

# La Balsa de la Medusa

---

Revista trimestral

Número 40 - 1996

Z-649

A. de Prada, *De sabios e idiotas. Notas sobre la abstención.*

G. Abril, *La cultura masiva entre el espectáculo y el ritual.*

P. C. Sutton, *Elementos rituales de la ópera rock.*

R. Quance, *Frida Kahlo, o la aniquilación de la madre.*

M. Valdivieso, *Lucia Moholy, el ojo anónimo que retrató la Bauhaus.*

## NOTAS

R. Navarrete-Galiano, «Realidad».

*Galdós y su novela con trasfondo homosexual.*

## LIBROS

J. Seoane Pinilla, *¿Atender a nuestra experiencia?*

V. Bozal, *La literatura del pobre.*

## DOCUMENTOS

*Encuentro intercontinental por la Humanidad  
y contra el Neoliberalismo, Chiapas, 1996.*

Número 36 - 1995

J. M. Marinas, *Retrato de dama con filósofo*

P. de Man, *La tentación de la permanencia*

M. Candel, *El gobierno de los mejores*

B. Traven, *Land des Frühlings*

C. González-Marín, *Iconos*

J. C. Rodríguez, *Literatura y Filosofía:*

*Deleuze o la caza del Snark*

A. Schmidt-Burkhardt, *Breton en la consulta de Freud.*

*La desilusión de un encuentro*

D. G. Torres, *Marcel Duchamp vs. Stéphane Mallarmé*

V. Bozal, *Paul Cézanne: la mirada es el lenguaje*

NOTAS

E. Romero, *Relevancia, inferencia y comunicación*

LIBROS

E. Torregó, Noam Chomsky. *Lenguaje y pensamiento*

J. Arnaldo, *Una historia cultural de los quince años  
iniciales del franquismo*

M.<sup>a</sup> I. Peña Aguado, *De la sonrisa o de un remedio  
para la Filosofía*

Número 37 - 1996

A. Lóth, *Del escondido deleite*

A. Forbes, *Atrocidades: el progreso de las matanzas de civiles*

P. Mayayo Bost, *Violencia y diferencia:  
las «Massacres» de André Masson*

J. Misch, *Mosaico contra reflejo mimético.*

*En torno a los ensayos cinematográficos de S. Kracauer*

J. A. Ramírez, *Fragmentos y ruinas de utopía  
(Textículos de La Habana)*

NOTAS

E. Ichikawa Morin, *¿Retornar al diálogo?  
(sobre la expresión filosófica)*

M. Perniola, *Militiae sine malitia*

LIBROS

D. Hernández Sánchez, *La creación del instante*

V. Bozal, *Caprichos de Francisco de Goya*

# LA Balsa de la Medusa

Revista Trimestral  
Número 40, 1996



---

Aurelio de Prada	3	<i>De sabios e idiotas. Notas sobre la abstención</i>
Gonzalo Abril	11	<i>La cultura masiva entre el espectáculo y el ritual</i>
Philip C. Sutton	25	<i>Elementos rituales de la ópera rock</i>
Roberta Quance	37	<i>Frida Kahlo, o la aniquilación de la madre</i>
Mercedes Valdivieso	63	<i>Lucia Moholy, el ojo anónimo que retrató la Bauhaus</i>

## NOTAS

Ramón Navarrete-Galiano	90	<i>«Realidad». Galdós y su novela con trasfondo homosexual</i>
-------------------------	----	--

## LIBROS

Julio Seoane Pinilla	100	<i>¿Atender a nuestra experiencia?</i>
Valeriano Bozal	105	<i>La literatura del pobre</i>

## DOCUMENTOS

113	<i>Encuentro Intercontinental por la Humanidad y contra el Neoliberalismo</i>
-----	---

---

*Consejo de Redacción*, Gonzalo Abril, Javier Arnaldo (secretario de redacción), Valeriano Bozal, Estrella de Diego, José M. Marinas, Cristina Peña-Marín, Francisca Pérez Carreño, Carlos Piera (director), Roberta Quance, Juan Antonio Ramírez y Carlos Thiebaut.

---

Diseño, La balsa de la Medusa.



Esta revista es miembro de  
ARCE. Asociación de Revistas  
Culturales de España.

Edita, Visor Dis., S. A. Redacción, administración y suscripciones,  
Tomás Bretón, 55. 28045 Madrid. Teléfono 468 11 02.

Precio del ejemplar, 800 pesetas. Suscripción anual (cuatro números),  
España, 2.900 pesetas. Europa, 4.000 pesetas. América, 4.500 pesetas.

Depósito legal: M. 5.125-1989.

I.S.S.N.: 0214-9982.

Impreso en España por Gráficas Rógar,  
Navalcarnero (Madrid).

# DE SABIOS E IDIOTAS. NOTAS SOBRE LA ABSTENCIÓN

Aurelio de Prada

«Somos los únicos que consideramos no un despreocupado, sino un idiota, al ciudadano que no toma parte en las cuestiones políticas.»

Pericles: *Discurso Fúnebre*.

«*Sapiens ne accedat ad rem publicam.*»

La famosa afirmación de Pericles que encabeza estas líneas<sup>1</sup> puede considerarse fiel reflejo del punto más lejano al que llegó la evolución del régimen democrático ateniense en uno de sus aspectos esenciales: la participación de los ciudadanos en los asuntos públicos. Un punto en el que ya no se intenta prevenir la indiferencia ante las cuestiones políticas amenazando con castigos, tal y como Solón había hecho en una etapa anterior<sup>2</sup>. Ahora, llegados al extremo, sólo queda el desprecio o la lás-

<sup>1</sup> Tucídides, *Guerra del Peloponeso*, 2.40.

<sup>2</sup> «De las demás leyes de Solón es, sobre todo, singular y extraña la que disponía que fuese notado de infamia el que en una sedición no hubiera sido de ninguno de los dos

tima: el ciudadano que se ocupa exclusivamente de sus asuntos, el que no participa de la cosa pública no es ya un mero despreocupado, responsable quizá de su abstención, sino un inútil, un incapaz, un auténtico idiota<sup>3</sup>.

Claro es que una evolución que alcanza ese punto sólo puede darse en un contexto que reúna las diversas condiciones implícita o explícitamente recogidas en el Discurso de Pericles: que todo ciudadano es políticamente capaz, o sea, con los suficientes conocimientos como para dedicarse a las cuestiones comunes; que se considera valioso ocuparse tanto de los asuntos propios como de los públicos; que cualquier ciudadano dispone de los recursos y el tiempo necesarios para esa doble ocupación; que existe una organización política que propicia ese doble cuidado y en la que la actuación individual tiene efectiva repercusión pública, etc. Un contexto que, al parecer, constituía una rareza en la época de Pericles, pues, según sus palabras, sólo en la democrática Atenas se daba esa consideración peyorativa de la abstención en la vida política.

Sólo en Atenas y además no de forma unánime, pues ya alguien tan próximo en el tiempo a Pericles como Sócrates puso en cuestión, según cuenta Platón, alguno de los supuestos básicos de esa opinión. No está claro, para Sócrates, que sea importante ocuparse de los asuntos comunes, pues, al parecer, hay algo más relevante que esa dedicación, más útil incluso que el cuidado de las cosas propias: cada uno debe ocuparse de ser él mismo lo mejor y lo más sensato posible, debe preocuparse por

partidos. Era su objeto, según parece, que ninguno fuese indiferente o insensible en las cosas públicas...» Plutarco, «Solón», en *Vidas Paralelas*, Barcelona, Iberia, 1979, p. 140. Trad. de A. Sanz Romanillos.

<sup>3</sup> Aunque Pericles utiliza, en el texto de Tucídides, el término *achreios*, literalmente «inútil», «estúpido», «negado» y no *idiótes*, que significa, por una parte, el mero ciudadano privado que se ocupa sólo de sus asuntos y, por otra, «inútil», «negado», esta última identidad de significados y el sentido del párrafo obliga a traducir tal término por el nuestro de «idiota». Para una postura semejante en inglés, vid. Green, P., *A Concise History of Ancient Greece*, Londres, Thames & Hudson, 1973, p. 79.

---

Aurelio de Prada, Zamora, 1955, es profesor de Filosofía del Derecho en la Universidad Complutense y ha escrito sobre diversos temas de su especialidad.

la virtud<sup>4</sup>, de la que salen las riquezas y todos los otros bienes, tanto los privados como los públicos<sup>5</sup>. Y ese cuidado por la virtud exige, si es que se quiere vivir algún tiempo, actuar precisamente como un idiota, como un mero ciudadano privado que se abstiene de toda actividad pública<sup>6</sup>.

El propio Platón, por su parte, cuestiona tanto la común capacidad política cuanto la existencia de asuntos privados y comunes en un mismo individuo a las que alude el Discurso de Pericles, al incluir en su ideal político una gran masa ocupada exclusivamente de sus asuntos, una masa propiamente idiota, dirigida por una minoría, sin asuntos propios, que, tras largo aprendizaje, adquiere la capacidad política<sup>7</sup>. Con lo cual, sin embargo, Platón parece compartir implícitamente el supuesto último en que se basa la consideración peyorativa de quien no participa en los asuntos comunes: la conceptualización del individuo como algo incompleto, algo necesitado de otros y, por tanto, con asuntos comunes con esos otros.

No opinan lo mismo, sin embargo, otros discípulos de Sócrates, los socráticos menores y, sobre todos, Diógenes, el «gran idiota» de su tiempo<sup>8</sup>. Un Diógenes que ejemplifica los dos sentidos del término: el ciudadano privado, el idiota, que al ocuparse sólo de lo suyo se vuelve idiota, inútil tanto para sus asuntos como para los comunes. Ahora bien, Diógenes personifica la valoración positiva de esa idiotez. Aspira a sabio, a la autosuficiencia y la independencia, a una *autarqueia* que niega cualquier necesidad de los otros y, por tanto, cualquier asunto común con ellos en el que haya de participarse.

Así, un siglo después de la muerte de Pericles, en la propia Atenas, en el único espacio en el que había predominado la consideración peyorativa de la abstención política, la valoración contraria se pone al mismo nivel, como resulta patente en Aristóteles, quien, aun reconociendo en el hombre un animal naturalmente sociable, no ve ya en el que no necesita de otros, en quien no participa de los asuntos comunes necesariamente un idiota, una bestia, algo inferior al hombre, sino, quizá, algo más: quizá un dios<sup>9</sup>. Ante lo cual surge inevitable la duda de si

<sup>4</sup> Platón, *Apología de Sócrates*, 36c.

<sup>5</sup> *Ibid.*, 30b.

<sup>6</sup> Literalmente, «... *idioteúein allà mè demosieúeien*». *Ibid.*, 32a

<sup>7</sup> Vid., por ejemplo, *Politeia*, 543a.

<sup>8</sup> Barcia, R., *Diccionario Etimológico*, cit., Barcelona, Seix, 1902, tomo III, p. 12.

<sup>9</sup> *Política*, 1253a.

«... es preferible la vida de participación en la política y en la comunidad civil o la extraña y desligada de la comunidad política..., éstas vienen a ser, en efecto, las dos clases de vida que parecen preferir los hombres más ambiciosos respecto a la virtud, tanto antiguos como modernos, la vida política y la vida filosófica»<sup>10</sup>.

Un dilema ante el que Aristóteles no se decanta: «a unos y a otros hemos de decir que tienen razón en parte y en parte no»<sup>11</sup>, pero que desaparece con el declive de la estructura de la ciudad-estado y su sustitución por la de la cosmópolis. Un nuevo contexto en el que la valoración positiva de la no participación en la vida política parece ser la norma. «Que el sabio no se ocupe de los asuntos públicos», «Vive en un retiro apacible»..., son actitudes básicas del sabio epicúreo para el que toda participación en la vida política, todo intento de querer defender o mejorar el orden político, es un obstáculo para la felicidad personal, para la autosuficiencia e independencia que se persiguen. Abstenerse de todo juicio, la *epojé* es, en fin, el medio del que se sirve el sabio escéptico para conseguir la *ataraxía*, la imperturbabilidad<sup>12</sup>.

Ciertamente ese predominio absoluto de la valoración positiva de la abstención política sobre la negativa no se produjo sin el rechazo de quienes, como Plutarco, se indignaban ante aquellos que por «su abstencionismo minaban la vida del Estado» y para quienes, remedando a Solón, se pedía castigo<sup>13</sup>. Pero la situación era completamente diferente. En la democrática Atenas el castigo de la indiferencia política venía a ser el paso previo a la consideración de idiota para quien no participaba en la vida política. En la Roma imperial, sin embargo, la petición de castigo para los abstencionistas no venía sino a confirmar el triunfo de la valoración contraria, la, por así llamarla, derrota del idiota por el sabio. Una derrota completa, pues la misma corriente a la que se adscribía Plutarco, el estoicismo, desecha también, en su fase decisiva, la participación en la vida pública: ¿para qué serviría intentar realizar la justi-

<sup>10</sup> *Política*, 1324a.

<sup>11</sup> *Política*, 1325a. Para un análisis de las vacilaciones de Aristóteles sobre el tema, vid. Kelsen, H., «La política helenomacedónica y la "Política" de Aristóteles», en *La Idea del Derecho Natural*, México, Ed. Nacional, 1979, nota 73, pp. 202 y ss.

<sup>12</sup> Sexto Empírico, *Los tres libros de hipotiposis pirrónicas*, Madrid, Reus, 1926, p. 16. Trad. de L. Gil Fagoaga.

<sup>13</sup> Rodríguez Paniagua, J. M., *Historia del Pensamiento Jurídico*, Madrid, Servicio de Publicaciones de la Facultad de Derecho, UCM, 1988, vol. I, p. 59.



cia en el mundo, si ya existe para quien sabe discernirla? «Aguanta y abstente...»<sup>14</sup>.

Durante toda la antigüedad clásica parece haber dominado, pues, el ideal del sabio autosuficiente e independiente; el sabio «beato», según el sentido original del término: un individuo «pleno»<sup>15</sup>, sin necesidad de los otros y, por tanto, sin cuestiones comunes con otros en las que tomar parte. Pericles tuvo, así, razón durante casi un milenio: él y sus conciudadanos atenienses fueron los únicos en considerar idiota al que no tomaba parte en los asuntos públicos. Y también lo fueron, al parecer, durante la época cristiana, durante los siglos en que predominó una «buena nueva» de naturaleza religiosa y espiritual, sin ninguna implicación social o política<sup>16</sup>. Una «buena nueva» para ciudadanos no de este mundo, infieles a la tierra, preocupados no por la casa propia o los asuntos públicos, sino por el «Reino de Dios». Es María y no Marta, quien escoge la «buena parte»<sup>17</sup>. El sabio beato, ahora cristiano, pleno ya no en sí mismo, sino en Dios<sup>18</sup>, sigue venciendo al idiota, también bautizado y que sólo asoma, para ser derrotado una y otra vez, en los milenaristas, en aquellos movimientos marginales que aspiraban a instaurar el reino de Cristo sobre la Tierra, el reino de otro mundo en este mundo<sup>19</sup>.

Durante más de dos milenios, pues, la valoración positiva de la no participación en la vida política, ha prevalecido sobre la valoración negativa. Tan sólo en el marco de la ciudad-estado parece haberse dado, en ocasiones, la valoración inversa y, curiosamente, habían de ser las ciudades-estado renacentistas, quienes, en su vuelta a la antigüedad clásica, reivindicasen de nuevo esa actitud, iniciando con ello el cambio en la tendencia hasta aquí esbozada<sup>20</sup>. Un cambio incipiente, desde luego,

<sup>14</sup> La máxima es de Epicteto. Cfr. García Borrón, J. C., «Los Estoicos», en VV.AA., *Historia de la Ética*, Barcelona, Crítica, 1988, p. 233.

<sup>15</sup> «*Beatus*: participio del verbo *Beo* que significa colmar, llenar...; *beatus*, lo colmado, lo lleno...; la palabra *beatus* se independiza pronto del verbo y pasa a funcionar como adjetivo, *beato*, el que está lleno.» Cfr. Marías, J., *La Felicidad Humana*, Madrid, Alianza, 1987, pp. 91 y 92.

<sup>16</sup> Fassó, G., *Historia de la Filosofía del Derecho*, Madrid, Pirámide, 1978, vol. I, p. 117. Trad. de J. F. Lorca Navarrete.

<sup>17</sup> Lucas, X, 38-42.

<sup>18</sup> «Quien está lleno de Dios es feliz», S. Agustín, *De la vida feliz* (De vita beata), Madrid, Aguilar, 1969, p. 67. Trad. de A. Rodríguez Huescar.

<sup>19</sup> Apocalipsis, XX, 1-4.

<sup>20</sup> Vid. Skinner, Q., *Los fundamentos del pensamiento político moderno*, vol. I, «El Renacimiento», México, FCE, 1993, pp. 132 y ss.

pues sigue predominando el sabio, aunque ya no cristiano, sino de nuevo pagano. Un sabio neoestoico que impregna todo el alma moderna<sup>21</sup>, y que sigue aspirando a no necesitar de los otros: «... hagamos que nuestro contento dependa de nosotros mismos, desatemos los lazos que nos unen a los demás y adquiramos el poder de vivir conscientemente solos y a nuestra manera»<sup>22</sup>.

Una aspiración a la autosuficiencia que, sin embargo, va matizándose hasta el reconocimiento de una necesidad de los otros, por mínima que ésta sea. Y así para Hobbes y con él para la mayor parte del pensamiento moderno, la autosuficiencia y la autarquía no son ya el ideal a perseguir, sino el punto de partida real<sup>23</sup> de una situación en la que el sabio beato es un lobo, una bestia para los demás beatos autosuficientes. Una situación que conduce a una guerra de todos contra todos y en la que acaba imponiéndose la necesidad de pactar con los demás reglas de vida en común. El sabio, insociablemente sociable, se ve obligado a reconocer la necesidad de una vida en común y, por tanto, a valorar positivamente, siquiera como mal menor, la participación en asuntos comunes. Por mínima que ésta sea; aunque se reduzca tan sólo a la creación de una persona artificial, un Leviatán cuyos actos asumen como propios esos disminuidos sabios, pactando unos con otros para su paz y defensa común<sup>24</sup>.

Pero la modernidad, al parecer, no se detiene ahí. También da, con Rousseau, el paso siguiente en el presunto declive de la valoración positiva de la actitud abstencionista y ascenso de la postura contraria. La vida en común no es un mal menor, sino un cambio radical que comienza con el «instante venturoso» del contrato social que convierte a «animales estúpidos y limitados en seres inteligentes y en hombres»<sup>25</sup>. Ahora, el que no participa es considerado una bestia que sólo renunciando a su imposible autarquía se convierte en hombre. La valoración negativa de la no participación, culminando la tendencia iniciada en el Renacimiento, parece triunfar definitivamente sobre la valoración positiva.

<sup>21</sup> Godschmidt, V., «El estoicismo antiguo», en VV.AA.: *Historia de la Filosofía. La Filosofía griega*, Madrid, Siglo XXI, 1985, p. 273. Trad. de S. Juliá y M. Bilbatúa.

<sup>22</sup> Montaigne, *Ensayos*, I, 38.

<sup>23</sup> Todorov, T., *La vida en común*, Madrid, Taurus, 1995, pp. 19 y 20. Trad. de H. Subirats.

<sup>24</sup> Hobbes, Th., *Leviatán*, cap. XVIII.

<sup>25</sup> Rousseau, J. J., *El Contrato Social*, I, 8.

Y con ello triunfa también, al parecer, la democracia. El régimen que durante los siglos de predominio de la valoración positiva de la actitud abstencionista, había sido considerado el peor de todos<sup>26</sup>. Una democracia que va reconociendo progresivamente nuevos ciudadanos no considerados como tales en la antigua Atenas: los no propietarios, las mujeres, los mayores de 18 años... y que se intenta aplicar no ya en ciudades-estado, sino en naciones-estado; no a unos miles de ciudadanos, sino a cientos de miles e incluso a millones. Lo cual exige, al parecer, la elección de «representantes» para llegar así a «un sistema de gobierno capaz de abarcar y confederar todos los varios intereses, toda la extensión territorial y todos los sectores de la población»<sup>27</sup>. Un sistema que evite la existencia de, por así llamarlos, idiotas obligados, de ciudadanos que no participan por imposibilidad material de hacerlo.

¿Triunfo definitivo, pues, de la democracia y de la valoración negativa de la abstención? Ahora bien, en la inmensa mayoría de las democracias contemporáneas, la participación se reduce, de hecho, a la elección periódica de representantes; una elección, por lo demás, con intervalos de años. Con lo cual, sorprendentemente, en el seno del régimen político en el que teóricamente prima la participación hay, de hecho, un paradójico predominio de la actitud contraria, la no participación.

Un sorprendente predominio que, en consecuencia, debe serlo también de la figura supuestamente más incompatible con la democracia, el «sabio». Y, en efecto, semejante abstención habitual de los asuntos comunes resulta ser una situación ideal para aquellos disminuidos sabios hobbesianos para los que la necesidad de la vida en común era mínima y la participación, por tanto, bien puede reducirse a designar representantes que actúen en su lugar y les permitan seguir disfrutando de su «preciosa» libertad privada<sup>28</sup>. Más aún, la abstención puede ser completa, ya que la participación en la elección de representantes no es obligatoria. Esa mínima participación no es un deber, sino que se configura básicamente como un derecho, del que se puede no usar<sup>29</sup>.

<sup>26</sup> Arblaster, A., *Democracia*, Madrid, Alianza, 1992, pp. 16 y 17. Trad. de A. Sandoval.

<sup>27</sup> Paine, Th., *Los Derechos del Hombre*, Madrid, Doncel, 1977, p. 175.

<sup>28</sup> Constant, B., «De la libertad de los antiguos comparada con la de los modernos», en *Del espíritu de conquista*, Madrid, Tecnos, 1988, p. 89.

<sup>29</sup> El número de democracias contemporáneas que consideran un deber la participación electoral es mínimo y aún menor es el de las que establecen sanciones, por lo demás puramente simbólicas, ante el incumplimiento de ese deber. Vid. Cotteret, J. M., y Emeri, C., *Los sistemas electorales*, Barcelona, Oikos-Tau, 1973, pp. 51 y ss.

Pero no; no hay tal predominio completo del sabio, pues ese derecho a abstenerse en las elecciones de representantes es, sin embargo, un falso derecho: quien no vota en esas elecciones, quien se abstiene, sin embargo, de hecho, vota. El sistema electoral transforma su no-voto en voto, su no participación en participación, ya que el número de escaños a elegir permanece inalterable, independientemente del número de votantes<sup>30</sup>.

No cabe hablar, por tanto, de predominio absoluto del sabio y, quizá, tampoco de predominio, pues en las democracias representativas contemporáneas hay un reconocimiento explícito de una mayor capacidad política de los representantes<sup>31</sup>. Los representados no son, al parecer, capaces de participar en todos los asuntos comunes, aunque sí son capaces de elegir a sus representantes y lo son, hasta el punto de que, como se ha visto, quieran o no, participen o no en su elección, los eligen. Con lo cual la democracia representativa contemporánea parece sustentarse en un tipo históricamente nuevo de «idiotas»: los que, sin saberse tales, se reconocen implícitamente incapaces de una participación plena al no reclamarla. Los que, en consecuencia, se limitan a la mínima participación de designar «representantes mucho más capaces que ellos mismos...»<sup>32</sup>, o toleran que, aun cuando no participen en su elección, su no voto se compute como voto y sirva para la elección de tales representantes.

No es, pues, el sabio quien está tras la actitud habitual contemporánea de no participación, sino, más bien, su viejo antagonista: el idiota. Con lo cual se explica la sorprendente compatibilidad entre el triunfo de la democracia y el predominio de la actitud abstencionista: una compatibilidad que, al parecer, sólo es transitoria y que irá desapareciendo conforme ese triunfo hoy por hoy formal de la democracia vaya haciéndose real. Pero ello exige, desde luego, que los ciudadanos de las actuales democracias representativas comiencen a sentirse idiotas.

<sup>30</sup> Así, por ejemplo, en las últimas elecciones generales españolas, el PP y el PSOE obtuvieron, respectivamente, 9.658.519 y 9.318.510 votos, con lo cual apenas si lograron cada uno de ellos el 30 por 100 de los 32.007.870 votos posibles. Sin embargo, el porcentaje de escaños que se adjudicaron superaba el 40 por 100 (44,57 y 40,29, respectivamente), como si hubieran recibido cada uno tres millones de votos más de los que de hecho recibieron. Esos votos ficticios se sacaron de los no-votos de los siete millones de abstenciones, que no obtienen representación como tales. Procedimientos semejantes se repiten en todas las democracias contemporáneas.

<sup>31</sup> Vid., por ejemplo, el artículo 87.3 de la Constitución española, en el que se niega la iniciativa legislativa popular en materias propias de ley orgánica, tributarias o de carácter internacional y en lo relativo a la prerrogativa de gracia.

<sup>32</sup> Montesquieu, *Del espíritu de las leyes*, Libro XI, VI.

# LA CULTURA MASIVA ENTRE EL ESPECTÁCULO Y EL RITUAL\*

Gonzalo Abril

## *El exacerbamiento visual*

La noción de espectáculo remite a una lógica del *ver* y del *deseo de ver* (el deseo «escópico») más que a una lógica de la imagen. Ciertamente, en general los espectáculos no sólo involucran al sentido de la vista; pero ese sentido es, en todo caso, el que constituye al sujeto espectador (González Requena, 1992: 56-57); quizá porque, como anota el mismo autor, la vista permite un grado crítico de distancia entre la excesiva intimidad que proporcionan el gusto, el olfato y el tacto y la excesiva lejanía de los sonidos cuya fuente no se hace visible.

Para haber llegado a convertirse en una «sociedad del espectáculo», como dictaminaron en los sesenta los teóricos de la *Internacional Situcionista*, la sociedad moderna debió de haber experimentado desde sus orígenes una profunda afirmación de la experiencia visual frente a otros modos de experiencia.

---

\* Este texto, con algunas correcciones, forma parte de un libro de próxima aparición: *Teoría general de la Información. Datos, relatos y ritos*, Madrid, Cátedra.

W. Ong (1982) ha relacionado la intensidad del visualismo moderno con la introducción de la imprenta: al hacer de las palabras objetos visibles, la imprenta divorció al lenguaje del habla, su originario hábitat sonoro, y con ello contribuyó a profundas mutaciones culturales: el conocimiento premoderno tenía una base auditiva, y esto favorecía una concepción del cosmos como algo animado. El conocimiento visual de la modernidad, en cambio, inclina a una concepción mecánica y silente del universo y a una relación de control y explotación (y no ya de interacción armoniosa) con la naturaleza (Palmeri, 1991: 55-57).

De Certeau (1985: 153) ha subrayado otra consecuencia del visualismo moderno: la tendencia a identificar lo creíble, y por ende lo real, con lo visible:

La escena sociocultural de la modernidad (...) define el referente social por su visibilidad (...); sobre la base de este nuevo postulado (la creencia de que lo real es visible), articula la posibilidad de lo que conocemos, lo que observamos, nuestras evidencias y nuestras prácticas.

Con ello se derrumba el postulado antes vigente de que hay una invisible inmensidad del ser (o de los seres) ocultos tras las apariencias. En otras palabras, para la modernidad «ser» es «ser visible».

El visualismo promovido por la imprenta y multiplicado por el despliegue de las comunicaciones impresas, de la pintura de caballete, del escenario teatral, de los procedimientos panópticos de control y vigilancia visual, exacerbado por las tecno-estéticas fantasmagóricas del XX (que tanto interesaron a Benjamin y Adorno) y consagrado universalmente por el grabado, la fotografía y la cinematografía, encuentra su culminación en la ubicuidad de la publicidad visual y de las pantallas catódicas: desde la televisión comercial a los sistemas de televisión en circuito cerrado.

Hoy es un lugar común hablar de la «espectacularización» operada por la cultura de masas y particularmente de la *espectacularización de la información* en la era televisual. Como escribió Morin (1962: 136) hace

---

Gonzalo Abril (1951) es Profesor Titular de Teoría General de la Información en la Universidad Complutense. Ha publicado *Análisis del discurso* (coautor; Cátedra, 1986), *Presunciones* (Junta de Castilla y León, 1988) y diversos trabajos sobre semiótica, comunicación y cultura.

más de treinta años, en la información de los medios masivos «las grandes catástrofes son casi cinematográficas, el crimen es casi novelesco, el proceso judicial es casi teatral».

Comúnmente seguimos aferrados a la idea de que la información de los medios es *primariamente* una transmisión de conocimientos que, secundaria o subrepticamente, se ve afectada por otras funciones, por otras lógicas. Pero ¿se trata sólo de «adherencias indebidas» —que como tales podrían ser corregidas con un adecuado tratamiento deontológico de la información— o estamos hoy más bien ante un *régimen* de lo informativo esencialmente ajeno a la economía del conocer y de la transmisión de conocimientos legada por la tradición ilustrada?

Nuestro parecer es que el *régimen de la información* contemporáneo no puede ser explicado como una variante —menos aún como un modo «degenerado»— del *régimen del conocimiento representativo* propio de la modernidad. Y que, por tanto, las definiciones del proceso informativo que siguen tomando como referencia nuclear la «transmisión de conocimiento» ignoran o subestiman las características de la *mediación* que hace posible aquel proceso en el marco de la comunicación masiva contemporánea.

En un libro de título tan elocuente como *El espectáculo informativo*, González Requena (1989: 72) subraya que la «lógica espectacular» y no ya las funciones semánticas o cognoscitivas, rige las imágenes informativas de actualidad, tanto en la televisión como en prensa. El deseo de ver (y, por tanto, la fascinación y la persecución del goce en la espectación in-mediata de «lo real») y no la representación, es la raíz de esa lógica:

Más allá de informar, la imagen (...) puede fascinar y horrorizar. Es necesario, pues, atender a esta otra dimensión del discurso informativo audiovisual en el que el espectáculo se apunta como algo que no obedece ya a la economía del saber —del conocer-entender-dominar el mundo—, sino a la del ver. Es decir: allí donde el deseo de ver impone su economía contra toda lógica propiamente informativa.

El diagnóstico de este autor, de inspiración psicoanalítica, se basa en la distinción de «la realidad» (el mundo en cuanto categorizado, ordenado, sometido al sentido) y «lo real» (lo incategorizable, caótico y azaroso que escapa al orden del discurso). Al desmoronarse los discursos filosóficos, religiosos o utópicos, y con ellos la dimensión *simbólica* que cohesionaban «la realidad», la demanda «delirante» de la transparencia

de lo real se impone por doquier: en los discursos tecnológicos, en los del sentido común y, por supuesto, en los de la información. Pero la demanda exacerbada de transparencia, la que se expresa en el cine *porno*, en el *gore* o en las imágenes documentales de cuerpos heridos o destrozados en la televisión, tiene un efecto demoledor sobre «la realidad». No podemos pedir transparencia visual al mundo, alega González Requena (1989: 83), porque

—como el porno duro demuestra cada vez que, en su afán desmedido por ver, se acerca demasiado al genital femenino hasta volverlo irreconocible— tal demanda narcisista conduce inexorablemente a la más extrema opacidad y, por ello, amenaza colapsar la realidad, extinguir la vitalidad de su tejido.

Y amenaza también con aniquilar al sujeto que mira.

Para Requena el espectáculo informativo no supone, pues, un nuevo modo de mediación simbólica, sino más bien la extinción de toda mediación simbólica, de todo proyecto, discurso o mito: «De ahí, pues, la interpelación seductora: todo en ella responde a la lógica narcisista». Del déficit de simbolización se sigue una evacuación del sentido, del tiempo y de la narración como la que se puede percibir en los telediaris:

El telediario es el mejor testigo de todo ello: es decir, de la extrema incapacidad de discursivizar el tiempo —de narrar, en suma— de que adolece nuestra contemporaneidad. Finalmente, sólo una cobertura formal, escenográfica, sintáctica, retórica, liga el presente del mundo a la vez que renuncia a toda construcción propiamente semántica, a todo esfuerzo por dotarlo de sentido (...). Tanto más el mundo deviene opaco, tanto más se espectaculariza (González Requena, 1989: 77-78).

Lo televisivo es «lo imaginario en estado puro»: ni real ni ficticio, pero densamente espectacular (González Requena, 1992: 106). El cine y la televisión han consagrado un modelo de espectáculo al que González Requena (1992: 72-73) denomina la «escena fantasma», netamente distinto de los espectáculos del pasado (el circo, el escenario italiano, etc.): el cine y la televisión asignan al espectador el mejor lugar de visión, no porque se encuentre en el ángulo más favorable, sino porque tiene acceso potencial a todos los ángulos. Así, el espectador cinemato-



gráfico y televisivo realiza el proyecto de una «visión absoluta, paradivina», que ya se bosquejaba en la figura del narrador omnisciente de la novela decimonónica. Sólo desde una posición paradivina es posible pretender una transparencia plena de «lo real».

Un único criterio de selección de sus fragmentarios materiales guía al discurso televisivo: la satisfacción del deseo audiovisual exacerbado de los espectadores: tal deseo «posee una bien precisa inscripción económica, en la medida en que de él depende la reproducción económica de las instituciones emisoras». La programación sólo obedece a la obtención de la máxima rentabilidad (González Requena, 1992: 52).

### *El ritual masivo*

González Requena (1992: 58-59) opone la búsqueda de la fusión *sagrada* que, según las definiciones clásicas, caracteriza al rito, a la mirada *profana* y profanadora del espectáculo que señorea la televisualidad.

Pero, en contra de esa interpretación, hay buenas razones para considerar gran parte de las operaciones de la cultura de masas como procesos rituales. Incluso para entender que los espectáculos massmediáticos efectúan una nueva forma de ritualismo, en el que la participación *directa* de los ritos tradicionales se ha visto sustituida por una participación *vicaria*. Así interpreta Chaney (1986) el funcionamiento de los *rituales cívicos* en la sociedad de masas: la representación de ritos civiles (celebraciones patrióticas, paradas militares, bodas reales, etc.) es una actividad muy destacable de los medios contemporáneos. «La dimensión dramática de la experiencia colectiva no sólo es conservada en la sociedad de masas sino que se extiende y transforma de manera importante bajo las formas culturales de la comunicación masiva.» Los rituales son incluso un *género* de la comunicación de masas.

La espectacularización massmediática de los ritos civiles va acompañada de una participación vicaria de amplias audiencias. La apertura a una gran audiencia exige modos de escenificación que se adapten a las expectativas y presuposiciones de las formas comunicativas (masivas) capaces de hacerla accesible. Este último proceso es tan acusado que Chaney concluye: los nuevos modos del ritual civil «han llegado a ser ocasiones mediáticas más que ocasiones a las que los medios tienen acceso».

Ciertamente falta en los rituales massmediáticos la *mediación con lo sagrado* que supuestamente caracterizaba los ritos tradicionales. Los

agentes profesionales de la massmediación: periodistas, presentadores, animadores de programas, etc., no son propiamente mediadores sagrados (incluso cuando se les denomina «clero mediático» se hace desde la ironía). Los espacios virtuales de la participación: el plató, la pantalla, la salita de estar, etc., no son tampoco espacios sacros. Ni, por último, los tiempos del ritual mediático son «momentos aparte» que suspenden la temporalidad de la experiencia común; por el contrario, es propio del tiempo de los discursos mediáticos el incardinarse en la temporalidad cotidiana y darle forma.

Pero ese mismo «dar forma», es decir, *informar* la cotidianeidad sometiéndola a un orden, a unos ritmos pautados, es un rasgo característico de lo que la antropología cultural denomina *eficacia ritual*. Junto a ello la televisión realiza también otra operación característica de los ritos: la de proyectar ideas abstractas y valores en formas sensibles y dramáticas concretas (Fiske y Hartley, 1978: 89-90). Esta operación, a la que se ha denominado *condensación ritual*, es muy significativa desde el punto de vista de la socialización y de la obtención de un consenso normativo: según el modelo ilustrado de difusión de las ideas y de las normas, los libros didácticos (ejemplarmente, los manuales de urbanidad destinados a niños y jóvenes) prescribían principios morales y reglas de comportamiento. Hoy día, los anuncios televisivos hacen lo mismo de forma indirecta: mostrando situaciones y comportamientos concretos que pueden considerarse ejemplares. Lotman diría que mientras el manual de urbanidad expresa un modelo de «cultura gramaticalizada», que procede mediante la exposición de reglas explícitas, el anuncio televisivo responde a una «cultura textualizada», que propone textos o ejemplos de los que se pueden inferir las reglas.

Pero la condensación ritual de la publicidad no consiste sólo en eso: sus textos son específicamente textos narrativo-dramáticos, sus ejemplificaciones tienen la forma de atributos dramáticos o cualidades estéticas. Por ejemplo, el modelo familiar dominante de la pareja heterosexual monogámica no se suele proponer explícita y prescriptivamente, sino que se ejemplifica a través de pequeñas situaciones de vida doméstica, vacaciones, actividades de consumo, etc. Valores como la «virilidad» o el «autocontrol» tampoco se prescriben de modo abstracto: adquieren la expresión concreta de un gesto, de un tono muscular, del aroma (sugerido) de cierto perfume, etc. En este orden de cosas, los objetos de consumo ofrecidos por la publicidad adquieren la función de *símbolos rituales* en el sentido propuesto por V. Turner (1980): son mediadores entre un «polo ideológico» de significación, relativo al orden

moral y social, y un «polo sensorial» relacionado con las formas externas. Los perfumes, los coches, las marcas de ropa, etc., que componen el ofertorio publicitario establecen, así, una relación entre los valores, normas o ideales abstractos de la sociedad y la experiencia sensible del televidente.

Goethals (1986) llega a afirmar que en la sociedad norteamericana la televisión ha asignado un «poder sacramental» a las imágenes, que era claramente deficitario en la tradición religiosa protestante. No es Goethals el único autor que advierte similitudes entre la cultura televisual y el culto religioso. J. Cazeneuve (1977) también ha relacionado las funciones que cumple la televisión con las que desempeñan el tabú, la magia y la religión en las «sociedades primitivas». Pero seguramente en estas asimilaciones, frecuentemente forzadas, se da una «reducción a un funcionalismo falsamente explicativo», que simplifica el significado social de las religiones y no dice nada verdaderamente nuevo sobre la televisión (Piemme, 1980: 134).

González Requena (1992) acierta al afirmar que la mediación sagrada ha sido evacuada de la televisión. A pesar de ello nosotros entendemos que en la televisión, y en la cultura masiva en general, el *ritualismo pervive vigorosamente*. Aunque se trata, sin duda, de un ritualismo *profano* en el que:

a) Los símbolos de la trascendencia han sido sustituidos por los signos del consumo (del bienestar, la satisfacción, la seguridad, etc.), de tal modo que es el mercado, y no los dispositivos simbólicos tradicionales, el sistema básico de asignación y distribución de significados.

b) Los significados son restituidos por *pactos contingentes de lectura* y no ya por interpretaciones fundadas en robustos sistemas simbólicos compartidos socialmente (cosmologías religiosas, sistemas filosóficos y morales, etc.). García, Velasco y otros (1991: 11-12) recogen de las modernas concepciones del ritual la idea de que los símbolos rituales son flexibles y pueden adherir significados múltiples, haciéndose con ello susceptibles de diversas y continuas manipulaciones. Esta concepción se ajusta obviamente a la imagen de la sociedad compleja contemporánea, en la que interactúan grupos sociales heterogéneos que no participan de un mismo corpus de tradiciones y se hallan «continuamente involucrados en tanteos y negociaciones». Pero es una concepción que puede generalizarse a todas las sociedades, pues hasta la impresión de homogeneidad que traducía la antropología clásica sobre las «sociedades primitivas» se ha mostrado frecuentemente inexacta.

c) La participación directa de los rituales tradicionales ha sido reemplazada por una participación escópica, espectacularizada –de tal modo que el ritual *no se opone* al espectáculo, sino que lo incorpora—. La «desrealización» que supuestamente ocasiona la experiencia espectacular no es ajena al funcionamiento de los rituales en cualquier sociedad. La declinación hacia lo ficticio, la disolución de los límites entre la realidad y lo imaginario, constantemente denunciada por quienes definen la cultura de masas como espectáculo, puede también ser interpretada como un efecto característico de los procesos rituales. García y Velasco (1991: 12) hablan de la tensión, inherente al ritual, entre un intenso «relieve de la realidad» que a veces experimentan los partícipes y «la impresión de ficción, de realidad efímera, de vana ilusión» que produce el paso desde la actividad cotidiana al tiempo ritual. El reconocimiento de estas variaciones del marco de realidad, que sin duda el receptor masivo efectúa no sólo cuando se sienta ante la pantalla y en el momento en que deja de contemplar las imágenes, sino en el interior mismo de su experiencia de espectador (al cambiar de programa o de género televisual, por ejemplo) exigen investigar las que García y Velasco denominan «múltiples sutilezas de la falsedad y el engaño en la dinámica de la vida social». Y que abarcarían fenómenos tan dispares como la ilusión (en sus dos sentidos), la fascinación o el alucinamiento.

La vindicación de un *modelo ritual* contra un *modelo espectacular* de la massmediación (y, por ende, del régimen de la información) puede ser de gran importancia teórica: el énfasis en la dimensión espectacular de la cultura de masas lleva a definir al receptor como un *espectador seducido*, sojuzgado a su propia fascinación por el espectáculo, al borde mismo de su aniquilación en cuanto sujeto, como advertía González Requena. El énfasis en el ritualismo, en cambio, trata de hacer justicia a las posibilidades de acción y de interacción del sujeto, por fascinado que pueda llegar a estar. Y trata de sostener que la actividad ritual mediática puede y debe ser contextualizada en el conjunto de las actividades sociales.

Mientras el modelo del espectáculo parte de la pregunta: «¿qué hace el espectáculo con el espectador?», el modelo del ritual (aun en el caso de los rituales espectacularizados de la cultura de masas) parte de la pregunta: «¿qué hacen los participantes con el rito?»

Insistiremos, para apoyar esta perspectiva, en que las definiciones actuales del ritual (ciertamente numerosas y diversas) no parten necesariamente de la afirmación previa de lo sagrado como una dimensión constitutiva del proceso ritual. Por el contrario, muchas de ellas ponen

en primer plano su carácter *performativo*, su capacidad de realizar transformaciones en los estados de cosas y en los sujetos intervinientes. Especialmente interesante a este respecto resulta la larga definición de Tambiah (citada por García, Velasco y otros, 1991: 10):

Ritual es un sistema culturalmente construido de comunicación simbólica. Está constituido por secuencias pautadas y ordenadas de palabras y actos, frecuentemente expresadas en medios múltiples, cuyo contenido y disposición se caracterizan por grados variados de formalidad (convencionalidad), estereotipia (rigidez), condensación (fusión) y redundancia (repetición). La acción ritual en sus rasgos constitutivos es performativa según estos tres sentidos: en el sentido austiniano de performativo, cuando decir algo es también hacer algo como acto convencional; en un sentido bastante diferente alude al carácter performativo del uso de medios múltiples por los cuales los participantes experimentan el acontecimiento intensamente; y en el sentido de valores índice —de acuerdo con Peirce— que son atribuidos e inferidos por los actores durante el acto performativo.

El lector atento no dejará de advertir en la primera parte de la cita una descripción del ritual casi inmediatamente aplicable a cualquier discurso masivo, y particularmente a los audiovisuales, que se sirven de «medios múltiples». La performatividad, comentada en la segunda parte de la cita, es una propiedad constitutiva del discurso de la información contemporánea en cuanto «constructor de la realidad social».

En los rituales, la representación del «drama social» está íntimamente vinculada a su capacidad performativa, de transformación y de activación de la reflexividad pública: en continuidad con el cine, y aún antes con el teatro, la televisión proporciona un espacio de *autoproyección* y de *metacomentario* de la sociedad sobre sí misma. El sentido de esas representaciones de lo social no puede restablecerse si se aísla la situación televisitaria del contexto de la vida social.

Por ejemplo, el deseo escópico de atrapar lo real en el espectáculo del cuerpo fragmentado, erótico o cruento (la mirada «pornográfica»), no debiera ser analizado al margen de la experiencia fragmentaria que se impone en todos los órdenes de la existencia urbana contemporánea. El espectáculo de la intimidad y de la sentimentalidad desgarrada que proponen los actuales programas de la televisión «hiperrealista» no debiera tampoco analizarse al margen de las condiciones de sociabilidad, de

producción y de consumo que se imponen desde los años ochenta. Y así, del mismo modo que en los años treinta Benjamin relacionó algunos fenómenos de la experiencia estética contemporánea con las condiciones del trabajo industrial, M. Lazzarato (1992-93: 82) ha puesto en relación las características de los *reality shows* con la actual cultura post-taylorista del trabajo, y por ende con la exigencia sociolaboral de individuos activos y participativos.

Los *reality shows* también pueden contextualizarse en la cultura de consumo propia del capitalismo contemporáneo. Por ejemplo, las grandes superficies comerciales (*malls*) o los establecimientos del tipo «*todo a 100*» manifiestan características estructurales análogas a las de los programas «ómnibus» de la televisión: la dispersión proteica de los productos es semejante a la de los programas en la parrilla televisual, la ruptura de los clásicos «géneros» del pequeño comercio y la confusión de las secciones, puede cotejarse con la de los géneros y secciones televisivas. Se puede así proponer la hipótesis de que un mismo tipo de *habitus*, de disposiciones prácticas ante el consumo y la recepción, guía los comportamientos del público ante la compra y ante la pantalla: la actitud errática y dispersa, la selección no deliberada previamente, etc.

Pero los procesos de espectacularización no pueden ser reducidos a la pura función reproductora del mercado y de los dispositivos capitalistas de control social. No hay espectáculo sin riesgos (para la parte espectacularizadora) ni ambivalencias, y la espectacularización del drama social por parte de los medios también contiene un «modo subjuntivo» de la cultura: el constituido por el deseo, la posibilidad, la hipótesis, las anticipaciones de una existencia posterior (según la caracterización de García y Velasco, 1991: 13).

Las posibilidades que le quedan al sujeto contemporáneo de conjugar en subjuntivo la acción social son ciertamente precarias, pero además se harán imperceptibles si se buscan sólo en el reducido escenario de la salita de estar mientras se fascina o dormita ante el televisor.

### *Hacia la cultura indiciaria*

La última frase del fragmento de Tambiah señalaba el carácter *indicial* de la performatividad ritual. Esta cuestión hace oportuno un breve comentario sobre el papel de la significación *indicial* en la cultura masiva. Todo proceso cultural, en tanto que proceso semiótico, contiene signos de los tres tipos peirceanos. En la cultura de masas aparecen, pues,

símbolos, iconos e índices, combinándose e interpretándose mutuamente de forma compleja. Así lo afirma E. Verón (1987: 149):

Cuando leemos el diario, desentrañamos lo simbólico en el texto, interpretamos los iconos de la actualidad en las imágenes; y la puesta en página y las variaciones tipográficas definen el contacto. Cuando estamos frente al aparato de televisión, en el momento del noticiario, el locutor se dirige a nuestros mecanismos simbólicos por lo que dice, se ofrece a nuestra interpretación analógica por sus vestimentas, su estilo físico, sus modales (que asociamos a modelos psicológicos, sociales, culturales, etc.) y nos mira a los ojos, en busca de contacto.

No es difícil de admitir, por otra parte, que la vida comunitaria, tradicional o moderna se sustenta en relaciones indiciales, como apunta Bougnoux (1992: 54):

Toda comunidad se funda y se relaciona por lazos que son en último análisis indiciales; ya sea familiar, nacional o tribal, un grupo (...) mantiene su cohesión comunitaria a golpe de índices que tienen un efecto de circundamiento y de identificación, de fusión.

Pero generalmente se ha subestimado la importancia de los fenómenos indiciales en la cultura masiva y se ha sobrevalorado el papel de la significación icónica: las teorías de lo imaginario y del espectáculo se representan la cultura masiva como un gigantesco dispositivo de producción y consumo de iconos. Sin embargo, el régimen icónico de la cultura masiva sería inviable sin un contexto de constante interpelación, de llamadas a la atención, de simulación de cercanía y de complicidad: «mira estas imágenes, te representan, te interesan...». Ese contexto es indicial. Y en él se recrean ritualmente, según el modo vicario de la comunicación masiva, las pautas de relación propias de la vida comunitaria y del trato interpersonal.

Martín-Barbero (1987: 234-235) subraya algunos aspectos de la semiología indicial en la era de la televisión: la «simulación de contacto» se da en aquellos mecanismos por los que la televisión «especifica su modo de comunicación organizándola sobre el eje de la función *fática*». Por ejemplo, en la «coloquialidad» que remeda el clima familiar y simula una situación permanente de diálogo. O en la «retórica de lo directo»

que «organiza el espacio de la televisión sobre el eje de la *proximidad* y la *magia del ver*», en oposición de la distancia del espacio cinematográfico y a su *magia de la imagen*. De ese modo, la interrelación televisiva opera desde los mismos dispositivos que dan forma a la cotidianeidad familiar, grupal, comunitaria.

En un sentido análogo, D. Bounoux (1992: 251) afirma:

Los grandes media de la cultura de masas, televisión, magazines, la publicidad o la moda..., vehiculan una comunicación indicial o fática... que privilegia el imperativo de la «conexión» (*branchement*), o la función de cohesión y de contacto, en detrimento de la información.

La función indicial, el contrato, se acentúan extraordinariamente en la época de transición, que hoy vivimos, entre la comunicación masiva y las formas de interactividad promovidas por las nuevas tecnologías comunicativas y tecno-estéticas. Hoy vivimos un *desplazamiento semiótico de fondo* que arrastra a la cultura en su conjunto desde un régimen de dominancia icónica y metafórica a un régimen de dominancia indicial y metonímica. Desde una era de la imagen y del simulacro a una era del contacto y la interactividad.

### Referencias

- Bounoux, D., *La communication par la bande. Introduction aux sciences de l'information et de la communication*, París, La Découverte, 1992.
- Cazeneuve, J., *El hombre telespectador*, Barcelona, G. Gili, 1977.
- Chaney, D., «A symbolic mirror of ourselves: civic ritual in mass society», en Collins, R., y otros (eds.), *Media, Culture and Society. A Critical Reader*, Londres, Sage, 1986, pp. 247-263.
- De Certeau, M., «The Jabbering of Social Life», en Blonsky, M. (ed.), *On Signs. A Semiotics Reader*, Oxford, Blackwell, 1985, pp. 146-154.
- Fiske, J., y Hartley, J., *Reading Television*, Londres, Methuen, 1978.
- García García, J. L.; Velasco Maíllo, H., y otros, *Rituales y proceso social. Estudio comparativo en cinco zonas españolas*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1991.
- Goethals, G. T., *El ritual de la televisión*, México, F.C.E., 1986.
- González Requena, J., *El espectáculo informativo o la amenaza de lo real*, Madrid, Akal, 1989.
- González Requena, J., *El discurso televisivo: Espectáculo de la posmodernidad*, Madrid, Cátedra, 1992.



- Lazzarato, M., «Reality show: le sujet de l'expérience. Variations sur quelques thèmes benjaminien», *Futur Antérieur*, n.º 11, 1992-93, pp. 73-89.
- Martín-Barbero, J., *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, México, G. Gili, 1987.
- Morin, E., *L'esprit du temps, 1. Névrose*, París, Grasset, 1962 (trad. cast.: *El espíritu del tiempo*, Madrid, Taurus, 1967).
- Ong, W., *Orality and Literacy: The technologizing of the word*, Londres, Methuen, 1982.
- Palmeri, A. J., «Ramism, Ong, and Modern Rhetoric», en Gronbeck, B. E.; Farrell, Th. J., y Soukup, P. A. (eds.), *Media, Consciousness, and Culture. Explorations of Walter Ong's Thought*, Londres, Sage, 1991, pp. 50-63.
- Piemme, J.-M., *La televisión: un medio en cuestión*, Barcelona, Fontanella, 1980.
- Turner, V., *La selva de los símbolos*, Madrid, Siglo XXI, 1980.
- Verón, E., *La semiosis social*, Buenos Aires, Gedisa, 1987.



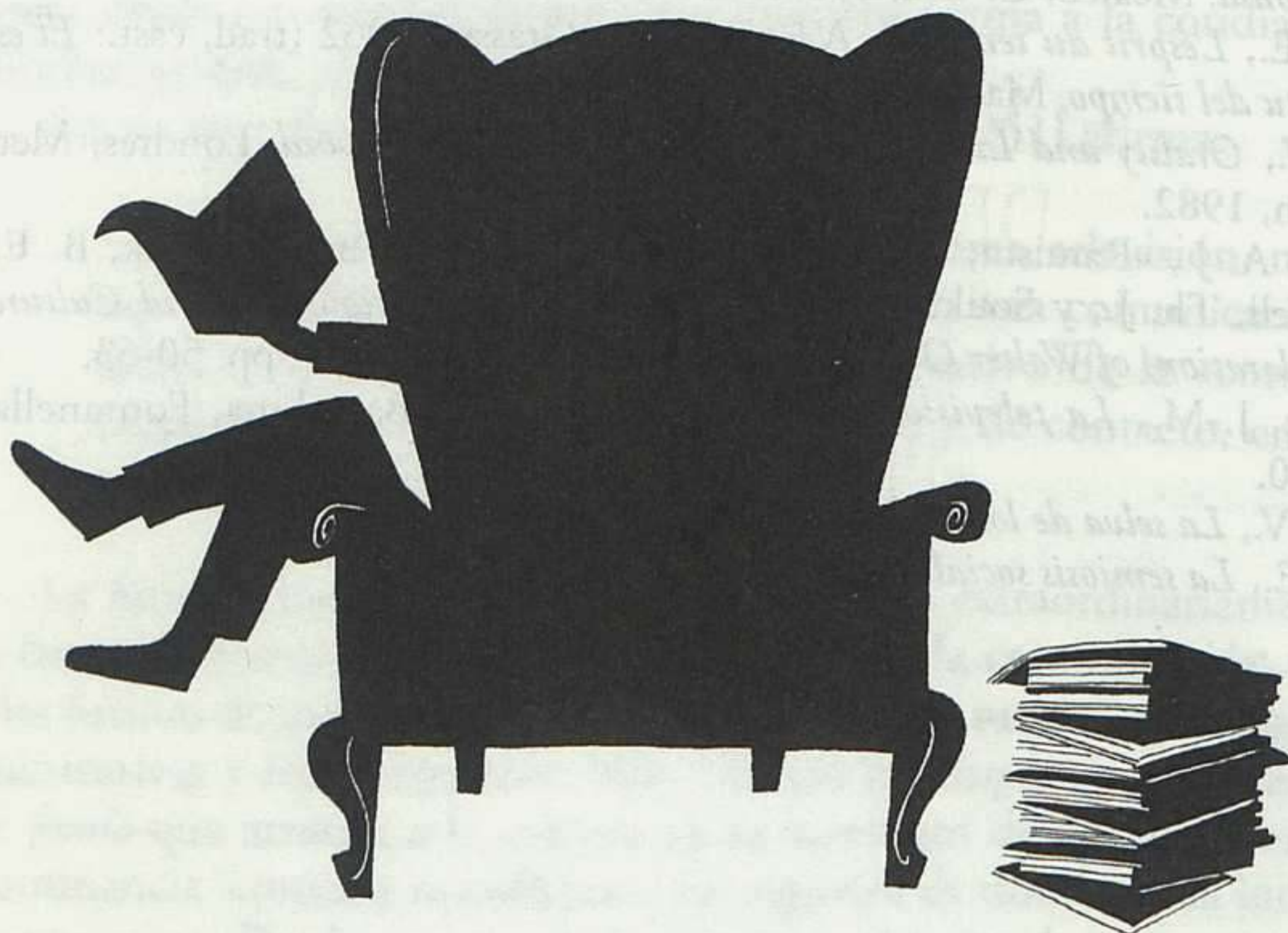
Por muy desarrollada que sea la tecnología, siempre quedará un espacio para la cultura y la comunicación humana. La cultura es el resultado de la interacción entre el individuo y su entorno social. La comunicación es el proceso que permite la transmisión de información y valores entre los miembros de una comunidad. La cultura y la comunicación son elementos esenciales para el desarrollo humano y la construcción de una sociedad más justa y equitativa. La cultura es el reflejo de la vida social y el medio a través del cual se transmiten los valores y las normas de una comunidad. La comunicación es el proceso que permite la interacción y el intercambio de ideas y experiencias entre los individuos. La cultura y la comunicación son, por lo tanto, inseparables y se influyen mutuamente. La cultura es el resultado de la comunicación y la comunicación es el proceso que permite la construcción de la cultura. La cultura y la comunicación son, por lo tanto, elementos esenciales para el desarrollo humano y la construcción de una sociedad más justa y equitativa.

Asociación de Revistas Culturales de España  
 Calle de...  
 Madrid, España  
 Teléfono: (91) 519 92 67  
 Fax: (91) 519 92 67

Asociación de Revistas Culturales de España



# La cultura pasa por aquí



A&V	Bitzoc	Dirigido	Leer	Reseña
Abaco	La Caña	Documentos A	Letra	Revista de Occidente
Academia	CD Compact	Ecología Política	Internacional	RevistAtlántica
ADE-Teatro	El Ciervo	ER	Leviatán	Scherzo
Afers Internacionals	Cinevídeo 20	El Europeo	Lletra de Canvi	Síntesis
Africa América Latina	Claridad	Fotovídeo	Ni hablar	Sistema
Ajoblanco	Claves de Razón Práctica	Gaia	Nuestra Bandera	Suplementos Anthropos
Album	CLIJ	Grial	Nueva Revista	Temas para el Debate
Alfoz	Creación	Guadalimar	La Página	A Trabe de Ouro
Anthropos	El Croquis	El Guía	El Paseante	Turia
Archipiélago	Cuadernos de Jazz	Historia y Fuente Oral	Por la Danza	El Urogallo
Arquitectura Viva	Cuadernos del Lazarillo	Hora de Poesía	Primer Acto	El Viejo Topo
L'Avenç	Debats	Insula	Quaderns d'Arquitectura	Viridiana
La Balsa de la Medusa	Delibros	Jakin	Quimera	Zona Abierta
		Lápiz	Raíces	



Asociación de Revistas  
Culturales de España

## Exposición, información, venta y suscripciones:

Hortaleza, 75  
28004 Madrid  
Teléf.: (91) 308 60 66  
Fax: (91) 319 92 67

# ELEMENTOS RITUALES DE LA ÓPERA ROCK

Philip C. Sutton

Por muy desarrollado –o rudimentario– que sea su nivel tecnológico, una sociedad humana se prestará siempre a reconvertir sus actos colectivos en rituales. ¿Cómo se podría definir un ritual? Según la antropología, la consolidación del ritual estaría vinculada en una sociedad primitiva al desarrollo de las creencias religiosas, lo cual indica una estrecha relación con la necesidad que siente el ser humano de identificar las fuerzas ocultas que rigen su mundo transitorio, y de dominarlas mediante su comprensión. Veamos entonces si la ceremonia religiosa nos ayuda a esclarecer tanto los orígenes de los rituales de la sociedad moderna como las características que los definen. Como posible punto de partida, podríamos establecer una distinción más bien clásica entre la forma y el contenido de un rito religioso. En cuanto al nivel formal, el ritual consiste en una serie de actos llevados a cabo por uno o varios oficiantes o sacerdotes, y exigiendo a su vez una respuesta apropiada por parte de los asistentes. Dichos actos suceden en un lugar específicamente designado y preparado para su celebración, y suelen discurrir por unos medios que oscilan entre el lenguaje cantado o hablado, la música u otros sonidos, los movimientos y vestuario, y otros elementos asociados con el espectáculo. Todas estas características formales reaparecen

---

**La Balsa de la Medusa**, 40, 1996.

en el hijo primogénito de la ceremonia religiosa, que no es sino la representación teatral. Al nivel del contenido, se atribuye a cada frase, cada gesto y cada objeto un significado trascendente cuyo origen reside en un poder que al menos en principio no se muestra. A lo largo de la ceremonia, se invoca a dicho poder para que se manifieste en individuos (la posesión), objetos (la transformación misteriosa) u otros signos externos (tales como la lluvia –o la carencia de la misma– al cabo de una ceremonia destinada a poner fin a una sequía). Esta manifestación depende a menudo de un sacrificio, o de una representación simbólica de tal sacrificio. En sus orígenes, pues, los rituales parecen haber sido una especie de cumplimiento del deseo colectivo, una salida hacia un ámbito de autenticidad situado en un plano existencial otrora inalcanzable. El acceso a este ámbito, sin embargo, sólo se consigue mediante la iniciación y la prueba.

Está bien documentado el desarrollo de la representación teatral a partir de los ritos religiosos. El teatro griego, por ejemplo, fue una evolución de los ritos dionisiacos, mientras que el teatro medieval europeo surgió con la incorporación a las ceremonias litúrgicas de pequeñas actuaciones basadas en los episodios evangélicos. A finales del siglo XX, está claro que los medios de comunicación siguen dedicados en gran medida a la transmisión de la representación, a pesar de la enorme proliferación de los mismos, y que las representaciones siguen siendo ritualizadas de manera habitual. Durante la Edad Media, muchas personas encontraron en la Iglesia una promesa de poder acceder a un nuevo orden de verdad y autorrealización. Puede ser que esto no ocurra con los jóvenes de hoy, pero aún resulta fácil congregarlos masivamente en estadios de fútbol o en salas de concierto con la promesa de una actuación por parte de una estrella del rock. Los conciertos de rock guardan muchas similitudes con las ceremonias religiosas, tanto en la forma como en el contenido. El empleo de un espacio preparado, el hecho de centrar la atención de los presentes sobre un grupo de actores, el uso de la música, el canto y el baile para suscitar una reacción participativa por parte del público, la transformación del oficiante (sacerdote supremo o estrella de rock) en un figurante cuya función es señalar un orden dife-

---

Philip C. Sutton es profesor de literatura inglesa en la Universidad Autónoma de Madrid.

renciado de la existencia, y el frenesí que puede envolver a los espectadores –todo esto puede aplicarse igualmente a un concierto multitudinario, a una ceremonia tribal en Papua Nueva Guinea, o a una misa de peregrinos en Lourdes.

Las ceremonias religiosas pueden asimilarse a la sociedad establecida mediante una religión estatal, pero también los ritos pueden convertirse en propiedad colectiva de grupos más o menos marginales (las herejías de ayer, las sectas de hoy). La música rock, igualmente, puede dirigirse hacia un público masivo o minoritario, o hacia grupos sociales específicos que van desde cristianos hasta cabezas rapadas. Aun así, toda música rock sufre cierto grado de marginalización. Persiste la barrera que separa la cultura «seria» de la «popular», y cualquier interés académico por un género juvenil como la música rock tiene su origen menos en una redefinición de los conceptos literarios que en el auge relativamente reciente de los llamados estudios culturales. Al indagar en la naturaleza ritual de los conciertos de rock actuales, podríamos partir por tanto de dos aspectos concretos de la cuestión. El primero es la identificación espacial del concierto rock como territorio marginal, donde los trajes y las corbatas están fuera de lugar, la desinhibición se ve como comportamiento normal, y la edad máxima de los espectadores tiende (todavía) a la baja. En segundo lugar, se atribuye también al concierto de rock una definición simbólica como puerta o umbral hacia un nuevo orden. Tal fenómeno encuentra su reflejo en la importación al metalenguaje del género, empezando por la prensa musical especializada, de toda una serie de metáforas religiosas («banda de culto», «ídolo del pop», «supremo sacerdote del heavy», «mártir del rock», etc.).

Desde el punto de vista de los estudios culturales, las anteriores consideraciones suscitan varias preguntas de interés. ¿Qué es lo que atrae al público a este territorio marginal? ¿Hacia qué intenta huir? ¿Cómo se las arregla una estrella del rock para darles lo que quieren? Y los propios músicos, expuestos ellos mismos a la acción corrosiva del tiempo, ¿cómo se sobreponen a la pérdida de su sacerdocio fantasmal? No debemos esperar respuestas sencillas, tanto por la gran diversidad existente de músicos, públicos y estilos como por la escasez de credos o manifiestos que hayan sido redactados por cantantes y músicos de rock. El rock tiene su discurso, pero no es un género discursivo, y sus abanderados suelen más bien tipificar actitudes que dedicarse a elaborar mitologías. En los casos que se podrían plantear como excepciones, como los aspectos más teatrales del heavy metal, el discurso principal sigue basándose en la adopción por parte de los representantes de identidades

ficticias derivadas de géneros literarios populares, tales como la literatura fantástica o la ciencia ficción.

Existe, sin embargo, un *corpus* de música rock que emplea las convenciones del espectáculo para dramatizar el mundo de los propios músicos creadores del género. Se trata concretamente del subgénero de ópera rock, que es donde más ha abundado la construcción de narrativas centradas en la conversión de la estrella de rock en objeto de culto. Aun así, cualquiera que centre su atención en la ópera rock se enfrentará en seguida a dos hechos llamativos: las óperas de rock son pocas, y su producción se concentra sobre todo en los años setenta. En cuanto a la primera observación, hay que reconocer que se basa en una definición bastante restringida de la ópera rock, que sería una obra dramática compuesta íntegramente por música y canciones pertenecientes al género del rock. Sin embargo, muchos de los rasgos definitorios que encontraremos más adelante en la ópera rock aparecen también en dos géneros relacionados, el musical rock (con alternancia de diálogos hablados y canciones) y el «concept album» (un término inglés referido a una colección homogénea de temas reunidos en un solo disco, y que conforman con frecuencia la narración de las tribulaciones de un protagonista único). Un análisis exhaustivo de la narrativa del rock requeriría cierta atención hacia estos géneros, ya que ellos también proporcionan ejemplos de intentos más o menos logrados de construir órdenes sociales alternativos con cierto carácter marginal. Al proponer una definición restringida, sin embargo, podemos limitar el alcance del presente estudio a tres obras concretas que comparten entre sí un ineludible aire de familia.

Se trata en primer lugar de *Jesus Christ Superstar*, con música de Andrew Lloyd-Webber y libreto de Tim Rice. Fue el primer gran éxito del género, y de él nacieron otras óperas rock o musicales modernos basados en temas bíblicos (destacan *Joseph and the Amazing Technicolour Dreamcoat* y *Godspell*). Lloyd-Webber se convirtió a partir de aquel momento en el más conocido, acaso el único, compositor especializado en ópera rock. *Jesus Christ Superstar* fue llevada al cine por Norman Jewison en 1973.

Las otras dos obras que vamos a examinar son *Tommy*, escrita por The Who y convertida en película por Ken Russell en 1975, y *The Wall*, obra de Pink Floyd cuya versión cinematográfica fue dirigida por Alan Parker en 1982. En realidad, *The Wall* es una obra de difícil clasificación en sí misma, ya que se dio a conocer en primer lugar como «concept album», antes de convertirse en espectáculo de corte operático durante la posterior gira del grupo. En la película, la obra es dotada de

una estructura narrativa firme, pero a costa precisamente de los rasgos definitorios más evidentes de la ópera. Los personajes de la película no cantan, menos en algunos momentos excepcionales, e incluso hay breves diálogos hablados, aunque no llevan el peso de la narración. Esto no quiere decir, sin embargo, que las canciones se reduzcan a un fondo musical sin función dramática alguna. También comentan las imágenes, con lo cual su papel se asemejan al del coro del teatro clásico. Por otra parte, el sujeto del enunciado (es decir, el «yo» de cada canción) varía asimismo de forma dramática, y a menudo se identifica fácilmente con alguno de los personajes en pantalla. Si lo anterior explica la inclusión de *The Wall* en el presente análisis, también lo podría hacer la similitud narrativa existente entre *The Wall* y las otras dos obras, especialmente *Tommy*.

La visión de las versiones cinematográficas de las tres óperas rock llega a ser algo así como un viaje por los años setenta. En *Jesus Christ Superstar* se aprecia una estética hippy heredada de los últimos sesenta, que se establece de manera inequívoca en las tomas iniciales. *Tommy*, en cambio, se regocija en la moda «glam» de mediados de los setenta, a la cual proporciona incluso algunas de sus imágenes emblemáticas (como la de Elton John en el papel del «Pinball Wizard»). Mientras tanto, *The Wall* muestra las secuelas dejadas en la iconografía del rock por el paso del punk y la creciente asociación de algunas variantes del género con la agresión, el tribalismo e incluso el militarismo.

Esencialmente, una ópera rock es un concierto de rock que es también una representación dramática. Por tanto, los cantantes se desdoblán en personajes de ficción, y como tal se interrelacionan. Gracias a este desdoblamiento, los ritos se llevan a cabo con regularidad en dos niveles distintos. Por una parte, el concierto de rock, como hemos apuntado antes, es un gran ritual: tiene un código indumentario con capacidad de autorregulación, tiene reglas de conducta apropiada, y tiene normas que rigen la producción de señales interactivas tanto por los actores como por su público. Por otra parte, en una representación dramática siempre caben las recreaciones artísticas de rituales y ceremonias. Tanto en el teatro como en la ópera clásica, estas ceremonias (coronaciones, bodas, juicios, banquetes, etc.) juegan un papel importante en la estructura narrativa. El género de la comedia, por ejemplo, se define en parte por un desenlace que gira en torno a una unión social celebrada mediante un casamiento, una fiesta u otra ceremonia, mientras que la interrupción de un ritual, tanto en el teatro como en el cine, es una señal convencional del acercamiento de una posible resolución trágica.

Ahora bien, la dramatización del ritual es uno de los factores comunes más sobresalientes de nuestras tres óperas rock, y al examinar estos rituales dramáticos más de cerca, encontraremos muchos indicios que confirman el parentesco existente entre el concierto de rock y la ceremonia religiosa.

Cada una de las tres óperas rock cuenta con un protagonista que adopta un papel mesiánico y es aclamado por multitudes para después sufrir el rechazo de aquellos mismos seguidores. En los tres casos, el proceso de la caída conlleva otro de sacrificio con el protagonista como víctima. Dicho esquema se aplica con facilidad a la tradición cristiana, y está por tanto presente en *Jesus Christ Superstar*, a pesar de ciertas transformaciones al nivel narrativo que luego comentaremos. Para demostrar la recurrencia del mismo esquema en *Tommy* y *The Wall*, pasamos a ofrecer un brevísimo resumen del argumento de cada obra.

Al comienzo de *Tommy*, el protagonista epónimo es un niño que se queda ciego, sordo y mudo al ser testigo del adulterio de su madre. Durante su adolescencia, sus parientes le someten a una serie de pruebas de naturaleza predominantemente sadoerótica. Tras una revelación mística, Tommy descubre no obstante que es capaz de jugar al «pinball» (es decir, a las máquinas recreativas que se suelen denominar «flipper» en castellano) mediante sólo el olfato. Se convierte así en campeón de «pinball» y en ídolo de los jóvenes. Después de recuperar todas sus facultades perdidas, funda una secta cuyos miembros acaban volviéndose contra él. La madre de Tommy muere en la revuelta, pero el protagonista consigue escapar. En los últimos momentos vemos cómo sube a una montaña, donde parece alcanzar algún estado superior de sabiduría.

*The Wall*, según el guión cinematográfico de Gerald Scarfe, narra en primer lugar cómo un niño es traumatizado sucesivamente por la muerte de su padre en la segunda guerra mundial, su escolarización dura y represiva, su incapacidad de huir del dominio de su madre posesiva, y su matrimonio insatisfactorio. Ya convertido en estrella del rock, sufre un colapso mental en plena gira y se imagina actuando como líder de un grupo de fascistas. Para eludir esta pesadilla, monta un juicio contra sí mismo al que acuden como testigos los fantasmas de su pasado. Se le declara culpable, dictándose por sentencia el derribo del «muro» metafórico que ha construido a lo largo de su vida, para así mostrar al mundo su auténtica identidad.

La configuración de los rituales dentro de los mundos dramáticos de *Tommy* y *The Wall* coincide en varios aspectos. Tanto Tommy como Pink (el protagonista de *The Wall*) se encuentran obligados durante



su infancia y su juventud a participar en ceremonias destinadas a tener efectos negativos sobre ellos. Estas ceremonias «juveniles», una ineficaz, en el caso de Tommy, y otra represiva, en el de Pink, encuentran más tarde su reflejo en los rituales que se llevan a cabo en las escenas culminantes de cada obra, donde los oficiantes son los mismos protagonistas.

Al joven Tommy, ya desprovisto de tres de sus sentidos, le lleva su madre a un templo donde se levanta una estatua gigantesca de Marilyn Monroe, a la que se atribuyen propiedades curativas. No se produce el milagro esperado, y la escena termina con el derribo de la estatua por parte de Tommy. Pink, por su parte, recibe su educación primaria a manos de un maestro rigurosamente militarista, a quien vemos conducir a los alumnos en fila hacia la boca superior de una enorme picadora de carne. Más tarde, al haber conseguido ambos protagonistas erigirse en maestros de sus propias ceremonias, éstas resultan ser calcos de sus experiencias juveniles: Tommy se presenta como guru espiritual, mientras que Pink se transforma en el monstruoso cabecilla de un grupo de fanáticos uniformados al estilo nazi. Debe añadirse que en estos momentos culminantes (aunque, como veremos, no finales), Tommy y Pink son además estrellas de rock, y sus ceremonias se ajustan por tanto al perfil del concierto de rock. Como consecuencia de ello, se produce un importante efecto dramático al representarse la ópera en directo, ya que cada una de las ceremonias ficticias se convierte en un «concierto-dentro-del-concierto», con lo cual el público real entra en un mundo ficticio que en cuanto significativo es indistinguible del mundo real.

Dentro de estos rituales inventados sobre el formato del miniconcierto, aparecen sistemas de símbolos también creados para la ocasión. Como suele ser el caso con las estructuras metafóricas y metonímicas desplegadas en cualquier representación teatral, los símbolos asociados con los rituales de *Tommy* y *The Wall* tienen su origen o en las convenciones culturales o bien en una serie de objetos-talismán cuya polisemia ha sido establecida anteriormente en la ópera. Por ejemplo, Tommy adopta como símbolo principal una cruz formada por una «T» mayúscula (su inicial) rematada con una pequeña bola. Por una parte, encontramos aquí una retextualización de la iconografía cristiana que sirve para reforzar los paralelismos entre esta ceremonia y la del templo de Marilyn Monroe, donde se celebra una parodia del sacramento de la comunión (con whisky y pastillas en vez de pan y vino). Por otra parte, la bola situada en la parte superior de la cruz también cabe dentro de una red visual perteneciente al mundo dramático, y expuesta en la película de Ken Russell con cierta prominencia. La constituye la constante reaparición de

objetos circulares, que van desde la «silver ball» (bola plateada) de las máquinas de flipper hasta el espejo circular roto por Tommy en su afán de recuperar sus facultades, sin olvidar la redondez del sol poniente contra la cual se yergue la silueta de Tommy en la toma final. En *The Wall*, desempeña un papel similar el símbolo de los martillos cruzados. Evidente referencia a la esvástica nazi, por un lado (gracias a su presencia en el contexto de un concierto cuya iconografía se basa casi por entero en la de las manifestaciones de Nuremberg), la imagen del martillo también se introduce poco a poco desde las primeras escenas de la película, uniéndose en un motivo reiterado, el del golpe destructivo, cuya expresión culminante es el derribo del muro metafórico.

Si se disciernen con claridad en *The Wall* y *Tommy* varias similitudes en cuanto a su estructura narrativa y a la presentación dramática de sus rituales, *Jesus Christ Superstar* parece a primera vista discurrir por otros caminos. El drama de *Jesus Christ Superstar* abarca un tiempo más corto, ya que la acción se reduce en general (dejando aparte las escenas iniciales de la preparación de los actores y la de la «resurrección») a los acontecimientos de los últimos días de la vida de Jesucristo. A pesar de los atributos «modernos» de la ópera, que van desde la indumentaria hasta el lenguaje empleado, el esquema narrativo básico parece ajustarse con bastante fidelidad a las versiones evangélicas, y así, según el orden preestablecido, se suceden la entrada en Jerusalén, la expulsión de los mercaderes, la última cena, la traición, las presentaciones ante Pilato y Herodes y, finalmente, la crucifixión. Sin embargo, ha habido también un proceso de adaptación de acontecimientos y diálogos, algunas veces bastante sutil y otras menos, que contribuye decisivamente al acercamiento de esta ópera rock a las ya comentadas.

El Jesucristo que aquí se nos presenta es un hombre quisquilloso, incluso irascible, cuyos discípulos destacan por su superficialidad y egocentrismo. Como Pink y Tommy, este Jesús archihumano preside un ritual en el momento culminante (pero, repetimos, no el final) de la ópera. Lo que se celebra en esta ceremonia es la resurrección tanto del propio Jesús como de un Judas todavía recalcitrante. En la versión cinematográfica, esta escena llamativa se coloca antes de la crucifixión en vez de seguirla, con lo cual la última imagen de la película es la de un Cristo muerto en lugar de la de un Cristo resucitado. La naturaleza trágica de este desenlace descubre una correspondencia importante entre las tres óperas, ya que la *anagnórisis* —el movimiento del sujeto desde la ignorancia hacia el conocimiento, o el momento de la revelación— de

los tres protagonistas, que preceden a la escena final en todos los casos, consiste siempre en el reconocimiento de un destino trágico.

Tantos son los nexos existentes entre las tres óperas que es incluso posible tipificar más detalladamente estos momentos de reconocimiento. Consisten en una toma de conciencia por parte del protagonista de que el resultado ya inevitable de los rituales que él mismo ha instigado será su propio sacrificio. Por ejemplo, el Jesucristo de *Jesus Christ Superstar* sabe que su muerte ha sido causada por la traición de su pueblo, su iglesia y sus discípulos. Los discípulos de Tommy también se rebelan contra él, mientras que Pink pierde su caparazón de estrella de rock como consecuencia de la sentencia dictada al cabo de su autoproceso. En *Ziggy Stardust*, un «concept album» de David Bowie que también ha sido llevado a cine, el mismo motivo se repite con especial pureza, ya que el héroe epónimo es una vez más una estrella de rock a la que acaban matando sus propios seguidores. Sin embargo, aunque la muerte a manos de sus congregaciones parece ser la suerte ineludible de los supremos sacerdotes del rock, el sacrificio no supone el punto final de ninguna de las tres óperas. Al contrario, el Cristo resucitado, el Tommy ya solitario y el Pink finalmente indefenso parecen haber alcanzado en última instancia un grado importante de paz interior y comprensión de la verdad. El sacrificio no ha sido en balde, ya que mediante el mismo se ha conquistado el acceso a un nuevo orden.

Al haber identificado algunos rasgos comunes compartidos por las óperas rock al nivel narrativo, y al haber establecido el lugar central que ocupa en estas narrativas el ritual dramático, podría darse la impresión de que al público que asiste a la representación se le ofrece una promesa de autorrealización para después negársela en el último momento. El espectador contempla la devoción hacia sus ídolos del grupo social al que pertenece mediante su recreación en escena, pero luego resulta que la verdad reside más allá de esa devoción, en un lugar al que llega el ídolo alejándose de sus adoradores. No parece del todo descabellado ver en la huida de los objetos de la devoción un reflejo de la década de los setenta, aquella época gris de valores confusos que se sitúa entre las utopías de los sesenta y el capitalismo triunfante de los ochenta. Fue desde luego una década en que se destruyó más de un icono para sustituirlo por la burla, la autoparodia o el kitsch. Aun así, queda por comentar otra similitud narrativa entre las tres óperas rock que da pie a conclusiones más amplias, ya que nos señala una función social cumplida tanto por los conciertos de rock en general como por otros tipos de espectáculo, por mucho que sean productos de su época.

Se trata del papel dramático que ocupan en las tres óperas rock los padres del protagonista. En primer lugar, éste siente en todos los casos un deseo acuciante de reunirse con un padre perdido o ausente. Los padres de Pink y Tommy mueren ambos en la segunda guerra mundial (aunque Ken Russell lo «resucita» en su película para inmediatamente «asesinarlo» de nuevo), y Jesucristo, como hijo de Dios que es, está separado de su padre por la barrera de la muerte humana. Como complemento de la añoranza del padre, cada protagonista también manifiesta síntomas de rechazo o lucha contra el dominio de su madre y la insuficiencia sexual que éste provoca. Tommy, sometido durante su adolescencia a torturas sexuales por sus parientes, convierte finalmente a su madre y a su padrasto en oficiales de su propia secta. Ya subordinados a Tommy, acaban muriendo en la revuelta dirigida contra él. En *The Wall*, la letra de la canción *Mother* —una especie de diálogo entre el joven Pink y su madre— culpa sin equívocos a ésta por la frialdad mostrada por Pink hacia su mujer. La madre de Jesucristo no aparece como personaje en *Jesus Christ Superstar*, pero sí se modifica el papel bíblico de María Magdalena, haciendo que su función dramática corresponda exactamente a las de la madre y la mujer de Pink, ya que su relación con Jesús oscila entre las de figura materna (véase la escena de la canción *Everthing's All Right*) y amante insatisfecha (*I Don't Know How To Love Him*).

Al alcanzar los tres protagonistas el rango de «supremos sacerdotes» de sus propios rituales, aprovechan la coyuntura para expulsar o subordinar a las representantes del mundo femenino. Tommy cambia los vestidos caros de su madre por un uniforme de corte militar, y le impone como única tarea la promoción de la idolatría pública de su hijo. En el caso de Jesucristo, destaca el hecho de que no se incluye ni una sola mujer entre los discípulos reunidos para la última cena, a pesar de que la única persona que sigue luchando por Jesús después de su arresto es María Magdalena. Por último, el mitin neo-fascista de Pink conduce a una noche de violencia racista cuya culminación en pantalla es una violación.

A su vez, el sacrificio de cada protagonista posibilita o incluso consiste en el abandono de todo vínculo con las mujeres. Jesucristo regresa a Dios, Tommy sube a una montaña y saluda al arquetipo masculino que es el sol, y Pink tiene que derrumbar el muro que le ha venido rodeando como una matriz para poder descubrir la naturaleza del verdadero artista. Hay, por tanto, un esquema narrativo basado en una serie de relaciones dialécticas (madre-padre, hombre-mujer, ausencia-presen-

cia, deseo-rechazo) que se repite en cada ópera rock y nos remite poderosamente a los modelos psicoanalíticos, ya que corresponde estrechamente a la clásica fantasía masculina elaborada frente a las neurosis de culpabilidad que se produce al ver cumplidos los deseos prohibidos del complejo de Edipo. De hecho, fantasías masculinas son también los mismos conciertos de rock, donde los jóvenes héroes del momento emplean instrumentos fálicos (micrófonos y guitarras) para reforzar sus posturas desafiantes y contribuir a la imposición del ego de su persona ficticia (no por nada la mayoría de las letras de las canciones pop o rock están escritas en primera persona).

En este sentido, al menos, sería perfectamente legítimo tachar a las óperas rock de conservadoras, a pesar de su aparente modernidad y de la provocación que implica (o implicó en su momento) su tendencia a parodiar las religiones y normas sociales establecidas. Al igual que los mitos religiosos de Occidente, y al igual que muchísimos cuentos populares, el principio que mantiene el género de la ópera rock es el de la espiritualidad como dominio exclusivamente masculino. No sólo se impide el acceso a las mujeres, sino que el hecho de alcanzar la pureza espiritual obliga previamente al protagonista masculino a huir de la mujer y todo lo que representa (es decir –según una simbología completamente arquetípica–) la tierra, la fertilidad, la mutabilidad y la atracción sexual).

Se trata, pues, de una de las variantes más recientes de una historia antiquísima. Lejos de representar la música rock como refugio de los jóvenes rebeldes, la ópera rock alimenta los mitos que llevan sustentando a la civilización occidental desde sus inicios. Dicha observación nos conduce a la conclusión final, que es también una mirada abierta al futuro, de que la ópera rock sigue siendo una asignatura pendiente para la creatividad femenina. Cuando se rellene dicha laguna, tendremos la oportunidad de analizar las obras pioneras de los setenta desde la perspectiva enriquecedora del contraste.

La obra de Hayden Herrera, *Prado: A biography of Pedro Pablo Kuczynski* (New York, Harper and Row, 1983) ha marcado la pauta, aunque no sin suscitarse objeciones. Véase más abajo.

La Balsa de la Meivasa, 40, 1996.



Frida Kahlo y Diego Rivera, México, 1931.

# FRIDA KAHLO, O LA ANIQUILACIÓN DE LA MADRE

Roberta Quance

«Árbol de la esperanza, mantente firme», reza el título que Frida Kahlo puso a un cuadro de 1946. Como buena parte de su obra, alude a uno de los trances en que se encontró a lo largo de su vida debido a las secuelas de un grave accidente de tráfico sufrido en su juventud. En 1946 Kahlo tenía treinta y nueve años. Acababa de someterse a una nueva intervención quirúrgica para enderezar su espalda (que nunca se volvería a recomponer) y desde hacía varios años vivía sola en su «Casa azul» de Coyoacán dentro de un matrimonio «de compañeros» con Diego Rivera.

Se volvió costumbre muy pronto, tratándose de Kahlo, interpretar su obra a partir de su vida, tal y como hacía la propia artista y yo acabo de hacer ahora<sup>1</sup>. Así se ha dicho, por ejemplo, que en esta obra Kahlo alude a su estado interior al afrontar el reto que suponía en aquellos momentos una nueva intervención. Whitney Chadwick lo ha visto así:

---

<sup>1</sup> La obra de Hayden Herrera, *Frida. A biography of Frida Kahlo* (New York, Harper and Row, 1983) ha marcado la pauta, aunque no sin suscitar objeciones. Véase más abajo.



F. Kahlo, *Árbol de la esperanza, mantente firme*, 1946.



Mientras pega el sol sin piedad en la tierra resquebrajada y en el cuerpo resquebrajado de Kahlo, tendido en una camilla de hospital, con la espalda descubierta sangrando, la luna ilumina a otra Kahlo sexualmente atractiva, en su traje de tehuana y pintada como para una alegre velada. La vida de Kahlo en tanto figura herida a la merced de médicos masculinos y tecnología de hospital se coloca bajo el signo del sol; la otra Kahlo, de carácter sexual, aunque enseña el corsé ortopédico que le sostenía la espalda, vive bajo el dominio de la luna. En la mano enarbola una bandera con el primer verso de una canción que le gustaba, «Árbol de la esperanza mantente firme»<sup>2</sup>.

Chadwick ha hecho hincapié en la escisión simbólica que se puede apreciar en la obra entre el mundo masculino y el mundo femenino. El espectador se enfrenta a dos Fridas, efectivamente, pertenecientes a dos mundos distintos: una que sufre, que es paciente e incluso víctima, y que representa a la mujer de carne y hueso, habitante del mundo diurno (reino de la razón y de los dioses masculinos) y otra, milagrosamente íntegra, que vive (se diría) muy hacia adentro, a fuerza del alimento que le brinda su propia fantasía. Es, significativamente, esta última Frida nocturna, identificada con el símbolo de la luna, la que es imaginada libre del odiado corsé de yeso que la ha mantenido en pie. Es más, si uno se fija en la contraposición de las dos figuras notará que es posible ver representada aquí una imaginaria secuencia temporal. La mujer nocturna se ha alzado *sobre* la otra, como si renaciera o como si con la representación de sí misma en libertad se anticipara mágicamente una plena recuperación.

<sup>2</sup> Whitney Chadwick, *Women Artists and the Surrealist Movement* (Londres, Thames and Hudson, 1985), 160. Las traducciones de obras en lengua extranjera, salvo indicación contraria, son mías.

---

Roberta Quance es profesora del Departamento de Filología Inglesa de la Universidad Autónoma de Madrid.

Pero cerniéndose sobre esta composición hay también algo parecido a una sombra que convoca nuestra mirada: ¿no es posible divisar en la figura que componen el cuerpo dispuesto en horizontal y la mujer que vela a su pie los dos brazos de una cruz? ¿Y no podría ser, entonces, que Frida haya pintado el sol y la luna guiada por el ejemplo de la tradición iconográfica de la Crucifixión (tal y como hacían los indios americanos en general)? ¿Y en la tradición cristiana no es esa cruz en que Cristo murió también, notoriamente, un «árbol de la esperanza?».

De hecho, Frida Kahlo, ese mismo año, volvería a referirse a su sufrimiento en términos religiosos igual de sincretísticos. Su cuadro *La venadita*, en que se representa como un ciervo asaetado, nos remite a los muy conocidos versos del «Cántico espiritual» de San Juan de la Cruz —«Vuélvete, paloma, / que el ciervo vulnerado / por el otero asoma / al aire de tu vuelo, y fresco toma»— al tiempo que, posiblemente, recoge un motivo difundido en la mitología azteca<sup>3</sup>.

Más llamativo aún resulta un cuadro de 1940 —de formato, uno de los más grandes— que preparó para la exposición surrealista de ese mismo año en México, *La mesa herida*, hoy, por desgracia, desaparecida. Se trata claramente de una parodia de la Última Cena de Cristo, sin duda hecha a partir de la obra de Leonardo. La novedad de lo realizado por Kahlo es que ella misma ocupa el lugar de Cristo. Rodeada de figuras familiares del folklore mexicano —un Judas, un macabro esqueleto y un ídolo nayarit, Frida parece estar atrapada entre sus comensales, anclada a la mesa por la mano que le echa encima el gigantesco muñeco, por un lado y, por otro, el ídolo. Se ha interpretado esta obra como una acusación de traición que Frida lanzaba públicamente a Diego Rivera por haberle pedido el divorcio en 1939— pero más que traición, creo, cabe hablar (por retórico que parezca) de sacrificio. Pues el tema y unos detalles más apuntan en esa dirección. Las faldas del traje de tehuana que Frida lleva están manchadas de sangre, al igual que las tablas del suelo a ambos lados suyo. La propia mesa, dotada de patas de persona, sangra como un ser vivo; funciona en el cuadro oníricamente, como símbolo desplazado de la víctima humana —que no es, por

<sup>3</sup> Sarah Lowe, *Frida Kahlo* (New York, Universe, 1991), 102. Inga Clendinnen, *Aztecs* (Cambridge, R.U., Cambridge University Press, 1991), alude, por ejemplo, a un mito sobre los orígenes del pulque (bebida confeccionada de la savia del maguey) en que una mujer-ciervo es perseguida por un cazador hasta que consistente entregarle el codiciado don (245).

supuesto, sino la anfitriona<sup>4</sup>. Freud había señalado en su *Traumdeutung* que en los sueños la *mesa* sustituía muchas veces al *lecho* como símbolo del matrimonio. Aquí sustituye específicamente a la mujer ofendida –y a la figura que ella tiene detrás– que es Cristo.

Si esto parece rebuscado, conviene recordar que otra mujer asociada al surrealismo, la suiza Meret Oppenheim, iba a hacer la misma irónica asociación entre mesa, mujer y sacrificio en una instalación de 1959 titulada *Le Festin*, donde el banquete, que no dejaba de tener aires de un velorio, se celebraba sobre el cuerpo de un maniquí<sup>5</sup>.

En Occidente, Cristo es la víctima inocente por excelencia y si a veces a lo largo de su vida Kahlo se atreve a presentarse bajo esta guisa, es, sin duda, como ha postulado su biógrafa, para subrayar su propio sufrimiento. No faltarían motivos para verlo así. Sin embargo, los críticos no llegan a un consenso sobre cómo hay que leer semejante victimización –si basta insistir en los hechos de su vida para dar cuenta de ella o si debíamos más bien destacar los elementos «literarios» que la conforman. En caso de optar por esta última perspectiva se ve uno obligado a reconocer que han sido varios los artistas de vanguardia que se han presentado como héroes agónicos, cuando no como mártires o víctimas– y sin ninguna intención de literalidad<sup>6</sup>. ¿Es el caso de Frida Kahlo distinto? ¿Habrá alguna lógica en sus representaciones, independientemente de que se ajusten o no a los hechos de su vida? Si uno se limita a una aproximación estrictamente biográfica a la obra de Kahlo, advierte una estudiosa, «no... puede tomar en

<sup>4</sup> En *Frida Kahlo* [ensayo y catálogo de exposición, The Meadows Museum, Southern Methodist University, Dallas, Texas, 17 de febrero a 16 de abril de 1989] Salomón Grimsberg (el comisario) ha comentado: «En Coyoacan Kahlo se convierte en la Mujer de Dolores y la mesa en símbolo de la cruz que ha de llevar, extensión física y *alter ego* biomórfico de sí misma. Kahlo usa la mesa (con sus patas dañadas por piernas suyas) como metáfora de su propio cuerpo» (33). Para Grimsberg se trata de acusar de traición a Diego Rivera después del divorcio. Como en el Nuevo Testamento (Lucas 22: 21): «Pero la mano del que me entrega está aquí conmigo sobre la mesa.»

<sup>5</sup> Para más detalles sobre esta obra véase Renee Riese Hubert, «From *Déjeuner en fourrure* to *Caroline*: Meret Oppenheim's Chronicle of Surrealism», en *Surrealism and Women*, ed. de Mary Ann Caws, Rudolf Kuenzli y Gwen Raaberg (Cambridge, Massachusetts y Londres, The MIT Press, 1991), 40. Nota que la obra es también conocida por el título *Le dîner sur la femme nue*.

<sup>6</sup> Como recuerda Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*, trad. de Gerald Fitzgerald (Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1968), 66. Piénsese, sin más, en Lorca, quien se identifica con el Cristo crucificado en *Poeta en Nueva York* o Jean Cocteau, para quien la inspiración era una especie de hemorragia (*Le sang d'un poète*).

cuenta el *surplus* estético inherente a cualquier obra de arte, sea producto del trabajo consciente del artista o de una sublimación inconsciente»<sup>7</sup>. Tampoco es posible desde el marco estrecho de la biografía plantear la cuestión de si la obra participa en tradiciones ideológicas que hayan influido en la elaboración de sus imágenes o si esas imágenes guardarán una coherencia propia. Si, por otra parte, aceptamos que la obra de Kahlo es de planteamiento *autobiográfico*, conviene hacer hincapié en cómo se va construyendo en ella la *persona* (la máscara), con qué materiales y desde qué legado de representaciones femeninas<sup>8</sup>.

Mujer-árbol, mujer-ciervo, mujer-mesa, con el cuerpo convertido en encrucijada de distintos reinos conceptuales, es a simple vista la liminaridad simbólica de la mujer —consagrada por las grandes mitologías femeninas— la que caracterizaría también a la imagen de mujer que nos brinda Frida Kahlo. Y, sin embargo, entre lo mucho que se ha dicho sobre su obra es sorprendente averiguar que nadie ha tratado este asunto a fondo, que apenas, en realidad, si se ha tocado. Al contrario, la crítica que ha surgido a lo largo de los ochenta, escéptica en lo que respecta al tema de las diosas (a diferencia de los setenta), se ha empeñado en demostrar que la pretendida, exacerbada feminidad de la obra de Kahlo se revela hueca, como un signo vacío, o una mascarada<sup>9</sup>. Pero si en algo falla este planteamiento —al menos tal y como se ha venido desarrollando— es en que acaba difuminando la especificidad de las imágenes que la artista ha elaborado. El silencio sobre este punto es, inevitablemente, de índole ideológica: el tema de la mitología femenina se ha visto con recelo en los últimos años por cuanto implica una visión conservadora del papel de la mujer como madre,

<sup>7</sup> Nina Badenberg, «Las dos Fridas: entre Diego y Leonardo, maternidad artística de un recuerdo infantil», *Dispositio*, 18, 44 (1993), 35.

<sup>8</sup> Sobre la cuestión de cómo leer la autobiografía véanse las reflexiones de Joan Borsa, «Frida Kahlo. Marginalization and the Critical Female Subject», *Third Text*, 12 (1990), 21-40.

<sup>9</sup> Esta es la postura sostenida por Terry Smith, «From the Margins. Modernity and the Case of Frida Kahlo», *Block* [R.U.] 8 (1983), 11-23, y «Further Thoughts on Frida Kahlo», *Block* 9 (1983), 34-37. El artículo de Borsa (arriba, n. 7) que nace del mismo rechazo a cualquier intento de rastrear una esencia femenina en la obra de Kahlo, insiste en la contextualización de las imágenes de la mujer que presenta. Sin embargo, no identifica claramente cuáles son las tradiciones de las que se vale la artista. La teoría de la feminidad como mascarada tiene su origen en el conocido análisis psicoanalítico de Joan Riviere, «La Femenidad como Máscara», en *La Femenidad como Mascarada*, ed. de Alicia Roig (Barcelona, Tusquets, 1979), 11-24.

como Madre Tierra o en el peor de los casos como algo subhumano o inorgánico. (Es notorio que no encontramos en la mitología en general distinción alguna entre mujer, madre y naturaleza.) Dentro del feminismo las distintas opiniones que han surgido respecto del recurso a la mitología femenina entre las artistas, están desde hace años polarizadas –entre quienes abrazan alguna variante de la mitología de las diosas con fervor religioso (y a veces sin ningún rigor)– y quienes la rechazan por políticamente retrógrada, o esencialista, sin prestar atención al peso específico que esa mitología ha tenido y sigue teniendo en la cultura secular<sup>10</sup>. Sea por un afán de no perpetuar estereotipos, o sea sencillamente por el desgaste que ha producido un debate sin resolución aparente, se ha preferido pasar de puntillas sobre la cuestión de cómo ha incidido la mitología femenina en la obra de Kahlo<sup>11</sup>, perdiendo, con este extraño mutismo, una oportunidad de indagar en algunos de los aspectos más perturbadores de su obra. En lo que sigue propongo que intentemos desentrañar la lógica de esta singular apelación a la mitología femenina, ver cómo funciona y si se puede mantener sin fisuras. Se da el curioso caso –sin duda debido a las circunstancias de la pintora y a su interés por las tradiciones específicamente aztecas– que la mitología de las diosas *no* tiene lectura positiva en su obra. Es socavada desde dentro, presentada de tal forma que no se le ve más que el lado oscuro, en un ángulo de visión que coincide con el de la mitología azteca.

<sup>10</sup> Véase el ensayo de Mira Schor, «Backlash and Appropriation», en *The Power of Feminist Art. The American Movement of the 1970s, History and Impact*, ed. de Norma Broude y Mary D. Garrard (Nueva York, Harry N. Abrams, 1994), 255-55, sobre un coloquio titulado «The Great Goddess Debate - Spirituality vs. Social Practice in Recent Feminist Art» celebrado en el New Museum of Contemporary Art de Nueva York, en diciembre de 1987. Para un estudio que contempla con buenos ojos la reivindicación –y revisión– de esta mitología por parte de artistas contemporáneas, véase Estrella Lauter, *Women as Mythmakers. Poetry and Visual Art by Twentieth-Century Women* (Bloomington, Indiana University Press, 1984).

<sup>11</sup> La única excepción sería Jean Franco, quien en su libro *Plotting Women. Gender and Representation in Mexico* (Nueva York, Columbia University Press, 1989) analiza brevemente el óleo *Moisés* (1945), basado en una lectura del *Moisés y la religión monoteísta* de Freud. Concluye que la pintora «admite, aunque sólo sea de una manera indirecta, una complementariedad [de los sexos] en la que las mujeres están más cerca de la naturaleza pero los hombres son los héroes de la cultura» (112). Anota, al mismo tiempo, que Kahlo en este óleo «intenta arrebatárselas a las mujeres el proceso de dar a luz, ya que el niño parece ser «un regalo de la naturaleza» (111). En realidad, Kahlo en esto se estaba mostrando fiel a Freud, quien se apoyaba a su vez en la conocida teoría de Otto Rank (*El nacimiento del héroe*): los héroes legendarios nacían sin padres.

Según J. M. G. Le Clézio, Frida Kahlo se inspiraba en la imagen de una antigua diosa precolombina de la que poseía una estatua:

Los rasgos de la cara, la estatura, y sobre todo ese peinado muy precioso, cabellos trenzados mezclados con hilos de algodón formando una corona sobre la cabeza, es Frida misma, identificada con la diosa de la tierra y de la fertilidad, la Tlazolteotl de los antiguos mexicanos, que lleva en su cuerpo la vida y la muerte, y se ofrece a la mirada de los hombres<sup>12</sup>.

Aunque muchos de los jóvenes creadores mexicanos –contemporáneos de Kahlo– compartían con ella su fascinación por esta madre mítica, continúa Le Clézio, para Frida tendría una significación especial, ya que se trataba de su «doble». Admitido este punto, lo lógico es preguntarse qué consecuencias acarrearía este caso de interiorización de un mito, o cualquier otro semejante, pero Le Clézio no lo hace. Tiende, más bien, a ver esa identificación como algo natural o como una fatalidad y, por tanto, no susceptible de análisis. Pero vuelve a llamar la atención sobre el tema hacia el final de su libro, al citar un extracto de la evaluación de Diego Rivera que hizo Kahlo con motivo de una exposición de éste en 1949. Merece la pena citarlo aquí de nuevo porque, como veremos, las palabras de la pintora van a arrojar luz sobre un cuadro suyo del mismo año:

La forma de Diego es la de un monstruo entrañable, al cual, la abuela, Antigua Ocultadora, la materia necesaria y eterna, la madre de los hombres, y todos los dioses que éstos inventaron en su delirio, originados por el miedo y el hambre, LA MUJER, entre todas ellas –YO– quisiera siempre tenerlo en brazos como a su niño recién nacido<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> *Diego y Frida* (Madrid, Temas de Hoy, 1993), 101. Hay, además, una famosa estatua de esta diosa de la inmundicia y del amor en que se la ve dando a luz – lo cual recuerda a *Mi nacimiento* de Kahlo.

<sup>13</sup> Frida Kahlo, «Retrato de Diego», en *Frida Kahlo* [catálogo de exposición, Madrid, 30 de abril - 15 de junio de 1985] (Madrid, Ministerio de Cultura, 1985), 138; cit. en Le Clézio, 211.

Con el nombre «la antigua ocultadora» –nombre que Diego Rivera, además, le había dado a ella<sup>14</sup>– Frida alude a advocaciones que se han dado a varias de las diosas del panteón azteca, como Toci, «nuestra abuela», Teteo Innan, «madre de los dioses» o Tonantzin «nuestra madre» (quien fue luego reemplazada por la Virgen de Guadalupe). Pero en lo que está pensando en primer lugar es en el vínculo mítico entre *mater* y *materia* que todas comparten en cuanto diosas asociadas a la tierra. En atención a esas raíces Erich Neumann no dudó en atribuirles a todas ellas el mismo poder absoluto sobre la vida y la muerte del que disponían diosas madres del Oriente Medio, Egipto o la antigua Grecia, y las analiza en su conocido estudio *The Great Mother*<sup>15</sup>. Ahora bien, en la mitología de los aztecas, tal y como revela la etiqueta que Frida ha empleado, es el lado sombrío de las diosas el que prevalece, hasta tal punto que el mismo Neumann, quien las estudia bajo el signo de la Madre Terrible, se extraña de la dureza de su ley. Nos recuerda que el culto más famoso de los aztecas era el de la Mujer-Culebra (Cihuacoatl) –la Tierra– y que ésta exigía la entrega periódica y puntual de gran número de víctimas humanas:

Toda la política azteca se subordina a las guerras libradas para tomar presos que luego se sacrificaban en el culto a la Mujer-Culebra, quien consentía a la fertilidad sólo cuando los terribles sacrificios de sangre la habían saciado<sup>16</sup>.

Según el cronista Fray Diego Durán, esta diosa solía representarse con la boca abierta «y los dientes regañados» porque estaba siempre hambrienta<sup>17</sup>.

Como se sabe, la forma más característica del sacrificio azteca consistía en arrancarle el corazón a la víctima en vivo, acto que, sin embargo, se identificaba simbólicamente, como explica Neumann, con

<sup>14</sup> Como explica Sarah M. Lowe en las notas que acompañan a *El diario de Frida Kahlo. Un íntimo autorretrato* (Madrid, Editorial Debate; Barcelona, Círculo de Lectores, 1995), 267).

<sup>15</sup> Erich Neumann, *The Great Mother*, trad. Ralph Manheim (Princeton, N.J., Princeton University Press-Bollingen, 1955). Parece tratarse de la diosa Cihuacoatl, la diosa-culebra.

<sup>16</sup> Neumann, 186.

<sup>17</sup> Fray Diego Durán, *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de la Tierra Firme* (1570), ed. facsimilar (Madrid, Banco de Santander), tomo 2, cap. 91; Clendinnen, *Aztecas*, 195.

el dar a luz. ¿Cómo puede producirse semejante tergiversación de valores, de consecuencias tan atroces? Neumann señala que el mundo azteca estaba siempre en guerra consigo mismo y que tal vez quepa pensar que la expresión de lo femenino se había contaminado de la violencia del ritual masculino, asociado al culto de los «héroes de la luz» que renacen tras ser devorados por la tierra:

Estos dos mundos [el de la luz y el de las tinieblas] chocan y se funden continuamente uno con otro. El mayor honor de un guerrero azteca era tomar prisioneros para los sacrificios o caer preso él mismo y ser sacrificado. Pero «tomar un prisionero», «dar a luz un hijo», «ser sacrificado» y «morir de parto» son idénticos. De modo que hemos de preguntarnos si esta extraña manera de dar expresión a las vivencias femeninas se tomaba del ritual masculino de sacrificio o si el ritual masculino de sacrificio imita lo fundamental de las vivencias femeninas<sup>18</sup>.

Al final, Neumann no encuentra respuesta satisfactoria a ese enigma. Pero ha dado a entender, por increíble que parezca, que en la cosmovisión azteca el sacrificio humano se identifica con el dar a la luz. Se tratará, quizá, de una versión extrema de la lógica que, se ha postulado, subyace a la práctica del sacrificio animal en general —el cual, en palabras de la socióloga norteamericana Nancy Jay, tendría por objetivo para los que participaban en semejantes ritos realizar el «birth done better» [dar a luz pero en mejor]. Ser nacido/a de mujer es ser para la muerte; los ritos de sacrificio propondrían superar este hecho mediante el único acto que tuviese un peso equiparable —el quitar la vida—. El sacrificio, postula Jay, sirve para afianzar sistemas de parentesco patrilineales (con los que guarda «afinidad»), por lo que, a nivel simbólico, constituiría dentro de las sociedades que lo practican el equivalente masculino de traer criaturas al mundo. Y como ilustración de sus teorías pone el culto (sanguinario) de los aztecas al sol<sup>19</sup>.

<sup>18</sup> Neumann, 200.

<sup>19</sup> Nancy Jay, *Throughout Your Generations Forever. Sacrifice, Religion, and Paternity* (Chicago, University of Chicago Press, 1992). La frase «birth done better» procede de su introducción (xxiv). Véase también de la misma autora «Sacrifice as Remedy for Having Been Born of Women» en *Immaculate and Powerful. The Female in Sacred Image and Reality*, ed. de Clarissa W. Atkinson, Constance H. Buchanan y Margaret R. Miles (Boston, Beacon Press, 1985), 283-309. Allí comenta: «En la polaridad que



La sombra arrojada por el *fatum* del sacrificio alcanza incluso a la diosa del amor, el modelo que se da a sí misma Frida Kahlo, según Le Clézio. En una famosa estatua de Tlazolteotl conservada en la Dumbarton Oaks Reserarch Library de Washington, D.C. se ve a esta diosa «de la inmundicia y del amor» dando a luz —en un parto estremecedor—. En palabras de la historiadora Inga Clendinnen, su creador le ha dado «el rostro del combate»<sup>20</sup>. Porque se consideraba que la mujer azteca, al alumbrar un hijo, se hallaba (violentamente) poseída por la Madre Tierra. Y ésta, como hemos visto, si bien podía ser invocada bajo su aspecto benigno, también era reconocida como dueña de poderes terribles.

La cosmovisión de los aztecas tiene, pues, esta peculiaridad: ha sido analizada como ejemplo de una concepción de vida en el fondo matriarcalista, ya que todo se subordina a los poderes femeninos de la Tierra, pero está tan ensombrecida por el espectro del final que ha quedado eclipsado cualquier valor positivo que cupiese atribuir al hecho de nacer o de dar a luz. En Kahlo esta percepción de lo oscuro de las creencias aztecas respecto de los ciclos de la vida ha quedado plasmada de varias maneras. En varios cuadros (por ejemplo, *Autorretrato en la frontera entre México y los Estados Unidos*, 1932; *El sol y la vida*, 1947; *Naturaleza viva*, 1952) el sol aparece con el rostro ensangrentado, como en señal de que se han llevado a cabo sacrificios para que se alce todo los días y deje atrás el reino oscuro de la tierra. En su óleo *Luther Burbank* (1931) invierte el sentido positivo de un gran símbolo maternal. Allí vemos al horticultor convertido en un gran árbol frutal cuyo tronco coincide con el suyo (desde las pantorrillas para abajo). La propia Frida ironizó respecto del sentido de esta imagen, comentando que el espectador podía sacar en conclusión que la sangre de Burbank estaba abonando las raíces del Árbol de la Vida<sup>21</sup>, al confundirse con su savia. En cuando no lo hiciera jamás en sentido literal —ad de obsesiva, se piensa, sería la frustración por parte de Frida Kahlo por no haber podido dar a forma el sacrificio de sangre y el parto, el dar muerte se valora positivamente, y negativamente el dar a luz. El sol azteca salía deliberadamente, acompañado de espíritus de las víctimas sacrificiales humanas. Sólo la reiteración de los sacrificios le daba vida mañana y le permitía ir alzándose, pero cada tarde caía hasta morir en compañía de los espíritus de las mujeres muertas de parto» (284).

<sup>20</sup> Inga Clendinnen, *Aztecs*, 174.

<sup>21</sup> Citado en Hayden Herrera, «Autorretratos», *Frida Kahlo* [catálogo, Madrid], 47. Sin embargo, hay quien presenta las creencias aztecas acerca de los ciclos de vida y muerte de una manera anodina, o incluso positiva, como hemos Janice Helland, «Aztec Imagery in Frida Kahlo's Paintings», *Women's Art Journal*, 11, 2 (Fall 1990/Winter 1991), 8-13. Respecto de esta obra comenta que «el esqueleto yace enterrado; de él nacen raíces que se con-



F. Kahlo, *Retrato de Luther Burbank*, 1931.

realidad, en vista del lugar destacado que ocupa en este cuadro el esqueleto –situado justo debajo del tronco, en horizontal– sería más apropiado hablar de un Árbol de la Muerte, una inversión del símbolo vital. Porque allí se señala claramente que el estudio que aguarda al científico que presumía de manipular la naturaleza es el de ser enterrado.

### *A su imagen y semejanza*

Por funesto que sea el concepto azteca del mundo bajo la sombra de las diosas terrenas, en una ocasión al menos, en su pintura, Frida Kahlo se represento directamente como hija de una Madre mítica de la tierra y madre a su imagen y semejanza. En un óleo de 1949 *El abrazo de amor entre el Universo, la Tierra (México), yo, Diego y el señor Xolotl* Frida se retrata –sentada ella misma en el regazo de una diosa madre, que se ha fundido con la tierra mexicana– como madre de un Diego niño que ha cogido en brazos como la Virgen al niño Jesús. Como marco, reciben tanto la diosa como Frida y Diego el abrazo de un inmenso ser andrógino cuyo rostro, mitad noche y mitad día, se asoma borroso a sus espaldas. (La figura podría representar, igualmente, aquella lejana pareja primordial conocida en los mitos como el Señor y Señora de la Dualidad.)

Aquí la mujer de carne y hueso aparece como madre independientemente de que lo sea en realidad o no. El único lazo de «parentesco» humano representado –el de madre e hijo– es producto de una fantasía psicológica que invierte la jerarquía del poder entre los sexos: el mayor se convierte en menor, el más poderoso en un ser indefenso –por prodigioso que sea su «tercer ojo»–. Se diría que el cuadro cumple una función mágica: con cada abrazo maternal repetido, cada uno más grande que el otro, se reivindica la fuerza de un destino, capaz de triunfar aun cuando no lo hiciera jamás en sentido literal –así de obsesiva, se piensa, sería la frustración por parte de Frida Kahlo por no haber podido dar a luz. Se habrá buscado algún consuelo –quizá incluso una justificación de su unión con Diego– en una fantasía compensatoria, muy, por otra parte, en consonancia con las teorías de Freud sobre la feminidad<sup>22</sup>.

vierten en un árbol y éste, a su vez, se convierte en el horticultor Luther Burbank. De las raíces de la muerte, el esqueleto, surge el árbol que afirma la vida» (11).

<sup>22</sup> Freud había dicho («La feminidad» [1932]) que la mujer no vería colmada su feminidad hasta que hubiera convertido al marido en hijo o dado a luz un hijo propio, preferentemente un varón.



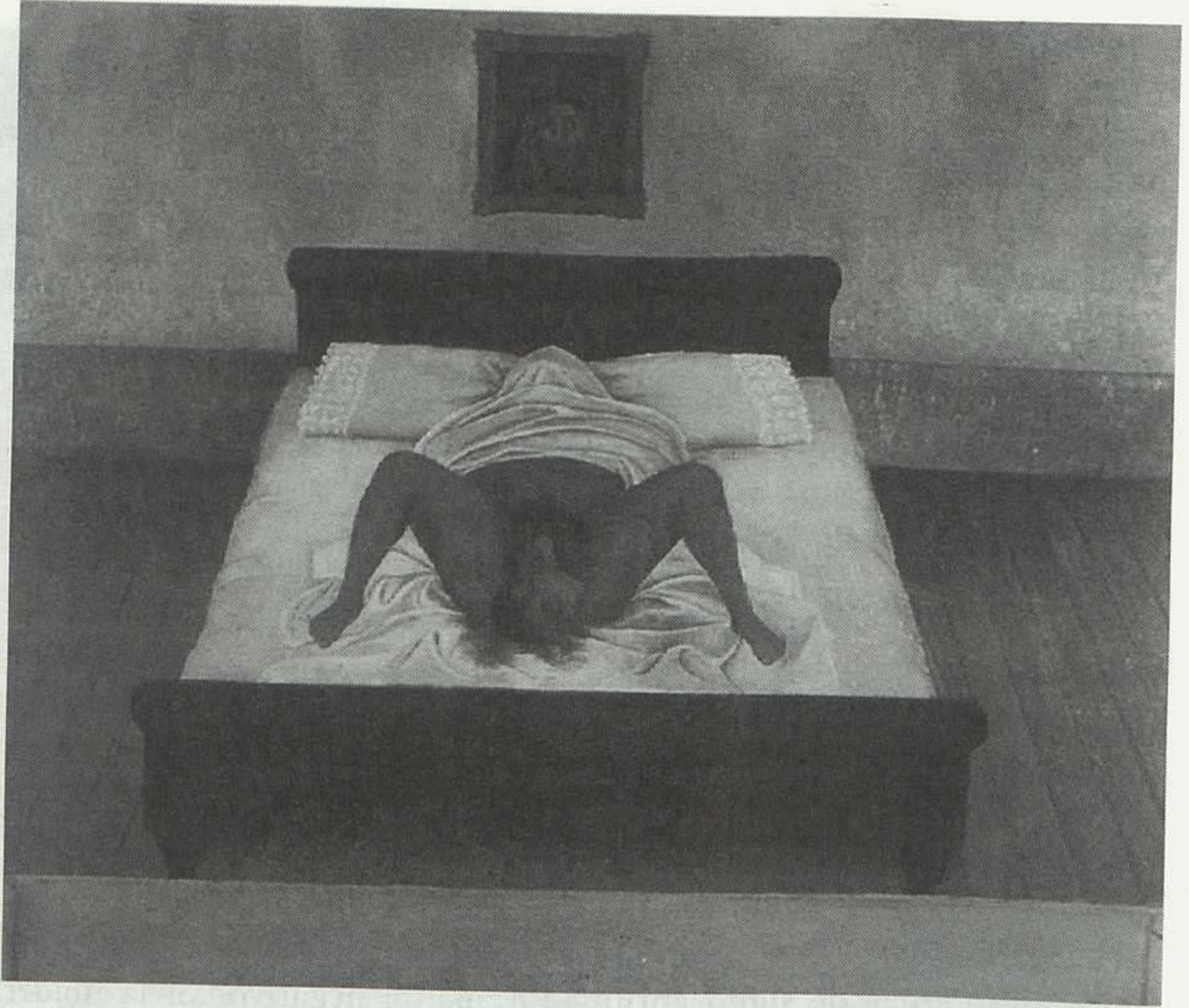
F. Kahlo, *El abrazo de amor entre El Universo, la Tierra (México), yo, Diego y el señor Xolote*, 1949.

Pero hay otra lectura posible de lo que se representa en este cuadro y dice más de la figura de la artista en cuanto hija que de la figura estereotipada de la mujer con vocación maternal frustrada. El que Kahlo se haya insertado en un linaje femenino fantástico significa que no da cabida alguna a ningún antecedente real, o que más bien la fantasía viene a suplir la ausencia (sentida) de una genealogía real. Como había notado ya Diego Rivera con respecto a la que es, posiblemente, la obra más estremecedora que jamás pintó su mujer –*Mi nacimiento* (1932)– la madre que allí acaba de dar a luz –es decir, la madre de Frida– permanece perfectamente anónima<sup>23</sup>. Tiene el rostro tapado por una sábana como si se tratase de una difunta, como si el nacimiento de la hija hubiese supuesto la muerte de la madre –cosa que nunca sucedió, literalmente.

Ese cuadro ha dado que hablar en el más trivial de los sentidos: fue a parar a casa de Madonna en Los Ángeles, circunstancia que suscitó una serie de especulaciones acerca de los vínculos psicológicos que pudiera haber entre la pintora y la cantante. Con intención algo más seria, se llegó a decir que, como el óleo hacía hincapié en lo «autónomo» del nacimiento de la artista, producido en ausencia de varones o de cualquier otro símbolo masculino, el cuadro albergaría alguna implicación feminista<sup>24</sup>. Pero ¿cómo no percibir que de lo que se trata es de una «autonomía» de signo abrumadoramente negativo? Si la madre

<sup>23</sup> Diego Rivera, «Frida Kahlo y el arte mexicano», en *Frida Kahlo* [catálogo, Madrid], 135. Rivera ha señalado (con admiración) que «pintó a su madre y a su nodriza, sabiendo en realidad que no conoce sus rostros, el de la «nana» nutridora sólo es máscara india de piedra, y sus glándulas, racimos son que gotean leche como lluvia que fecunda tierra, y lagrima que fecunda placer; y el de la madre, mater dolorosa con los siete puñales del dolor que hacen posible el desgarramiento por donde emerge la niña Frida...». Naturaleza, por un lado, y dolor, por otro, ambos anónimos.

<sup>24</sup> Véase Janis Bergman-Carton, «Strike a Pose: The Framing of Madonna and Frida Kahlo», *Texas Studies in Literature and Language*, 35, n.º 4 (1993), 440-52. Para Bergman-Carton ambas mujeres son víctimas de una narración construida por los medios de comunicación. En uno y otro caso se han desvirtuado las «connotaciones verdaderamente radicales del cuadro de Kahlo y del interés de Madonna en exhibirlo». Y sigue: «Kahlo imaginó su nacimiento sin intervención: su linaje procede no de su padre ni de Dios sino de la Virgen de los Dolores, cuyo rostro, enmarcado cual icono, reemplaza la cabeza amortajada de su madre biológica». Madonna acoge a los invitados a su casa con «una imagen de autonomía [self-reliance] y autonacimiento que socava la tradición de la mujer cual vientre [woman as womb tradition] mediante el planteamiento de cuestiones de dolor, sexualidad e independencia que complica [nuestra visión] al mismo tiempo que obstaculizan la ruta a la sacralización y postulación de lo inmaculado de la condición femenina» (449-50).



F. Kahlo, *Mi nacimiento*, 1932.

una imagen de autonomía [self-reliance] y autogobierno que socava la tradición de la mujer-cual-viente [woman as womb tradition] mediante el planteamiento de cuestiones de dolor, sexualidad e independencia que complica [nuestra visión] al mismo tiempo que operationaliza la nra a la sacralización y postulación de lo inmaculado de la condición femenina» (149-50).

yace a todas luces amortajada, por otra parte, al lado de la cabeza de la niña, que se ve emergiendo del útero, ha aparecido un charco de sangre, como si ella tampoco hubiera sobrevivido el parto.

Dadas las circunstancias vitales en que surge esta obra, resulta comprensible la perplejidad de Rauda Jamis: «¿Nacimiento, parto o muerte de Frida? ¿Nacimiento o muerte de su hijo? ¿O renacimiento?»<sup>25</sup>. En el fondo, se dice, buscando de nuevo un asidero seguro en la biografía, latiría el sentido de culpa por el aborto que Frida Kahlo había sufrido meses antes. Porque éste, aunque no provocado, se podría ver como un dar muerte en vez de dar vida; en septiembre del mismo año, además, se había muerto su madre, sin que Frida estuviese a su lado.

Pero en términos míticos el sentido es muy claro: se trata de un siniestro desdoblamiento: Frida se ha anulado a sí misma de un solo golpe, en cuanto madre y en cuanto hija. Ya no es ni la una ni la otra. Y, sin embargo, como veremos, no va a poder pensarse en otros términos.

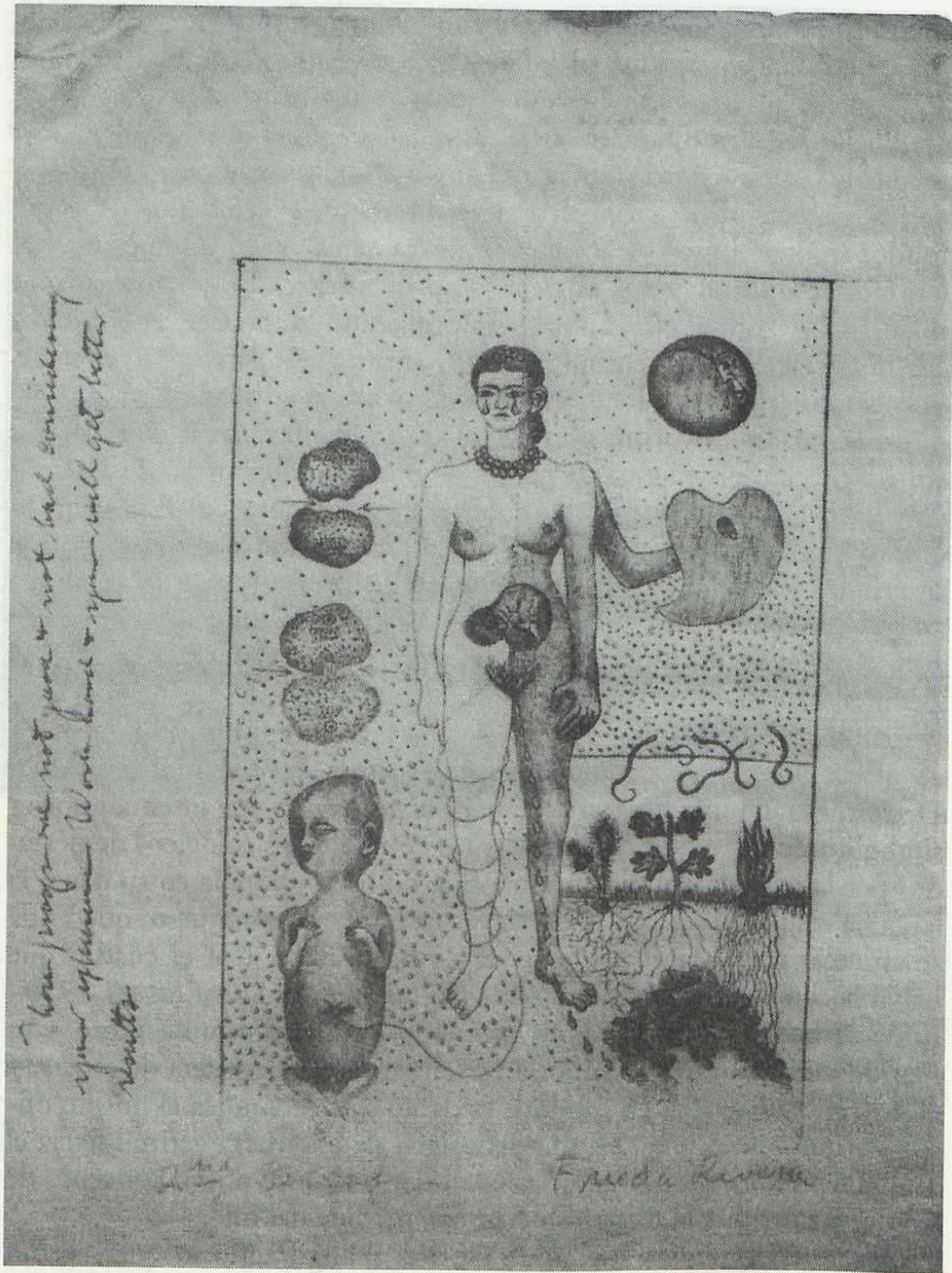
### *Arte o maternidad*

Poco después de producirse el aborto, Frida, todavía instalada en Detroit, ejecuta una litografía (*Frida y el aborto*) en que intenta resolver simbólicamente, según su biógrafa, los conflictos psicológicos despertados por la pérdida del hijo<sup>26</sup>. Esta obra, no muy valorada en su día, a la larga ha resultado ser una pieza clave en su trayectoria, puesto que Frida se anuncia en ella por primera vez como pintora. (En el cuadro que había hecho con motivo de su boda –*Frida Kahlo y Diego Rivera*, 1929– Frida se había retratado como una esposa-niña, diminuta junto a su marido y mucho menos importante; ella no posee la paleta de artista, y él sí.) En la litografía, en cambio, Frida no sólo reivindica el mismo oficio sin que ofrece una alegoría del origen de esa nueva actitud hacia el arte. Tal como se puede apreciar en el grabado, este nuevo concepto de su pintura se vincula psíquicamente a la pérdida del hijo.

Frida se representa escindida en dos, inaugurando lo que será un motivo reiterado en su obra, en la que aparece tantas veces desdoblada. Su cuerpo se ha convertido así en un campo de batalla donde reina la contradicción, señalada por la participación del cuerpo en dos mitades,

<sup>25</sup> Rauda Jamis, *Frida Kahlo* (Madrid, Circe, 1988), 209.

<sup>26</sup> Herrera, *Frida*, 146.



F. Kahlo, *Frida y el aborto*, 1932.



una luminosa y otra oscura. Frida ha colocado al hijo nonnato, todavía sujeto a su cuerpo por una vena –quizá el cordón umbilical– a su lado derecho, el lado del sol y del reino diurno, como para indicar que pertenecía al mundo de lo que iba a ser o debía ser. Al otro lado se percibe, por el contrario, lo que en realidad fue. La sangre del niño malogrado se desliza por su pierna y pasa a abonar la tierra, de la que ha brotado alguna exigua vegetación. Al mismo tiempo se ve la mano alzada de la mujer enarbolando ya la paleta de pintor. El sentido de la obra está claro. Frida pinta ya que no ha podido dar a luz –o, más bien, pinta en vez de dar a luz– y coloca su obra bajo el signo de la elegía, tal y como indican las lágrimas de la mujer y las de la luna, símbolo, de nuevo, de la noche y del inconsciente pero también el doble de la mujer.

En la mitología matriarcalista es la mujer –es decir, el cuerpo de la mujer– lo que se reverencia como origen de la vida, lo que se imagina dotado de un poder innato y mágico que luego, metonímicamente, por así decir, queda cifrado en su sangre. Es de sobra conocido que en la mitología el cuerpo femenino aparece en primera instancia como fuente de sangre, de una sangre que –y ahora me refiero al grabado– estaría llamada o a dar vida o a derramarse, absorbida por la tierra, si no se la consiguiese recuperar de alguna manera. En términos míticos la sangre derramada es impura –podría tratarse del fruto de alguna violencia– y por tanto necesita ser purificada, recogida en un acto conmemorativo de carácter cultural, como hace la figura representada en el grabado al reivindicar la pintura. Pero no hay más que un paso entre esta posición y el instalarse plenamente en la lógica del sacrificio. En vez de concebir la intervención cultural (es decir, la interpretación y ejecución de la obra, en este caso) como algo posterior que se produce una vez constatada la pérdida, se pasa a concebir la pérdida como algo previo a lo cultural y que necesariamente conduce a ello (entendido esto ahora como máximo bien). Se pierde *por* algo y por voluntad propia, no al azar. En lo que respecta a Kahlo cabe pensar que ella ya en 1932 se atreve a imaginar semejante lectura sacrificial para su obra en general, empezando por la litografía que ejecutó. Sin embargo, para que el gesto sea eficaz –es decir, para que sea inteligible– tiene que repetirse. Su cuerpo tiene que sangrar para seguir demostrando que *puede* sangrar, que es un cuerpo fértil y adecuado para el sacrificio. Porque Frida, por más señas, no renunciaba a la idea de la maternidad como vocación definitoria de la mujer –ni se lo hubiera permitido su entorno cultural<sup>27</sup>. Si

<sup>27</sup> Como comenta Lowe, 65.



F. Kahlo, *Raíces*, 1943.

se dedicaba abiertamente a la pintura, entonces, sería –quizá– a cambio de dejar sentada en ella la marca de un deseo fallido. Pero tanto el deseo como el fallo tienen que demostrarse. De ahí que la pintura de Kahlo se vuelva obsesiva: se encierra en una lógica que consiste en marcar reiteradamente el nombre de una ausencia (el lugar del hijo) que acaba siendo –paradójicamente– al mismo tiempo, en lo que se refiere a su pintura, un lugar fértil<sup>28</sup>.

Mientras otras mujeres contemporáneas suyas (Remedios Varo, Ángeles Santos) preferían interpretar la mitología matriarcalista en sentido figurado para potenciar la creación de la mujer en cuanto artista, Kahlo iba a tomar la imagen mitológica de la mujer como creadora de vida literalmente y como algo que acaba anulando al sujeto representado.

### *Diosas sacrificadas*

Desde Platón al menos nos consta que se dice de las mujeres que «imitan a la tierra», llegando así a vincular la maternidad de la mujer a la productividad de la tierra. Por supuesto que en esta analogía (que fundamenta todo lo que se ha dicho de las diosas de la naturaleza) la madre aparece como un ser todopoderoso y en la medida en que crea la vida humana, se alza por encima de la muerte. Por definición. Si cabe introducir en este esquema alguna reflexión sobre la suerte del individuo mortal, de carne y hueso, atañería más bien en principio al hijo, es decir, al hijo varón. Porque para él sólo estaría reservada la posición (humana) de vulnerabilidad. Desde un punto de vista matriarcalista o, si se quiere, desde una lectura parteneogenética, la hija en cuanto futura madre –origen de la vida– es de suponer que también «trascendería» la muerte, simbólicamente.

A ese respecto el hecho de que el cuerpo de Frida Kahlo se porte simbólicamente como un cuerpo maternal *manqué* es decisivo para explicar adecuadamente la ambigüedad de algunos de sus autorretratos, en los que se socava la imagen mítica de la mujer al tiempo que se la reivindicaba. En el óleo *Raíces* (1943), por ejemplo, se contempla el

<sup>28</sup> Fértil en el sentido, evidentemente, de que ha dado lugar a más obra. Pero también literalmente. En *Recuerdo de una herida abierta* (1938), por ejemplo, Frida se retrata con una herida inventada en el muslo que según Herrera (190) alude a sus órganos genitales. No falta tampoco el motivo de la sangre que abona la vegetación.

cuerpo de la pintora recostada entre un paisaje yermo y otro de exuberante fertilidad, como si de ella dependiese la vida o la muerte del campo. Whitney Chadwick ha comentado, sin embargo, que aquí es el cuerpo de la mujer el que alimenta a la tierra y no al revés: «La tierra de detrás de su cuerpo yace baldía pero de su corazón y de su vientre brotan enredaderas y verde follaje, al tiempo que las hojas gotean sangre sobre las venas arraigadas en la tierra que tiene delante»<sup>29</sup>. Decir esto es, por supuesto, decir que la que parece ser en un principio diosa de la naturaleza lo es y no lo es (al menos, no en términos grecocristianos, que desean a sus dioses inmortales) porque se está desangrando. Pero esto no obsta para que Hayden Herrera prefiera ver en esta figura un «seno místico» del que nace la vegetación de la tierra. Y de hecho existen tradiciones mitológicas latinoamericanas en que se asocia la creación de la tierra con un sacrificio originario por parte de una diosa al dar a luz<sup>30</sup>.

Como veremos, la frase «seno místico» es esclarecedora.

### *Como Cristo*

Es, curiosamente, en el mismo cuadro donde damos con las raíces de aquella coincidencia con Cristo que habíamos detectado en *Árbol de la esperanza*, *La venadita* o *La mesa herida*. Al presentarse ambiguamente como madre mítica *manquéé* (o hijo mortal virtual), en el contexto de un sacrificio, la figura femenina acaba por llamar la atención sobre la posición que en nuestro imaginario ocupa Cristo como víctima. Pues, si bien es cierto que Cristo es el Hijo por excelencia, lo es también que ha sido invocado y representado en varios momentos de nuestra historia como «madre»; no hay más que pensar en la religiosidad barroca o en los escritos de algunos místicos, particularmente los

<sup>29</sup> Chadwick, *Women Artists*, 160.

<sup>30</sup> José Juan Arrom, por ejemplo, recoge la leyenda de una diosa antillana –Itiba Cahudaba– que murió al dar a luz a los cuatro primeros habitantes de la tierra. Lo curioso, según el autor, es que esta mítica figura sólo se convierte en «la simbólica plenitud de la Madre Naturaleza» al morir. Véase su *Mitología y artes prehispánicas de las Antillas* (México, Siglo Veintiuno, 1975), 136. Para un mito americano parecido –de una diosa originaria, dueña de los cielos primordiales, cuyo cuerpo desmembrado se convierte en fuente de todo alimento–, véase Erich Neumann, *The Great Mother*, 183.

de las mujeres, que se identificaban con lo que Cristo tenía de femenino<sup>31</sup>. La monja Isabel de la Cruz (1583-1648), por ejemplo, ha dejado constancia de una visión en que apareció ante ella Cristo con los pechos henchidos de leche. Razonaba que la Pasión se podía comparar con los dolores del parto, que ella misma experimentó, ya que en uno y otro caso se trataba de un sufrimiento redimido por el amor a la criatura a la que se alumbró<sup>32</sup> (entiéndase que Cristo da nueva vida). No obstante, a la larga, lo que sugiere el cuadro de Kahlo, al quedar expuestas sus raíces mitológicas, no es tanto que ella haya buscado en Cristo el modelo de su victimización sino que el modelo de victimización que hallamos en Cristo es en primera instancia femenino. Porque es posible remontar la propia figura del Cristo sufriente a la figura liminar de las diosas de la fertilidad<sup>33</sup>. Así se explicaría que se haya llegado a hablar de la «fecundidad» de su sacrificio (como reza la leyenda de un grabado de la Crucifixión del XVI, en que Cristo cuelga como racimo de un árbol cargado de fruta<sup>34</sup>). O que la metá-

<sup>31</sup> Los ejemplos abundan. Por tomar algunos, al azar: en su «Himno al nombre de Jesús» el poeta inglés Richard Crashaw (1612-1649) se refiere a Cristo como «Womb of Day» (Ventre del Día); Fray Luis de León había hablado de Jesús en términos parecidos al decir que suponía una «preñez de todos los bienes» (*De los nombres de Cristo*). Sobre este tema en el Medioevo, véase Caroline Walker Bynum, *Jesus as Mother: Studies of Spirituality in the High Middle Ages* (Berkeley, University of California Press, 1982). Más recientemente reaparece el tema en «Crucifixión» (*Poeta en Nueva York*) de Lorca cuando, muerto Cristo, «se oyó la gran voz y los fariseos dijeron: Esa maldita vaca tiene las tetas llenas de leche».

<sup>32</sup> Recojo estos datos del estudio de Ruth Anthony El Saffar, *Rapture Encaged. The Suppression of the Feminine in Western Culture* (Londres y Nueva York, Routledge, 1994), 125-26.

<sup>33</sup> Luisa Accati ha atribuido cierto simbolismo sexual a la Última Cena, cuya repetición se consagra en la eucaristía: «Un grupo de hombres sentados a una mesa para compartir comida representa el deseo de poseer y controlar el poder de engendrar y dar alimento, de tener, pues, autoridad sobre el poder de la sexualidad femenina, excluyendo a las mujeres. Esta exclusión trata de compensar la exclusión de la preñez, del parto y de la lactancia, una exclusión por tanto esencial para la función reequilibradora del rito. Esta escena recuerda a la Última Cena, durante la cual, según la Iglesia Católica, Cristo instituyó la Eucaristía. También en este caso vemos a un grupo de hombres en torno a una mesa, uno de los cuales reparte comida que, también aquí, queda transformada». Cito de «Simboli maschili e simboli femminili nella devozione alla Madonna della Controriforma: appunti per una discussione», en *Women and Men in Spiritual Culture. XIV-XVII centuries*, ed. de Elisje Schulte van Kessel (La Haya, Staatsuitgeverij, 1986), 35-43 (42).

<sup>34</sup> Reproducido en J. E. Cirlot, *A Dictionary of Symbols*, 2.<sup>a</sup> ed., trad. Jack Sage (Nueva York, Philosophical Library, 1971), 103. (No se reproduce en el original español de esta obra.)

fora mística con la que Cristo aludió a su inminente muerte en el Nuevo Testamento se haya tomado como promesa de un segundo nacimiento para sus fieles: «En verdad, en verdad os digo: si el grano de trigo no cae en tierra y muere, queda él solo; pero si muere, da mucho fruto» (Juan 12:24). A este respecto cobra un significado especial el que la protagonista de *Raíces* le haya parecido a una estudiosa una «mujer-semilla»<sup>35</sup>. De lo que se trata, sin duda, es, de una equivalencia simbólica en nuestro imaginario entre el sacrificio y la maternidad.

Sin embargo, no podemos sino reparar en la diferencia entre lo que implica esta metáfora cuando la encarna una mujer y lo que significa cuando la encarna Cristo. En el primer caso la semilla no trasciende su destino vegetal, literal, que es el de morir y de dar paso a más vida vegetal (es decir, la metáfora se literaliza, el ser humano muere y los ciclos del tiempo siguen sucediéndose), mientras que en el segundo sabemos que la repetición de los ciclos se rompe para siempre: la «semilla» alcanza la eternidad y pone fin a la violencia de los sacrificios, o mejor dicho, pone fin a la necesidad de los sacrificios. Es, quizá, en los que consiste la unicidad de la Crucifixión: pone fin al carácter cíclico del tiempo, mientras que los demás sacrificios, en particular, los de los aztecas o los que se practicarían en nombre de las diosas, se estimaba que eran necesarios para perpetuarla<sup>36</sup>. Cabe pensar que si Frida Kahlo se ha aproximado imaginativamente a Cristo en cuanto víctima es —al igual que sucede con su búsqueda de modelos entre las diosas de su tierra— para acabar nombrando ausencias, heridas que no tienen cura; en este caso, el espejismo de una trascendencia vetada.

La representación de la relación madre-hija, en ausencia de todo varón o símbolo masculino, constituía, para Bachofen, Jung y otros, un resto matriarcal. O, mejor dicho, la intuición de un orden simbólico femenino contrapuesto a lo patriarcal, puesto que semejante representación aludía a un vínculo que el patriarcado volvía invisible. Tanto Jung como luego Karl Kerényi o Luce Irigaray han destacado sobre todo la relación entre Demeter y Perséfone consa-

<sup>35</sup> Araceli Rico, *Frida Kahlo. Fantasía de un cuerpo herido* (México, Plaza y Valdés, 1987), 96.

<sup>36</sup> Simbólicamente, el sacrificio de Cristo pone fin, asimismo, al conflicto entre una religiosidad orientada al Padre, como es el judaísmo. Es de notar, además, que en uno y otro caso se venían demandando víctimas.

grada en los misterios eleusinos, como la única dentro de la mitología occidental que concediera protagonismo y valor a la relación entre madre e hija<sup>37</sup>. Pero si traigo esta tradición hermenéutica a colación es necesariamente para demostrar lo que no hay en la pintura de Frida Kahlo y lo que quizá la artista misma, a un nivel apenas consciente, echase en falta. En la pintura de Kahlo se anulan *todos* los significados positivos que se han venido asociando a la mitología femenina, al tiempo que se llama la atención sobre el sitio vacío que una versión *otra* de esa mitología podría ocupar. En este sentido el óleo *Mi nacimiento* es clave, porque en él se asiste al espectáculo de la cancelación de la que podría haber sido una incipiente genealogía femenina ejemplificada por la relación entre dos generaciones de mujeres. Según se desprende de ese cuadro, lo único que perdura de un posible linaje femenino atisbado –y en el mismo acto negado– es la cara de una madre irreal sumida en el dolor, la Virgen de los Dolores. O, si se prefiere, una versión católica de la Tlazolteotl de los aztecas.

Por otra parte, el antiguo vínculo de la mujer con la tierra que en otras artistas de su generación se veía como positivo o que sustituiría una genealogía femenina, pesa como una sentencia en la obra de Kahlo. Es como si la figura retratada, no pudiendo ella misma dar a luz, o presumir de una identificación literal con la fertilidad de la Gran Madre, no tuviese más remedio que caer presa de ella y de la figuración que equiparaba a la tierra con la tumba. Sin llegar a concebirse como masculina –porque la sangre derramada estará ahí siempre para confirmar su potencial maternal fallido–, asume Kahlo la posición de víctima, la cual parecería en un principio corresponder al varón, quien, por no poder dar a luz, encuentra igualmente cerrado el camino por el que se «trasciende» –sensiblemente (valga la

<sup>37</sup> Carl Gustav Jung y C. Kerényi, *Essays on a Science of Mythology: The Myth of the Divine Child and the Mysteries of Eleusis* (New York, Bollingen, 1950); C. Kerényi, *Eleusis. Archetypal Image of Mother and Daughter* (New York, Schocken Books, 1977); Luce Irigaray, «Le mystère oublié des généalogies féminines», en *Le temps de la différence* (París, Librairie Générale Française, 1989), 101-23; Ellen Handler Spitz, «Mothers and Daughters», en *Image and Insight* (New York, Columbia University Press, 1991), 159-77. Spitz matiza sobre la exclusión del varón de esta relación: «Demeter y Perséfone, al ser cada una, madre y doncella, la doble de la otra, se contienen mutuamente. Con su curso descendente y en retirada, el cuanto se mueve dentro de un sistema cerrado, al igual que la tierra generadora, donde el hombre que ara desempeña un papel decisivo pero no central (176).

paradoja)— el hecho de su mortalidad. Pero lo que es peor aún —y de una manera u otra sus críticos lo han insinuado— es que cabe sospechar que Frida Kahlo se ha retratado hasta la obsesión para intentar rellenar un vacío que, desde un punto de vista, era consustancial con el no ser ni madre ni hija, es decir, el de no ser<sup>38</sup>.

<sup>38</sup> Sarah Lowe ha comentado que Kahlo pintaba para asegurarse de que existía (*Frida Kahlo*, 33). Opinión que en cierto modo suscribe Terry Smith al afirmar que la máscara que efectúa Kahlo en su obra apunta a la ausencia de una identidad específicamente femenina, o al hecho de que el signo *mujer* está vacío («From the Margins», 22-23). Pero mientras que Smith piensa que Kahlo se compromete con esta visión de la mujer y que se conforma con ella, yo sostendría que ha recurrido a la mitología de las diosas en busca de una manera de suplir esa ausencia. Búsqueda que acaba siendo infructuosa.



# LUCIA MOHOLY, EL OJO ANÓNIMO QUE RETRATÓ LA BAUHAUS<sup>1</sup>

Mercedes Valdivieso

«Creo poder afirmar con toda franqueza que en aquella época no estaba guiada por ninguna ambición en general y en todo caso ésta jugaba un papel mínimo. Lo que interesaba eran los objetivos. En esto me centraba plenamente y mis críticas se dirigían en este sentido. El “objetivo” constaba entonces de tres componentes:

<sup>1</sup> Los datos biográficos se basan en las publicaciones de Rolf Sachsse (Lucia Moholy, Düsseldorf, Marzona, 1985; «Lucia Moholy oder: Vom Wert der Reproduktion», en R. K. Wick [ed.], *Das neue Sehen. Von der Fotografie zur Subjektiven Fotografie*, München, Klinkhardt & Biermann, 1991, pp. 91-106; «Ein langes Leben mit der Avantgarde», en Lucia Moholy, *Bauhausphotographin*, Berlin, Bauhausarchiv Berlin, 1995, pp. 8-29), y en la investigación llevada a cabo por la autora en el Bauhaus-Archiv de Berlín en 1995 y 1996. (Aprovechamos este lugar para agradecer a los investigadores y al personal de esta institución su amable acogida y la ayuda prestada durante nuestra estancia, así como el habernos cedido las ilustraciones que acompañan este artículo.) Este archivo adquirió en 1992 gran parte del legado de Lucia Moholy y contiene ca. 19.000 folios que datan de 1907-1986 distribuidos en 236 carpetas bajo el número de inventario 12.433. A continuación se citarán las referencias a este archivo como BA y las referencias al legado de Lucia Moholy con LM.

---

La Balsa de la Medusa, 40, 1996.



Lucia Moholy: Autorretrato, 1930. © Dr. Karsten, Londres.

- a) las aspiraciones y los objetivos del artista M.-N;
- b) las aspiraciones y objetivos de la Bauhaus;
- c) mi trabajo al servicio de a) y b)»<sup>2</sup>.

Así describe Lucia Moholy casi medio siglo más tarde su trabajo realizado durante los años que permaneció en la Bauhaus junto con su marido, László Moholy-Nagy. Esta falta de «ambición» le costaría un precio muy alto.

Todo historiador de arte o persona interesada en el diseño industrial o la arquitectura contemporánea conoce las fotografías realizadas por Lucia Moholy de los productos de las Bauhaus (el servicio de té de Marianne Brandt, las lámparas de K. Jucker y W. Wagenfeld, etc.), de los edificios diseñados por Walter Gropius para la Bauhaus de Dessau o de los profesores de la Bauhaus (Klee, Kandinsky...) posando en los interiores de las casas y talleres que ocuparon durante su estancia en esta mítica institución. Sin embargo, la mayoría de las veces nunca han oído el nombre de Lucia Moholy –a menos que sean especialistas en fotografía–, ya que sus fotografías son utilizadas frecuentemente como meras ilustraciones, excluyendo cualquier indicación sobre la autora. De igual manera se desconoce su importante papel dentro de la redacción de los famosos «Libros de la Bauhaus», su colaboración en los textos teóricos de László Moholy-Nagy o el hecho de que fuese Lucia Moholy quien realizó hasta comienzos de los años treinta todos los trabajos de laboratorio para las fotografías y fotogramas de László Moholy-Nagy. Su trabajo se convertía así en una especie de «servicio auxiliar» y en gran parte anónimo subordinado a la gloria de Bauhaus.

Si bien Lucia Moholy realiza sus trabajos fotográficos más interesantes durante los años que permanece en la Bauhaus (1923-28), existe evidentemente un antes y un después de la Bauhaus en la vida de Lucia

---

<sup>2</sup> Lucia Moholy: *Frau des 20. Jahrhunderts*, Manuscrito (escrito en los años sesenta y reelaborado en los años setenta), en BA/LM, carpetas 3 y 4, carpeta 4, p. 17.

---

Mercedes Valdivieso Rodrigo (Talavera de la Reina, 1955) se doctora por la Universidad de Colonia con el tema «La generación de 1898 y la pintura en España». Desde 1992 es Profesora Titular de Historia del Arte en la Universidad de Lérida. Su investigación y sus publicaciones versan sobre movimientos culturales y pintura a finales del XIX y principios del XX, así como sobre la presencia de las mujeres dentro de las vanguardias artísticas.

Moholy. El propósito de este artículo no se limita, pues, únicamente, a valorar su colaboración en la Bauhaus, sino a enmarcar ésta dentro de toda una trayectoria profesional.

### *El «primer vuelo al mundo»*

Lucia Schulz, tal es su nombre de soltera, nace el 18 de enero de 1894 en Karolinenthal en el extrarradio de Praga. Aunque en su partida de nacimiento consta de confesión «mosaica», es educada dentro de un ambiente socioliberal y más bien ateo; ella misma negará más tarde su procedencia judía. Su padre, un abogado de renombre que defiende activamente la causa checa ante el gobierno austríaco de Praga, es checo, y su madre, alemana. Lucia Schulz recibe una esmerada educación y domina varios idiomas. Aparte del checo y el alemán aprende francés, como era habitual para una hija de buena familia, y más tarde inglés. En 1910 obtiene el diploma de bachiller en el liceo alemán de Praga y en 1912 se diploma como maestra para la enseñanza de inglés y filosofía. Durante los dos años siguientes asiste a clases de Filosofía e Historia del Arte en la Universidad de Praga, cuyas cátedras ocupaban algunos de los protagonistas de la Escuela de Viena.

En 1915, a los 21 años, abandona la casa familiar y se traslada a Wiesbaden para trabajar como secretaria de redacción de un periódico. En una biografía «científicamente correcta» se pasaría ahora a la siguiente etapa en su trayectoria profesional; sin embargo, consideramos oportuno, dado que contamos con un testimonio de primera mano, sus diarios<sup>3</sup> de esta época, reseñar algunos hechos que reflejan no sólo la personalidad de Lucia Schulz, sino también, y de forma más general, los problemas de una joven de principios de siglo que intenta romper con las normas establecidas y emanciparse.

En una anotación de su diario (3-2-1915), que subtitula significativamente «Mi primer vuelo al mundo»<sup>4</sup>, describe los motivos por los cuales ha decidido marcharse de Praga. Se siente descontenta con el ambiente familiar al no congeniar con su hermana Geza y su padre, y

<sup>3</sup> Los diarios de Lucia Moholy se encuentran en el BA/LM, carpeta 134 (Praga, 1-1-1907 - 31-12-1913), carpeta 135 (Praga, Wiesbaden, 9-1-1914 - 16-9-1915) y carpeta 135 (Dessau, Berlín, 12-4-1927 - 27-6-1928). Aunque Sachsse (1985, *op. cit.*, p. 7) escribe que su lengua materna era el checo, todos los diarios están escritos en alemán.

<sup>4</sup> BA/LM, carpeta 135.

desprecia el entorno social que la rodea («me aburría tremendamente en Praga; siempre las mismas 20 caras»); pero la razón más importante es, como ella misma escribe, que no podía soportar depender económicamente de su padre, en cuyo bufete de abogado realiza trabajos auxiliares para poder costear sus gastos personales. Estas razones no son muy diferentes de las que podrían impulsar hoy en día a una joven de su edad a abandonar la casa familiar. Si consideramos, sin embargo, que nos encontramos en el año 1915 y que es una mujer quien escribe esto no deja de sorprendernos. Este deseo de independencia, tanto familiar como económica, de tomar ella misma las riendas de su futuro, inscriben a Lucia Schulz plenamente dentro del concepto de la «nueva mujer» (Die neue Frau)<sup>5</sup>, fenómeno sociológico con el que se ha denominado a todo un grupo de mujeres, en su mayoría procedentes de una burguesía ilustrada, que tras la I Guerra Mundial comienzan a cobrar presencia dentro del mundo laboral y artístico. El diario de Lucia Schulz refleja los miedos, frustraciones y problemas de los primeros pasos hacia la independencia:

«Estoy muy tranquila; no he leído todavía una palabra desde que me marché, pero he experimentado bastantes cosas. El primer día, en el hotel, estaba muy triste y tenía casi nostalgia. Creo que era nostalgia de mi familia. Siempre he tenido nostalgia y aún ahora, pero de lo desconocido, de lo extraño, de lo nuevo, de personas con las que sentirme en armonía, de aspiraciones compartidas, *de satisfacción en el trabajo*<sup>6</sup>, que tampoco encontraré aquí» (3-2-1915)<sup>7</sup>.

A los problemas de soledad e insatisfacción en el trabajo se suman otras dificultades debido al acoso sexual por parte del director, del que se siente víctima hasta tal extremo que llega a considerar abandonar ella misma de su puesto de trabajo. «Empiezo a sentir lo difícil que es para una chica estar completamente sola»<sup>8</sup>, anota como resumen de su «primer vuelo al mundo».

<sup>5</sup> Vid. K. Sykora et al. (eds.), *Die neue Frau. Herausforderung für die Bildmedien der zwanziger Jahre*, Marburg, Jonas Verlag, 1993.

<sup>6</sup> Cursiva en el original.

<sup>7</sup> BA/LM, carpeta 135.

<sup>8</sup> BA/LM, carpeta 135.

En esta misma anotación del 3 de febrero de 1915 encontramos igualmente las primeras referencias respecto a su interés por la fotografía. Ya desde Praga había escrito a varias escuelas para informarse sobre las posibilidades de aprender esta profesión. Sus planes son, según escribe, trabajar media jornada para poder costearse los estudios. De esto podemos deducir que su trabajo como secretaria de redacción significa para ella solamente una ocupación pasajera mientras intenta encontrar una solución financiera para poder costearse sus estudios de fotografía. Aparte de otra anotación en su diario (14-3-1915) donde relata algunos intentos para conseguir hacer un voluntariado en algún estudio fotográfico, no encontramos más referencias sobre este asunto en este diario, que termina con una anotación del 16 de septiembre de 1915<sup>9</sup>. Los temas principales sobre los que escribe son sus lecturas (Goethe), obras de teatro y conciertos a los que asiste, viajes, principalmente a Frankfurt, y sobre todo sus impresiones sobre los cuadros que ve en sus numerosas visitas a museos.

Al parecer, como se desprende de su trayectoria profesional en los siguientes años, no puede llevar a cabo sus planes de estudiar fotografía. Desde principios de 1916 hasta mayo de 1918 trabaja en Leipzig en varias editoriales y a continuación en una librería en Hamburgo. En abril de 1920 conoce en Berlín en casa de unos amigos al joven pintor húngaro László Moholy-Nagy, que se había instalado en Berlín hacía unos meses. El 18 de enero de 1921 contraen matrimonio y Lucia Schulz adopta el apellido y la nacionalidad de su marido. El joven matrimonio se mantiene económicamente gracias al trabajo de Lucia Moholy en la editorial Ernst Rohwolt de Berlín, donde había comenzado a trabajar el año anterior.

### *La «alianza simbiótica»*

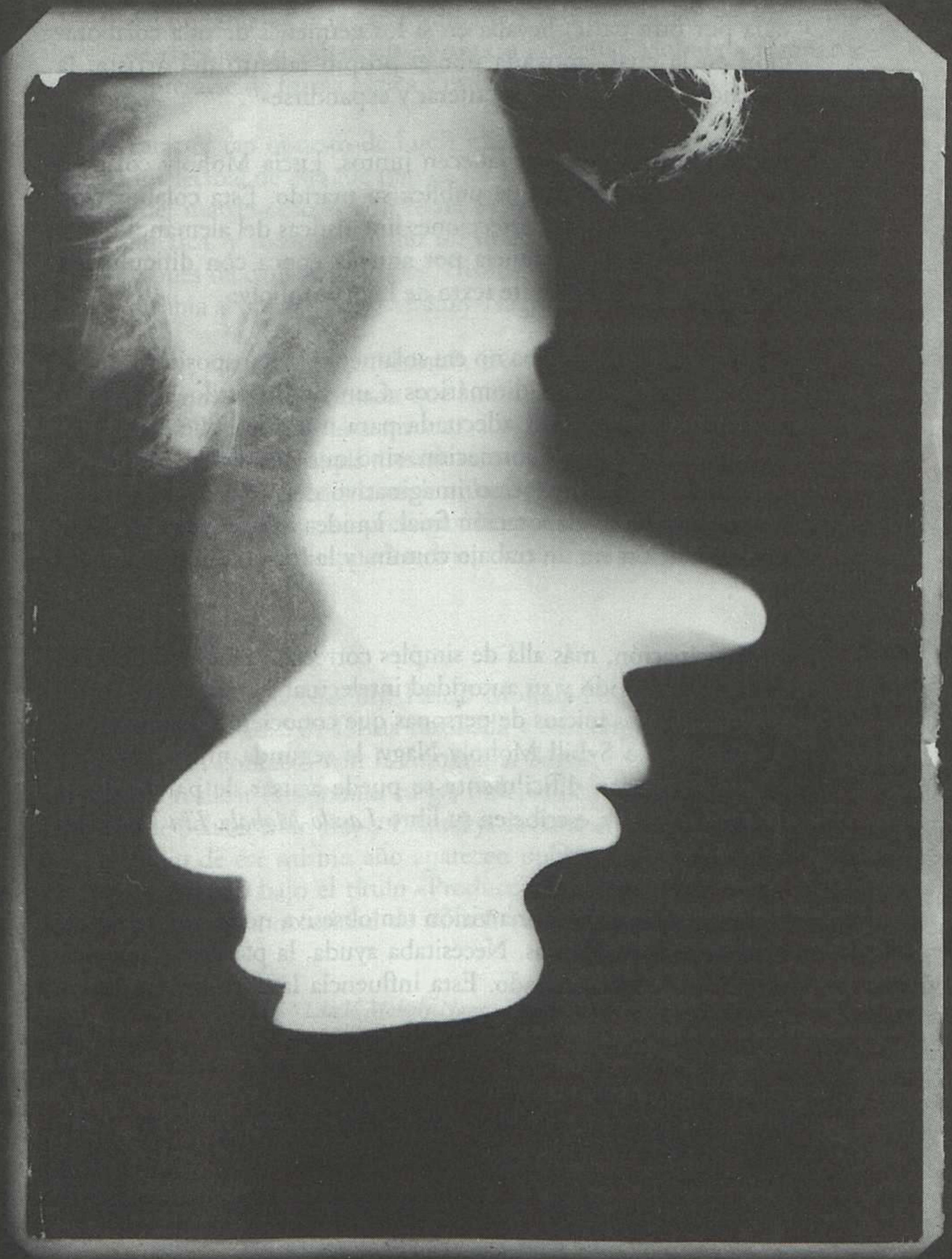
En los siguientes años László y Lucia Moholy forman lo que esta última ha denominado como una «especie de alianza simbiótica» (*eine Art symbiotische Arbeitsgemeinschaft*)<sup>10</sup> y en la cual sus caracteres antitéticos se complementan:

<sup>9</sup> El siguiente diario que se conserva en el BA/LM data de 1927, época en la que se encuentra en Dessau.

<sup>10</sup> Lucia Moholy, *Marginalien zu Moholy-Nagy. Dokumentarische Ungereimtheiten... Marginal Notes. Documentary Absurdities...*, Krefeld, Scherpe Verlag, 1972, p. 11.

---

Lucia Moholy y László Moholy-Nagy: Retrato doble, ca. 1923. © Dr. Karsten, Londres.



«La acción combinada entre una audaz fantasía y un apasionado impulso de realización por una parte y una actitud ponderada por otra parte, llevaba en sí los gérmenes de una colaboración en la cual, apoyada por el propio talento del artista, la reflexión común podía fructiferar y expandirse»<sup>11</sup>.

Durante los años que permanecen juntos, Lucia Moholy colabora en todos los textos teóricos que publica su marido. Esta colaboración no se limita solamente a las correcciones lingüísticas del alemán, idioma que László Moholy-Nagy maneja por aquella época con dificultades, como se desprende del siguiente texto de Lucia Moholy:

«Lo que él necesitaba no era solamente la transposición de sus atropellados intentos idiomáticos a un fluido estilo literario, o encontrar la expresión adecuada para una idea que se hallaba todavía en proceso de formación, sino que necesitaba también la participación en el proceso imaginativo dejando en mis manos con frecuencia su elaboración final. La idea inicial partía de él, su argumentación era un trabajo común, y la formulación se debía a mí»<sup>12</sup>.

Esta participación, más allá de simples correcciones idiomáticas, en los escritos de su marido y su autoridad intelectual sobre éste, es corroborada a través de los juicios de personas que conocieron a la pareja en esta época<sup>13</sup>. Incluso Sybill Moholy-Nagy, la segunda mujer de László Moholy-Nagy, a quien difícilmente se puede acusar de parcialidad a favor de Lucia Moholy, escribe en su libro *Laszlo-Moholy. Ein Totalexperiment*:

«A un pintor con una visión tan obsesiva no le resultaba fácil expresarse con palabras. Necesitaba ayuda, la paciente influencia de un intelecto ejercitado. Esta influencia la encontró en Lucia,

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> Lucia Moholy, *Frau des 20. Jahrhunderts*, op. cit., carpeta 4, pp. 30-31.

<sup>13</sup> S. Lissitzky-Küppers (ed.): *El Lissitzki. Maler, Architekt, Typograf, Fotograf. Erinnerungen, Briefe Schriften*, Dresden, VEB Verlag der Kunst, 1967, p. 23: «... Después del trabajo nos reuníamos los compañeros en el "Romantische Café" o en el estudio de László Moholy-Nagy. Su esposa, una mujer muy inteligente, colaboraba intensamente en sus escritos teóricos y le ayudaba mucho».



una joven universitaria que había conocido Moholy durante su primer año en Berlín. Ella incorporó a su febril percepción sensorial una inteligencia extraordinaria y una desapasionada disciplina de trabajo. En su trabajo conjunto aprendió Moholy a razonar y expresarse de forma lógica e inteligible»<sup>14</sup>.

El carácter tan opuesto de Lucia y László Moholy-Nagy y la preeminencia intelectual de ésta fue uno de los motivos que llevaría más tarde al fracaso del matrimonio, según relata Sybil Moholy-Nagy de forma bastante patética, y reconstruyendo un diálogo con László Moholy-Nagy poco después de conocerse ambos. László Moholy-Nagy lamenta su soledad y exclama al objetar Sybill Moholy-Nagy que había tenido una esposa:

«... Una buena profesora<sup>15</sup>, eso fue mi mujer. Su inteligencia fue como una llamarada que suministró mi propio caos emocional. Ella me enseñó a razonar. La disciplina que tengo hoy se la debo a ella. Aprendí a estar solo con mis emociones. (...) Ninguna mujer entiende a un hombre en su totalidad. Es un continuo egotismo: Su ego, su prestigio, su carrera. (...) Las mujeres no tienen paciencia. No pueden dejar crecer a un hombre»<sup>16</sup>.

### *Los fotogramas*

Al lado de Lucia Moholy, László Moholy-Nagy no sólo aprende a «razonar y expresarse de forma razonada y e intelegible», sino que también entra en contacto con la fotografía. Según relata Lucia Moholy<sup>17</sup>, la idea de realizar fotogramas surge, independientemente de los experimentos de Schad, Man Ray y Lissitzky, durante el verano de 1922.

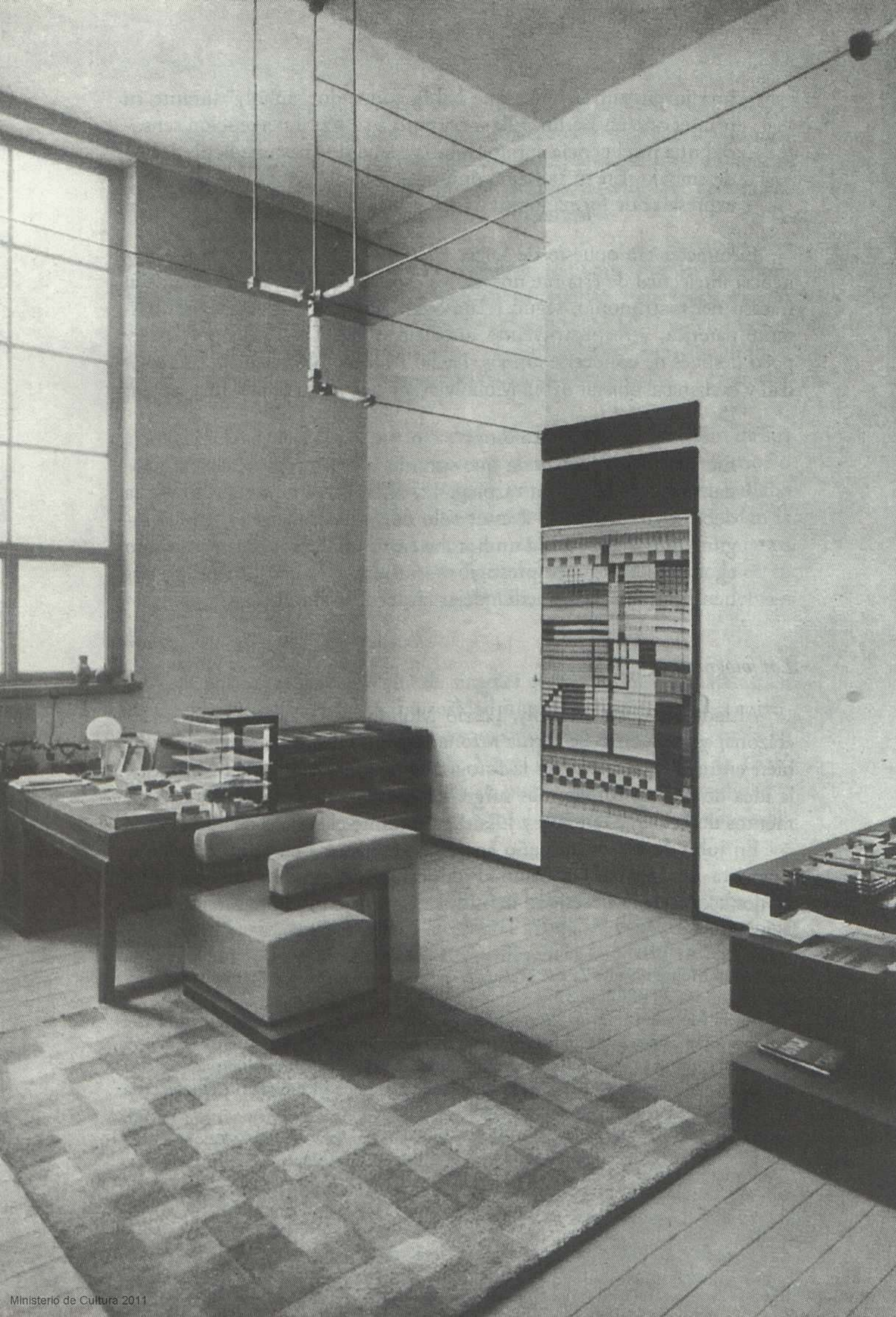
En julio de ese mismo año aparecen publicadas en el número 7 de la revista *De Stijl* bajo el título «Producción - Reproducción» las reflexiones acerca de la necesidad de utilizar tanto los instrumentos biológi-

<sup>14</sup> Sybill Moholy-Nagy: *László Moholy-Nagy, ein Totalexperiment*, Mainz/Berlín, Florian Verlag, 1972 (1950), p. 32.

<sup>15</sup> Lucia Moholy (*Frau des 20. Jahrhunderts, op. cit.*, carpeta 4, p. 35) escribe a este respecto: «Las “acotaciones” referentes a un discurso racional en una lengua extranjera para él, que en un principio había aceptado, mejor dicho, había absorbido, le parecían al hombre adulto, después de haberlas asimilado, como una incómoda tutela, que creía ahora tener que rechazar para autoafirmarse».

<sup>16</sup> Sybill Moholy-Nagy, *op. cit.*, p. 70.

<sup>17</sup> Lucia Moholy, 1972, *op. cit.*, p. 15.



cos («órganos de la perfección») como técnicos, no sólo con fines de reproducción, lo cual llevaría en el mejor e los casos a un «virtuosismo», sino para una producción creativa.

Este postulado de ampliar el uso de los medios y aparatos hasta entonces destinados a la reproducción para la producción se ejemplifica a través del fonógrafo, el cine y la fotografía:

«(...) Fotografía. La cámara fotográfica fija los fenómenos lumínicos a través de la placa de bromuro de plata que se encuentra en la parte posterior de ésta. Hasta ahora hemos utilizado las posibilidades del aparato sólo de manera secundaria: para fijar (reproducir) objetos individuales según reflejaban o absorbían éstos la luz. Si llevamos a cabo aquí también una transmutación, tenemos que utilizar la sensibilidad lumínica de la placa de bromuro de plata para recibir y registrar los fenómenos lumínicos (momentos de juegos de luces) creados por nosotros por medio de dispositivos de espejos o lentes, etc.

Para ello son todavía necesarios numerosos experimentos. Las fotografías de astros tomadas con el telescopio, las radiografías fueron unas interesantes fases preliminares (...).»

Este texto, a pesar de haber sido elaborado conjuntamente, aparece solamente firmado por László Moholy-Nagy. Lo mismo sucede con los fotogramas que ambos realizan conjuntamente durante los siguientes años. El único fotograma que está firmado por ambos data de alrededor de 1923. Este doble retrato en el cual los perfiles de ambos se muestran unidos, podría interpretarse como testimonio de esa «alianza simbiótica»<sup>18</sup> que formaron durante los años de su matrimonio.

### *La época de la Bauhaus*

En abril de 1923 László Moholy-Nagy es llamado por Walter Gropius a la Bauhaus de Weimar para dirigir el taller de metal en sustitución de Johannes Itten, que había abandonado ese mismo año la escuela. Lucia Moholy, que en aquel entonces contaba con una amplia

<sup>18</sup> Vid. nota 10.

Lucia Moholy: Despacho del director en la Bauhaus de Weimar, ca. 1924.

© Dr. Karsten, Londres.

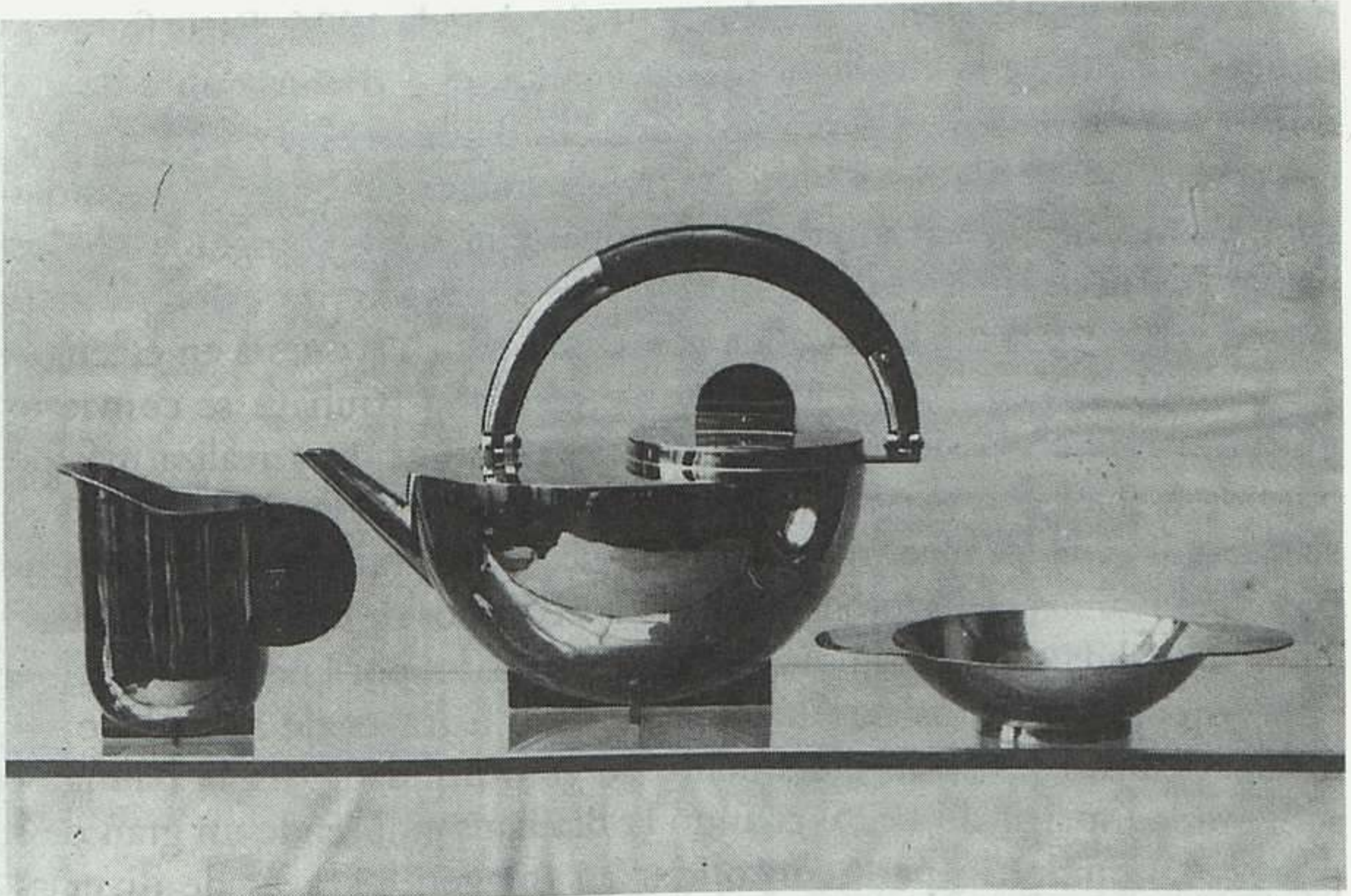
trayectoria profesional dentro del mundo editorial, acompaña a su marido a Weimar únicamente en función de «esposa». Durante la época que el matrimonio Moholy-Nagy permanece en la Bauhaus, Lucia Moholy pondrá sus conocimientos fotográficos y editoriales al servicio de la Bauhaus sin ocupar ningún cargo oficial dentro de la institución y sin ningún deseo de protagonismo por su parte, como se desprende de las afirmaciones a este respecto que encabezan el presente artículo.

Inmediatamente después de su llegada a Weimar comienza un aprendizaje en el estudio fotográfico de Otto Eckner para profundizar sus conocimientos, adquiridos hasta entonces de forma autodidacta; conocimientos que ampliará más tarde (1925-1926) en la Academia de Artes Gráficas y del Libro de Leipzig a través de cursos sobre técnica de impresión y reproducción.

Estos cursos de perfeccionamiento no sólo cubren sus aspiraciones personales de dedicarse a la fotografía con más intensidad, sino que están igualmente destinados a cubrir las necesidades de la Bauhaus en aquel momento. Debido a la nueva orientación que experimenta la Bauhaus a partir de 1923 –Gropius aspira a independizarla del dinero público y autofinanciarse a través de la venta de patentes para la industria–, había surgido la necesidad de dar a conocer sus productos a través de folletos y publicaciones. Con su cámara de madera de formato 18 x 24 cm., que se había traído de Berlín, comienza a fotografiar los productos de los talleres, principalmente los de cerámica, madera y metal. En estas fotografías renuncia por completo a composiciones «artísticas» de estos objetos situándolos uno al lado del otro de forma lineal ante un fondo neutral. Los objetos del taller de metal son fotografiados en su gran mayoría dispuestos sobre una placa de cristal, lo cual hace que parezcan flotar en el vacío, evitando así las proyecciones de sombras que pudieran desviar la atención. Con una voluntad deliberadamente desapasionada Lucia Moholy convierte los objetos en los protagonistas absolutos de estas fotografías que se caracterizan por una rigurosidad casi científica.

Cuando la Bauhaus se traslada en 1926 a Dessau, Lucia Moholy será la encargada de realizar las fotografías de los nuevos edificios de la Bauhaus<sup>19</sup> diseñados por Gropius. Con excepción de una fotografía de enero de 1926, que muestra el edificio de la Bauhaus en obras, la mayo-

<sup>19</sup> En 1927 Gropius encarga al estudiante de la Bauhaus Erich Consemüller la documentación fotográfica de todo lo que no había podido fotografiar Lucia Moholy (principalmente interiores del edificio de la Bauhaus) debido al exceso de trabajo. (Vid. W. Herzogenrath, S. Kraus, *Fotografien Bauhaus Dessau*, Erich Consemüller, Munich, 1989.)



Lucia Moholy: Servicio de té de Marianne Brandt, 1924. © Dr. Karsten, Londres.

de la época que permaneció Lucia Moholy en la Bauhaus se editan los 14  
«libros de la Bauhaus», aunque el número 14 (László Moholy-Nagy) y el número 12  
(Walter Gropius) no se publican hasta 1929 y 1930, respectivamente. Es decir, después  
de haber abandonado Lucia Moholy junto con su marido y Gropius la Bauhaus.  
En 1925 se había introducido el uso exclusivo de minúsculas.  
Lucia Moholy (1894-1972) es siempre (László Moholy-Nagy)

ría de ellas las realiza entre octubre y noviembre de 1926. Estas fotografías estaría a disposición de la prensa cuando el 4 de diciembre de ese mismo año se inaugura la nueva sede de la Bauhaus en Dessau. Aparte del edificio de la Bauhaus, fotografía igualmente las casas construidas para los maestros y sus interiores. Al igual que en las fotografías de los productos de los talleres, estas fotografías se caracterizan por su gran austeridad y renuncia, a cualquier efecto dramático o puesta en escena.

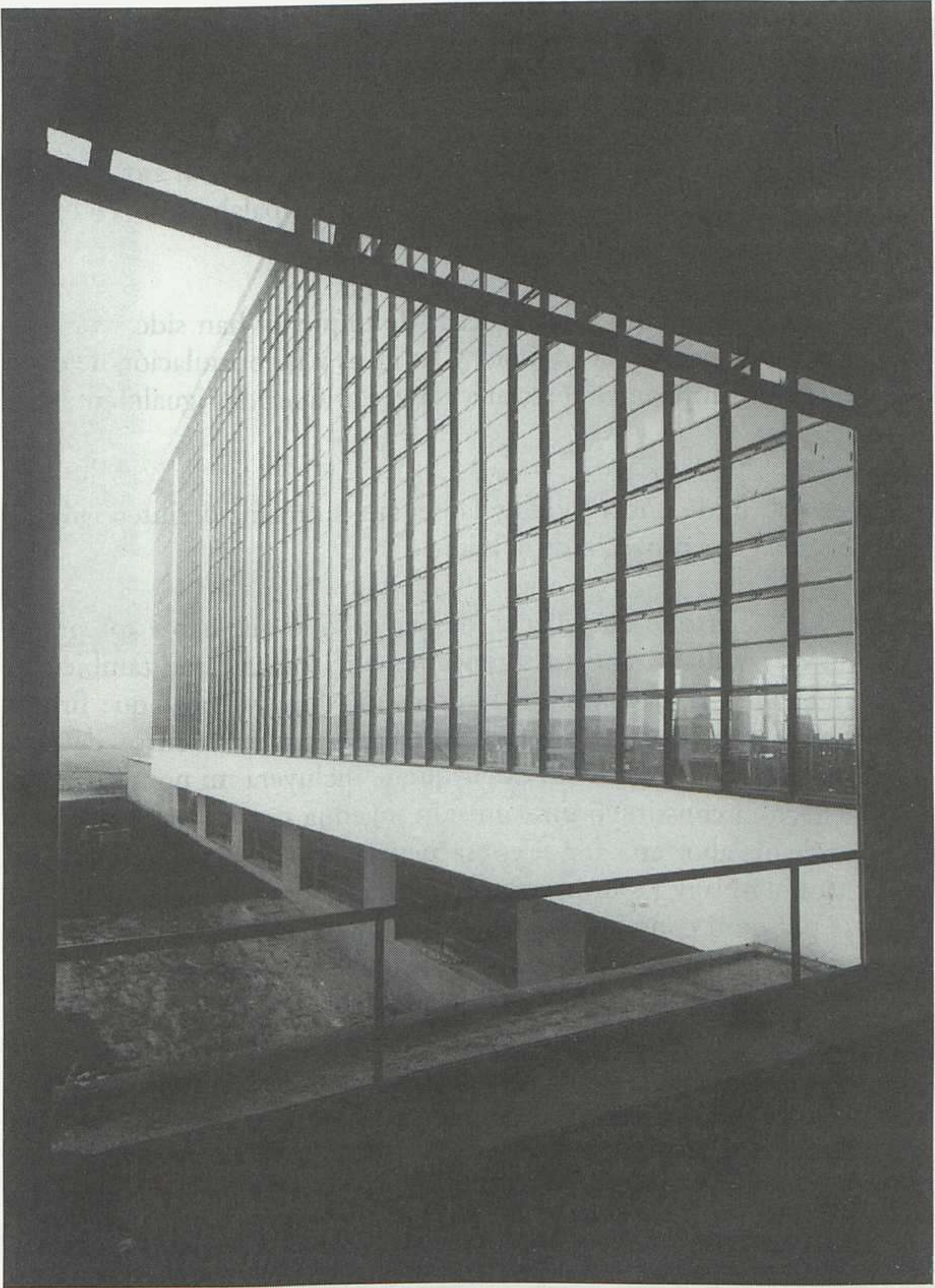
Durante los cinco años que permanece en la Bauhaus se convierte prácticamente en la «fotógrafa oficial» de la institución y realiza más de 500 fotografías<sup>20</sup>, no sólo de los productos de los talleres y de los edificios, sino también de los maestros y de sus respectivas obras. La imagen gráfica que conservamos de los productos y de los edificios de la Bauhaus se debe en gran medida a los trabajos fotográficos realizados por Lucia Moholy.

Los conocimientos que había adquirido a través de su trabajo en diversas editoriales serán igualmente de gran utilidad para la Bauhaus, sobre todo a partir de 1925, cuando la Bauhaus emprende un gran despliegue publicitario para consolidar su imagen a través de diversas publicaciones: los folletos para la comercialización de los productos de la Bauhaus que se constituye como sociedad limitada (1925), la revista *bauhaus. Zeitschrift für gestaltung*<sup>21</sup> (1926) y el proyecto más ambicioso, los 14 «libros de la Bauhaus»<sup>22</sup>, de los cuales los ocho primeros números aparecen publicados ese mismo año.

<sup>20</sup> Según el fichero elaborado por Lucia Moholy, realizó 560 fotografías en la Bauhaus. El Archivo de la Bauhaus de Berlín conserva 230 negativos, entre los que se encuentran los más significativos: edificio de la Bauhaus: 19; casas de los maestros: 42; retratos de miembros de la Bauhaus, 64; productos de los talleres y trabajos de alumnos en los cursos preliminares: 105. Cerca de 330 negativos se encuentran en paradero desconocido. La mayoría de ellos (ca. 200) son reproducciones de cuadros de los maestros de la Bauhaus, 30 reproducciones de obras de László Moholy-Nagy posteriores a 1928, 30 retratos, 50 fotografías de productos de los talleres y 50 fotografías de edificios de la Bauhaus). Aparte de estos 230 negativos relacionados con la Bauhaus en el Archivo de la Bauhaus de Berlín se encuentran igualmente 270 negativos de la misma época, así como 500 negativos posteriores a 1933. Otras colecciones importantes de la obra de Lucia Moholy se encuentran en la «Schweizerische Stiftung für die Fotografie» de Zurich (principalmente su obra temprana), así como en la «National Portrait Gallery» de Londres (retratos de los años treinta). (Vid. S. Hartmann, «Anmerkungen zum fotografischen Nachlaß», en *Lucia Moholy 1995, op. cit.*, pp. 113-116.)

<sup>21</sup> En 1925 se había introducido el uso exclusivo de minúsculas.

<sup>22</sup> Durante la época que permanece Lucia Moholy en la Bauhaus se editan los 14 «libros de la Bauhaus», aunque el número 14 (László Moholy-Nagy) y el número 12 (Walter Gropius) no se publican hasta 1929 y 1930, respectivamente, es decir, después de haber abandonado Lucia Moholy junto con su marido y Gropius la Bauhaus.



Lucia Moholy: Edificio de la Bauhaus en Dessau, 1926. © Dr. Karsten, Londres.

A pesar de su intensa colaboración en los libros de la Bauhaus y de su determinante papel en la redacción de los escritos teóricos publicados por László Moholy-Nagy, no se menciona su nombre ni como coordinadora ni como coautora, salvo en el prólogo del libro de la Bauhaus número 14 de László Moholy-Nagy, *vom material zur architektur* (Passau, 1929), en el cual éste le dedica unas palabras de agradecimiento por su colaboración:

«El manuscrito y las pruebas de imprenta han sido revisadas por mi mujer, Lucia Moholy, y las ideas y la formulación de éstas han sido ampliamente esclarecidas y enriquecidas igualmente por ella»<sup>23</sup>.

Años más tarde Lucia Moholy lamentará su forma desinteresada de colaboración en el proyecto de la Bauhaus:

«Es cierto lo que afirmé, de que todo lo que había aprendido en mis trabajos con editoriales benefició más tarde también el trabajo en la Bauhaus. Ni Gropius ni Moholy-Nagy, que firmaban como editores, tenían suficientes conocimientos de esta materia. El hecho de no exigir que se incluyera mi nombre como redactora constituyó una omisión ingenua por mi parte que más tarde me aportaría graves consecuencias; cuando tras la muerte de Moholy-Nagy (1946) se reeditaron los “libros de la Bauhaus” no se pidió mi consentimiento, sino el de su segunda mujer, que no tenía absolutamente nada que ver con el “libro de la Bauhaus”»<sup>24</sup>.

Lucia Moholy no sólo tendrá que lamentar la omisión de su nombre en las publicaciones de la Bauhaus, sino también la utilización que se hizo posteriormente de sus trabajos fotográficos para la Bauhaus, como veremos más tarde.

Cuando en 1928 abandona Walter Gropius la Bauhaus, marcha igualmente László Moholy-Nagy y con él su mujer, y se instalan en Berlín. A diferencia de otras esposas de maestros de la Bauhaus, como, por ejemplo, Nina Kandinsky, que señala los años en la Bauhaus como los más felices de su vida, la estancia en la Bauhaus no logró llenar las aspi-

<sup>23</sup> László Moholy-Nagy, *vom material zur architektur*, Passau, 1929.

<sup>24</sup> Lucia Moholy, *Frau des 20. Jhdt*, op. cit., carpeta 3, Nr.-Inv. 12.322/231 y 232.





Lucia Moholy: Retrato de László Moholy-Nagy, 1926. © Dr. Karsten, Londres.

"Lucia Moholy, *diario* Dörmann, Berlin (12-4-1927 - 27-6-1928), B.A.L.M., carpeta 136.  
"Cursiva en el original.  
"1926.  
"H. Wundisch (ed.), *Das Deutsche Lichtbild*, Berlin, 1927.

raciones de Lucia Moholy, como se desprende de algunas anotaciones en su diario escrito en Dessau:

«Dessau es un lugar en el cual –en el transcurso de un viaje– se ha perdido la conexión y donde hay que esperar al siguiente tren.

No es otra cosa que la espera del próximo tren. De lo contrario uno nunca se hubiese apeado en esta ciudad» (5-5-27)<sup>25</sup>.

En el mismo diario se encuentra el borrador de una carta dirigida a «Laci», nombre con el que denominaba a su marido, en el que trata de convencerle de la necesidad vital que supone para ella volver a Berlín:

«Querido Laci - ¿Por qué no te puedes creer que lo que me atrae es la gran ciudad? - Fui contigo a Weimar a disgusto y a disgusto más tarde a Dessau - Después de 4 años ya no resisto más, a pesar de los viajes - El tiempo va transcurriendo, y es diferente el querer comer carne de vez en cuando porque no le gusta a uno comer espinacas todos los días. Créeme - necesito el movimiento vertiginoso a mi alrededor - y como no puedo permitirme a menudo el viaje sólo para estar en la ciudad, tengo que intentar compaginarlo con un trabajo... - *Mi objetivo no es separarme de ti, sino volverte a encontrar*<sup>26</sup>. (...)»<sup>27</sup>.

La vuelta a Berlín no servirá, sin embargo, para «volver a encontrarse» y poco después el matrimonio se separa. A pesar de ello, Lucia Moholy sigue realizando fotografías y trabajos de laboratorio para su marido, que en esta época emprende una gran actividad dentro del diseño gráfico, montajes de exposiciones, stands para ferias de muestras y escenarios para la «Kroll-Oper».

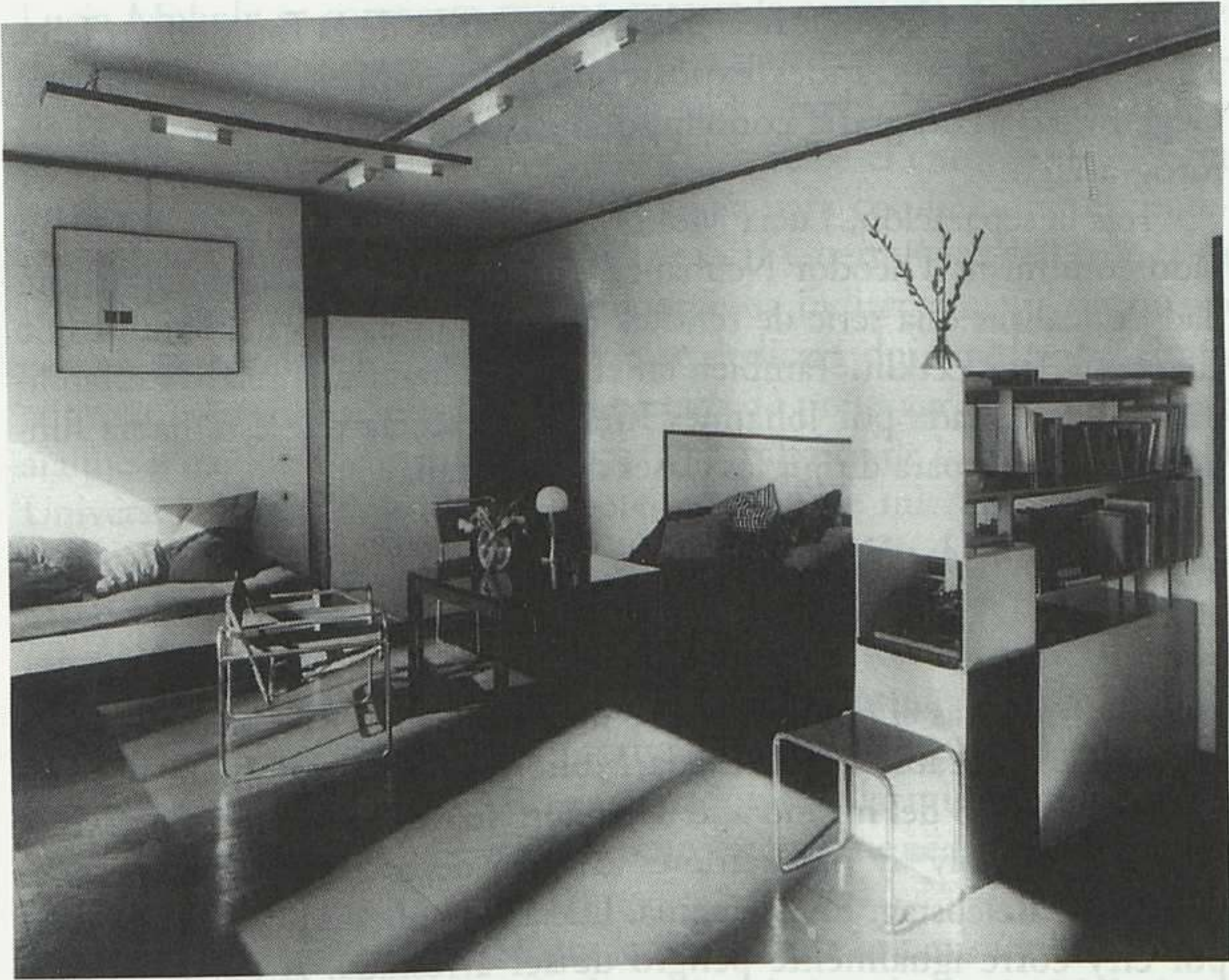
Paralelamente, Lucia Moholy comienza a «independizarse» como fotógrafa y obtiene los primeros reconocimientos públicos. Algunas de sus fotografías son publicadas en el libro *Das Deutsche Lichtbild*<sup>28</sup> (La fotografía alemana) y participa en varias exposiciones colectivas –«100 Jahre Lichtbild» (100 años de fotografía), Basilea, 1927;

<sup>25</sup> Lucia Moholy, diarios Dessau, Berlín (12-4-1927 - 27-6-1928), BA/LM, carpeta 136.

<sup>26</sup> Cursiva en el original.

<sup>27</sup> *Ibid.*

<sup>28</sup> H. Windisch (ed.), *Das Deutsche Lichtbild*, Berlín, 1927.



Lucia Moholy: Casa de los maestros en Dessau, salón de Moholy-Nagy, 1927-28.

© Dr. Karsten, Londres.

«Neue Wege der Fotografie» (Nuevos caminos de la fotografía), Jena, 1928— y las dos grandes exposiciones itinerantes: «Fotografie der Gegenwart» (Fotografía contemporánea) y «Film und Foto» (Cine y fotografía)<sup>29</sup>.

Tras la separación, Lucia Moholy se une sentimentalmente al diputado comunista Theodor Neubauer<sup>30</sup>. Gracias a él tendrá la oportunidad de realizar una serie de retratos de la «gran dama» del comunismo alemán, Clara Zetkin. También en el trabajo logra una relativa estabilidad al ser llamada por Johannes Itten a la escuela que éste había fundado en Berlín para dirigir las clases de fotografía.

### *El exilio*

En 1933, tras el nombramiento de Hitler como canciller del Reich, todo se vendrá abajo para Lucia Moholy, al igual que para muchos otros. En agosto del mismo año Theodor Neubauer es detenido en casa de Lucia Moholy<sup>31</sup> y más tarde es acusado de haber participado en la quema del Reichstag. En Alemania, Lucia Moholy no puede hacer nada por él y corre igualmente peligro de ser arrestada. A partir de aquí comienza para ella toda una peregrinación a través de diferentes estaciones, Praga, Viena y París, hasta llegar a Londres en la primavera de 1934. El objetivo de todos estos viajes es movilizar a la prensa y a la opinión pública para pedir la liberación de Neubauer. Se escriben artículos en periódicos y se recogen firmas, pero todo ello no podrá evitar que Neubauer, tras pasar por diversos campos de concentración y ser acusado finalmente de pertenecer a un movimiento clandestino de resistencia, sea ejecutado en 1945.

Lucia Moholy permanece en Londres hasta 1959, año en que se traslada a Zollikon (Suiza). Los contactos que había iniciado en Londres con diversas personalidades pertenecientes a la aristocracia y a círculos académicos con el objetivo de poder ayudar a la liberación de Neubauer, le proporcionarán un nuevo campo de acción profesional.

<sup>29</sup> Vid. R. Sachsse, 1985, *op. cit.*, p. 43.

<sup>30</sup> Entre 1929 y 1933 Lucia Moholy firma algunas de sus fotografías como «Lucia Moholy-Neubauer», a pesar de que ambos estaban todavía casados; el matrimonio Moholy-Nagy no se divorcia hasta 1933. Vid. Sachsse, 1995, *op. cit.*, p. 23.

<sup>31</sup> Carta a Heinrich Jacoby e 1947 publicada en Cat. Exp. Lucia Moholy 1995, *op. cit.*, pp. 81-83.

Lucia Moholy se convierte en una apreciada retratista de la alta sociedad. Aparte de esta actividad comienza a impartir clases sobre fotografía en la «London School of Printing and Graphic Art» y en la «Central School of Arts and Crafts» y en 1938 recibe el encargo de escribir un libro<sup>32</sup> sobre la historia de la fotografía para conmemorar el centenario del daguerrotipo. El comienzo de la II Guerra Mundial trunca su trabajo como retratista, pero le proporciona indirectamente un nuevo campo de acción profesional al que se dedicará durante los próximos años, la microfilmación. Con el objetivo de preservar ante un posible ataque aéreo los documentos y libros más valiosos de la biblioteca de la Universidad de Cambridge, recibe el encargo de microfilmar éstos. A partir de 1942 dirige el programa de microfilmación de la «Association of Special Libraries and Information Bureaux» (Aslib) y tras incorporarse esta asociación en 1946 a la UNESCO, le son encargados diversos proyectos en Checoslovaquia, Irán, Irak y Turquía. Lucia Moholy se dedica plenamente a estas actividades, imparte conferencias y publica numerosos artículos relacionados con la microfilmación en revistas científicas<sup>33</sup>. Su actividad como fotógrafa queda prácticamente relegada.

A pesar de que en 1939 logra la ciudadanía británica y la aparente integración profesional en Londres, el objetivo de Lucia Moholy es durante varios años emigrar a Estados Unidos, donde se encontraban varios de los antiguos profesores y alumnos de la Bauhaus. La correspondencia entre Lucia Moholy y László y Sybill Moholy-Nagy que se conservan en el Archivo de la Bauhaus en Berlín, se lee como una novela sobre la dramática situación de un emigrante y la desigual lucha contra la burocracia. Desde su cargo como director de la «New Bauhaus», László Moholy-Nagy le ofrece un puesto como profesora<sup>34</sup> para poder emigrar, pero siempre falta algún papel para conseguir el anhelado visado. Cuando finalmente se ha conseguido este papel han cambiado las normativas. En 1941 escribe Lucia Moholy llena de desaliento a su ex marido tras ver una vez más frustrada la posibilidad de emigrar a Estados Unidos:

<sup>32</sup> Lucia Moholy, *A Hundred Years of Photography*, Harmondsworth, 1939.

<sup>33</sup> Vid. bibliografía de las publicaciones de Lucia Moholy en Sachsse 1985, *op. cit.*, pp. 202-204.

<sup>34</sup> En el BH/LM, carpeta 100, se encuentra un contrato de trabajo por tres años (15-9-1940 - 15-9-1943) firmado por Moholy-Nagy como director de la School of Design en Illinois.



Lucia Moholy: Retrato de Florence Henri, 1927. © Dr. Karsten, Londres.

«¡Querido Laci! (...) ¿Qué voy a hacer? ¿Qué me aconsejas? ¿Comenzar todo otra vez de nuevo? ¿Causarte a ti y a otros de nuevo inconvenientes? ¿Realmente ya no sé qué proponer! ¿Escríbeme pronto, por favor! Con cariño - Tu Lucia» (15-8-41)<sup>35</sup>.

Durante los años siguientes la correspondencia se interrumpe y no es reanudada hasta 1943<sup>36</sup>. Lucia Moholy seguirá intentando emigrar a Estados Unidos, como se desprende de la correspondencia que mantiene con Walter Gropius entre 1945 y 1950<sup>37</sup>.

### *Los «missing negatives»*

La correspondencia amistosa entre Walter Gropius, su mujer Ise y Lucia Moholy cambiará completamente de tono a partir de 1954, cuando Lucia Moholy se entera de que los negativos de sus fotografías de la Bauhaus, que ella había dejado en 1933 en Berlín y creía perdidos, se encuentran en poder de Walter Gropius<sup>38</sup>. A partir de este momento comienzan a cruzarse los reproches mutuos y el asunto termina en manos de los abogados.

Según la versión de Gropius<sup>39</sup>, Lucia Moholy le dejó los negativos en 1933 cuando abandonó Berlín y el hecho de no haber preguntado por ellos durante tantos años, lo ha interpretado como falta de interés por su parte en recuperarlos.

Por con contrario, la versión de Lucia Moholy difiere en algunos puntos esenciales. Cuando tiene que abandonar precipitadamente Berlín en 1933 tras la detención por los nazis de su compañero Neubauer deja sus pertenencias, y con ellas su archivo, al cuidado de László Moholy-Nagy y su futura mujer, Sybill. Cuando éstos se trasladan en

<sup>35</sup> BA/LM, carpeta 151.

<sup>36</sup> Sybill Moholy-Nagy escribe en 1943 que desde 1940 no han recibido noticias suyas debido probablemente a que las cartas se han perdido (BH/LM, carpeta 100).

<sup>37</sup> En una carta con fecha del 17-12-1946 le sugiere su colaboración con la «New Bauhaus» tras la muerte de László Moholy-Nagy en ese mismo año, y en una carta del 27-9-49 le da las gracias por su carta de recomendación para el director del «Center of Scientific Aids», en Massachusetts (BH, legado W. Gropius).

<sup>38</sup> Carta de Gropius a Lucia Moholy (21-1-1954, BH/LM, carpeta 74).

<sup>39</sup> Carta de Ise Gropius —el propio Gropius está demasiado consternado para escribir— a Lucia (BH/LM, carpeta 75). En diversas cartas dirigidas a los abogados de Lucia Moholy, Gropius sostiene esta versión.

1935 a Londres, donde desde 1934 también se encuentra Lucia Moholy, los tienen que dejar en Berlín debido al peso y la fragilidad de éstos, ya que se trata de negativos de cristal. El hecho de que Lucia Moholy no se preocupase en aquel momento por el paradero de sus negativos, como más tarde se le reprocha, resulta comprensible si consideramos la situación en la que se encontraba en aquella época. Todos sus esfuerzos estaban dirigidos a salvar la vida de Neubauer que se encontraba en manos de la Gestapo. Años más tarde Sybill Moholy-Nagy le comunica por carta<sup>40</sup> que al abandonar Berlín dejaron los negativos al cuidado del conserje de Gropius y que la casa fue posteriormente destruida en un bombardeo. Como se puede comprobar por la correspondencia conservada en el Archivo de la Bauhaus en Berlín, Lucia Moholy desconocía que Walter Gropius se había llevado sus negativos cuando éste se trasladó en 1937 a Estados Unidos. La indignación de Lucia Moholy al enterarse en 1954 de que los negativos se encuentran en poder de Walter Gropius es comprensible. Aunque efectivamente Lucia Moholy no le había preguntado hasta entonces por el paradero de los negativos, éste tuvo una excelente «oportunidad» de comunicárselo cuando en 1950 ella le escribe pidiéndole fotografías sobre la Bauhaus para una conferencia que le han encargado sobre la Bauhaus<sup>41</sup>. Dada la urgencia de la petición, Gropius le contesta con un telegrama:

«Sólo puedo enviar fotografías originales; sugiero se las pidas a alguna revista de arquitectura; lo siento, Walter Gropius»<sup>42</sup>.

En un artículo publicado por Lucia Moholy en el *British Journal of Photography* (Nr. 100, 1983), que titula «The Missing Negatives», relata los avatares para recuperar los negativos y los perjuicios que supuso para ella no poder disponer de éstos durante tantos años. Sin embargo, no nombra a las personas implicadas, es decir, a Walter Gropius. Tampoco su biógrafo Rolf Sachsse, que conoció a Lucia Moholy personalmente y tuvo acceso a su archivo, hace referencia al papel de Walter Gropius en lo que él califica como «una tragedia corriente de emigrante» (*durchschnittliche Emigranten-Tragödie*)<sup>43</sup>. A nuestro parecer, esta desagradable historia más que una tragedia de emigrante es una «tragedia de mujer artista».

<sup>40</sup> Carta del 17-7-1950 (BH/LM, carpeta 100).

<sup>41</sup> Carta del 1-6-1950 (BH/LM, carpeta 74).

<sup>42</sup> BH legado Walter Gropius.

<sup>43</sup> Sachsse 1985, *op. cit.*, p. 54.



De igual manera que su colaboración en los fotogramas y los textos teóricos de su marido ha quedado silenciada y en el mejor de los casos reducida a una nota a pie de página, su labor fotográfica durante la época de la Bauhaus fue considerada por Gropius<sup>44</sup> como mero «trabajo auxiliar» al servicio de la Bauhaus.

Tras conocer que los negativos se encuentran en poder de Walter Gropius, Lucia Moholy emprende a través de abogados una «batalla» epistolar con Gropius para recuperarlos. Hasta 1957 no logra recuperar parte de sus negativos<sup>45</sup>, teniendo que pagar ella misma el transporte. Paralelamente, comienza a «perseguir» sus derechos de copyright sobre las fotografías que se habían publicado en diferentes libros sin pedirle autorización y, por supuesto, sin ninguna remuneración; muchas de ellas ni siquiera hacen referencia a su autora.

En los próximos años se cruzan consternadas cartas entre los editores y autores de estos libros sobre las reclamaciones de Lucia Moholy. La insistencia de Lucia Moholy en hacer valer sus derechos de autora sobre las fotografías realizadas en la Bauhaus dará a la larga frutos, como se desprende de la correspondencia que mantiene posteriormente con autores y editores sobre permisos de reproducción y remuneración de sus fotografías.

### *El reconocimiento*

Tras jubilarse en 1959 Lucia Moholy se instala en Zollikon/Zurich. Los próximos años se dedica intensamente a la crítica artística y se convierte en una «autoridad» en todo lo referente a la obra realizada por László Moholy-Nagy durante los años que permanecieron juntos. Con el objetivo de contribuir a la recepción de la obra de László Moholy-Nagy y aclarar diversos errores, publica en 1972, en edición bilingüe, un pequeño libro que titula *Marginalien zu Moholy-Nagy. Dokumentarische Ungereimtheiten... Moholy-Nagy, Marginal Notes. Documentary Absurdities...*<sup>46</sup>.

<sup>44</sup> En una carta (3-3-1955, BH legado W. Gropius) dirigida a S. Giedion escribe Gropius: «(...) She entirely overestimates the value of the photos (...)».

<sup>45</sup> Según escribe el abogado de Lucia Moholy a Gropius (3-5-57, BH legado W. Gropius), de los 242 negativos que reciben sólo 97 pertenecen a Lucia Moholy.

<sup>46</sup> *Op. cit.*

Lucia Moholy es reconocida como una fuente indispensable de primera mano, no sólo en lo referente a la obra de su ex marido<sup>47</sup>, sino también como un valioso «testigo presencial» de la época más fructífera de la escuela de la Bauhaus. La correspondencia que mantiene durante esta época con diversos investigadores y críticos de arte, así como las numerosas entrevistas demuestran que Lucia Moholy consigue finalmente traspasar la barrera de la «anónima colaboradora» de Moholy-Nagy y de la Bauhaus, a la que se la tuvo relegada durante tantos años.

A partir de finales de los años sesenta comienza igualmente el reconocimiento de la fotógrafa Lucia Moholy, como demuestra su participación en múltiples exposiciones<sup>48</sup>. En 1985 –Lucia Moholy tiene entonces 91 años– poco antes de su muerte (18-5-1985), se publica su primera monografía<sup>49</sup>.

La adquisición del legado de Lucia Moholy por parte del Archivo de la Bauhaus en Berlín en 1992 y finalmente la exposición monográfica<sup>50</sup> «Lucia Moholy. Bauhausfotografien», organizada en 1995 por esta institución, constituyen su reconocimiento oficial como miembro activo de la Bauhaus.

<sup>47</sup> En 1983 corrige, por ejemplo, la traducción al inglés de la obra de K. Passuth: *Moholy-Nagy*, Budapest, 1982 (London, 1985). Vid. R. Sachse 1995, *op. cit.*, p. 29.

<sup>48</sup> Vid. lista de exposiciones en Sachse 1985, *op. cit.*, p. 205.

<sup>49</sup> Sachse 1985, *op. cit.*

<sup>50</sup> Recientemente se han podido ver en España algunas de sus fotografías en la exposición «Les dones fotògrafes a la República de Weimar» (Barcelona, 1995) y dentro de la 8.ª «Primavera fotográfica» que se ha celebrado en Cataluña, el «Institut d' Estudis Ilerdencs» de Lleida ha mostrado la primera exposición monográfica dedicada a Lucia Moholy en España.



# REALIDAD. GALDÓS Y SU NOVELA CON TRASFONDO HOMOSEXUAL

Ramón Navarrete-Galiano

*Eres de los míos. Tu muerte es un signo de grandeza moral. Te admiro y quiero que seas mi amigo en esta región de paz en que nos encontramos. Abracémonos.*

Así concluye Galdós *Realidad*. Un final para una novela que pretendía ser, según algunos críticos, la explicación de otra. *La Incógnita*<sup>1</sup>. Sin embargo, la conclusión de una obra narrativa no supone siempre el cierre de la acción o la aclaración de todo lo ocurrido. Tras la muerte de Fortunata, más de uno nos hemos preguntado qué pasa con Jacinta; en *El Obispo Leproso* nadie nos explica por qué el doctor alteraba su andar y tocaba con el bastón las piedrecillas a su

<sup>1</sup> Ambas novelas desarrollan el mismo argumento pero en *La Incógnita* asistimos a los hechos desde fuera, por medio de un espectador, un conocido de los protagonistas, que nos narra los sucesos que ve. Por él sabremos que Federico Viera es amante de Augusta Cisneros, la esposa del abnegado Tomás Orozco. También se nos contará la muerte de Viera, aunque sin aclarar del todo si se suicidó o fue asesinado. Será *Realidad* la que nos explicita los amores de Viera con Augusta y Leonor, «La Peri», así como su extraña situación anímica que le conduce a un suicidio. Además los soliloquios y reflexiones de los personajes nos permitirán analizar las relaciones profundas que hay entre ellos. Sobre todo entre Orozco y Viera, que tras una serie de encuentros y desencuentros concluirán unidos en el lecho de Orozco. Una unión extraña puesto que el abrazo se produce entre Orozco, separado de su esposa, y el fantasma de Viera, quien se le aparece a su amigo, después del suicidio.

---

**La Balsa de la Medusa**, 40, 1996.

paso por la casa de doña Corazón. Algo similar nos ocurre con *Realidad*: su final no nos llega a aclarar algunas cuestiones y entre ellas cual es la verdadera relación, el trasfondo de la unión entre Federico Viera y Tomás Orozco, que concluyen la novela abrazados en el plano de la irrealidad o lo onírico.

*La Incógnita* y *Realidad* suponen una gran panorámica de la vida social que imperaba en los salones del Madrid de finales del siglo pasado, aunque además son un ejercicio narrativo por parte de Galdós, ya que se estructuran de forma distinta a como habitualmente había hecho el creador canario.

*La Incógnita* es una novela epistolar, mientras que *Realidad* es una novela dramática, con esbozos de lo que más adelante será llamado novela psicológica, y a la cual Galdós accede de forma tosca, puesto que no conoce todavía la técnica y por tanto no puede depurar el estilo. Pero como señala Laureano Bonet<sup>2</sup> *Galdós es consciente del juego dialéctico existente entre el texto y el lector al entender que este es un ingenio que es algo más que un simple destinatario de la obra.*

Las dos novelas suponen, según la crítica, desde su publicación la exposición del mismo argumento. Clarín<sup>3</sup> considera que son dos lecturas del mismo asunto y no muestra gran interés por la primera de ellas, incluso llega a considerar que la lectura de las dos es abundar en lo mismo.

Pero *Realidad* no viene a ser la repetición del mismo tema, para aclarar las interrogantes surgidas en *La Incógnita*, sino que es el punto de vista interno de la acción que acontece en la primera obra.

En *La Incógnita* los sucesos nos son narrados por un espectador cercano y próximo; en cambio, en la segunda obra entramos de lleno en la acción, incluso adentrándonos en los pensamientos de los personajes, por medio de los monólogos y soliloquios o reflexiones en voz baja, que nos llegan a puntualizar, en algunas ocasiones, los deseos de cada uno de los agentes motores de la novela.

Pero, ¿cuál es la relación que Federico mantiene con Orozco? ¿Realmente hay una amistad y un gran respeto hacia el amigo al que se ofende con el adulterio de su esposa?, ¿o hay detrás de ello algo más que Galdós sólo nos deja presumir y que él, por su contexto, no pudo tratar de pleno? Podría, por tanto, suponerse una atracción sexual de Viera hacia Orozco, por no apuntar una recíproca.

<sup>2</sup> Laureano Bonet, *Benito Pérez Galdós. Ensayos de Crítica Literaria*, Barcelona, Ediciones Península, 1990.

<sup>3</sup> Cartas de Clarín a Galdós, *Benito Pérez Galdós. El Escritor y la Crítica*, en AA.VV., Madrid, Taurus, 1979.

---

Ramón Navarrete-Galiano (1963) es periodista y vive en Sevilla. Autor de varios artículos, prepara una tesis doctoral sobre las versiones cinematográficas de las obras de Galdós.

Esta cuestión ya fue planteada por Ricardo Gullón<sup>4</sup> quien señaló que entre Orozco y Viera se *trasluce un velado tinte de homosexualismo*, añadiendo que no quería insistir en tal hipótesis para *no dar la impresión de que estoy forzando las interpretaciones para hacerlas originales y sorprendentes*, aunque considera que la misma se podría sustentar en varios puntos.

Las relaciones o atracciones homosexuales han sido recogidas en obras de la antigüedad clásica y a lo largo de la historia, como en los sonetos de Miguel Ángel o de Shakespeare. Pero desde luego a finales del siglo pasado era impensable que un autor las pudiera señalar explícitamente.

Así, Proust encubre en *En busca del tiempo perdido* sus amores y deseos con nombres de mujer, cuando en realidad se refiere a sus idilios con jovencitos del París que conoció y recorrió. Balzac mismo nos muestra una relación un tanto extraña entre Vautrin y Lucien de Rubempré en *Las ilusiones perdidas*, por medio de varios y encendidos discursos<sup>5</sup>.

Siempre se plasma este tipo de atracción o relación de forma velada, como ocurre en *El Retrato de Dorian Gray*, de Wilde. Mayer apunta<sup>6</sup> que *hay una separación entre las esferas sexuales y eróticas*. Norma a la que el propio André Gide confesó haberse atendido en la mayor parte de sus creaciones, como se observa en *Los monederos falsos*.

Alguien como E. M. Foster escribió a principios de este siglo *Maurice*, donde se explicitan relaciones homosexuales, pero no consintió que el libro fuera publicado hasta después de su muerte, en 1971.

La situación cambia a mediados de siglo, sobre todo por el hecho de que el cine aborda, al principio subrepticamente, este tipo de relaciones. Así *Maurice* se adaptó a la gran pantalla y los *Sonetos del Amor Oscuro* de García Lorca o las novelas de David Leavitt no levantan polvaredas ni estupor. Incluso en 1994 el Oscar al protagonista masculino ha recaído en un actor que interpretaba a un homoxesual, enfermo de sida.

Pero volvamos a *Realidad*, donde Viera y Orozco llegan a entrever la imagen del otro, una figura provocada por la fantasía y sustentada en el deseo inconsciente que tal vez ambos profesan.

*Realidad* pone sobre el tapete el móvil lógico de la acción, la relación adúltera entre Federico y Augusta, pero también pone de manifiesto los lazos, subterráneos, que éste mantiene con el marido de aquélla, plasmados en algunas de sus conversaciones y, definitivo, el abrazo en el que ambos se funden al final de la novela, suprimido, por cierto, por Galdós cuando adaptó esta creación como texto teatral. Una adaptación dramática que realizó nada más concluir la novela y que fue la primera que hizo de una de sus obras. El abrazo se suprime porque la sombra de Federico se desvanece, tal vez para evitar plasmar visual-

<sup>4</sup> Ricardo Gullón, *Galdós. Novelista Moderno*, Madrid, Taurus, 1979.

<sup>5</sup> Dominique Fernández, *El Rapto de Ganimedes*, Madrid, Editorial Tecnos, 1992.

<sup>6</sup> Hans Mayer, *Historia maldita de la literatura*, Madrid, Taurus, 1977.

mente ante el público la unión de los dos hombres o para quitar alguna duda sobre la posible relación entre ellos dos, más allá las pautas sociales.

La sociedad es para Oleza<sup>7</sup> la que separa a estos dos personajes: las normas sociales no permiten cierto tipo de relaciones. La misma sociedad, o la voz del narrador, nos hablan acerca de cómo aparecen estos personajes a la luz pública. El narrador de la novela nos dice que la reputación que goza Orozco *es sólida y unánime, sobre esto no cabe duda*. Pese a ello no le queda muy claro del todo cuál es el trasunto de este personaje y se hace diversas preguntas sobre él y su verdadero carácter (p. 1175 del libro, Edición Aguilar). No obstante, será Augusta la que incida en la justeza de su espíritu y la ausencia de ganas de reconocimiento, calificándole de *santo con levita*. Pero será el hecho de que Orozco decida darle dinero a Viera y la forma en que piensa hacerlo lo que nos lleva a comprender los valores de solidaridad y fraternidad que anidan en su pecho, así como el interés, el gran interés, que siente por aquél. Orozco no cabe duda de que es un alma positiva; según Casaldueiro<sup>8</sup> mantiene un debate continuo para lograr su protección moral y depuración interior, *su ética se basa en el imperativo kantiano pasando por Kierkegaard, de aquí su parecido con los héroes ibsenianos*.

De Federico sabemos por el narrador sus diferentes facetas de espíritu, así como las veladuras del mismo. La primera vez que el narrador nos habla de Viera lo presenta como *uno de los hombres de mayor entendimiento que existen en España*, añadiendo, *pocos hombres conozco aquí más simpáticos y de trato tan seductor*. Por tanto, parece que nos encontramos ante un hombre de mundo, con un saber estar en sociedad y sobre todo con un espíritu jubiloso, alguien con un estigma de positividad. Sin embargo, tras la luz, la otra cara, la oscuridad, ya que se dice que Federico *no adelanta porque se lo estorba alguna fuerza interior incontrolable y también circunstancias externas independientes de su voluntad*. Para Ángel del Río<sup>9</sup> la vida de Federico *se desarrolla en un medio real, pero también en un plano de preocupaciones ideales, y más concretamente, religiosas y morales*.

Más adelante el narrador apunta que nota en él *un abandono moral y una indiferencia parecida a la resignación. Su melancolía envuelve cierta pereza intelectual*.

En Federico Viera hay una dicotomía entre lo que siente de veras y lo que hace realmente. En *Realidad* desea abandonar a Augusta y no lo lleva a cabo. Es decir, sus sentimientos, la posible atracción hacia Orozco, le arrastran hasta aquél, pero su educación, lo que marca la sociedad y su conservadurismo, tiran de él hacia el otro lado. Esa es la constante contradicción en la que vive este

<sup>7</sup> Joan Oleza, *Del parto a la realidad*, Valencia, Editorial Bello, 1976.

<sup>8</sup> Joaquín Casaldueiro, «Ana Karerina y Realidad», *Benito Pérez Galdós. El Escritor y la Crítica*, en AA.VV., Madrid, Taurus, 1979.

<sup>9</sup> Ángel del Río, *Estudios Galdosianos*, Nueva York, Editorial Las Américas, 1969.

hombre y la que finalmente le lleva al suicidio, tras su enfrentamiento con la sombra de Orozco, lo que es más que la liberación del subconsciente.

Stephen Miller<sup>10</sup> asegura que este personaje podría parecerse al de Ana Ozores en el hecho de que se dan varias caras dentro de un mismo hombre. Esas caras, esa dualidad, pueden plasmar en uno de los lados la atracción de Viera, porque no llega a ser lógica esa veneración por Orozco, cuando en la alta sociedad donde viven nuestros protagonistas el adulterio llegaba a ser en ocasiones un procedimiento habitual, que incluso podría llegar a ser entendido como un divertimento, un mero juego de salón.

Saiz de Robles, en su introducción a *Realidad*, en la edición de Aguilar, señala que en esta novela podremos aclarar si Federico ha utilizado a Augusta para revalidar su *donjuanismo*. Esto es clave, baste recordar los estudios de Marañón sobre la figura de Don Juan. Además, de sobra es sabido que los donjuanes españoles muchas veces aparentan más de lo que en realidad son, que en suma es más el ruido que las nueces.

¿Es por tanto, como dice el prólogo de esta edición, Federico Viera un *Don Juan*, que ha de contar con la compañía femenina, para revalidar su figura y papel en la sociedad, y ante la misma?

La relación entre Augusta y Federico se nos pone en claro al poco de empezar *Realidad*. La conocemos «in media res», incluso ya cuando va hacia el final, pero sin que nos quede duda alguna sobre sus amores.

Su unión se mantiene en el mismo tono de apatía a lo largo de la novela, pero se enturbia cuando Viera, que sabe que Orozco planea darle dinero, le dice a su amada que no quiere favores de aquél.

Poco a poco Federico trata de separarse de Augusta, sin hierirla, pero poniendo por encima de ellos la virtud que representa Orozco y a la cual ofenden con esa relación. Para Viera, Tomás es superior a él en muchas cuestiones *hasta físicamente, para colmo de lo absurdo*, según afirma.

Tras este encuentro su relación queda en un «impasse», que será quebrado en su última cita, la que propicia el suicidio de Federico. Una muerte que Augusta propone que realicen ambos: *ahoguémonos juntos y despertaremos, como dicen los amantes suicidas, en un mundo mejor*. En esta escena vemos cómo Federico no le presta la menor atención, trata de desembarazarse de ella sin hierirla. Siendo imposible esto, se lo expone de forma clara, lo que provoca un enfrentamiento con Augusta, que se quiebra cuando aparece la sombra de Orozco.

Tras ello, llevado por un profundo estupor, ansiedad y *una sensación que no tiene nombre*, Federico se pega un tiro en el costado, para segundos después lanzarse a la calle y quitarse la vida.

El final de la relación entre Augusta y Federico viene dado por el suicidio de éste, tras el enfrentamiento con la sombra de Orozco, que le supone tener

<sup>10</sup> Stephen Miller, *Del Realismo/Naturalismo al Modernismo*, Las Palmas de Gran Canaria, Edición del Cabildo Insular de Gran Canaria, 1993.



que hacer cara a lo que son los recovecos más oscuros de su corazón, ya que, como el mismo Del Río<sup>11</sup> señala, es un personaje *con un indudable sentido de la dignidad personal*. Abunda Casaldüero en la dignidad de Federico afirmando<sup>12</sup> que los dos hombres *están ligados por su mutua admiración, que proviene del inquebrantable, aunque paradójico, fondo de dignidad de Federico*.

Frente a la relación atormentada con Augusta, Federico mantiene una de gran cariño y complicidad con Leonor «La Peri», quien es su paño de lágrimas, además de su consejera y prestamista.

Visto el lado externo, la cara ante la sociedad, pasemos a indagar en las profundidades del espíritu de estos hombres.

Lo primero que vamos a saber de Orozco a través de él mismo es que se siente muy lejos de su esposa, que rechaza que se le reconozcan sus buenas obras con el prójimo y que perdonaría cualquier ofensa que le hicieran: además le precisa a Augusta que lo excusaría *sin ningún género de dudas*.

Orozco es el símbolo de la ideología krausista de Galdós, que florecerá en sus últimas obras en un misticismo casi de apostolado. Portnoff<sup>13</sup> señala a Orozco como un personaje que busca su perfeccionamiento moral.

El reconocimiento de su figura, depurada y por encima de las miserias humanas, aparece en boca de muchos personajes. El mismo Federico le dice a Tomás que sabe que no hace vida marital con su esposa —algo que podría tener una segunda lectura— justificando dicha ausencia de vida sexual en que *tu perfección moral te ha elevado sobre las miserias del mundo fisiológico*.

Pero será en sus sueños y en sus conversaciones con la sombra de Federico donde se muestre la verdad de sus sentimientos. Para nada atormentados, como los de Viera, sino que, muy al contrario, mantienen un discurso equilibrado y sin sobresaltos.

Federico, según Casaldüero<sup>14</sup>, es ejemplo de una continua contradicción, símbolo de la España en la que él vive, un quiero pero no puedo, exponente de la dualidad en la que Viera deambula y de aquellos salones que recorre en pos de no sabemos que interés.

Lo cierto es que Federico actúa movido por los prejuicios de la sociedad a la que debe posición y respeto, puesto que no es el dinero ni la riqueza lo que le sitúa en su escalafón, sino su nombre y las amistades que tiene.

El mismo Clarín<sup>15</sup> reconoce que Viera *tiene el alma y la vida llena de contradicciones*, aunque cree que este personaje es real, escribe, porque Galdós ha sabido componer su figura *con elementos verosímiles, con datos de observaciones y sin salir de las normales combinaciones de que resulta un espíritu, no por complicado menos real*. Insiste Clarín en las dos caras del héroe y matiza su lado interior:

<sup>11</sup> Ángel del Río, *op. cit.*

<sup>12</sup> Joaquín Casaldüero, *op. cit.*

<sup>13</sup> George Pontnoff, *La Literatura Rusa en España*, Nueva York, Editorial Las Américas, 1932.

<sup>14</sup> Joaquín Casaldüero, *op. cit.*

<sup>15</sup> Leopoldo Alas (Clarín), *op. cit.*

*es la naturaleza moral, naturans, es una energía luchando con adversidades, defendiéndose, con instintos y tesoros de herencia.*

Galdós logra dar una gradación coherente a lo largo de la novela a los pensamientos de Federico Viera, enmarcando sabiamente el lenguaje teórico y el poético, como Cortázar reconoce en narradores como Balzac o Stendhal<sup>16</sup>, para no llegar al suicidio de una forma brusca, sino como algo que resulta hasta lógico, pues el propio lector comprende que la ansiedad de Federico sólo puede concluir con la muerte, la libertad definitiva y purificadora. En esta ocasión su redención en su muerte. La idea de la salvación de cualquier personaje, sea de la forma que sea, es algo de lo que Galdós, según Del Río<sup>17</sup>, *tiene la convicción, ya que no hay hombre ni pueblo que aun en el estado de mayor decadencia no pueda redimirse.*

El autor muestra en esta novela un entramado exquisito de las relaciones de sus personajes, sobre todo la que hay entre Tomás y Federico, Clarín dice<sup>18</sup> que estos personajes representan *un nuevo aspecto, no un rumbo contrario a los seguidos hasta aquí, pero sí diferente.* Destaca la figura de Viera afirmando<sup>19</sup> que *lo que más importa en el libro es lo que le pasa a Federico por dentro.* Apuntando que Galdós en esta novela *todo lo deja entrever, hasta la posibilidad de que haya de todo.*

La aproximación de los hombres en *Realidad* tiene dos partes y una conclusión. La primera de ellas va desde que Federico reconoce la calidad moral de Orozco, hasta el anuncio de su suicidio. La segunda parte es el encuentro de ambos, a través de las sombras de Orozco, cuya conclusión será el suicidio de Federico.

La tercera es su unión final, que se inicia en el despacho de Tomás, y concluye en su lecho, abrazados ambos.

La segunda parte se abre con el encuentro entre la sombra de Orozco y Federico, una situación tensa, en la que Viera se mueve entre luces y sombras para al final no llegar a exponer sus temores y sensaciones. Nos limitaremos a destacar aquellas frases o explicaciones que le da a Orozco y que vienen a sustentar nuestra tesis. Por un lado sabremos el vacío que hay en su vida amorosa: *Los amores van por otro lado, ¡ay!, amores sin raíces, como los que encontramos con las mujeres de vida ligera, para distraernos y engañar las penas; amores de imaginación, que producen ratos deliciosos, pero que dejan el corazón vacío y el alma sedienta.* Como apunta Clarín<sup>20</sup>, *hasta en el amor es Federico una antítesis de esos héroes sencillos que algunos quieren resucitar.*

<sup>16</sup> Julio Cortázar, *Obra Crítica*, Madrid, Alfaguara, 1994.

<sup>17</sup> Ángel del Río, *op. cit.*

<sup>18</sup> Leopoldo Alas, *op. cit.*

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> *Ibid.*

Por otro lado hay un rechazo por parte de Federico hacia la presencia de la figura de Orozco. *¡Cuánto te agradecería que te marchases!... Tu presencia me mortifica horriblemente... No me mires, no me hables... Por Cristo, olvídate de mí.*

Este encuentro deja aturdido a Federico, quien, presa de una sensación febril, recorre casi borracho las calles de Madrid, para detenerse ante las puertas de un teatro, en cuyo interior se halla a Orozco en persona. Aquí hay dos frases que se cruzan ambos hombres, que podían tener una segunda lectura. Orozco dice *entrégate a mí sin temor, a mí que te quiero de veras y miro por tu bien...* A lo que Federico responde para sí mismo: *Basta. No puedo soportar esto*, para a continuación manifestar a Orozco que se encuentra mal y que se marcha.

De ahí llega a su casa, donde otra vez se producirá un nuevo encuentro con la sombra de su amigo, que le propone *emprender un trajín común, que nos distraiga, y al mismo tiempo nos sostenga el espíritu a constante altura sobre las miserias humanas*, a lo que Federico le responde *nos haremos pastores, marchándonos a una región distante y sosegada, donde impere la verdad absoluta.*

Un planteamiento curioso, que recuerda la Arcadia, el mundo idílico donde paseaban las parejas de enamorados. Como contrapunto Orozco le dice a Augusta, cuando es manifiesta su separación, que le va a regalar un cuadro de tema pastoral donde aparece una marquesa con muchos lazos, algo irreal y frívolo. Frente a la ruptura, esta proposición de vuelta al mundo idílico en la que se podría entender una segunda intención, que tal vez Galdós deja ahí, para ser leída entre líneas. Como dice Rodríguez Puértolas<sup>21</sup>, *Galdós significa la superación total de la literatura pedestremente realista y plúmbeamente reaccionaria o burguesa, de sus limitaciones ideológicas y estilísticas. Recuerdos, sueños, imaginación, locura, símbolos, todo manejado inteligentemente por Galdós, contribuyen a formar un realismo total.*

Habla Clarín<sup>22</sup> de la presencia de dos dramas en esta novela, lo superior, lo frívolo, y lo profundo, lo que mueve los entramados de la obra. Así, apunta, *nos ha hecho ver que en el mundo no todo es vulgaridad, ni todo se explica como siempre, por los móviles ordinarios, ... muchas veces donde se ha presentado un estudio de medio social vulgar, puede encontrarse, cavando más, lo singular y escogido, lo raro y precioso.*

El final de la relación entre los dos hombres se dará en su último encuentro, cuando Orozco se enfrenta con la sombra de Federico. Será ese abrazo el que subraye una atracción mutua, además de expresar en esa unión, si no corporal sí espiritual, que ambos se reconocen del mismo ámbito.

La aparición de la sombra de Federico obedece a una llamada del subconsciente de Orozco, al pensamiento que éste dedica al muerto, así lo dice la imagen: *se me ocurrió venir porque pensabas en mí más de lo que yo merezco.*

La escena, que se ha iniciado fuera de la alcoba y con Tomás de pie, concluirá con este acostado en su cama y abrazado a Federico, habiéndole agarrado

<sup>21</sup> Julio Puértolas Rodríguez, *Historia Social de la Literatura*, Madrid, Castalia, 1978.

<sup>22</sup> Leopoldo Alas, *op. cit.*

a Federico, habiéndose agarrado de la mano anteriormente y diciéndole: *eres de los míos. Tu muerte es un signo de grandeza moral. Te admiro y quiero que seas mi amigo en esta región de paz en que nos encontramos. Abracémonos.*

Esa será la conclusión a las dos obras, el abrazo íntimo que Tomás y la sombra de Federico se dan en el lecho del primero, unidos porque ambos se hallan (al menos así se ha leído siempre) en la misma esfera espiritual.

Pero además unidos por una intimidad un tanto especial que se descubre en las entrañas de la novela, que son las que mueven a sus personajes. Como señala Clarín<sup>23</sup>, las soluciones dadas por el populacho a la muerte de Viera en *La Incógnita* eran verosímiles, pero había algo más, algo que sólo vislumbra el lector cuando al llegar *Realidad* conoce los diálogos de las almas y los soliloquios de los dos hombres, pero no sólo sabe lo que ellos dicen sino *mucho más, ve lo que piensan, sienten y quieren los personajes, tal como ello es, no tal como se lo figuran.*

Galdós mismo reconoce el gran trabajo que se realiza en este tipo de novelas en su discurso de ingreso en la Real Academia Española en 1897. Señala que se viven tiempos de descomposición social y que por ello *perdemos los tipos, pero el hombre se nos revela mejor, y el arte se avalora sólo con dar a los seres imaginarios vida más humana que social. Y nadie desconoce que, trabajando con materiales puramente humanos, el esfuerzo del ingenio para expresar la vida ha de ser más grande y su labor más honda y difícil.*

Concluamos con una nota sobre el amor y la moralidad de Federico en la crítica de Clarín<sup>24</sup> a *Realidad*. Dice que *éste no es sencillo en amor porque no es un amante absoluto, un esclavo de la pasión. Empieza por tener el amor partido. En casa de La Peri está la dulce y tranquila intimidad, la paz del alma en el afecto, en casa de Augusta, la violencia, el fuego, la ilusión, el incentivo plástico, la atracción corrosiva de la fantasía, del arte, de las elegancias. Pero el amor grande, el amor déspota, no está ni acá ni allá. De ser un Quijote, Viera ¡parece mentira! tendría por Dulcinea la moralidad. A lo menos, por ella muere.*

Y tal vez detrás de esa moralidad se halle el no enfrentarse de veras con algo que se le aparece en lo más profundo de su alma, la atracción que siente hacia Tomás, algo inaceptable y de lo que huirá a través de la muerte. Aunque sea esta misma, liberadora y purificación de trabas sociales, la que le une en el abrazo final con su amigo.

<sup>23</sup> *Ibid.*

<sup>24</sup> *Ibid.*



## ¿Atender a nuestra experiencia?

Julio Seoane Pinilla

Este libro<sup>1</sup> es una colección de artículos sobre diversos autores. Sean dichos sus nombres: Simmel, Musil, Benjamin, Kraus, Roth, Rilke. No es sólo la época lo que les aúna sino sobre todo, como enseña el libro, su posición, que, si bien diferente y personalizada, les sitúa contra el mundo que su tiempo les dio a vivir. García Alonso tiene la habilidad de mostrar que ese mundo contra el que se posicionaban los autores estudiados, no es sino nuestro mundo en pañales y que allí donde ellos aventuraban futuros tráficos tenemos presentes más que cotidianos.

Aun separados y dedicados cada uno a un autor, entre todos los capítulos componen un libro donde sus partes dejan con un sabor de boca muy similar. Lo que Rafael García Alonso teje con su exposición es una malla en la que se van atrapando varios pensadores con unos temas comunes. Una malla que se anuda en torno a la exposición que se presenta en las primeras páginas del libro. Esta primera exposición anuncia la toma de partido por la evidencia de que existe un vivir *para* y un vivir *en*, un vivir donde la contingencia cotidiana

<sup>1</sup> Rafael García Alonso, *Ensayos sobre literatura filosófica*, Madrid, Siglo XXI, 1995.

La Balsa de la Medusa, 40, 1996.

no da para llevar la mirada más allá de nuestro minuto presente y otro donde la autonomía del individuo es capaz de, cuando menos, mirar frente a frente a la vida y decirle algo. En esta línea se plantea la necesidad de establecer una teoría del conocimiento que redefina la concepción actual de la verdad de forma que en ella quepan factores subjetivos y objetivos, esto es, que sea capaz de atender tanto al vivir *para* como al vivir *en*, una teoría, en fin, que considere al conocimiento no sólo como contenido, sino también como acto vital, que replantee la distinción entre ciencia y poesía [33]. En las primeras páginas adoptamos la terminología de Musil: «Lo racioide nos ofrece la exactitud de la verdad, mientras que lo no racioide, terreno de los valores y las valoraciones, nos otorga la profundidad de la vivencia a costa de la ambigüedad». El error de nuestra época consiste en no haber advertido que ambas son diferentes actitudes de un mismo conocimiento [40]. Esta es la base de toda la obra de García Alonso y sobre ella se tejerá la red en la que se construye la lectura de este libro.

Desde la desesperación de Rilke, desazonado ante la vida que se le escapa sin que él la pueda reflexionar —disfrutar estéticamente—, hasta la desventura en el alcohol de Roth, que no es sino una profundización en esa vida que se le pierde a Rilke, se establece un continuo que muestra el planteamiento que acabo de resumir. El axioma que plantean los dos primeros capítulos es el hilo de la red: existe una relación mística, religiosa o profunda con la vida que nos hace comprenderla y hacerla más nuestra,

existe una existencia *para* en la que nos perdemos sin ver nunca el objeto, el interés, ni el fin de tal pérdida. Habilidad tiene García Alonso –y buena compañía– para que esta dualidad no sea ni ingenua ni estúpida. Lo interesante del libro es que sus propuestas se hacen sin tufo de existencialismo barato ni de sermón, por el contrario parten de bocas cuyo cuidado con las palabras en busca de la exactitud (ese es otro de los nudos de la red que teje el autor) nos traen al caso más de una reflexión.

A propósito de Rilke la vida aparece atravesada por una fugacidad que se vive con desasosiego; ante ella la postura de Rilke es que el arte crea un mundo estable, fijo, que incorpora a la realidad otra «realidad» haciéndola más compleja –y completa–. En el reconocimiento –y vivencia– de esta realidad compleja es donde se sitúa la vida auténtica que tiene como rasgos la intensidad y la duración frente a la fugacidad de la inauténtica que por asirse a las cosas es incapaz de ver la unidad subyacente al mundo (unidad que sirve como base firme a todo el cambio mundano). Son estas ideas de Rilke algo extremas para nuestro gusto moderno, pero leídas con comprensión resumirían en mucho la actitud de los autores estudiados. No es extraño que García Alonso comience su libro con una pequeña antropología de la *atención* que al final desemboca en la doble pregunta que da forma a la red tramada: ¿qué vida es la que se distrae de su propia experiencia? y ¿es el arte, como punto de atención, el lugar donde la experiencia puede ser disfrutada y reconocida? Obviamente, las respuestas no siem-

pre son iguales, pues desde el curioso platonismo de Rilke que pretendía dar una autonomía al arte creyendo que en él se encontraría el medio donde lo escindido hallaría la capacidad de reunificarse [77], hasta la ponderación del Benjamin de «El narrador» en el que en la narración va depositando sabiduría y vivencias a lo largo de los siglos, median los distintos caracteres y exposiciones de todos los autores tratados; pero siempre es una posición semejante que García Alonso se preocupa de tener bien presente: la preocupación por poder experimentar nuestra propia experiencia (por disfrutarla y hacerla *nuestra* propia vida).

Pero si la atención a la propia vida es punto de encuentro de todos los autores relatados, no lo es menos la comunidad que de tal vida atenta pudiera resultar. En todos los capítulos se refleja la protesta ante una sociedad en la que los individuos han perdido el sentimiento de pertenecer a un todo, a una comunidad, a una cultura, y donde lo único que pervive es la fáctica convivencia en un agregado social en el cual no hay fines –ni imágenes comunales– que agrupen. En todos los autores estudiados se hace patente una amarga crítica al modo en como la vida en sociedad se establece en el inicio de nuestra modernidad: un mero agregado que rompe con las antiguas comunidades donde todos tenían un depósito de experiencia común en el que *además* podían dejar parte de su propia experiencia. No es de extrañar que en este tono Kraus asegure que no existe ya lenguaje sino que todo son repeticiones de frases huecas y sin sentido,

pues el verdadero sentido del lenguaje es precisamente el de servir de vínculo comunitario. El mundo se ha trastocado, sigue Kraus, porque palabras y experiencias no calan, quedan superficiales. A este respecto, sin demora nos recuerda García Alonso que el intento de Kraus de recomponer un mundo trastocado parte de una concepción esencialista del mundo en la cual se tiene bien claro dónde están los buenos valores; una posición la de Kraus en la que no hay duda de que la *cultura* corresponde a la dignidad del hombre de una manera que la mera *civilización*, el mero estar en sociedad, no es capaz. Tal seguridad hoy nos es muy lejana, es cierto, pero no deja de ser valioso el intento de criticar el embobamiento ante las palabras vacías que nos dirigen y, en último término, la defensa de la dignidad de la humanidad que, de nuevo, es vista como la humanidad capaz de vivir en una cultura donde cada experiencia es atrapada, digerida y administrada en comunión con todos (*pero por el propio individuo*). Y si hoy ya no encontramos valor en esta posición tan convencida de su verdad, sí al menos valentía muestra García Alonso cuando en un presente tan prudentemente escéptico como el nuestro es capaz de terminar la siguiente frase como lo hace: «Canetti censura a Kraus su carácter de juez implacable e inflexible... Quizá sea cierto. Pero este odio se cebaba en enemigos que lo merecían» [131].

Viene aquí la primera cuestión que de manera continua se le plantea al lector de este libro ¿para qué nos sirve esta recopilación de increpaciones contra la sociedad que destroza a

la comunidad, contra el mundo que nos roba las experiencias, contra las ideas a merced de los *media*, cuando parece que en nuestro mundo por muy sermoneables que sean estas actitudes, están ya integradas en nuestra misma naturaleza? No es sólo una cuestión de añoranza lo que el libro de García Alonso trae a la cabeza. Siéndolo también. De añoranza a veces por un mundo perdido que en los autores estudiados se expresa en un elitismo muy poco agradable (y bastante peligroso). Como incómoda llega a ser esa seguridad del autor de que los enemigos de Kraus se merecían las invectivas de Kraus. El talante escéptico fin de siglo, a poco que avance en la lectura, se irá encontrando a disgusto con el traje que el texto le arregla. Musil, Kraus, Roth, tenían ciertamente las cosas más claras de lo que nosotros gustamos de tenerlas. Pero este disgusto ha de quedar anulado en otro de los nudos que teje el autor; aquél en el que se recogen historias, narraciones, propuestas que intentan sensibilizar (lo racional, recordemos, es aquella mezcla entre racioide y no racioide, entre ciencia y arte, entre cabeza y corazón). Así, siquiera para detenernos, para establecer desde distintas interpelaciones un momento de reflexión, de recuperación de la propia experiencia, el libro presentado nos vale. Y eso no es poco, pues aunque ya admitimos sin reparo que el mundo que tenemos trota a caballo de decisiones que no nos pertenecen, resulta que nos construimos en ellas interpretando esos momentos que se nos hurtan. Y es precisamente en esta interpretación donde voces como la de Musil, la de Kraus, la de



Roth, tienen valor: no nos sermonean, nos están contando un cuento donde el mundo aparece más adecuado, más dado a la escala humana.

Por eso los autores estudiados no son moralistas antiguos, sino filósofos modernos que se plantan ante el mundo e intentan dar con el modo en que, aun excediéndonos, ese mundo puede tener tamaño dable a la vida. Como se ve a lo largo del bello análisis de Roth, el abandono a las contingencias que nos superan es inevitable, pero aun perdiéndonos en ellas, ha de haber un momento en que nos podamos decir con nombre propio o cuando menos podamos diferenciarnos. Esta posibilidad de la diferencia es la primera condición de la igualdad porque, como dice el autor, cuando no existe diferencia no hay atención, y sin atención la vida pasa como si resbalara (haciéndonos sin que nos enteremos).

Para *atender a nuestra experiencia* el libro en su conjunto nos hace pensar como buena la idea de seguir el curso de la narración de la que se habla a propósito de Benjamin (otro nudo —la narración, no Benjamin— de la malla tejida). Lo que entre todos los autores se propone, lo que todos hacen, es una narración que crea un vínculo social pues es portadora de valores y, al tiempo, necesita de una comunidad para ser contada; un discurso en el que la experiencia de siglos se entrevera con la experiencia contingente y cotidiana de cada quien. Por ese motivo es lógica la aprensión que estos autores tienen ante la prensa (destacada en los capítulos dedicados a Kraus y Musil): la prensa con su inmediatez y fugacidad

(la noticia dura lo que un periódico: apenas hasta el día siguiente) roba la propia experiencia, no da el tiempo necesario a degustar la narración y narra historias que no forman comunidad —no se imbrican en la vida—. De la prensa se alimenta la moderna humanidad para la que no existe lo que no se publica. Con la prensa la vida cobra significado precisamente en esas efímeras noticias que jamás pueden constituir comunidades; sí sociedades, agregados con la consistencia del papel de periódico. La prensa (nuestros *media*) polariza la preocupación de todos los autores estudiados ante la vida no vivida, ante las decisiones y caminos tomados de forma automática atendiendo a lo dicho (por la prensa o por nuestro estático *carácter*). Ante ella se trata de recuperar un mundo no cosificado, de deshacernos en el presente para poder recuperarnos en una historia rica. Por eso las propuestas son la sátira de Kraus, la poesía platonizante de Rilke, la huida del mendigo, del errante de Roth; son propuestas todas ellas extremas, duras, de ruptura y, por ello mismo, algo lejanas a nuestro mundo (necesariamente más complaciente pues ha vivido con los males aquí denunciados durante casi un siglo). ¿Para qué nos sirve hoy esto? Para que nuestra fragmentación *asumida* cunda y no sea fragmentación de lo mismo. Y por muy escéptico que se sea ante las soluciones aportadas, es cierto que el mero aporte de historias es valioso. Si alguien considera que tales historias además pueden recibir un calificativo tal que «verdadero», mejor que mejor, pero, en todo caso, el mérito de este libro

en un mundo donde la banalización es admitida e incorporada a nuestra naturaleza reside en que, como dice el autor hablando de Kraus, ayuda a recuperar «la sensibilidad ética, la capacidad de sufrir y revelarse ante el mal que nos rodea» [123]. Y eso se logra contando historias como las que este libro cuenta, no historias que nos proponen modos de vida ideales tras sesudos análisis formales, sino cuentos que nos narran otras vidas y otros héroes. Sólo así podemos sensibilizarnos contra la crueldad. Sea por esto que los filósofos expuestos no lo son a la tradicional usanza, ni los escritos analizados suponen el estilo que tradicionalmente ha de cumplir la escritura filosófica. Son literatos (podrían ser pintores, escultores, meros narradores, etc.) sin que esto quiera decir, por supuesto, que no son filósofos. Y de la mejor especie. Quizá sus respuestas por explícitas hoy tendamos a dejarlas en el baúl de los tiempos donde la toma de partido era posible,

pero, en todo caso, hoy nos sirven: refrescan nuestra experiencia.

Y ese es el provecho de leer este libro. Como nos dice García Alonso, se trata de «conquistar la realidad sin perder los sueños» [47]; y para ello nada mejor que los personajes escogidos junto a la habilidad del autor para hacerles hablar con voz propia sobre un tema parecido: de quién es nuestro presente y qué debemos hacer para tenerlo y, sobre todo, disfrutarlo. Exacto, pormenorizado, el estudio a veces, como es el caso obvio de Musil, nos deja con ganas de más, de más citas, de más novelas, porque, es lo engañoso de la obra, parece que estamos leyendo a Kraus, a Musil, a Roth y resulta que no estamos sino sintiendo en las manos el peso de la red que ha recogido algunos de sus pensamientos. Sea esta la habilidad del autor y este precisamente el valor de un libro con el que conocemos y podemos decir algo de nuestro presente.

## *La literatura del pobre*

### Valeriano Bozal

Acostumbrados a abordar la literatura picaresca y sus aledaños desde el punto de vista de la representación mimética y como testimonio de la sociedad española de la época, el libro de Juan Carlos Rodríguez puede resultar sorprendente<sup>1</sup>. Por lo pronto, introduce un concepto, «literatura del pobre», que en modo alguno se limita a calificar las narraciones de las vidas de pobres o las narraciones que tienen a pobres como protagonistas. Desde las primeras páginas establece una distinción entre el pobre considerado como «pobre de Dios» y el pobre en tanto que hecho social, sujeto con «alma propia», que procura sobrevivir con los recursos de su inteligencia, su astucia y la habilidad de su experiencia. No se limita a testimoniar la existencia de pobres ni a contar sus peripecias, sino que analiza la noción en el entramado de relaciones que le permiten un significado preciso.

Con este concepto de «pobre», otros dos fundamentales: «animismo» y «organicismo». Con el primero se refiere a aquel modo de mirar el mundo y de vivirlo en el que el sujeto se distingue y, aún, se desintegra del mundo, afirma su propia autonomía, la libertad de sus relaciones: trabaja

<sup>1</sup> Juan Carlos Rodríguez, *La literatura del pobre*, Granada, de guante blanco/Comares, 1994.

por un salario o equivalente, no está obligado por normas de servidumbre —o éstas han entrado en crisis—, está dejado a su suerte y tiene conciencia de sí. No es nada, tampoco una pieza de la estructura orgánica propia de la sociedad feudal o/y de la mentalidad providencialista. El «organicismo» se refiere a la sociedad integrada, en la que el pobre ocupa un lugar natural y es, como todos los demás, signo del libro del mundo<sup>2</sup>. En éste, más que en ningún otro sentido, es «pobre de Dios». Su redención es ante todo moral, y su presencia, manifestación ejemplar de las desviaciones que deben ser corregidas. Aunque feudal, el organicismo reaparece en el siglo

<sup>2</sup> «¿Por qué hablamos de animismo y organicismo? Porque sin el alma libre o el sujeto libre no se hubiera podido construir ni fabricar la imagen del sujeto social que producía y consumía las manufacturas. Un siervo pegado a la tierra y a la sangre no podía valer para nada en la primera estructura del capitalismo. El animismo supone así la dualidad, el frotamiento entre el alma y el cuerpo; supone el alma bella y libre, incontaminada por el cuerpo, pero presente en él, capaz de atravesarlo y purificarlo. El alma bella y libre es originaria y fundamentadora de todo. Es el soporte del sujeto libre y autónomo: es la verdad hacia la vida, el presente que existe, el amor o la lealtad entre iguales, la simpatía o el furor erótico.

«El organicismo, en cambio, supone la mezcla inextricable entre espíritu y materia, el alma encarnada, la corrupción, el peso de lo orgánico, el cuerpo que contamina al alma y la pudre, la mortificación a través del cilicio, la no existencia de libertad, belleza y pureza; es la verdad hacia la muerte, es la jerarquía de sangres y la calavera en vez del rostro: no existimos sino como aviso de la muerte. No hay posibilidad alguna de igualdad ni de transparencias o metamorfosis. No hay erotismo, sino servidumbre. No hay simpatía o furor erótico (no hay «atracción» ni almas bellas), sino semejanzas analógicas o jerárquicas» (p. 41).

barroco, época en la que encuentra algunas de sus expresiones más deslumbrantes: en la literatura de Mateo Alemán y de Quevedo, por ejemplo.

La investigación de Juan Carlos Rodríguez encuentra su punto de partida en un interrogante: ¿qué sucede cuando en una sociedad dominada por el organicismo, una sociedad feudal en sus instituciones y sus sistemas de valores, surgen figuras autónomas, desintegradas?, ¿qué sucede en su literatura? (pues es de literatura de lo que aquí se habla). El sujeto<sup>3</sup> autónomo no «encaja» en el organicismo, no acepta su condición de signo de la providencia, no acepta su suerte como ejemplo moral. El sujeto autónomo, el pobre, saca a relucir las contradicciones que anidan en el seno del organicismo. La literatura hace ver esas contradicciones en su ámbito específico, no «copia» lo que sucede en el mundo: construye un espacio de imágenes, un discurso desde el que poder mirarlo. Estas contradicciones constituyen la naturaleza misma del desorden que el animismo contempla como propio de la condición humana y el organicismo como extravío y mancha que debe limpiarse, purificarse, para «volver» al orden natural, providencial (p. 61).

En este horizonte, el prólogo de la *Celestina*, interpretado muchas veces como rechazo de este mundo para afirmar la bondad del otro, cobra una significación diferente: los «labe-

<sup>3</sup> Empleo aquí la noción de «sujeto» de forma inadecuada, pues no me refiero al «sujeto burgués», que suele ser el significado preciso de ese concepto. Si a pesar de todo lo utilizo, es para evitar el para mí mucho más confuso de «alma» o «alma libre».

rinto de errores», «desierto espantable», «morada de fieras», «juego de hombres que andan en corro», etc., no suponen el reconocimiento de la vanidad del mundo, pues, como bien enseñan las páginas del libro, «falsa alegría» y «verdadero dolor» son la sutancia de la vida, su ámbito propio, la realidad en la que el pobre vive y ha de vivir: «desde la perspectiva animista el desorden es la definición misma de la realidad humana, no sólo porque ésta ha perdido ahí su ordenación sacralizada, sino porque el animismo, al concebir la vida como relación entre almas libres, sólo puede concebir consiguientemente tales relaciones como conflictivas o litigiosas (la conflictividad existente siempre en torno al beneficio o al mercado, según la propia ideología mercantil), y más aún cuando tal situación se proyecta contra el viejo horizonte de las relaciones sociales feudalizantes –serviles– que se enuncian desde aquí como decididamente desbordadas, en quiebra» (p. 62).

La *Celestina* inicia con extraordinaria riqueza la literatura del pobre. No sólo contempla la realidad desde abajo, sino desde los intereses que a esa perspectiva le son propios y en el perfil de los conflictos que suscita. La condición de los criados es, a este respecto, fundamental: mientras que en el organicismo la relación amo-criado está caracterizada por la lealtad entre desiguales, ahora topamos con la ganancia. A su vez, la contradicción entre lealtad y ganancia no se produce sólo entre amos y criados, también está presente en el mundo de éstos, que deben unirse a sus iguales –y así «ganar amigos»– para satisfacer sus intereses.

Este no es el único punto en el que la asunción del «alma propia» plantea conflictos que alteran la fisonomía tradicional de las cosas, hay otro, igualmente central y determinante para el desarrollo de la *Celestina*: el amor. El amor se concibe a partir del alma individual y de su autonomía privada, un alma que desea unirse a otra y que precisa un espacio en el que el intercambio sea posible<sup>4</sup>. La vieja Celestina cumple ese papel, realiza el mercado y pone a las dos almas, Calisto y Melibea en relación.

Ahora bien, esa relación es privada, mientras que en público Calisto continúa siendo un caballero que debería atenerse a las pautas propias del caballero (por otra parte, ya en crisis), lo cual determina tanto el secreto de las relaciones amorosas cuanto el comportamiento de Calisto respecto a sus criados. En tanto que caballero, no puede poner en peligro su honra (pública) por la actividad de sus criados —que son considerados públicamente como siervos y, como tales, parte de su linaje—, razón que explica su actitud ante la muerte de Sempronio y Pármeneo (decimotercer auto).

El excelente análisis de la *Celestina* que lleva a cabo Juan Carlos Rodríguez, uno de los mejores capítu-

<sup>4</sup> El intercambio es el rasgo fundamental de la nueva realidad cultural, social e incluso moral. El intercambio de servicios sustituirá al vasallaje, de la misma manera que el intercambio amoroso sustituirá al amor caballeresco. El objetivo es la ganancia —económica, erótica...—, y ésta sólo es posible si se cuenta con un «lugar» adecuado para que tal intercambio sea posible: el mercado es ese lugar.

los del libro, pone de relieve las tensiones y contradicciones, los conflictos que el animismo suscita en un medio donde el organicismo es todavía el modo aceptado de relacionarse y, en su seno, la lógica de una acción que responde a impulsos bien distintos de los tradicionales y conduce a una situación trágica. Esta lógica se hace consistente en el *Lazarillo*.

No hay que sorprenderse, señala Rodríguez, del yo autobiográfico del *Lazarillo*: lo propio es que un pícaro cuente su vida, no que la cuente un noble, «si un noble no cuenta “su” vida privada es en primer lugar porque no cree tenerla (no admite la privatización); y sólo en segundo lugar porque no podría tampoco —al menos se resiste a ello— someterse al juicio público (y esto respecto a cualquier sentido de “juicio”: también el jurídico) por muy fuerte que fuera el impacto de las relaciones sociales; siempre fue muy difícil llevar a un noble ante el juez, como fue muy difícil, y por la misma razón, que un noble se presentara “voluntariamente” como escritor ante el nuevo juez de libros constituido por el público literario» (p. 117).

El mundo deja de contarse globalmente, ahora se narra desde un yo, en realidad a través de un diálogo en el que nosotros, lectores, somos el interlocutor. En esta narración destacan precisamente los rasgos que al yo afectan, en especial la supervivencia. En este sentido, es rasgo destacable la importancia que adquiere la casa —lo privado— y su contraposición a la calle —lo público—, que, sin embargo, presenta características diferentes para el pícaro que carece de casa y es en la

calle donde sobrevive: bien distinto al escudero, que ve la calle como el lugar donde puede ser reconocido como «noble» por el Mundo (p. 157). El pícaro se realiza en la calle, ahí se convierte en un yo; no posee otra realidad que ésta, no dispone de otras cosas diferentes a las que en la calle encuentra. Y aquí «otras cosas» son también, y ante todo, sus actividades, sus astucias, sus engaños..., las maneras que tiene de sobrevivir.

El pícaro en la calle, el pobre, es figura que pone de manifiesto la incompatibilidad entre el orden providencialista propio del organicismo y la supervivencia del yo propio. Por eso «es preciso» reintegrarlo en el orden anterior, tarea de la que se ocupa la picaresca barroca en algunas de sus manifestaciones más conocidas, *Guzmán*, *Buscón*, *Estebanillo*. Ni puede expulsársele ni puede ignorársele, el pícaro es un personaje literario suficientemente poderoso como para no permitir esas componendas, su éxito es expresión del interés que despierta y pone en cuestión la ideología organicista dominante en el siglo XVII.

*Guzmán de Alfarache* es la primera respuesta, quizá la más importante, a esta situación. Es en el *Guzmán* donde el pobre se convierte en pícaro y se incluye en un discurso moral sobre el desorden del mundo. Guzmán, hijo de pecadores, es un pecador y su destino es el pecado. Puede salvarse temporalmente, elevarse sobre esa condición, pero volverá a caer. «El feudalismo (el organicismo), en una palabra, no ve a los “pícaros” como “pobres”, sino como “pecadores”. No los ve, pues, en el ámbito del “trabajo”, sino en el del

ocio y la holgazanería» (p. 212). «Todos corremos el mismo riesgo de corrupción, y para que la semilla no siga extendiéndose es preciso cortarla en su campo más preciso: es preciso, pues, impedir que “los pobres” se sigan transformando en “pícaros”. He aquí, en suma, el sentido profundo de ese carácter de “remedio de pobres” que tiene el *Guzmán*» (p. 213).

*Guzmán* no es una biografía, es un verdadero «remedio de pobres» en el que las disgresiones morales actúan como guía de lectura que permite comprender la verdad del mundo por debajo de las apariencias, pues éstas no son sino los signos de un orden superior, de naturaleza providencial: «el desorden existe porque los hombres se dejan cegar, engañar, por las apariencias mundanas, porque no saben “leer” los signos de la naturaleza» (p. 227).

Ahora bien, el punto de referencia del *Guzmán* es el *Lazarillo*, Mateo Alemán no escribe un texto feudal, pues la transformación de las relaciones sociales y del discurso literario lo harían por completo obsoleto. Alemán asume los cambios que se han producido en los dos ámbitos y trata de explicarlos, reconducirlos y reintegrarlos a un marco organicista en el que puedan ser comprendidos: el desorden no es la realidad del mundo, sino la anomalía, la caída que remite al orden; el desorden corresponde a los estratos más bajos, picarescos, ahí es donde encuentra su lugar propio.

El punto de vista de Quevedo asume esta concepción desde una perspectiva distinta: el *Buscón* degrada la vida del pícaro convirtiéndolo en

objeto de burla y negando el protagonismo de su yo: «en el *Buscón* el “yo” que enuncia se desdobra continuamente como voz que se autocastiga, que se diluye en su propia bajeza, que sólo está allí para mostrar, a través de sí mismo, la estructura del sarcasmo y de lo ínfimo como elementos que constituyen de hecho su fondo. “Yo” desdoblado, pues, ya que a la vez que enuncia (y parece enunciarse a sí mismo) se borra, se difumina como tal “yo” para dejar traslucir sólo su estructura de base (la obligatoriedad y la necesidad de la burla –para una mentalidad organicista–)» (p. 248).

*Vida y hechos de Estebanillo González* introduce una variante sustancial: ahora el yo picaresco es un bufón, una voz realmente existente, pero existente como bufón, al que todo le está permitido siempre que su discurso sea el de la degradación, el de la propia degradación: «si el pícaro “invierte” (digámoslo así) la perspectiva organicista en general, el “bufón” invierte la vida nobiliaria en concreto. El pícaro no puede ir muy lejos en sus presupuestos; al bufón se le permite decirlo todo; los límites impuestos a la palabra del pícaro se compensan con la posibilidad de recorrer todos los estratos sociales; la palabra sin límites del bufón queda limitada por la estrechez del ámbito en que se puede mover. Al fundir ambas figuras el discurso de Estebanillo alcanza una “libertad” ilimitada» (p. 257).

Las manifestaciones de la literatura picaresca del barroco se inscriben así en la trayectoria cultural, económico-social y política de un país que no parece capaz de escapar a la visión providencialista del mundo y que

encuentra en esa visión explicaciones tanto para sus fortunas como para sus desgracias. Un texto de Quevedo, al que recientemente me he referido en estas páginas, expresa con contundencia los límites de esa concepción e ilumina sobre las trágicas consecuencias que trajo consigo<sup>5</sup>. Las novelas picarescas son mucho más complejas que los panfletos políticos y tienen en cuenta los cambios que se han producido, pues de lo contrario cabe pensar que no hubieran alcanzado éxito entre los lectores. Por ello mismo aumenta el interés de sus planteamientos.

El *Quijote* adquiere en este contexto una posición central. Cervantes adopta un punto de vista distinto al de la novela picaresca. Escribe un «libro de caballerías» en el que el caballero vive su vida como caballero privatizado que choca –en tanto que caballero– con el espacio público, no sólo con aspectos singulares de este espacio, sino con su mismo entramado, en el que las cosas, faltas de transparencia, no son lo que parecen: «la verdadera ruptura cervantina radica precisamente no en determinados episodios, no en determinadas afirmaciones, comentarios o diálogos que pueden aparecer en el texto, sino en la lógica narrativa que subyace en él, en ese “literalismo” que hace que los personajes o los episodios no se deriven previamente del libro caballescico o del Libro sagrado y, por tanto, no funcionen realmente en el texto como portadores de la estructura organicista» (p. 291).

<sup>5</sup> Francisco de Quevedo, *Execración contra judíos*, Barcelona, Crítica, 1996. Recensión en el número 38-39 de *La balsa de la Medusa*, 1996.

La presencia de Don Quijote, la mirada de Don Quijote perfila la figura de lo grotesco, en la que el lector percibe que el anacronismo del personaje descubre también el anacronismo de la sociedad en la que se mueve, inicialmente «normal» y ahora mostrada en su condición verdadera, invertida y puesta en cuestión. Don Quijote cuestiona la claridad de los signos del mundo, pero no propone otros distintos, pues los cuestiona desde la locura que ha desarrollado leyendo libros de caballerías, en el desciframiento de los signos que en esos libros se exponen. Don Quijote, afirma Juan Carlos Rodríguez, inaugura la mirada literaria en esa ambigüedad que le es consustancial, en la que la propia vida es concebida como el horizonte espacial el «viaje hacia el sentido» (p. 325), un viaje característico de la literatura moderna.

\* \* \*

*La literatura del pobre* adopta un punto de vista poco habitual en este tipo de estudios, tal como indiqué al principio, y por ello me ha parecido oportuno resumir algunos de sus aspectos, aún a riesgo de simplificar propuestas que en el libro son más complejas. Los análisis concretos de Juan Carlos Rodríguez me parecen excelentes y aclaran muchos de los interrogantes que su extensa introducción teórica suscita. Creo que la introducción no hace justicia a los capítulos posteriores, extraordinariamente ricos en sugerencias, y que será preciso insistir en la delimitación de algunos de sus conceptos fundamentales, e incluso en su denominación.

Así, por ejemplo, si bien el término «organicismo» parece adecuado, «animismo» suscita multitud de connotaciones que nada tienen que ver con lo que aquí se propone.

No es una cuestión estrictamente terminológica. El lector no termina de ver claro cuáles son las diferencias entre el «alma propia» y un concepto como el «sujeto», mucho más habitual en los estudios literarios. En la página 292, a propósito del *Quijote*, el autor tiene que aclarar que «si bien Don Quijote es un personaje (una vida, una figura privada) no es, sin embargo, un “sujeto”» y que la lógica del sujeto no es «la infraestructura determinante del texto cervantino». La cuestión tiene indudable importancia, pues en ella sitúa Rodríguez la diferencia —pero también la proximidad— entre la narrativa cervantina y la postdieciochesca. Bien es cierto que Don Quijote no es un «sujeto que hace la historia», al modo del sujeto burgués, pero ello induce a una mayor precisión al señalar las diferencias con el «alma propia».

Desde otro punto de vista, por lo que hace a los análisis de obras singulares, se echa de menos una mayor atención al *Buscón*, no porque lo que aquí se dice sea incorrecto, sino porque tenemos la sensación de que la obra de Quevedo permite decir mucho más. El problema de lo grotesco, que se indica en el *Quijote*, no encuentra en este punto el desarrollo del que quizá es merecedor. El descoyuntamiento que está en la base misma de la burla y la degradación, la falta de unidad y la tantas veces señalada sustitución de la personalidad del narrador por los hechos, las aventuras



que acontecen, son otros tantos rasgos de lo grotesco que impregnan la ideología del organicismo, quizá a pesar suyo. La vida domina a Pablos, le desborda, no puede controlarla ni conducirla, pero eso no hace sino sacar a luz un orden en negativo que afecta profundamente al lector. El cuerpo extraño en el seno del orden providencialista. Es verdad que, como indica Rodríguez, ese cuerpo extraño es propio de un pícaro marginal y degradado, pero no por ello deja de incidir su intensidad sobre la totalidad.

El *Buscón* abre un horizonte de problemas, el de lo cómico, que merece ser analizado en la perspectiva de Juan Carlos Rodríguez, quizá porque su exceso tiende a conculcar los límites entre comicidad y crítica y

pone en cuestión la condición moralista de la sátira (incluso cuando la intención de la sátira y de su autor es moralizar). La paradoja puede estar por encima de las pretensiones moralizantes, plenamente satíricas, y alcanzar vida propia: la vida es un juego y sólo lo es si está decidida de antemano (providencialmente), pero si la cumplo —y no puedo hacer otra cosa que lo ordenado—, entonces sólo es juego, bufonada...

Estas cuestiones no debilitan el eje central de la argumentación de Juan Carlos Rodríguez. Todo lo contrario, son motivos que continuarán desarrollándolo y mostrando su gran riqueza, de la que son indicio las dos últimas, y lúcidas, páginas dedicadas al *Viaje sentimental* de Sterne.

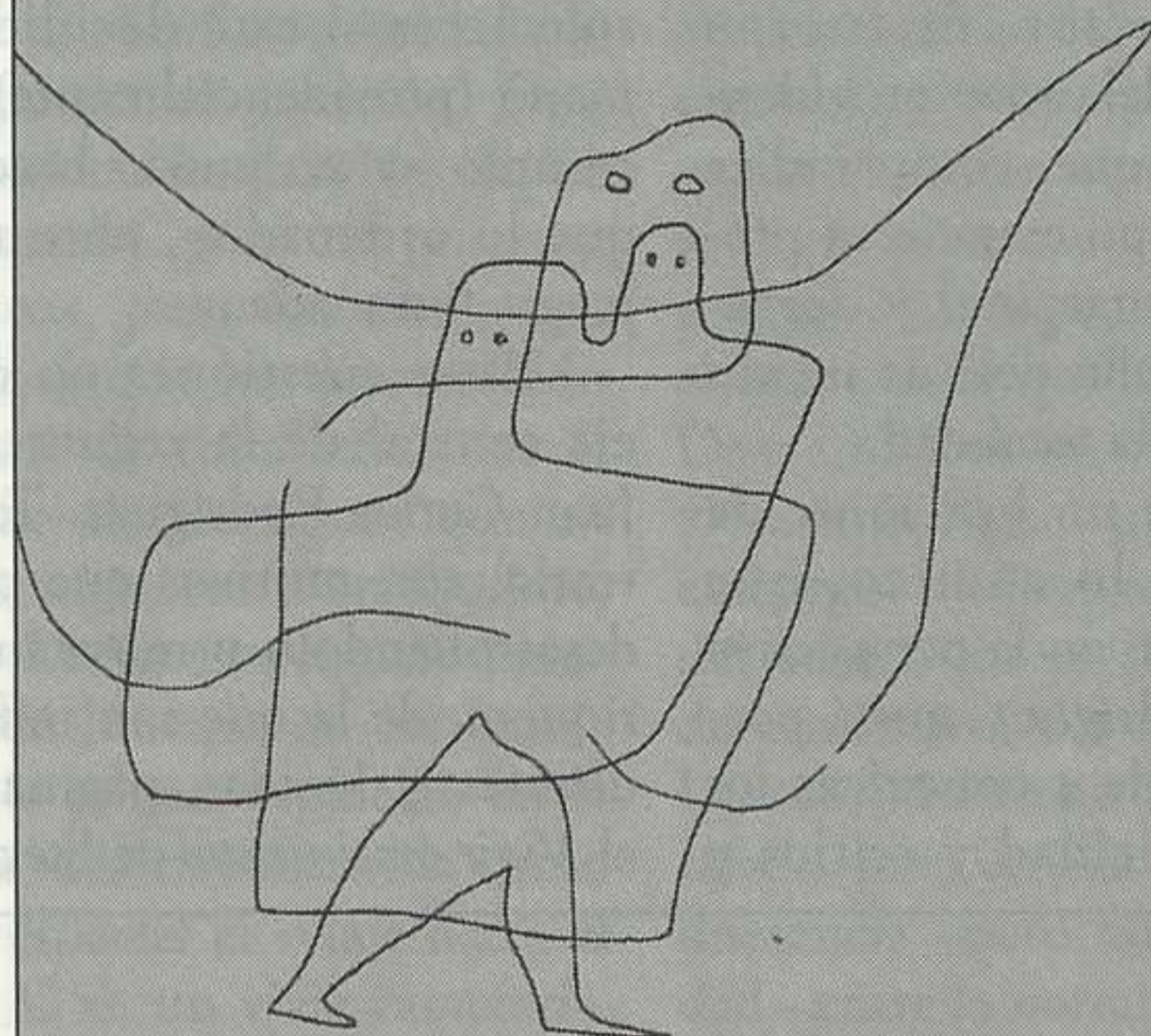


Peter Bürger, *Crítica de la estética idealista*.  
272 págs., I.S.B.N.: 84-7774-682-X.

Índice: Introducción. El lugar teórico de la crítica de la estética idealista. I. La estética idealista como solución del problema sujeto-objeto. 1. El arte como manifestación del absoluto o como juego de divinidad. Una oculta controversia entre Schelling y Hegel. 2. La ciencia como arte. Goethe y las ciencias naturales. 3. Modernidad y antimodernidad: el programa romántico de la «nueva mitología». 4. Las épocas del sujeto-objeto en la estética de Georg Lukács. 5. Primeras consideraciones: desdoblamiento o autonomía del arte. II. Sobre algunas categorías de la estética idealista. 1. Observación preliminar: argumentos a favor de una «retención» de las categorías tradicionales. 2. ¿Salvación de la epifanía? Excurso I: Sobre el concepto de verdad en la estética. 3. Del juicio de gusto a la obra de arte. Excurso II: Crítica de la interpretación. 4. La producción artística: actividad del genio o «trabajo libre». Excurso III: La estética del genio o el descubrimiento de lo dúbido en la poesía. 5. La recepción contemplativa. Excurso IV: Sobre el universalismo de la Adorno. 6. Segunda consideración: intermediarios: forma, expresión. III. Estética y moral. 1. Observaciones previas. 2. La elevación del tema. Lo sublimar en Kant y Hegel. 3. Aproximación al origen de la subjetividad burguesa. La interpretación de la estética idealista por Kierkegaard. 4. Del imperativo categórico a la «tragedia en lo ético». La crítica kantiana del joven Hegel y sus implicaciones estéticas. 5. Sueño y razón. Propuestas de una estética alternativa en el último Hegel. 6. Consideración final. Siglas de las obras citadas con más frecuencia. Bibliografía. Índice de nombres. Índice de conceptos.

Peter Bürger

## Crítica de la estética idealista



Peter Bürger, *Crítica de la estética idealista*.  
272 págs., I.S.B.N.: 84-7774-582-X.

**Indice:** Introducción: El lugar teórico de la crítica de la estética idealista. I. La estética idealista como solución del problema sujeto-objeto: 1. El arte como manifestación del absoluto o como «juego de diversión». Una oculta controversia entre Schelling y Hegel. 2. La ciencia como arte: Goethe y las ciencias naturales. 3. Modernidad y antimodernidad: el programa romántico de la «nueva mitología». 4. Las aporías del sujeto-objeto en la estética de Georg Lukács. 5. Primera consideración intermedia: desdiferenciación o autonomía del arte. II. Sobre algunas categorías de la estética idealista: 1. Observación preliminar: argumentos a favor de una «referencia a las categorías tradicionales». 2. ¿Salvación de la apariencia? Excurso I: Sobre el concepto de verdad en la estética. 3. Del juicio de gusto a la obra de arte. Excurso II: Crítica de la interpretación. 4. La producción artística: actividad del genio o «trabajo libre». Excurso III: La estética del genio o el descubrimiento de lo bárbaro en la poesía. 5. La recepción contemplativa. Excurso IV: Sobre el antivanguardismo de Adorno. 6. Segunda consideración intermedia: trabajo, forma, expresión. III. Estética y moral: 1. Observaciones previas. 2. La elaboración del terror. Lo sublime en Moritz, Kant y Herder. 3. Acerca del origen de la subjetividad burguesa. La interpretación de la estética idealista por Kierkegaard. 4. Del imperativo categórico a la «tragedia en lo ético». La crítica kantiana del joven Hegel y sus implicaciones estéticas. 5. Sueño y razón. Propuestas de una estética alternativa en el último Herder. 6. Consideración final. Siglas de las obras citadas con más frecuencia. Bibliografía. Índice de nombres. Índice de conceptos.

**Desde las montañas del Sureste Mexicano.**

*Subcomandante Marcos*

**Subcomandante Insurgente Marcos.**

**La Realidad, América. Abril de 1996.**

**...P.D...**

Documentos del «Encuentro Internacional por la Humanidad y contra el Neoliberalismo», Chiapas, 27 de julio - 3 de agosto de 1996.

Querido Carlos:

He aquí cronológicamente ordenado y a limpio el material sobre el «Encuentro Intercontinental por la Humanidad y contra el Neoliberalismo», promovido por el EZLN y desarrollado en cinco comunidades zapatistas de Chiapas entre el 27 de julio y el 3 de agosto de 1996.

Todos los textos son del subcomandante Marcos (es una pena que no tenga a mano otras voces...) pero...

Un abrazo

Gonzalo

**Mensaje del EZLN en la ceremonia de inauguración de la reunión preparatoria americana del Encuentro Intercontinental por la Humanidad y contra el Neoliberalismo**

*La Realidad*, América. 4 de abril de 1996

Un periodista y videoasta que cubría el alzamiento zapatista desde enero de 1994, Javier Elorriaga se presentó un día como voluntario para buscar una salida política al conflicto. Lo escuché, me dio argumentos a favor de la paz y argumentos en contra de la guerra. Me pareció entonces un hombre de esos que creen en lo que dicen, de los que son consecuentes con sus idas. Le dije que no perde-

---

**La Balsa de la Medusa**, 40, 1996.

ríamos nada por probar. El 16 de septiembre de 1994, aniversario de la independencia mexicana, llegó con la primera de una serie de cartas del señor Ernesto Zedillo Ponce de León. Después del 1.º de diciembre de 1994, Javier fue y vino con mensajes del entonces Secretario de Gobernación, Esteban Moctezuma Barragán. 6 meses duró su trabajo de enlace de paz. La última vez que lo vieron fue el 8 de febrero de 1995. Le dije que no veíamos señal alguna de voluntad de diálogo en el gobierno. El insistió en buscar un nuevo encuentro de paz. Saliendo de la Selva Lacandona, en la mañana del 9 de febrero de 1995, Javier Elorriaga fue detenido y acusado de «terrorismo». El gobierno inició una ofensiva en contra de las comunidades indígenas de la Selva Lacandona y detuvo a decenas de mexicanos en varios puntos del país.

Los acusó de «terrorismo» y exhibió como prueba un «terrible» arsenal: bombas de papel y algunas armas viejas. Mientras en la prensa el gobierno se felicitaba por haber recuperado la «soberanía nacional», en la Selva Lacandona aviones suizos bombardeaban los alrededores de las comunidades, helicópteros norteamericanos ametrallaban la montaña, tanques de guerra franceses ocupaban las casas de los indígenas que huían a la selva, policías españoles interrogaban a los sospechosos, y los asesores militares norteamericanos revisaban con mucho cuidado un artefacto que podía contener algún peligroso ingenio militar. Hasta el Pentágono llegó ese artefacto y fue revisado con lo mejor y más moderno de la tecnología militar. Después de algunos días, los expertos entregaron su informe a Washington y de ahí fue turnado a las oficinas de los militares mexicanos, la policía y Palacio Nacional. El informe decía que todo parecía indicar que el artefacto en cuestión, arrebatado a las fuerzas de los transgresores de la ley, tenía toda la traza de ser... un cochecito de juguete, hecho de plástico y metal. El informe reportaba, además, que habían encontrado una pequeña inscripción, probablemente hecha con plumín negro, que decía: «Este cochecito es del Heriberto».

Han pasado 420 días desde entonces. El señor Zedillo está en la silla presidencial de México, el Heriberto vive en las montañas, en su casa vive el ejército, y Javier Elorriaga y otros 17 mexicanos están en la cárcel acusados de «terrorismo». Uno de los 17, Joel Martínez, tiene problemas respiratorios debido a la

tortura que recibió. Por su estado grave acaba de ser hospitalizado. Hoy lo tienen encadenado de manos y pies, como si fuera un animal rabioso, como si la dignidad pudiera encadenarse.

Hoy, 420 días después de que se definiera en los hechos quién es el terrorista, queremos dedicar estas palabras.

Vale.

*A Javier Elorriaga Berdegú y,  
a través de él,  
a todos los presuntos zapatistas presos.  
En la definición de su futuro  
se definen muchas más cosas  
de las que imaginan sus carceleros.*

**Mensaje del EZLN en la ceremonia  
de la clausura de la reunión  
preparatoria americana  
del Encuentro Intercontinental  
por la Humanidad y contra  
el Neoliberalismo**

*La Realidad, América. 7 de abril de 1996*

*Por mi voz habla la voz del Ejército  
Zapatista de Liberación Nacional.*

Hermanos y hermanas de América:

Lo hicimos. We do it. En bancas de palo, en esta inestable realidad que nos moja de sudor y de lluvia, bajo la vigilante amenaza de un avión militar, frente a la impertinencia de los vehículos militares y autoridades migratorias, y uno que otro alacrán, lo hicimos.

Con el rojizo regalo de un espejo lleno de luz en cada noche, con un entusiasmo que creíamos sepultado

bajo el cinismo que nos oprime, con la esperanza como motor y guía, lo hicimos.

Lo hicimos. We do it. En contra de todos y de todo, ustedes y nosotros hemos llegado hasta aquí y hemos puesto a la palabra a buscar los puentes para encontrar realidades de diferentes países del continente. Cuando no lo ha encontrado, la palabra ha creado esos puentes, por ellos hemos cruzado desde esta realidad que nos desvela a otras realidades de esa gigantesca pesadilla que es el continente americano. Nos hemos encontrado aquí porque creemos que es posible ofrecer un sueño como alternativa a la pesadilla. Pudimos descubrir, juntos, que el sueño es posible y es necesario.

La reunión de estos días en «La Realidad» americana se ha podido llevar a cabo con no pocos y fuertes vientos en contra. Algunos de esos vientos contrarios a la esperanza han venido del Poder, de su soberbia, de su gigantesca máquina domadora de voluntades, de su industria de la muerte. Viendo que era imposible detener la locura de un encuentro continental en territorio rebelde, el Poder optó por arrojarnos silencio y omisiones. Fue inútil, las palabras aquí dichas, las resoluciones tomadas, las declaraciones emitidas, han iniciado ya su trabajoso andar por las tierras del continente y terminarán por llegar a todos los rincones de la realidad americana.

Pero otros vientos adversos a esta reunión han venido de nosotros mismos, y cuando digo «nosotros» hablo de nosotros pero no sólo de nosotros, también de los otros nosotros que queremos hacernos nosotros en cora-

zón y verdad. De nosotros, los zapatistas, ha salido el viento involuntario que refleja espontáneamente la escalera del privilegio de la interlocución. Aquellos que pelean porque la palabra sea de todos, nosotros, no hablan con todos. Con unos hablan, con otros no.

Ya hemos explicado en otras ocasiones las causas de esta dificultad para hablar con nosotros directamente. Alguien ha dicho que no es posible hablar con nosotros de mortal a mortal, puede ser. Pero no hay que olvidar que hay mortales que son más mortales que los otros mortales. Sin embargo, al hablar con unos y no con otros, no ha sido por lastimar a nadie o por menospreciar la palabra de ninguno. Sólo ocurre que nos equivocamos, que siempre nos equivocamos.

La ternura a veces también duele, y la tierra furia de los zapatistas es este delirio que nos hace suponer que para hacer un mundo nuevo basta con intentarlo, que nos llevó a desafiar la más moderna tecnología militar con unos fusiles de madera y con unas cuantas palabras viejas y gastadas, que nos llevó a luchar contra el poder de los medios de comunicación hablando no a la cabeza o al bolsillo de la gente, sino a su corazón, que nos hace creer que somos invencibles simplemente porque no merecemos ser derrotados, porque la idea que nos anima merece la vida y tiene el derecho de una oportunidad siempre, y que nos llevó a imaginar un encuentro de americanos soñadores. Pero esta ternura, que a unos les parece cursi y a otros peligrosa, es torpe. Y es torpe porque tratando de abrir un lugar para todos se enemista con unos

y otros. Al zapatismo se le exige no que se parta en dos sino en muchos pedazos. Y ejemplos sobran.

El mensaje de inauguración satisfizo a unos y preocupó a otros. La ponencia de Durito molestó a unos y a otros les recordó que estos zapatistas tienen a los aviones, helicópteros y tanques encima, pero saben reírse y se ven con humor en el espejo. Porque nosotros pensamos que esto de hacer un mundo nuevo es una cosa muy seria y, si no nos reímos, nos va a salir un mundo tan cuadrado que no va a haber forma de dar la vuelta al otro lado.

Pero los reproches y exigencias no son sólo para el EZLN. Las personas que forman parte de la Comisión Organizadora han estado en medio de una doble presión. Por un lado, la presión nuestra que les exigía un encuentro lo más exitoso posible. Por otro lado la presión de ustedes que les exigía un encuentro lo más exitoso posible. Pareciera que no hay problema, pero sí lo hay. Para nosotros un encuentro exitoso es uno donde vienen diferentes pensamientos de América y se pueden expresar, un encuentro donde no haya problemas de seguridad (¿alguien olvidó que LA REALIDAD es un territorio en guerra?).

Las expectativas que generó el encuentro fueron mayores de lo que suponíamos y pronto el número límite inicial que nos marcó la comunidad, se vio rebasado. Hicimos un nuevo esfuerzo pero otra vez fuimos rebasados.

Para lograr mantener el límite, los de la Comisión Organizadora intentaron varias alternativas y, finalmente,

rechazaron a muchos. La Comisión Organizadora dio la cara por nosotros y, sin embargo, muchos rechazados le reprochan el haberlos excluido, como si hubiera sido decisión de ellos y ellas, y no nuestra. así que ahora lo repetimos. Nosotros marcamos un límite. La Comisión Organizadora cumplió con nosotros y, para eso, tuvo que enemistarse con muchos que no están aquí, y con algunos que ya están aquí.

Uno de los grupos que no tenía cupo en el encuentro de LA REALIDAD se ubicó en San José del Río. Durante los dos primeros días se dedicaron a criticar la política excluyente de los zapatistas. «Los excluidos» se llamaron a sí mismos. Recibidos y atendidos en una comunidad zapatista, los «excluidos» se quejaron de los zapatistas. La comunidad zapatista no los corrió ni los hostigó, sino que les organizó fiestas y los trató no como a extraños o «excluidos», sino como a visitantes distinguidos. Durante la realización del encuentro aquí, varias personas tuvieron que regresar y el cupo fue más holgado. Entonces, con la aprobación de la Comisión Organizadora, acordamos invitar a los que estaban en San José a venir a estar con nosotros en esta fiesta de clausura.

Creemos que, a pesar de los problemas, la reunión ha sido exitosa y se ha podido realizar incluso con la presión de los patrullajes aéreos y terrestres. Este éxito es, sobre todo, gracias a la Comisión Organizadora, a sus grupos de apoyo, y a...

La comunidad de La Realidad ha sabido ser buena anfitriona. Y, como las buenas anfitrionas, ha sabido pasar

desapercibida. Por decisión colectiva, estos hombres, mujeres, niños y ancianos han aceptado ser la sede de un encuentro que los pone en el centro de la atención mundial, pero también en el centro de la mira del fusil de muerte del Poder. Todos ustedes regresan a sus países, a sus trabajos, a sus luchas. Algunos se van más o menos desilusionados, más o menos esperanzados, más o menos animados. Algunos de ustedes seguirán trabajando, ahora con vistas al encuentro mundial. Otros no, han padecido lo suficiente o han visto lo necesario para decidir que no vale la pena, que todo es repetición, que lo nuevo no es posible porque no existe ya dado.

Pero, mientras todos ustedes se van, estos hombres, mujeres, niños y ancianos, indígenas mexicanos, se quedan en La Realidad. Sobre ellos seguirán los hostigamientos militares terrestres y aéreos, sobre ellos seguirá la amenaza o la certeza de la destrucción. Los habitantes de La Realidad lo saben, lo sabían.

Una realidad que se hizo fuerte y poderosa por el aliento de buenos americanos como ustedes, mañana volverá a ser la frágil Realidad de los indígenas rebeldes zapatistas.

No les pedimos que nos tengan lástima. Nosotros dijimos «¡Ya Basta!» a la injusticia, a la esclavitud, a la falta de democracia, pero también dijimos «¡Ya Basta!» a la lástima.

Tampoco les pedimos que nos idealicen, que vean en nosotros todas las virtudes que imaginaron o que quisieran ver en un ser humano. somos hombres y mujeres como cualquiera, con nuestras bajezas y egoísmos, con nuestras debilidades y desa-

ciertos. No somos el hombre y la mujer nuevos. El zapatismo no es el mundo nuevo. El zapatismo es un esfuerzo, una intuición, unas ganas de luchar por cambiar, por cambiar todo, incluso nosotros mismos. Somos hombres y mujeres que queremos cambiar y cambiarnos, y somos hombres y mujeres dispuestos a todo por lograrlo. No les pedimos que vean en nosotros lo que quisieran ser o lo que suponen que deberían ser.

Sólo les pedimos que no nos olviden. Sólo les pedimos que se lleven La Realidad a donde quiera que vayan, que la hagan suya así como es, con sus claroscuros, con sus extremos, con sus insatisfacciones, con sus limitantes, con esos reflejos que tiene de esa realidad que no queremos y que nos ha hecho rebeldes, pero también con sus esperanzas, con esas que logran intuirse apenas entre el calor y el lodo. Les pedimos que, donde quiera que vayan, defiendan la Realidad como lo que es, como suya.

#### *Hermanos y hermanas de América:*

La reunión preparatoria americana para el Encuentro Intercontinental por la Humanidad y contra el Neoliberalismo ha sido un triunfo. En lugar de limitarse a ser una reunión de preparación o ensayo, se convirtió en un encuentro en sí, en el encuentro de un continente consigo mismo. La calidad de las ponencias presentadas, el trabajo de discusión y análisis en las mesas, las relatorías y las conclusiones, marcan el final de un encuentro, la continuación de un esfuerzo y una lucha, y el comienzo de un sueño que todos hemos soñado en distintas épocas y en formas diversas.



Además de la calidad teórica de muchas de las intervenciones, contamos con importantes participaciones culturales y, sobre todo, con la presencia viva de la juventud de América, de nuestra juventud.

Son la juventud y la niñez los más afectados por la soberbia del Poder y son, también, los más interesados en el éxito de encuentros como éste de La Realidad.

Salud a la niñez y a la juventud de América.

Lo mismo en Canadá, los Estados Unidos de América, México, Guatemala, Costa Rica, Venezuela, Puerto Rico, Ecuador, Brasil, Perú, Chile y Argentina, hemos encontrado lo que nos hace iguales: un enemigo, el neoliberalismo, y una causa, la de la humanidad. Esperamos que en el próximo encuentro asistan representantes de los otros países de América.

Pero esta reunión preparatoria ha sido también eso, una preparación para algo que ya empieza a inquietar al continente europeo, al asiático y al oceánico. Una preparación que preocupa al Poder mundial y que le provoca un miedo que le recorre la columna vertebral de oro mierda que lo sostiene. El Poder tratará de evitar otros encuentros como el de La Realidad. Y nosotros debemos defender este sueño, traerlo bien guardado en el bolsillo del pantalón y sacarlo cada tanto para una caricia o para un aliento.

Defendamos el sueño de América y el sueño del mundo. Defendamos nuestro derecho a luchar por ser mejores.

*Hermanos y hermanas de América:*

El día de hoy, 7 de abril de 1996 y en LA REALIDAD americana, a nombre de los hombres, mujeres, niños y ancianos el Ejército Zapatista de liberación Nacional, declaro formalmente el final de esta reunión preparatoria, la continuación de la búsqueda de América, y el comienzo de los preparativos para el Encuentro Intercontinental por la Humanidad y contra el Neoliberalismo que se llevará a cabo del 27 de julio al 3 de agosto de 1995 en las montañas del Sureste, Chiapas, México, América, Planeta Tierra, Sistema Solar, Universo.

*Así que nadie se confunda. Terminamos pero continuamos. Continuamos pero comenzamos. Nos veremos de nuevo, junto a todos los continentes del mundo... por la humanidad y contra el neoliberalismo.*

Desde las montañas del Sureste Mexicano.

Subcomandante Insurgente Marcos.  
La Realidad, América. Abril de 1996.  
...P.D...

**Ejército zapatista de liberación'  
Nacional. México**

*Mayo de 1996.*

*Al: Planeta Tierra (o lo que quede de él).*

*Reciba usted los saludos protocolarios y los etcéteras de rigor. Queremos invitarlo al Encuentro Internacional por la Humanidad y contra el Neoliberalismo. Para lograrlo, hemos ideado este ingenioso esquema que, sin impor-*

*tar si usted acepta o no, le hará pasar un rato de sano esparcimiento. le rogamos que siga las instrucciones rigurosamente. De nada. Nos vemos al final de la carta (usted se puede ahorrar sonrisas e indignaciones si se brinca todo y sólo lee la posdata final) o al principio del encuentro.*

*Atentamente.*

*Por la Comisión Suprema, Aleatoria,  
intergaláctica e Hipernacional  
de Invitaciones Serias y de las Otras.  
(CSAIHISYDLO).*

**El SupMarcos.**

INSTRUCCIONES PARA LEER  
LA INVITACIÓN-CONVOCATORIA  
AL ENCUENTRO INTERCONTINENTAL  
POR LA HUMANIDAD Y CONTRA  
EL NEOLIBERALISMO

Primero.— Marque con una florecita el modelo de invitación-convocatoria que más le plazca:

Modelo A.—Invitación-convocatoria con (relativo) rigor teórico (para quienes exigen argumentos y razones) \_\_\_

Modelo B.—Invitación-convocatoria Seria y Formal (para personas ídem) \_\_\_

Modelo C.—Invitación-convocatoria Confusa (para engañar al enemigo) \_\_\_

Modelo D.—Invitación-convocatoria abreviada (para quienes tienen prisa) \_\_\_

Modelo E.—Invitación-convocatoria Excluyente (para gorriones, policías, orejas y colados) \_\_\_

Segundo.— Lea la invitación-convocatoria que corresponde al modelo elegido.

Tercero.— Marque con una nubecita la respuesta elegida a las siguientes preguntas:

1. ¿Acepta usted la invitación-convocatoria?

Sí \_\_\_ No \_\_\_ No sé \_\_\_ Otros \_\_\_

2. ¿Piensa usted asistir al encuentro?

Sí \_\_\_ No \_\_\_ No sé \_\_\_ Otros \_\_\_

3. ¿Cree usted que merecemos ganar?

Sí \_\_\_ No \_\_\_ No sé \_\_\_ Otros \_\_\_

Cuarto.— Hecho lo anterior, doble con cuidado la invitación-convocatoria y hágase usted un gracioso gorrito, regálole a un niño o niña, o póngaselo en la cabeza y sueñe lo que más le guste.

Quinto.— En realidad ya se acabaron las instrucciones, sólo ponemos la quinta para romper el par y hacer un callado homenaje a la asimetría.

Es todo. Buen Viaje.

*Atentamente.*

*Por la Comisión Suprema, Aleatoria,  
Intergaláctica e Hipernacional de Invitaciones  
Serias y de las Otras  
(CSAIHISYDLO)*

**El SupMarcos.**

NOTA.— A continuación, los diferentes modelitos de invitación-convocatoria. Escoja la que más le convenga a su gusto, interés, o presupuesto.

## MODELO A

### Invitación-convocatoria con relativo rigor teórico (para quienes exigen argumentos y razones)

Ahora vemos que el Poder se niega a que sea nombrado su rumbo. Para el Poder, aquellos que lo padecen no tienen derecho a saber cuál es su destino, ni a nombrar el paso mortal que los conduce. Piensa el poder que, si es nombrado, el letargo que ofrece como presente se hace ineficaz. Tiene el Poder a sus magos sabios, o sus séquitos cerebrales, para escamotear nominaciones. Si es nombrado, entonces los crímenes tienen responsables y dejan de ser un mero accidente histórico. «El Neoliberalismo no existe —dicen los sabios embrutecidos— es un invento de la izquierda trasnochada que encuentra en esa nominación el cómodo sustituto a viejos conceptos. El Neoliberalismo se reduce a calificativos éticos y morales —insisten— y no al rigor científico que permite clasificar, medir, acotar, definir... y volver inútiles los conceptos.» No hay que poner al neoliberalismo en el terreno de la moral y los valores éticos, no sólo porque ahí tiene todo que perder, sino porque precisamente el Neoliberalismo supone la abolición de toda moral y valor ético.

Gritan, se desesperan y mesan sus nobles cabelleras (o el lugar que ocupaban) los grandes sabios: «Dejaos de cursilerías como la esperanza, dejaos de melindres como la defensa de la vida, dejaos de tonterías como la democracia, dejaos de anacronismos como la libertad, dejaos de “nostalgias por el pasado” como la lucha por el cambio, dejaos de absurdos como la justicia. El

Neoliberalismo es un éxito porque el Poder es un éxito.» «Tomad, coged el vestido que os ofrecemos —rezan—, aceptad el lugar en el esquema, no seáis incómodos, no os neguéis a ser clasificados. Todo lo que no se puede clasificar no cuenta, no existe, no es. Os ofrecemos migajas, es cierto, pero algo es. Aceptad la parcela de Poder que mi misericordia os ofrece. Yo soy la mejor de las religiones, sintetizo el nuevo dios y el culto, el misterio y el acto de fe, el sacerdote y el feligrés, la imagen sagrada y el templo, no necesito al otro ni siquiera para que me rinda culto, para eso tengo el espejo que las estadísticas de mi triunfo representan.»

«¡Rebeldes del mundo! ¡Uníos en vuestras derrotas! No tenéis victoria alguna en vuestro ayer. Vuestra nostalgia es sólo de lo que pudo ser. Yo soy el que soy, la repetición eterna. Tomad lo viejo reciclado, imitadme, yo soy el de siempre concediendo el reajuste que un retoque supone, soy lo viejo renovado, la pesadilla de siempre pero con la ventaja de que soy globalizada. Os acepto como rival siempre y cuando tengáis las armas que ya fueron inútiles ayer, os tolero si reeditáis vuestras derrotas de ayer. Lo acepto como un humilde homenaje a mis victorias del pasado. No intentéis lo nuevo, repetid lo viejo, no salgáis de mi lógica, no os puedo digerir si seguís siendo tan incómodos, aceptad vuestro viejo lema de “¡Arrepentimiento o Muerte! ¡Perderemos!».

La edad humana, para el Poder, se divide en infancia y madurez. Adulto es el Poder, niños todos los que son dominados. Nos dice el Poder que para dejar la infancia debemos aspirar a ser adultos, a ser parte del Poder. «Ateneos a las reglas, dejaos de sentimentalismos y

rebeldías, aceptad mi existencia, no la cuestionéis», susurra el Poder a través del amargo escepticismo de los arrepentidos que confirman la derrota de la disidencia, de los supervivientes del naufragio histórico que reducen a remedo sensiblero el anhelo de ser mejores.

En las montañas del sureste mexicano, en las coordenadas longitud 91° y latitud 16° del supermercado mundial, una rebelión con sangre mayoritariamente indígena ha desafiado el desencanto presente poniendo un pie en el pasado y otro en el futuro. Los sabios del Poder se han atropellado para proponer camisas y etiquetas: «son milenaristas, marxoides anacrónicos, escombros redivivos del muro de Berlín, fundamentalistas ansiosos de volver atrás el reloj de la historia, ignorantes del progreso, comprensible rezago en la campaña permanente de eliminación de excluidos».

Pero las camisas se rompen y las etiquetas no satisfacen. Los «pensadores» se preguntan:

«¿Quiénes son estos indígenas que no venden ni compran nada? ¿A quién preocupan? ¿Por qué molestarse siquiera en eliminarlos? ¿No se encargará de borrarlos la hermosa máquina del Poder que se llama progreso? ¿Qué hacen estos aborígenes en la superautopista de la informática hablando de dignidad? ¿Qué es eso de “dignidad”? ¿En qué índice de valores se cotiza? ¿Cuál es su balanza comercial? ¿Por qué tanto escándalo en el extranjero? ¿Qué ven en esta minúscula revuelta los australianos, japoneses, norteamericanos, argentinos, ingleses, africanos, italianos, ecuatorianos, franceses, chilenos, palestinos, españoles, israelíes, canadienses, suecos, peruanos, alemanes, dominicanos, vas-

cos, kurdos, daneses, brasileños, holandeses, griegos, colombianos, irlandeses, catalanes, venezolanos, escoceses, guatemaltecos, tailandeses, y hasta los mexicanos? ¿Qué es eso de “la internacional de la esperanza”? ¿Cuántos aviones de combate, barcos militares, tanques de guerra, cabezas nucleares tiene? ¿Qué mercados financieros domina? ¿Quién los manda? Y, lo más importante, ¿cuánto cuestan?

La rebelión zapatista es una incómoda molestia en el vertiginoso camino de la modernidad que convierte a cada gobierno en un gerente de piso, cada riqueza nacional en una mercancía en el estante de las bolsas de valores, cada dignidad en una oferta de mercancía fuera de temporada, y cada historia en un fascículo coleccionable e inútil.

Es necesario construir una nueva cultura política. Esta nueva cultura política puede surgir de una nueva forma de ver el poder. No se trata de tomar el poder, sino de revolucionar su relación con quienes lo ejercen y con quienes lo padecen.

El zapatismo no es una nueva ideología política o un refrito de viejas ideologías. El zapatismo no es, no existe. Sólo sirve, como sirven los puentes, para cruzar de un lado a otro. Por tanto, en el zapatismo caben todos, todos los que quieran cruzar de uno a otro lado. Cada quien tiene su uno y otro lado. No hay recetas, líneas, estrategias, tácticas, leyes, reglamentos o consignas universales. Sólo hay un anhelo: construir un mundo mejor, es decir, nuevo.

En resumen: el zapatismo no es de nadie y, por lo tanto, es de todos.

Estas son las ideas centrales sobre las que se levanta la convocatoria al Encuentro Intercontinental por la

*Humanidad y contra el Neoliberalismo. Es un encuentro, no un congreso. Vamos a encontrarnos y a ver qué madre sale de ese encuentro. No es un encuentro sólo de zapatistas o simpatizantes del zapatismo. Es un encuentro entre quienes dicen o quieren decir su respectivo «¡Ya Basta!» a su pesadilla respectiva.*

*Así las cosas, empaque usted su «¡Ya Basta!» en la maleta, avise a quien haya que avisar que, del 27 de julio al 3 de agosto de 1996, estará usted en las montañas del sureste mexicano encontrando otros «¡Ya Basta!» para ver cómo echar a andar de nuevo la historia.*

*Vale.*

## **MODELO B**

### **Invitación-convocatoria Seria y Formal (para personas ídem)**

*Nosotros decimos nuestro «¡Ya Basta!» y queremos encontrarnos con el «¡Ya Basta!» suyo de usted. No haga usted caso de esos torpes intelectuales y los amargos arrepentidos, ignore usted sus recomendaciones y sus burlas. Un encuentro es una fiesta así que usted puede decir en su trabajo, casa, escuela o desempleo, que lo invitaron a una fiesta y que usted no se tardará mucho, apenas unos días (aquellos en que julio y agosto abrazan sus humedades), que es imposible negarse (porque lo es ¿no?), que cómo no ir si ahí se va usted a encontrar con... con... ¡con otros!*

*Y, dicen los anfitriones, no es un encuentro para ver quién gana y pierde, o para ver quién es más fuerte y más débil, o quien sabe más y quién menos,*

*o para ver quién es más una u otra cosa. Es un encuentro, dicen los anfitriones, un encuentro para... para... bueno, los anfitriones dicen que hay que asistir al encuentro para averiguar qué es lo que vamos a encontrar, así que hay que ir al encuentro que clarito dice que es por la humanidad, y esa señora se lo merece todo, y es contra el neoliberalismo, y ese engendro también se lo merece todo.*

### **Mesa 1.—¿Qué política tenemos y qué política necesitamos?**

*En esta mesa de trabajo pueden haber temas como el de *El Poder global*, ¿qué puede y qué no? o ese que se llama *Un mundo ancho lleno de pequeños nosotros*. Caben ideas *Contra la dictadura*, ¿partidos políticos, lucha electoral, otras formas de lucha? Y también sobre *Los muros que levantó la caída del muro de Berlín*, o lo mucho que nos falta por aprender, o ¿Qué hacer con las ideologías? Propuestas para ordenarlas, archivarlas, guardarlas y renovarlas. Se tramitan entierros. Ahí puede usted preguntarse. De resistencia a resistencia, de tú a tú, ¿cómo vamos a resistir todos nosotros al neoliberalismo? Y reflexionar sobre *El poder*, ese problema. Por un mundo donde se mande obedeciendo, lo que lo llevará a discutir *La lucha autogestiva*, la sociedad que se organiza y el muy importante tema de *Nuevas formas de hacer y decir la política*. Incluso se podría hacer un Panel: *La verdadera democracia ¿es una libertad de elección? ¿de compra? ¿o es una libertad de conciencia? ¿de opinión? ¿o quién toma las decisiones?**

## Mesa 2.— La cuestión económica: historias de horror

Esta mesa de trabajo es, en efecto, de horror. Porque aquí podremos responder, *Si el neoliberalismo es nuestro enemigo común, ¿de qué manera particular lo padecemos?* Aquí es posible que salgan *Explicaciones útiles de qué es el neoliberalismo o cómo desenmascarar, entre todos, sus múltiples caras,* o aquello de *El traje nuevo del emperador o el poder desnudo*. Y, puesto que esta es la mesa de economía, es preciso ver el problema de *La deuda*. *¿Quién le debe a quién? ¿Cuándo pagarán las grandes empresas, los bancos y los gobiernos las riquezas saqueadas en el planeta a los pueblos que siempre salieron perdiendo?* Los horrores no son pocos, ahí tiene usted eso del *Libre comercio ¿de las cadenas?* *La explotación de exportación,* o aquello de *La dictadura del mercado libre: la barbarie neoliberal*. Y qué mejor horror que *Un paseo por el mundo de los negocios: La industria de la guerra y sus mercados. Narcotráfico: El poder que es. (La legalidad como espejismo de la realidad virtual.) La legalidad administrada por delincuentes. Robo de recursos naturales (petróleo, uranio, agua, luz, selvas, desiertos, polos, ríos, lagos, océanos, seres humanos). El negocio de la salud. La corrupción como instrumento superior de la economía.* En economía también hay realidad virtual, ahí tiene usted *Los indicadores macroeconómicos ¿mitos geniales de la tecnocracia?* Además, *¿Qué hacer con el dinero? Podemos ver, por ejemplo, ¿La sustentabilidad? Vías alternativas de producción, de comercio y otros intercambios, de política fiscal y huma-*

*nismo.* Será esencial saber de quién es *La responsabilidad de la pobreza actual en la mayor parte del mundo* (tal vez de *El capital financiero, el reino de la usura*) y ver *Cómo conseguir que las políticas económicas consideren la dignidad humana,* así podríamos idear *Estrategias para un combate definitivo contra los aranceles del pensamiento* y acabar con *La avaricia: madre de todos los esclavismos*. Habrá que preguntarse si la solución es *La optimización de la pobreza, ¿qué la riqueza no alcanza para todos?* y no olvidar *La caída de Europa del Este en la economía de mercado y los nuevos muros de la pobreza*. Por supuesto que haremos un *Panel: La política económica al servicio de los pueblos, y no al revés*. Tal vez es cierto eso de que *Lo pequeño es hermoso: Nueva visita a los viejos conceptos*.

## Tema 3.—Todas las culturas para todos. ¿Y los medios?

### De las pintas al ciberespacio

Y, si las culturas son para todos, entonces es necesaria la *Libertad de las palabras* y gritar, ¿por qué no?, *¡Larga y hermosa vida a todas las lenguas del mundo!* que es otra manera de puentear *Poesía y revolución*. Y, ya que estamos en puentes y arcoiris, hablemos de colores y veamos si *Black is beautiful*. Ya sabemos que usted piensa entonces en el jazz y el blues, pero queremos hablar de *La música de todos. Los sonidos del planeta. La industria del rock y las vías numerosas de liberarlo* y construir un gran *Escenario especial para los hermosos sonidos de la música que sea, que sea música y nos vaya a alegrar los*

corazones. Bailes, trances, audiciones. Se invita a todos los instrumentos naturales que suenen bien. Pero la cultura no es sólo música y palabras, también hay que incluir *Las representaciones visuales de la realidad. Artes plásticas fijas y en movimiento. Grabado y vídeo, pintura y cine, escultura y representación interactiva*, claro, sin olvidar *El gran teatro del mundo y los pequeños teatros que lo rodean*. Habrá que tomar en cuenta *La filosofía y los pueblos* y, por supuesto, los temas que se refieren a *Ciencia, crecimiento y libertad: El know how para la paz de todos; la ciencia no es una religión; todos los caminos que llevan a la salud general y personal son buenos; que el avance científico obedezca a las necesidades de los pueblos*. Es necesario reconocer que hay *Resistencias creativas contra el sometimiento cultural. Ladrillos para lapidar las hegemonías (medios alternativos)*, y que hay que reinventar *El derecho al deleite, al trabajo libre, a la pereza, al plagio agradecido y generoso*. Otro tema es el de *Los Intelectuales alantel/bajol/cabel/conl/contral/del/desdel/en/entrel/hacia/hastal/mediantel/paral/por/según/sin/sobre/tras el Poder*. Claro que esto no es todo. Es imprescindible referirnos ya a los medios y al tema de la comunicación y eso es muy grande. Usted estará de acuerdo en que algo importante es la relación entre *Los medios y la información: Si la realidad es rentable, entonces es. La verdad como mercancía*. Así que prepare su bolsillo para ir al *Supermercado de la comunicación, ¿cuánta verdad y cuánta mentira compra usted?* Pero no se trata sólo de gastar, *Aprendamos a ganar espacios. Los medios no lo pueden todo. Una*

*mentira repetida mil veces sigue siendo una mentira*. Busquemos nuestra *Tecnología y poder: La supercarrera de la información como camino de la libertad. Máquinas que los pueblos puedan amar (el conocimiento es poder, poder para la gente)*. Veamos si es posible pensar en *Los medios masivos al servicio de las artes y no al revés, tener Una televisión a la altura de la inteligencia, ver que se encienden los reflectores e iluminan La sociedad del espectáculo: manipulación o liberación. Un mundo donde todos se diviertan*. Claro que será más cómodo en *La casa del hombre y la mujer: temas de arquitectura y urbanismo*. ¡Ah! y no olvide que *Las paredes hablan: graffiti, muralismo*. Muchos pensarán que todo esto no es más que *Ciencia ficción o intuición futurista*. Realizaremos, no lo dude usted, un *Panel: La globalización de la cultura: ¿unificación o diferencias en armonía? Todas las culturas para todos, y abriremos una Ventanilla especial para la recepción y demostración de idiomas: se invita a todas las lenguas escritas y habladas. Si no acuden en persona los hablantes, pueden mandar cartas, casetes o inundar el correo electrónico*.

#### Tema 4.—¿Qué sociedad que es no es civil?

Así que ¿por qué no mejor que la organicen los civiles y no los políticos o los militares? para esto *Nunca más un mundo sin derechos humanos*. Una sociedad que tenga garantizado *El derecho al placer y el derecho a la diferencia, ama como quieras*, en el que tengan su lugar *Todas las libera-*

ciones: *Gays y lesbianas*, y también, claro, lo tengan *Las Mujeres y el feminismo*, *luchas que no acaban*. *Ser Mujer ¿placer y dolor? ¿Una vida digna con igualdad de oportunidades en el trabajo, la política y la cotidianidad? ¿Qué une a las mujeres del mundo? Opciones Múltiples y Múltiples Rebeliones*. No olvidar la anacronía del *Poder y Patriarcado*. Darle su lugar a lo nuevo, a la esperanza, y a las *Cosas de niños*. Tenemos que hablar de *La chinga de ser joven en las ciudades y en el campo*, y también de *La tercera edad: sus derechos de antigüedad, respeto a los mayores*. El terror moderno nos une a *Los sin tierra, los sin casa*. *Experiencias de invasión, expropiación y recuperación*. *Cómo recuperar el terreno perdido, en todos los terrenos*. Y, con todos, queremos *Un mundo con educación para todos*. *La educación como práctica de la libertad*. *Escuela en todos los idiomas*. Y hay que escuchar a todos, a *Las religiones, fanatismo y dominación, tolerancia y liberación*, hablar de *La conservación de la naturaleza, o sin ella se cancelan los futuros*. Habrá que tocar temas dolorosos, como el de *La experiencia del exilio político y económico*. *Los exilios interiores*. También de *Presos políticos, cárceles, manicmios y otras castraciones*, de *Mujeres, hombres y niños en el mercado del sexo*, sin olvidar *El SIDA y otras epidemias del Neoliberalismo*. *Los seropositivos, los nuevos excluidos*. Y de aquí ir a *La Salud y la alimentación, gratitudes y rencores del cuerpo humano*. Sería muy bueno un *Panel de Nuevas formas de organización civil*. *ONG's: lo bueno lo malo y lo feo*. *Resistencia civil: barrios, pueblos, ejidos, regiones*.

*El sindicalismo, el derecho a huelga y otras antiguallas*. *De la explotación del hombre por el hombre a la propiedad del trabajo y sus productos*.

#### **Tema 5.—En este mundo caben muchos mundos**

Más acá de las fronteras, *Más allá de las fronteras*, camina el horror: la *Guerra civil: ¿Cómo evitar el infierno? ¿Cómo salir del infierno?* Serán necesarias *Nuevas alianzas entre organizaciones, pueblos y naciones*. *O para ser uno mismo sin estorbar ni ser estorbado, amarrar Nuevos nudos para las cuerdas ancestrales*. Tal vez es posible *Vivir en tierra propia o ser extranjero sin lamentarlo*. El mañana no debe ser de *Genocidio, etnocidio y otras pestes*, hagamos un espacio para *Las identidades recobradas a fin de siglo: nuevos retos para la lucha popular*, y pensemos en las *Nuevas identidades*. *¿Vuelta al pasado?* Poco a poco se abre la posibilidad de *El futuro plural, o cómo debemos entender la igualdad en el siglo XXI*, ver a todos lados y reconocer los *Usos y costumbres comunitarios*. *Su capacidad de novedad*. *Son seres vivos, no los fósiles que quisiera la propaganda del poder global*. Las resistencias en el mundo logran un *Panel especial al servicio de todas las civilizaciones y culturas que no piensan morir aunque las maten*, y un *Gran panel contra el racismo, la marginación y las fobias contra los seres humanos diferentes*. *Indígenas de América, de Europa, de Oceanía, de África y de Asia*. *Sociedades mayoritarias, mestizaje, migraciones*. *Exponga libremente su diferencia*.



Abriremos, no lo dude usted, una Ventanilla especial para propuestas y experiencias locales que tengan interés universal: luchas de autonomía, de liberación nacional, de recuperación de territorios, de derechos políticos, lengua, etcétera. Y, creo, tendremos que llegar a Propuestas de acción conjunta...

NOTA: Es natural que usted se sienta ligeramente indispuerto a pesar de la agradable presentación del improbable temario de las distintas mesas. No preocuparse, en cada mesa de trabajo habrá un apartado especial llamado «Todo lo demás» donde, es seguro, está el tema que usted ve que falta (así que no es necesario que escriba esa carta de protesta que ha comenzado). Además, es seguro que el día de inicio del encuentro ya tendremos un temario más serio.

Y sí, si ve que usted está contemplado y usted leyó en la invitación que en el encuentro cada quien se encuentra con lo que tiene: rollo, rola, pintura, teatro, cine, vídeo, circo, maroma, danza, o lo que sea. C'est á dire, se pueden presentar con un documento, una canción, una pintura, una obra de teatro, un lo que sea, o sólo presentarse con su corazón como ponencia, y usted sabe que habrá una mesa en cada uno de los «Aguascalientes» que los zapatistas construyeron en las montañas del sureste mexicano y usted no se preocupa por dónde quedan esos «Aguascalientes» porque la invitación dice que hay uno en Oventik, otro en La Garrucha, otro en Morelia, uno más en Roberto Barrios y el otro uno en La Realidad y la invitación dice que son los nombres de 5 comunidades indígenas chiapanecas y es seguro que llegando a México alguien le dirá a usted a cuál comunidad le toca

asistir y le dará un mapa con muchos puntos, rayas y flechitas de colores que, por supuesto, no sirven más que para confundirlo y, para remediar la confusión, alguien irá con usted y le mostrará el camino y en realidad lo que le preocupa a usted es qué quiere decir eso de «Aguascalientes» pero estos zapatistas piensan en todo y en la invitación viene una posdata que es un glosario de términos y ahí se lee clarito que los «Aguascalientes» son una mezcla de barco-submarino-avión-carreta-puente y uno no se imagina qué forma tendrá esa mezcla sobre las montañas del sureste mexicano, pero tranquiliza saber que hay una definición para «Aguascalientes» y hay más definiciones, como la que dice:

Esperanza.—La esperanza es como la vía donde rueda el tren. Todos saben que ahí está y para dónde va, pero se van quedando en las distintas estaciones que hay en el camino. Sólo el maquinista sigue hasta el final, sabe que el camino terminará ahí donde los rieles se unen en un punto. Mientras tanto, no habrá descanso.

Y usted está contento porque ha leído, en los cables noticiosos, que el Sup le hizo caso al Juan y a la Mara y entonces invitó a San Juan de la Cruz, o Foucault, Liechtenberg y Rabelais, que, lo aseguran todas las agencias serias, confirmaron su asistencia el Shakespeare y el Cervantes. Que el Cervantes espera encontrar el brazo que la guerra le robó en Lepanto y el Shakespeare la oportunidad de abandonar el clóset al que lo arrinconó la historia de la literatura universal.

Una agencia desconocida informa que se giraron invitaciones a los marciaños, que nadie sabe a quién se parecen

los marcianos, pero (aseguran la Mara y el Juan) lo más probable es que se parezcan a sí mismos y el Juan, la Mara y el Sup se pusieron de acuerdo, sin saberlo, en invitar a todos los que se parezcan a sí mismos y no a otros.

Y usted va viajando y, sin quererlo, empieza a silbar ese canto que se llama «Balada para un loco» y se imagina que bien puede ser el tema musical del encuentro y usted se acuerda que se alarmó un poco al principio porque la invitación clarito dice que sólo pueden asistir al encuentro los que estén invitados y que se hallan acreditado a más tardar el 7 de julio de 1996 y, antes de que usted lo pregunte, la invitación ya le está diciendo que se puede acreditar en...

**Europa:** los comités, colectivos y plataformas de solidaridad, así como los representantes de organizaciones sociales, políticas, no gubernamentales y personalidades, se acreditarán a través de las Comisiones Nacionales para el Encuentro Intercontinental de cada país. Estas Comisiones Nacionales harán público, en su oportunidad, los datos de sus centros de acreditación.

**USA:**

– Comisión Nacional para la Democracia México-USA.

– Comisión de Enlace Internacional en México.

**Canadá:** Comisión Nacional para el Encuentro Intercontinental.

**Latinoamérica, Asia, África y Oceanía:**

– Comisión de Enlace Internacional en México.

**México:** Comisión de Enlace Nacional.

y usted ya se acreditó y ya va rumbo a México con un claro objetivo: descifrar

el misterio que encierran los miles de cepillos de dientes, peines y pantuflas convocados para encontrarse en las montañas del sureste mexicano, y, créame usted, no hay nada más tranquilizador que tener bien claro el objetivo de un viaje.

Entonces, ¿lo esperamos?

### MODELO C

#### Invitación-convocatoria Confusa (para engañar al enemigo)

Este... o sea... es decir... no sé... ¿qué tal si...? tal vez en... puede ser el día...

### MODELO D

#### Invitación-convocatoria Abreviada (para quienes tienen prisa)

Encuentro Intergaláctico. Stop. Usted invitado. Stop. 27 de julio a 3 de agosto. Stop. Año 1996. Stop. Montañas Sureste Mexicano. Stop. No falte. Stop. Fin y Stop.

### MODELO E

#### Invitación-convocatoria Excluyente (para gorriones, policías, orejas y colados)

Usted no está invitado. No venga. Ni se le ocurra.

\* \* \*

Cualquier imprevisto no contemplado en esta invitación-convocatoria será resuelto, eso esperamos, de alguna forma.

*Es todo. Esperamos que asista usted al Encuentro Intercontinental por la Humanidad y contra el Neoliberalismo.*

*Vale. Salud y ¡apúrese! La historia tiene prisa (dicen).*

*Desde las montañas del Sureste Mexicano.*

**Subcomandante Insurgente Marcos**  
*México, mayo de 1996*

**P.D. QUE TRATA DE REMEDIAR LA FALTA DE SERIEDAD DE TODO LO ANTERIOR.**

**BASES PARA PARTICIPAR EN EL ENCUENTRO INTERGALÁCTICO (La convocatoria, pues)**

I.—El Encuentro Intercontinental por la Humanidad y Contra el Neoliberalismo tendrá lugar entre el 27 de julio y el 3 de agosto en los Aguascalientes zapatistas ubicados en La Realidad, Morelia, La Garrucha, Oventik y Roberto Barrios, en Chiapas, México.

II.—El derecho de acreditación se obtiene por invitación del EZLN. A cada país, incluido el país anfitrión, se le asignará un número limitado de invitaciones. Los centros de acreditación serán los siguientes:

**Europa:** los comités, colectivos y plataformas de solidaridad, así como los representantes de organizaciones sociales, políticas, no gubernamentales y personalidades, se acreditarán a través de las Comisiones Nacionales para el Encuentro Intercontinental de cada país. Estas Comisiones Nacionales

harán público, en su oportunidad, los datos de sus centros de acreditación.

**USA:**

— Comisión Nacional para la Democracia México-USA.

— Comisión de Enlace Internacional en México.

**Canadá:** Comisión Nacional para el Encuentro Intercontinental.

**Latinoamérica, Asia, África y Oceanía:**

— Comisión de Enlace Internacional en México.

**México:** Comisión de Enlace Nacional.

*LOS INVITADOS ESPECIALES SE ACREDITARÁN A TRAVÉS DE LA COMISIÓN DE ENLACE INTERNACIONAL. Información Paulina Fernández C.*

III.—La fecha límite de registro y acreditación para todo el mundo es el 7 de julio de 1996. El refrendo en México de todos los asistentes acreditados se hará del 20 al 26 de julio.

IV.—En el momento de acreditarse, cada asistente deberá inscribirse en una de las 5 mesas de trabajo, según su interés y decisión. Habrá una sola mesa de trabajo en cada «Aguascalientes».

V.—Se propone que en todos los países participantes, incluido el anfitrión, se realicen, dentro del marco del Encuentro Intercontinental, diversas actividades culturales y políticas como conciertos, foros, cine, teatro, vídeo, foto, pintura. Cada comité de solidaridad en el extranjero promoverá dichas actividades en su país, antes, después o durante el evento central del Encuentro, según sus posibilidades. En

México, una Comisión Especial se encargará de organizar actos paralelos en diversas ciudades de la república.

*Desde las montañas del Sureste Mexicano.  
Por el Comité Organizador del Encuentro  
Intercontinental por la Humanidad y contra el  
Neoliberalismo-México*

**Subcomandante Insurgente Marcos**  
*México, mayo de 1996*

## MESAS DE TRABAJO Y TEMARIO DEL ENCUENTRO INTERCONTINENTAL POR LA HUMANIDAD Y CONTRA EL NEOLIBERALISMO

### Mesa 1.—Qué política tenemos y qué política necesitamos

A) El poder global que todos padecemos. Cómo se ejerce y reproduce la dominación.

B) Cómo se resiste al poder global. Formas de organización política y social.

C) Qué hacer con el pasado. Las ideologías. Los muros que levantó la caída del muro de Berlín.

D) Nuevas formas de hacer y decir la política. Innovaciones para las luchas de fin de siglo. El mandar obedeciendo. Los medios y los fines.

*PANEL: La verdadera democracia, ¿es una libertad de elección? ¿de compra? ¿o es una libertad de conciencia? ¿de opinión? ¿o quién toma las decisiones?*

### Mesa 2.—La cuestión económica, historias de horror

A) Neoliberalismo: el poder financiero y sus sicarios. Los indica-

dores macroeconómicos, formas de pervertir la realidad.

B) ¿Es posible una alternativa a este sistema?

C) El progreso: la especulación como desarrollo; el negocio de la guerra, del narcotráfico, de la salud.

D) Trabajo, dictadura del libre mercado, deuda, pobreza.

*PANEL: La política económica al servicio de los pueblos, y no al revés.*

### Mesa 3.—Todas las culturas para todos. ¿Y los medios? de las pintas al ciberespacio

A) La comunicación como camino hacia la libertad.

B) Educación y ciencia con rostro humano.

C) Las artes y la creatividad como resistencia: literatura, poesía, pintura, escultura, teatro, música y cine, artes aplicadas.

D) De las culturas diversas a la sociedad del espectáculo.

*PANEL: La globalización de la cultura: ¿unificación o diferencias en armonía? Todas las culturas para todos.*

*VENTANILLA ESPECIAL para la recepción y demostración de idiomas. Todas las lenguas del mundo. La liberación de Babel.*

*ESCENARIO ESPECIAL para los hermosos sonidos y expresiones del planeta.*

### Mesa 4.—¿Qué sociedad que es no es civil?

A) Sociedad civil organizada. Qué pasa con el sindicalismo, las ONG, la autonomía, la autogestión, los movimientos urbanos y campesinos.

B) La sociedad civil excluida: mujeres, homosexuales, seropositivos, toxicómanos, ancianos y niños.

C) La sociedad civil versus la maquinaria de la muerte: antimilitarismo y ecología.

D) Represión y resistencia. Las cárceles y los manicomios. La lucha por los derechos humanos.

*PANEL: Nuevas formas de organización y resistencia civil.*

#### **Mesa 5.—En este mundo caben muchos mundos**

A) La realidad como barbarie, autoritarismo, genocidio, etnocidio, guerra civil.

B) Nuevas y viejas identidades. Los «indios» del mundo entero.

C) Murallas dividen el planeta: migración y exilio.

D) Resistencia y solidaridad. De lo local a lo global. Costumbres comunitarias, autonomía, liberación nacional, unión de los pueblos y red de las luchas del mundo.

*PANEL: Todas las culturas y civilizaciones que no piensan morir aunque las maten.*

*PANEL: Contra el racismo, la marginación y las fobias. Indígenas de América, Europa, Oceanía, África y Asia. Exponga libremente su diferencia.*

*VENTANILLA ESPECIAL para propuestas y experiencias locales que tengan interés universal.*

*Desde las montañas del Sureste Mexicano.*

**Subcomandante Insurgente Marcos**  
*México, julio de 1996*

#### **Palabras del Ejército Zapatista de Liberación Nacional en el acto de clausura del Primer Encuentro Intercontinental por la Humanidad y contra el neoliberalismo**

*(Cuarto Poder, domingo 4 de agosto de 1996)*

Por mi voz habla la voz del Ejército Zapatista de Liberación Nacional.

La Realidad, Planeta Tierra.

3 de agosto de 1996.

Hermanos y hermanas de todo el mundo:

Hermanos y hermanas de África, América, Asia, Europa y Oceanía:

Hermanos y hermanas asistentes al Primer Encuentro Intercontinental por la Humanidad y contra el Neoliberalismo:

Bienvenidos a la Realidad Zapatista.

Bienvenidos a este territorio en lucha por la humanidad.

Bienvenidos a este territorio en rebeldía contra el neoliberalismo.

Los zapatistas saludamos a todos los asistentes a este encuentro. Acá, en las montañas del sureste mexicano, cuando un colectivo saluda al que llega con palabra buena, le aplaude. Les pedimos que todos nos saludemos y que todos saludemos a los hermanos y hermanas de las delegaciones de:

ITALIA, PARAGUAY, ALEMANIA, AUSTRIA, BÉLGICA, DINAMARCA, FRANCIA, GRECIA, IRLANDA, SUECIA, SUIZA, ESTADOS UNIDOS, CANADÁ, AUSTRALIA, BRASIL, CHILE, PERÚ, URUGUAY, VENEZUELA, NICARAGUA, HAITÍ, JAPÓN, COSTA RICA, HOLANDA, ESPA-

ÑA, PAÍS VASCO, PUERTO RICO, MAURITANIA, GRAN BRETAÑA, FILIPINAS, ARGENTINA, GUATEMALA IRÁN, ZAIRE, ECUADOR, KURDISTÁN, CUBA, SUDÁFRICA, PORTUGAL, TURQUÍA, BOLIVIA, MÉXICO.

Bienvenidos todos los hombres, mujeres, niños y ancianos de los cinco continentes que han respondido a la invitación de los indígenas zapatistas para buscar esperanza por la humanidad y contra el neoliberalismo.

Hermanos y hermanas:

Cuando este sueño que hoy despierta en «La Realidad» empezó a ser soñado por nosotros, pensamos que sería un fracaso. Pensamos que, tal vez, podríamos reunir aquí algunas decenas de personas de unos cuantos países. Nos equivocamos. Como siempre, nos equivocamos. No fueron algunas decenas, sino miles de seres humanos los que, desde los cinco continentes, vinieron a encontrarse en la realidad de finales del siglo XX.

La palabra que nació dentro de estas montañas, las montañas zapatistas, encontró oídos que le dieron cobijo, la cuidaron y la lanzaron de nuevo para que lejos llegara y diera la vuelta al mundo. La loca locura de una convocatoria a los cinco continentes para reflexionar críticamente sobre nuestro pasado, nuestro presente y nuestro futuro, encontró que no estaba sola en su delirio y, pronto, locuras de todo el planeta empezaron a trabajar en traer el sueño a reposar en la realidad, a lavarlo en el lodo, a ofrecerlo bajo la lluvia, a mojarlo bajo el sol, a hablarlo con el otro, a

irlo dibujando, dándole forma y cuerpo.

Sobre lo ocurrido en estos días mucho se escribirá después. Hoy podemos decir que tenemos cuando menos una certeza. Un sueño soñado en los cinco continentes puede llegar a hacerse realidad en la realidad. ¿Quién podrá ahora decirnos que el soñar es hermoso, pero inútil? ¿Quién podrá ahora argumentar que los sueños, por muchos que sean los soñadores, no pueden hacerse realidad?

¿Cómo se sueña la alegría en el África? ¿Qué maravillas caminan en el sueño europeo? ¿Cuántas mañanas encierra el sueño en el Asia? ¿Cuál es la música que baila el sueño americano? ¿Cómo habla el corazón que sueña en Oceanía?

¿A quién le importa cómo y qué se sueña aquí o en cualquier parte del mundo? ¿Quiénes son los que se atreven a convocar con su sueño a todos los sueños del mundo? ¿Qué pasa en las montañas del sureste mexicano que encuentra eco y espejo en las calles de Europa, los suburbios de Asia, los campos de América, los pueblos del África y las casas de Oceanía? ¿Qué pasa con las gentes de estos cinco continentes que, todo nos lo decía, sólo se encontraban unos con otros para hacerse la guerra o para competir? ¿No era este fin del siglo un sinónimo de desesperanza, de amargura y de cinismo? ¿De dónde y cómo llegaron todos estos sueños a la realidad?

Que hable Europa y cuente el largo puente de su mirada que cruzó el Atlántico y la historia para reescibirse en la realidad.

Que hable Asia y explique el gigantesco salto de su corazón para llegarse a latir en la realidad.

Que hable África y describa el alargado navegar de su inquieta imagen para venir a reflejarse en la realidad.

Que hable Oceanía y platique el multiplicado vuelo de su pensamiento para irse rebotando hasta reposarse en la realidad.

Que hablen los cinco continentes y que todos escuchen. Que la humanidad suspenda un momento su silencio de vergüenza y angustia. Que hable la humanidad. Que la humanidad escuche que...

En el mundo de ellos, los que en el Poder viven y por el Poder matan, no cabe el ser humano, no hay espacio para la esperanza, no hay lugar para el mañana. Esclavitud o muerte es la alternativa que el mundo de ellos ofrece a todos los mundos. El mundo del dinero, el mundo de ellos, gobierna desde las bolsas de valores. La especulación es hoy la principal fuente del enriquecimiento y al mismo tiempo, la mejor muestra de atrofia de la capacidad de trabajo del ser humano. Ya no es necesario el trabajo para producir riqueza, ahora sólo se necesita la especulación.

Crímenes y guerras se realizan para que las bolsas de los valores mundiales sean saqueadas por unos o por otros.

Mientras tanto, millones de mujeres, millones de jóvenes, millones de indígenas, millones de homosexuales, millones de seres humanos de todas las razas y de todos los colores, sólo participan en los mercados financieros como devaluada moneda

siempre a la baja, la moneda de su sangre produciendo ganancias.

Globalización de los mercados es borrar fronteras a la especulación y el crimen, multiplicarlas para los seres humanos. Los países son obligados a borrar sus fronteras con el exterior en lo que se refiere a la circulación del dinero, pero se multiplican las fronteras internas.

El Neoliberalismo no convierte a los países en uno sólo, convierte a los países en muchos países.

La mentira de la unipolaridad y la internacionalización, se convierte en una pesadilla de guerra, una guerra fragmentada una y otra vez, tantas veces como son pulverizadas las naciones. En este mundo que el Poder globaliza para evitarse obstáculos en su guerra de conquista, los gobiernos nacionales se convierten en suboficiales militares de una nueva guerra mundial en contra de la humanidad.

De la estúpida carrera armamentista nuclear, destinada a aniquilar a la humanidad de un solo golpe y con el arma nuclear, se ha pasado a la absurda militarización de todos los aspectos de la vida de las sociedades nacionales, militarización destinada a aniquilar a la humanidad en muchos golpes, en muchas partes y de muchas formas. Los antes llamados «ejércitos nacionales» se convierten en simples unidades de un ejército mayor, ese que el Neoliberalismo arma y dirige en contra de la humanidad. El fin de la llamada «guerra fría» no frenó el armamentismo en el mundo, sólo cambió el modelo de la mercancía mortal: armas de todos los tamaños y para todos los gustos criminales. Se arman cada vez más no sólo los ejércitos llamados «institucionales»,

también lo hacen los ejércitos que el narcotráfico construye para asegurar su imperio. Más o menos rápidamente, las sociedades nacionales se militarizan y los ejércitos supuestamente creados para guardar fronteras de un enemigo externo, voltean los cañones de sus fusiles y los dirigen hacia dentro.

No es posible que el Neoliberalismo se haga realidad en el mundo sin el argumento de muerte que ofrecen los ejércitos institucionales y privados, sin la mordaza que ofrecen las cárceles, sin los golpes y asesinatos que ofertan militares y policías. Represión nacional es la premisa necesaria para la globalización que el Neoliberalismo impone.

Mientras más avanza el Neoliberalismo como sistema mundial, más crece el armamento y el número de efectivos de los ejércitos y policías nacionales. También crecen el número de presos, desaparecidos y asesinados en los distintos países.

Una guerra mundial, la más brutal, la más completa, la más universal, la más efectiva. Cada país, cada ciudad, cada campo, cada casa, cada persona, todo es un campo de batalla más o menos grande. De un lado está el represivo y toda su maquinaria de muerte; de otro lado está el ser humano.

Hay quien se conforma con ser un número más en la gigantesca bolsa del Poder. Hay quien se conforma con ser esclavo. Con cinismo camina la escalera horizontal del esclavo que es también amo de otros esclavos. A cambio de malvivir y de las migajas que el Poder le otorgue, hay quien se vende, se conforma, se rinde. En cual-

quier parte del mundo hay esclavos que se dicen felices de serlo. En cualquier parte del mundo hay hombres y mujeres que dejan de ser humanos y ocupan su lugar en el gigantesco mercado de dignidades.

Pero hay quien no se conforma, hay quien decide ser incómodo, hay quien no se vende, hay quien no se rinde. Hay en todo el mundo, quien se resiste a ser aniquilado en esta guerra. Hay quien decide pelear.

En cualquier lugar del mundo, en cualquier tiempo, un hombre o una mujer cualquiera se rebela y termina por romper con la ropa que el conformismo le ha tejido y que el cinismo le ha coloreado de gris. Un hombre o una mujer cualquiera, de cualquier color y en una lengua cualquiera, dice y se dice «¡Ya Basta!».

Ya basta a la mentira. Ya basta al crimen. Ya basta a la muerte.

«Ya basta de guerra», dice y se dice un hombre o una mujer cualquiera.

En cualquier parte de cualquiera de los cinco continentes, un hombre o una mujer cualquiera se empeña en resistir al Poder y en construir un camino propio que no implique perder la dignidad y la esperanza.

Un hombre o una mujer cualquiera decide vivir y luchar su parte de historia. Ya no más que el Poder le dicte los pasos, ya no más que el Poder le administre la vida y le decida la muerte.

Un hombre o una mujer cualquiera responde a la muerte con la vida. Y a la pesadilla le responde soñando y peleando contra la guerra, contra el Neoliberalismo, por la Humanidad...



Por luchar por un mundo mejor todos nosotros estamos cercados, amenazados de muerte. El cerco se reproduce globalmente. En cada continente, en cada país, en cada provincia, en cada ciudad, en cada campo, en cada casa el cerco de guerra del Poder se cierra en contra de los rebeldes que la humanidad agradece siempre.

Pero los cercos se rompen. En cada casa, en cada campo, en cada ciudad, en cada provincia, en cada país, en cada continente, los rebeldes que la historia de la humanidad repite en todo su trayecto para asegurarse la esperanza, luchan y el cerco se agrieta.

Los rebeldes se buscan entre sí. Se caminan unos hacia los otros. Se encuentran y, juntos, rompen otros cercos. En el campo y en la ciudad, en las provincias, en las naciones, en los continentes, los rebeldes empiezan a reconocerse, a saberse iguales y diferentes. Siguen en su fatigoso andar, caminan como hay que caminar ahora, es decir, luchando...

Una realidad les habló entonces, Rebeldes de los cinco continentes la escucharon y se echaron a andar.

Para llegar hasta la realidad intercontinental, cada uno ha tenido que hacer su propio camino. Desde los 5 brazos de la estrella mundial ha llegado a la realidad el paso de hombres y mujeres cuya palabra digna buscaba el lugar para ser hablada y escuchada, el lugar del encuentro.

Hubo que romper muchos cercos para llegar a romper el cerco de la realidad. Hay cercos diferentes. En el nuestro hay que pasar policías, aduanas, tanques, cañones, trincheras, aviones, helicópteros, lluvia, lodo,

insectos. Cada uno de los rebeldes de los cinco continentes tiene su propio cerco, su lucha propia y un cerco roto que agregar a la memoria de otros rebeldes.

Así se inició este encuentro intercontinental. Se inició en todos los continentes, en todos los países, en todos los lugares donde un hombre o una mujer cualquiera empezaron a decir y decirse «¡Ya Basta!».

¿Quién puede decir en qué lugar preciso, y la fecha y la hora exactas en que se inició este encuentro intercontinental por la humanidad y contra el neoliberalismo? No lo sabemos. Pero sí sabemos quiénes los iniciaron. Lo comenzaron todos los rebeldes de todo el mundo. Aquí sólo estamos una pequeña parte de esos rebeldes, es cierto. Pero a los distintos cercos que rompen todos los días todos los rebeldes del mundo, ustedes han sumado uno más: la ruptura del cerco contra la realidad zapatista.

Para lograrlo, debieron luchar en contra de sus respectivos gobiernos y luego enfrentarse al cerco de papeles y trámites con el que el gobierno mexicano pretendía detenerlos. Todos ustedes son luchadores y luchadoras, rompedores de cercos de todo tipo. Por eso lograron llegar hasta la realidad. Tal vez ustedes no alcancen a ver lo grande de su hazaña, pero nosotros sí la vemos.

Por eso queremos pedirles disculpas por la estupidez del gobierno mexicano que, por medio de sus agentes de migración, ha hecho todo lo posible por impedir su llegada a las tierras zapatistas. Estos agentes de la idiotez hecha gobierno, piensan todavía que son necesarios los pasaportes y los permisos para hablar y escuchar la

dignidad. Estamos seguros de que todos ustedes sabrán comprender por qué la imbecilidad cree que la nacionalidad divide a los seres humanos. Les pedimos que los perdonen. Después de todo, tenemos que agradecerle al gobierno mexicano que nos haya recordado que somos diferentes, aunque lo haya hecho con esa pobre exhibición. Pero también hay que agradecerles a las comunidades indígenas que nos recibieron estos días, el que nos hayan recordado que somos iguales.

Por eso los zapatistas nos hemos propuesto luchar por un mejor gobierno aquí en México. Luchamos por tener un gobierno que sea un poco inteligente y que entienda que la dignidad no sabe de pasaportes, visas y otras ridiculeces. En esto estamos ahora y es seguro que lo lograremos.

Pero mientras eso ocurre, a nombre de las comunidades indígenas, les pedimos el favor que, cuando pasen por los retenes de migración a su regreso, feliciten al gobierno mexicano por el éxito obtenido en el cerco en contra de un movimiento indígena rebelde que, como es evidente, sólo tiene influencia en 4 municipios del suroriental estado mexicano de Chiapas.

Algunos de los mejores rebeldes de los cinco continentes llegaron a las montañas del sureste mexicano. Todos trajeron muchas cosas. Trajeron palabras y oídos. Trajeron sus ideas, sus corazones, sus mundos. A encontrarse con otras ideas, con otros corazones, con otros mundos, a eso llegaron a la realidad.

Un mundo hecho de muchos mundos se encontró estos días en las montañas del sureste mexicano. Un

mundo hecho de muchos mundos se abrió espacio y conquistó su derecho a ser posible, levantó la bandera de ser necesario, se clavó en medio de la realidad de La Tierra para anunciar un futuro mejor. Un mundo de todos los mundos que se rebelan y resisten al Poder, un mundo de todos los mundos que hablan este mundo oponiéndose al cinismo, mundo que lucha por la humanidad y contra el neoliberalismo. Este fue el mundo que vivimos en estos días, ese es el mundo que encontramos aquí...

Este encuentro no termina en la realidad. Sólo ocurre que debe ahora buscar un lugar para seguir adelante.

Pero, ¿qué sigue?

¿Un nuevo número en la inútil numeración de las numerosas internacionales?

¿Un nuevo esquema que tranquilice y que alivie la angustia por la falta de recetas?

¿Un programa mundial para la revolución mundial?

¿Una teorización de la autopía para que siga manteniendo su prudente distancia de la realidad que nos angustia?

¿Un organigrama que nos asegure a todos un puesto, un cargo, un nombre y ningún trabajo?

Sigue el eco, la imagen reflejada de lo posible y olvidado: la posibilidad y necesidad de hablar y escuchar.

No el eco que se apaga paulatinamente o la fuerza que decrece después de su punto más alto.

Sí el eco que rompa y continúe.

El eco de lo propio pequeño, lo local y particular, reverberando en el eco de lo propio grande, lo intercontinental y galáctico.

El eco que reconozca la existencia del otro y o se encime o intente enmudecer al otro.

El eco que tome su lugar y hable su propia voz y hable la voz del otro.

El eco que reproduzca el propio sonido y se abra al sonido el otro.

El eco de esta voz rebelde transformándose y renovándose en otras voces.

Un eco que se convierta en muchas voces, en una red de voces que, frente a la sordera del Poder, opte por hablarse ella misma, sabiéndose una y muchas, conociéndose igual en su aspiración a escuchar y hacerse escuchar, reconociéndose diferente en las tonalidades y niveles de las voces que la forman.

Una red de voces que resisten a la guerra que el Poder les hace.

Una red de voces que no sólo hablen, también que luchen y resistan por la humanidad y contra el neoliberalismo.

Una red de voces que nace resistiendo, reproduciendo su resistencia en otras voces todavía mudas o solitarias.

Una red que cubra los cinco continentes y ayude a resistir la muerte que nos promete el Poder.

Sigue una gran bolsa de voces, sonidos que busquen su lugar cabiendo con los otros.

Sigue la gran bolsa rota que guarda lo mejor de sí misma y se abre para lo mejor que se nace y crece.

Sigue la bolsa espejo de voces, el mundo en el que los sonidos puedan ser escuchados separados, reconociendo su especificidad, el mundo en el que los sonidos puedan incluirse en un solo gran sonido.

Sigue la reproducción de resistencias, el no estoy conforme, el soy rebelde.

Sigue el mundo con muchos mundos que el mundo necesita.

Sigue la humanidad reconociéndose plural, diferente, incluyente, tolerante consigo misma, con esperanza.

Sigue la voz humana y rebelde consultada en los cinco continentes para hacerse red de voces y de resistencias.

Sigue la voz de los todos que somos, la voz que habla esta...

## SEGUNDA DECLARACIÓN DE LA REALIDAD POR LA HUMANIDAD Y CONTRA EL NEOLIBERALISMO.

Hermanos y hermanas de África, Asia, América, Europa y Oceanía:

Considerando que nosotros y nosotras estamos:

Contra la internacional de la muerte, contra la globalización de la guerra y el armamentismo.

Contra la dictadura, contra el autoritarismo, contra la represión.

Contra las políticas de liberalización económica, contra el hambre, contra la pobreza, contra el robo, contra la corrupción.

Contra el patriarcado, contra la xenofobia, contra la discriminación, contra el racismo, contra el crimen, contra la destrucción del medio ambiente, contra el militarismo.

Contra la estupidez, contra la mentira, contra la ignorancia.

Contra la esclavitud, contra la intolerancia, contra la injusticia, contra la marginación, contra el olvido.

Contra el neoliberalismo.

Considerando que nosotros y nosotras estamos:

Por la internacional de la esperanza, por la paz, justa y digna.

Por la nueva política, por la democracia, por las libertades políticas.

Por la justicia, por la vida y el trabajo dignos.

Para la sociedad civil, por plenos derechos para las mujeres en todos los aspectos, por el respeto a los ancianos, jóvenes y niños, por la defensa y protección del medio ambiente.

Por la inteligencia, por la cultura, por la educación, por la verdad.

Por la libertad, por la tolerancia, por la inclusión, por la memoria.

Por la humanidad.

DECLARAMOS:

PRIMERO.—Que haremos una red colectiva de todas nuestras luchas y resistencias particulares. Una red intercontinental de resistencia contra el neoliberalismo, una red intercontinental de resistencia por la humanidad.

Esta red intercontinental de resistencia buscará, reconociendo diferencias y conociendo semejanzas, encontrarse con otras resistencias en todo el mundo. Esta red intercontinental de resistencia será el medio en que las distintas resistencias se apoyen unas a otras. Esta red intercontinental de resistencia no es una estructura organizativa, no tiene centro rector ni decisorio, no tiene mando central ni jerarquías. La red somos todos los que resistimos.

SEGUNDO.—Que haremos una red de comunicación entre todas nuestras luchas y resistencias. Una red intercontinental de comunica-

ción alternativa contra el neoliberalismo, una red intercontinental de comunicación alternativa por la humanidad.

Esta red intercontinental de comunicación alternativa buscará tejer los canales para que la palabra camine todos los caminos que resisten. Esta red intercontinental de comunicación alternativa será el medio para que se comuniquen entre sí las distintas resistencias. Esta red intercontinental de comunicación alternativa no es una estructura organizativa, no tiene centro rector ni decisorio, no tiene mando central ni jerarquías. La red somos todos los que nos hablamos y escuchamos.

Esto declaramos:

Hablar y escuchar por la humanidad y contra el neoliberalismo. Resistir y luchar por la humanidad y contra el neoliberalismo.

Para el mundo entero:

¡Democracia!

¡Libertad!

¡Justicia!

Desde cualquier realidad de cualquier continente.

Hermanos y hermanas:

No proponemos que los que estamos presentes firmemos esta declaración y que este encuentro termine hoy.

Nosotros proponemos que el encuentro intercontinental por la humanidad y contra el neoliberalismo continúe en cada continente, en cada país, en cada campo y ciudad, en cada casa, escuela o trabajo en el que vivan seres humanos que quieran un mundo mejor.

Las comunidades indígenas nos han enseñado que para resolver un problema, no importa lo grande que éste sea, es siempre bueno consultar a todos los que somos. Por eso nosotros proponemos que se realice una consulta intercontinental sobre esta declaración. Proponemos que esta declaración se distribuya en todo el mundo y se lleva a cabo, cuando menos en todos los países que asistieron, una consulta con la siguiente pregunta:

¿Estás de acuerdo en suscribir la «Segunda Declaración de La Realidad por la Humanidad y contra el Neoliberalismo»?

Nosotros proponemos que esta «Consulta Intercontinental por la Humanidad y contra el Neoliberalismo» se realice en los cinco continentes durante la primera quincena del mes de diciembre de 1996.

Nosotros proponemos que esta consulta la organicemos de la misma forma en que se organizó este encuentro, que todos los que asistimos y los que no pudieron asistir pero nos acompañaron desde lejos en este encuentro, organicemos y realicemos la consulta. Proponemos que hagamos uso de todos los medios posibles e imposibles para consultar al mayor número de seres humanos en los cinco continentes. La consulta intercontinental es parte de la resistencia que organizamos y una forma de hacer contactos y encuentros con otras resistencias. Parte de una nueva forma de hacer política en el mundo, eso quiere ser la consulta intercontinental.

No sólo eso. También proponemos que llamemos, ya, al

## SEGUNDO ENCUENTRO INTERCONTINENTAL POR LA HUMANIDAD Y CONTRA EL NEOLIBERALISMO.

Proponemos que se lleve a cabo en la segunda mitad del año de 1997 y que el continente europeo sea la sede. Proponemos que la fecha precisa y el lugar del encuentro sea definido por los hermanos de Europa en alguna reunión que tengan ellos después de este primer encuentro.

Esperamos todos que haya este segundo encuentro intercontinental y que sea, por supuesto, en otro continente. Cuando este segundo encuentro se realice, veremos la forma, y lo queremos dejar claro desde ahora, de participar directamente, sin importar el lugar en el que se lleve a cabo.

Hermanos y hermanas:

Seguimos siendo incómodos. Es falso lo que los teóricos del neoliberalismo nos dicen: que esto está bajo control, incluso lo que no está bajo control.

No somos la válvula de escape a la rebeldía que pueda desestabilizar al neoliberalismo. Es falso que nuestra existencia rebelde legitime al Poder.

El Poder nos teme. Por eso nos persigue y nos cerca. Por eso nos encarcela y nos mata.

En realidad somos una posibilidad que lo puede derrotar y hacerlo desaparecer.

Tal vez no somos muchos, pero somos hombres y mujeres que luchamos por la humanidad, que luchamos contra el neoliberalismo.

Somos hombres y mujeres que luchamos en todo el mundo.

Somos hombres y mujeres que queremos para los cinco continentes.

¡Democracia!

¡Libertad!

¡Justicia!

Desde las montañas del Sureste Mexicano.

Comité Clandestino Revolucionario Indígena-Comandancia General del Ejército Zapatista de Liberación Nacional.

«La Realidad», Planeta Tierra, agosto de 1996.



FUNDACION  
**ARGENTARIA**

## *Publicaciones*

### *Colección Economía Española*

(En coedición con Visor Dis., s. A.)

- ❑ *Hacia una estrategia española de competitividad.*  
Autor: Álvaro Espina Montero.
- ❑ *La economía española en un escenario abierto.*  
Varios autores.
- ❑ *El empleo en España y Europa. Un análisis comparado por sectores.*  
Autor: Centro de Estudios Económicos (Fundación Tomillo).

### *Colección Economía y Naturaleza*

(En coedición con Visor Dis., s. A.)

- ❑ *Los principios de la economía ecológica.*  
Varios autores.
- ❑ *Economía de los recursos naturales: un enfoque institucional.*  
Varios autores.
- ❑ *La Ley de la Entropía y el Proceso Económico.*  
Nicholas Georgescu-Roegen.
- ❑ *La fertilización en los sistemas agrícolas. Una perspectiva histórica.*  
Varios autores.

### *Colección Igualdad*

(En coedición con Visor Dis., s. A.)

- ❑ *Desigualdad y clases sociales. Un seminario en torno a Erik O. Wright.*  
Varios autores.
- ❑ *Pensar la Igualdad y la Diferencia. Una reflexión filosófica.*  
Varios autores.
- ❑ *Las desigualdades en España. Síntesis estadística. (II Simposio sobre Igualdad y Distribución de la Renta y la Riqueza).*  
Varios autores.

### *Colección Artistas Españoles Contemporáneos*

(En coedición con T. F. Editores)

- ❑ *Juan Carlos Savater.*  
Autor: Francisco Calvo Serraller.
- ❑ *Ángel Fernández Alba.*  
Autor: Pedro Moleón.
- ❑ *Javier Vellés.*  
Autor: Antón Capitel.
- ❑ *Cristina Iglesias.*  
Autor: Javier Maderuelo.
- ❑ *José María Mercé.*  
Autores: Fernando Espuelas y Paolo Sustersic.

### *Colección Debates sobre Arte*

(En coedición con Visor Dis., s. A.)

- ❑ *Mecenazgo y Conservación del Patrimonio Artístico: Reflexiones sobre el caso español.*  
Varios autores.
- ❑ *Palacios Reales en España: Historia y arquitectura de la magnificencia.*  
Varios autores.

### **Catálogos**

- ❑ *Colección Argentaria.*  
Varios autores.
- ❑ *El Color de las Vanguardias. Pintura española contemporánea 1950-1990 en la Colección Argentaria.*
- ❑ *«A la pintura». Pintores españoles de los años 80 y 90 en la Colección Argentaria.*

### *Publicaciones no comercializadas*

#### **Obras Maestras Restauradas**

- ❑ *Barnaba de Módena y Rodrigo de Osona.*
- ❑ *Yáñez de la Almedina.*

Para más información: (91) 537 70 80



# Revista de Occidente

Revista mensual fundada en 1923 por  
José Ortega y Gasset

**leer, pensar, saber**

j. t. fraser • maría zambrano • umberto eco • james  
buchanan • jean-françois lyotard • george steiner • julio  
çaro baroja • raymond carr • norbert elias • julio cortázar  
• gianni vattimo • j. l. lópez aranguren • georg simmel •  
georges duby • javier muguerza • naguib mahfuz • susan  
sontag • mijail bajtin • ángel gonzález • jürgen habermas  
• a. j. greimas • juan benet • richard rorty • paul ricoeur  
• mario bunge • pierre bourdieu • isaiah berlin • michel  
maffesoli • claude lévi-strauss • octavio paz • jean  
baudrillard • iris murdoch • rafael alberti • jacques  
derrida • ramón carande • robert darnton • rosa chacel

Edita: Fundación José Ortega y Gasset  
Fortuny, 53. 28010 Madrid. Tel. 410 44 12

Distribuye: Comercial Atheneum  
Rufino González, 26. 28037 Madrid. Tel. 754 20 62

Para más información: (91) 537 70 80



(el número) a partir del número



**TARJETA POSTAL**

FRANQUEO

con cargo a mi cuenta, el importe de la sus-

CONTINENTE



**VISOR DIS., S. A.**



Tomás Bretón, 55.  
28045 MADRID.

Teléfono

Provincia

Código

El DPA es un servicio de distribución de correo a nombrativo a favor de Visor Distribuciones S. A.

## SUSCRIPCION

Deseo suscribirme a LA BALSA DE LA MEDUSA durante 1 año (4 números), a partir del número \_\_\_\_\_ de la revista, al precio de 2.900 ptas.

## FORMA DE PAGO

Cheque nominativo a favor de Visor Distribuciones, S. A.

Domiciliación bancaria.

Banco: \_\_\_\_\_

Ruego se abone a VISOR DIS., S. A., hasta nuevo aviso y con cargo a mi cuenta, el importe de la suscripción a la revista LA BALSA DE LA MEDUSA.

### CODIGO CUENTA CORRIENTE

Titular de la cuenta: \_\_\_\_\_

Entidad     Oficina     D.C.   Núm. de Cuenta

FIRMA

Don/Doña \_\_\_\_\_

Domicilio \_\_\_\_\_ Teléfono \_\_\_\_\_

Cód. Postal-Población \_\_\_\_\_ Provincia \_\_\_\_\_

País \_\_\_\_\_ Fecha \_\_\_\_\_

EUROPA: Suscripción anual: 4.000; AMERICA: 4.500. Forma de pago. Cheque nominativo a favor de Visor Distribuciones, S. A.

buchanan • jean-françois lyotard • george steiner • julio  
caro baroja • raymond carr • norbert elias • julio borbazar  
• gianni vattimo • j. l. lópez aranguren • georg ahnelt •  
georges duby • javier muguerza • naquib mahluz • susan  
sontag • mijail bajtin • ángel gonzález • jungta hubermas  
• a. j. greimas • juan benet • richard rorty • paul ricoeur  
• mario bunge • pierre bourdieu • isaias berke • nichel  
maffesoli • claude lévi-strauss • octavio paz • jean  
baudrillard • iris murdoch • rafael alberti • jacques  
demda • ramón carande • robert darnion • essé chacel

Edita: Fundación José Ortega y Gasset

Fortuny, 53. 28010 Madrid. Tel. 410 44 52

Distribuye: Comercial Astancora

Rufino Gonzalez, 26. 28037 Madrid. Tel. 754 30 00

- C. Thiebaut, *Lucio Anneo Séneca*  
A. Fernández Polanco, *La fantasmagoría.*  
*Baudelaire y la mercancía absoluta*  
R. García Alonso, *Ernst Gombrich y la búsqueda de lo mejor*  
C. González Marín, *La ética de la contemplación*  
R. Bodei, *Distancia de seguridad*  
J. M. Cuesta Abad, *La figura de lo político*  
C. Peñamarín, *El humor gráfico y la metáfora polémica*  
J. M. Marinas, *Las vidas de Borges*  
V. Bozal y C. Piera, *Acerca de Manuel Sacristán*

NOTAS

- J. M. García López, *La cabeza de Zaratustra*  
*en Inocencio X y Velázquez*  
A. Valdecantos, *La otra genealogía de la moral*

LIBROS

- V. Bozal, *Muerte y cuchillo: Execración contra judíos*  
C. Piera, *Secretos de familia*

