

1995

LETRA

INTERNACIONAL

39

600 Ptas.

UN MUNDO VELOZ

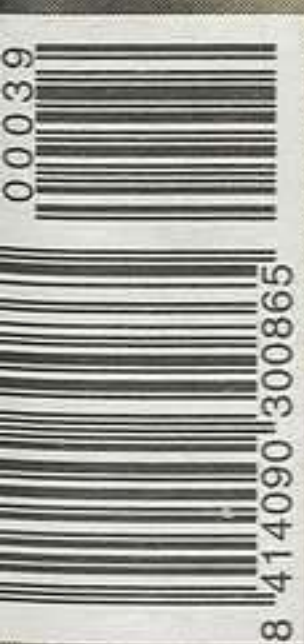
Paul Virilio • Noni Benegas
Sergio Olivari • Mario Merlino • Wilhelm Klauser
Silvia Tubert • Claudia Gianetti • Miguel Rubio
Claude Fischler

DE ILUSIONES ESTETICAS

Jean Baudrillard

NARRAR LA AVENTURA

Fernando Savater



Jorge Wagensberg • Richard C. Lewontin • Antonin J. Liehm • Rosa Pereda • Raúl Guerra
José Ramón Ripoll • Pedro Zarraluki • Lourdes Ortiz • Elvira Huelbes
J.M^a. de Quinto • R. García Alonso • Ramón Irigoyen • J.A. Rodríguez Tous • Victoria Combalía
Jacobo Cortines • Román Gubern • Santiago Kovadloff • I. Macua Roy

Intérpretes:

Ana de Glavari
TERESA CASTAL
CARMEN PLAZA

Valencienne
PILAR MORO
MARTA MORENO

Mirko Zeta
JESUS CASTEJON
JOSE LUIS CANCELA

Conde Danilo
ANGEL GONZALO
CARLOS MARIN

Camilo Rosildon
RICARDO MUÑIZ
MARIO RODRIGO

Niegus
ENRIQUE RUIZ DEL PORTAL

Coro, Orquesta
y Cuerpo de baile de la Compañía

Directora de Baile	PILAR MANZANO
Director de Coros	FELICE LAFISCO
Dirección Musical	BENITO LAURET
Dirección	ANTONIO AMENGUAL

Opereta de **FRANZ LEHAR**
Versión española de **JUNOI**

DEL 18 DE AGOSTO AL 17 DE SEPTIEMBRE

 **Comunidad de Madrid**
CONSEJERIA DE EDUCACION Y CULTURA


TELEMADRID

UNA PRODUCCION DE



COMPAÑIA
LIRICA ESPAÑOLA

Teléfono de
información:
559 00 89

LETRA³⁹
INTERNACIONAL

DIRECTORES

Salvador Clotas
Antonin J. Liehm

SUBDIRECTOR

Manuel Ortuño Armas

COORDINADORA

Rosa Pereda

SECRETARIA DE REDACCION

Mercedes García Lenberg

CONSEJO DE REDACCION

Victoria Camps
Josep M. Carandell
Luis Goytisolo
Jon Juaristi
Ludolfo Paramio
Carlos Piera
Josep Ramoneda

DISEÑO GRAFICO

Macua & García-Ramos, S.A.

REALIZACION GRAFICA

Carácter, S.A.



LETRA INTERNACIONAL
ES MIEMBRO DE ARCE
ASOCIACION DE REVISTAS
CULTURALES DE ESPAÑA

Esta revista está impresa
en papel ecológico

LETRA INTERNACIONAL

Monte Esquinza, 30, 2.º dcha.
28010 Madrid.
Teléf.: 310 46 96 - 310 47 98
Fax: 319 45 85

CIF n.º G-28667061

Depósito Legal: M-4655-1986
ISSN 0213-4721

JULIO-AGOSTO 1995

INDICE

• Jorge Wagensberg El método científico como idea para la convivencia	2
• Richard C. Lewontin El sueño del genoma humano	4
• Jean Baudrillard Ilusión y desilusión estética	16
• Fernando Savater Cómo narrar la aventura	23
• Antonin J. Liehm Una política cultural para Europa	28

UN MUNDO VELOZ

• Paul Virilio Dromología: la lógica de la carrera	34
• Noni Benegas Teoría de la velocidad	41
• Paul Virilio Política de la desaparición	46
• Sergio Olivari Interfaz acelerado	49
• Mario Merlino Como alma que lleva el diablo	50
• Wilhelm Klauser Yamanote o la vida en el presente	52
• Silvia Tubert Inconsciente y velocidad retórica	55
• Claudia Gianetti Tres máscaras del tiempo	57
• Miguel Rubio Elogio de la lentitud	59
• Claude Fischler Fast Food	60

• Rosa Pereda Venecia: la Bienal de la ira	63
• Raúl Guerra Garrido La dulce mirada de Tom	67
• José Ramón Ripoll Poemas	68

LOS LIBROS

• Pedro Zarraluki (Alfredo Bryce Echenique), Lourdes Ortiz (Milan Kundera), Elvira Huelbes (Mariano Antolín Rato), José María de Quinto (Ignacio Aldecoa), Rafael García Alonso (Peter Sloterdijk), Ramón Irigoyen (Roger Wolfe), Juan Antonio Rodríguez Tous (Eugenio Trías).	70
---	----

CORRESPONDENCIA

• Victoria Combalá, Jacobo Cortines, Román Gubern, Santiago Kovadloff, Rosa Pereda, Ignacio Macua Roy.	82
---	----

El método científico como idea para la convivencia

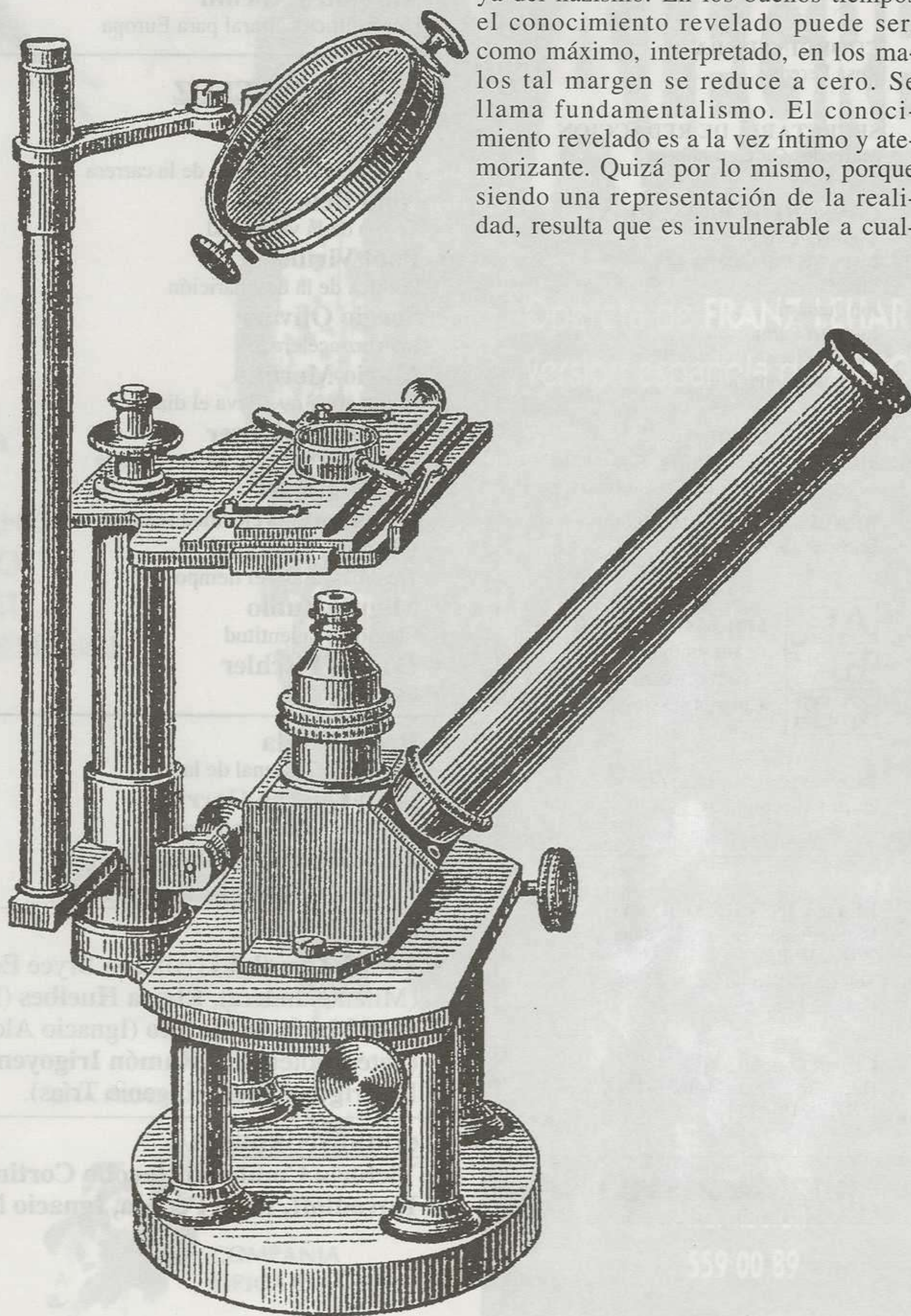
Jorge Wagensberg

El conocimiento es una representación mental de la realidad. Resulta, además, que esa realidad está poblada por otras mentes, así mismo dedicadas a conocer. Resulta encima que la actividad de una mente no se limita sólo a conocer, también se comporta. Y no sólo eso. Una mente se comporta, justamente, según las sugerencias que le hace el conocimiento que haya podido adquirir. La convivencia humana es el resultado de esta intrincada red de conocimientos y comportamientos. Pero basta un vistazo a la historia de la convivencia humana para descubrir que algo va mal, que algo ha ido siempre mal. Algo ha ido siempre mal, por lo tanto, en el proceso de la construcción y la transmisión del conocimiento; por lo menos de aquella clase de conocimiento que sirve para compartir el mundo con nuestros vecinos.

Existe toda una métrica de la vecindad. El vecino más próximo está representado por ese importante concepto del *uno mismo* (distancia cero); continúa con la familia inmediata, la idea del *ser querido* (distancia pequeña); está luego eso que llamamos *mi gente* (distancia moderada) y aumenta rápidamente hasta alcanzar valores que ni siquiera sabemos estimar. El problema de la convivencia se plantea en todas las distancias y seguramente con no muy diferente frecuencia e intensidad relativa. Existe la esquizofrenia y la dificultad de soportarse a sí mismo, existe el crimen pasional y existe la guerra civil. Son tragedias indiscutibles, pero la historia de la infamia de la humanidad se ha escrito a mayores distancias, cuando las diferencias afectan a las raíces de la cultura, a las tradiciones, a las creencias y a las ideologías. Sin embargo la razón no está en aplicar lejos un conocimiento cultivado cerca. Adelantaré mi sospecha ahora mismo. El tipo de verdad que nos *sopla* el modo de relacionarnos con los demás pertenece a esa clase de conocimiento que bien podríamos denominar, genéricamente, conocimiento revelado.

¿Revelado por quién? Revelado, simplemente revelado. Lo relevante no es si el origen de la revelación está en la propia intuición, si está en nuestros mayores o en alguna poderosa divinidad. Lo relevante es que el conocimiento revelado sólo puede ser alterado por el corres-

pondiente ente revelador y resulta que éste no parece ser sensible a los cambios que experimenta la realidad. Hay una afirmación que a mí me parece escalofriante: *No olvidemos que hay que entender la época en que tal cosa ocurrió.* Se dice tranquilamente de la Inquisición, se está empezando a decir ya del nazismo. En los buenos tiempos el conocimiento revelado puede ser, como máximo, interpretado, en los malos tal margen se reduce a cero. Se llama fundamentalismo. El conocimiento revelado es a la vez íntimo y atemorizante. Quizá por lo mismo, porque siendo una representación de la realidad, resulta que es invulnerable a cual-



559 00 89

quiera de sus episodios. El conocimiento revelado puede ser glorioso. De hecho, es inevitable. No podríamos subsistir sin él. Además y, al menos en principio, se trata del punto de partida de cualquier otro tipo de conocimiento. Pero tiene un grave inconveniente, su tendencia a inhabilitar a las mentes en donde se ha instalado para aplicar a la convivencia humana —que no a otros menesteres— otros métodos de conocimientos. ¿Alguna idea? La ciencia, por ejemplo, también tiene mucho prestigio. Pero sólo por sus resultados, no por el método que se emplea para obtenerlos. La ciencia, hasta ahora, sólo se ha empleado para hacer ciencia, casi nunca para tratar de comprender al vecino. Probemos la idea, por un momento, no sea que dé algo de sí.

En un intento de que la realidad sea lo más común posible para todas las mentes que navegan en ella, la ciencia tiene como primer principio el de *objetividad*. En virtud de tal principio, el observador se excluye a sí mismo de la realidad que quiere observar. En otras palabras, lo observado debe ser lo más independiente posible del proceso mismo de observación. Un físico no altera la velocidad de una bola de billar por el hecho de medir esa velocidad. Un psicólogo tiene muchas maneras de observar a su paciente, pero la manera más científica de hacerlo es cuidando al máximo de que las preguntas no sugieran ni afecten a las respuestas. La política es el conocimiento de la convivencia. Estoy diciendo, sí, que el ciudadano, como político, debe excluirse a sí mismo (a sus seres queridos, a su gente, etcétera) durante el ejercicio de observar la realidad. Ya llegará, sin duda, el momento adecuado para reintroducir los intereses propios.

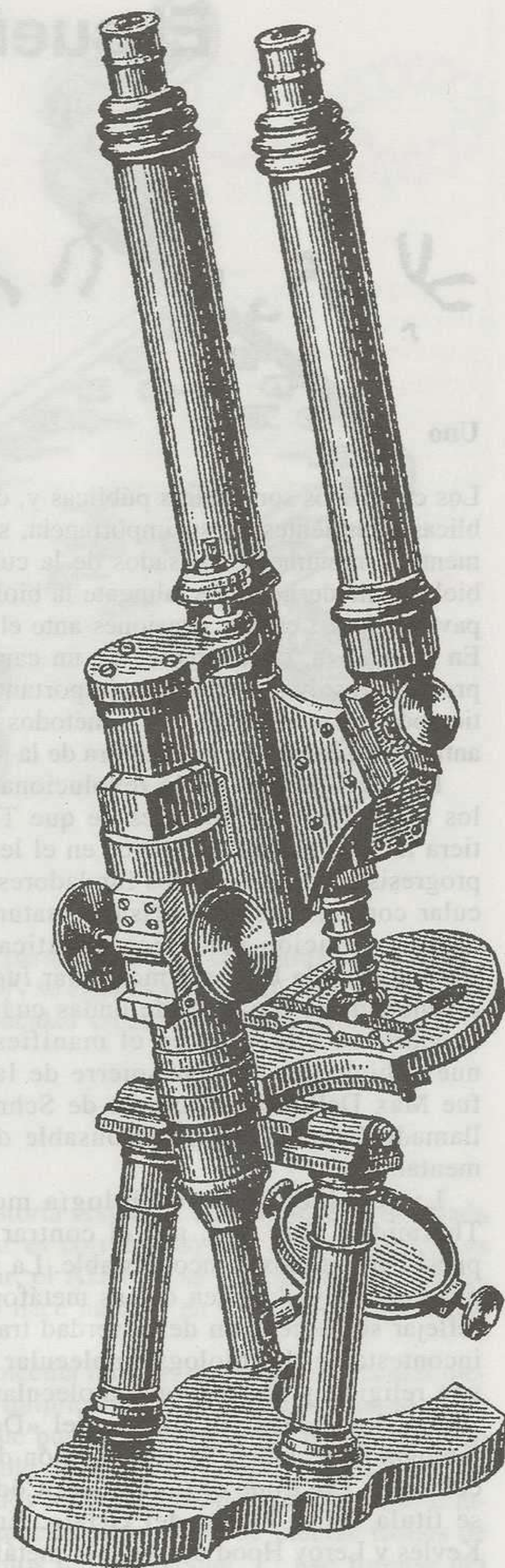
En un intento de que la realidad sea mínimamente predecible para sus habitantes, la ciencia tiene, como segundo principio, el de la *inteligibilidad*. Se trata de la reducción bien entendida. El conocimiento tiene que ser, en algún sentido, más compacto que la realidad que queremos conocer, cuanto más comprensión más comprensión, más universal es el conocimiento, más profunda es su inteligibilidad. Las mismas leyes que explican el movimiento de los planetas, explican también el de las bolas de billar. Con el psicoanálisis los resultados no son tan espectaculares, pero tal es nuestro intento y nuestra ilusión. Quiero decir también que si una norma de convivencia vale para trece, pues

mejor que otra que vale para doce. Ya llegará el momento de defender los intereses propios, de nuestra familia o de nuestra gente. Pero esa es una lucha que debe emprenderse con el conocimiento en la mano.

En un intento de que la realidad no se aleje de la mentalidad, la ciencia, exige como tercer principio el *dialéctico*. Según este principio, todas las verdades científicas deben renovar continuamente su vigencia frente a su último juez, la experiencia. Un cambio de verdad realizado por este procedimiento no es nunca una traición a nada, excepto quizá a los propios intereses. Pero tales intereses se negocian usando la nueva verdad, no para fabricarla. El deber diario de un científico no es adorar a su maestro, sino, con todos respetos, derribarlo. Un físico cambia su sarta de verdades con alegría, a un psicólogo le cuesta algo más y un político incluso suele presumir de la antigüedad de sus afirmaciones.

Hay que admitir que la democracia es el sistema más científico de todos los sistemas políticos. De hecho, no es una casualidad que todos los dictadores acaben considerándose a sí mismos en misión divina para organizarnos la convivencia. Pero el método de la revelación puede con nosotros. Las enormes fotografías de los candidatos y sus símbolos y frases hechas trufando nuestra realidad durante cualquier campaña electoral, nada tienen que ver con la objetividad, la inteligibilidad y la dialéctica, sino con un intento de *revelarnos* a quién debemos votar. Un físico no es más noble que un político. Pero me temo que no se nos ha ocurrido todavía probar el método de aquel para enriquecer la tarea de éste. No se trata de acabar con las creencias, se trata de no dejarlas exentas de los principios del método científico. De lo inverso ya nos hemos dado cuenta, los logros científicos, sus riesgos y beneficios tampoco están exentos de responder a la ética, a las ideologías y a las tradiciones.

Son muchos los que se sonreirán pensando que el motor de la infamia humana nada tiene que ver con el conocimiento revelado, sino con otros asuntos que, al final, siempre se reducen a intereses de poder o de índole económica y que la revelación no es más que un instrumento o una excusa. Bien, quizás sí. Pero en ese caso, y seguramente sólo en él, la sugerencia de aplicar el método científico a la convivencia ni siquiera es discutible. □



JORGE WAGENSBERG

- *Nosotros y la ciencia*. Antoni Bosch, 1980.
- *Ideas sobre la complejidad del mundo*. Tusquets, 1985.
- *Proceso al azar*. Tusquets, 1986.
- *El cuerpo humano*. Encuentro, 1992.

El sueño del genoma humano

Richard C. Lewontin

Uno

Los científicos son figuras públicas y, como otras figuras públicas conscientes de su importancia, se comparan modestamente a monumentos pasados de la cultura y la historia. La biología moderna, especialmente la biología molecular, se ha pavoneado así en dos ocasiones ante el espejo de la historia. En la primera, característica de un campo en desarrollo que promete resolver problemas importantes que durante largo tiempo se han resistido a los métodos de una tradición más antigua, ha empleado la metáfora de la revolución.

El romanticismo de lo revolucionario había infectado a los científicos mucho antes de que Thomas Kuhn convirtiera la Revolución Científica en el lema del conocimiento progresista. Muchos de los fundadores de la biología molecular comenzaron como físicos, saturados de la sabiduría de la revolución mecánica cuántica de los años 20. El Rousseau de la biología molecular fue Erwin Schrödinger, inventor de la ecuación de ondas cuánticas, cuyo *¿Qué es la vida?* se convirtió en el manifiesto ideológico de la nueva biología. El Robespierre de la biología molecular fue Max Delbruck, discípulo de Schrödinger, que creó el llamado Grupo Phage, responsable del programa experimental.

La revolución de la biología molecular no tuvo su Thermidor, sino que, por el contrario, se ha elevado al puesto de ortodoxia incontestable. La imagen propia de sus practicantes y el origen de sus metáforas ha cambiado para reflejar su percepción de la verdad trascendente y el poder incontestable. La biología molecular se ha convertido en una religión y los biólogos moleculares son sus profetas. Ahora, los científicos hablan del «Dogma Central» de la biología molecular y la contribución de Walter Gilbert a la colección *The Code of Codes* («El Código de los Códigos») se titula «Una Visión del Grial». En el prólogo, Daniel Kevles y Leroy Hood emplean la metáfora sin ironías ni comillas:

La búsqueda del grial biológico viene teniendo lugar desde principios de siglo, pero acaba de entrar en su fase culminante con la reciente creación del proyecto del genoma humano, cuya meta última es averiguar todos los detalles de nuestro genoma. Transformará nuestras capacidades para predecir en qué podríamos convertirnos.

Sin duda alguna, las connotaciones de poder y temor asociadas al santo Grial acompañan al proyecto genoma, su contrapartida biológica. Sin duda alguna, afectará a los procedimientos biológicos del siglo veintiuno. Sea cual sea su efecto, la búsqueda del grial biológico alcanzará la meta antes o después y creemos que no es demasiado pronto para comenzar a pensar en cómo controlar ese poder para disminuir —o mejor aún, eliminar— los legítimos temores científicos y sociales.

Igual que había leyendas del *Santo Grial* de Perceval, Gawain y Galahad, existe una leyenda del Grial de Gilbert. Al parecer, cada célula de mi cuerpo (y del de todos) contiene en el núcleo dos copias de una molécula muy larga llamada ácido desoxirribonucleico (ADN). Una de estas copias proviene de mi madre y la otra de mi padre, y se juntaron en la unión de espermatozoide y óvulo. Esta larguísima molécula se divide longitudinalmente en segmentos de función independiente llamados genes, y todos los genes juntos constituyen, colectivamente, mi genoma.

Lo que yo soy, lo que me diferencia de otros seres humanos, las similitudes entre los seres humanos que los diferencian de, por ejemplo, los chimpancés, todo está determinado por la composición química exacta del ADN de mis genes. En palabras de Richard Dawkins, un popular bardo de la leyenda, los genes «nos han creado en cuerpo y alma». Así, cuando conozcamos el aspecto exacto de los genes, sabremos lo que es ser humano y sabremos también por qué algunos de nosotros leemos *The New York Review*, mientras que otros no pasan del *New York Post*. Éxito o fracaso, salud o enfermedad, locura o cordura, nuestra capacidad de aceptación o rechazo —todo está determinado, o al menos fuertemente influido, por nuestros genes.

Dos

La sustancia de la que se componen los genes ha de tener dos propiedades. En primer lugar, si los millones de células de mi cuerpo contienen todas ellas copias de moléculas de las que originalmente sólo había una en el óvulo y otra en el espermatozoide con los que comenzó mi vida, y si, por mi parte, yo he sido capaz de pasar copias a los millones de espermatozoides que he producido, entonces la molécula de ADN debe tener capacidad de *autorreproducción*. En segundo lugar, si el ADN de los genes es la causa eficiente de mis propiedades como ser vivo, de las que yo soy el resultado, el ADN debe tener capacidad de *autoacción*. Es decir, ha de ser una molécula activa que impone forma específica a un óvulo fecundado anteriormente indiferenciado según un esquema que se determina por la estructura interna del propio ADN.

LETRA
INTERNACIONAL

TARIFA (6 números)

Nombre y Apellidos

Dirección

Ciudad C. P.

Teléfono Suscripción a partir del N.º

FORMA DE PAGO

☐ Adjunto talón bancario ☐ Giro postal N.º

☐ Tarjeta de crédito:☐ Visa ☐ Mastercard/Eurocard/Access☐ Caja Madrid/6000

Núm.: _____

Caduca:

☐ Domiciliación bancaria:

Sr. Director de

Sucursal n.º Ruego atienda
hasta nuevo aviso los recibos que anualmente les pasará la
revista LETRA INTERNACIONAL en concepto de suscrip-
ción contra mi c/c.

Entidad	Oficina	D. C.	N.º de Cuenta

Firma:

Puede también suscribirse por teléfono (91) 310 43 13 o fax (91) 319 45 85.

LETRA 38

INTERNACIONAL

EL SENTIDO DEL TIEMPO

Gilo Dorflès

COMO SE ESCRIBE UNA NOVELA

Rosa Regás, Angeles Caso, Alvaro Pombo,
Marcos-Ricardo Barnatán, Terenci Moix, Juan Madrid,
Eduardo Mendicutti, Vicente Molina Foix,
Angel Antonio Herrera, José María de Quinto

LA MAQUINA DEL TIEMPO

Sergio Ramírez, Alvaro Pineda-Botero

Héctor Yánover • Antonio Colinas
Soledad Puértolas • Adolfo García Ortega
Salvador Clotas • Horacio Vázquez Rial
Miguel Rubio • Carlos Thiebaud
Juan Carlos Vidal • Sergi Pàmies
Juan Villoro • Rosa Pereda

LETRA 37

INTERNACIONAL

CULTURA, MERCADO Y POLITICA

Ludolfo Paramio

LOS FRUTOS DEL TRABAJO

Daniel Cohen, Roberto Blatt,
Louis de Bernières, Claus Koch,
Nicole Muchnik, Pietro Manes

LA IZQUIERDA ANTE EL ESPAÑOL

Isaac Montero, Horacio Vázquez Rial
Ernest Lluch

Ana Merino • Enrique Vila-Matas
Mariano Antolín Rato • César Alonso de los Ríos
Mariano Navarro • Marcos-Ricardo Barnatán
Salvador Clotas • Ramón Irigoyen
Román Gubern • Rosa Pereda
Sergi Pàmies • Marina Warner

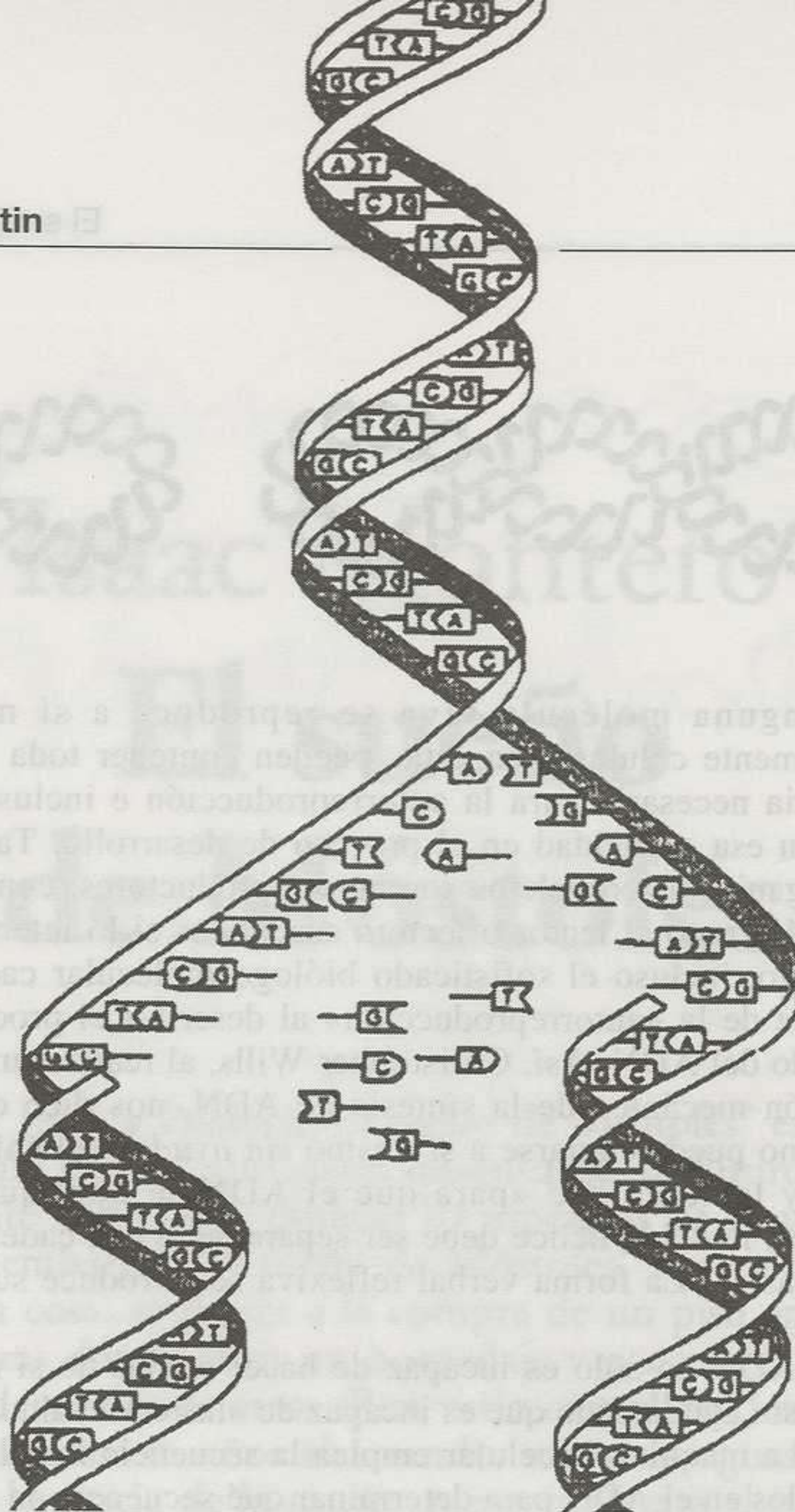
Dado que esta molécula autoprodutora y autoactiva es la base de nuestro ser, el «precioso ADN» ha de ser protegido con un «escudo mágico» del «huracán de fuerzas» que lo amenazan del exterior, según Christopher Wills, con lo que quiere decir que el bombardeo de la célula por otras moléculas químicamente activas podría destruir al ADN. No en vano el ADN es llamado el Grial. Al igual que esa copa mística, se dice que el ADN se autorrenueva periódicamente, suministrando a sus portadores sustento «*sans serjant et sans seneschal*» y que está protegido de fuerzas hostiles por sus propios Caballeros Templarios.

¿Cómo es posible que una mera molécula pueda tener capacidad de autorreproducción y autoacción, siendo la causa de sí misma y de todo lo demás? El ADN está compuesto de unidades básicas, los *nucleótidos*, de los que existen cuatro tipos, adenina, citosina, guanina y timina (A, C, G, y T), encañados uno a otro en una larga secuencia lineal que constituye la molécula de ADN. Así, una sección del ADN puede tener la secuencia de unidades... CAAATTGC... y otra secuencia... TATCGCTA... etcétera. Un gen típico podría componerse de 10.000 unidades básicas, y dado que existen cuatro posibilidades distintas para cada posición en la cadena, el número de diferentes tipos posibles de genes es bastante mayor de lo que usualmente se considera «astronómico». (Estaría representado como un 1 seguido por 6.020 ceros). La cadena de ADN es como un código con cuatro letras diferentes cuya disposición en mensajes de miles de letras de longitud es de una variedad infinita. Unicamente una pequeña fracción de los mensajes posibles puede especificar la forma y contenido de un organismo en funcionamiento, pero sigue siendo un número astronómico.

Los mensajes del ADN especifican al organismo al especificar la composición de las proteínas que lo forman. Una secuencia concreta de ADN sintetiza una proteína concreta según una serie de reglas decodificadoras y procesos de elaboración que son bien conocidos. Parte del código ADN determina la proteína exacta a sintetizar. Una proteína es una larga cadena de unidades básicas llamadas aminoácidos, de los que existen veinte tipos distintos. El código del ADN se lee en grupos de tres nucleótidos consecutivos y a cada uno de los tríos AAA, AAC, GCT, TAT, etcétera, le corresponde uno de los aminoácidos. Dado que existen sesenta y cuatro tríos posibles, pero únicamente veinte aminoácidos, hay más de un trío por cada aminoácido (el código es «redundante»). Otra parte del ADN determina en qué momento del desarrollo y en qué lugar del organismo debe «activarse» o «desactivarse» la síntesis de una proteína determinada. Al activar y desactivar genes en las diferentes partes del organismo en desarrollo en momentos distintos, el ADN «crea» al ser vivo «en cuerpo y alma».

¿Y cómo se recrea a sí mismo el ADN? Gracias a su estructura dual y autocomplementaria (como se dice que la sangre de Cristo es renovada en el Grial por la paloma del Espíritu Santo). La cadena de ácidos nucleicos del ADN portadora del mensaje de síntesis de proteínas va acoplada a otra cadena en un abrazo químico helicoidal. Este *Doppelgänger* del ADN equivale, nucleótido por nucleótido, de forma complementaria a la cadena del mensaje. Cada A del mensaje equivale a una T en la cadena complementaria, cada C a una G, cada G a una C y cada T a una A. (Ver parte superior de la ilustración 1).

La reproducción del ADN, irónicamente, se realiza separando las cadenas acopladas y construyendo a continuación una nueva cadena complementaria en cada una de las cadenas

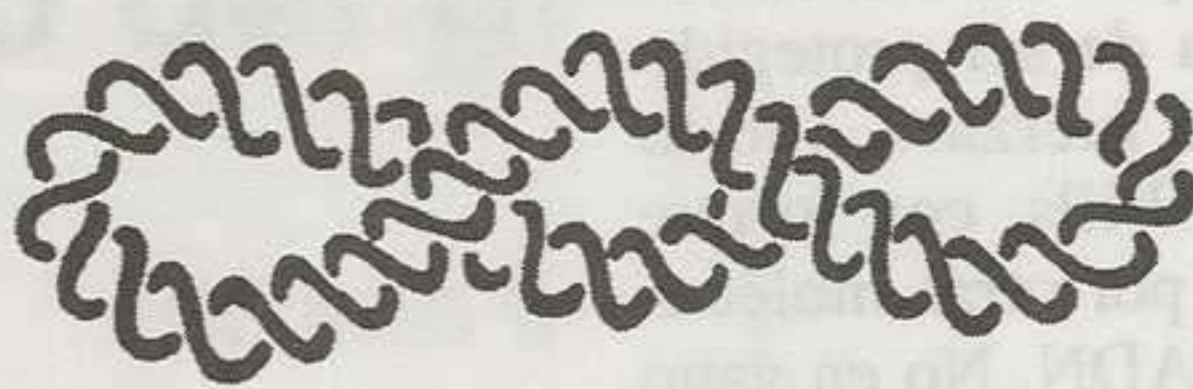
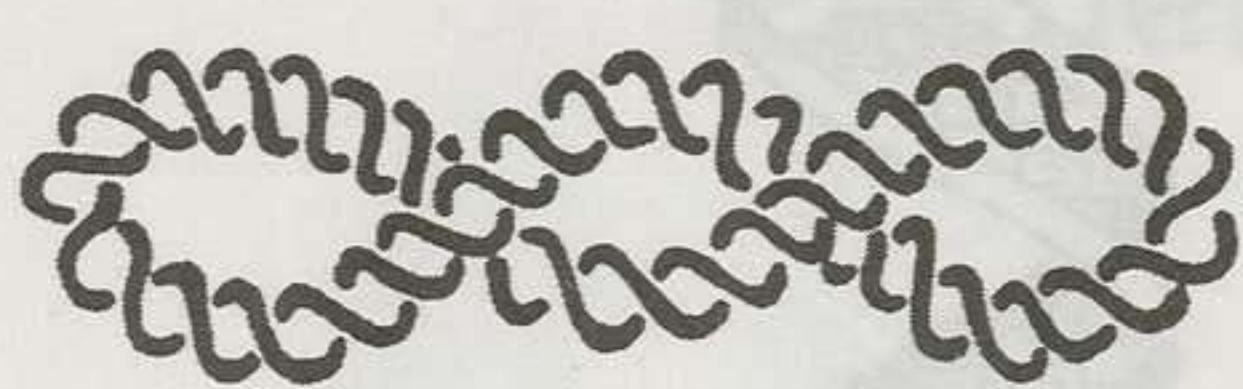


progenitoras. (Ver la parte inferior de la figura). Así, la autorreproducción del ADN se explica por su estructura dual complementaria y su capacidad creativa por la diferenciación lineal.

Tres

El problema de la historia reside en que, aunque la detallada descripción molecular es correcta, lo que afirma explicar es falso. En primer lugar, el ADN no se reproduce a sí mismo, en segundo lugar, no hace nada, y en tercer lugar, no determina los organismos.

El ADN es una molécula muerta, una de las moléculas menos reactivas y más químicamente inertes del mundo vivo. Esta es la razón de que pueda ser recuperada en tan buen estado que resulte posible determinar la secuencia de momias, mastodontes congelados hace decenas de miles de años e incluso, en las circunstancias adecuadas, de plantas fósiles de veinte millones de años de antigüedad. El uso forense del ADN para vincular a supuestos criminales con las víctimas depende de recuperar moléculas intactas provenientes de raspaduras de sangre y piel secas hace tiempo. El ADN no tiene capacidad de reproducirse a sí mismo. Más bien es sintetizado a partir de materiales elementales por una compleja maquinaria celular de proteínas. Aunque con frecuencia se afirma que el ADN produce proteínas, de hecho las proteínas (enzimas) producen el ADN. El ADN recién sintetizado es ciertamente una copia del antiguo y la estructura dual de la molécula de ADN aporta una plantilla complementaria sobre la que se realiza el proceso de copiado. El proceso de copiado de una fotografía incluye un negativo complementario que luego se imprime, pero no por ello describimos la fábrica Eastman Kodak como un lugar de autorreproducción.



Ninguna molécula viva se reproduce a sí misma. Únicamente células completas pueden contener toda la maquinaria necesaria para la autorreproducción e incluso ellas pierden esa capacidad en el proceso de desarrollo. Tampoco los organismos completos son autorreproductores, como descubrirá pronto el lector o lectora escépticos si lo intenta. Sin embargo, incluso el sofisticado biólogo molecular cae en la retórica de la «autorreproducción» al describir el proceso de copiado del ADN. Así, Christopher Wills, al realizar una descripción mecánica de la síntesis de ADN, nos dice que «el ADN no puede copiarse a sí mismo *sin ayuda*» (el énfasis es mío) y también que «para que el ADN se duplique [a sí mismo], la doble hélice debe ser separada en dos cadenas autónomas...» La forma verbal reflexiva se introduce subrepticiamente.

El ADN no sólo es incapaz de hacer copias de sí mismo, con o sin ayuda, sino que es incapaz de «hacer» cualquier otra cosa. La maquinaria celular emplea la secuencia lineal de nucleótidos en el ADN para determinar qué secuencia de aminoácidos debe emplearse en una proteína y para determinar cuándo y dónde debe sintetizarse la proteína. Pero las proteínas de la célula son elaboradas por otras proteínas y sin esa maquinaria de síntesis de proteínas *nada* puede hacerse. Parece que haya aquí una regresión infinita (¿Qué produce las proteínas necesarias para producir otras proteínas?), pero se debe sólo a otro error de la biología vulgar, la creencia de que son únicamente los genes los que se transmiten de progenitores a descendientes. De hecho, el óvulo, antes de la fecundación, contiene un aparato completo de producción depositado allí en el curso de su desarrollo celular. No heredamos únicamente genes de ADN, sino una intrincada estructura de maquinaria celular compuesta por proteínas.

El entusiasmo evangélico de los modernos Caballeros Templarios y la inocencia de los acólitos periodistas a los que han catequizado son los que han convertido al ADN en un fetiche. Se hacen sentir también ciertas predisposiciones ideológicas. La descripción más exacta del papel del ADN es que porta información, leída por la maquinaria celular en el proceso de síntesis. Sutilmente, el ADN como portador de información es metamorfoseado sucesivamente en ADN como anteproyecto, como plan, como plan maestro, como molécula maestra. Es la transferencia a la biología de la creencia en la superioridad del trabajo mental sobre el simplemente físico, del planificador y diseñador sobre el obrero no especializado de la cadena de montaje.

Cuatro

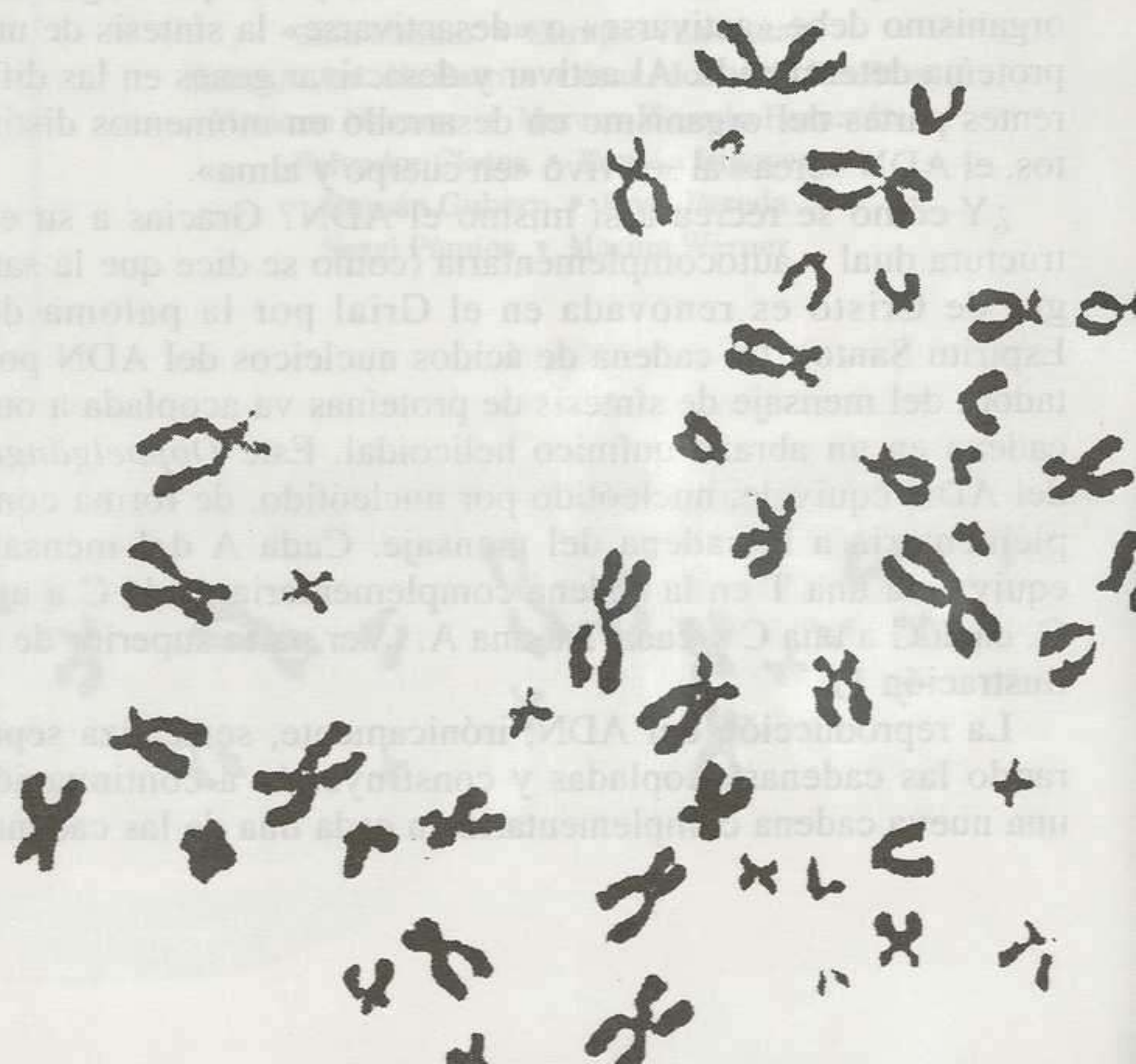
El resultado práctico de la creencia de que todo lo que queremos saber acerca del ser humano está contenido en la secuencia de su ADN es el Proyecto Genoma Humano (*Human Genome Project*) en los Estados Unidos y su análogo internacional, la Organización del Genoma Humano (*Human Genome Organization*, HUGO), denominada por

un biólogo molecular «las Naciones Unidas del genoma humano».

Estos proyectos son en realidad organizaciones administrativas y financieras más que proyectos de investigación en el sentido usual. Han sido creadas en los últimos cinco años en respuesta a presiones activas por científicos como Walter Gilbert, James Watson, Charles Cantor y Leroy Hood, que intentan captar grandes cantidades de fondos públicos e invertirlos en un gigantesco programa cooperativo de investigación.

El propósito último de este programa es escribir la secuencia completa por orden de la As, Tes, Ces y Ges que componen todos los genes del genoma humano, una secuencia de letras que tendrá tres mil millones de elementos de longitud. La primera técnica laboriosa para cortar el ADN nucleótido por nucleótido e identificar cada nucleótido por orden de separación fue desarrollada hace quince años por Allan Maxam y Walter Gilbert, pero desde entonces el proceso se ha mecanizado. En la actualidad se introduce el ADN por un extremo de un sistema mecánico y por el otro extremo emerge una impresión de ordenador en cuatro colores anunciando «AG-GACTT...» En el curso del proyecto genoma se inventarán esquemas mecánicos más eficientes y se desarrollarán complejos programas de ordenador para catalogar, almacenar, comparar, ordenar, recuperar y en general organizar y reorganizar la secuencia de letras inmensamente larga que emergerá de la máquina. El trabajo será una empresa colectiva de enormes laboratorios, «Centros de Genomas», subvencionados especialmente con ese propósito.

El proyecto se realizará en dos fases. La primera corresponde al llamado «trazado físico». El ADN completo de un organismo no es una larga cadena ininterrumpida, sino que se divide en un pequeño número de unidades, cada una de las cuales está contenida en uno de una serie de cuerpos microscópicos, los cromosomas. El ADN humano se divide en



veintitrés cromosomas distintos, mientras que el ADN de la mosca de la fruta está contenido en únicamente cuatro cromosomas. La fase de trazado del proyecto genoma determinará tramos cortos de la secuencia de ADN de cada cromosoma como marcas de posición, al igual que se sitúan mojones en las autopistas. Estas marcas de posición serán de gran ayuda para averiguar en qué punto de cada cromosoma se encuentran genes determinados. En la segunda fase del proyecto, cada laboratorio tomará un cromosoma o una sección de un cromosoma y determinará la secuencia completa y ordenada de los nucleótidos en el ADN. La diversión comenzará cuando acabe el proyecto genoma en sentido estricto, pues habrá que darle sentido biológico, si es posible, a la secuencia mareante de tres mil millones de As, Tes, Ces y Ges. ¿Qué nos revelará acerca de la salud y la enfermedad, la felicidad y la tristeza, el sentido de la existencia humana?

Cinco

Por desgracia, hace falta algo más que ADN para crear un organismo vivo. Una vez escuché a uno de los líderes mundiales en biología molecular afirmar durante el discurso de apertura de un congreso científico, que si disponía de un ordenador de tamaño suficientemente grande y de la secuencia completa del ADN de un organismo, podría computar el organismo, con lo que se refería a describir exhaustivamente su anatomía, fisiología y comportamiento. Sin embargo, eso no es cierto. Ni siquiera el organismo se computa a sí mismo a partir de su ADN. Un organismo vivo en cualquier momento de su vida es la consecuencia única de una historia evolutiva que resulta de la interacción y la determinación por fuerzas internas y externas. Las fuerzas externas, lo que denominamos usualmente el «medioambiente», son en parte una consecuencia de las actividades del organismo mismo al producir y consumir las condiciones de su propia existencia. Los organismos no encuentran el mundo en el que se desarrollan. Lo hacen. Recíprocamente, las fuerzas internas no son autónomas, sino que actúan en respuesta al exterior. Parte de la maquinaria química interna de una célula se elabora únicamente cuando lo exigen las condiciones externas. Por ejemplo, las células bacterianas sólo sintetizan el encima que descompone el azúcar, la lactosa, para suministrar energía para el crecimiento bacteriano, cuando detectan la presencia de lactosa en su entorno.

Tampoco «interno» es sinónimo de «genético». Las moscas de la fruta tienen largos pelos que emplean como órganos sensores, parecidos a los bigotes de los gatos. El número y distribución de estos pelos difiere en ambos lados de una mosca (igual que entre los lados derecho e izquierdo del hocico del gato), pero no de forma sistemática. Algunas moscas tienen más pelos en el lado izquierdo, otras en el derecho. Además, la variación entre ambos lados de una mosca es tan grande como la variación media de mosca a mosca. Sin embargo, los dos lados de la mosca tienen los mismos genes y han tenido el mismo entorno durante el desarrollo. La variación entre ambos lados es una consecuencia de movimientos celulares fortuitos y acontecimientos moleculares casuales durante el desarrollo, el llamado «ruido evolutivo». Este mismo ruido evolutivo es el que provoca que los gemelos idénticos posean huellas dactilares distintas y que las huellas

Isaac Montero

El sueño de Móstoles

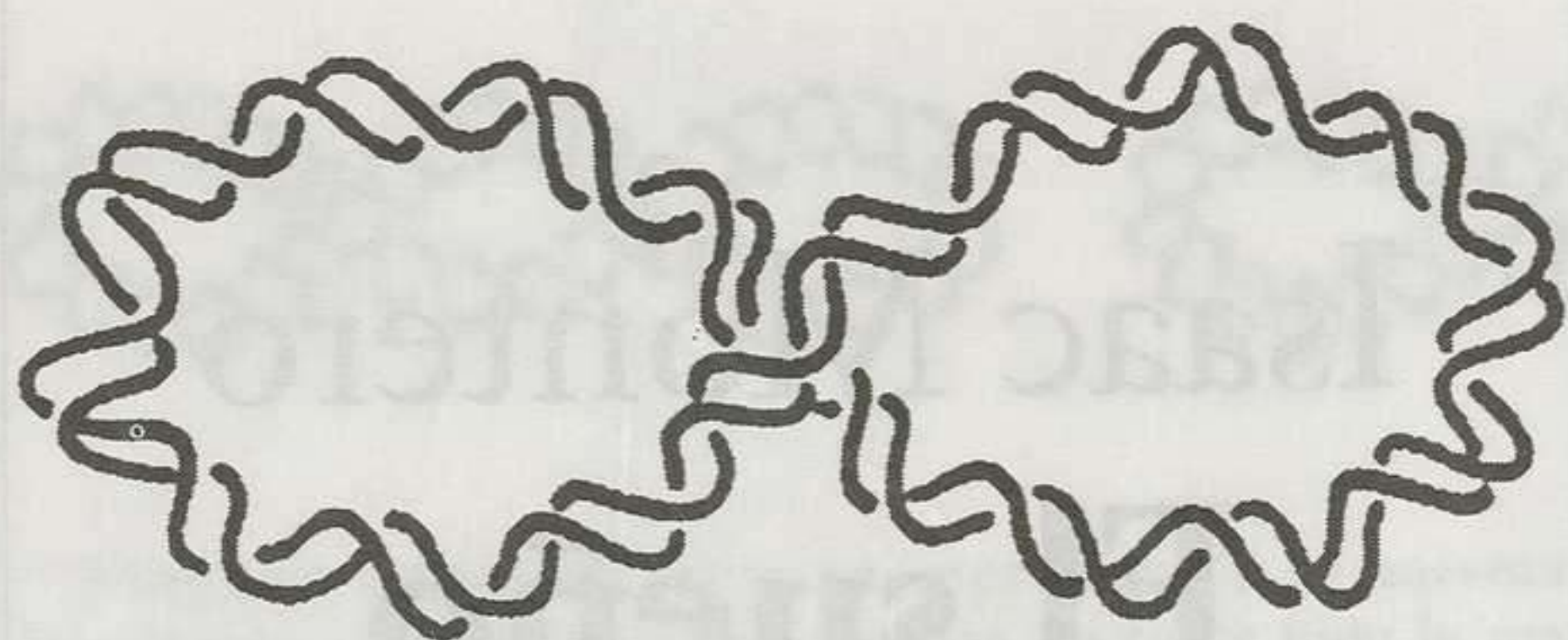
Para Jesús y Paulina, “el sueño de Móstoles” es un “sueño de oro”, la ilusión obsesiva de un futuro radiante con el que caldean las asperezas de su vida. Sin embargo, “el sueño de Móstoles” parece bien poca cosa: se limita a la compra de un piso en las afueras donde abrir un hospedaje y ganarse el pan sin depender de otros. Para verlo cumplido, Jesús y Paulina llevan años ahorrando, mientras aguardan una herencia de la mujer que completará el plazo inicial de la compra.

Un día Paulina recibe el aviso de que su hermana y su cuñado intentan escamotearle la herencia, y la pareja marcha a pelear por su dinero...

Este viaje al pueblo natal de la mujer es la sencilla trama que pone ante los ojos del lector dos personajes inolvidables: Jesús, también llamado “Campanello”, un camarero homosexual, y Paulina, o “La Paulova”, o “la enana maligna”, criada y madre soltera. Además de su sueño de oro, a Jesús y Paulina los unen sutiles vínculos de cariño y de intereses, de desencuentros, de ayudas, incomprensión y perdones. Todo ello, junto con la ausencia de toda relación física, hace de ellos uno de los nuevos matrimonios gestados por la soledad y la permisividad del mundo actual.

En *El sueño de Móstoles*, Isaac Montero prosigue sus retratos de la fauna urbana de nuestros días, pero sobre todo ofrece una crónica de la vieja y feroz pelea entre los fuertes y los débiles, el relato de un descenso al pecado, la compasión y la culpa. La prosa desnortada y colorida de Jesús, el camarero narrador, es el instrumento literario con que Montero, en permanente vaivén entre el humor y el drama, y abriendo, más que nunca en su obra, las compuertas de la ternura y la complicidad con sus personajes, despliega los recursos de un novelista en plena madurez.

Anaya & Mario Muchnik

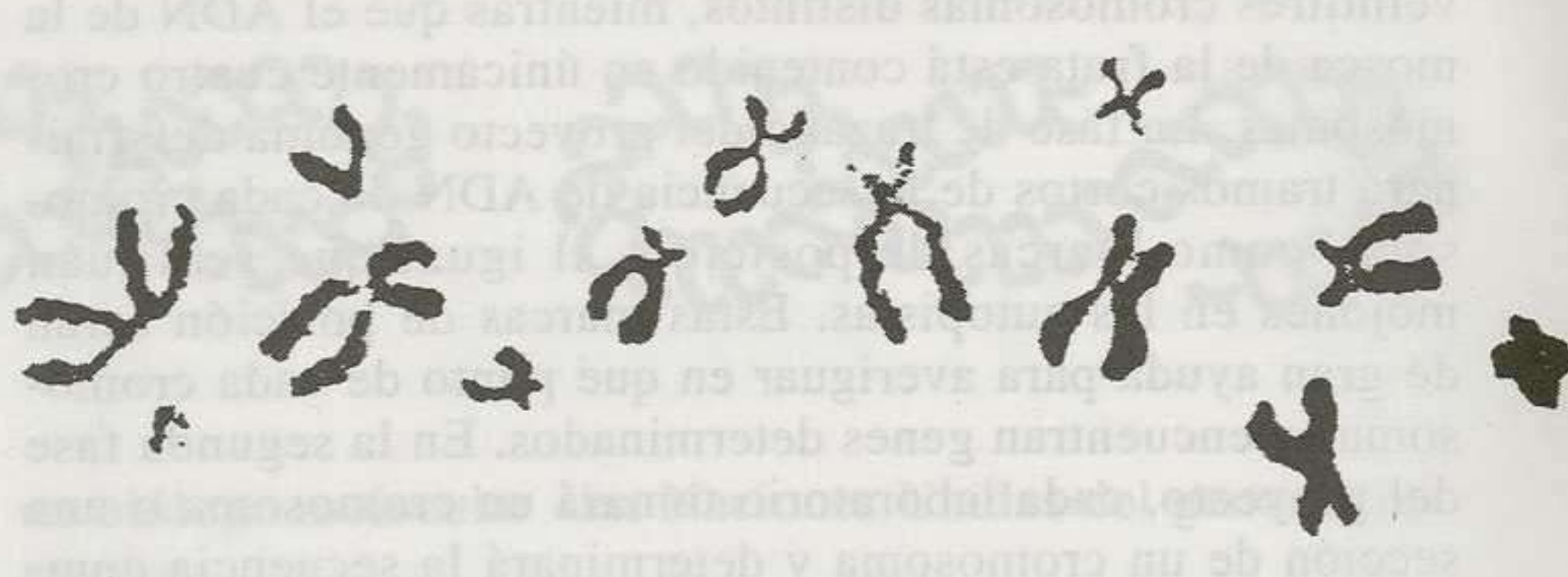


dactilares de la mano derecha y la izquierda sean diferentes. Difícilmente se podría afirmar que funcionase un ordenador que fuera tan sensible a la temperatura ambiente e hiciera tanto ruido con sus circuitos internos.

Los científicos que escriben acerca del Proyecto Genoma rechazan explícitamente el determinismo genético absoluto, pero parecen más movidos por el interés de describir posibilidades teóricas que por la convicción. Si creemos seriamente en la proposición de que lo interno y lo externo codeterminan al organismo, no podemos creer realmente que la secuencia del genoma humano sea el grial que nos revelará la condición humana, que cambiará la concepción filosófica que tenemos de nosotros mismos y que mostrará cómo funciona la vida. El problema del desarrollo del organismo únicamente es central para los científicos y críticos sociales, como por ejemplo Kevles, —que llega al Proyecto Genoma tras su importante estudio de la continuidad de la eugenesia en la genética médica moderna—, Dorothy Nelkin, o Evelyn Fox Keller.

Nelkin y Keller sugieren que la importancia del Proyecto Genoma Humano reside no tanto en lo que de hecho podría revelar sobre la biología, o en que resultase en última instancia en un programa terapéutico viable para una u otra enfermedad, como en su validación y confirmación del determinismo biológico como explicación de todas las variaciones sociales e individuales. El modelo médico que comienza, por ejemplo, con una explicación genética de la degeneración general e irreversible del sistema nervioso central que es característica de la corea de Huntington, puede acabar explicando la inteligencia humana, cuánto bebe una determinada persona, si encuentra o no intolerables las condiciones sociales de su vida, a quién elige como pareja sexual y si el trabajo la enferma. Un modelo médico de toda variación humana determina un modelo médico de la normalidad, incluyendo la normalidad social, y apunta la posible aproximación médica o preventiva a la desviación.

Existen numerosas condiciones humanas claramente patológicas de las que se puede afirmar que tienen una causa genética común. Por lo que se sabe, la fibrosis quística y la corea de Huntington se desarrollan en personas portadoras del gen mutante pertinente, independientemente de la dieta, el trabajo, la clase social o la educación. Estas enfermedades son poco comunes: 1 cada 2.300 nacimientos en el caso de la fibrosis quística, 1 cada 3.000 en el de la distrofia muscular de Duchenne, 1 cada 10.000 en el de la enfermedad de Huntington. Otros escasos estados patológicos aparecen con frecuencia mucho más elevada en algunas poblaciones pero suelen ser de efectos menos graves y más sensibles a las condiciones ambientales, como por ejemplo la anemia de células falciformes de los habitantes de África occidental y sus descendientes, que únicamente desarrollan síntomas graves en condiciones de estrés físico.

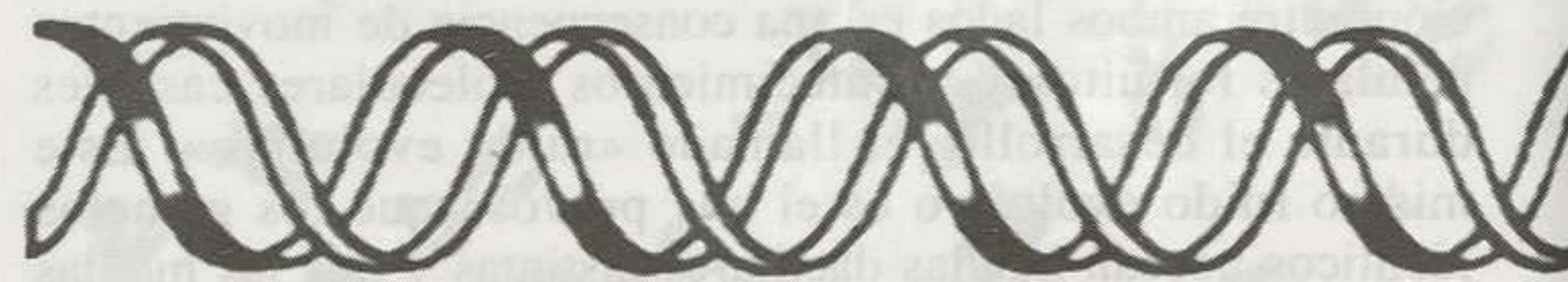


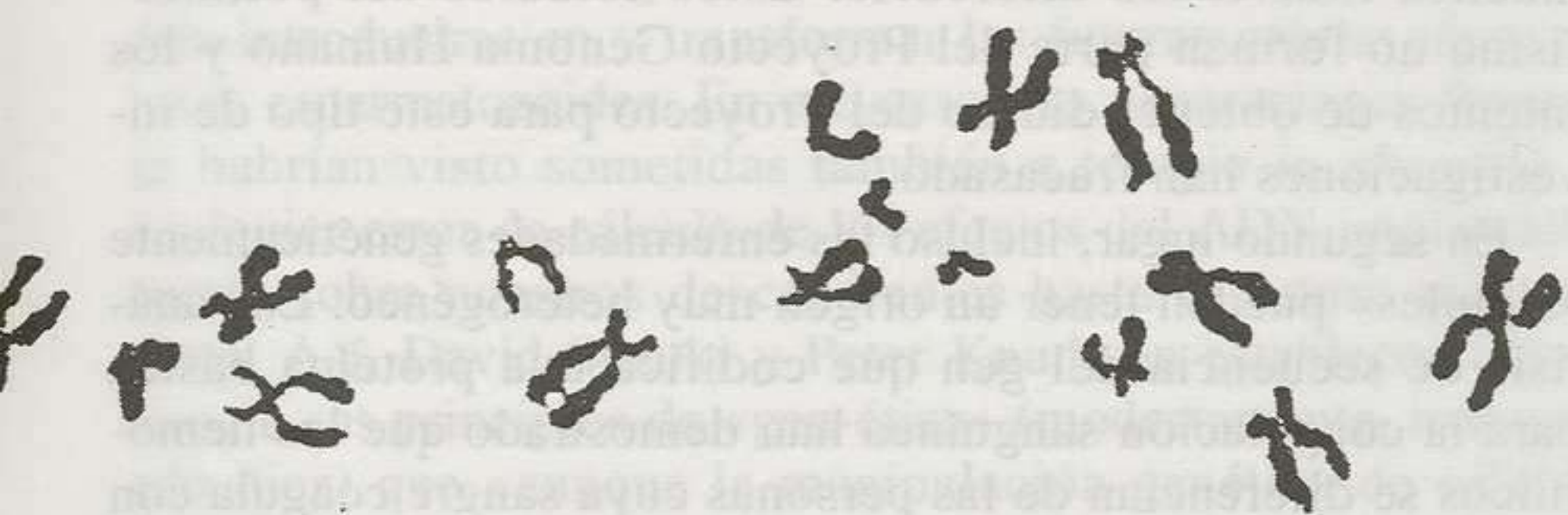
Seis

Se dice que, en cierta ocasión, el rabino milagrero de Chelm vio en una visión como el fuego devoraba la casa de estudios de Lublin, a setenta y cinco kilómetros de distancia. Este notable suceso aumentó grandemente su fama como milagrero. Algunos días más tarde los discípulos del milagrero recibieron en Chelm a un viajero que llegaba de Lublin con expresiones de tristeza y preocupación, entreveradas de cierto orgullo. «¿De qué estais hablando?» preguntó el viajero. «Partí de Lublin hace tres días y la casa de estudios estaba en su sitio, donde siempre ha estado. ¿Qué clase de milagrero es éste?» «Bueno, bueno», respondió uno de los discípulos del rabino, «que se haya quemado o no es sólo un detalle. El milagro es que pudiera ver tan lejos». Seguimos viviendo aún en la era de los milagreros, cuyo trigrama sagrado no es el inefable YWH sino el siempre repetido ADN. Al igual que al rabino de Chelm, sin embargo, a los profetas del ADN y a sus discípulos les fallan los detalles.

Según la visión, en los cromosomas humanos localizaremos todos los genes defectuosos que nos atormentan y a continuación deduciremos de la secuencia de ADN la historia causal de la enfermedad y hallaremos una terapia. De hecho, ya se ha encontrado la situación aproximada en los cromosomas de gran número de genes defectuosos y, por medio de técnicas moleculares, se ha podido localizar la situación de algunos de forma casi exacta y, en escasísimos casos, incluso se ha obtenido información sobre la secuencia de ADN. Sin embargo, faltan las explicaciones causales y todavía no se han hallado terapias; tampoco está claro, al tratar casos reales, cómo deducir una terapia de las secuencias de ADN.

Se ha localizado, aislado y secuenciado el gen cuya forma mutante causa la fibrosis quística. Se ha averiguado la proteína codificada por el gen. Por desgracia, es igual a muchas otras proteínas que forman parte de la estructura celular, así que es difícil saber lo que debe hacerse a continuación. La mutación que causa la enfermedad de Tay-Sachs se conoce aún mejor, pues el encima especificado por el gen tiene una función específica y simple, pero nadie ha sugerido una terapia. Por otra parte, la mutación genética responsable de la enfermedad de Huntington ha eludido la localización exacta y no se ha hallado ningún defecto bioquímico o específicamente metabólico responsable de esta enfermedad, que resulta en una degeneración catastrófica del sistema nervioso central en todos los portadores del gen defectuoso.

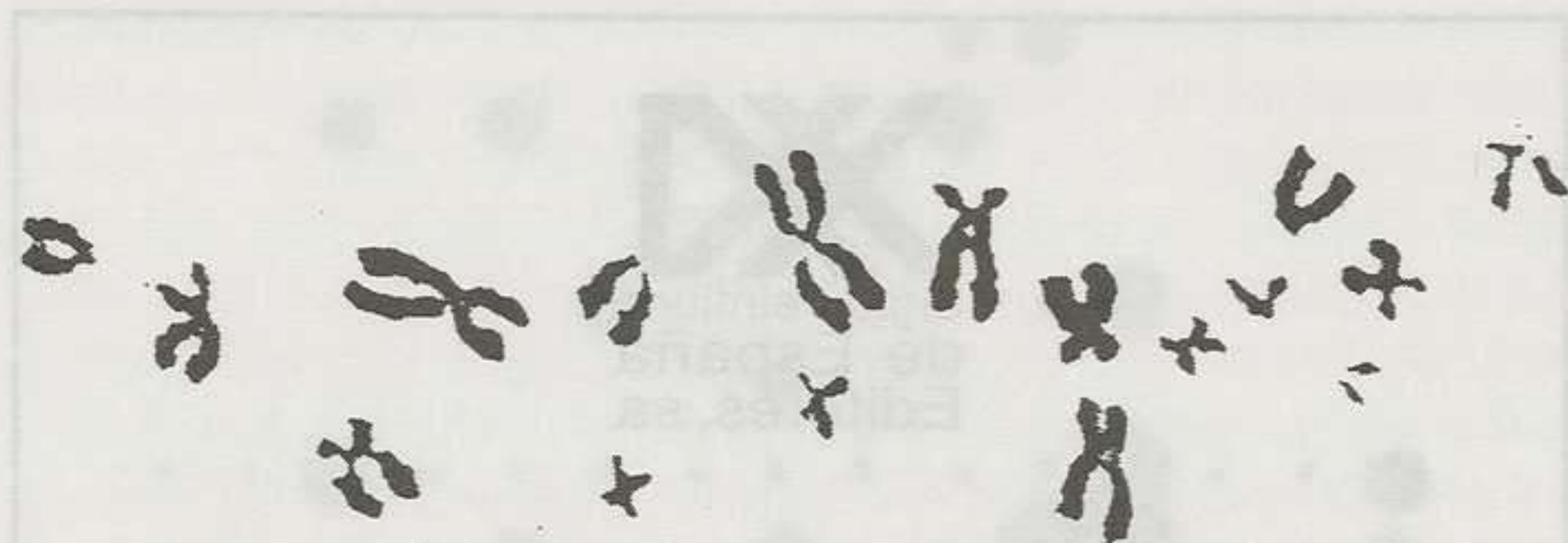
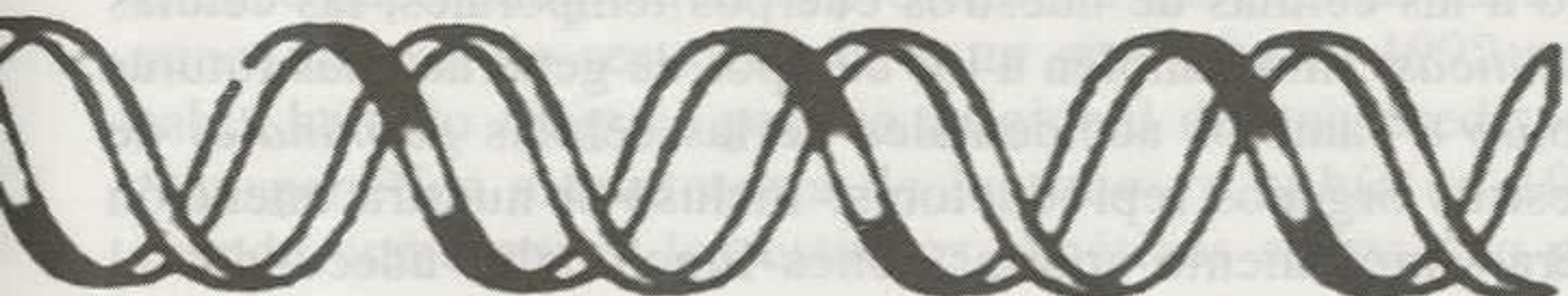




Una de las razones básicas de la dificultad de obtener información causal de los mensajes de ADN es que las mismas «palabras» tienen significados distintos en contextos diferentes y funciones múltiples en un contexto dado, como en cualquier lenguaje complejo. Ninguna palabra inglesa tiene implicaciones de acción más poderosas que *do* (hacer). «*Do it now!*» (¡Hazlo ahora!). Sin embargo, en la mayoría de sus contextos, como en «*I do not know*» (No sé), *do* es perifrástico y carece de significado. Aunque el *do* perifrástico no tiene *significado*, tiene indudablemente una *función* lingüística, al ocupar un lugar, y como elemento espaciador en la disposición de la frase. De otra forma, no se habría generalizado en el siglo XVI el uso de esta expresión, originaria de un dialecto de los Midlands y que acabó reemplazando siempre a la expresión más antigua «*I know not*».

Así, los elementos de los mensajes genéticos pueden tener sentido o ser perifrásticos. La secuencia de código GTAAGT es leída en ocasiones por la célula como la orden de insertar los aminoácidos valina y serina en una proteína, pero a veces señala el punto en el que la maquinaria celular debe cortar y editar el mensaje; y otras puede ser únicamente un espaciador, como el *do* perifrástico, que mantiene a las demás secciones del mensaje a la distancia adecuada entre ellas. Por desgracia, desconocemos el mecanismo por el cual la célula decide entre las posibles interpretaciones. Ciertamente, ayudaría a elaborar las reglas de interpretación disponer de gran cantidad de diferentes secuencias genéticas, y a veces sospecho que la supuesta importancia para la salud humana del proyecto de secuenciado de genomas es una elaborada tapadera para ocultar el interés por la hermenéutica de la escritura biológica.

Es posible afirmar, por supuesto, como lo hacen Gilbert y Watson en sus ensayos, que conocer el funcionamiento del código del ADN es el camino para alcanzar la salud. Si tuviéramos que depender del conocimiento, sin embargo, estaríamos mucho más enfermos de lo que estamos. En cierta ocasión, el eminente especialista en Kant, Lewis Beck, viajaba por Italia con su mujer y a ella le salió un sarpullido insoportable. El médico al que consultaron explicó que necesitaría tres semanas para averiguar exactamente lo que pasaba. Después de que los Beck insistieran repetidamente, pues tenían que abandonar Italia al cabo de tres días, el médico elevó las manos al cielo y exclamó, «Está bien, señora. Renunciaré a mis principios científicos. La curaré hoy».



La comprensión de la anatomía y fisiología humanas, ciertamente, ha creado una práctica médica bastante más eficaz que la del siglo XVIII. Estos avances, sin embargo, consisten en métodos enormemente mejorados para investigar nuestro estado interno, en avances notables del microsondeo y en formas determinadas pragmáticamente de corregir desequilibrios químicos y eliminar invasores bacterianos. Ninguno se debe a un conocimiento profundo de los procesos celulares o a los descubrimientos de la biología molecular. El cáncer sigue tratándose por medio de violentos ataques químicos y físicos al tejido culpable. La enfermedad cardiovascular recibe un tratamiento quirúrgico cuyas bases anatómicas se remontan al siglo XIX y un tratamiento dietético y pragmático con drogas. Los antibióticos se desarrollaron originariamente sin la más leve noción de su mecanismo de acción. Los diabéticos continúan empleando insulina, como lo han hecho durante sesenta años, a pesar de todas las investigaciones realizadas acerca del origen celular de la disfunción pancreática. Por supuesto, el conocimiento detallado de la célula viva y de los procesos moleculares básicos podría resultar útil eventualmente, y se nos promete una y otra vez que estamos a punto de conseguir resultados. Sin embargo, como se quejó patéticamente Vivian Blaine:

Me prometiste esto
Me prometiste aquello
Me prometiste todo lo que existe bajo el sol.

He visto el tiempo transcurrir
y, sinceramente, quisiera morir.

Una de las grandes dificultades para convertir la información sobre las secuencias en conocimiento causal es la existencia de un gran «polimorfismo». Aunque se habla de secuenciar el genoma humano, todo genoma humano es diferente de otro. El ADN que recibí de mi madre se diferencia en una décima parte del uno por ciento, o en 3.000.000 nucleótidos, del ADN que recibí de mi padre, y aproximadamente esta misma cantidad me distingue de cualquier otro ser humano. El catálogo final de «la» secuencia del ADN humano será un mosaico de alguna hipotética persona promedio que no corresponde a nadie. Este polimorfismo tiene varias consecuencias graves. En primer lugar, todos llevamos una copia, heredada de alguno de los padres, de mutaciones que tendrían como consecuencia el desarrollo de enfermedades hereditarias si hubiésemos recibido dos copias. Todos las tenemos, así que el catálogo del genoma humano estándar, una vez recopilado, contendrá algunas secuencias fatalmente erróneas que codificarán proteínas defectuosas o ninguna proteína. La única forma de averiguar si la secuencia estándar es por desgracia el código de un gen defectuoso es secuenciar la misma parte del genoma de



Siglo veintiuno
de España
Editores, sa

NOVEDADES

Gonzalo Puente Ojea

Elogio del ateísmo
Los espejos de una ilusión

Jesús Vicens Vich

El valor de la salud
Una reflexión sociológica sobre la calidad de vida

José Babiano Mora

Emigrantes, cronómetros y huelgas
Un estudio sobre el trabajo y los trabajadores
durante el franquismo (Madrid, 1951-1977)

Baltasar Fra Molinero

La imagen de los negros en el teatro del Siglo
de Oro

Julián Olivares

La poesía amorosa de Francisco de Quevedo
Estudio estético y existencial

Teresa M. Vilarós

Galdós: invención de la mujer y poética
de la sexualidad
Lectura parcial de *Fortunata y Jacinta*

José Manuel Pedrosa

Las dos sirenas y otros estudios de literatura
tradicional
De la Edad Media al siglo xx

Eduardo Galeano

El fútbol a sol y sombra

Siglo XXI de España Editores, S.A.
Plaza, 5. 28043 Madrid
Tels. (91) 759 48 09/759 49 18
Telefax (91) 759 45 57

muchos individuos diferentes. Estos estudios del polimorfismo no forman parte del Proyecto Genoma Humano y los intentos de obtener dinero del Proyecto para este tipo de investigaciones han fracasado.

En segundo lugar, incluso las enfermedades genéticamente «simples» pueden tener un origen muy heterogéneo. Los análisis de secuencia del gen que codifica una proteína básica para la coagulación sanguínea han demostrado que los hemofílicos se diferencian de las personas cuya sangre coagula con normalidad en una cualquiera de 208 variaciones posibles del ADN, todas en un mismo gen. Las diferencias pueden estar en cualquier lugar del gen, incluso en secciones que supuestamente no afectan a la estructura proteínica.

La dificultad de contar una historia causal coherente y elaborar después una terapia basada en el conocimiento de la secuencia del ADN en un caso como este, es que no conocemos, ni siquiera en principio, todas las funciones de los diferentes nucleótidos de un gen, o la manera en que el contexto específico en el que aparece un nucleótido puede afectar a la forma en que la maquinaria celular interpreta el ADN; y tenemos un conocimiento a lo sumo rudimentario de cómo la proteína compone pieza a pieza un organismo completo en funcionamiento. En tercer lugar, dado que no existe una única secuencia estándar «normal» de ADN que compartamos todos, las diferencias secuenciales observadas entre enfermos y sanos no pueden revelar por sí mismas la causa genética del desorden. Necesitaríamos las secuencias de muchas personas enfermas y sanas para buscar las diferencias comunes entre unos y otros. Sin embargo, si muchas enfermedades son como la hemofilia, no se encontrarán diferencias comunes y permaneceremos desorientados.

Siete

El fracaso al intentar convertir el conocimiento en capacidad terapéutica no descorazona a los defensores del Proyecto Genoma Humano, pues su visión incluye la terapia *genética*. Por medio de técnicas que ya están disponibles y necesitan sólo el desarrollo tecnológico, resulta posible implantar genes específicos que contienen la secuencia genética correcta en individuos portadores de una secuencia mutada e inducir a la maquinaria celular del receptor a emplear los genes implantados como fuente de información. De hecho, ya se ha anunciado el primer caso de terapia genética humana, al parecer con éxito, de una enfermedad inmunológica: el tratamiento de un niño que sufría una extraña enfermedad del sistema inmunológico. Los partidarios del Proyecto Genoma están de acuerdo en que conocer la secuencia de todos los genes humanos les permitirá identificar y aislar las secuencias de ADN de gran cantidad de defectos humanos, que podrían corregirse por medio de la terapia genética. Así, lo que ahora constituye un ataque *ad hoc* a estados patológicos individuales podría convertirse en una técnica terapéutica rutinaria, que tratase cualquier trastorno físico y psíquico, dado que todos los datos significativos sobre los seres humanos están especificados en sus genes.

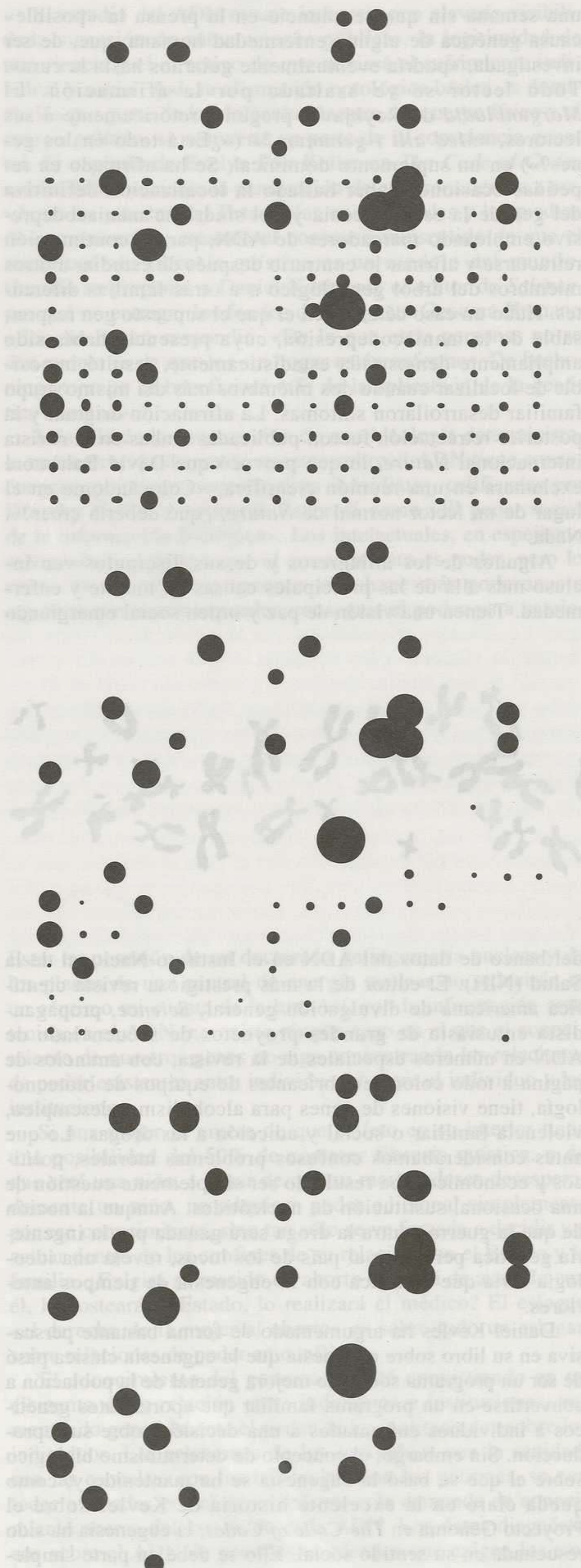
No obstante, la implantación genética podría afectar no sólo a las células de nuestros cuerpos temporales, las células *somáticas*, sino también a los cuerpos de generaciones futuras debido a cambios accidentales de las células *germinales* de nuestros órganos reproductores. Incluso si nuestra intención fuera simplemente aportar genes funcionales adecuados al

cuerpo inmediato del paciente, parte del ADN implantado podría introducirse en y transformar las futuras células de óvulos y espermatozoides. En ese caso, las generaciones futuras se habrían visto sometidas también a terapia *in absentia* y cualquier error de cálculo de los efectos del ADN implantado caería sobre nuestros descendientes hasta el futuro más remoto. Así, David Suzuki y Peter Knudtson establecen como uno de sus principios de «gen-ética» (modestamente, han creado diez) que «aunque la manipulación genética de células humanas somáticas pueda ser una cuestión de elección personal, modificar las células germinales humanas no lo es. La terapéutica de células germinales sin el consentimiento de todos los miembros de la sociedad debería prohibirse explícitamente».

Su argumentación en contra de la terapia genética es simplemente prudencial y se apoya en la imprecisión de la técnica y en la posibilidad de que un gen que es «malo» hoy pudiese resultar útil algún día. Ello parece una base débil para uno de los Diez Mandamientos de la biología, pues, al fin y al cabo, las técnicas pueden mejorar mucho y siempre se pueden corregir los errores con otra ronda de terapia genética. La visión de poder que nos ofrecen los terapeutas genéticos hace que una transferencia de genes parezca menos permanente que un implante de silicona. Al igual que en un sermón unitario, en la ética de *Genethics* («Gen-ética»), no hay nada que pudiese molestar a una persona decente. La mayoría de los «principios gen-éticos» son de hecho consejos prudentes acerca de por qué no deberíamos manipular nuestros genes o los de otras especies. Aunque la mayoría de sus argumentos son imprecisos, Suzuki y Knudtson se toman en serio los problemas planteados por la diversidad genética entre individuos e intentan dar una comprensión suficiente de los principios de la genética de poblaciones para poder meditar acerca de estos problemas.

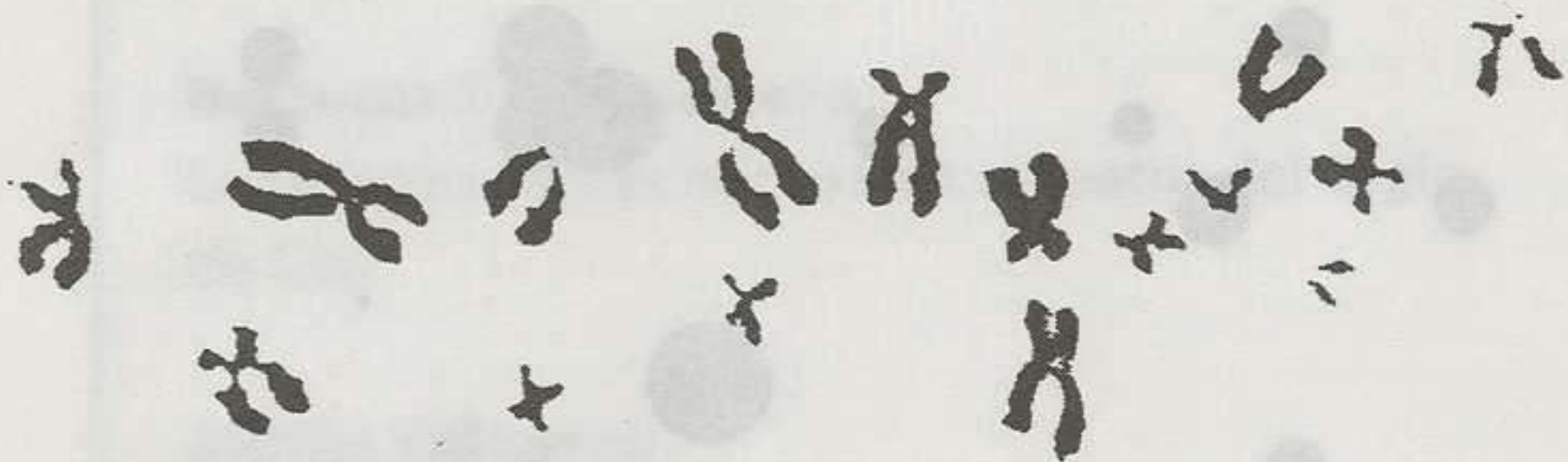
La mayoría de las muertes, enfermedades y dolencias de los países ricos no se deben a la distrofia muscular y a la corea de Huntington y, por supuesto, la mayoría de la población mundial sufre en una u otra forma de exceso de trabajo y malnutrición. En el caso de los americanos, los principales asesinos son las enfermedades cardíacas, el cáncer y el infarto, responsables del 70% de las muertes, y aproximadamente 60 millones de personas padecen enfermedades cardiovasculares crónicas. En la actualidad se admite de forma generalizada que algunos cánceres se desarrollan a partir de una predisposición genética. Es decir, hay una serie de genes conocidos, los llamados *oncogenes*, que portan información acerca de la división celular normal. La mutación de estos genes provoca (por mecanismo desconocido) una inestabilidad de la división celular, lo que vuelve más probable que ocurra a una velocidad patológicamente elevada. Aunque se han localizado cierto número de estos genes, se desconoce la cantidad total y la proporción de todos los cánceres sobre los que influyen.

La mutación de estos genes no es la causa del cáncer en el sentido de causalidad simple, aunque sí podría ser un presupuesto favorable. A pesar de que se conoce una mutación que provoca niveles de colesterol extremadamente elevados, la enfermedad cardiovascular se ha resistido absolutamente al análisis genético. Incluso la diabetes, de la que se sabe hace tiempo que se presenta en las mismas familias, nunca ha podido ser asociada a un gen y hasta 1992 no se había hallado ninguna prueba adicional de una predisposición genética a contraerla de las que ya había en 1952, cuando comenzaron los estudios genéticos serios. No pasa



una semana sin que se anuncie en la prensa la «posible» causa genética de alguna enfermedad humana, que, de ser investigada, «podría eventualmente guiarnos hasta la cura». Todo lector se ve asaltado por la afirmación. El *Morgunbladi* de Reykjavik pregunta retóricamente a sus lectores, «*Med allt í genunum?*» («¿Está todo en los genes?») en un suplemento dominical. Se ha afirmado en repetidas ocasiones haber hallado la localización definitiva del gen de la esquizofrenia y del síndrome maniaco-depresivo empleando marcadores de ADN, para a continuación retractarse y afirmar lo contrario después de estudiar a otros miembros del árbol genealógico o a otras familias diferentes. Hubo un caso célebre, en el que el supuesto gen responsable de la maniaco-depresión, cuya presencia había sido ampliamente demostrada estadísticamente, resultó imposible de localizar cuando dos miembros más del mismo grupo familiar desarrollaron síntomas. La afirmación original y la posterior retractación fueron publicadas ambas en la revista internacional *Nature*, lo que provocó que David Baltimore exclamara en una reunión científica, «Colocándome en el lugar de un lector normal de *Nature*, ¿qué debería creer?». Nada.

Algunos de los milagrosos y de sus discípulos ven incluso más allá de las principales causas de muerte y enfermedad. Tienen una visión de paz y orden social emergiendo



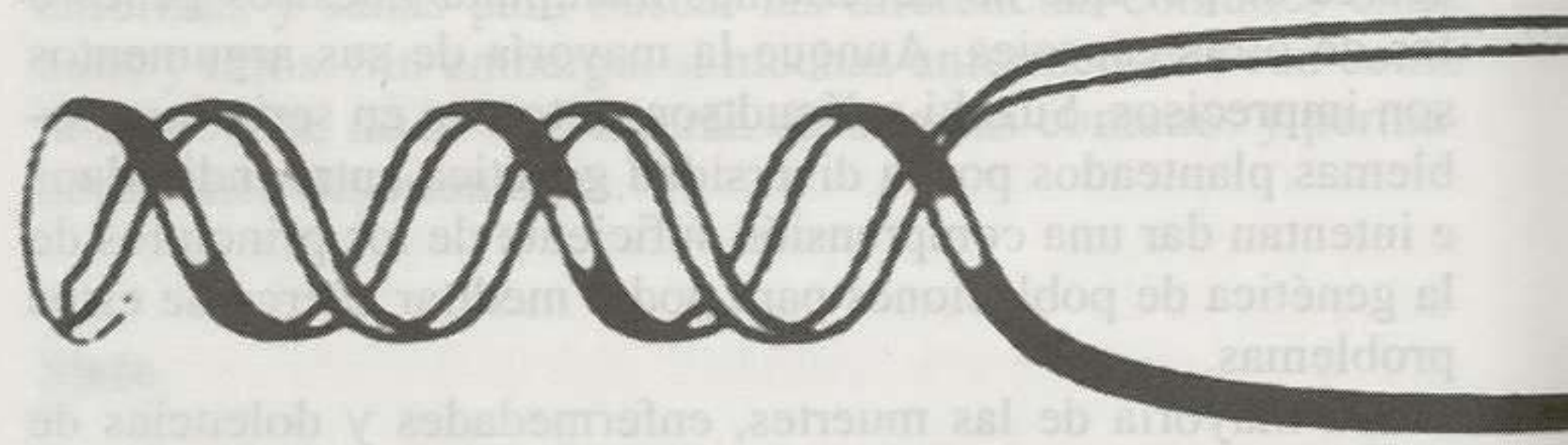
del banco de datos del ADN en el Instituto Nacional de la Salud (NIH). El editor de la más prestigiosa revista científica americana de divulgación general, *Science*, propagandista entusiasta de grandes proyectos de secuenciado de ADN en números especiales de la revista, con anuncios de página a todo color de fabricantes de equipos de biotecnología, tiene visiones de genes para alcoholismo, desempleo, violencia familiar o social y adicción a las drogas. Lo que antes considerábamos confusos problemas morales, políticos y económicos, ha resultado ser simplemente cuestión de una ocasional sustitución de nucleótidos. Aunque la noción de que la guerra contra la droga será ganada por la ingeniería genética pertenece al país de los locos, revela una ideología seria que entronca con la eugenesia de tiempos anteriores.

Daniel Kevles ha argumentado de forma bastante persuasiva en su libro sobre eugenesia que la eugenesia clásica pasó de ser un programa social de mejora general de la población a convertirse en un programa familiar que aporta datos genéticos a individuos enfrentados a una decisión sobre su reproducción. Sin embargo, el concepto de determinismo biológico sobre el que se basó la eugenesia se ha mantenido y, como queda claro en la excelente historia de Kevles sobre el Proyecto Genoma en *The Code of Codes*, la eugenesia ha sido resucitada en su sentido social. Ello se debe en parte simple-

mente a la existencia del Proyecto Genoma, con sus relaciones públicas concomitantes y el gran gasto público que requerirá. Sólo estos puntos ya validan su *Weltanschauung* determinista. Los editores proclaman la gloria del ADN y los medios muestran su obra.

Ocho

Los nueve libros que aquí se reseñan son únicamente una muestra de lo que ha habido y de lo que vendrá. Un cálculo optimista del coste de secuenciar el genoma humano lo sitúa en 300 millones de dólares (a 10 centavos el nucleótido por los tres mil millones de nucleótidos del genoma completo), pero si se incluyen los gastos de desarrollo, la cantidad no será inferior a 500 millones de dólares. Además, el proyecto genoma en sentido estricto es únicamente el comienzo del conocimiento. Habrá que gastar más cientos de millones en buscar las elusivas diferencias del ADN en cada enfermedad genética específica, de las que se conocen actualmente 3.000, y parte considerable de ese dinero quedará en manos de emprendedores geneticistas moleculares. Ninguno de nuestros autores tienen el mal gusto de mencionar que muchos de los geneticistas moleculares famosos, incluyendo varios de los ensayistas de *The Code of Codes*,



son fundadores, directores, cargos importantes y accionistas de empresas comerciales de biotecnología, incluyendo fabricantes de material y equipo para la investigación de secuencias.

Desde los primeros descubrimientos de la biología molecular ha estado claro que la «ingeniería genética», la creación por encargo de organismos genéticamente modificados, tiene inmensas posibilidades de producir beneficios privados. Si los genes responsables de que el trébol sintetice su propio fertilizante a partir del nitrógeno del aire pudieran ser transferidos al maíz o al trigo, los granjeros se ahorrarían grandes sumas y los fabricantes de la semilla manipulada ganarían mucho dinero. Las bacterias obtenidas genéticamente y criadas en grandes tinajas podrían convertirse en fábricas vivas de moléculas raras y costosas para el tratamiento de enfermedades virales y del cáncer. Ya se ha creado una bacteria que come petróleo crudo, lo que vuelve biodegradables los vertidos de petróleo. Como consecuencia de estas posibilidades, los biólogos moleculares se han convertido en empresarios. Muchos han fundado empresas de biotecnología financiadas por empresarios capitalistas. Algunos se han hecho muy ricos al convertirse repentinamente en poseedores de gran cantidad de material valioso gracias a una oferta pública con éxito de su producto. Otros pasan a formar parte importante de compañías farmacéuticas internacionales, que compran la empresa

familiar del biólogo y adquieren sus conocimientos técnicos por añadidura.

Todos los biólogos moleculares importantes que conozco participan económicamente en el negocio biotecnológico. El resultado: graves conflictos de interés en las universidades y entre los funcionarios del servicio público. En algunos casos, los estudiantes graduados que trabajan con profesores universitarios que son también empresarios se ven limitados en sus intercambios científicos, para que no puedan revelar secretos comerciales en potencia. Los biólogos investigadores han intentado, en ocasiones con éxito, conseguir dispensas especiales de espacio y otros recursos de sus universidades a cambio de una participación en el negocio. La biotecnología y el baloncesto son las principales fuentes de ingresos educativos.

La política pública refleja asimismo el interés privado. James Dewey Watson presentó en abril su renuncia al puesto de director de la NIH Human Genome Office como consecuencia de la presión ejercida por Bernardine Healey, directora de la NIH. La forma inmediata de esta presión fue la investigación que realizó Healey sobre la participación financiera de Watson o su familia cercana en diversas empresas de biotecnología. Sin embargo, ningún miembro de la comunidad biológica molecular cree en la seriedad de la investigación, pues todos, incluyendo a la Dra. Healey, saben que no hay candidatos financieramente desinteresados para el puesto de Watson. El asunto en litigio es en realidad el desacuerdo acerca de la patente del genoma humano. La ley de patentes prohíbe patentar cualquier cosa «natural», así pues, si se descubriera por ejemplo una planta exótica en el Amazonas cuyas hojas curasen el cáncer, nadie podría patentarla. Sin embargo, se afirma que los genes aislados no son naturales, aunque lo sea el organismo del que provienen. Si las secuencias del ADN humano han de ser la base de la terapéutica futura, entonces la propiedad exclusiva de estas secuencias sería dinero en el banco.

Dr. Healey quiere que el NIH patente el genoma humano para evitar que los empresarios privados y especialmente el capital extranjero controlen lo que se ha creado con subvenciones públicas norteamericanas. Watson, cuya familia se dice que posee intereses financieros en la empresa farmacéutica británica Glaxo, ha calificado el plan de Healey de «absoluta locura» y afirma que retrasará la obtención de información sobre las secuencias. (Watson ha negado un conflicto de intereses.) Sir Walter Bodmer, director del Imperial Cancer Research Fund y una importante figura en la Organización Genoma europea, desveló lo que todos sabemos se esconde detrás de la propaganda del Proyecto Genoma Humano al declarar al *Wall Street Journal* que «la cuestión (de la propiedad) es la base de todo lo que hacemos».

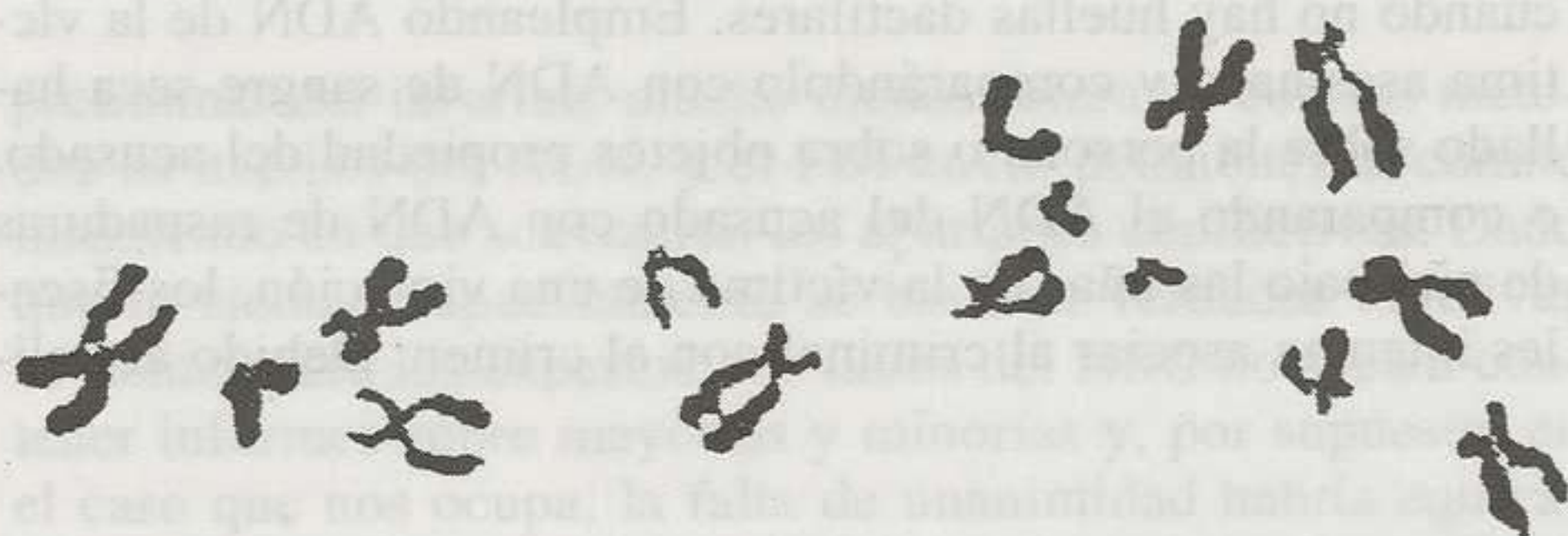
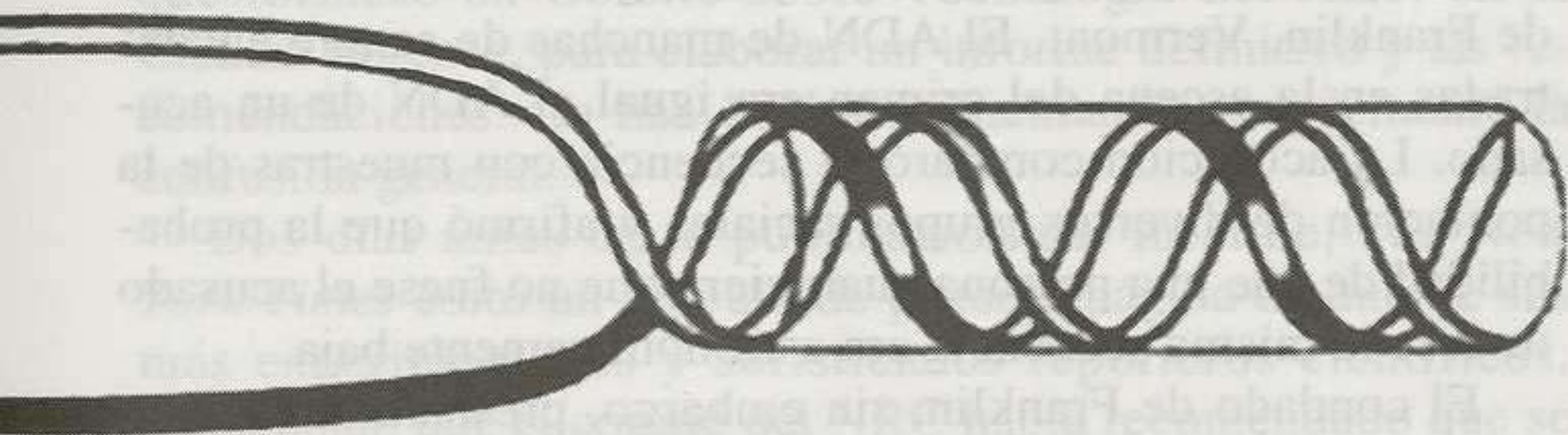
El estudio del ADN es una industria con elevada visibilidad, concesión de subvenciones públicas, la legitimidad de una ciencia y el atractivo de que aliviará el sufrimiento individual y social. Así, su afirmación ontológica básica, la dominación por parte de la Molécula Maestra del cuerpo físico y el cuerpo político, se convierte en parte de la consciencia general. El capítulo de Evelyn Fox Keller en *The Code of Codes* rastrea brillantemente la penetración de esta consciencia a través de los estratos del Estado, las universidades y los medios de comunicación, creando el consenso indiscutido de que el modelo de la fibrosis quística es un modelo del mundo. Cuando se preguntó a Daniel Koshland, el editor de *Science*, por qué no entregar los fondos del Proyecto Genoma Humano a los sin hogar, respondió, «De lo que estas personas no se dan cuenta es de que los sin hogar están enfermos. De hecho, ningún grupo se beneficiará más de la aplicación de la genética humana».

Más allá de la construcción de una ideología determinista, la concentración de conocimientos sobre el ADN tiene consecuencias prácticas y sociológicas inmediatas, calificadas por Dorothy Nelkin y Laurence Tancredi como «El poder social de la información biológica». Los intelectuales, en espejismo autoadulador, afirman que el conocimiento es poder, pero lo cierto es que el conocimiento sólo hace más poderosos a aquellos que tienen o pueden conseguir el poder para usarlo.

Estar en posesión de un doctorado en ingeniería nuclear y de los planos de una central de energía nuclear no reducirán ni un céntimo mi cuenta de la luz. Así, con la información contenida en el ADN, no existe ningún caso en el que el conocimiento de nuestros genes no siga concentrando las relaciones de poder existentes entre individuos y entre el individuo y las instituciones.

Si una mujer se entera de que el feto en su interior tiene una posibilidad del 50% de contraer fibrosis quística, o de que será una niña, a pesar de que su marido desea desesperadamente un niño, no adquiere poder adicional simplemente por ese conocimiento, sino tan sólo se ve forzada a decidir y a actuar dentro de los confines de su relación con el Estado y la familia. ¿Exigirá su marido un aborto o estará de acuerdo con él, lo costeará el Estado, lo realizará el médico? El eslogan «el derecho de la mujer al aborto» es sobre todo un eslogan sobre relaciones de poder en conflicto.

El conocimiento del genoma se está convirtiendo en un elemento de la relación entre individuos e instituciones, aumentando generalmente el poder de las instituciones sobre los individuos. Las relaciones de los individuos con la sanidad, con las escuelas, con los tribunales, con los patrones, se ven todas afectadas por el conocimiento o la demanda de conocimiento acerca del estado de cada ADN. Los datos diagnósticos sobre el ADN de posibles empleados que exigen los em-



presarios sirven a la empresa de dos maneras. En primer lugar, como responsables de los seguros sanitarios, ya sea directamente o pagando cuotas a las compañías de seguros, los empresarios reducen sus facturas salariales al emplear únicamente a trabajadores con los mejores pronósticos de salud. En segundo lugar, si existen riesgos del puesto de trabajo que podrían afectar a los empleados en grado diferente, el empleador podría negarse a contratar a aquellos más susceptibles. Esta exclusión del puesto de trabajo no sólo reduce los costes potenciales del seguro de enfermedad, sino que transfiere además la responsabilidad de un puesto de trabajo seguro y saludable del empleador al trabajador. Se convierte en responsabilidad del trabajador buscar un trabajo que no resulte peligroso. Al fin y al cabo, el empresario ayuda a los trabajadores al proporcionarles un *test* gratuito de susceptibilidades, permitiéndoles de esta manera elegir de forma más informada el trabajo que les gustaría hacer. El que no haya otro trabajo disponible, o esté peor pagado, o sea más peligroso en otro sentido, o esté en lugar alejado, o sea extremadamente desagradable y debilitante, forma simplemente parte de las condiciones del mercado de trabajo. Así pues, el desempleo y la miseria residen realmente en los genes.

La información biológica se ha convertido también en un punto crítico de las relaciones entre individuo y Estado, pues el ADN tiene la capacidad de poner el dedo en todas las llagas. Los fiscales criminalistas desean desde hace tiempo una forma de vincular a los acusados con la escena del crimen cuando no hay huellas dactilares. Empleando ADN de la víctima asesinada y comparándolo con ADN de sangre seca hallado sobre la persona o sobre objetos propiedad del acusado, o comparando el ADN del acusado con ADN de raspaduras de piel bajo las uñas de la víctima de una violación, los fiscales intentan asociar al criminal con el crimen. Debido al poli-

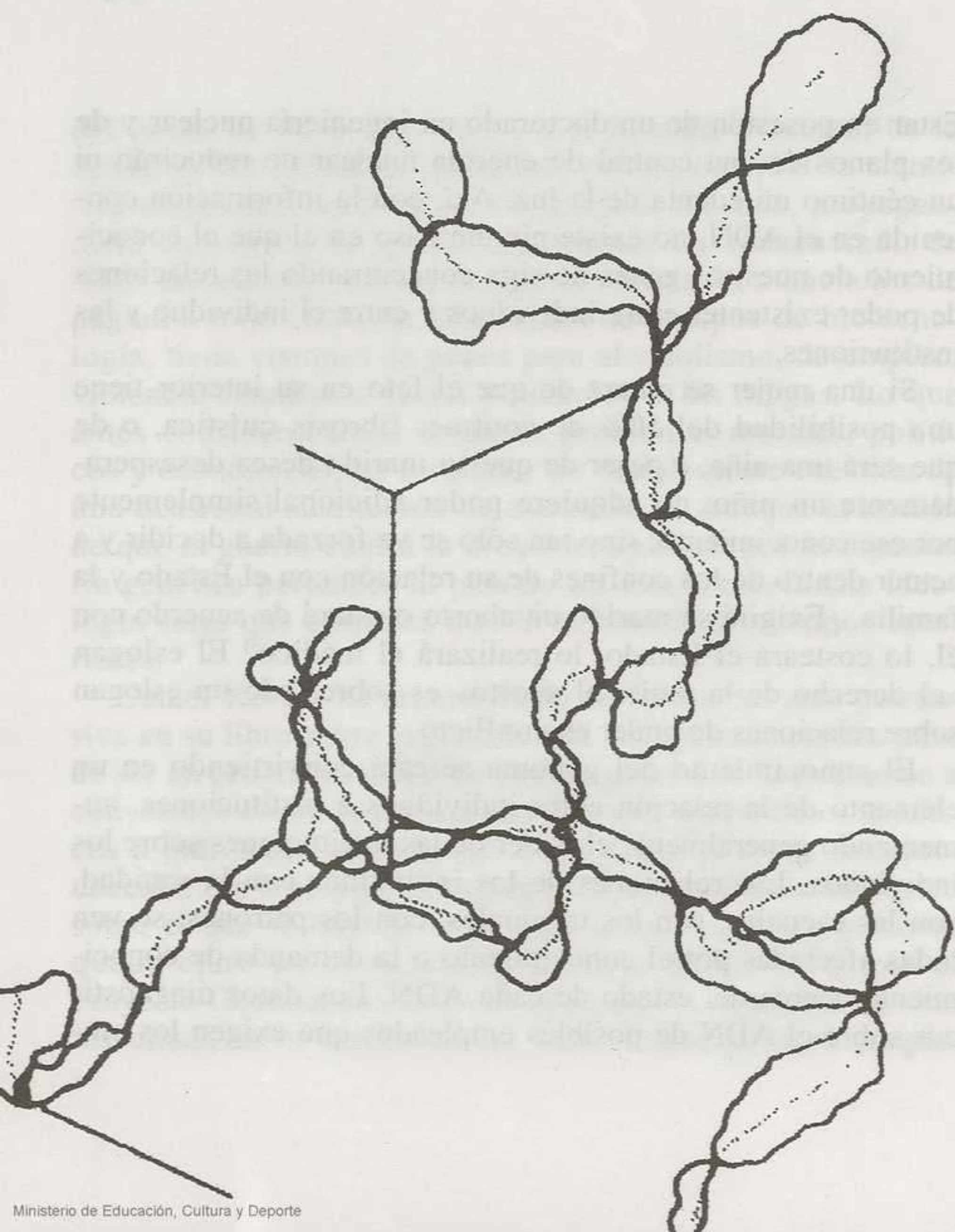
morfismo del ADN de individuo en individuo, en principio es posible la identificación definitiva. Sin embargo, en la práctica, únicamente se puede emplear una pequeña parte del ADN para la identificación, así que existe la posibilidad de que el ADN del acusado corresponda al encontrado en la escena del crimen, aunque de hecho el culpable sea otro.

Además, los métodos empleados son propensos al error y pueden ocurrir emparejamientos equivocados (y también exclusiones erróneas). Por ejemplo, el FBI caracterizó el ADN de muestras de 225 agentes y más tarde, en una nueva prueba de los mismos agentes, halló gran número de equivocaciones. El emparejamiento suele hacerse a petición del fiscal, pues las pruebas son caras y la mayoría de los acusados en casos de agresión están representados por un abogado de oficio designado por los tribunales. Las compañías que realizan las pruebas tienen un interés comercial personal en casar el ADN, y el FBI, que también realiza algunas pruebas, es parte interesada.

Dado que los diferentes grupos étnicos difieren en la frecuencia de las diversas secuencias de ADN, existe asimismo el problema del grupo adecuado de referencia con el que debe compararse al acusado. La identidad de ese grupo de referencia depende de manera compleja de las circunstancias del caso. Si una mujer agredida vive en Harlem cerca de la frontera entre vecindarios negros, hispánicos y blancos, ¿cuál de estas poblaciones o combinaciones de ellas es la apropiada para calcular la probabilidad de que una persona «aleatoria» tuviese el mismo ADN que se halló en la escena del crimen? El año pasado se juzgó un caso paradigmático en el condado de Franklin, Vermont. El ADN de manchas de sangre encontradas en la escena del crimen era igual al ADN de un acusado. La acusación comparó la secuencia con muestras de la población de diversos grupos raciales y afirmó que la probabilidad de que una persona cualquiera que no fuese el acusado tuviese la misma secuencia era astronómicamente baja.

El condado de Franklin, sin embargo, presenta la concentración más elevada de indios abenaki y de mestizos indio-europeos de cualquier condado de ese estado. La población abenaki y abenaki-canadiense francesa es un sector pobre y crónicamente desempleado de las zonas rurales del condado de Franklin y, cruzando la frontera, de la región del río de St. Jacques, en Canadá, donde han habitado desde que los abenaki occidentales fueron trasladados allí en el siglo XVIII. La víctima, al igual que el acusado, era medio abenaki, medio canadiense-francés y fue asaltada donde vivía, en un parque de caravanas, en el que aproximadamente un tercio de los residentes son de ascendencia abenaki. Se puede suponer que gran parte del círculo de conocidos de la víctima pertenecía a la población india. No existe información acerca de la frecuencia de secuencias de ADN entre los abenaki y los iroqueses, por lo que el juez excluyó la evidencia del ADN. Sin embargo, el estado podría haber argüido fácilmente que cualquier transeúnte puede acceder a un parque de caravanas y que la población general de Vermont sería la base adecuada de comparación. Más que la ciencia objetiva, no ayudarán los argumentos intuitivos acerca de las costumbres cotidianas de las personas.

El sueño del fiscal, poder afirmar, «Damas y caballeros del jurado, la posibilidad de que otra persona que el acusado sea el criminal es de una entre 3.426.327» cuenta con poco apoyo. Cuando los científicos han mencionado los fallos del método ante los tribunales o en publicaciones científicas, han sido objeto de una presión considerable. Uno recibió dos llamadas de un funcionario del Departamento de Justicia, que



describe como intentos de intimidación para que retirase un artículo de la prensa. Otro fue interrogado acerca de su visado por el abogado de un agente del FBI cuando testificó, a un tercero se le preguntó si le gustaría pasar la noche en la cárcel y un cuarto recibió una petición por fax de un fiscal federal para que presentara reseñas de un artículo que había enviado al *American Journal of Human Genetics*, quince minutos antes de que un fax del editor de la revista informase al autor de la existencia de la reseña y de su contenido. Tan sólo uno de nuestros autores, Christopher Wills, discute el uso forense del ADN, y él ha sido testigo de la acusación. Resta importancia a los problemas y parece compartir con los fiscales la opinión de que la naturaleza de la evidencia cuenta menos que la condena del acusado.

Tanto las fuerzas de acusación como de defensa han presentado testigos expertos de considerable prestigio a favor o en contra del uso de perfiles de ADN como herramienta forense. Si los expertos de Harvard están en desacuerdo con los de Yale (como en este caso), ¿qué debe hacer el juez? Con un precedente legal, la llamada «regla de Frye», este desacuerdo es motivo para excluir las pruebas, que «deben estar suficientemente establecidas para haber conseguido la aceptación general en el campo particular al que pertenecen». No obstante, no todas las jurisdicciones acatan la regla Frye, y en cualquier caso ¿qué es «aceptación general»? En respuesta al aumento de presión por parte de tribunales y del Departamento de Justicia, se rogó al Consejo Nacional de Investigación (NRC) que formase un Comité sobre Tecnología del ADN en la Ciencia Forense, para elaborar un informe definitivo y las recomendaciones. Lo han hecho, aumentando grandemente la confusión general.

Dos días antes de la publicación del informe, *The New York Times* editó un artículo de primera página de uno de sus más experimentados y sofisticados reporteros científicos, anunciando que el comité del NRC había recomendado que se excluyese de los tribunales la evidencia por ADN. Este artículo provocó grandes protestas del comité, cuyo presidente, Victor McKusick de la Universidad John Hopkins, dio una conferencia de prensa a la mañana siguiente para anunciar que en el informe, de hecho, se aprueba el uso forense del ADN básicamente como ha sido practicado hasta ahora. El *Times*, reconociendo un «error», se retractó algo, pero no mucho, citando a diversos expertos que estaban de acuerdo con la interpretación original. Se citó a un miembro del comité que había afirmado que había leído el informe «cincuenta veces», pero que no había pretendido hacer unas críticas tan acerbas como las que aparecen realmente en el texto.

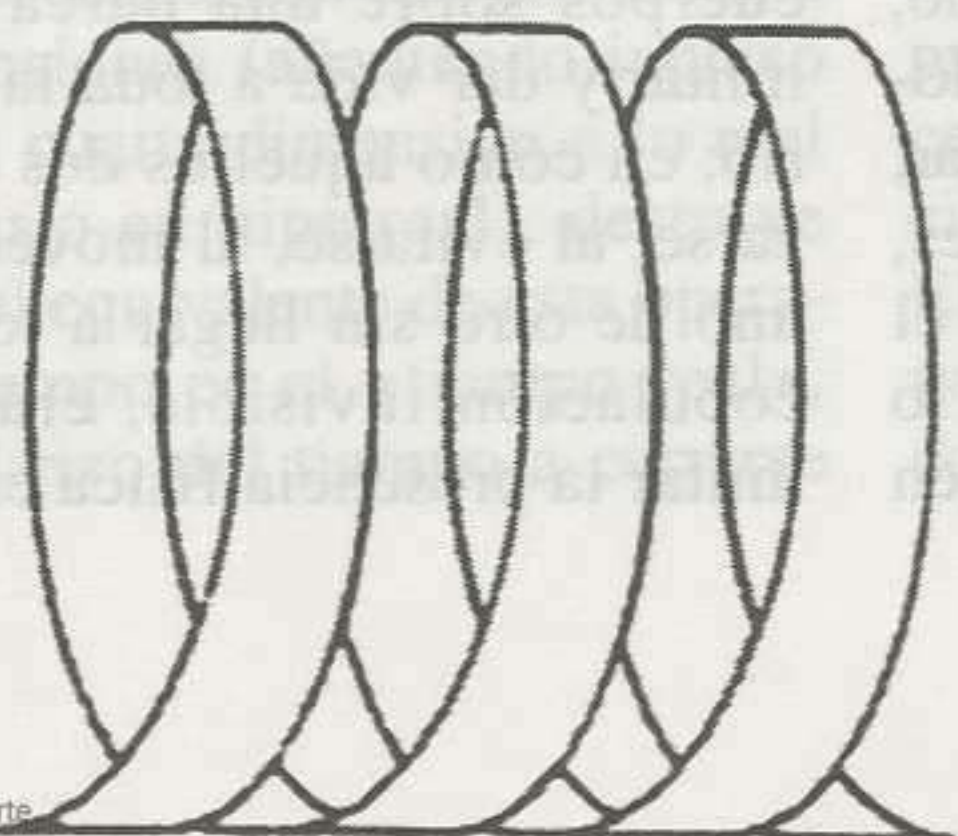
Ser miembro de comités de estudio conlleva casi siempre prejuicios divergentes y conflictos de interés. El Comité ADN Forense incluye a personas que han testificado en juicios a favor y en contra de la cuestión, y al menos dos miembros tenían claros conflictos de intereses financieros. Uno se vio obligado a dimitir cuando las deliberaciones del comité estaban en la fase final y se reveló la envergadura de su compromiso. Dos miembros del comité filtraron al FBI una versión

preliminar del informe, mucho menos tolerante con los métodos de análisis del ADN, y el FBI envió peticiones al comité insistiendo en que suavizaran los apartados conflictivos. Dado que la ciencia supuestamente se basa en verdades objetivas evidentes para los expertos, los fallos del NRC no suelen contener informes sobre mayorías y minorías y, por supuesto, en el caso que nos ocupa, la falta de unanimidad habría equivocado a un veredicto negativo. Así, los informes pueden reflejar compromisos contradictorios entre intereses en conflicto, y las declaraciones públicas sobre un informe pueden contradecir su contenido real.

No existe aspecto alguno de nuestras vidas, al parecer, que no se encuentre en el territorio reclamado por el poder del ADN. En 1924, William Bailey publicó en *The Washington Post* un artículo sobre «Radithor», una agua radiactiva de preparación propia, bajo el encabezamiento, «Ciencia para Curar a Todos los Muertos Vivientes. Lo que un Sabio Famoso tiene que Decir sobre el Nuevo Plan para Cerrar los Manicomios, Eliminar el Analfabetismo y Transformar a los Imbéciles por su Método de Control Glandular». Nada era más moderno en los años veinte que una combinación de glándulas y radiactividad. Los sabios famosos, al parecer, siguen teniendo acceso a la prensa en su esfuerzo por vendernos, con considerables beneficios, su última pócima. □

RICHARD C. LEWONTIN

- *La base genética de la evolución*. Omega, 1979.
- *La diversidad humana*. Prensa científica, 1984.
- *No está en los genes*. Crítica, 1987.



Ilusión y desilusión estética

Jean Baudrillard

Parece que una parte del arte actual centra sus esfuerzos en una labor de disuasión, en un duelo entre la imagen y lo imaginario, en un duelo estético casi siempre fallido que produce una tristeza general en la esfera artística. Y en este duelo el arte parece sobrevivir reciclando su historia y sus vestigios (pero ni el arte ni la estética son los únicos abocados al triste destino de vivir no tanto por encima de sus posibilidades como por encima de sus propios fines).

Nos encontramos en cierto modo emplazados a la evocación infinita de lo que nos ha precedido. Esto se advierte en la política, en la historia y en la moral, pero también en el arte, que no goza en este caso de ningún privilegio. La pintura en su conjunto se ha retirado del futuro, desplazándose hacia el pasado. Cita, imitación, reappropriación, el arte actual se propone recuperar, de un modo más o menos lúdico o más o menos *kitsch*, todas las formas y creaciones del pasado, próximo, lejano o incluso inmediato. Es lo que Russell Connor llama *el rapto del arte moderno*. Por supuesto este *remake*

y este reciclaje se pretenden irónicos, pero su ironía es como la trama de una tela vieja: no resulta sino de la desilusión de las cosas; es una ironía fósil. El guiño que consiste en yuxtaponer el *Desayuno en la hierba* y el *Jugador de cartas* de Cézanne no es más que un *gag* publicitario, el humor, la ironía, la crítica efectista que caracteriza la publicidad actual y que impregna todo el mundo artístico. Es la ironía del arrepentimiento y del resentimiento ante la propia cultura. Tal vez el arrepentimiento y el resentimiento constituyan la última etapa de la historia del arte, del mismo modo en que según Nietzsche constituyen la última etapa de la genealogía de la moral. Es una parodia, al tiempo que una palinodia del arte y de la historia del arte, una parodia de la cultura que se venga de sí misma, característica de una desilusión radical. Es como si el arte, al igual que la historia, crease su propia basura y buscara su redención en sus desechos.

La ilusión cinematográfica perdida

Basta con ver estas películas (*Barton Fink*, *Instinto básico*, *Corazón salvaje*, o cualquier cinta de Greenaway) que no dejan el menor espacio para la crítica, pues en cierto modo ellas mismas se destruyen desde su interior. Prolijas, técnicamente perfectas y repletas de citas, llevan en su interior el cáncer del cine, la excrecencia interna, el cáncer de su propia técnica, de su propia escenografía, de su propia cultura cinematográfica. Producen la impresión de que el director tiene miedo de su propia película y de que no ha sido capaz de superarlo (ya sea por exceso de ambición o por falta de imaginación). De lo contrario, nada explica el derroche de medios y esfuerzos destinados a descalificar su propia película mediante un exceso de virtuosismo, de efectos especiales, de clichés megalomaniacos, como si se tratase de hostigar, de hacer sufrir a las propias imágenes, agotando los efectos hasta convertir el guión con el que tal vez ha soñado (así lo esperamos) en una parodia sarcástica, en

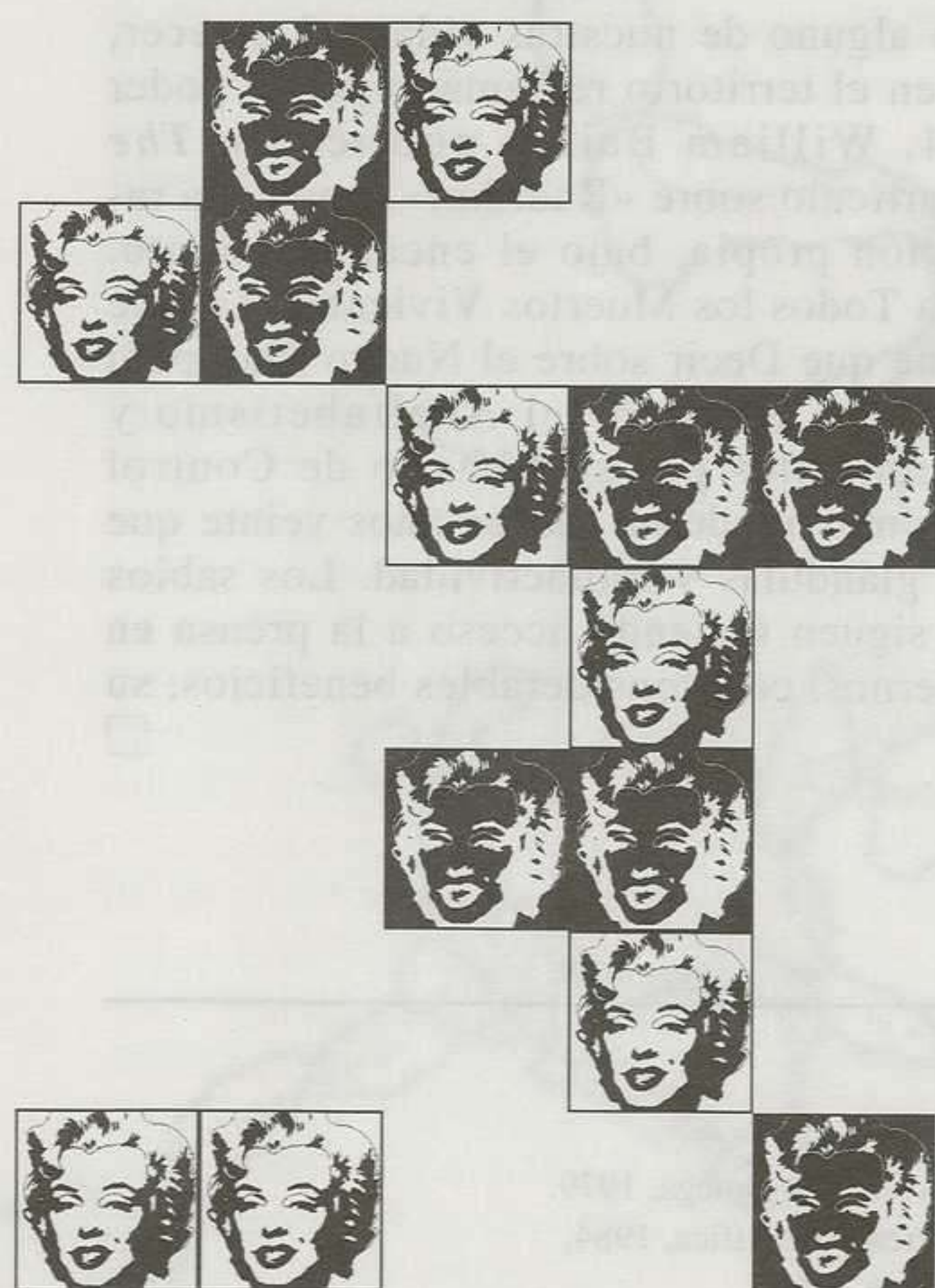
una serie pornográfica de imágenes. Todo parece programado para desilusionar al espectador, quien queda sin más testimonio que este exceso de cine que anula toda ilusión cinematográfica.

¿Qué podemos decir del cine sino que, en el curso de su evolución, en el curso de su progreso técnico —del cine mudo al sonoro, del blanco y negro al color— hasta alcanzar el refinamiento de sus efectos especiales, ha perdido la ilusión en el sentido estricto del término? A medida que el cine crecía en técnica y eficacia cinematográfica, la ilusión se iba desvaneciendo. El cine actual ya no conoce ni la alusión ni la ilusión: lo encadena todo de un modo hipertécnico, hipereficaz, hipervisible. Ya no hay en él blancos, ni vacíos, ni elipses, ni silencios, y lo mismo ocurre con la televisión, con la que el cine se confunde cada vez más, perdiendo la especificidad de sus imágenes; nos dirigimos hacia la alta definición, es decir, hacia la perfección inútil de la imagen, que de pronto deja de ser una imagen a fuerza de ser real, a fuerza de producirse



en tiempo real. Cuanto más cerca nos encontramos de la definición absoluta, de la perfección realista de la imagen, más se pierde el poder de la ilusión.

Basta pensar en la Opera de Pekín, donde el simple movimiento de dos cuerpos sobre una barca bastaba para imitar y dar vida a toda la extensión del río; en cómo aquellos dos cuerpos al rozarse, al evitarse, al moverse muy cerca uno de otro sin llegar a tocarse, en una copulación invisible, eran capaces de imitar la presencia física en la escena de





la oscuridad donde se libraba este combate. La ilusión era total e intensa; más que una ilusión estética, era un éxtasis físico, precisamente porque toda presencia real de la noche y el río quedaba anulada, y sólo los cuerpos se hacían cargo de la ilusión natural. Hoy se transportarían toneladas de agua hasta el escenario, se rodaría el duelo con película de infrarrojos, etcétera. Miseria de la imagen perfecta, como el espectáculo de la guerra del Golfo ofrecido por la CNN. Pornografía de la imagen en tres o cuatro dimensiones; de la música en tres o cuatro o veinticuatro pistas: al añadir lo real a lo real con el objetivo de crear una ilusión perfecta (la de la semejanza, la del estereotipo realista perfecto) se aniquila por completo esa misma ilusión. El *porno*, al añadir una nueva dimensión a la imagen del sexo, roba otra dimensión al deseo, y descalfica toda ilusión seductora. El apogeo de esta desimaginación de la imagen por intoxicación, de estos esfuerzos inauditos, en todos los terrenos, para conseguir que una imagen deje de ser una imagen, es la digitalidad, la imagen de síntesis, la imagen numérica, la realidad virtual.



Una imagen es precisamente una abstracción del mundo en dos dimensiones, es lo que priva al mundo real de una dimensión, y con ello crea el poder de la ilusión. La virtualidad, por el contrario, en la medida en que nos hace *entrar* en la imagen, recreando una imagen realista en tres dimensiones (añadiendo incluso una suerte de cuarta dimensión a lo real para convertirlo en hiperreal), destruye esta ilusión (el equivalente de esta operación en el tiempo es el «tiempo real», que obliga al rizo del tiempo a cerrarse

sobre sí mismo en el instante, aboliendo así toda ilusión tanto del pasado como del futuro). La virtualidad tiende a la ilusión perfecta. Pero no se trata en absoluto de la misma ilusión creadora propia de la imagen (y también del signo, del concepto, etcétera). Se trata de una ilusión «recreadora» (y recreativa), realista, mimética, hologramática. Pone fin al juego de la ilusión mediante la perfección de la reproducción, mediante la reedición virtual de lo real. No apunta más que a la prostitución, al exterminio de lo real por su doble (por ejemplo, el museo que nos permitirá *entrar* en *Desayuno en la hierba* y formar parte de la escena que representa el cuadro).

A la inversa, la ilusión óptica, al privar a los objetos reales de una dimensión, convierte su presencia en algo mágico y se reencuentra con el sueño, con la irrealidad total en toda su minuciosa exactitud. La ilusión óptica es el éxtasis del objeto real en su forma inmanente, es lo que añade al encanto formal de la pintura el encanto espiritual del señuelo, de la mistificación de los sentidos. Porque lo sublime no basta, se requiere además lo sutil, la sutileza que consiste en transformar lo real tomándolo al pie de la letra. Y esto es lo que la modernidad nos ha hecho olvidar: que es la sustracción lo que produce la fuerza; es en la ausencia donde ésta nace. No hemos cesado de acumular, de añadir, de sobrepajar. Y como ya no somos capaces de afrontar el dominio simbólico de la ausencia, nos hallamos sumergidos en la ilusión inversa, la ilusión desencantada y material del exceso, la ilusión moderna de la proliferación de pantallas e imágenes.

El arte: ilusión exacerbada

Resulta muy difícil hablar hoy de pintura porque resulta muy difícil *verla*. Por lo general, la pintura no desea exactamente ser *mirada*, sino ser absorbida visualmente, y circular sin dejar rastro. Sería en cierto sentido la forma estética simplificada del intercambio imposible. Sin embargo, el discurso que mejor la definiría sería un discurso en el que no hubiera nada que ver. El equivalente de un objeto que no es tal.

Pero un objeto que no es tal no es precisamente nada, es un objeto que no cesa de obsesionarnos por su inmanencia, por su presencia vacía e inmaterial. El problema reside en los confines de la nada: en materializar esa nada; en los confines del vacío: en trazar la filigrana

del vacío; en los confines de la indiferencia: en jugar de acuerdo con las misteriosas reglas de la indiferencia.

El arte no es nunca el reflejo mecánico de las condiciones positivas o negativas del mundo; es ilusión exacerbada, espejo hiperbólico. En un mundo condenado a la indiferencia, el arte no puede sino sumarse a esta indiferencia, girar en torno al vacío de la imagen, del objeto que no es tal. Así, el cine de autores como Wenders, Jarmush, Antonioni, Altman, Godard o Warhol, explora la insignificancia del mundo a través de la imagen, y con sus imágenes contribuye a la insignificancia del mundo, se suma a su ilusión real, o hiperreal, mientras que un cine como el de Scorsese o Greenaway, con su maquinación barroca, su refinamiento técnico y su agitación frenética y ecléctica, no hace más que llenar el vacío de la imagen, y por tanto aumentar nuestra desilusión ante ésta. Es como esos simulacionistas neoyorquinos que, al hipostasiar el simulacro, no hacen sino hipostasiar la propia pintura como simulacro, como máquina enfrentada a sí misma.

En muchos casos (Bad Painting, New Painting, instalaciones y *performances*) la pintura reniega de sí misma, se parodia, vomita sobre sus propios productos: deyecciones plastificadas, vitrificadas, congeladas; reciclaje e inmortalización de los deshechos. Ni siquiera ofrece la posibilidad de una *mirada*; deja de suscitar la mirada porque, en todos los sentidos del término, deja de mirarnos. Si no nos mira nos deja absolutamente indiferentes. Y, en efecto, esta pintura se ha vuelto absolutamente indiferente a sí misma, en tanto que pintura, en tanto que arte, en tanto que ilusión más poderosa que lo real. Ya no cree en su propia ilusión y cae en la simulación de sí misma y en la burla.

El enajenamiento de nuestro mundo

La abstracción fue la gran aventura del arte moderno. En su fase «irruptiva», primitiva, original, ya sea expresionista o geométrica, forma parte aún de una historia heroica de la pintura, de una deconstrucción de la representación y de una fragmentación del objeto. Al volatilizarse el objeto, es el tema de la pintura el que se aventura hasta los confines de su propia desaparición. Pero las formas múltiples de la abstracción contemporánea (y esto se aplica también a la nueva figuración) están más allá de esta peripe-

cia revolucionaria, más allá de esta desaparición «de hecho»: ya no llevan más huella que la del campo indiferenciado, banalizado y desintensificado de nuestra vida cotidiana, que la de la banalidad de las imágenes, que ha pasado a formar parte de nuestras costumbres. Los conceptos de nueva abstracción y nueva figuración sólo se oponen en apariencia; en realidad describen a partes iguales el enajenamiento total de nuestro mundo, que ha pasado su fase dramática y se encuentra ya en su fase banalizada. La abstracción de nuestro mundo es un hecho desde hace mucho tiempo, y todas las formas artísticas de un mundo indiferente llevan el mismo estigma de la indiferencia. Esto no es ni una negación ni una condena; es el estado actual de las cosas: la auténtica pintura contemporánea debe mostrarse tan indiferente hacia sí misma como indiferente se ha vuelto el mundo —una vez desaparecidas las apuestas esenciales—. El arte en su conjunto no es sino el metalenguaje de la banalidad. ¿Acaso esta simulación desdramatizada puede continuar hasta el infinito? Sean cuales fueren las formas a las que nos enfrentamos, hace tiempo que entramos en el psicodrama de la desaparición y la transparencia. No hay que dejarse engañar por la falsa continuidad del arte y de su historia.

En resumidas cuentas, retomando la expresión de Benjamin, existe un aura del simulacro —del mismo modo en que existía para él un aura de lo original, existe una simulación auténtica y una simulación falsa—. Esto puede resultar paradójico, pero es cierto: existe una simulación «auténtica» y una simulación «falsa». Cuando Warhol pinta sus *Sopas Campbell* en los años sesenta, se produce



un auténtico estallido de la simulación y de todo el arte moderno: el objeto-mercancía, el signo-mercancía pasa de repente a ser objeto de una sacralización irónica, lo que constituye el único ritual que nos queda, el ritual de la transparencia. Pero cuando pinta las *Soup Boxes*, en 1986, ya no se trata de un estallido innovador sino del estereotipo de la simulación. En 1965 abordaba el concepto de originalidad de un modo original. En 1986 reproduce la inoriginalidad de un modo inoriginal. En 1965 es el traumatismo estético de la irrupción de la mer-



cancía en el arte lo que recibe un tratamiento ascético e irónico al mismo tiempo (el ascetismo de la mercancía, su aspecto puritano y mágico, enigmático, como decía Marx), simplificando de golpe la práctica del arte. La genialidad de la mercancía, el genio astuto de la mercancía, suscita una nueva genialidad del arte: el genio de la simulación. En 1986 no queda ni rastro de todo esto, o bien es simplemente el genio publicitario quien viene a ilustrar una nueva fase de la mercancía. Una vez más, el arte oficial convierte la mercancía en un producto estético, caemos de nuevo en la estetización cínica y sentimental que estigmatizaba a Baudelaire. Cabe pensar que volver a lo mismo al cabo de veinte años es propio de una ironía incluso superior. Yo no lo creo. Creo en el (astuto) genio de la simulación, pero no creo en su fantasma. Y tampoco creo en su cadáver, aunque sea en estéreo. Sé que dentro de pocos siglos no habrá ninguna diferencia entre una auténtica ciudad pompeyana y el museo Paul Getty de Malibú; no habrá ninguna diferencia entre la Revolución Francesa y su conmemoración olímpica en Los Angeles, en 1989; pero nosotros vivimos aún de esta diferencia.

Imágenes en las que no hay nada que ver

El dilema puede resumirse como sigue: o bien la simulación es irreversible —no hay un más allá de la simulación, deja de ser un acontecimiento, es nuestra banalidad absoluta, es la obscenidad de cada día; nos encontramos en el nihilismo definitivo y nos preparamos para repetir insensatamente todas las manifestaciones de nuestra cultura a la espera de otro acontecimiento imprevisible (pero, ¿de dónde vendrá?)—, o bien hay cuando menos un arte de la simulación, una cualidad irónica que resucita en todo momento las apariencias del mundo para destruirlas. De lo contrario, el arte se limitará, como ocurre hoy a menudo, a ensañarse con su propio cadáver. No es necesario añadir lo mismo a lo mismo y a lo mismo; eso sólo conduce al abismo; eso es lo que se llama simulación pobre. *Hay que arrancar lo mismo a lo mismo.*

Es preciso que cada imagen robe algo a la realidad del mundo, que en cada imagen algo desaparezca; pero no debemos caer en la tentación de la nada, de la entropía definitiva; es preciso que la desaparición siga viva: ahí está el secreto del arte y de la seducción. Hay en el arte —tanto en el arte contemporáneo como en el arte clásico— un doble postulado y por tanto una doble estrategia. Una tendencia a la nada, a borrar todas las huellas del mundo y de la realidad, y una resistencia inversa a esta tendencia. Según Michaux, el artista *es aquel que se resiste con todas sus fuerzas al impulso fundamental de no dejar rastro.*

El arte se ha vuelto iconoclasta. La iconoclasia moderna ya no consiste en romper las imágenes sino en fabricar imágenes, un exceso de imágenes *en las que no hay nada que ver*. Se trata literalmente de imágenes que no dejan rastro. Carecen de consecuencias estéticas, propiamente hablando.

Pero detrás de cada una de ellas ha desaparecido algo. Ahí está su secreto, si es que tienen un secreto, y ahí está el secreto de la simulación. En el horizonte de la simulación no sólo ha desaparecido el mundo real, también la misma cuestión de su existencia carece ya de sentido.

Si reflexionamos sobre la cuestión advertiremos que nos encontramos ante el mismo problema de la iconoclasia en Bizancio. Los iconólatras eran gentes sutiles que pretendían representar a Dios en toda su grandeza, pero que, en realidad, al simular a Dios en las imágenes disimulaban el problema de su existencia. Toda imagen no era más que un pretexto para no plantearse el problema de la existencia de Dios. Detrás de cada imagen, Dios había desaparecido. No estaba muerto, había desaparecido, es decir, que el problema no volvía a plantearse. El problema de la existencia o la no existencia de Dios se resolvía mediante la simulación.

Pero podemos pensar que el hecho de desaparecer precisamente detrás de las imágenes era una estrategia del propio Dios. Dios se aprovecha de las imágenes para desaparecer, obedeciendo a su vez al impulso de no dejar rastro. La profecía se ha hecho realidad: vivimos en un mundo de simulación, un mundo en el que la más alta función del signo es hacer desaparecer la realidad y enmascarar al mismo tiempo esta desaparición. El arte hace lo mismo. Los medios de comunicación hacen lo mismo. Por eso están abocados al mismo destino.

Tras la orgía de las imágenes se oculta algo. El ocultamiento del mundo tras la abundancia de imágenes es quizá otra forma de ilusión, una forma irónica. Sirva como ejemplo la parábola de Canetti sobre los animales: en ellos parece como si se ocultara algo humano, algo que se burla de nosotros.

La ilusión que resulta, a través de la invención de las formas, de la capacidad para alejarse de lo real, para oponer a aquella una escena nueva y pasar al otro lado del espejo, la ilusión que inventa otro juego y otra regla del juego ya no es posible porque las imágenes han pasado a formar parte de las cosas. Ya no son el espejo de la realidad, se han instalado en el corazón de la realidad transformándola en hiperrealidad; y así, de pantalla en pantalla, la imagen ya no tiene más destino que la imagen. La imagen ya no puede imaginar lo real puesto que es lo real, ya no puede trascenderlo, transfigurarlo ni soñarlo, puesto que es la realidad virtual.

En la realidad virtual es como si las cosas se hubiesen tragado su espejo. Después de tragarse su espejo se han vuelto transparentes para sí mismas, no encierran ya secreto alguno, no pueden producir ilusión (pues la ilusión va unida al secreto, al hecho de que las cosas se encuentran ausentes de sí mismas, se apartan de sí mismas en sus apariencias): aquí sólo hay transparencia, y las cosas, absolutamente presentes para sí mismas en su visibilidad, en su virtualidad, en su transcripción despiadada (eventualmente numérica en todas las últimas tecnologías), ya no se inscriben más que en una pantalla, en los millones de pantallas de cuyo horizonte ha desaparecido lo real, pero también la imagen propiamente dicha.

Todas las utopías de los siglos XIX y XX captaron, al hacerse realidad, la realidad de la realidad, y nos dejaron en una hiperrealidad vacía de sentido, puesto que toda perspectiva final ha quedado como absorbida, digerida; no deja más residuo que una superficie carente de profundidad. ¿Acaso es la tecnología la única fuerza que todavía une fragmentos aislados de realidad, pero que ha perdido la constelación del sentido? ¿A dónde ha ido a parar la constelación del secreto?

Fin de la representación, por tanto, fin de la estética, fin de la propia imagen en la virtualidad superficial de las pantallas. Pero —y hay en ello un efecto perverso y paradójico, acaso positivo— parece que al mismo tiempo que la ilusión y la utopía han sido expulsadas de lo real por la fuerza de la tecnología, por

las virtudes de esas mismas tecnologías, *la ironía ha pasado a formar parte de las cosas*. Habría pues una compensación a la pérdida de ilusión del mundo, que sería la aparición de la *ironía objetiva* de ese mundo. La ironía como forma universal y espiritual de la desilusión del mundo. Espiritual en el sentido de sacado del espíritu, surgido del corazón mismo de la banalidad técnica de nuestros objetos y nuestras imágenes. Los japoneses presentan una divinidad en cada objeto industrial. Para nosotros, esta presencia divina se reduce a un pequeño destello de ironía, pero al menos sigue siendo una forma espiritual.



El objeto dicta las reglas del juego

La sinrazón del mundo ya no es una función del sujeto, un espejo crítico en el que se refleja la incertidumbre; es el espejo del propio mundo, del mundo material y artificial que nos rodea y en el que se refleja la ausencia y la transparencia del sujeto. A la función crítica del sujeto le ha sucedido la función irónica del objeto: ironía que ya no es subjetiva sino objetiva. A partir del momento en que se convierten en productos fabricados, en artefactos, en signos, en mercancías, los objetos ejercen una función artificial e irónica por su propia existencia. Ya no es necesario proyectar la ironía sobre el mundo real; ya no es necesario un espejo exterior que ofrezca al mundo la imagen de su doble: nuestro universo ha devorado a su doble y por lo tanto se ha vuelto espectral, transparente; ha perdido su sombra, y la ironía de este doble incorporado estalla a cada instante, en cada fragmento de nuestros signos, de nuestros objetos, de nuestras imágenes, de nuestros modelos; ya ni siquiera es necesario, como hicieran los surrealistas, exagerar la funcionalidad, confrontar los objetos con lo absurdo de su función en una irrealidad poética. Los objetos se encargan de iluminarse irónicamente por sí solos, se despojan de su sentido sin el menor esfuerzo; ya no es necesario subrayar el artificio o el sin sentido, todo ello forma parte

de su propia representación, de su encadenamiento visible, demasiado visible, de su superfluidad, que crea por sí misma un efecto de parodia. Tras la física y la metafísica nos encontramos en una *patafísica** de los objetos y de la mercancía, en una *patafísica* de los signos y de lo operacional. Todos los objetos, privados de su secreto y su ilusión, están condenados a la existencia, a la apariencia visible, están condenados a la publicidad, al hacer creer, al hacer ver, al hacer valer. Nuestro mundo moderno es publicitario en su esencia (o más bien en su transparencia). Tal como es, se diría que no ha sido creado más que para hacer publicidad en otro

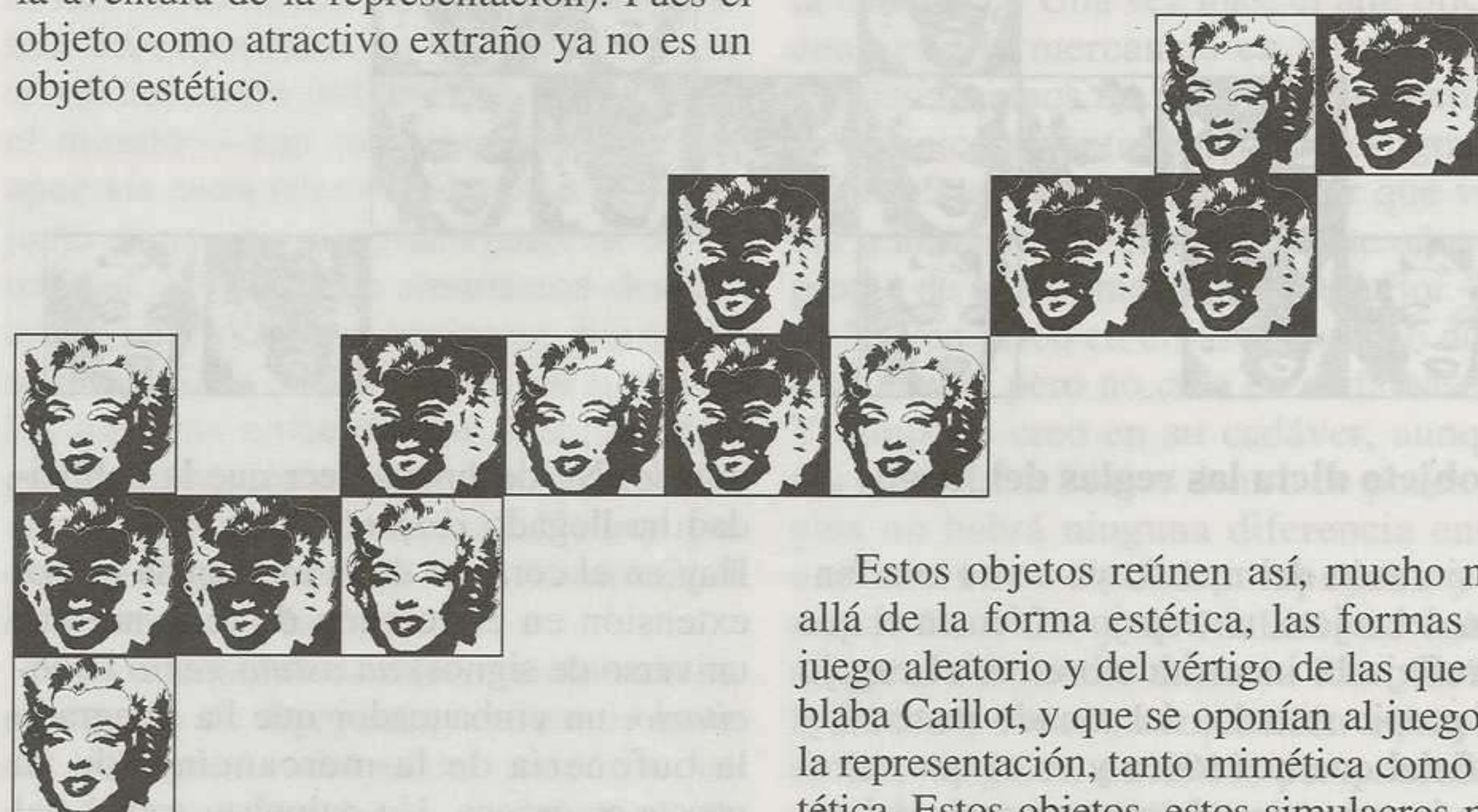
mundo. No debemos creer que la publicidad ha llegado *después* de la mercancía. Hay en el corazón de la mercancía (y por extensión en el corazón de todo nuestro universo de signos) *un astuto genio publicitario*, un embaucador que ha integrado la bufonería de la mercancía y de su puesta en escena. Un guionista genial (tal vez el propio capital) ha arrastrado al mundo a una fantasmagoría de la que todos somos víctimas fascinadas.

Todas las cosas quieren hoy manifestarse. Los objetos técnicos, industriales, mediáticos, los artefactos de todo tipo quieren destacar, ser vistos, ser leídos, ser registrados, ser fotografiados.

Creemos que fotografiamos un objeto por placer, pero en realidad es el objeto el que quiere ser fotografiado; nosotros somos tan sólo el personaje de su puesta en escena, movido secretamente por la perversión autopublicitaria de todo este mundo circundante. Ahí está la ironía de la situación; casi me atrevería a decir la ironía patafísica de la situación. Toda metafísica se ve efectivamente barrida por este cambio de situación, en virtud del cual el sujeto ya no está en el origen del

* *Patafisique*: Ciencia de las soluciones imaginarias que da simbólicamente las propiedades de los objetos descritos por su virtualidad. (N. del E).

proceso sino que no es más que el agente, o el operador, de la ironía objetiva del mundo. Ya no es el sujeto el que se representa el mundo (*I will be your mirror!*), es el objeto el que refleja al sujeto y, sutilmente, mediante la tecnología, le impone su presencia y su forma aleatoria. Ya no es el sujeto quien dicta las reglas del juego, y parece como si los términos de la relación se hubiesen invertido. Es el poder del objeto el que se abre camino a través del juego de la simulación y de los simulacros, a través del propio artificio que le hemos impuesto. Hay en ello una suerte de revancha irónica: el objeto se convierte en un «atractivo extraño». Y ahí está el límite de la aventura estética, del dominio estético del mundo por parte del sujeto (pero también ahí está el fin de la aventura de la representación). Pues el objeto como atractivo extraño ya no es un objeto estético.



Despojado por la técnica de todo secreto, de toda ilusión, despojado de su origen, puesto que éste es generado por los modelos, despojado de toda connotación de sentido y de valor, exorbitado, es decir, desplazado de la órbita del sujeto y del modo de visión determinado que forma parte de la definición estética del mundo, se convierte en cierto modo en objeto puro y recupera parte de la fuerza y la inmediatez de las formas de antaño, o de las formas posteriores a la estetización general de nuestra cultura. Todos estos artefactos, todos estos objetos e imágenes artificiales, irradian sobre nosotros una especie de brillo artificial, ejercen una suerte de fascinación; los simulacros dejan de ser simulacro para convertirse en evidencia material —fetiches tal vez, completamente despersonalizados, desimbolizados, y por tanto de una intensidad máxima, empleados directamente como medio— como el objeto-fetichismo, sin mediación estética. Es tal vez ahí donde los objetos más superficiales, más estereotipados, recuperan su capacidad de

exorcismo, a semejanza de las máscaras rituales. Del mismo modo en que las máscaras absorben la identidad de los actores, de los bailarines, de los espectadores, y con ello se proponen provocar una suerte de vértigo (¿traumático?), así también creo yo que todos estos artefactos modernos —de la publicidad a la electrónica, de los medios de comunicación a la realidad virtual, los objetos, las imágenes, los modelos, las redes— ejercen una función de absorción y de vértigo en el interlocutor (nosotros, los sujetos, los supuestos agentes), más que una función de comunicación o información (y al mismo tiempo de eyección y de rechazo, exactamente igual a todas las formas anteriores de exorcismo y paroxismo). *We shall be your favorite disappearing act!*

Estos objetos reúnen así, mucho más allá de la forma estética, las formas del juego aleatorio y del vértigo de las que hablaba Caillot, y que se oponían al juego de la representación, tanto mimética como estética. Estos objetos, estos simulacros modernos, reflejan también la sociedad en que vivimos, que es en sí misma una sociedad de paroxismo y de exorcismo, es decir, una sociedad en la que hemos absorbido hasta el vértigo nuestra propia realidad, nuestra propia identidad, y en la que intentamos rechazarla con la misma fuerza con que la realidad entera ha absorbido hasta el vértigo a su propio doble e intenta expulsarlo bajo cualquiera de sus formas.

Estos objetos banales, técnicos, virtuales, serían por lo tanto los nuevos «atractivos extraños», los nuevos objetos situados más allá de la estética, transestéticos; objetos-fetichismo, sin significado, sin ilusión, sin aura, sin valor, y que serían el espejo de nuestra desilusión radical del mundo. Objetos puros, irónicos, como las imágenes de Warhol.

Warhol: introducción al fetichismo

Andy Warhol parte de cualquier imagen para eliminar de ella lo imaginario y convertirla en un producto visual.

Lógica pura, simulacro incondicional. Steve Miller, y todos los que manipulan «estéticamente» la imagen en vídeo, la imagen científica, la imagen de síntesis, hacen exactamente lo contrario. Rehacen la estética con un material bruto. El uno se sirve de la máquina para crear de nuevo arte, el otro (Warhol) es una máquina. Warhol es una auténtica metamorfosis maquinista. Steve Miller se limita a hacer simulación con las máquinas y emplea la técnica para crear ilusión. Warhol nos ofrece la ilusión pura de la técnica —la técnica como ilusión radical—, muy superior hoy día a la de la pintura.

En este sentido, una máquina puede hacerse famosa, y Warhol nunca ha aspirado más que a esta celebridad mecánica, que carece de consecuencias y no deja rastro. Celebridad fotogénica que resulta también de la exigencia que hoy tienen todo objeto y todo individuo de ser vistos, de ser plebiscitados por la mirada. Eso hace Warhol: es tan sólo el agente de la aparición irónica de las cosas. Es tan sólo el medio de esta gigantesca publicidad que se hace el mundo a través de la técnica, a través de las imágenes, forzando nuestra imaginación a borrarse, a nuestras pasiones a salir al exterior, rompiendo el espejo que le tendíamos, hipócritamente por otra parte, para captar el mundo en nuestro propio beneficio.

Mediante las imágenes, mediante todo tipo de artefacto técnico —los que emplea Warhol son el «tipo ideal» moderno—, el mundo impone su discontinuidad, su fragmentación, su estereofonía, su instantaneidad artificial. Es una evidencia de la máquina Warhol, de esa máquina extraordinaria para filtrar el mundo en su evidencia material.

Las imágenes de Warhol no son en absoluto banales por el hecho de ser reflejo de un mundo banal sino porque son resultado de la ausencia de todo intento de interpretación por parte del individuo: son resultado de la elevación de la imagen a la figuración pura, sin la menor transfiguración. Ya no se trata pues de una trascendencia sino de un aumento de poder del signo que, al perder por completo su significado natural, resplandece en el vacío con toda su luz artificial. Warhol es el primero que se introduce en el terreno del fetichismo.

Pero, pensándolo bien ¿qué hacen los artistas modernos? ¿Acaso, como los artistas después del Renacimiento, que pensaban hacer pintura religiosa y creaban obras de arte, nuestros artistas modernos piensan producir obras de arte y

hacen algo totalmente distinto? ¿Acaso los objetos que producen no son cualquier cosa menos arte? Son objetos-fetiché, por ejemplo, pero fetiches desencantados, objetos puramente decorativos y de uso limitado (Roger Caillois los llamaría ornamentos hiperbólicos). Objetos literalmente supersticiosos en el sentido de que ya no dependen de una naturaleza sublime del arte y tampoco responden a una creencia profunda en el arte. Pero sí continúan perpetuando la superstición del arte en todas sus formas. Fetiches pues, de idéntica inspiración al fetichismo sexual, que es también sexualmente indiferente: al transformar su objeto en fetichismo niega al mismo tiempo la realidad del sexo y la realidad del placer sexual. No cree en el sexo, sólo cree en la idea del sexo (que por supuesto es asexual). Del mismo modo, ya no creemos en el arte sino en la idea del arte (que a buen seguro no tiene nada de estética).

Por esta razón, puesto que no es sutilmente más que una idea, el arte se ha puesto a trabajar sobre las ideas. El bote de Duchamp es una idea, la caja Campbell de Warhol es una idea, Yves Klein vendiendo el aire en una galería a cambio de un cheque en blanco es una idea. Todo ello son ideas, signos, alusiones, conceptos. No significa nada en absoluto, pero eso ya significa algo.

Lo que hoy llamamos arte parece dar testimonio de un vacío irremediable. El arte se disfraza de idea; la idea de arte. Es una forma, nuestra forma de transexualidad, de travestismo ampliado a todo el terreno del arte y la cultura. Transexual, a su modo, es el arte atravesado por la idea, atravesado por los signos vacíos del arte, y en especial por los signos de su desaparición.

Todo el arte moderno es abstracto en el sentido de que está más condicionado por la idea que por la imaginación de formas y sustancias. Todo el arte moderno es conceptual en el sentido de que convierte en fetiché el concepto de la obra, el estereotipo de un modelo de arte cerebral (exactamente igual que la mercancía convierte en fetiché no el valor real sino el estereotipo abstracto del valor). Entregado a esta ideología fetichista y decorativa, el arte ya no tiene existencia propia. Así las cosas, podemos decir que avanzamos hacia la desaparición total del arte como actividad específica. Esto puede desembocar bien en una transformación del arte en técnica y artesanía pura —que en ocasiones se adentra en el terreno de la elec-

trónica, como vemos hoy en todas partes—, bien en un ritualismo primario donde cualquier objeto hará las veces de elemento estético y el arte acabará en el *kitsch* universal, como el arte religioso acabó en su día en el *kitsch* sansulpciano. ¿Quién sabe? El arte como tal no habrá sido quizá más que un paréntesis, una suerte de lujo efímero de la especie. Lo terrible es que esta crisis del arte corre el riesgo de volverse interminable. Y la diferencia entre Warhol y los demás, cómodamente instalados en las profundidades de esta crisis interminable, es que con Warhol esta crisis del arte concluyó en sustancia.

Recuperar la ilusión positiva

¿Hay todavía una ilusión estética? ¿O al menos una vía hacia una ilusión transes-tética, radical, del secreto de la seducción, de la magia? ¿Hay todavía, en los confines de la hipervisibilidad, transparencia, virtualidad, espacio para la *imagen*? ¿Espacio para un enigma? ¿Espacio para los acontecimientos de la percepción, para una fuerza hecha de ilusión, para una auténtica estrategia de las formas y las apariencias?

Contra toda superstición moderna de «liberación», hay que decir que las formas no se liberan, que las figuras no se liberan. Por el contrario, se encadenan; el único modo de liberarlas es encadenarlas, es decir, encontrar su encadenamiento, el hilo que las genera y las ata, que las encadena dulcemente unas a otras. Por otra parte, las imágenes se encadenan y generan por sí solas; el arte en su conjunto debe entrar en la intimidad de este proceso. «Vale más haber reducido dulcemente a la esclavitud a un solo hombre libre que haber liberado a mil esclavos» (Omar Jayyam).

Se trata de objetos cuyo secreto no reside en su expresión «centrífuga», en su forma (o su deformación) representativa, sino por el contrario en su atracción centrípeta y su posterior dispersión en el ciclo de las metamorfosis: en efecto, hay dos maneras de escapar a la trampa de la representación. Una es su deconstrucción interminable, donde la pintura no cesa de contemplar su agonía

en los restos del espejo y a continuación se pone a trabajar con ellos, siempre en contradependencia del significado perdido, siempre necesitada de un reflejo o una historia. La otra consiste en abandonar sencillamente la representación, olvidar todo intento de lectura, de interpretación, de desciframiento, olvidar la violencia crítica del sentido y el contrasentido para volver a la matriz de la que surgen las cosas, allí donde éstas renuncian simplemente a su presencia, pero en formas múltiples, desmultiplicadas según el espectro de las metamorfosis.

Entrar en el espectro de la dispersión del objeto, en la matriz de la distribución de las formas, es la forma misma de la ilusión, del comienzo del juego (*illudere*). Superar una idea es negarla. Superar una forma es pasar de una forma a otra. Lo primero define la posición intelectual crítica, y es con frecuencia la actitud de la pintura moderna ante el mundo. Lo segundo describe el principio de la ilusión, para la cual la forma no tiene otro destino que la forma.

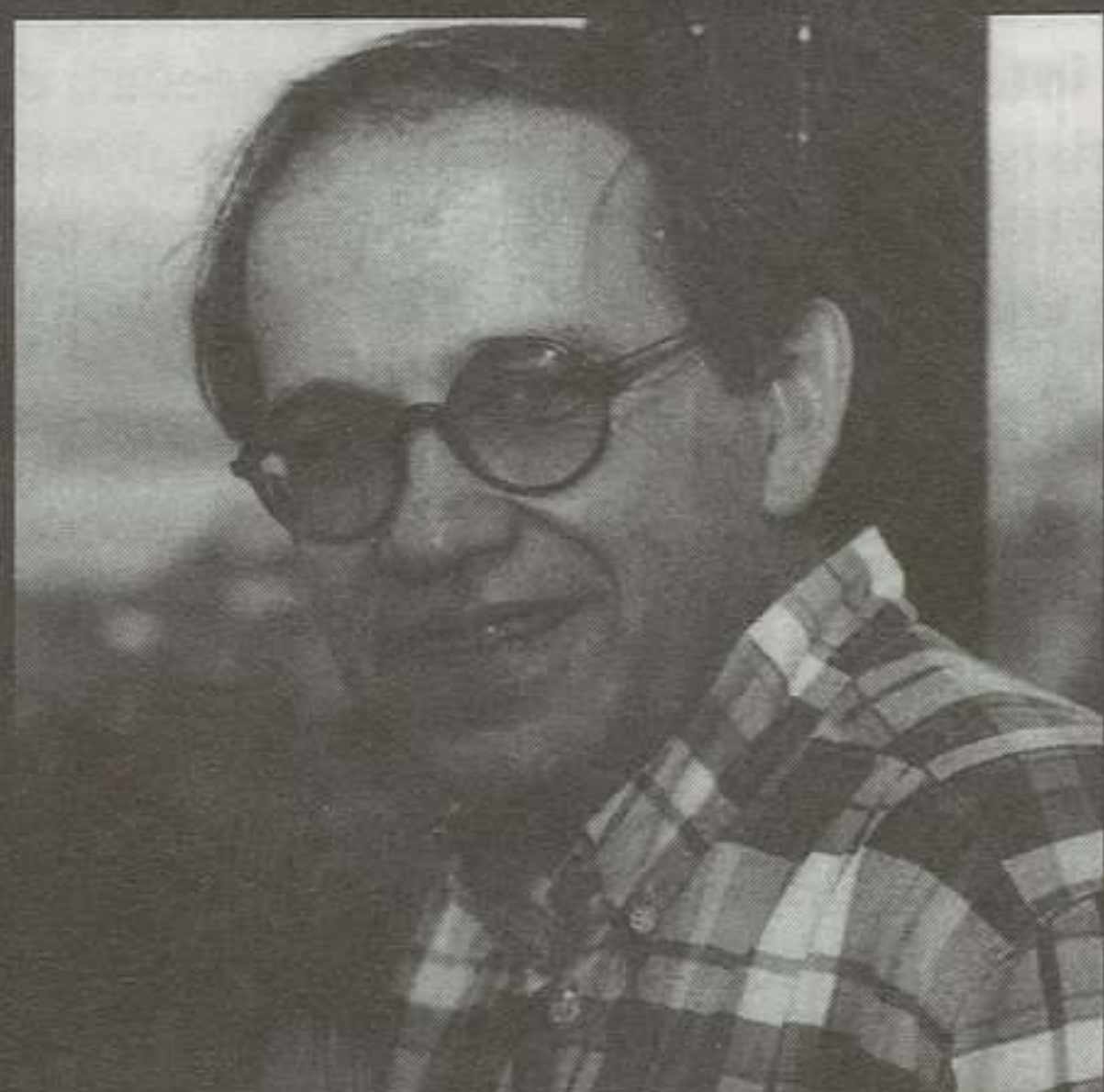
En este sentido, necesitamos ilusionistas convencidos de que el arte y la pintura son ilusión, es decir, tan alejados de la crítica intelectual del mundo como de la estética propiamente dicha (lo que supone ya una discriminación reflexiva de lo bello y de lo feo). Ilusionistas convencidos de que el arte es ante todo una ilusión óptica, una ilusión vital, como toda teoría es una ilusión de los sentidos; convencidos de que la pintura, lejos de ser una versión expresiva y por lo tanto pretendidamente verídica del mundo, consiste en poner cebos allí donde la supuesta realidad del mundo sea lo bastante ingenua para dejarse engañar. Del mismo modo, la teoría no consiste en tener ideas (y por lo tanto en coquetear con la verdad) sino en poner cebos, trampas ante las cuales los sentidos serán lo bastante ingenuos como para dejarse engañar. Consiste en recuperar, a través de la ilusión, una forma de seducción fundamental.

Exigencia delicada, ésta de la ilusión visual, de no sucumbir al encanto nostálgico de la pintura y mantenerse en esta línea sutil que tiene menos de estética que de cebo, heredera de una tradición ritual que nunca se ha mezclado realmente con la de la pintura. Dimensión



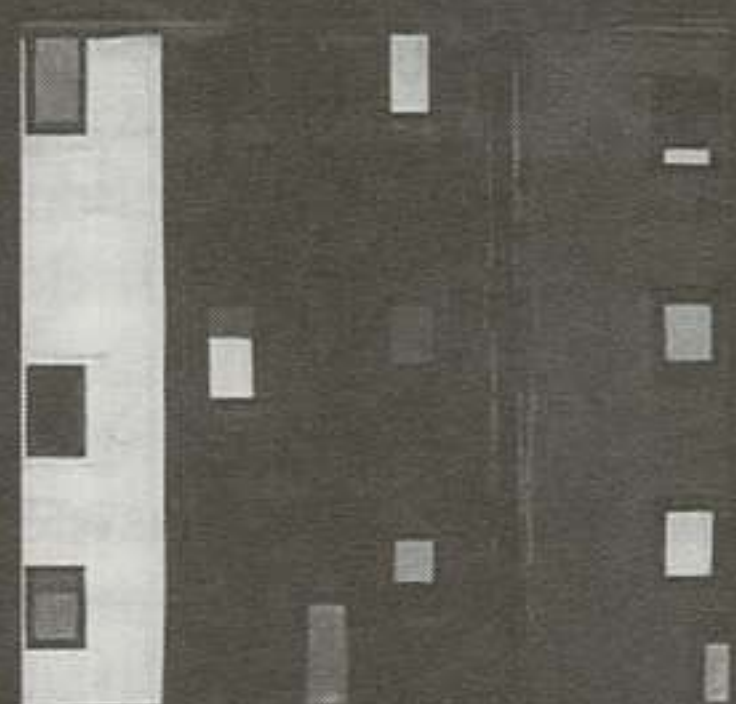
Premio Anagrama de Ensayo

JAVIER ECHEVERRÍA



Un apasionante análisis del impacto de las tecnologías de la información y de las comunicaciones en la vida doméstica

Javier Echeverría



*Cosmopolitas
domésticos*

XXIII Premio Anagrama de Ensayo

ANAGRAMA
Colección Argumentos



ANAGRAMA

que entronca, más allá de la ilusión estética, con una forma de ilusión mucho más fundamental, que yo llamaría «antropológica» —para designar esta función genérica del mundo y de su aparición en virtud de la cual el mundo se nos aparece mucho antes de que cobre sentido, mucho antes de ser interpretado o representado, mucho antes de volverse real, cosa que no hace hasta mucho después y sin duda de modo efímero—. No se trata de la ilusión negativa y supersticiosa de otro mundo sino de la ilusión positiva de este mundo, de la escena operativa del mundo, de la operación simbólica del mundo, de la ilusión vital de las apariencias de la que hablaba Nietzsche (ilusión como escena primitiva, muy anterior, mucho más fundamental que la escena estética).

El terreno de los objetos supera con mucho el terreno del arte. El reino del arte y de la estética es el de una gestión convencional de la ilusión, el de una convención que neutraliza los efectos delirantes de la ilusión, que neutraliza la ilusión como fenómeno extremo. La estética es una suerte de sublimación, un modo de dominar, a través de la forma, la ilusión radical del mundo, que de lo contrario nos aniquilaría. Otras culturas ya han aceptado la cruel evidencia de esta ilusión original del mundo, en un intento de lograr un equilibrio artificial. Nosotros, las culturas modernas, ya no creemos en esta ilusión del mundo sino en su realidad (lo que sin duda es la última de las ilusiones), y hemos optado por atenuar los estragos de la ilusión mediante esta forma, cultivada y dócil, del simulacro, que es la forma estética.

La ilusión carece de historia. La forma estética, por su parte, sí tiene una historia. Pero puesto que tiene una historia, no tiene más que un tiempo, y es sin duda ahora cuando asistimos al desvanecimiento de esta forma condicional, de esta forma estética del simulacro, en beneficio del simulacro incondicional, es decir, en una especie de escena primitiva de la ilusión en la que volveríamos a los ritos y las fantasmagorías inhumanas de culturas anteriores a la nuestra. □

JEAN BAUDRILLARD

— *La ilusión del fin*. Anagrama, 1994.

— *La transparencia del mal*. Anagrama, 1994.

Cómo narrar la aventura

Fernando Savater

La narración por excelencia, que precede a todas las demás, las posibilita y las subyace, que asoma entre las otras de vez en cuando como un gran mamífero marino emerge de repente para respirar en medio de un cardumen centelleante y viscoso de peces menores, es la narración de la aventura. Porque es la aventura lo digno por antonomasia de ser contado y es ese cuento el que despierta la atención que luego tantos otros relatos de diverso corte sabrán aprovechar. Llamo aventura a la gesta del héroe aventurero: una saga de peripecias en las que un mortal desafía la rutina de la mortalidad y vive por un breve o largo momento —siempre sólo un momento, empero, porque en la aventura no cabe instalarse— sin ceder al miedo, a la renuncia o al lamento. Los demás, los que vivimos asustados, renunciando y quejándonos, queremos escuchar la crónica de ese hermano insólito para estimularnos con su triunfo aun si culmina en el desastre de la muerte, pues la muerte del aventurero parece rescatada por lo que la precedió. Tanto esa muerte como esa vida pertenecen al ámbito del coraje, en el que nada resulta totalmente fallido y hasta la más ciega necesidad se alza en destino.

Pueden no ser individualistas todos los aventureros, pero al menos son declarada y notoriamente individuos, por mucho que se agrupen. La aventura es siempre *personal* o no es aventura, sino incidente o accidente. Meterse en aventuras supone individualizarse, fraguarse una personalidad, salir del rebaño. Uno puede salirse del rebaño solo o acompañado de otros cien mil, porque lo propio del rebaño no es el número —hay rebaños de uno y muchos de dos— sino la mentalidad: friolera, ahorrativa, resguardada. Los aventureros se van siempre del rebaño, se oponen a él: son inevitablemente *egregios*. Hay muchas formas de llegar a la aventura. Los unos la buscan por curiosidad o por la inquietud rebelde de su carácter, otros la asumen bajo presión de una vida inclemente, implacable, pero que siempre es

vida y por tanto estímulo genial para quien sabe aprovecharla (los jóvenes protagonistas de *A través del desierto* de Sienkiewicz, por ejemplo, o el capitán de quince años cuya crónica maravillosa escribió Julio Verne). Lo único que sabemos de cierto es que el protagonista debe aceptar inequívocamente su aventura, sea sonriendo ilusionado o refunfuñando. Uno puede ser aventurero por cualquier motivo menos por inercia o por descuido. En cambio es muy posible verse arrastrado por una aventura menor a otras mayores: cada aventura asumida predispone a otras, las atrae, las desencadena. Es arte difícil ser *moderadamente* aventurero...

Hay aventureros moralmente inocuos, que ni desafían ni defienden los valores de la comunidad a la que pertenecen: son los que se miden ante todo con el obstáculo por excelencia, la naturaleza, y viajan, exploran, escalan,

cazan, navegan, bucean, arrostrando de mil maneras lo inhóspito y agresivo de nuestra madrastra. En otras ocasiones, el aventurero es un paladín de su grupo (familiar, tribal o nacional, incluso de la humanidad entera) y lucha contra los enemigos externos o internos que lo amenazan. Este tipo de aventurero llega a convertirse en héroe y quizá alcance finalmente la dignidad de jefe, por lo que a su evidente utilidad une no menos evidentes peligros: una muerte gloriosa y temprana le es siempre favorable, según dejaron hermosamente dicho poetas épicos griegos como Homero o Simónides. Pero se dan también aventureros de otro modelo, aventureros del lado de sombra de las sociedades, perturbadores, dañinos, destructores, que transgreden sin titubear las leyes e introducen el desorden de su entropía audaz en el cosmos pacífico al que se acoge la mayoría. No me refiero, claro está, al fuera de la ley



que se enfrenta con un orden injusto para reivindicar los derechos de los suyos, como Espartaco, ni al bandido generoso estilo Dick Turpin que remedia con lo que roba a los ricos la menesterosidad de los pobres, ni al justiciero enmascarado —hay muchos en las crónicas, demasiados— que castiga sin remilgos jurídicos la prepotencia astuta de los enemigos de los débiles.

No, hablo de auténticos ladrones por interés propio como el Raffles de Hoffnagel, incluso de asesinos como el Ripley de Patricia Highsmith o de seductores sin escrúpulos como el don Juan de Tirso, de Molière y de Zorrilla. O de pistoleros como Billy the Kid. Son aventureros que hacen pupa y que dejan tras de sí un reguero de víctimas que deberían despertar en los lectores más simpatía que ellos pero que sin embargo rara vez lo logran. Se prefiere en cambio la energía de esos diablos, su capacidad perversa de pasar por encima de convencionalismos cuyo beneficio aceptamos sin embargo como indudable. No quisiéramos tropezar con ellos pero nos alegramos de que existan de vez en cuando. Es como si para soportar mejor nuestra domesticidad necesitásemos también sentir cierta complicidad puntual, estética, con los indomables. Ellos nos muestran los riesgos pero también la osadía que hemos sacrificado para obtener la continuidad normativa en la que prosperan los negocios y crecen nuestros hijos. Como nos enseñó Aristóteles respecto a los protagonistas trágicos, profesamos hacia estos aventureros aciagos una mezcla de piedad y de temor. Piedad porque derrochan con obstinada generosidad el ímpetu sobreabundante de la sociedad que les excluye, temor porque en el fondo nos gustan aunque su desplante sería fatal para nosotros, los que solemos pastar en rebaño.

Contar la historia de estos aventureros transgresores presenta literariamente dificultades especiales. Es preciso conservar sin idealizaciones ni excusas oportunistas la dimensión asocial e incluso brutal del personaje pero con la habilidad de no hacerle tan repelente como para que el lector rechace cualquier identificación simpática con él y su destino. Si nada nos une emocionalmente al protagonista de la aventura (ni siquiera la admiración por su coraje o su destreza) seguire-



mos sus peripecias con más impaciencia que interés; desearemos el desenlace en lugar de temerlo, que es el más inequívoco síntoma de fracaso en un relato de este género. Por otra parte, el cronista debe superar la tentación moralizante de pretender edificar a los lectores por medio de las desventuras o castigo final del aventurero, no digamos ya de su arrepentimiento postrero (aunque es lícito que utilice la coartada del ejemplo moral *a contrario* para despistar a la censura en épocas intolerantes o serenar irónicamente la conciencia de los hipócritas, como suele hacer Sade y otros autores pornográficos). Ninguno de los comentarios edificadamente vengativos de las amantes burladas por don Giovanni que cierran el libreto de Da Ponte para la ópera mozartiana pueden borrar de nuestros oídos el fiero «¡Suelta, viejo fatuo!» con que el burlador repudia *in extremis* la mano del comendador que puede salvarle del infierno si acepta arrepentirse. Pero también debe el narrador evitar convertir a su protagonista en una especie de santo de la inmoralidad, entendiendo ésta como una serie de valores más auténticos que los comunmente admitidos o denunciando las lacras nunca escasas de la sociedad que le condena. El personaje asocial tendrá inevitablemente su propio código, pues sin código mejor o peor nadie puede vivir ni sobre todo *actuar* de forma mínimamente relevante; pero si ese código sin otra sanción que la indi-

vidual se propone como preferible al vigente o al menos como una alternativa plausible, la idiosincrasia luciferina y trágica del aventurero queda neutralizada para convertirlo en un reformador de las costumbres aún lamentablemente incomprendido o en un crítico del sistema vigente. Sus radiantes fechorías se degradarán en arengas y perderá el estado de gracia del rebelde, que no consiste en apuntar nuevas convenciones sino en desobedecer en su provecho las reinantes. Quien cuente la aventura de uno de tales diablos debe saber conservarle juntamente fatal y atractivo, comprensible aunque no justificable, enemigo de la mayoría y amigo de pocos pero sobre todo de sí mismo, lo cual le emparenta por cierto con la índole secreta de todos los demás y le vincula sin avasallarle con la razón última del orden establecido.

Ramón J. Sender es el gran narrador español de la posguerra, el más puro y sólido, el más sobrio, el más intenso, el más dramático también, entendiendo el drama ante todo como conflicto ético en determinadas circunstancias históricas. Su prosa no cascabelea ni se entretiene con lo juguetón o con esa subespecie de lo juguetón, el lirismo de oficinista que cuele metáforas dominigueras entre fieles transcripciones de exabruptos callejeros para inflar así lo que alguno tomará por estilo actualísimo de alto coturno. Al menos en dos ocasiones eligió Sender como tema narrativo la crónica verídica de las andanzas de un aventurero del género aciago que antes se ha descrito, en *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre* y en *El bandido adolescente*. Es la lectura de esta última la que motiva las reflexiones de la presente nota.

El bandido adolescente cuenta la vida y andanzas de un personaje real que se apoderó de la imaginación popular, Billy the Kid o Billy el Niño, como solemos llamarle por aquí. La novela pertenece a un género también eminentemente popular, el del Oeste y sus pistoleros, que ha tenido cultivadores de gran éxito público y poca aceptación entre los críticos literarios menos condescendientes: los que fuimos muchachos hace más de treinta años no olvidamos las historias de aquel minucioso dentista de Nueva York, Zane Grey, o de José Mallorquí y Marcial Lafuente Estefanía entre los autores de

nuestro país. Las novelas de género tienen una serie de rituales y convenciones que el aficionado exige sin remilgos pero que mecanizan un tanto el relato, encorsetando al escritor, aunque quizá de manera no más grave que el metro y la rima del soneto encauzan al poeta que lo elige como forma para sus versos. Por eso hay que mirar con cierta desconfianza las incursiones de los novelistas considerados «serios» por la crítica, los de primera A, en el ámbito deliciosamente claustrofóbico de la literatura policíaca, del Oeste o de terror. Cabe temer que se sientan por encima de su tarea y que pretendan hacer «mucho más» que una simple novela de género (lo que para el lector aficionado suele ser en realidad «bastante menos») o que se plieguen a sus normas implícitas de forma obsequiosa pero falta de soltura. En general, es difícil que se resignen a no incluir algún *morceau de bravoure* que ofrezca muestra fehaciente de la amplitud de sus facultades, transitoriamente constreñidas por los requisitos formales del género elegido. El malentendido cultural que supone al premio Nobel más capaz de escribir una buena novela policíaca que a Conan Doyle o Patricia Highsmith (quienes nunca podrían ganar dicho galardón *precisamente* por su aptitud para escribir novelas policíacas) es pariente próximo del error que supone al superdotado Plácido Domingo mejor intérprete de corridos que Jorge Negrete o mejor cantor de tangos que Gardel, incluso primo lejano del que busca los más succulentos bocadillos de calamares en restaurantes de cinco tenedores en lugar de en bares modestos pero especializados.

La incursión de Ramón J. Sender en la novela del Oeste es modélica por su forma de lograr a través de una sabia modestia de estilo la máxima agilidad eficaz en la narración. *El bandido adolescente* supera en efecto a la mayoría de las obras del género pero no desentona nunca pedantemente de él. Puede satisfacer por igual a un entusiasta de Zane Grey y también a cualquiera de los más exigentes lectores del propio Sender.

El encanto de este libro proviene a mi juicio de que sabe ser justamente veloz y detallista. Está contado con una prosa rapidísima, impresionista, que no se enmaraña en largas descripciones pero que va surtiendo su efecto en el lector por la superposición de breves impactos que *cercan* el suceso que se

pretende contar, en lugar de remanerse en él directamente. La muerte de un personaje importante sólo se menciona en tres palabras, pero viene acompañada de frases secas y leves que aluden a lo polvoriento del camino en que murió o al comentario alarmado de un transeúnte que presencié la refriega. Se consigue así una visión más intensa y desolada del suceso, así como la sensación del vértigo de lo irremediable que todo lo arrastra como un viento tenaz. El propio personaje de Billy está descrito del mismo modo, con simples avisos tajantes que a veces apuntan a lo esencial de su carácter y otras a una circunstancia menor pero relevante en un momento concreto de la historia. Se hace hincapié a trechos en la condición perpetuamente juvenil del pistolero, en su personalidad de *puer aeternus*, por utilizar la terminología jungiana. Al principio se nos advierte que «usaba el *Kid* su revólver como un juguete rápido y eficaz»; más adelante, aprendemos que Billy «tenía la misma afición que tienen ahora los niños de todas partes a jugar a los indios, con la sola diferencia de que los revólveres despedían plomo caliente y en aquellos juegos los muertos no volvían a levantarse»; más tarde su acelerado tiempo se va cumpliendo y entra «en una clase curiosa de vejez: la vejez de su adolescencia»; cuando la bala traicionera de Pat Garrett le hiere justo encima del corazón, partiéndole la aorta, «Billy cayó al suelo y se le oyó respirar y toser unos segundos como un niño que se ha atragantado bebiendo leche. Luego el silencio para siempre».

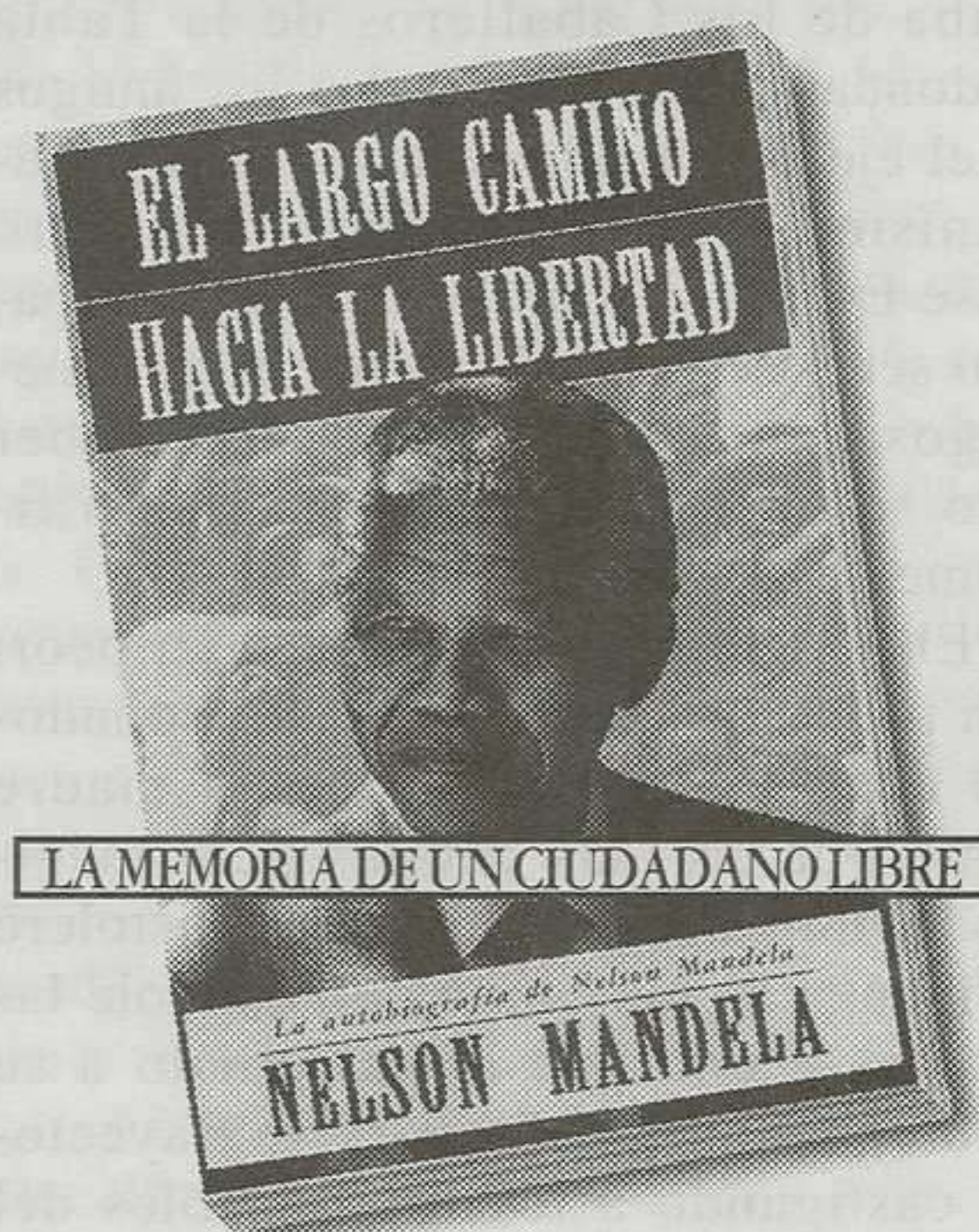
Marcado así por el signo de la perpetua inmadurez, Billy se caracteriza por otros dos rasgos que determinan su impacto en la imaginación de quienes le conocieron: su coraje y su jovialidad, siendo esta última algo así como la manifestación gozosa de aquel. «Bebía y reía —cuenta de él su enemigo y ajusticiador Pat Garrett—, cabalgaba y reía, hablaba y reía... mataba y reía también. No eran risas insolentes ni carcajadas histéricas, sino expansiones casi infantiles y pequeños gorjeos de alegría. Aquellos gorjeos de Billy eran a veces el último rumor que oían sus víctimas, sin embargo». En cuanto al coraje, Billy fue un valiente pero no un valentón, que quizá sea lo opuesto. Había más cordura que romanticismo en su coraje: pensaba con razón que valiente es quien dice la última palabra, no la primera, pues ésta suele pro-

nunciarla casi siempre el tonto. «Nunca sacó Billy el revólver en vano —dice Sender— aunque siempre mató de frente». Sin embargo, después sabremos que al menos en una ocasión el *Kid* mató por la espalda y que ese reproche le ha de perseguir más que sus otros crímenes. Es un buen detalle narrativo de Sender esta contradicción, como si en las primeras páginas de la novela se nos contase lo que Billy siempre quiso ser y luego el relato nos decepcionara un poco, al modo en que suele portarse la vida. Aunque su valor no tiene nada de suicida, la veta caballerescas de Billy se mantiene viva gracias a su culto a la lealtad que «era una de las normas de Billy que se podía considerar innata en él. Y no esperaba forma alguna de reciprocidad ya que se pagaba a sí mismo que había aprendido tal vez de su madre cuando ella le hablaba de los Caballeros de la Tabla Redonda». Esta fidelidad a los amigos es el eje de su relación ambigua y humanísima con su antiguo compañero Jesse Evans, su «amigo mortal» (en parejo sentido a cuando se habla de «enemigos mortales»), que podría haber sido su víctima o su verdugo pero finalmente será su vengador.

El *Kid* se crió sin padre, aún peor: con padrastro, envuelto en los soñadores cuentos irlandeses de su madre como por las alas débiles pero mágicas de un hada. Su carrera de pistolero comienza de muy niño, ajustándole las cuentas a uno que le ha faltado a su madre; después culminará su trayectoria castigando a los responsables del asesinato de otro inglés, Tunstall, que por la amplitud de su cultura pero so-



NOVEDADES



bre todo por su madurez humana se había convertido en una especie de sustituto ideal del padre. Aunque Sender señala que «tenía Billy un sentido de solidaridad que no era de familia ni de clan sino de especie humana, excluidos los indios», lo cierto es que mostró ante todo fiero apego por los suyos, por los ancestros europeos caballerosos, inquisitivos y científicos de los que quiso descender por vía materna y paterna. Lo cual no le impide, sino todo lo contrario, experimentar constante simpatía por la gente hispánica con la que se codea en sus vagabundeos por Texas y Nuevo México, herederos algo maltrechos de aquellos terribles aventureros del siglo XVI que intimidaban a sus enemigos rugiendo: «Me vais a soñar, hijos de puta».

No hubiera estado de acuerdo Billy con el título que Sender pone a su crónica: *El bandido adolescente*. Protestaba *El Niño* diciendo que él no era ningún ladrón pues «el que pone limpiamente su vida en la aventura ese no es ladrón, sino guerrillero o conquistador». Sin embargo, el narrador no edulcora a su personaje, que además de aventurero es también ladrón, asesino y no siempre simpático. Sender recuerda al lector desde la primera página que el joven pistolero vivió en una época y en un país donde apenas existía el derecho; en cierto modo, él mismo fue «ese brazo del instinto social que precede históricamente en todos los pueblos al establecimiento de algún orden jurídico. El rifle entonces hacía la ley y a veces la ley era casi razonable». Pero no es ese discutible carácter precursor de una legalidad más civilizada lo que convirtió a Billy *el Niño* en leyenda, como sabe muy bien el cronista de sus correrías. Otras dos cualidades suyas apuntalan su pedestal en la memoria los que le conocieron y de quienes hemos leído sobre él: primero, su firmeza voluntariosa, indispensable a todo tipo de aventureros, que el mismo Billy subrayó diciendo que «en la vida todo lo hace la voluntad»; en segundo lugar, su coraje ante la ronda perpetua y apremiante de la muerte. «Es verdad —comenta sobriamente el narrador— que en todas partes se admira a los que desprecian la vida y tal vez eso quiere decir que frente a los grandes problemas (vida o muerte) nuestra razón no es más que un juego de infantes y hay valores más importantes que la muerte y la

vida». Páginas atrás había dado con una clave aún más sucinta de este tema esencial: «El problema no está en evitar la muerte, lo que es imposible, tarde o temprano, sino en evitar el miedo a la muerte». No hay fórmula más condensada ni más exacta para comunicar la entraña de nuestra sempiterna admiración por aventuras y aventureros. Malo o bueno, sociable o fuera de la ley, el héroe de la aventura triunfa sobre el miedo a la muerte. Y el impacto de esa victoria, la más alta y quizá la única verdadera que los hombres pueden alcanzar, se refuerza cuando el aventurero rinde pronto su tributo necesario a la muerte misma, subrayando así la veracidad de su desplante. La muerte, a fin de cuentas, nunca es la conclusión, porque la noticia que trae el narrador no es la del imperio de la muerte —que todos conocemos— sino la buena nueva de que es posible desafiarla sin temblar.

En diversas poblaciones de Nuevo México, cuenta Sender, se exhiben calaveras que pretenden ser la auténtica de Billy *el Niño*, robada por nadie sabe quién de su tumba prematura. En cada uno de esos cráneos y en sus órbitas deshabitadas buscan algo los fetichistas. ¿Qué buscan? ¿Qué buscamos, los lectores del relato de aventuras? Probablemente, el secreto simple pero huido de la intrepidez, tal como un gran hombre de antaño —el duque de La Rochefoucauld— la describió en su día: «La intrepidez es una energía extraordinaria del alma que la eleva por encima de las turbaciones, de los desórdenes y de las emociones que la visión de los grandes peligros podría despertar en ella, y gracias a esa fuerza los héroes se mantienen en un estado sereno y conservan el libre uso de su razón en medio de los sucesos más sorprendentes y más terribles». Ahora nos parece oír a lo lejos el gorjeo de la risa de Billy, como un reto o una convocatoria. □

FERNANDO SAVATER

— «Nuestro tiempo y el otro». *Letra Internacional*, 3.

— «Europa: Los límites de la identidad». *Letra Internacional*, 14.

Una política cultural para Europa

Antonin J. Liehm

Uno

Jean Monnet, padre de la comunidad europea, diría al final de su vida: «Si tuviéramos que volver a empezar de cero, tendríamos que empezar por la cultura».

Hoy en día, no se propone ninguna política cultural ni en Bruselas ni en Estrasburgo, aunque, por primera vez, un párrafo del Tratado de Maastricht aborda la cuestión. Hace todavía tres años, el presupuesto de cultura se elevaba a alrededor del 0'0002% del presupuesto total de la Comunidad, que tiene sin embargo, desde su creación, un comisario de Cultura. En la actualidad esta situación realmente no ha cambiado.



Los quince países que en la actualidad forman la Comunidad Europea conocen todavía muy mal la historia y la cultura, en general, de sus socios. Y, desde este punto de vista, los pequeños países sacan mayor provecho de ello que los grandes, que se hunden cada vez más en una especie de provincialismo. No existe política coordinada de financiación —pública o privada— de la cultura, ni legislación mínima sobre este asunto. La comisión cultural de la Comunidad Europea creó, hace tres años, una instancia consultiva formada alrededor de algunos grandes nombres. Ese comité funcionó sólo a lo largo de un año, hizo varias propuestas —entre las cuales el aumento del presupuesto al 1%—, luego dejó de existir limitándose a agradecer los servicios prestados.

La caída del comunismo en Europa añadió otra dimensión al problema. En efecto, los antiguos países comunistas se volvieron hacia la Comunidad, con el fin de que ella les ayudara a volver a encontrar la unidad y la identidad de la cultura europea —o, más bien, de las culturas europeas—, a proteger su herencia y a esbozar para el futuro un proceso de integración de la cultura europea por todas las vías posibles. Hasta el momento ningún proyecto de conjunto, o inicio de proyecto, ha visto la luz, y sólo se han registrado algunas acciones limitadas, y en su mayor parte improvisadas.

De la misma manera resulta cada vez más evidente que la xenofobia creciente y las corrientes nacionalistas que atraviesan Europa en la actualidad mantienen una relación estrecha con la ausencia de una política cultural. Los grupos étnicos viven aislados unos de otros, y es de ahí de donde procede la incompreensión que conduce a enfrentamientos inevitables y acaba por engendrar el odio y la violencia.

No siendo Europa un crisol y teniendo cada uno de sus componentes su propia historia, su cultura, su lengua, todos estos problemas tienen implicaciones diversas según los países. He aquí por qué la cuestión europea de la cultura es tan compleja y sensible por una parte, y tan urgente y capital por la otra.

Dos

El siglo próximo será sin ninguna duda un siglo audiovisual alfanumérico. Y ello traerá consecuencias enormes para la cultura. Cada hogar de lo que entonces se podrá llamar con razón el mundo desarrollado dispondrá de una inmensa pantalla de televisión, más una pequeña para cada habitación. De esta manera, se quiera o no, los medios audiovisuales gozarán del papel de principales vectores del arte y de la cultura. Frente a esta situación, parece suicida la actitud de todavía demasiados intelectuales y de artistas, de desprecio hacia lo audiovisual, cuando deberían intentar influirlo,

ocupar el terreno de sus estructuras y de sus programas. En tal contexto, las recientes negociaciones del GATT y la «famosa excepción cultural» en el tema del audiovisual adquieren una importancia capital, al menos para el porvenir. Debemos comprender que los Estados Unidos y Europa no han partido de la misma línea de salida. Y no sólo desde un punto de vista económico, sino del hecho sobre todo de su tradición y del carácter de su cultura.

Desde el mismo inicio de su historia, las culturas europeas de manera general y el arte en particular estaban destinados a determinada élite que, por supuesto, formaban parte de su origen. Fueron necesarios —y lo son todavía— decenios, incluso siglos, antes de que las obras se abrieran a un público más vasto (aunque siga siendo limitado), que franquearan las fronteras con dificultades y que preservaran obstinadamente su particularismo local e incluso nacional.

La cultura y las artes han vivido otra historia en América del Norte. Desde el origen, se dirigen a un público popular compuesto de inmigrantes llegados del mundo entero. Aquellos fueron arrastrados por éstos en sus carros hacia su «destino ineluctable»: atravesar el continente. Unas condiciones radicalmente distintas de aquellas en las cuales se creó y se consumió la cultura y el arte en Europa.

Estos inmigrantes, que, razón de más, se convirtieron en americanos lo antes posible, adoptando, con más o menos fortuna, un dialecto común, una lengua compartida (únicamente en la segunda mitad



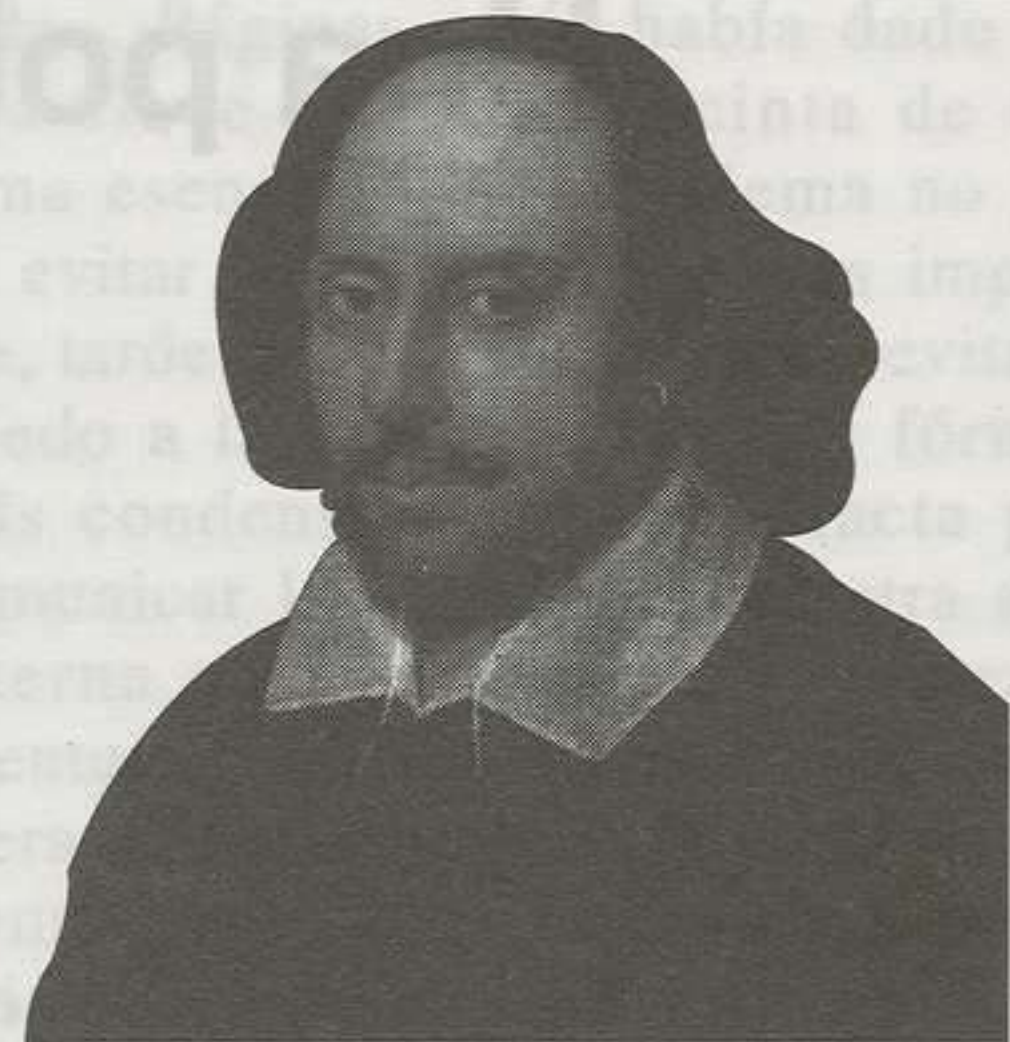
del siglo están verdaderamente a punto de reaparecer algunas barreras lingüísticas). En fin, no olvidemos que las clases privilegiadas de la sociedad americana —la aristocracia del Sur, la *upper* burguesía de las ciudades y la *upper middle class*—, gracias a sus costumbres, sus gustos y su cultura en general, estaban mucho más cercanas de la masa de los inmigrantes que de sus homólogos europeos.

En este terreno es en el que los Estados Unidos han elaborado, en tres siglos, la tradición de una cultura de masas única en el mundo, que se dirige a todos, es comprendida por todos, y cuyo más elevado denominador común se pone al alcance de la mano de las capas populares no americanas del mundo entero. Una tradición, base de su indiscutible calidad, que ha sabido fundir las numerosas corrientes que la componen en una incomparable autenticidad. Es desde luego esta autenticidad —tan apreciada por todos los públicos en el extranjero, y hasta por los más hastiados— la que resulta precisamente inimitable (creo firmemente que una película como *La lista de Schindler* no podía realizarse más que en Norteamérica y por un realizador norteamericano).

Ahí estriba el secreto del milagro hollywoodiense y, más todavía, de la televisión norteamericana. Las realizaciones para la gran y pequeña pantalla no fueron nunca, en los Estados Unidos, concebidas como objetos de cultura en el sentido estrecho del término; esencialmente, son un divertimento que habla a todos, que refleja los sueños y la verdad de todos. Sin ningún complejo, con gran cantidad de oficio y saber hacer.

Al lado de esto, con algunas pocas y raras excepciones, la cultura —o más bien *las* culturas— de masas europea no se dirige a todo el mundo, jamás se convertirá ni en la verdad ni en los sueños de todos. Su denominador común es débil, y toda tentativa que se haga para aumentarlo está abocada al fracaso, pues su falta de autenticidad la hace ridícula las más de las veces.

Esta es la razón por la cual —sobre todo en el dominio audiovisual que se dirige al «Señor Todo el Mundo»— las producciones europeas no tienen la menor oportunidad frente al mismo producto norteamericano en un mundo regido por el mercado de libre competencia. Ni en Europa, desde luego, y mucho



menos todavía en Norteamérica. Tomemos simplemente el ejemplo de ese fenómeno británico llamado Charlie Chaplin. Mientras que su genio enriqueció a la cultura de masas norteamericana, *Charlot* tuvo un éxito loco. Pero desde el momento en que empezó —a partir de *Tiempos modernos*— a reducir el denominador común de sus películas, eso se acabó. Ahí está la primera razón, que no tiene nada que ver con la política, del desafecto de su público norteamericano. Estas reflexiones no son aplicables sólo, por supuesto, al audiovisual. ¿Se han hecho alguna vez la pregunta de por

Cuadernos Hispanoamericanos

DIRECTOR
Félix Grande

SUBDIRECTOR
Blas Matamoros

REDACTOR JEFE
Juan Malpartida

La diversidad de una lengua en 14 números anuales

Colaboradores:

Manuel Alvar, Jorge Enrique Adoum, Germán Arciniegas, Rafael Argullol, Juan Benet, Antonio Benítez Rojo, Alfonso Barrera Valverde, Guillermo Cabrera Infante, Abelardo Castillo, Juan Gustavo Cobo Borda, Pablo Antonio Cuadra, José Donoso, Antonio Domínguez Ortiz, Humberto Díaz Casanueva, Carlos Edmundo de Ory, José María Guelbenzu, Ricardo Gullón, José Hierro, Roberto Juarroz, Pedro Laín Entralgo, Oreste Macrí, Christopher Maurer, Robert Marrast,

Enrique Molina, Darie Novaceanu, Julio Ortega, José Miguel Oviedo, Olga Orozco, Juan Carlos Onetti, Octavio Paz, José Emilio Pacheco, Gonzalo Rojas, Héctor Rojas Herazo, Augusto Roa Bastos, Luis Rosales, Xavier Rubert de Ventós, Elías Rivers, Ernesto Sábato, Fernando Savater, Russel Sebold, Armonía Sommers, Javier Sologuren, Eugenio Trias, Arturo Uslar Pietri, Francisco Umbral, Pierre Vilar, Cintio Vitier...

La historia y el presente de nuestras culturas bajo una mirada crítica y testimonial

Precio de suscripción por un año (14 números): España: 7.000 pts. Europa: 80\$ (correo aéreo: 120\$). Iberoamérica: 70\$ (aéreo: 130\$). USA y el resto del mundo: 75\$ (aéreo: 140\$). Ejemplar suelto: 650 pts. más gastos de envío.

Pedidos y correspondencia: Administración de Cuadernos Hispanoamericanos, Instituto de Cooperación Iberoamericana, Agencia Española de Cooperación Internacional, Avda. de los Reyes Católicos, 4. 28040 Madrid (España). Teléfonos (91) 583 83 99 y 583 83 96



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 caro 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. Teléf.: 410 44 12

Distribuye. Comercial Atheneum
Rufino González, 26. 28037 Madrid. Teléf.: 754 20 62

qué los *best-sellers* de la literatura norteamericana tienen tanto éxito en Europa como en los Estados Unidos, sin que suceda a la inversa?

De esta manera la excepción cultural del GATT es absolutamente vital para que continúen existiendo las culturas europeas, sobre todo en el dominio del audiovisual. Habrá que convencer a los norteamericanos que no se trata con ello de enredos franceses, o europeos, nacidos de un antiamericanismo primario. Este argumento demuestra tal mala fe que no merece ni siquiera ser discutida. Se trata, por el contrario, de un verdadero problema de identidad cultural.

Hay gente, incluso en Francia, que cree sinceramente que es posible promover producciones audiovisuales francesas o europeas, capaces de conquistar un vasto mercado norteamericano. Hay incluso algunos que estiman que basta para ello con rodar en inglés, o cuando menos doblar las películas. Alguien llamado Andrew Mulligan, de Washington, mantiene este punto de vista en un artículo publicado en *L'Express*: «En lugar de echarle la culpa a las importaciones americanas, los europeos deberían invertir la tendencia exportando sus producciones al mundo entero.(...) Lo que hizo Filipacchi con la revista *Elle* es un excelente ejemplo (...). El éxito de *The Economist* en América del Norte es otro». Todo comentario en este caso me parece superfluo. Pero se observa aquí la diferencia de concepto entre las culturas norteamericana y europea.

De esta manera, las producciones audiovisuales europeas enraizadas dentro de su propia cultura no tienen la menor oportunidad de conquistar más que una parte marginal del mercado norteamericano: algunas salas especializadas de las grandes ciudades, o ciertos programas televisados tardíos y en cadenas por ca-



ble. Su público seguirá siempre estando limitado a esas raras personas a las que les interesan las culturas extranjeras. Esto no tiene relación alguna con la gente que, tanto en Europa como en otras partes, consume en masa la cultura norteamericana. Y sin relación tampoco en términos de interés para los distribuidores, en oferta de precios y beneficios. Y ahí, desde luego, está la cuestión. Como el audiovisual europeo no puede subsistir fuera del mercado europeo, hay que protegerlo y subvencionarlo.

¿Pero por qué los europeos no pueden, como los norteamericanos, producir películas y programas de televisión que arrastren a las muchedumbres? La razón se basa en que ello presupone unas producciones *contra natura*, hechas de piezas y de trozos ensamblados para alcanzar al máximo de denominador común, sin identidad nacional o europea. El resultado no conducirá, en la mayor parte de los casos, más que a una pálida copia de las producciones americanas de la cultura de masas, sin la autenticidad que les es propia, sin su verdad. Los que sueñan con esas producciones (y en este punto lo demuestran las recientes series televisivas como son *Abraham*, *Carlomagno* o *Benvenuto Cellini*) no hacen más que preconizar el abandono de toda identidad cultural tal y como se la concibe en Europa desde hace siglos. E incluso en tal caso, el carácter artificial de esos Frankensteins salta a los ojos y sólo atrae a una audiencia popular.

Heinrich von Kleist observaba en su ensayo *Sobre el teatro de marionetas*: «Cuando la reflexión se debilita, se oscurece, con ello gana la gracia, en grado equivalente, en esplendor y en soberanía. (...) Cuando el conocimiento ha atravesado, por decirlo así, un infinito, la gracia se vuelve a encontrar; de suerte que, al mismo tiempo, aparece más pura en esta figura humana cuando ésta no tiene ninguna

conciencia o bien cuando posee una, infinita, sí: en la marioneta o en Dios». Como se ve, ya se habla del inconsciente: la fuente misma del verdadero arte.

Tres

El día en que se comprenda que la cultura y la civilización norteamericanas no son simples prolongaciones, más allá del océano, de la cultura y de la civilización europeas, sino que son radicalmente diferentes, se producirá una mejor comprensión por una parte y por otra, y cesarán los reproches mutuos — del género: «¿Por qué no es usted como yo?», «¿Cómo es posible que no comprenda? Si es tan sencillo» — y no solamente en el dominio cultural.

Pero volvamos a Europa. La tradición cultural en ella, ya lo hemos visto, es muy particular. Siempre ha sido cosa de las élites, a las que estaba destinada, no extendiéndose más que progresivamente a un público amplio, y tras cierto lapso de tiempo. Esta herencia, elitista en su origen, no constituye más que aquello en lo que reposa toda la tradición cultural europea, hasta en aquellos dominios que son la religión, el folclore, la música, las costumbres alimenticias, los usos: y de manera más general la vida de todos los días.

Esta cultura elitista, incapaz a lo largo de los siglos de subvenir a sus necesidades, debió ser subvencionada, pues el mercado lingüístico y étnico era restringido, el consumidor raro, los medios de comunicación limitados. Sus mecenas fueron, en todos las épocas, gobernantes, ciudades, la Iglesia, el Estado, en fin. Todos ellos deben considerarse como instituciones públicas, y su acción como una financiación pública. De esta manera, la financiación pública forma en Europa parte de su tradición cultural. Las excepciones a esta regla son, en la mayor parte de los casos, de aparición tardía, esencialmente en los países protestantes. Pero incluso en este caso, poco a poco se ha hecho evidente que las mil facetas de la cultura europea, lo mismo que su multilingüismo, reclaman no sólo un sostenimiento privado, sino una importante ayuda pública, si se la quiere ver prosperar, o incluso simplemente sobrevivir. Una tradición recientemente contestada, y de la que se hace cada vez más urgente, en vísperas del siglo XXI, analizar sus diversos aspectos.

Otra pregunta: ¿existe una cultura europea? Y si es así, ¿cuál es? Como toda cultura, la de Europa está arraigada en la



historia y en la experiencia histórica. Una historia y una experiencia que, de cierta manera, a menudo son compartidas por todas las naciones de Europa. Mientras que la historia norteamericana es fundamentalmente la del logro, la historia europea es una serie de tragedias. No es una casualidad que gran proporción de la «gran» cultura y del arte en Norteamérica los hayan producido creadores judíos u originarios del Sur. Esa experiencia constituye el denominador común, habiendo sido marcada profundamente cada cultura, por supuesto, por su propia historia.

¿Cómo formular o concebir una política cultural en ausencia de una lengua común, y, sobre todo, de un denominador común? Intentemos en un principio definir lo que caracteriza a la cultura europea o, dicho de otra manera, lo que la distingue de las culturas americana, africana, asiática. De esta manera se destacarán las particularidades propias al conjunto de las culturas de Europa. En el nombre de estas particularidades, con la diversidad, en oposición al modelo anteriormente enunciado.

Será necesario pues, en primerísimo lugar, tener bien presente en el espíritu tanto la idea de partición paradigmática como la de diversidad, antes de abordar cualquier cuestión de política cultural.

Su objetivo debería consistir entonces en hacer comprender a cada uno en primer lugar lo que hay de común, y en segundo lugar lo que les separa, hacer comprender y aceptar esas diferencias como una riqueza para todos. Así, conocer y comprender mejor al otro podría ayudar, en el plano político y en el plano



social, a resolver los problemas y a hacer frente a los peligros del siglo venidero.

Sepamos, en fin, que puede existir un cuadro, instituciones culturales, una financiación de los proyectos europeos, etcétera, pero no un «producto europeo», no una «cultura europea»; existirán solamente creaciones salidas de diversas culturas que se distinguirán del paradigma común y compartido.

Cuatro

Abramos aquí un paréntesis. Y abordemos lo que se califica de «alta» cultura, por oposición a la cultura de masas. Esta cultura y sus productos atraen raramente —en el momento de su creación— a más de un 1% de la población. ¿Cuántos alemanes leyeron a Goethe cuando vivía? ¿Un 1%? Lo dudo. ¿Cuántos europeos escuchan a Mozart, incluso hoy, por propia iniciativa? Tras doscientos años de la muerte del músico, ¿son el 2%, el 3%? ¿Quién se acuerda, por otra parte, del nombre del Primer Ministro francés cuando vivía Flaubert? Y así podríamos continuar. Pero esto, ¿para demostrar qué? Que la proporción de aquellos a los que alcanzan los productos de esta cultura no tiene relación alguna con su influencia global (teniendo en buena cuenta evidentemente la filosofía, la sociología, la historia y otras disciplinas de las ciencias humanas, y en cierta manera también de las ciencias naturales).

Este hecho adquiere una importancia particular en nuestra época audiovisual, aunque no únicamente en relación con él. Los que escuchaban a Mozart y leían a Goethe en su tiempo han cambiado. Los que leerían al Goethe de hoy no tienen los medios para sostenerlo financieramente, y los que poseen los medios no escuchan a los Mozart y a los Beethoven de nuestros días.

En la actualidad, el argumento mayor que se presenta contra la cadena cultural europea *Arte* es que su audiencia no sobrepasa el 2% en Francia (donde es accesible a todos) y el 1% en Alemania (donde es difundida por cable). Pero nadie opone a este argumento que eso es probablemente más, y a veces mucho más, de lo que ha

logrado nunca nuestra herencia cultural después de miles de años. Si nos atenemos a estos criterios ello querría decir que en la hora del audiovisual no existirá nunca un Rimbaud audiovisual, sin hablar de Joyce, Proust, Kandinsky o Bartok.

Cinco

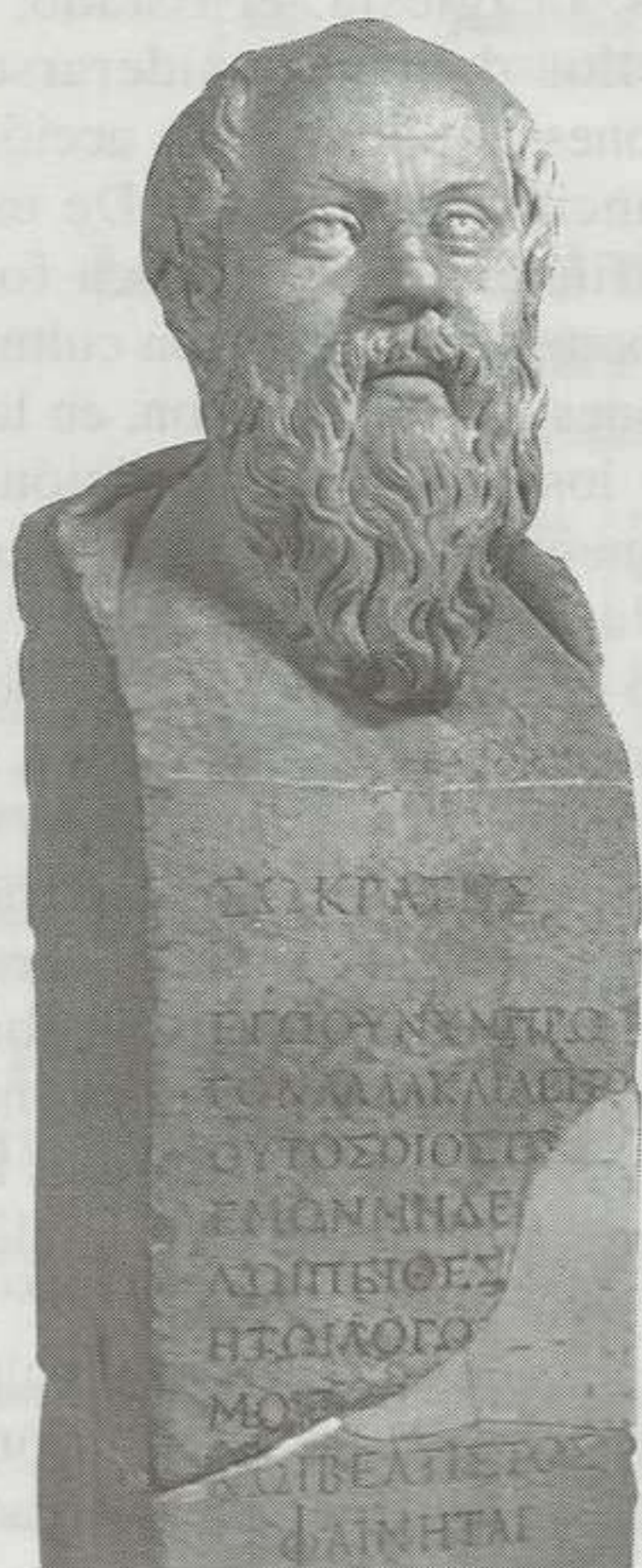
¿A dónde queremos llegar? A una cincuenta de culturas elitistas en una cincuenta de lenguas distintas, teniendo cierto denominador común —aunque todavía poco elevado— y dispersas en la mitad de un continente cuyos límites son difíciles de precisar, cuya historia difiere, sin hablar de la religión y de la memoria, casi siempre incompatibles con las de sus vecinos? Y todo eso para una pequeña minoría.

Cuando Jean Monnet hablaba de cultura —y es importante que lo haya hecho— es en eso en lo que pensaba. Pues tal es la cultura europea, que es también el espacio de tantas tragedias.

Un mercado común es un medio eficaz de aproximar a las culturas. Pero eso no es más que un paso. Y entre los que deberían seguir hay uno de la máxima importancia, que es hacer lo posible para que todas esas culturas se conozcan y se comprendan mejor, aprendan a entender mejor su propia identidad y a respetar la del otro (lo que, como se ha visto, es más difícil entre vecinos que cuando se vive al otro lado del continente).

A partir de aquí se puede considerar una política cultural en Europa. Y comenzando por lo más fácil, tratar de comprender lo que esta política *no es*. *No es* querer mezclar estas culturas, estas preciosas identidades, estas diferencias enriquecedoras de la lengua, de la historia, del temperamento nacional, etcétera, para llegar a crear un Frankenstein europeo asexual. Ni tampoco mezclar una, dos, tres, cuatro de ellas para intentar alumbrar productos «europeos» (ya he aludido a los resultados aterradores de esos cruces).

Esto, por supuesto, no significa tampoco que el problema sea únicamente el de la financiación (aspecto de la cuestión que, por supuesto, tiene su importancia), en la esperanza de que el resto se arreglará espontáneamente. Y una vez más, el problema consiste en proteger la expresión de todas las identidades y en ayudar a acercarlas mediante el conocimiento y el respeto mutuos. Europa y sus instituciones deberían así asistir, sostener y estimular —con fuerza y perseverancia— el constante desarrollo y progreso de las culturas



nacionales europeas en un mundo de economía de mercado, en el seno del cual las relaciones pueden también definirse de la siguiente manera: cuanto más estrecho es el mercado, más escasas son las oportunidades para que se pueda desarrollar una cultura nacional dentro del débil denominador común y de la fuerte identidad.

Una vez de acuerdo sobre esta cuestión, otra se plantea inmediatamente: ¿cómo transmitir esta cultura a los demás? La creación es costosa, y lo será todavía más en el próximo siglo, tal y como ya hemos visto. Pero los costes de distribución y de circulación son todavía mucho más elevados y reclaman la puesta en marcha y en común de esfuerzos importantes. Tomemos como ejemplo la simple cuestión, relativamente fácil de regular y que no es la más costosa: la traducción. Una vez traducida la obra, será publicada en varios centenares de ejemplares, dos mil en el mejor de los casos, la mayoría de los cuales no se venderán. Un público, un grupo de lectores del 1%, del 2% es un sueño. Promover pues la traducción y la distribución de obras extranjeras, promover sistemáticamente el conocimiento entre ellas de las culturas europeas, podría ser uno de los grandes objetivos de una política europea de la cultura.

El problema se plantea de manera más aguda aún en el terreno del audiovisual, en que hoy en día se alienta sobre todo la producción de los famosos *europuddings*, esas mezcolanzas nacidas en lo esencial de acuerdos financieros, en detrimento de la identidad cultural. Cuando nada se hace, o casi nada, para ayudar a la circulación de las verdaderas producciones nacionales.

Se podría proseguir indefinidamente. ¿Cuál es, por tanto, el gran problema al que se enfrenta hoy el advenimiento de una política de la cultura en Europa? Es, en mi opinión, comprender que el fin buscado no es un producto europeo, ni un mercado cultural europeo, sino la promoción de una red de subvenciones gracias a las cuales se estableciera una relación multicultural permanente, y se reforzaran las identidades individuales, que permitieran comprenderse mejor los unos a los otros, y respetarse. Las instituciones europeas deberían vigilar para que los medios disponibles, públicos y privados, se movilizan y se distribuyan precisamente con este fin. □

ANTONIN J. LIEHM

— «A propósito del provincianismo». *Letra Internacional*, 10.

Archipiélago

CUADERNOS DE CRÍTICA DE LA CULTURA



Números publicados

- N.º 1 El poder del discurso, 2.ª ed. (agotada)
- N.º 2 El peso de la justicia/1
- N.º 3 El peso de la justicia/2
- N.º 4 Crisis, fractura, revolución
- N.º 5 Técnica y nihilismo: el pensamiento de Heidegger, 2.ª ed. (agotada)
- N.º 6 Educar, ¿para qué?, 1.ª ed. (agotada)
- N.º 7 De la paz y la guerra
- N.º 8 Ecología o barbarie
- N.º 9 La ilusión democrática, 2.ª ed.
- N.º 10-11 Pensar el tiempo, pensar a tiempo
- N.º 12 Denominación de origen: extranjero
- N.º 13 Caos
- N.º 14 El estado de la prensa
- N.º 15 Estado 'natural'
- N.º 16 Espectáculo de la cultura y cultura del espectáculo
- N.º 17 Gilles Deleuze: Pensar, crear, resistir
- N.º 18-19 Trenes, tranvías, bicicletas. Volver a andar
- N.º 20 El cuento de la Ciencia
- N.º 21 Pobreza, peligro y marginación
- N.º 22 Curarse de la Medicina

LIBROS

Miguel Morey, *Friedrich Nietzsche, una biografía*

Pedidos e información:
Editorial Archipiélago
Teléf. y Fax: (93) 210 85 03
C/ Cardoner, n.º 31. 08024 Barcelona

Archipiélago:
"Conjunto de islas unidas
por aquello que las separa"

LETRA INTERNACIONAL

N.º 25

Jordi Solé Tura
Joachim Sartorius
Nadine Gordimer
John Berger
Jay McInerney
Slavoj Žizek
Peter Matthiessen
Vladimir Soloviov
Joaquín Roy
Vasko Popa
Adam Michnik
Giulio Giorcello
Pascal Bruckner
Rosa Pereda

N.º 26

Sami Nair
Norman Manea
Geneviève Héléne
Francisco Jarauta
Remo Bodei
Gianni Vattimo
Aldo Giorgio Gargani
Roberto Blatt
Roger Bartra
Félix Grande
Juraj Badzo
Arthur Schlesinger, Jr.
Marc Lambron
Gabriel Ureña
José María Parreño
Giulio Giorcello
Marina Warner
Rosa Pereda

N.º 27

J. H. Elliot
Carlos Fuentes y
Rolando Cordera
Claudio Magris
Julián Ríos
Roberto Bazlen
Edgardo Oviedo
Enrique Lynch
Michael Ignatieff
Franco Ferrarotti
Roberto Blatt
Nora Catelli
Peppe Balistreri
Peter Nadas
Kamal Sebti
Alicia Escamilla
Marina Warner
Giulio Giorcello

N.º 28

Ralf Dahrendorf
Adam Michnik
Dubravka Ugresic
Vladimir Pistalo
Eduardo Subirats
Oscar Scopa
György Konrad
Javier Alfaya
Sergio Olivari
Mario Merlino
Raúl Guerra Garrido
Fernando Huici
Juan Manuel Bonet
Marcos-Ricardo Barnatan
Antonio Granados Valdés
Pascal Bruckner
Giulio Giorcello
Rosa Pereda
Marina Warner

N.º 29

Derek Walcott
Edgar Morin
Jan Urban
Blaga Dimitrova
Edgardo Oviedo
José Luis L. Aranguren
Iovan Hristic
Leon Edel
Mario Muchnik
Augusto Monterroso
Laszlo Krasznahorkai
Mati Klarwein
Maria Escribano
Oscar Scopa
Diego A. Manrique
Luis M. Aguilar
Michael Du Plessis
Pascal Bruckner
Giulio Giorcello
Rosa Pereda

N.º 30/31

Nicholas Shakespeare
Karel Kosik
Yudith Kiss
Slavoj Žizek
Rosa Pereda
Michael Ignatieff
Esther Benítez
Fernando de Valenzuela
Kadhim Jihad
Valerio Magrelli
Miguel Martínez-Lage

Bernard Hoepffner
György Konrad
James Fenton
Adam Bodor
Hector Yanover
Pascal Bruckner
Giulio Giorcello

N.º 32

Edgar Morin
Rian Malan
Edward Said
Roberto Blatt
Cornelius Castoriadis
Giancarlo Zizola
Enrique Miret Magdalena
Oscar Scopa
Toni Morrison
Edgardo Oviedo
José Jesús Sánchez Marín
David J. y Sheila M. Rothman
Ivan Klima
Federico Fellini
Andrej Blatnik
Allen Ginsberg
Giulio Giorcello
Adam Michnik
Rosa Pereda

N.º 33

Umberto Eco
Michael Ignatieff
Marc Fumaroli
Juan Antonio Rodríguez Tous
Pascal Bruckner
Rosa Pereda
Jon Juaristi
David Rieff
Roberto Blatt
Hanif Kureishi
Françoise Collin
Carmén Martínez Ten
Nicole Muchnik
Ines Alberdi
Lourdes Ortiz
Antonio Altarriba
Yuri Mamleiev
Sergio Benvenuto
Eugenio Popov

N.º 34

Elias Canetti
Amitav Ghosh
Felix Guattari

Paul K. Feyerabend
Nicholas Shakespeare
Oscar Scopa
Antonio Fernández-Alba
Mario Merlino
María Zambrano
Noni Benegas
Antonio Bordón
Eduardo Mendicutti
Felipe Hernández Cava
Susana Coyette
Sergio Olivari
Nelly Schnaith
Jiri Cerny
Rosa Pereda
Marina Warner
Eugenio Popov

N.º 35

Ryszard Kapuściński
Pascal Bruckner
Breyten Breytenbach
Hans-Georg Pott
Rafael García Alonso
Cristina Santamaría
José Miguel Marinas
Edgardo Oviedo
José Manuel Pérez Tornero
Claude-Jean Bertrand
César Alonso de los Ríos
Rafael Fraguas
Eduardo Haro Tecglen
Eugene Goodheart
Jim Dana
Rosa Pereda
Mario Merlino
Sergio Benvenuto
Marina Warner

N.º 36

Juan Cueto
Hans Magnus Enzensberger
y Ryszard Kapuściński
Kenzaburo Oé
Martin Jay
Roger Shattuck
Octave Léaud
Guillermo Cabrera Infante
Rosa Pereda
Delia Fiallo
Angel S. Harguindeguy
Corín Tellado y Rosa Mora
Charles J. Maland
Miguel Rubio
Soledad Puértolas

Miguel Angel Molinero
Miguel Sáenz
Ramón Irigoyen
Salvador Clotas
Román Gubern
Sergio Benvenuto
Eugenio Popov

N.º 37

Ludolfo Paramio
Amartya Sen
Luis Goytisolo
Italo Calvino
Robert Hughes
Daniel Cohen
Roberto Blatt
Louis de Bernières
Claus Koch
Nicole Muchnik
Pietro Manes
Isaac Montero
Horacio Vázquez Rial
Ernest Lluch
Ana Merino
Enrique Vila-Matas
Mariano Antolín Rato
César Alonso de los Ríos
Mariano Navarro
Marcos-Ricardo Barnatán
Salvador Clotas
Ramón Irigoyen
Román Gubern
Rosa Pereda
Sergi Pàmies
Marina Warner

N.º 38

Gilo Dorfles
Agnes Heller y Ferenc Fehér
Robert O. Paxton
Joseph Roth
Alison Lurie
Gudid Lawaetz
Rosa Regás
Angeles Casó
Alvaro Pombo
Marcos-Ricardo Barnatán
Terenci Moix
Juan Madrid
Eduardo Mendicutti
Vicente Molina Foix
Angel Antonio Herrera
José María de Quinto
Sergio Ramírez
Alvaro Pineda-Botero
Héctor Yáñez

BOLETIN DE SUSCRIPCION

TARIFAS 6 números

España		3.600 ptas.
Europa	correo ordinario	4.150 ptas.
	correo aéreo	6.200 ptas.
América	correo aéreo	7.500 ptas.

Nombre

Dirección

Ciudad

Suscripción a partir del número

☐

Forma de pago:

☐

Adjunto talón bancario

☐

Giro postal n.º:

Un mundo veloz

La historia humana es la del deseo incesante de borrar distancias. Pero, ¿con la distancia no desaparece también el espacio terrestre devorado por la ambición de los imperios, y hasta el más íntimo e inmenso, el espacio mental del sueño y la digresión? ¿Y cuándo divagar si el tiempo se funde en el instante de las telecomunicaciones?

Si a los ingleses en la India les costaba enseñar a jugar al hockey a los hijos de los brahmanes «porque —argüían éstos— un hombre de casta superior no corre», nosotros, automovilistas, atletas, fanáticos de los *videoclips* o del *zapping*, somos, sin saberlo, —afirma Paul Virilio, creador de la disciplina llamada «dromología»—, los soldados desconocidos de la dictadura del movimiento.

Transportes, transmisiones, transplantes, sucesivas revoluciones que jalonan la Era de la Velocidad. La aceleración convierte sendas y caminos en raíles y autopistas; invade el espacio aéreo; conquista el espacio corporal con implantes de micromáquinas y sensores. Ya no hay lugar para las formas estables de la vieja cultura. Si todo es movimiento, todo es, entonces, accidente.

Nuevos ritos de paso: de una estación de metro en Tokio a una comida rápida en Bombay; de la lavadora que centrifuga al vértigo de la cibernética; de los fundidos del inconsciente al *suspense* del vacío en el cine japonés; huyendo de Londres con Virginia Woolf bajo una lluvia de imágenes digitales, o precipitándonos con Pessoa por la locura de todo el universo.

Dromología: la lógica de la carrera

Paul Virilio

El espacio, el tiempo, la velocidad

Giacio Daghini: *Eres un urbanista que construye conceptos como un filósofo. De forma coherente con tu posición de urbanista, has trabajado sobre el espacio, aunque para descubrir la importancia crucial del tiempo y, por tanto, de la velocidad. Has desvelado el aspecto generador de poder de esta y, por tanto, de la violencia. La guerra y las tecnologías contemporáneas se han convertido en el terreno por excelencia en que se desarrolla tu trabajo. ¿Qué es lo que te empuja a esta original investigación?*

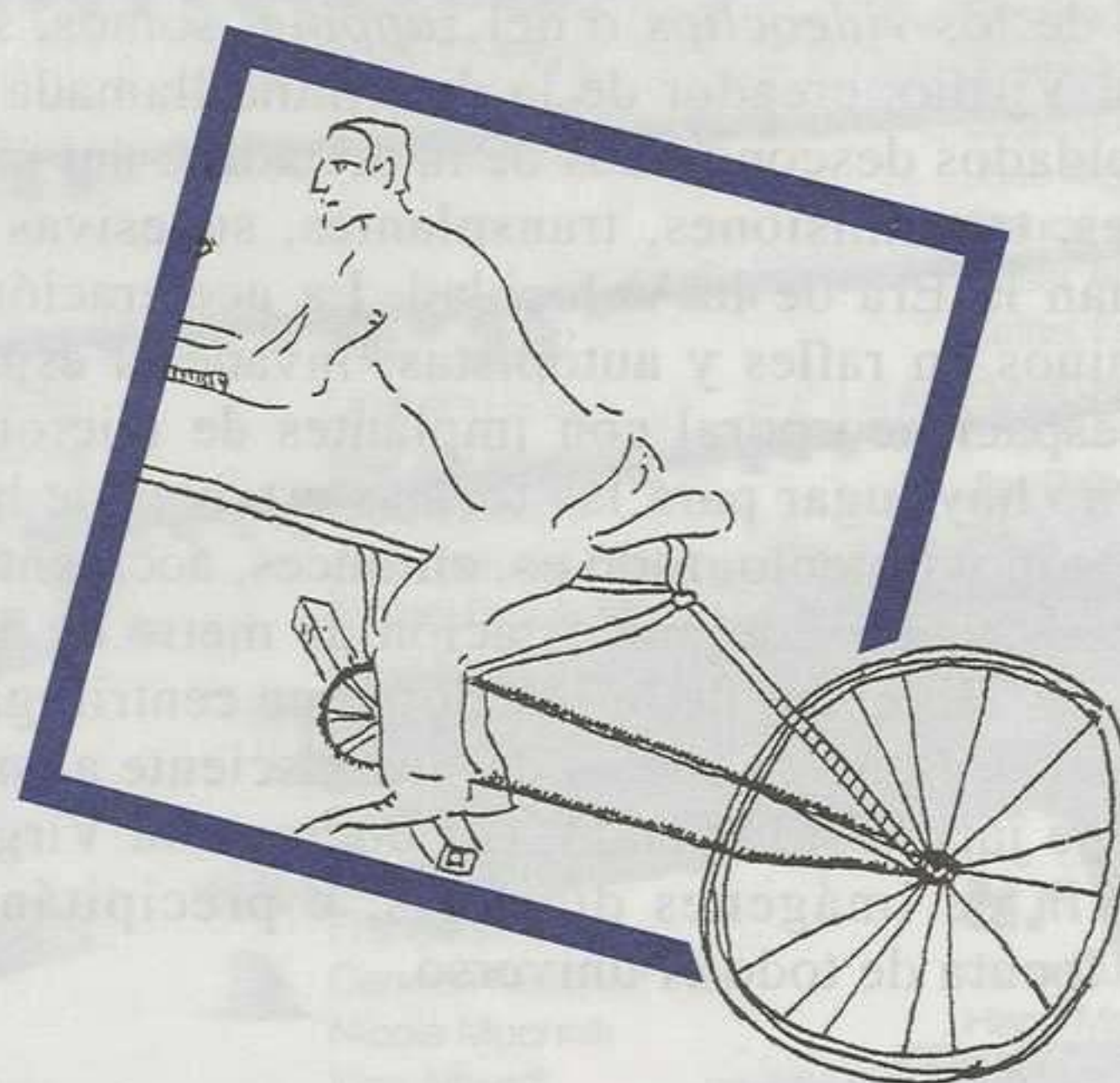
Paul Virilio: Mi función de urbanista, es decir, de hombre de la ciudad. La ciudad es un territorio y este va unido a las tecnologías que permiten reconocerlo y controlarlo. Un territorio es ante todo un espacio-tiempo que conforman las técnicas de desplazamiento y las técnicas de comunicación, ya se trate del caballo o de la paloma mensajera, del Tren de Alta Velocidad, del avión o del teletexto.

G. D.: *El desplazamiento y la comunicación se basan en la velocidad, a la que concedes enorme importancia.*

P. V.: La velocidad es un elemento que ha quedado descuidado entre el tiempo y la duración. Si observamos la historia y la filosofía en Heidegger, san Agustín u otros, nos percatamos de que el tiempo es duración, pero no comienza a tenerse en cuenta la palabra velocidad hasta mucho más adelante. Y ello a pesar de que toda duración es una categoría de velocidad. La palabra no se vuelve realmente necesaria más allá de la noción de instante, de instante vivido, de instante presente, de instante infinitesimal, más que con la apari-

ción de las tecnologías de desplazamiento rápido, la revolución de los transportes del siglo XX, y las de la comunicación o telecomunicación ultrarrápidas, que utilizan la velocidad de la luz a través de la electrónica. La importancia de la velocidad surge en el seno de las ciencias humanas y de la sociedad moderna, cuando la pone en primer plano la Teoría de la Relatividad.

G. D.: *¿Qué importancia tiene la velocidad así entendida?*

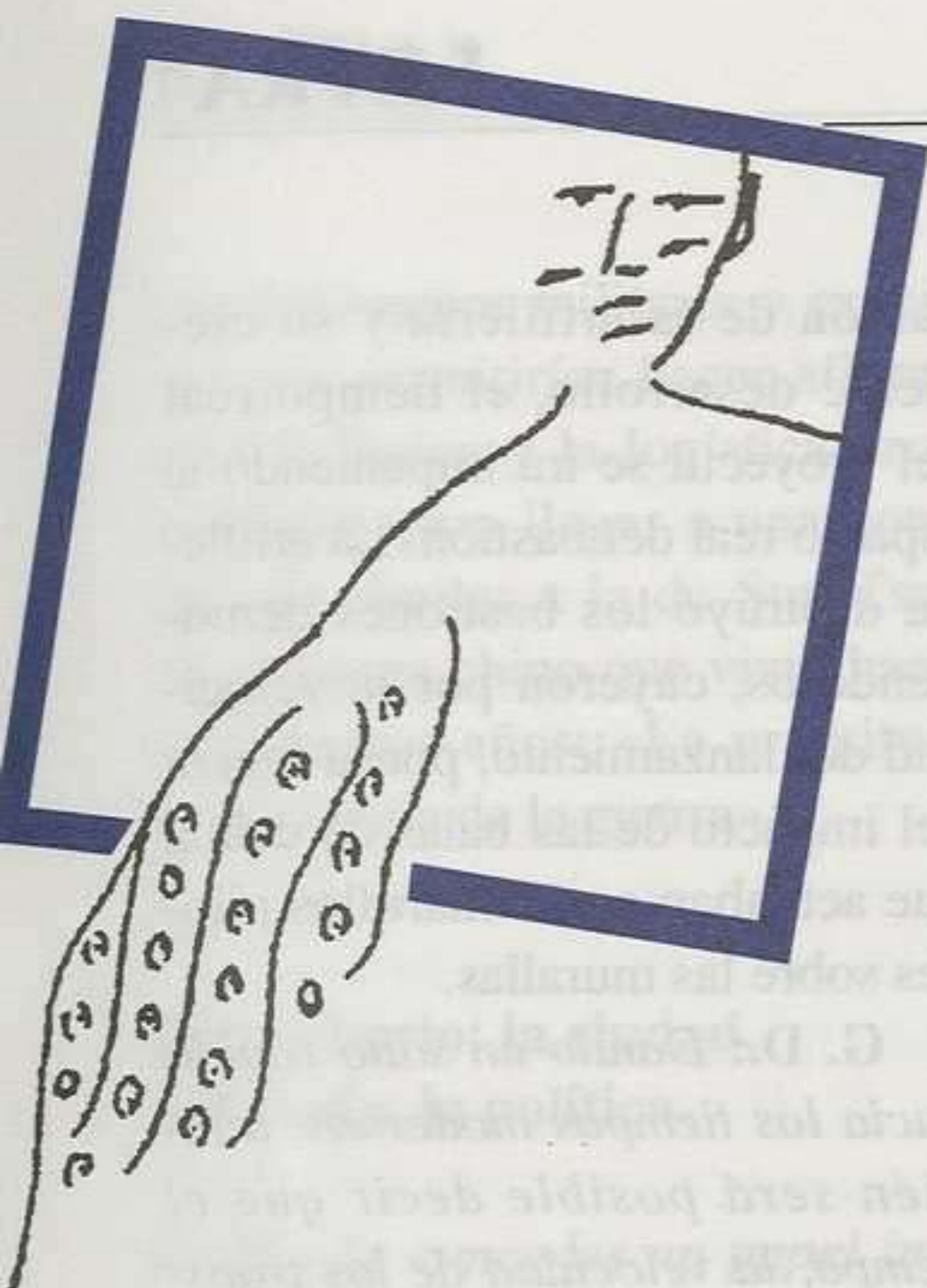


P. V.: No se trata de un fenómeno, sino más bien de la relación entre los fenómenos; dicho de otro modo, la velocidad es la propia Relatividad. La constante c de la Teoría de la Relatividad —y, por tanto, la velocidad de la luz— es el último absoluto. La velocidad de la luz, que no puede superarse, organiza todo el sistema. El tiempo no es ya un absoluto, el espacio tampoco, como en la época de Newton; es la velocidad la que se ha convertido en el nuevo absoluto. Esta revolución cosmológica, astrofísica y geofísica no ha dejado huella en la conciencia de nuestra época, aunque se trate de una revolución capital.

G. D.: *La importancia de la palabra velocidad, en el sentido que le das, se presenta como remate de una serie de acontecimientos y conceptos en los que la velocidad se ha entendido sobre todo como la medida del tiempo de desplazamiento de un sitio a otro. Quizá pueda trazarse la historia de las peripecias y los significados de esta palabra para captar de forma más evidente su carácter de «último absoluto».*

P. V.: A este respecto, hay que analizar varios periodos que provocan un cambio. La velocidad de un caballo, de un tren, de un barco, sirve ante todo para desplazarse con rapidez de un sitio a otro. El poder político se hallará vinculado a esta capacidad de desplazar hombres, mensajeros o soldados. En un segundo tiempo, las tecnologías de comunicación se comportarán de forma tal, que la velocidad servirá para ver y oír lo que no debería ni verse ni oírse. Las señales a distancia, el telégrafo y, más adelante, el cine ultrarrápido de un millón de imágenes por segundo, que permitirá ver cosas

que nadie había visto jamás, o también la alta fidelidad, que permitirá oír sonidos nunca escuchados con los anteriores medios de reproducción... Para empezar, si consideramos el desplazamiento, es decir, la velocidad que permite desplazarse, obtenemos un tríptico: la salida, el viaje y la llegada. La salida es un momento importante: decidimos ir a un sitio, emprendemos la marcha. El viaje es igualmente importante, puede durar mucho, como sucedía con los viajes de los peregrinos, con el de Marco Polo, o con los viajes del hombre del siglo XVIII... La llegada es en sí un acontecimiento considerable. La llegada tras tres meses de camino a pie, o tras un año de circunnavegación es un acontecimiento. Tres palabras: la salida, el viaje, la llegada. Pero, con la revolución de los transportes, no tardarán en quedar sólo dos palabras y media: seguirá existiendo la salida, pero el viaje no será ya más que una especie de inercia, de intermedio entre la propia casa y el destino. A partir de la invención del tren, por ejemplo, el viaje pierde su capacidad de descubrimiento del mundo para convertirse en algo así como un rato que debe transcurrir mientras se espera el momento de la llegada al destino. Con la revolución de los transportes aeronáuticos, nos daremos cuenta de que la salida y la llegada siguen existiendo, pero de que el viaje ya ha dejado de existir por completo. Esto lo prueba el hecho de que nos quedamos dormidos en el tren y en el avión y de que, en las líneas aéreas de larga distancia, se proyectan películas para rellenar ese intermedio. En cierto modo, pues, desde la revolución de los transportes ha desaparecido una de las palabras: se trata del viaje.



G. D.: *Se ha perdido el viaje, pero queda el desplazamiento de un sitio a otro. Ahora existen — y me estoy refiriendo al segundo tiempo que antes has mencionado, el de las tecnologías de comunicación— viajes que se desarrollan sin salir de casa y que ocurren más bien con la cabeza en la pantalla...*

P. V.: A partir del siglo XX, no se trata ya de la revolución de los transportes, sino más bien de la revolución de las transmisiones, y con ello desaparece una segunda palabra. Al principio teníamos un tríptico, luego un díptico: salida-llegada, y, entre ellas, un intermedio. Con la televisión y la teletransmisión, todo acontece sin tener que partir ni viajar obligatoriamente. Es la era de la llegada generalizada. Aludo a una llegada restringida y a una llegada generalizada para mostrar la dimensión «relativista» de ambas palabras. La velocidad ha modificado las condiciones del viaje y del recorrido hasta tal punto que hemos pasado de tres palabras a dos y, por fin, a una palabra generalizada: la llegada. Esto dominará todas las salidas y todos los viajes. Existe aquí una dimensión revolucionaria relacionada con la ciudad y el territorio político que afecta también al territorio estratégico.

G. D.: *Esta dimensión te ha hecho elaborar una teoría acerca de la velocidad que has bautizado con el neologismo «dromología».*

P. V.: Efectivamente, «dromología» es una palabra innovadora que he introducido. Junto a la sociología de los transportes, la filosofía del tiempo, o la eco-

nomía, quedaba sitio para otra lógica, disciplina a la que he querido llamar dromología. La raíz de la palabra explica el porqué: «dromos» en griego significa carrera y la palabra «carrera» muestra atinadamente cómo nuestra sociedad está representada por la velocidad tanto como por la riqueza. El «dromos», que es — quiero recordarlo — la «carretera» para los griegos, es «el vial», «la avenida» y, en francés, la palabra «rue» (calle) tiene la misma raíz que «ruée», la acción de abalanzarse. La dromología, por consiguiente, es la ciencia, o más bien la disciplina, la lógica de la velocidad.

G. D.: *Has escrito en Vitesse et politique que «la velocidad es el rostro oculto de la riqueza». ¿Es éste el sentido de la lógica de la velocidad?*

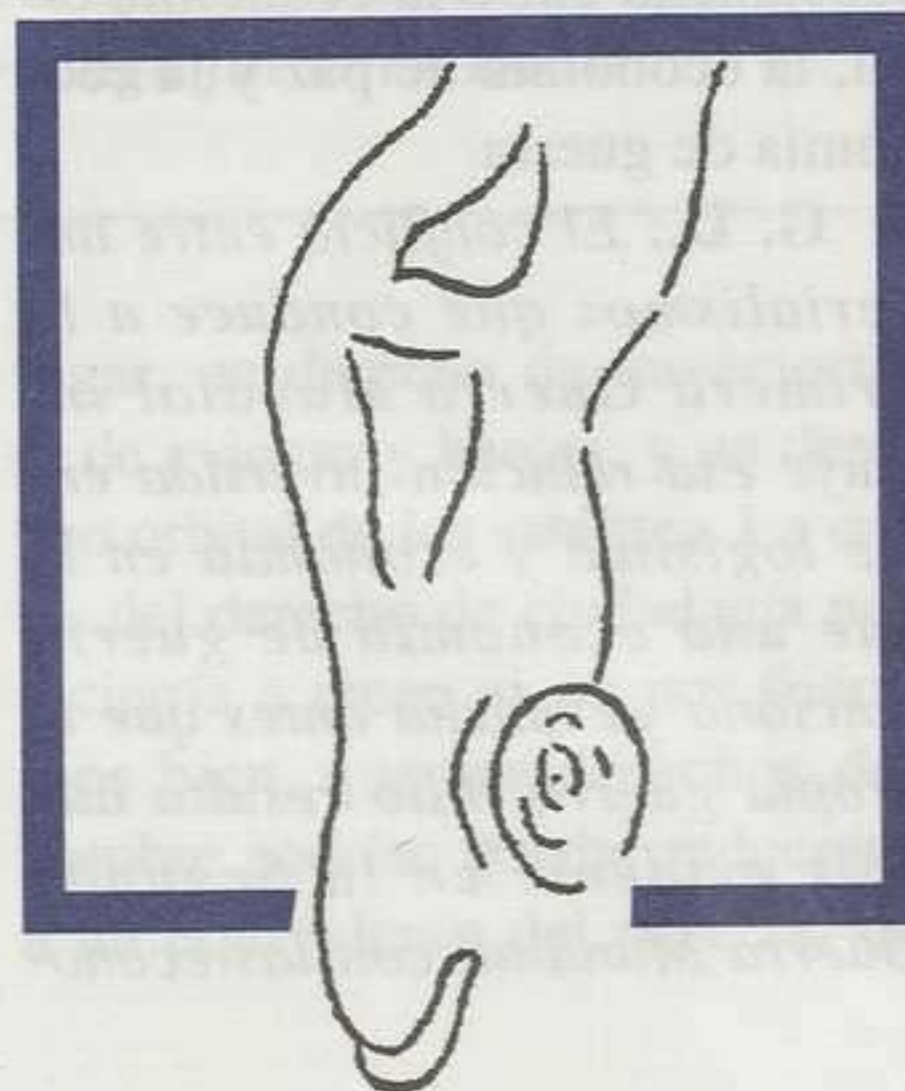
P. V.: La velocidad en tanto que relación entre los fenómenos es un elemento constitutivo de la vida política y social de las naciones, y ello a través de la riqueza. Las sociedades de la antigüedad, y las modernas, se constituyen en torno a la riqueza, pero se olvida que esta va unida a la adquisición de velocidades superiores, que permiten el dominio de los pueblos, de los territorios y de la producción: son sociedades dromocráticas. La palabra «dromocracia» significa jerarquías de velocidad unidas a las jerarquías de la riqueza. En la cumbre de la sociedad ateniense se halla el triarca, el ciudadano rico que podía equipar a sus expensas un trireme, la embarcación más rápida de aquella época. Por debajo se halla el caballero, que cuenta con los medios para poseer un caballo, cosa que en aquellos tiempos representaba una fortuna. Más abajo aún se hallan los hoplitas, que pueden equiparse por sus propios medios para convertirse en soldados, y por fin los hombres libres y los esclavos que reman en los triremes. Estos últimos sólo pueden fletarse a sí mismos o desempeñar el papel de energía en la máquina social o guerrera. Sucede lo mismo en la sociedad romana, con los «equites ro-

mani», que son en realidad banqueros. En sus orígenes, la banca va unida al caballo, a las posibilidades de beneficiarse de una plusvalía merced a un mensajero, a informaciones y medios de transporte. Conocemos, por otra parte, la importancia de la marina en el capitalismo mediterráneo, como nos cuenta Braudel...

G. D.: *En las civilizaciones nómadas basadas en el caballo, la sociedad se constituye en torno a la velocidad del caballo. Más adelante, cuando la artillería derrote definitivamente a los nómadas, la sociedad tendrá que contar con la velocidad de la artillería.*

P. V.: En el mundo antiguo y en el medieval los medios de desarrollar velocidad son limitados: la navegación y el caballo. Estas épocas generan más frenos que velocidad; los recintos amurallados, las tasas locales, las delimitaciones territoriales se interponen al movimiento de las personas junto con los obstáculos de la moral y los de las prohibiciones. Luego llegará la gran revolución, la industrial que yo llamo dromocrática, pues, paralelamente a la producción masiva de objetos, inventó el medio de fabricar velocidad. La invención del motor de vapor, y luego del motor de explosión, esta jerarquía de la velocidad y de la riqueza, permitirá explicar en gran parte el capitalismo moderno. Pienso publicar un «compendio de dromología», que será el texto constitutivo de esta disciplina.

G. D.: *Se trata también de la investigación original en la que llevas mucho trabajando. En cuanto a la velocidad, o más*



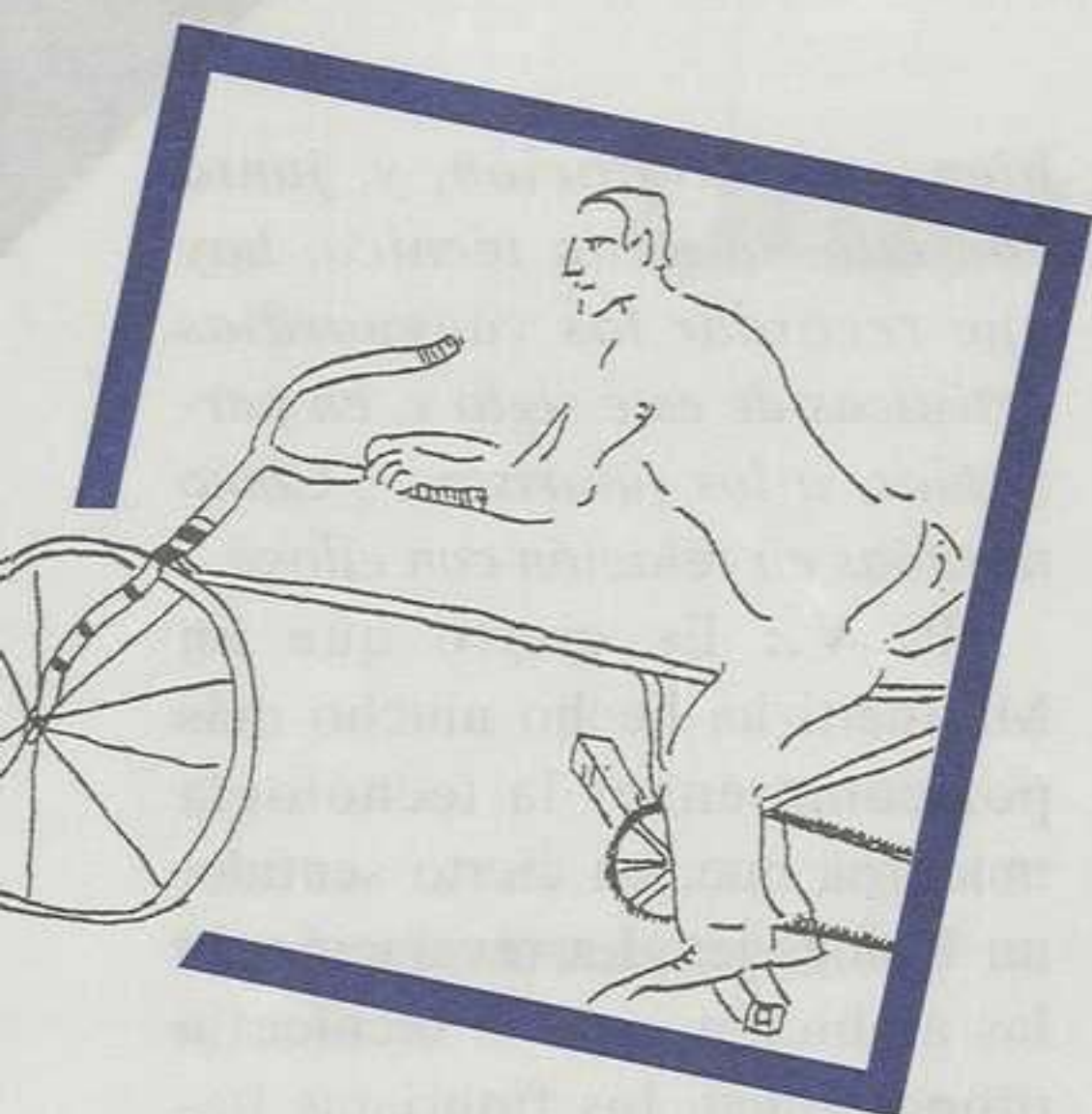
bien a su exaltación, y, junto con ella, la de la técnica, hay que recordar las vanguardias artísticas de este siglo y, en particular, a los futuristas. ¿Cómo te sitúas en relación con ellos?

P. V.: Es cierto que un Marinetti ha hecho mucho más por comprender la tecnología moderna que, en cierto sentido, un Heidegger. La revelación de las ambiciones de la técnica la proporcionan los futuristas italianos, aunque sea una revelación sublime, positivista. Lo que el futurismo desvela es la ilusión del progreso. Para Marinetti, la velocidad es una maravilla; la forma de una divinización del hombre técnico, científico. El piloto es ese hombre absoluto que se identifica con su velocidad, que parece un dios, que juega a serlo. Si tengo una visión más desasosegada y menos positivista es porque me tomo muy en serio el exterminio por la velocidad.

La guerra pura

G. D.: *Igual que el haber resaltado el significado de la velocidad te ha llevado a construir una lógica, una dromología, el tema de la guerra adquiere, en tus investigaciones, la forma de una especie de lógica profunda de los acontecimientos, de condición interna de las cosas, con independencia de la situación de paz o de guerra declarada. ¿Qué es lo que te empuja a considerar el mundo de los acontecimientos en un horizonte de guerra, y de dónde procede tal consideración?*

P. V.: Nací en 1932 y viví en Nantes los bombardeos terroristas que causaron miles de muertos. Por consiguiente, la guerra es para mí algo que podríamos llamar un «mitema», un tema mítico. Esta guerra de que hablo no es la guerra histórica, el conflicto entre las naciones o los grupos, sino más bien la guerra pura, igual que se habla de la «razón pura». Es un aspecto dinámico y significativo primario de la sociedad, igual que el crimen lo es de la vida individual.



La guerra pura que me interesa es la que hace que la guerra parezca una constante de la humanidad. No lo es porque siempre haya alguien preparándola sino porque la preparación no cesa.

G. D.: ¿Cuáles son los elementos constitutivos, el funcionamiento y las estructuras de lo que llamas guerra pura? ¿Qué es la lógica de la guerra para ti?

P. V.: La lógica de la guerra la componen tres palabras: en primer lugar, táctica; luego, estrategia y, por fin, logística. La táctica aparece ya en los primeros conflictos entre los hombres. La táctica del hombre frente al hombre no es diferente de la del cazador frente al animal; se trata de astucia para cogerlo en la trampa. En cuanto la historia y la política se estructuran con la aparición de la ciudad, asistimos al surgimiento de la estrategia, una forma de concebir la guerra que no tiene nada que ver con la realización en sí, sino más bien con la preparación. Con la aparición de la ciudad como máquina de guerra —y, quiero recordarlo, al alcalde de la ciudad griega se lo llama «estratega»—, la estrategia se va a confundir con la política, ambas nacen simultáneamente; el habitante de la ciudad es a un tiempo ciudadano y soldado, y no se puede separar la ciudad de sus muros. La ciudad es una máquina de guerra y, a la vez, una máquina de producción simbólica y económica. En cuanto se inventa la artillería, pero sobre todo en los siglos XVII y XVIII, la logística viene a completar el marco.

Entre los romanos la palabra «logista» se refería a aquellos que preparaban la guerra y el abastecimiento.

G. D.: Las vías de comunicación, los transportes, las velocidades.

P. V.: Efectivamente. Las calzadas romanas son medios logísticos para desplazar a las tropas, y volvemos a encontrarnos aquí con las diferentes velocidades. En las guerras modernas, y luego en la guerra actual basada en la disuasión nuclear, la logística predomina sobre la estrategia o, más bien, esta parece basarse en la logística, es decir, en el complejo militar, científico e industrial. La disuasión resultará eficaz mientras se sigan inventando nuevos medios para actualizarla. Si hubiéramos conservado las mismas bombas y los mismos aviones que en 1950, la disuasión no habría sido eficaz.

G. D.: La logística organiza el movimiento, el abastecimiento, la economía de la guerra, pero, al tiempo y en la época contemporánea, la logística se convierte en un elemento fundamental de la propia economía. Si se aplica la lógica de la guerra que propones, puede decirse que la logística se convierte en una economía especial que acabará por imponerse como complejo industrial y militar.

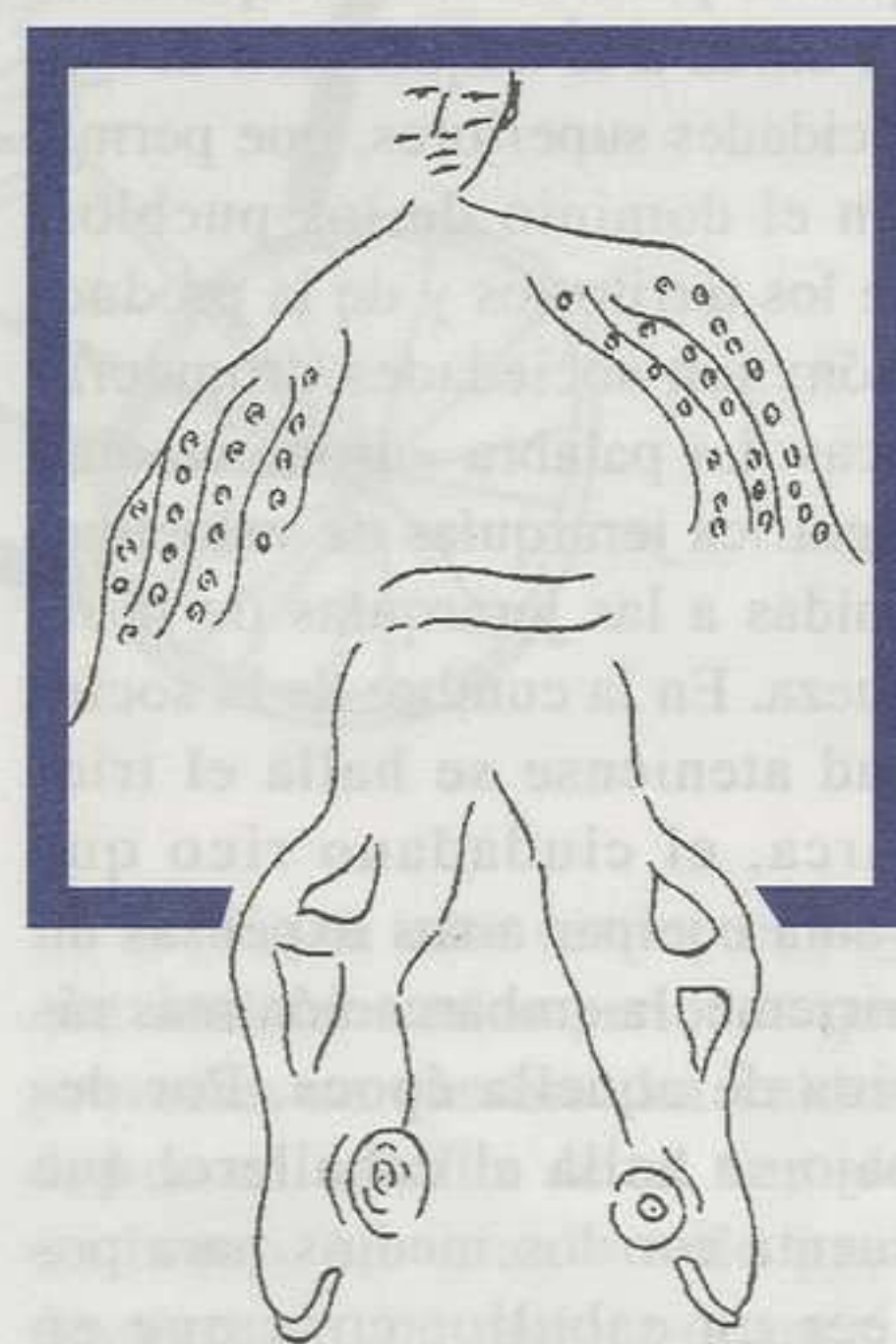
P. V.: Exacto. El nacimiento del complejo industrial y militar que denuncia en 1961 Eisenhower al dejar la Casa Blanca, se habría desarrollado ya entre los años 1940 y 1945. Tal fenómeno había aparecido mucho antes, cuando se produjeron medios pesados para la marina de guerra, hacia 1870. A partir de esa fecha las inversiones en armamento naval, en particular por parte de Inglaterra y Francia —potencias coloniales— crean un desequilibrio substancial entre la economía civil, la economía de paz y la economía de guerra.

G. D.: El conflicto entre imperialismos que conduce a la Primera Guerra Mundial incluye esa relación invertida entre logística y economía en la que una economía de guerra funciona ya mucho antes que la propia guerra. Ello resulta aún más evidente en la Segunda Guerra Mundial, con las econo-

mías condicionadas en gran parte por la economía de guerra; y luego, con un aumento progresivo, se llega a la situación de disuasión en que el complejo industrial y militar y la movilización de la ciencia imponen esa tendencia.

P. V.: Durante la Primera Guerra Mundial ya se movilizó a los científicos para que inventaran nuevas armas. El radar y el arma nuclear —una trágica sorpresa científica— se inventaron en esa ocasión. Tras la militarización de la industria, asistimos a una militarización de la ciencia: es la era que ha presenciado el nacimiento del arma nuclear y la preparación de la «guerra de las galaxias». La logística se vuelve hegemónica respecto a la estrategia, y ello implica la hegemonía de una economía de guerra capaz de condicionar la economía general de la sociedad en cuestión.

G. D.: Semejante preeminencia de la lógica de guerra que arrastra consigo a la economía y la transforma en una economía para su propio sosteni-



miento delimita también un espacio-tiempo que le es propio.

P. V.: El espacio-tiempo de la guerra es el espacio-tiempo del alcance de las armas... Un arma es ante todo la capacidad de alcanzar al enemigo a distancia. En un primer momento, el espacio-tiempo es mucho más espacio que tiempo. El espacio real de la fortaleza es más poderoso que el espacio-tiempo proyectil. Con la inno-

vación de la artillería y su creciente desarrollo, el tiempo real del proyectil se irá imponiendo al espacio real del bastión. La artillería destruyó los bastiones demoliéndolos, cayeron por la velocidad del lanzamiento, por la fuerza del impacto de las balas de cañón que actuaban como martillos pilones sobre las murallas.

G. D.: Dando un salto rápido hacia los tiempos modernos, también será posible decir que el tiempo, la velocidad de los transportes es superior al espacio del territorio. La sorpresa de la «guerra relámpago», por ejemplo.

P. V.: Efectivamente, la Segunda Guerra Mundial fue una guerra de velocidad. Los tanques, inventados durante la Primera y utilizados abundantemente durante la Segunda, junto con la aviación, conquistarán los territorios a velocidades impresionantes. Resulta singular ver una guerra que no es sino una carrera. Los franceses intentan oponerse haciendo frente. Los alemanes, en cambio, no intentan combatir, sino cruzar como el agua que se va infiltrando y sube desde el sótano. Hoy en día la situación es totalmente distinta, pues la velocidad no es ya la de las flechas, ni la de los proyectiles de cañón o la del tanque y la aviación de asalto, sino, la velocidad de los misiles, la del láser, es decir, la de la luz. A partir de ahora, las armas van más deprisa que la velocidad de decisión de los hombres. La dramática situación actual es que estamos a punto de inventar la máquina que declarará la guerra, es decir, un satélite «inteligente» capaz de actuar a la velocidad del láser para responder a un ataque enemigo. Satélites que, a partir de captadores de radar y de detectores que funcionan a la velocidad de las ondas electromagnéticas, serían capaces de ordenar lanzamientos automáticos de misiles como respuesta a un ataque del adversario.

A partir de estos hechos quisiera mostrar la eficacia de la dromología: se puede tomar un acontecimiento de la prehistoria y traerlo, con sus sucesivas modificaciones, hasta la época actual.

Los fenómenos militares y políticos nos permitirían hacer aflorar toda la lógica y la logística dromológica para llegar a una conclusión similar a la de Sun Tse, un estratega chino que vivió hace ochocientos años: «La prontitud es la esencia de la guerra»,

El territorio: la ciudad, el Estado, la política

G. D.: *Le concedes un papel importante y grandes posibilidades a la dromología, es decir, al estudio de la velocidad. Resulta, por el contrario, curioso que el concepto de velocidad no se haya utilizado hasta hoy en la elaboración del conocimiento. Es probable que sólo haya adquirido importancia ahora como consecuencia del desarrollo de las nuevas tecnologías que funcionan a la velocidad de la luz. Su utilización permite ver con mayor claridad ciertos aspectos de las sociedades pasadas y, a la vez, nuestros, y comprobar que pertenecen a formas de sociedad y de ciudad en profunda mutación. A este respecto, ¿qué comparación existe entre la dromología, el territorio y la política?*

P. V.: Creo que, ante todo, la política es fundamental, igual que la guerra. La política es el territorio del derecho y no hay derecho sin territorio del derecho. Es un elemento capital sobre el que habría que meditar largo y tendido en este periodo de desterritorialización, de deslocalización, por no decir de deportación. No hay derecho más que para aquel que es de un lugar; que, además de la existencia, posee el lugar; que cuenta con «el tener lugar». Se dice siempre de un acontecimiento que «ha tenido lugar». Ahora bien, el derecho tiene lugar; no existe derecho sin lugar.

G. D.: *El derecho de ciudadanía diferencia al que pertenece a la ciudad del forastero.*

P. V.: La ciudad es el invento de un derecho de ciudadanía, de un lugar que preserva el derecho de los privilegiados que se hallan en la ciudad, que se oponen a los excluidos, a los pe-

riféricos que se hallan en tierra de nadie, extramuros: seres a los que hay que utilizar o exterminar. Cuando se habla de irse a la guerra, se dice también prepararse para emprender una «campana» militar —la palabra, por ser del mismo origen que «campana», está muy clara. Por consiguiente, la política es la constitución de un territorio del

G. D.: *¿Qué significa para ti perder el territorio del derecho?*

P. V.: Diría, para utilizar una imagen, que existen derechos marítimos, aéreos y ahora también espaciales. Los aéreos afectan a los pasillos de vuelo para los aviones, mientras que el derecho espacial es, en lo que se refiere a un satélite, la propiedad de su órbita. O sea, existe un derecho sin

los vehículos. El hombre estaría en posesión de su trayecto y no ya de su morada. Crisis de la propiedad (...) como un vehículo que sea dueño de su trayecto y, una vez que ha pasado, lo que queda tras él ya no le pertenece. En la misma medida en que lo político era algo concreto para los antiguos, algo casi geométrico, para los modernos hoy lo político es la sociología política, algo que va unido a las opiniones, a sistemas de regulación social, pero que ya no tiene cuerpo, que no tiene materia de ser. Y aquí debo decir que la velocidad, la capacidad de desplazamiento de los individuos ha conducido Estado de derecho, del hombre y del ciudadano a una situación inquietante.

G. D.: *Ves las sociedades de nuestra época, más que compuestas por numerosas trayectorias, identificadas en territorios. Y ello es sin duda cierto y caracteriza algunos acontecimientos determinantes de la modernidad. Empezando por los campesinos, que emigran del campo a la ciudad para formar el proletariado del siglo XIX, siguiendo con la revolución de los transportes, luego con el movimiento pendular general entre las actividades y las residencias, el nomadismo estival masivo y otros más, acontecimientos todos ellos que convierten la época actual en una desterritorialización continua. Pero ahora los palestinos están luchando y reivindicando un lugar.*

P. V.: No les queda más remedio que habérselas con dos problemas: el del derecho y el del lugar. Está el problema de los judíos y del gueto, el problema de los palestinos que, como quien no quiere la cosa, se enfrentan a los judíos y no tienen ya lugar del derecho. Este es el drama que ha provocado en la historia reciente del mundo la circunstancia de que una población carezca no de derecho, sino de lugar del derecho. Tal situación, que fue la del pueblo israelí, se está convirtiendo en la del pueblo palestino.

G. D.: *Otra aparición dramática es la de la nacionalidad en la URSS.*

Tránsito de las horas

Fernando Pessoa

Borrachera de la calle y de sentir ver oír todo al mismo [tiempo.

Latir de las sienes de estar viniendo para acá al mismo [tiempo que voy para allá.

¡Tren rómpete contra el parachoques del carril de la [vía muerta!

¡Vapor navega derecho contra el muelle y rájate contra [él!

¡Automóvil conducido por la locura de todo el Universo [precipítate por todos los precipicios

y estréllate, ¡trz!, y hazte polvo en el fondo de mi [corazón!

¡A moi, todos los objetos proyectiles!

¡A moi, todos los objetos direcciones!

¡A moi, todos los objetos invisibles de tan veloces!

¡Golpeadme, traspasadme, adelantadme!

¡Soy yo quien me golpeo, quien me traspaso, quien me [adelanto!

¡El furor de todos los ímpetus se cierra en círculo —yo!

Hola-hoho tren, automóvil, aeroplano ansias mías, velocidad, entra por todas las ideas,

choca contra todos los sueños y rómpelos,

chamusca todos los ideales humanitarios y útiles,

atropella todos los sentimientos normales, decentes,

[armónicos,

coge en el giro de tu volante vertiginoso y pesado

los cuerpos de todas las filosofías, los tropos de todos los

[poemas,

hazlos polvo y quédate tú solo, volante abstracto en los

[aires,

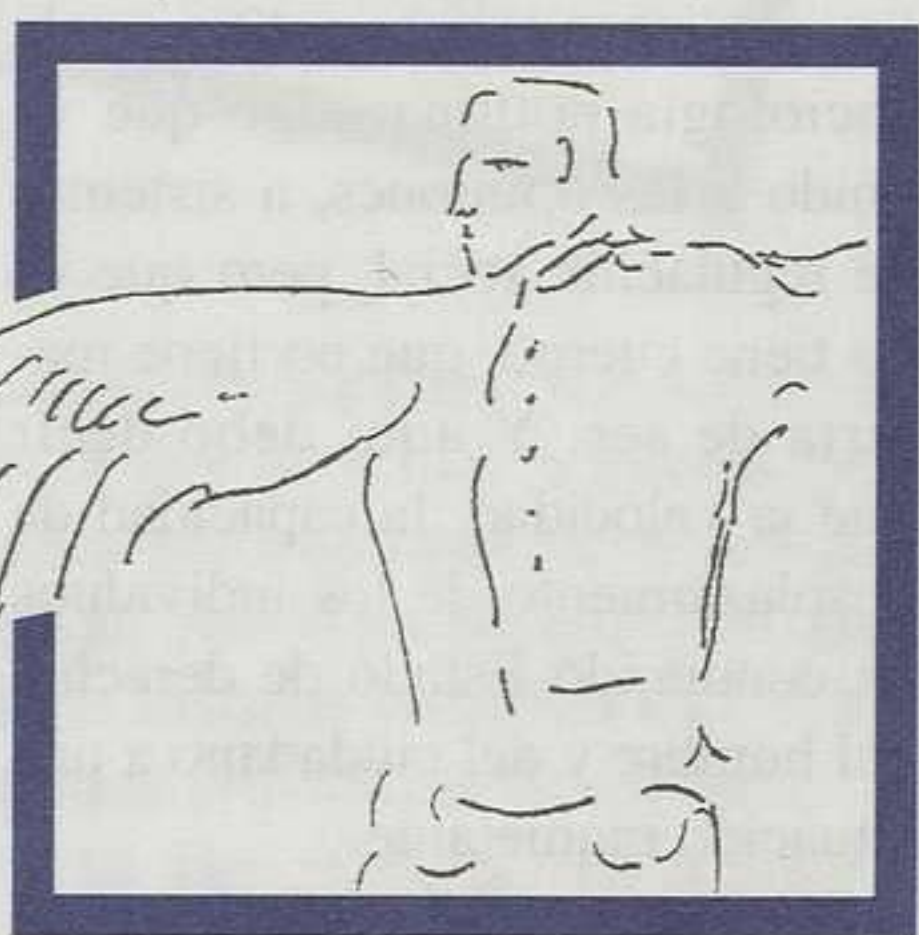
señor supremo del momento europeo, metálico cielo,

¡Vamos, que la cabalgada no tenga fin ni en Dios!

derecho a través de la ciudad-Estado, luego del Estado-nación, y a través de lo que se llamará más adelante los derechos del hombre. Lo que me preocupa es que, a partir del Estado-nación empezaremos a asistir a una pérdida del territorio del derecho.

lugar, un derecho de trayectoria: el de aviones y barcos, y un derecho orbital de los satélites. La crisis del derecho de ciudadanía nos incitaría a creer, si no nos fijáramos bien, que los derechos del hombre podrían quedar reducidos a un equivalente del derecho de

P. V.: Muy cierto. La voluntad de las personas de defender una autonomía se basa en el temor a una pérdida de derecho en una sociedad transnacional, en la que las tecnologías de transporte y de transmisión harían desaparecer, junto al espacio real, la realidad del derecho. El tiempo



real de las teletransmisiones, la instantaneidad, liquida el espacio real.

G. D.: Pero ahí está la paradoja. Por una parte, el lugar del derecho es un centro que debe poder delimitarse, volverse a encontrar en el espacio, y, simultáneamente, la situación parece determinada por continuas des-territorializaciones que los técnicos conciben como un sistema de «redes» que permiten estar en todas partes sin estar en ninguna. Esta es una situación paradójica.

P. V.: Totalmente. Estamos entrando en la era de la lógica paradójica. En los tiempos que se avecinan presenciaremos el paso de la televisión a la teleacción: la posibilidad de teleactuar en tiempo real a distancia. Esto se da ya para el teletrabajo y la telecompra, y se dará para lo que se llama ya la telepresencia. Cuando decimos que nos reunimos a distancia gracias al vídeo interactivo, estamos enunciando una paradoja. Reunirse a distancia. No se puede resolver esta paradoja como se resuelve un conflicto.

G. D.: Incluso el territorio en que nos movemos ha cambiado. Si tuviéramos que definir hoy en día una ciudad mediante los espacios, las formas y los signos que la simbolizan, tropezaríamos con una gran dificultad. Has hablado, a este

respecto, de una «ciudad sobre-expuesta», de una ciudad que ya no se puede contemplar.

P. V.: Hemos pasado del espacio público a la imagen pública. La ciudad tradicional siempre se ha organizado en torno a un lugar público, ágora, foro o plaza. A partir del siglo XX, ocuparán este lugar las salas de reunión. Pienso en el papel del cine en la sociedad de hace cuarenta años y en el actual de la televisión. La ciudad primaria es una ciudad en la que predomina el espacio público, es tópica, mientras que en el siglo XX ya no está tan vinculada a éste. Pasamos de la ciudad-teatro a la cine-ciudad y, luego, a la tele-ciudad. De un espacio tópico a un espacio tópico a un espacio teletópico en el que el tiempo real de la retransmisión de un acontecimiento se impone al espacio real del propio acontecimiento. La plaza Tiananmen en 1989 fue una revelación extraordinaria. Se trató de un aconteci-

miento teletópico de los medios de comunicación de masas, tan importante como la llegada a la luna hace veinte años, en 1969.

G. D.: Los acontecimientos de junio en Pekín implicaron, en efecto, al mundo entero en directo, y estaban empezando a implicar a todos los chinos hasta que atacaron los tanques. ¿Puedes ilustrar tu punto de vista?

P. V.: Cuando llegó Gorbachov, los estudiantes, a los que se unieron obreros, empleados y otros, hasta alcanzar el número de trescientos mil en la plaza Tiananmen, pidieron que se retransmitiera el acontecimiento en directo a toda China. No se conforman con las retransmisiones que ya están efectuando al mundo entero los 1.500 periodistas extranjeros presentes en Pekín para cubrir la información. Aprovechando estas retransmisiones, llevaban a cabo su revolución ante los telespectadores del mundo entero, la mostraban en tiempo real. Redactaban no sólo

consignas y banderolas en chino, sino también en inglés, francés, ruso... La plaza pública Tiananmen, la más célebre de la China, sólo existía gracias a la imagen pública de las televisiones extranjeras. Y, efectivamente, el gobierno chino se negará a retransmitir los acontecimientos en directo. Habrá una matanza de manifestantes.

G. D.: Y ya sólo se verán retransmisiones en diferido e imágenes utilizadas contra los manifestantes por el gobierno y la policía china.

P. V.: ¿Qué pasa entretanto en Hong Kong? Los habitantes de Hong Kong se sienten tan implicados con lo que pasa en Pekín, que salen de sus casas a millares y no se conforman ya con la televisión a domicilio, quieren participar en el acontecimiento de la plaza Tiananmen y se abalanzan hacia el estadio de Hong Kong para utilizar la gran pantalla en la que se retransmiten en tiempo real los acontecimientos que están teniendo lugar en la China. Lo que equivale a establecer una especie de sincronismo entre el estadio-espacio-público de Hong Kong y la plaza pública de Pekín. Aquí se ve hasta qué punto el tiempo real se convierte en tiempo político más importante que el espacio real; o, más bien, el espacio real de lo que está ocurriendo en el corazón de la capital sólo tiene realidad política gracias a la retransmisión inmediata de los acontecimientos al mundo entero aunque no en China, puesto que sus dirigentes se niegan. Es este complejo conjunto de acontecimientos lo que llamo teletopía. Es una de las grandes cuestiones de la ciudad futura. No se trata ya sólo del teletrabajo o de la teleconferencia, sino de la telepolítica. Quisiera subrayar también que es uno de los elementos que permite la velocidad de la luz, un elemento que va a modificar el reglamento de la ciudad futura.

G. D.: Podría hablarse del ágora en tubo catódico.

P. V.: En efecto, el ágora catódica.

Orlando

Virginia Woolf

Mientras el automóvil corría, vibraba, se colaba y deslizaba, porque Orlando era una experta conductora, por Regent Street abajo ... nada podía verse del todo o leerse de cabo a rabo. Lo que se veía empezar... como dos amigos que iban a encontrarse en mitad de la calzada... no se veía acabar. Al cabo de veinte minutos, el cuerpo y la mente eran como pedacitos de papeles rotos desparramándose de un saco, así que el recurso de conducir a toda velocidad hacia las afueras de Londres se parecía mucho al minucioso descuartizamiento de la identidad que precede a la inconsciencia y, tal vez, a la misma muerte, con lo que queda abierta la cuestión de hasta qué punto podría afirmarse que Orlando existiera en el momento presente. En realidad tendríamos que considerarla una persona del todo dispersa si no fuera porque, al fin, se extendió a su derecha una pantalla verde, contra la cual los trocitos de papel caían más despacio; y luego, se extendió otra a su izquierda, de modo que los trocitos sueltos podían verse girando sobre sí mismos en el aire; y luego, pantallas verdes se extendieron continuamente a cada lado, con lo que su mente recuperó la ilusión de conservar cosas en su seno, y vio una casa de labor, una granja y cuatro vacas, todo precisamente de tamaño natural.

G. D.: ¿Cómo poner en relación tu punto de vista con esos elementos, esas modificaciones?

P. V.: Creo que enfrentándose de forma diferente con la dromocracia. No somos lo suficientemente conscientes del poder de la velocidad para organizar la sociedad. Del mismo modo que existe una economía política de la riqueza, es necesaria una economía política de la velocidad. En los años venideros la dromología tenderá a ser esta nueva economía política.

G. D.: La dromocracia tenderá que interpelarse a sí misma desde un punto de vista que podríamos llamar democrático...

P. V.: Ciertamente.

G. D.: Cosa que no sucede en la actualidad.

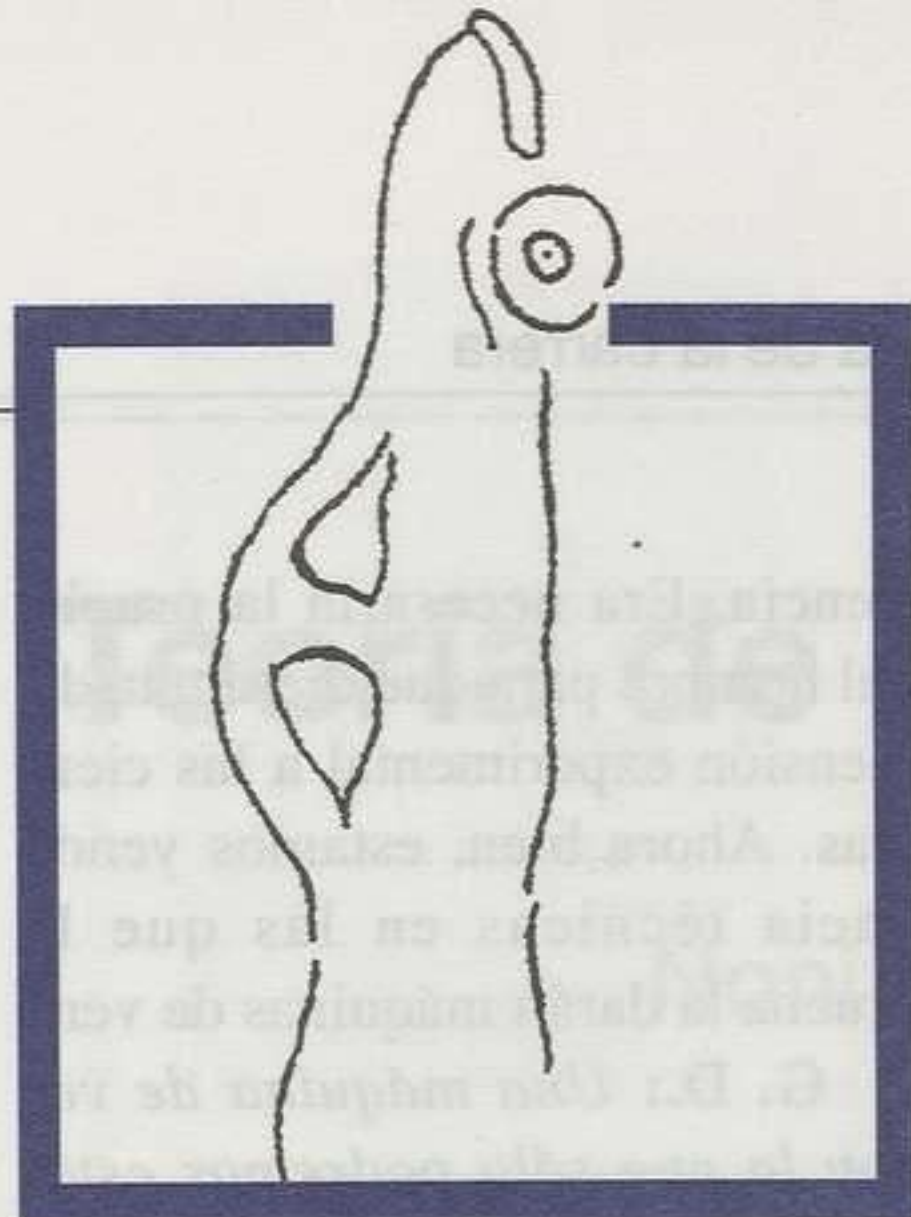
P. V.: Efectivamente, la velocidad es una violencia que carece de sanción. La única sanción es la del exceso de velocidad en las carreteras. No existe otra. La mayor prueba de que no tiene freno es que ninguna máquina de las inventadas a lo largo de la historia ha sido una máquina para reducirla. Desde la mecánica hasta la hidráulica y la electrónica, son máquinas que aceleran los procesos. Sólo se encuentran frenos en química. Los tranquilizantes, por ejemplo, que permiten frenar la conciencia... Al que inventara una máquina para reducir la velocidad se lo consideraría un hombre absurdo.

G. D.: La investigación dromológica contiene, pues, una crítica profunda de la propia idea de desarrollo?

P. V.: Por supuesto. Eso no quiere decir que haya que volver a la carretilla, sino que hay que interrogarse acerca de la esencia de la velocidad y no sólo acerca de la esencia de la técnica.

G. D.: ¿Cómo hay que interrogarse acerca de la esencia de la velocidad?

P. V.: Es un trabajo en el que coinciden filósofos y físicos. Quisiera recordar que no he sido yo quien ha situado la velocidad en primer plano. Fue Einstein. Es curioso que un acontecimiento tal no haya dejado huellas en la filosofía, ni siquiera en Bergson, que



podía entenderlo mejor que los demás, ni en Husserl ni en Merleau-Ponty. La respuesta es que una economía política de la velocidad, debería pasar por una nueva alianza entre las ciencias físicas, que tratan de la relatividad y de los fenómenos cuánticos, y la filosofía. Este cruce es totalmente obligatorio.

G. D.: En tu exigencia hay algo dramático; parece que contiene una necesidad teórica y ética a la vez. En Vitesse et Politique has dicho que «la velocidad es la vejez del mundo» y has adelantado observaciones críticas que la unían también al tema de la muerte.

P. V.: El mundo al que aludo en esa frase es el mundo en el sentido de la materia y del lugar, del lugar del derecho, del lugar «a secas», el que queda reducido a la nada por la velocidad, ya sea de los transportes o de las transmisiones. No sólo el espacio real de las distancias entre Tiananmen y París o, tras el Concorde, entre Nueva York y París, sino el planeta entero. La velocidad reduce cada vez más a la nada el entorno mundial. Si prolongamos esta situación de exceso de velocidad hasta la ciencia y la técnica sin el freno de la razón, y de la razón política, llegaremos a una situación en la que habrá que plantear el problema de la ecología del tiempo. Hoy en día, decimos que estamos perdiendo el mundo porque se halla contaminado y dentro de poco no se podrá vivir en él, y, al decir esto, nos referimos al espacio físico de la sustancia alienada, contaminada. Pero el tiempo real de la superficie de la tierra está contaminado también por la rapidez instantánea de los transportes y de las transmisiones. Un día, el espacio-tiempo del mundo habrá dejado de existir porque habremos perdido la

extensión y la duración del mundo por culpa de la velocidad.

G. D.: En una reciente celebración del vigésimo aniversario de la llegada a la luna, te oí decir que, desde un punto de vista simbólico, era algo así como si hubieran pinchado la tierra y se estuviera deshinchando como una pelota de goma.

P. V.: Es cierto que lo dije; el mundo se está encogiendo, y un buen día, dentro de cuarenta o cincuenta años, se va a reducir a la nada. Haría falta una dromología pública para intentar plantearse esta pérdida simbólica del espacio-tiempo. Ganar tiempo, hoy en día, significa perder el espacio real del mundo entero. Intentemos imaginar lo que sería un mundo que se hubiera vuelto tan estrecho como una ciudad pequeña de provincias. Cuando MacLuhan habla de la «aldea global», se trata aún de algo positivo, de algo futurista. Yo digo que la «aldea global» es algo horroroso, es el gueto mundial.

G. D.: Porque la velocidad habrá suprimido las distancias entre los lugares y las personas...

P. V.: Porque no quedará ya espacio-tiempo. La tierra seguirá midiendo 40.000 km., pero los medios para ir de un punto a otro los habrán reducido a la nada. Imaginemos la alteración de esta situación. Cuando vemos a un individuo en una cárcel sufriendo de su encierro —vuélvase a leer a Foucault...— podemos imaginar una situación semejante para toda la humanidad el día de mañana, en una tierra reducida a la nada por unos medios de transporte hipersónicos y por unos medios de transmisión electrónicos.

G. D.: ¿Es éste el tema de la muerte?

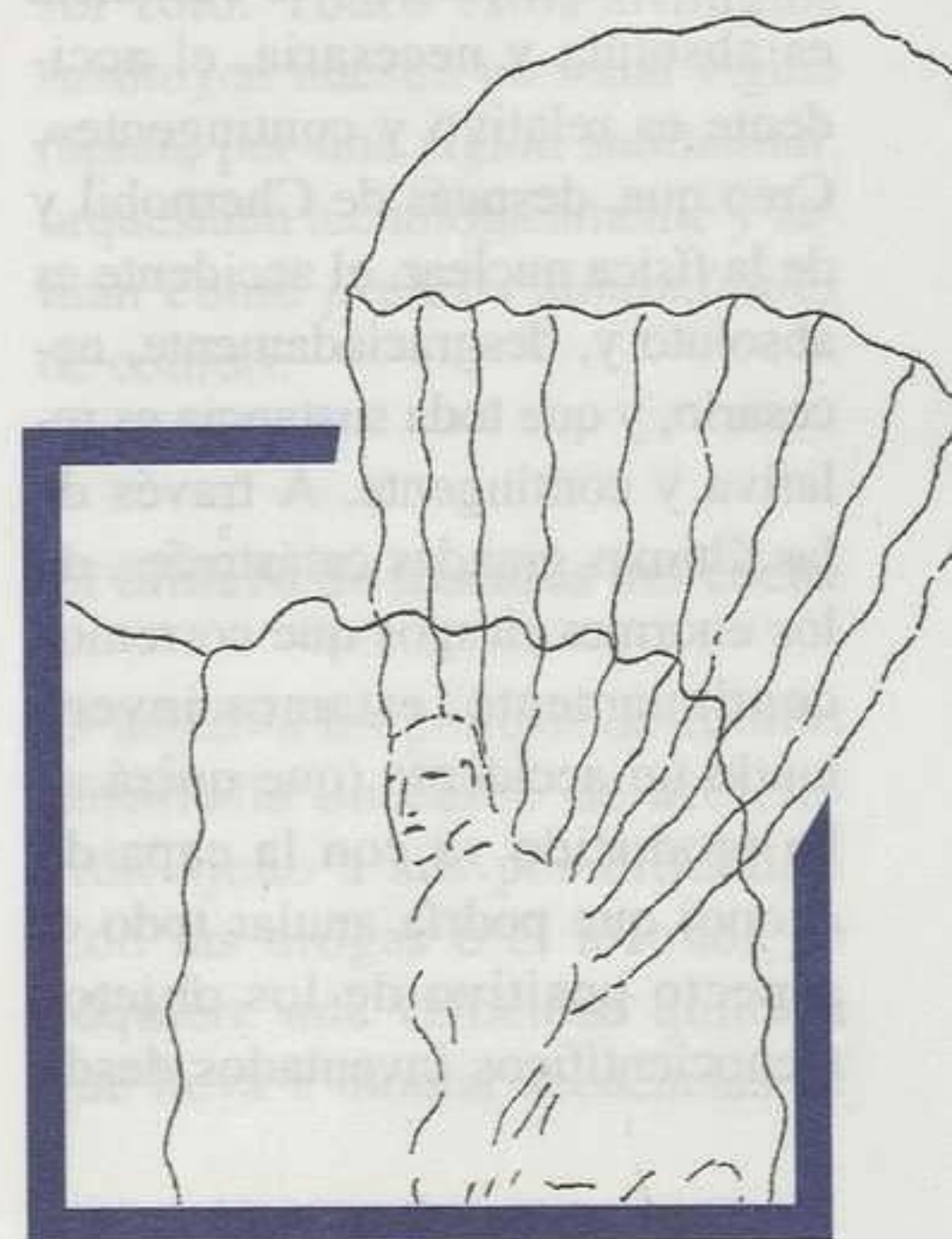
P. V.: Sí, es el tema de la muerte de la extensión del mundo propio.

Las tecnologías, la ciencia

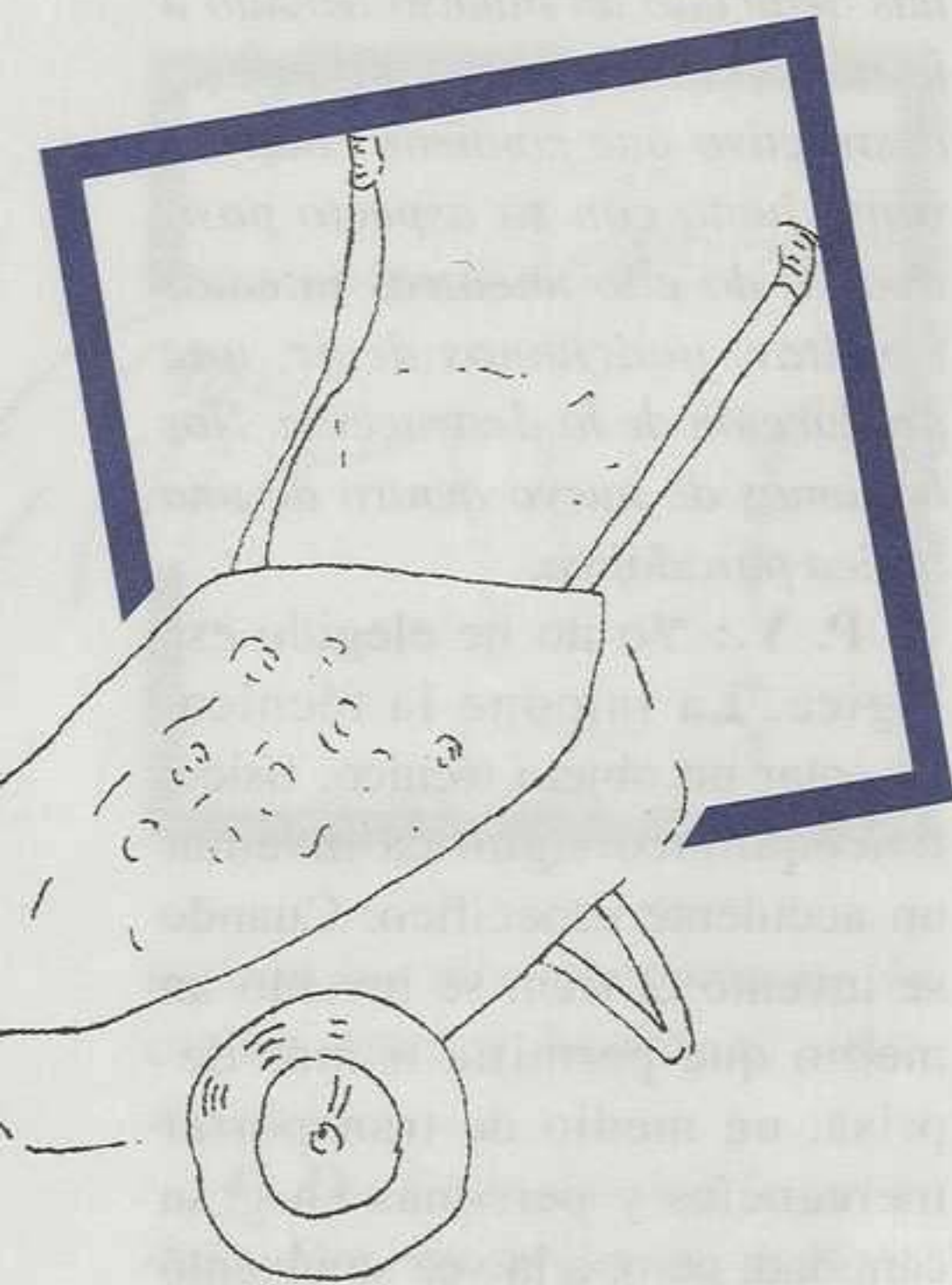
G. D.: Un acontecimiento como este de la aldea global del que has hablado adopta la forma de una contrafinalidad. Las ciencias y las

técnicas constituyen entidades en las que la idea de aceleración continua de la velocidad debería llevar a cabo un incremento del progreso en general. Y dices que, por el contrario, esto conduce a construir el accidente de una tendencia a la abolición simbólica del espacio-tiempo. Ahora bien, has dedicado un intenso trabajo a la noción de accidente, al aspecto destructivo que contiene cada invento junto con su aspecto positivo. Todo ello mientras intentas resaltar, podríamos decir, una producción de la destrucción. Nos hallamos de nuevo dentro de una lógica paradójica.

P. V.: Yo no he elegido esa lógica. La impone la técnica. Inventar un objeto técnico, físico, fisicoquímico significa inventar un accidente específico. Cuando se inventó el tren, se inventó un medio que permitía ir más deprisa, un medio de transportar mercancías y personas en gran cantidad, pero, a la vez se inventó la catástrofe ferroviaria. El invento del barco es el invento del naufragio; el de la electricidad es el de la electrocución; el del transbordador espacial es el invento de la catástrofe del Challenger. El accidente del Challenger es extraordinario porque es el primero. Es como si hubiéramos asistido en directo al primer naufragio del primer barco. A través de la producción científica y técnica de estos objetos, se da la producción en negativo de accidentes originales cada vez más numerosos, reveladores de una negatividad particular. El naufragio no tiene nada que



ver con el incendio del bosque. Las tecnociencias determinan el invento de una fase oculta conformada por todos esos accidentes que pertenecen a la historia de los hombres. Se ha censurado este aspecto negativo. La tecnocracia sólo quiere ver lo positivo de su objeto y disimula sin tregua el ac-



cidente, sin darse cuenta de que nosotros mismos hemos contribuido a su innovación al tiempo que a la de nuestra tecnología.

G. D.: *Así que para ti existe en la sociedad humana un poder latente para inventar accidentes tan importantes, si no más, a fin de cuentas, como el invento de objetos técnicos.*

P. V.: Desde luego. Y creo que, si queremos seguir adelante con la técnica, puesto que queda excluida una vuelta atrás, es urgente que nos interroguemos acerca de la «sustancia» y acerca del «accidente», hasta el punto de que habría que darle la vuelta a la frase de Aristóteles, «la sustancia es absoluta y necesaria, el accidente es relativo y contingente». Creo que, después de Chernobyl y de la física nuclear, el accidente es absoluto y, desgraciadamente, necesario, y que toda sustancia es relativa y contingente. A través de las últimas grandes catástrofes, de los enormes riesgos que corremos continuamente, estamos inventando un accidente (que quizá se ha producido ya con la capa de ozono) que podría anular todo el aspecto positivo de los objetos tecnocientíficos inventados desde

el neolítico hasta nuestros días. Lo que hemos dicho acerca del espacio-tiempo reducido a la nada es a todas luces cierto para las catástrofes ecológicas... Lo que me interesa ahora es llegar a una ciencia del accidente.

G. D.: *¿Por qué?*

P. V.: Porque el accidente posee una velocidad que yo llamaría virtual: sucede de improviso. Lo definiría diciendo que es lo que se produce sin que se haya podido prever. Rilke escribe que los acontecimientos suceden sin que nadie pueda correr más que este «llegar» de los acontecimientos. Esto forma parte de mi investigación sobre la velocidad como sorpresa absoluta. El accidente es el absoluto de la sorpresa.

G. D.: *Pero el accidente también es algo que se produce deliberadamente: la guerra.*

P. V.: Ciertamente, el accidente se produce. Yo diría incluso que la industria de guerra sólo busca producirlos. Se inventan armas para provocar accidentes inauditos: bombas cada vez más potentes, proyectiles más rápidos, armas bioquímicas más terroríficas... La industria de guerra fabrica sustancias que no tienen más vocación que la de desarrollar accidentes.

G. D.: *Uno de los puntos de partida de tu libro La machine de vision lo proporciona una vez más una máquina de guerra, a saber: el sistema de pilotaje de los misiles de crucero capaces de detectar, de reconocer los obstáculos que se interponen en su trayectoria y evitarlos para alcanzar el blanco.*

P. V.: Sí, ese libro trata del paso de una óptica pasiva, la de nuestra percepción, a una óptica activa que se lleva a cabo con ayuda de una máquina. Así estaban las cosas antes de que se pudiera hablar de un «automatismo de la percepción». Y esto es un acontecimiento considerable desde el punto de vista filosófico... Hasta ahora las ciencias experimentales, las ciencias exactas se han constituido a partir de la prueba experimental de un hombre que (merced a sus ojos) era testigo de determinada expe-

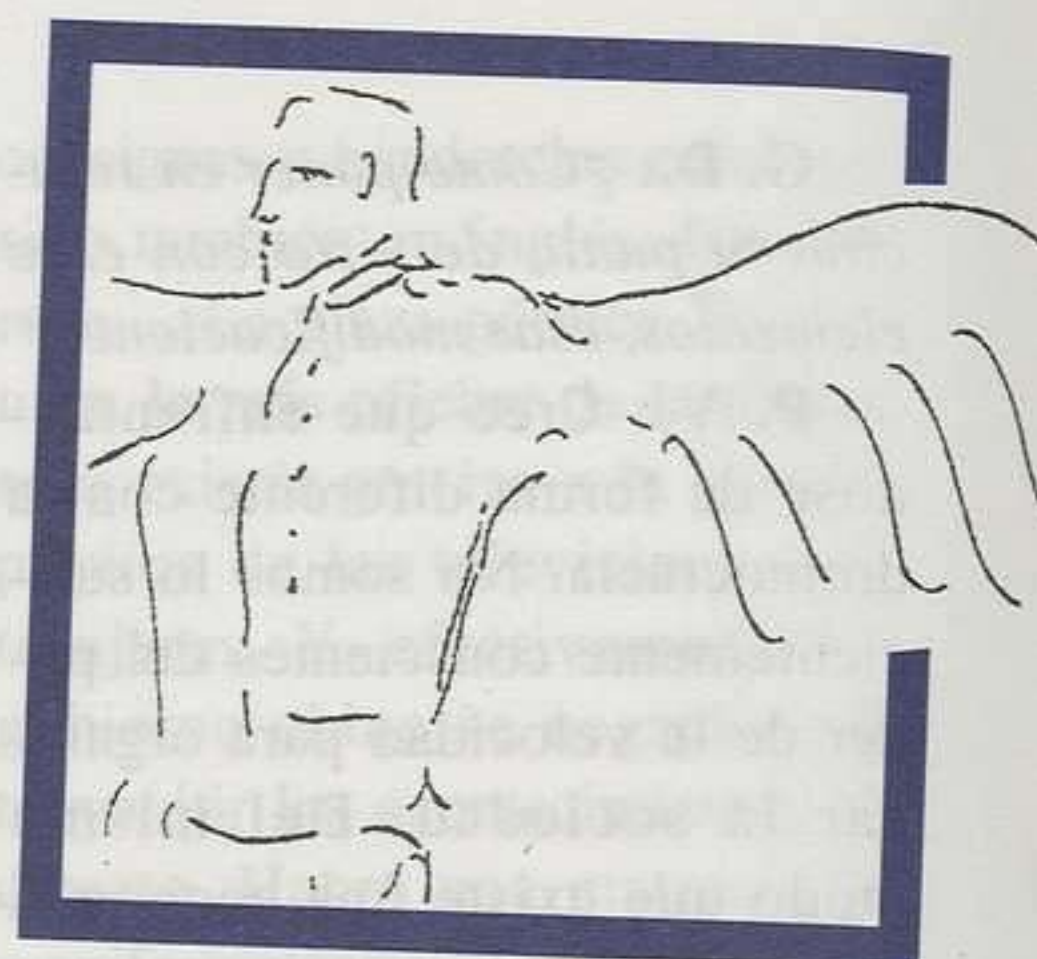
riencia. Era necesaria la prueba del hombre para que diera una dimensión experimental a las ciencias. Ahora bien, estamos yendo hacia técnicas en las que la prueba la darán máquinas de ver.

G. D.: *Una máquina de ver con la que sólo podremos establecer comunicación a posteriori.*

P. V.: Sí, porque aquí tropezamos con la velocidad de la luz. El hombre está encerrado en un sistema de temporalidad en el cual, por encima de las 60 imágenes por segundo, la visión se vuelve subliminal; lo que aparece no puede verse ya porque corre demasiado, mientras que la máquina que ve puede leer, porque «ve» a velocidad electrónica.

G. D.: *Así que es un ver en un tiempo ajeno al nuestro, del que no podemos ver nada, en el tiempo real de la máquina. ¿Es éste el accidente que acompaña a la ampliación computarizada de la visión?*

P. V.: Se ha hablado poco de ese aspecto, es decir, del colapso informático de los ordenadores. ¿Qué dicen en Wall Street cuando llega el crac de octubre de 1987? Dicen que hay causas objetivas, económicas, claro, pero también dicen que la velocidad de las cotizaciones ha acelerado el crac. Los ordenadores centrales aguantaron, para ellos la aceleración de las cotizaciones no tiene sentido alguno, puesto que funcionan a la velocidad de la luz. Pero en Wall Street señalan que «los terminales nos abandonaron». ¿Por qué quedaron desfasados? Porque las terminales corren a la velocidad de lectura del hombre. Si pasaran las informaciones a la velocidad de la luz, no se vería nada. Así que tienen que pasar a 20, 30 o 60 imágenes por segundo, pues, por encima de



eso, ya no da tiempo a leer las cotizaciones.

Por lo tanto, los ordenadores centrales funcionaban bien, pero la lentitud del control del hombre, unida a la velocidad de lectura de los terminales, quedaba desfasada en relación con las vertiginosas aceleraciones del sistema automatizado de cotización. Las pantallas de los terminales, calculadas para la velocidad de lectura del hombre, no podían ya seguir la velocidad de tratamiento del sistema y fallaron; de ahí el accidente, la catástrofe informática; de ahí la expresión «las terminales nos abandonaron».

G. D.: *También podría decirse que el crac computarizado nos alcanzó, que la economía política de la máquina nos dejó atrás.*

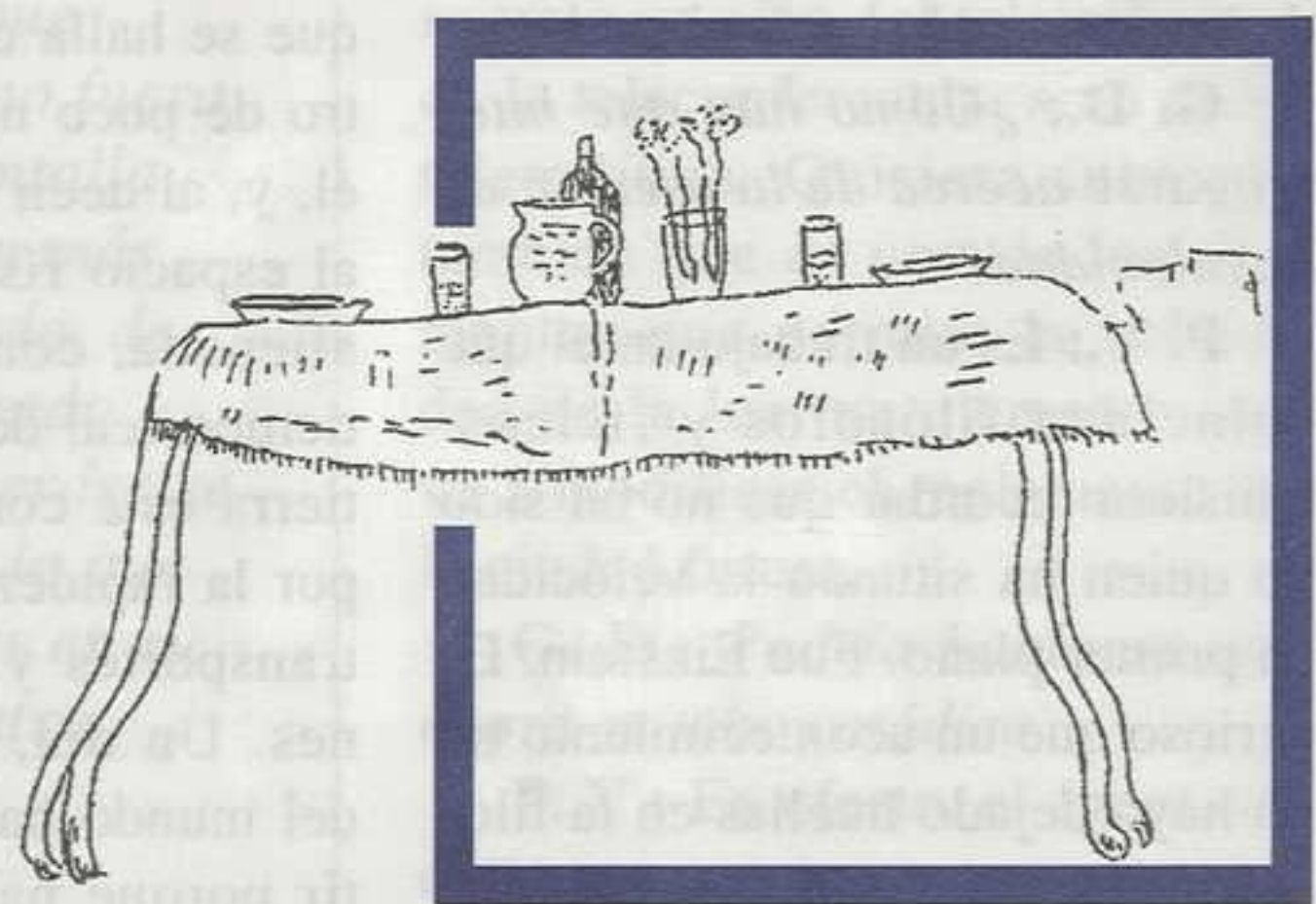
P. V.: Hasta aquí hemos hablado de economía política de la velocidad. Ahora estamos hablando de economía política propiamente dicha. □

PAUL VIRILIO

— *Estética de la desaparición*. Anagrama, 1988.

— *La máquina de visión*. Cátedra, 1989.

— «El arte del motor». *Letra Internacional*, 18.



Teoría de la velocidad

Noni Benegas

*Hoy se está yendo sin parar
un punto.*

QUEVEDO

Con *Estética de la desaparición* (Anagrama, 1987, mi trad.), Paul Virilio, urbanista y filósofo, marca un hito en su investigación sobre la velocidad iniciada con el celebrado ensayo *Vitesse et politique* y continuada hasta hoy con una docena de títulos, algunos tan premonitorios como *L'espace critique* o *L'art du moteur*. A la manera de un presocrático del siglo XX, analiza ese fenómeno constitutivo de nuestra época hasta formar el *corpus* de una nueva disciplina: la *Dromología*, del griego *dromos*: carrera, o ciencia de la velocidad. Es posible trazar la historia de su influencia en la arquitectura, la política, o la guerra, pero conviene buscarla a partir de sus manifestaciones biológicas y en la interrelación de los cuerpos con la aceleración artificial, para evaluar, guiados por Virilio, las consecuencias de su creciente protagonismo.

La picnolepsia

Al igual que en el sueño distinguimos una fase llamada de sueño rápido o paradójico hay, durante la vida diurna, un estado de vigilia rápida asegurado por las ausencias. Cuando con la mirada fija en el cepillo de dientes, descubrimos que hemos confundido el tubo de desodorante por el de pasta dentífrica o, tras cerrar la puerta de casa, advertimos que la llave ha quedado puesta en el interior, somos los actores involuntarios de nuestra propia ausencia. Durante unos segundos, pese a estar despiertos, nos hemos cerrado a las impresio-

nes del exterior e, *in mente*, hemos volado hacia otro nivel de realidad. Se las llama *picnolepsia*, del griego *picnos*: frecuente. Quien más, quien menos, es *picnoléptico*, o sea, distraído.

Como un trompo que gira sobre sí, aceleramos hasta alejarnos del entorno; sobreviene el



aturdimiento y, con este, la confusión, por ejemplo, entre dentífrico y desodorante: «Está ido», dicen.

Este fenómeno fisiológico, interrelacionado con el ciclo de la luz y la oscuridad naturales, configura, junto con otros factores, el *ritmo circadiano*, sin el cual es impensable el mantenimiento de la vida consciente. Ausencias tan reparadoras como el sueño que, al desviar nuestra atención, impiden que caigamos fascinados ante lo que nos rodea. La frecuencia y la ocasión de esas interrupciones fisiológicas de la percepción, varían de un individuo a otro y dependen de la velocidad de su reloj bioló-

gico. Por ello, la picnolepsia es un margen de libertad que le es dado a cada uno para que invente sus propias relaciones con el tiempo.

La identidad dromológica

La ausencia o distracción propician el desarrollo de la fantasía. ¿De qué modo si no colmar esas lagunas de la atención? Mediante un discurso, un *discurrere*: correr aquí y allá, que ensamble las secuencias, completando con la imaginación lo no visto, modulándolas según la *velocidad natural*, propia e intransferible, de cada uno.

Hay, pues, una *identidad dromológica*, pues la duración individual depende de la orquestación de esos tiempos intermedios. Pautas personalísimas que crean las diferencias de intensidad entre las personas. Identidades febriles, apáticas o entusiastas, nunca la aprehensión de la realidad del mundo será común a todas. La velocidad, entendida así, sería idea causante, idea anterior a la idea, pues es nuestra duración la que piensa.



Prótesis subliminales de confort

*Escribir guiones de cine no
es como escribir obras de teatro.*

*El público de cine no está
despierto, sueña; no está
dormido, pero sueña.*

GERTRUDE STEIN

Con la aparición de los motores en el siglo XIX, nace la *velocidad artificial*. Si en un principio fue concebida para cumplir los objetivos de la Revolución Industrial, producir más en menos tiempo, pronto dejó el confinamiento de las fábricas para montar en cadena los ritmos de la vida urbana.

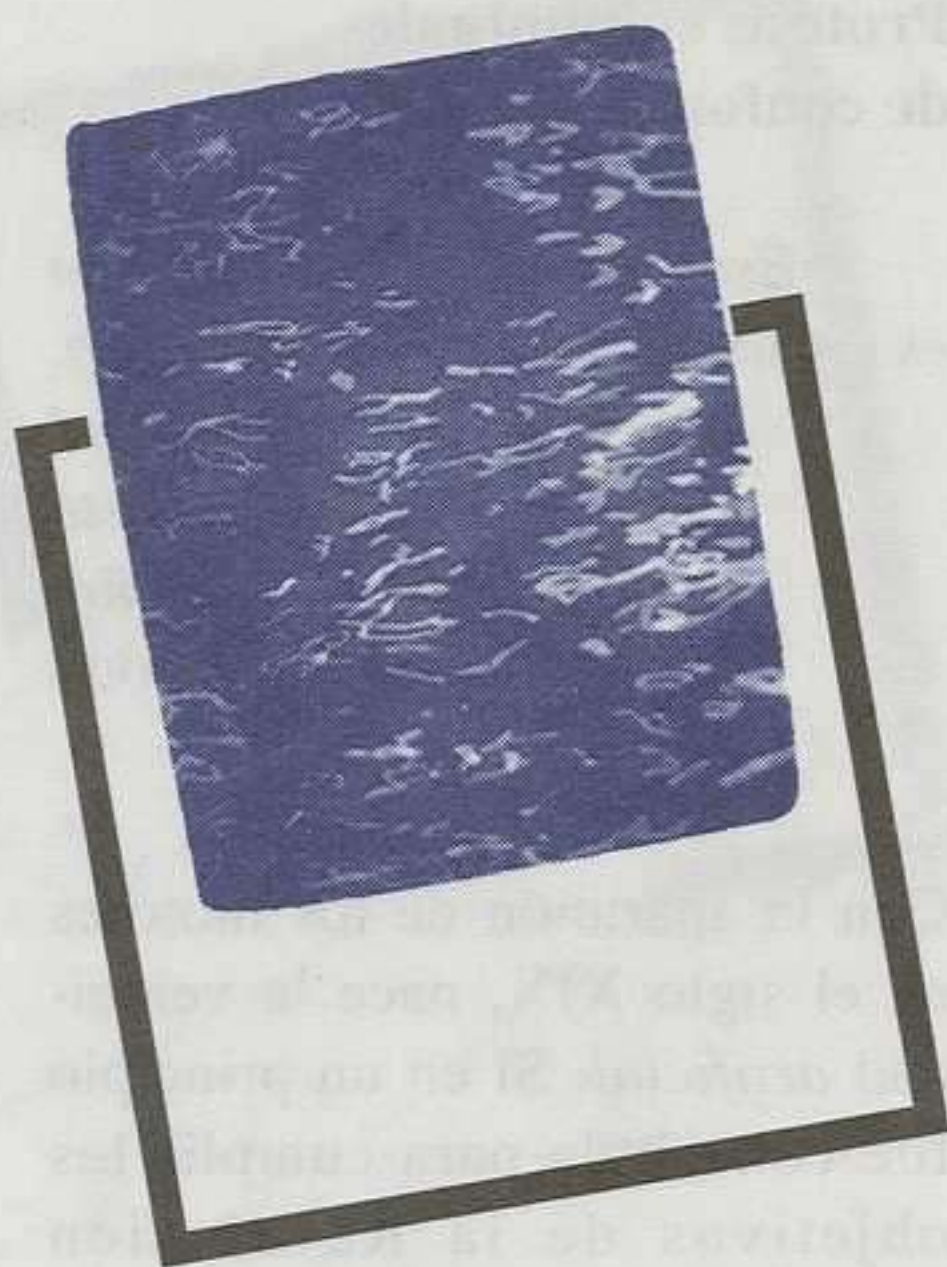
Coches, trenes, aviones, televisores, escaleras mecánicas, ascensores, ordenadores... incontables accesorios que nos implantan una aceleración artificial a la manera de otras tantas prótesis tecnológicas. Por ejemplo, la rápida sucesión de planos en los *videoclips* o el molesto corte del semáforo en las esquinas, parasitan el sistema de interrupciones natural y alimentan una dependencia de los efectos especiales. Baste recordar el caos urbano que entraña una avería en los semáforos o la desesperación del niño frente al televisor roto. Todos estos artilugios sustituyen nuestra personal vigilia rápida, por una *vigilia subliminal*, orquestada tecnológicamente y actúan como *prótesis subliminales de confort*.

El tablero de mandos del coche

El adicto a las prótesis de confort desarrolla un deseo de aceleración ajeno a sus posibilidades. Con las drogas o el alcohol, se adquiere una velocidad química que lleva a montar secuencias de

alucine. Sin embargo, la forma más difundida de conjugar el efecto de desplazamiento veloz y el cinemático de la sucesión de planos se consigue con el coche.

Instalado frente a la pantalla del parabrisas y del tablero que comanda el motor-proyector como ante un vídeo juego, el con-



ductor observa cómo vienen hacia él los objetos, cómo oscilan las agujas de los contadores, y así compone las escenas de la velocidad. Empieza con el punto muerto o *foto fija*. Una vez en marcha atraviesa la ciudad en *cámara lenta* hasta llegar a la autopista. Entra con un giro o *travelling* y, ya en el carril, harto de tanto ralentizar, pisa el acelerador a fondo y se lanza con un *zoom* dentro del horizonte como un proyectil de guerra disparado sobre el blanco.

Si el verdadero séptimo arte es el del tablero de mandos del coche (Virilio), la película que allí se rueda, asociada a la velocidad química, lleva por título en España *La ruta del bacalao*.

La tercera ventana

La historia del hábitat humano es impensable sin la aparición de la puerta. Primera abertura que organiza las jornadas según la alternancia entre la noche y el día, el adentro y el afuera. Mucho más tarde irrumpe la ventana, cuyo fin es abstracto pues lo que entra por allí es luz, luz del día. Poco a poco le gana terreno a la puerta que aseguraba el pasaje de personas y bienes.

La ventana gigante del escaparate, del cine o el parabrisas del coche, son otras maneras de estar lo más cerca posible de las cosas, sin poder tocarlas. Estas ventanas-espectáculo son un anticipo de la tercera, la ventana electrónica del televisor o el ordenador que, a su vez, reemplaza a la puerta, pues ya no se entra por esta sino por la pantalla. No en vano, uno de los programas informáticos más en boga se llama *windows*.

Día electrónico

La luz que pasa por la tercera ventana ya no es la del día astronómico, sino la de *un falso día artificial*, en cuyos dominios, no menos vastos en el tiempo que el imperio de Carlos V lo era en el espacio, el nuevo sol electrónico jamás se pone.

Si las *prótesis subliminales de confort* sustituyen nuestras pausas naturales, el *nuevo día electrónico* anula la alternancia diurno/nocturno en favor de una permanente *vigilia tecnológica*.

Una vigilia, cuyos efectos subliminales entrañan, a la vez, una crisis de las dimensiones y de la representación en los usuarios, y se halla, por ejemplo, en el origen del estrés urbano o los arranques alucinatorios de los conductores suicidas.

Información

Conocimiento es un niño en cuatro patas probando todo. Sentado frente al televisor es información.

ALBERTO MORAVIA

La información nos despoja de las sensaciones, con su secuela de gozo o dolor. Impide sentir que, por ejemplo, «cualquier cosa puede suceder en la calle: puede suceder que el aire embriague» (Pavese). De un espacio *tópico*, o sea, el espacio de esa calle precisa, pasamos a un *espacio teletópico*, de *tele*: lejos, es decir, lejano del lugar real donde están ocurriendo las cosas.

La precipitación en imágenes de otros cientos de calles, que sólo persisten lo que un parpadeo, acaba por perturbar la capacidad de observación. El estímulo para seguir contemplando se extrae, entonces, automática y rápidamente no de la memoria (la que tendríamos grabada de una calle embriagadora), sino del ojo, de la mirada.

Por ello, lo más importante en electrónica informática será lo que se presente en la pantalla y no lo que se guarde en la memoria.

Velocidad de la luz

Ya no vivimos en un universo regido por las leyes del espacio-tiempo absolutos de Newton, sino en plena era de la relatividad general. En este arte del *punto de vista* —primer nombre que Einstein dio a su teoría—, la atención que se presta a cualquier fenómeno proviene de un contemplador que está siempre en algún punto determinado y moviéndose respecto a otros, sin que quepa buscar simultaneidades absolutas ni dimensiones fijas. (Si hubiera que figurarlo, diríamos, parafraseando un antiguo refrán: todo es según el color del «cristalino» con que se mira.)

El observador es, pues, central; la velocidad de la observación también, dado que es la *velocidad de la luz* la que se vuelve *absoluta* en lugar del tiempo y el espacio. Es evidente que se trata de un *tiempo de exposición* a la percepción.

Tiempo de exposición

Al tiempo cronológico de la velocidad de traslado en el espacio —la semana, el kilómetro—, sucede el tiempo ultracorto de la persistencia retiniana, y de los efectos fotográficos y subliminales en pantalla. No pasa, sino que se expone.

El antiguo sistema de desfile lineal del tiempo, *pasado-presente-futuro*, es reemplazado por otro, *subexposición-exposición*—

sobreexposición, que depende del movimiento del obturador de la cámara. Mayor o menor abertura que gradúa el lapso de exposición de los objetos ante la velocidad de la luz, no ya solar, sino tecnológica.

Hay, pues, una pérdida de importancia del *tiempo extensivo* de la historia y sus efemérides, de las largas duraciones adquiridas a través de la experiencia, en beneficio exclusivo de la sorpresa. A *diferencia del cine* —observó Hitchcock— *en la televisión no hay tiempo para el suspense, apenas para la sorpresa*. Tiempo intensivo, añade Virilio, de la novedad a cada instante.

Interfaz

Con la irrupción del *tiempo intensivo* se adelgaza el *intervalo*, hasta su brusca transformación en *interfaz*, ese cara a cara con la máquina, cuya línea divisoria es, también, punto de contacto.

La noción de intervalo —intersticio y pausa, a la vez— era esencial para los griegos y arti-



culaba todo el tejido político de los ciudadanos, enraizados en un territorio y a distancia prudencial unos de otros. Reunidos en *bandos* o *partidos*, estas mismas palabras hablan de un espaciamiento entre grupos; de un *sistema de intervalos* extensos y duraderos, que posibilitan la elaboración de estrategias.

La copresencia en la inmediatez, instaurada por la *interfaz*, y la conversión a un *sistema funcional* de respuesta inmediata, deja escaso o nulo margen para la reflexión política.

Desrealización

La realidad nunca es algo dado de una vez para siempre; la manera de aprehender la existencia varía según los medios de cada época, y toda la historia es una sucesión de diversas *generaciones de lo real*, al igual que ocurre en la cultura o la demografía.

El advenimiento de una nueva realidad implica un proceso de *desrealización* que ocurre en dos fases. Hay, primero, una *simulación* (Baudrillard) de lo existente, que atraviesa las representaciones artísticas, filosóficas y científicas del momento. Luego, a la manera de una corriente subterránea, se produce la *sustitución* de las formas de vida y valores anteriores para dar paso a lo real de la siguiente generación. Veamos como algunos elementos fundadores de la realidad han evolucionado en nuestra generación.

Telepuerto

Sin la puerta, signo inequívoco de la existencia de un asentamiento humano, no hay arquitectura, pero tampoco ciudad. Abierta en la muralla, sitio de pasaje y aduana a la vez, la *puerta* concentró el poder de la urbe durante milenios. Casas de cambio y de placer, mercado y cita de marginales, todo se arremolinaba alrededor de ese umbral.

A este primer equipamiento urbano le sucede el *puerto* —una puerta marítima o fluvial— cuya influencia, a su vez, disminuye, con la revolución de los transportes ante la *estación* y, más tarde, el *aeropuerto*. Por último, la revolución de las transmisiones deja obsoleta la *velocidad relativa* del desplazamiento de personas y bienes, en favor de la *velocidad absoluta* de transmisión de los mensajes.

Así, el poder de la *polis* se concentra ahora en el *telepuerto*. Comunicado por satélite con todo el mundo permite, mediante las telecomunicaciones, gestionar empresas *transnacionales* desde cualquier punto del planeta.



Ciudad virtual

La nueva *ciudad virtual* no vive según la hora local, sino en un *tiempo mundial* ajeno a los des-

fases horarios. El espacio urbano es sustituido por la interfaz y la realidad por una *hiperrealidad*, fruto de la transformación de la distancia y la profundidad en pura superficie.

Este *conglomerado teletópico* posee sus infraestructuras propias: *telebancos*, *correo electrónico*, *autopistas de la información* y, aún, salas de juntas: la *teleconferencia*, donde es posible la paradoja de reunirse a distancia.

Al antiguo centro monumental de las ciudades de antaño, sucede un centro temporal en pantalla, una especie de *ágora*

catódica, donde se verifican las entradas y salidas, la espera nerviosa de la llegada de la información ante las líneas abarrotadas, o las conexiones entre éstas.

Durante los periodos de desempleo o vacaciones, cada uno es exiliado a una vida privada que es también privación, en una periferia inédita: *los suburbios del tiempo*.



Velocidad de la frase

Marthe Robert

No hay equivalencias entre la frase escrita o cantada y las imágenes visuales que pueden extraerse de ellas. Es fácil de comprobar (y suficiente para refutar la teoría de la estética moderna según la cual, siendo los géneros una convención superada, no hace falta conservarlos). Sólo es necesaria una fracción de segundo, por ejemplo, para leer en Madame Bovary:

A menudo cambiaba de peinado, se arreglaba a la oriental, con rizos flojos, con trenzas enlazadas; se hizo una raya al costado de la cabeza y onduló sus cabellos hacia abajo, como un hombre.

Estas dos frases, cargadas, no obstante, de cosas no dichas, ¿cuánto durarían si nos atreviéramos a figurarlas? ¿Cómo mediaríamos ese «a menudo» que no precisa la frecuencia de los cambios, y con qué recursos podríamos hacer visible el paso del imperfecto de la primera proposición al pasado simple de la segunda que revela, no sólo un grado más en el desarrollo moral de Emma, sino el trazo más ambiguo de su personalidad? Con su enumeración sabiamente graduada y su sutil modulación, la frase no tiene contenido que pueda representarse. O bien hay que simplificarla, es decir, quitarle sentido, o bien resignarse y dejarla pasar, lo que equivale a privar a Emma de buena parte de su complejidad y, con ello, abandonar la novela. (Es seguro que Flaubert se hubiera horrorizado de que alguien pudiera hacer un film con su obra, aunque el director fuera el mismísimo Jean Renoir; él, que puso el grito en el cielo cuando se enteró de que proyectaban ilustrar Bouvard y Pécuchet: «¿Por qué el primer imbécil que llega va a dibujar lo que yo me maté para no mostrar?»)

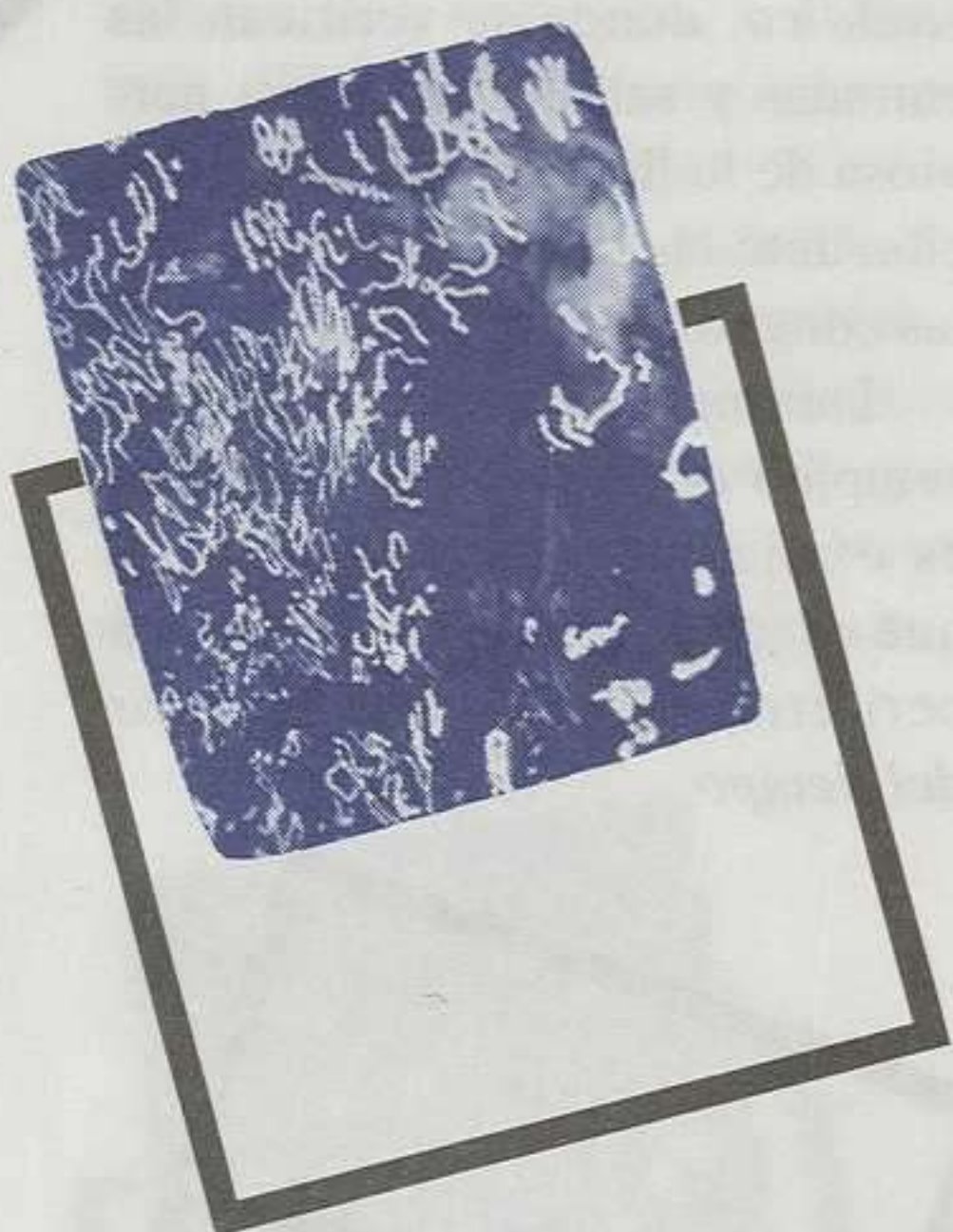
Hágase lo que se haga, la lectura va rápido y el espectáculo lleva tiempo; no hay modo de armonizar sus duraciones.

Autopistas de la información

Es evidente que los ciudadanos en paro o que disfrutan de un descanso, deben poder circular libremente por vías menos rápidas, caminos vecinales no sujetos a peaje, donde pasear o alimentar el ocio con intercambios culturales. La urbanización de la ciudad virtual pasa, entonces, por la democratización de su red viaria, y su futuro se dirimirá no entre izquierdas o derechas sino entre privatización o socialización. (J. Echeverría).

Esta nueva *concentración urbana en el tiempo* desconoce fronteras y rebasa el ámbito de jurisdicción de los estados, y puede, a causa de ello, favorecer la *concentración de los medios de comunicación* en manos de grupos transnacionales. No legitimados democráticamente y, por tanto, carentes de responsabilidad social, estos monopolios podrían querer promover sus productos, no sólo comerciales sino también políticos, como ha sido el caso en Italia.

Por todo ello, la cuestión esencial es la de saber quién emitirá los mensajes (E. Pisani). Conviene repasar, entonces, la



legendaria escalada hacia el poder de ciertos grupos, mediante la apropiación de *vectores de velocidad* y, con ellos, de los medios de comunicación.

Vehículos metabólicos humanos

El hombre es el pasajero de la mujer.

PAUL VIRILIO

La circulación de mujeres (Levi Strauss) entre grupos de hombres permite que estos controlen la reproducción y, con ello, el primer medio de transporte de la especie. Capturarlas asegura la *venida* del hombre al mundo.

Su domesticación como recolectora, anterior en el tiempo a la del animal, garantiza la subsistencia del grupo y, en las migraciones, esta *mujer de carga* entrega su espalda, en beneficio de la libertad de movimientos del *hombre de caza*. Primer apoyo logístico, la mujer proporciona al hombre tiempo libre y recursos para convertirse en guerrero o *cazador de hombres*, y especializarse, así, en la obscenidad del duelo narcisista y homosexual (Virilio).

Vehículos metabólicos animales

Con la doma del caballo y la mudanza de su carne —comestible— en vehículo, comienza el cultivo de la velocidad. Y con ella nace una estética, pues un potro es bello luego que los árabes hacen de él un pura sangre.

La caballería dominará el mundo durante siglos hasta el invento de la artillería, puesto que la posesión de un territorio va unida a la posesión de la celeridad para recorrerlo. Las grandes estatuas de conquistadores son ecuestres y, más que sobre el corcel, están sentados sobre su poder cinético.

En cuanto al desarrollo de la velocidad informática, coincide con el adiestramiento de las palomas mensajeras. Durante la dominación veneciana, la información valdrá más que su peso en oro, pues es la rapidez del mensajero lo que produce el beneficio. Los campesinos no tendrán derecho al palomar; este era, a su manera, el *telepuerto* exclusivo de los señores.

Dromocracia

Si el tiempo es oro, la velocidad es poder.

PAUL VIRILIO

Cuando un puñado de españoles conquista América tras el descubrimiento, lo que se verifica es una superioridad *dromocrática* de los *caballeros* que compensa su inferioridad *demográfica*.

Los vencidos, bien pudieron reconocerse en esta línea del Apocalipsis: «Ví un caballo pálido, lo montaba la muerte y el infierno la seguía». La extinción de pueblos y culturas debida a la celeridad de un irrisorio despliegue de jinetes, establece nuevas jerarquías de poder.

La *democracia*, o gobierno del *demos*: pueblo, se trasmuta en *dromocracia*, de *dromeus*: corre-



dor, es decir, el que posee la velocidad y gobierna con ella. La sociedad se reconstruye entonces, a través del nuevo vector.

Autocracia

La búsqueda de mayores cotas de velocidad es la historia misma del desarrollo del poder. De los vehículos metabólicos y mecánicos —la rueda— se salta, en el siglo XIX, a los de motor.

Si bien la revolución de los transportes democratizó la celeridad de desplazamiento, —redes de ferrocarriles y líneas marítimas y aéreas públicas, o parque automotor privado—, que dejó de ser el privilegio de unos pocos, la actual revolución de las transmisiones aún no ha resuelto el problema de la posesión de los medios y la consiguiente participación activa de los usuarios.

El pase de una *velocidad relativa* a una *velocidad absoluta*, como vimos, reduce la vida pública de los ciudadanos al reducir el espacio, y tiende a confinarlos en la inercia de la espera de ver llegar lo que aparece en pantalla. Más *contemporáneos* que ciudadanos, lo cercano o *actual* pierde interés en beneficio de lo lejano o *virtual*. La vecindad territorial de la *polis*, de la cual somos *actores*, es sustituida por una vecindad transnacional de una ciudad mediática en la cual somos *espectadores*.

Momento crucial de la historia —alerta Virilio— en el cual hay que plantearse la pregunta de si es posible democratizar la *ubicuidad* y la *instantaneidad*, atributos de lo divino, es decir, de la *autocracia*.

Lo propio de una auténtica democracia es la toma de decisiones en común; empero, cuando los plazos se acortan y no cabe dilación alguna, ¿cómo compartir cualquier poder, si el tiempo en que éste se ejerce escapa a nuestro control? No obstante, aunque se encuentran vías para asegurar la participación general en los acuerdos, hay otras cuestiones que exigen una reflexión.

Amplificación óptica

Cuando se retransmiten los partidos de fútbol y descubrimos, por ejemplo, los errores de observación de los árbitros, se comprueba la relatividad de la *visión ocular* frente a la alta definición de la *tele-visión*. Una mirada más aguda hubiera dado un vuelco al resultado final del encuentro.

La resolución alcanzada por la imagen electrónica se debe, entre otros factores, al aumento de la aceleración de 25 a 50 imá-



genes por segundo en la toma de vistas —apenas 10 por debajo del límite subliminal de la percepción humana— con la subsiguiente paradoja de tornar más real la imagen de las cosas que las cosas mismas. Una derivación de este fenómeno de *amplificación óptica del entorno natural* se está poniendo en práctica ahora.

Informativo virtual

En el telediario virtual que la cadena pública alemana emite en estos días como primicia mundial desde un estudio vacío, nada, salvo el presentador, existe. El decorado, los gráficos y hasta las sombras están registrados en la memoria de un ordenador que los proyecta en pantalla y ofrecen un aspecto real. Son una aplicación de los efectos especiales de la industria de Hollywood.

Los responsables se han apresurado a declarar que el objetivo es «incrementar la atracción de las noticias sin afectar a la credibilidad de los programas», aunque reconocen que los límites

entre realidad y fantasía van a ser difícilmente identificables, y que la nueva técnica se presta a la falsificación de las noticias, manipulando las imágenes que reciben los espectadores.

Otra consecuencia más generalizada de la amplificación óptica está generando lo que Virilio considera una tercera revolución en el orden de la velocidad, luego de los transportes y las transmisiones: *la revolución de los trasplantes*.

Transplantes

El entrenamiento de los deportistas de élite prepara su cuerpo como un motor más; la combinación de alimentos y sustancias anabólicas que ingerirán se escogen minuciosamente para que multipliquen la energía y la aceleración de los reflejos. Los amantes del tenis, por ejemplo, lamenta-



mos el aumento de los juegos en blanco —y de la monotonía— en los partidos, pues todo lo decide el saque, lanzado a velocidades superiores a las de los bólidos de Fórmula 1 e imposible de atajar.

A la zaga de los campeones o las estrellas del espectáculo, la mayoría de la gente busca acercarse a esas cotas de belleza y aceleración metabólica mediante todo tipo de métodos que *aligeren* y *remodelen* el cuerpo. Y que hablan de una *trasmutación energética* de los comportamientos y,

más aún, de una necesidad de modificar la arquitectura del cuerpo.

Así como la exigencia de una mayor fluidez de la circulación reconstruye sin cesar la arquitectura urbana, la busca de una dinámica vital más competitiva está reestructurando nuestro paisaje interior. Es corriente la ablación preventiva de órganos —útero, vesícula— aunque no constituyan una amenaza real y, ahora, hasta de los senos en hijas o hermanas de cancerosas. Se estima que para el año 2000 la mitad de las operaciones consistirán en trasplantes y colocaciones de prótesis. La microelectrónica está consagrada al desarrollo de sensores, teledetectores y microprocesores del tamaño de un *chip* que no sólo se envían a la colonización del espacio estelar sino también a la del anatómico. A partir de las *nanomáquinas* ingurgitables, que son absorbidas por el organismo, la biotecnología rivaliza con la nutri-

ción y la química para alimentar la vitalidad corporal y nerviosa.

Si la historia de la humanidad, como hemos visto, es la historia de la desaparición de los lentos a merced de los veloces, cabe preguntarse que será del ser humano de hoy ante el ser progresivamente artificial de mañana que la revolución de los trasplantes nos prepara. Difícilmente imaginamos una sociedad que vaya a negar el cuerpo como sistemáticamente negó el alma; sin embargo —observa Virilio— es hacia ella que nos dirigimos. □

NONI BENEGAS

- *Argonáutica*. Laertes, 1984.
- *La balsa de la Medusa*. Caja Alicante.
- *Cartografía candente*. Verbum, 1995.
- «Corpus lesbiano». *Letra Internacional*, 34.



El Urogallo

REVISTA LITERARIA Y CULTURAL



Suscripciones y pedidos de números atrasados: Carretas, 12-5º-5. 28012 MADRID. Tlf. 532 62 82. Fax: 531 01 03

Política de la desaparición

Paul Virilio

*Siempre nos vemos
por última vez*
PASCAL JARDIN

Antaño el primer acto político consistía en *hacer aparecer* la forma de la ciudad y, simultáneamente, el concepto de ciudadanía, y en ello reside el interés, el sentido mismo de los ritos de fundación y de los de autoctonía en el espacio cívico de la Antigüedad. Hoy, en cambio, parece que asistimos a los preliminares de una transformación radical: no se convierte ya en ciudadanos «autóctonos» a extranjeros con quienes existía algún vínculo, como sucedía en la ciudad ateniense, sino que, por el contrario, *hace desaparecer* la ciudadanía, al transformar en «extranjeros intramuros» a los residentes, que pasan a constituir una nueva casta de intocables, en el seno de un Estado transpolítico y anacional donde los vivos no serían más que «muertos en vida» cuya ejecución se va aplazando *sine die*.

Así pues, la ceremonia de las Madres de la Plaza de Mayo, en Buenos Aires, es un eco de los ritos de la Antigüedad, puesto que tiende a *hacer reaparecer* a los desaparecidos argentinos, convocando la presencia política de los hombres ausentes mediante la presencia de las mujeres en la plaza. El ágora o el foro servían de *escenario* a la liturgia para los actos populares, pero la Plaza de Mayo no es ya más que una *pantalla* en la que se proyecta un teatro de sombras del que han desaparecido los actores de carne y hueso. Es lógico, pues, que la procesión de un pueblo forzado a la ausencia sea el sustituto del periódico mural de una nación condenada al silencio político.

Ya que, del mismo modo que la *estrella amarilla* distinguía al judío en medio de una muchedumbre anónima, el *pañuelo blanco* con el que se tocan las Madres de Plaza de Mayo simboliza el rechazo al luto, la negación de la viudedad. En vez de las señas de identidad, las listas de los desaparecidos, la declaración de ausencia. Podría decirse que se trata de una inversión radical: el Estado político otorgaba un derecho de ciudadanía o una identidad nacional; en cambio, el Estado transpolítico implica pérdida de identidad, progresivo descrédito de cualquier tipo de ciudadanía de pleno derecho. «¿Y los desaparecidos?...»; esta consigna de las madres y mujeres de Plaza de Mayo supone una innovación, la invención de una nueva economía de la exclusión, en la que incluso las propias cárceles y los campos de detenidos, estarían en vías de desaparición...

El exterminio, en tanto que forma última de la «nación», exterminaría, de esta forma, el campo, es decir, el principio político fundamental que lo limita. El Estado transpolítico, al abarcar a todos los seres vivos, realizaría, como temían los estrategas de la guerra política, una eliminación completa de la visible *polis* de un pueblo de pleno derecho a través de la invisible *policía* de una inquisición generalizada. En este sentido hay que entender las recientes declaraciones del canciller de Alemania occidental: «*El valor supremo no es la nación, sino la paz*». Dicha frase expresa a la perfección el más allá político, la anulación ciudadana. *La paz tiende a sustituir a la nación*, el estado de paz absoluta sustituye al Estado nacional, lo que explica la creciente importancia de la noción de «seguridad», más allá del principio de «defensa», que tiene excesiva implicación en el antiguo Estado, limitado geográficamente. Puesto que, de ahora en adelante, la voluntad del poder público no es tanto garantizar que una nación perdure defendiendo o extendiendo sus fronteras, sino garantizar una paz perpetua, la realidad del «enemigo», políticamente declarada, desaparece también, en provecho de vagas e incesantes «amenazas».

Ya sabemos en qué consiste esta forma de vida: *la pacificación sustituye a la nacionalización*, el postrer ciudadano se convierte en un ser más pasivo que activo, el enemigo de la Constitución no es ya tanto un «enemigo interno» del Estado nacional cuanto una «amenaza» para la paz cívica, un peligro para *consolidar la pacificación interna*. En este tipo de lucha de clases, en la que se enfrentan casi exclusivamente «militares» y «civiles», en la que el guerrero se convierte en policía, podemos intuir que *el exterminio como forma superior del Estado de pacificación, exterminará a la muerte, es decir, a los límites de la vida transpolítica*, mediante la amenazadora incertidumbre de una repentina desaparición, de la novedad de un individuo «muerto en vida», no comparable ya al ilota espartano o al esclavo romano, sino más bien último modelo de *zombi* que recorrerá los limbos de una vida pública degradada.

De esto se deriva, sobrepasando el ámbito de la normativa *biopolítica* tradicional, una carencia de normativa *transpolítica*, un «estado de pacificación» ficticio que ya no tolera ni el fin de la vida fisiológica, ni la persistencia de los límites naturales o morales, y que ya no se conforma con ir matando a las sucesivas categorías de oponentes, de indecisos o de indiferentes, *sino que se atribuye también el poder para decidir quién vive y quién muere, o quién se convierte en «muerto en vida»*.

El proyecto de ley sobre la desaparición masiva de personas que el gobierno argentino presentó el 22 de agosto de 1979, y que tanto conmocionó a las organizaciones internacionales, no es pues de ningún modo la solu-



ción final del problema, sino, el anticipo de una política de lo peor. *Este proyecto estipula que se considerará fallecida a toda persona que no se presente ante el juez en un plazo de 90 días, y que las convocatorias se harán exclusivamente en la prensa...* Como esta ley regula también el pago de indemnizaciones por defunción, pensiones y demás seguros a las familias de los desaparecidos, se produce un «cortocircuito» entre «seguridad nacional» y «seguridad social», de modo tal que el principio del seguro a todo riesgo se traslada así del ámbito de la salud del cuerpo a la seguridad del cuerpo de Estado.

Las sociedades guerreras de un pasado arcaico, adeptas a las matanzas rituales y después legales, se convierten en la era clásica

o coma irreversible, al ámbito cívico de la *muerte social*, tanto de los desaparecidos como de los ausentes o los ejecutados... El proyecto de ley argentino es una forma refinada de ostracismo en la era posthistórica de la guerra del tiempo, posterior a la era histórica de las guerras del espacio territorial, y supone el bosquejo de una *excomunió civil*, en tanto que figura agonística del exterminio sin juicio, sin estadios ni campos de reclusión, libre de toda delimitación de derecho o de lugar. Si bien en tiempos pasados el Estado de derecho se identificaba políticamente con el Estado de sitio (léase sede) de la ciudad, y más tarde de la nación, el Estado de no-derecho que se está desarrollando en América Latina supera todos los límites de un Estado

año vuelve a las mismas fiestas, a las mismas conmemoraciones, y establece así determinados hitos en el ámbito de la ciudad». La autoctonía ateniense es un *topos* inevitable de los discursos oficiales, pero es *ante todo* un *kronos* mítico, un ritmo político, una ceremonia que abarca desde las panateneas de la Acrópolis hasta el cementerio del Cerámico, desde el nacimiento hasta la muerte pública de esos «hijos de la patria», para quienes el *tiempo se anula en el irrevocable retorno del fin a los orígenes*.

El mito de autoctonía es un eterno presente intrínseco al tiempo de la *polis* que acompaña el tiempo «político» del ciudadano, alejándolo de los idiorritmos tribales o familiares; viene ello sucediendo desde

tica». Más bien *autóctono de un tiempo* que de un lugar, más bien fotógeno que indígena, ya que el tiempo es el ciclo de la luz. El individuo que vea la luz será al nacer más *visible* que mortal; más crónico que tópico, verá la luz de la época de un *cronotropismo de la vida*, donde el condicionamiento mítico de la liturgia desaparecerá ante los condicionamientos técnicos de los pueblos cuyos biorritmos sufren explotación.

Ante este trauma, el principio de *identidad geomorfológica* del ciudadano tenderá a diluirse, por lo que éste acaba siendo más fruto de una sociedad que de un origen, y no tardará en convertirse de forma imperceptible en un simple *sustituto*.

A los residentes más afortunados, que poseen el «derecho de ciudadanía» en un Estado democrático, acaban sustituyéndolos los *visitantes*, ciudadanos de paso, turistas, espectadores de un Estado *dromocrático* donde la vista es la vida... Antaño, en un vecindario se podía simultáneamente conocer y reconocer a los demás gracias a la reiteración, al ritual de encuentros y urbanidad, pero la revolución de los transportes convierte a los «vecinos» en *fantasmas* que no volveremos a ver más que de forma accidental. Así pues, la gran alteración aludida no sólo no mejorará el trato sino que, provocará dicha *presencia pasajera*. Este habituarse cinético a ver cómo desaparecen los congéneres puede considerarse como un divorcio social: la presencia física de los semejantes, viandantes, viajeros, carecerá de existencia real, sólo existirá su «imagen pública». Cuanto más se amplían los ángulos muertos, más se difuminan los cuerpos y serán tan fugaces las personas que, poco a poco, estaremos rodeados de desconocidos. La noción de lo *enemigo* se irá desacreditando, dando paso a lo sospechoso y a lo amenazador, y ello deberá interpretarse no tanto como defensa en declive, sino como carencia de aliados, descrédito de la alianza cívica.



sica en *sociedades de encierro*, que abarcan desde las reclusiones judiciales y sanitarias, hasta los centros psiquiátricos a los que recurrieron los soviéticos de la era moderna. Parece evidente que la era posmoderna se dedica en la actualidad, con la llegada de las *sociedades de desaparición legal*, a escamotear personas a la vista del público, forma original de pena capital mediante la cual el poder transpolítico intenta identificarse por completo con el poder sanitario, decretando quién está «muerto» y quién está «vivo» y, sobre todo, quiénes están «muertos en vida», ciudadanos de no-derecho cuya ejecución se va aplazando *sine die*.

De este modo se traslada el debate médico, tan de actualidad, acerca de la *muerte clínica*

«transpolítico» de emergencia sustancialmente desarraigado. Resulta pues perfectamente lógico no sólo que el *muerto* desaparezca, sino que no haya *muerte*... Esto constituye, a partir de ahora, un imperativo, una necesidad absoluta, no ya como objetivo humanitario, sino como perspectiva escatológica: la de perpetuar indefinidamente el exterminio, figura última del Estado.

Autóctono o inmigrante... indígena o extranjero... Este mítico debate, que entraña una oposición ya clásica, ha convertido a la autoctonía en uno de los mitos fundadores de lo político. Así lo explica Nicole Loraux: «No porque el mito de la autoctonía pertenezca a la historia de la ciudad democrática, deja de formar parte, además, del *tiempo lento*, repetitivo, que año tras

los orígenes agrarios hasta los comienzos de la era industrial, momento en el que la revolución *dromocrática* toma el relevo de la revolución democrática e inaugura un *tiempo acelerado*, en el que las técnicas energéticas irán suprimiendo progresivamente el mito de la implantación territorial del Estado. El culto a la luz sustituye al «culto a la materia», Tierra-madre y Virgen primigenia, y en él la «sustancia» absoluta se diluye y se agota para dar paso a un necesario *acidente de transferencia*.

A la erección ateniense, al tránsito *terrestre* (o *ctónico*, si se quiere conservar la raíz griega) de los orígenes del mito, los sustituye el tránsito *críptico* de la sombra a la luz. Al tradicional encierro político sucederá una gran alteración «transpolí-

Así pues, las localizaciones provinciales y más tarde nacionales perderán su carácter extensivo, que se convertirá en una intensa visualización transnacional, privada ya de las prolongadas teorías de la liturgia democrática, y se renovarán como «secuencias de tránsito» acelerado que sustituirán a las acciones de un pueblo ausente.

Lo político es el arte de ver y de prever, y como tal queda sometido a la regla según la cual «el arte no representa lo visible, sino que torna visible». En esta reconversión del campo de la representación, la ciudad deja de ser un «teatro» (ágora, foro) para convertirse en sala de proyección, en *cine* donde la visibilidad suplanta a toda territorialidad, a toda localización de pleno derecho. Pero sigamos fijándonos en cómo se inventó Atenas: «Existe una parte alta, la Acrópolis, y una parte baja, el Agora, el Cerámico. También existe la parte de dentro, la Acrópolis, el Agora, y la parte de fuera, extramuros, el Cerámico, donde la democracia ateniense entierra a aquellos que la han servido. En este cementerio público utilizan la prosa laica para alabar un ente ideal: la polis, unidad indivisible cuya autoridad se basa en la pérdida de protagonismo de sus "andres", soldados-ciudadanos, valientes pero idénticos entre sí».

Es curioso que, en esta forma de sublimación histórica del heroísmo, falte un lugar: el estadio, donde la igualdad democrática de la ciudad queda en suspenso para dar paso momentáneamente a una publicidad dromocrática. Se invierte en este lugar el punto de vista cívico: existe una parte alta, las gradas donde se sientan los espectadores, y una parte baja, la pista por la que desfilan los actores... En este teatro de hazañas motrices, los que permanecen contemplan como si fueran dioses, mientras que a los que pasan los domina la insaciable curiosidad de la muchedumbre de mirones. Aquí no tiene cabida la ideal homogeneidad de los iguales del ágora, no existe aquí ningún «seme-

jante», tan sólo el análisis espectral de una población que se expone a la revelación de una élite del movimiento.

Así pues, la plaza es el lugar del *demos*, del mismo modo que la pista es, de forma paralela, el de la invención de un *dromos* donde el eterno retorno de los orígenes políticos se renueva mediante la revolución de un espectáculo «transpolítico», preñado de las potenciales tiranías de un imperio donde los ideales logísticos irán sustituyendo paulatinamente a las ideologías políticas de la democracia ateniense. Cuando el ágora y el foro republicanos hayan desaparecido hace mucho tiempo del recinto de los parlamentos, la «plaza pública» sobrevivirá, al convertirse en *estadio* de los desfiles militares, aunque también acabará por desaparecer en el atasco de la revolución de los transportes. Así es como, tras el gimnasio, el circo y el hipódromo desempeñaron su papel, hasta que el aeródromo y los satélites pusieron en órbita sus ceremonias periféricas.

Según el etnólogo J. C. Melatti, «si se reuniera a todos los indios del Brasil dentro del estadio de Maracanã, en Río de Janeiro, éste sólo se llenaría a medias...»

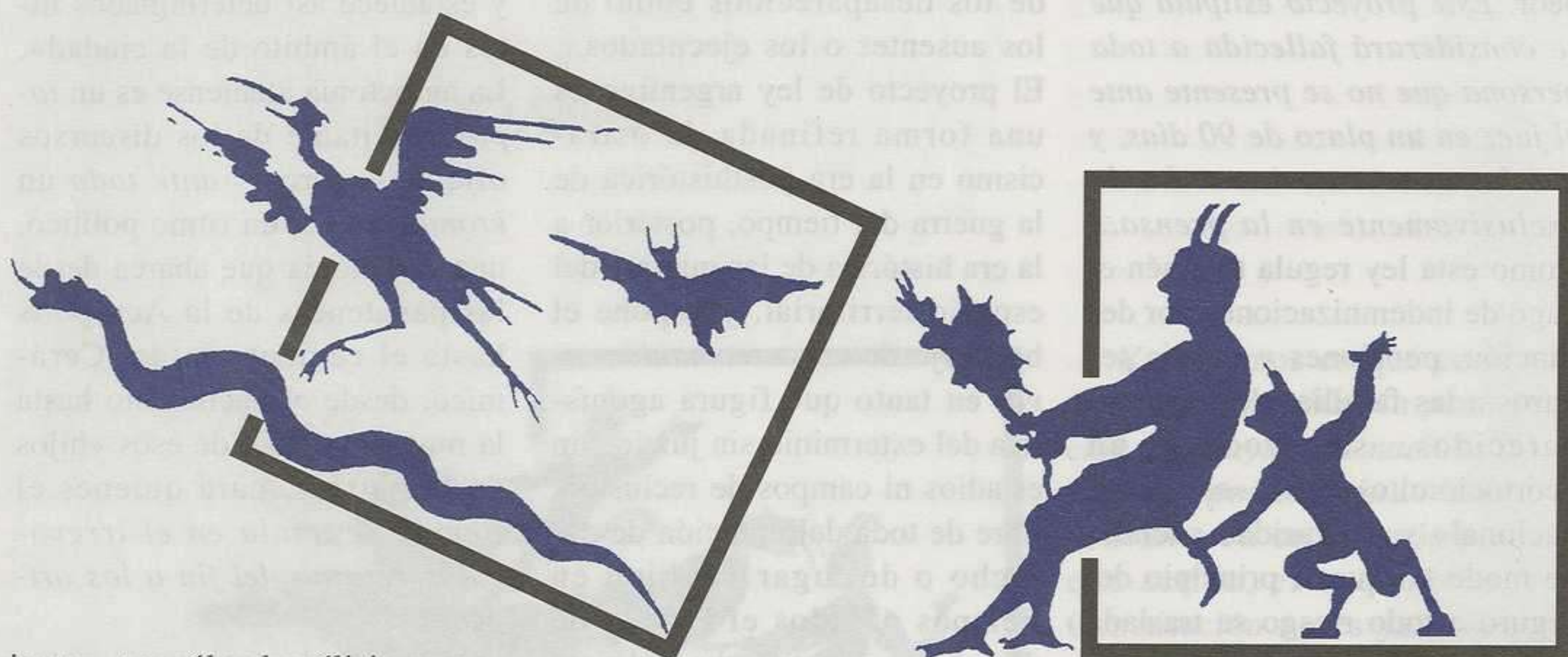
El recinto deportivo, entendido como lugar de sobreexposición morfológica, no debe pues considerarse sólo como un «cráter» de irrupción popular, sino también como un sistema de censo. En este cómputo, la forma es el fondo que sube a la

superficie. La vigilancia viene a ser el último cuartel del eclipse de la comunidad, el cuartel del desarraigo logístico del poder. Así pues, resulta lógico que el estadio nacional de Santiago de Chile se transformara en *campo de concentración*, al tomar la estética de la desaparición militar el relevo de la maniobra de las apariencias políticas... Como si se tratase de un modelo a escala o de una maqueta del espacio cívico abolido, el estadio constituye, sin lugar a dudas, el fin de la ilusión morfológica del Estado, el último «estadio» de la ciudad, y, consecuente e indirectamente, de la ciudadanía de pleno derecho. En América Latina se está desarrollando, más allá de cualquier razón de Estado, una pugna entre antiguos y modernos, una sobrepuja «postpolítica». De este modo, el ataque de los tanques al Palacio de la Moneda desemboca en el clásico encierro de los oponentes en los gimnasios, y más tarde en el estadio de Santiago de Chile, del mismo modo que la ceremonia semanal de las Madres de Plaza de Mayo de Buenos Aires significa un desarreglo trágico, una pérdida de referencias. Sin destino, sin meta, la «procesión de las locas» intenta dar con el camino que les permita recuperar el terreno, el lugar perdido ante la sede del gobierno argentino.

Esta liturgia ocupa el lugar del hogar común, del *cratos* ateniense, como una ceremonia

agonística, cuyo movimiento perpetuo va más allá de la muerte del «semejante» y del ámbito político, para plantearnos la cuestión de la *identidad del vivo*. La «plaza pública» se convierte a la vez en cementerio de lo político y en foro «transpolítico». Las mujeres de los reclusos chilenos tenían al menos la posibilidad de ir al estadio a preguntar por los detenidos, y las viudas de los iraníes se reunían en los cementerios; sin embargo, las mujeres de los desaparecidos argentinos no tienen más recurso que hacer pública la ausencia de éstos... las «locas de la Plaza de Mayo» se niegan con todas sus fuerzas a ignorar si ha muerto su cónyuge o su familiar, e inventan una pregunta decisiva: *es preciso elegir entre el ágora de la identidad política y el cementerio público, ya que nuestra presencia en este lugar impide su común abolición*.

El acto de creación de la autoctonía se convierte en acto de presencia, la oposición a la tiranía no es ya oposición a la ideología, sino a la vida, al enigma de los cuerpos vivos misteriosamente *presentes en el tiempo*. Se puede suprimir el espacio cívico o evacuar la capital política; el cementerio público sólo podrá abolirse exterminando simultáneamente a todos los descendientes. La fundación funeraria de las sociedades posee más fuerza que la erección de la ciudad, la *venganza de la presencia prohíbe el osario del Estado*. □



Interfaz acelerado

Sergio Olivari

El planeta posee una especie de inteligencia que, de hecho, puede establecer un canal de comunicación con un individuo concreto. El mensaje de la naturaleza es: transforma tu lenguaje a través de la sinergia entre cultura electrónica e imaginación psicodélica; sinergia entre baile e idea; sinergia entre entendimiento e intuición.
«Revolution», *Boss Drum*,
THE SHAMEN

Proclamas visionarias. Proyección de futuro. Siempre hacia delante. Simbiosis es la respuesta. Acoples. Conexiones. Sudor y conciencias en movimiento. Baila. Piensa, piensa. No hay un sólo momento que perder. Despierta y baila mientras el *house* continúa mutando sin respiro ante tus ojos, girando, heridos por el resplandor que ilumina a espasmos el túnel del amor. Extasis. Queremos el mundo. Y lo tendremos. La revolución *tecnológica* nos ha alcanzado; las multinacionales de la industria informática lo celebran. No importa. Estamos aprendiendo. Resurgen los canales de información y expresión alternativos: *fan-zines*, maquetas, emisoras de radio piratas. Líneas conceptuales de trabajo: estructuras reforzadas, oscilaciones de baja frecuencia, desarrollos melódicos minimalistas, voces manipuladas. Fragmentación y permutaciones. El ritmo recupera el cetro que nunca debió perder. Electro-obsesivo. Notas únicas en espiral. Ciberdelia. Diseño fractal: las formas más complejas contenidas en las más elementales. Impulsos estáticos que se expanden en variedad infinita de reflejos poliédricos. Recicla o muere. Todos siguen aquí: la experimentación (pre)cibernética de Kraftwerk, la contundencia sin apelación de Cabaret Voltaire, el vértigo *funk* de

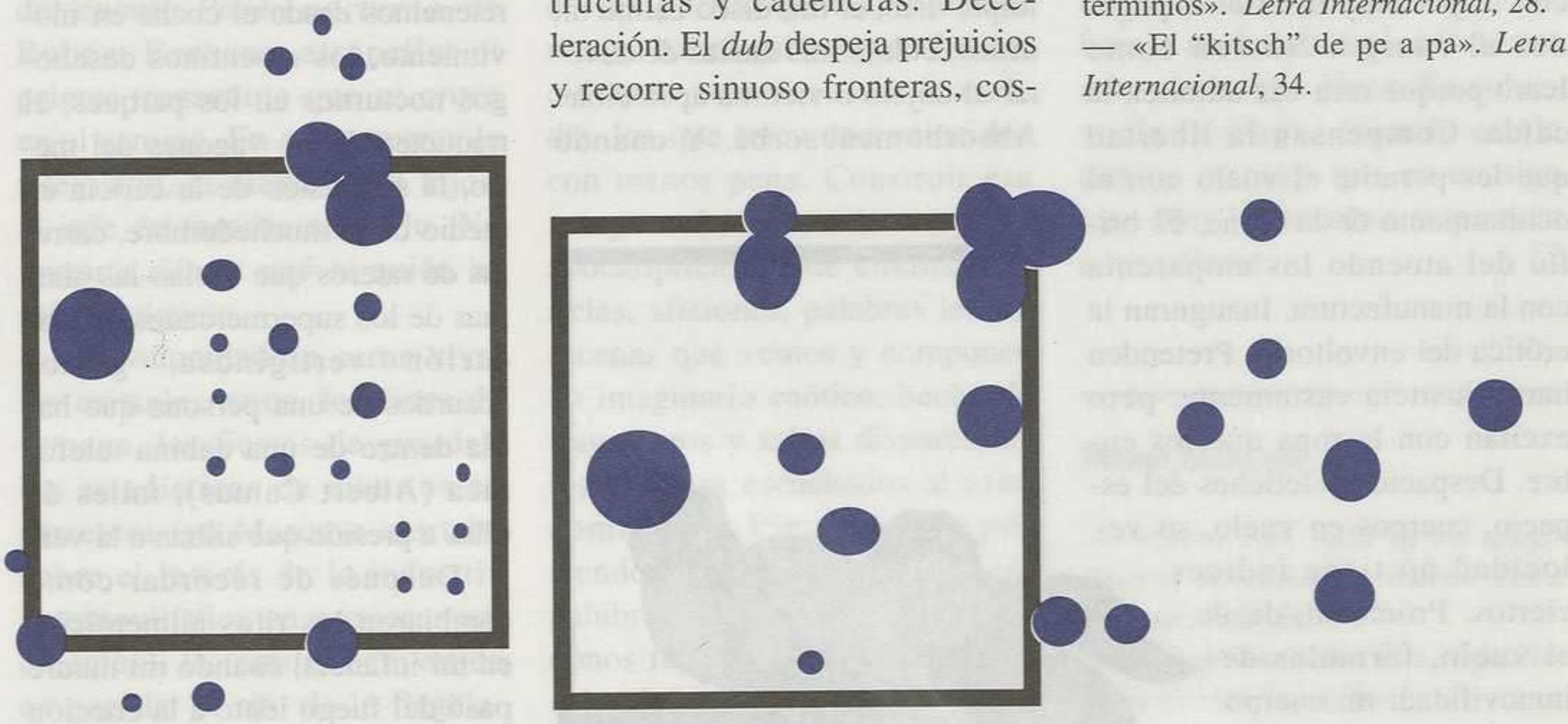
Chicago y Detroit; la luna ya no está en Acuario pero los místico-progresivos también participan. Bebidas inteligentes con exceso de ADN biónico. Hombre-máquina. Las autopistas de información redefinen los conceptos de trabajo, comunicación, distancia. ¿Por fin? No. Es fin de siglo, fecha que el frente reaccionario sabe más propicia para resucitar miedos. «Gran parte de esta confusión es, en realidad, el resultado de una cada vez más intensa guerra cultural, la colisión de una emergente cultura de la tercera ola con las atrincheradas ideas y presunciones de la sociedad industrial» (Alvin Toffler, *La tercera ola*). Hipertexto: dada, los *cut-ups* de William Burroughs, el *sample*. La técnica del *collage* como fuente inagotable. Recortar y pegar está al alcance de todos. Samplea sin pudor ni remordimientos. «El proyecto Xanadu constituiría el mecanismo que permitiría explorar grandes bases de datos informatizadas que, además de información textual, contendrían información de vídeo, música y voz. Este servidor también permitiría crear nuevos documentos, estableciendo nexos entre el contenido de los documentos preexistentes, de forma que cada usua-

rio pudiera definir su propia visión del contenido de la base de datos» (Benjamin Wooly, *El universo virtual*). *Puzzles* contemporáneos para exploradores inquietos. The Future Sound of London emiten desde el estudio de grabación de su casa: en directo vía línea telefónica digital —ISDN— y la red informática Internet. «La radio se reveló como un medio en el que la gente se veía obligada a usar sus oídos. Podíamos llegar hasta ella en su entorno más vulnerable: en sus hogares», según se lee en la funda de ISDN, de Virgin Records. Ampliando el espectro de recepción. Inoculando el virus del lenguaje. Todos en línea dispuestos a alterar la geografía de nuestro córtex. ¿Comunidad de telépatas o bombas neuronales de relojería? «Mi meta ha sido ofrecer datos básicos para el autogobierno. Es una apuesta por la ilusión frente a la barbarie en este terreno. A mi juicio, la objetividad es el mejor estímulo para una conducta racional; la verdad se defiende sola, únicamente el embuste requiere subvención» (Antonio Escohotado). Abraza el conocimiento y la diversidad. La riqueza de la cultura negra urbana se une a los experimentos de los clubs jamaicanos para abrir nuevos espacios. Altera estructuras y cadencias. Deceleración. El *dub* despeja prejuicios y recorre sinuoso fronteras, cos-

tumbres, vidas. La aldea global existe, limitada a su articulación musical. *Etnoambient-dub*. Hasta las etiquetas resultan hermosas. Steve Reich estudió las percusiones africanas; Terry Riley investigó las técnicas vocales de la India; Black Dog viajan por el Egipto de Ajnatón. Raxmus, el perro con tres cabezas, guarda las puertas tras las que conviven dioses y bases de datos. El sistema se traduce en texturas de baile virtual. Trance. Así, como alguien dijo en la fiesta de presentación en Londres de la revista *Wired* (22-3-95), «cuando los romanos construyeron carreteras crearon el medio para el coche. El medio debía existir para que alguien inventara el coche. Sin embargo, los romanos no eran conscientes de que lo que hacían conduciría al coche (...) Todavía estamos esperando esa idea que desarrolle el enorme potencial de Internet. Y será ese descubrimiento el que nos lleve finalmente hacia una era post-industrial». Mitos del futuro próximo. Hoy. □

SERGIO OLIVARI

— «Microbios, crisálidas y otros exterminios». *Letra Internacional*, 28.
— «El "kitsch" de pe a pa». *Letra Internacional*, 34.



Como alma que lleva el diablo

Mario Merlino

¿Dónde tienes tu asiento?
¿Dónde tu monarquía?
¿En tus alas y el viento?
PEDRO SOTO DE ROJAS,
Los fragmentos de Adonis.

A Juan Miguel, que me
ayudó a robar un ángel

Nunca he podido imaginar a los ángeles en vuelo. Los veo de escayola, formando cortes divinas, guardando los sueños de la infancia, cuando tener un ángel custodio ponía a salvo de erosiones la pureza, frenaba la veloz irrupción de los placeres prohibidos. Fugaces y lentos como caricias, esos ángeles habitan en los cementerios, siguen haciendo la corte sin moverse.

Angeles más modernos, como el capitán Marvel o Superman, alarman por la rapidez con que despegan y desfacen entuertos, pero también por la firmeza muscular con que surcan el aire. Con los brazos extendidos, como sonámbulos en horizontal, parecen imitar a los aviones (por la ventanilla, son las nubes las que cambian de forma, pero el avión no se mueve). Serenos, persisten en la quietud de los ángeles arcaicos.

Vuelan, además, vestidos con trajes muy elásticos, pegados al cuerpo. No son como Icaro porque rara vez admiten la caída. Compensan la libertad que les permite el vuelo con el ocultamiento de la carne. El brillo del atuendo los emparenta con la manufactura. Inauguran la erótica del envoltorio. Pretenden hacer justicia castamente, pero excitan con la ropa que los cubre. Espaciosos fétiches del espacio, cuerpos en vuelo, su velocidad no tiene índices ciertos. Prometen, desde el vuelo, fórmulas de inmovilidad: mi cuerpo,

si desnudo, imagina magreos acrílicos, chasquidos plásticos, satén sintético.

Más abajo, del mundo subterráneo, salen los vampiros. Son la quietud que sorprende y aterroriza, el volcán. Híbridos de placer y amenaza, remiten a fantasías arcaicas, el brote eyaculatorio y la efusión de sangre. Por un lado, el placer de la eternidad, la certeza ilusoria de que los muertos regresan. Por otro, el cariz más humano, la condena a oscilar entre la vida y la muerte, a dormir de día los excesos nocturnos, a depender de la sangre ajena para sobrevivir. A diferencia del ángel custodio, los vampiros ejercen el magisterio del rapto. Acelerado e imprevisto, el mordisco calma mi deseo, colma mis ansias de devorar al objeto o víctima apetecible. Absorbomeabsorbe. Y cuando

acabamos, echa a volar, con la capa negra muy abierta, convertido en murciélago, ciego a gritos y crucifijos, fusión de ratón y ave, tierra y cielo (Ruben Darío). Aun después del estacazo, el vampiro sigue porque ha dejado víctimas en acción. Aun muerto para siempre, la pétrea fijeza del dogma no puede nada contra él. Ahora mismo, llevo mi mano al cuello, apoyo en ella la mejilla, reteniendo mortecino la huella de su entrada.

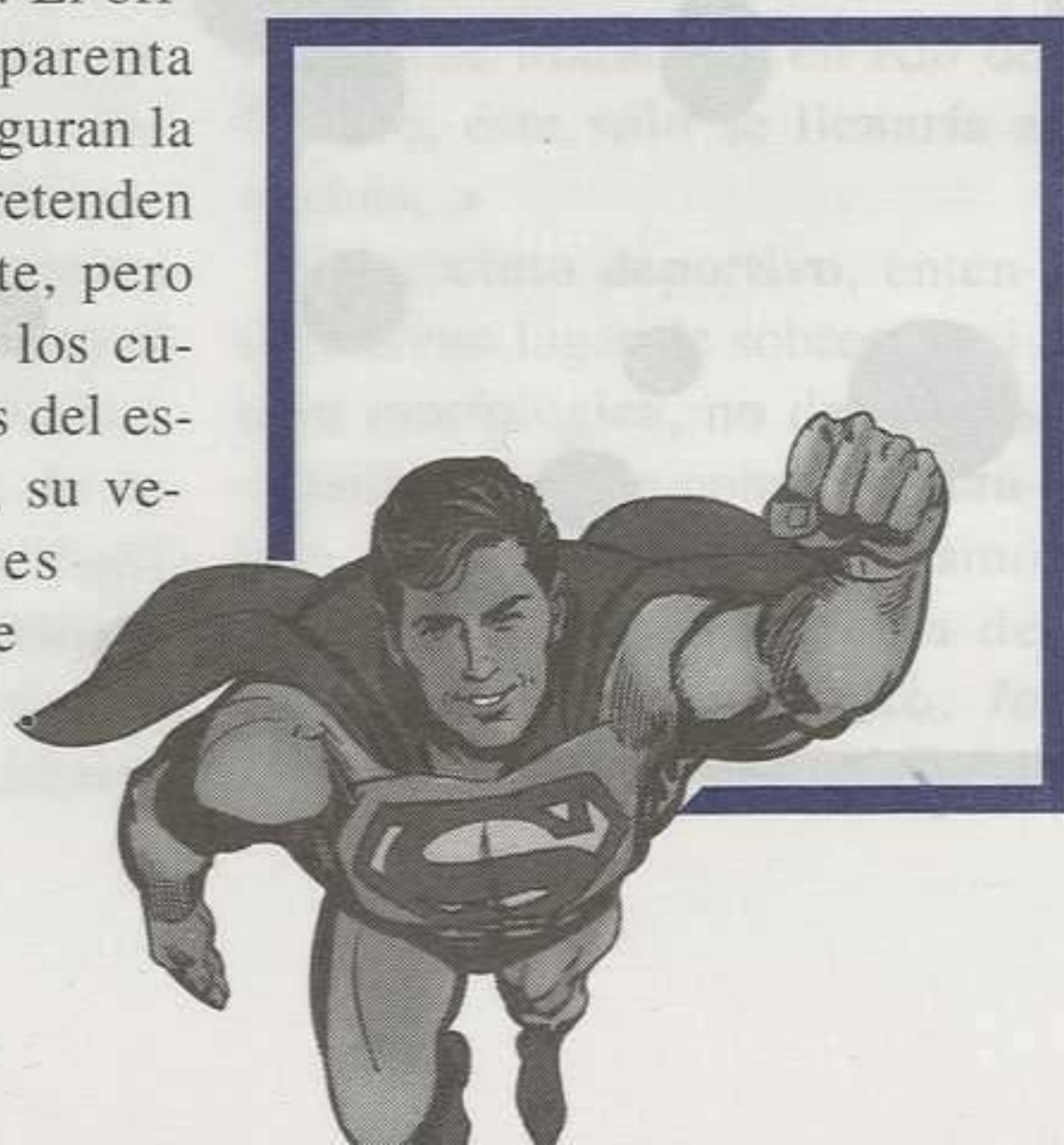
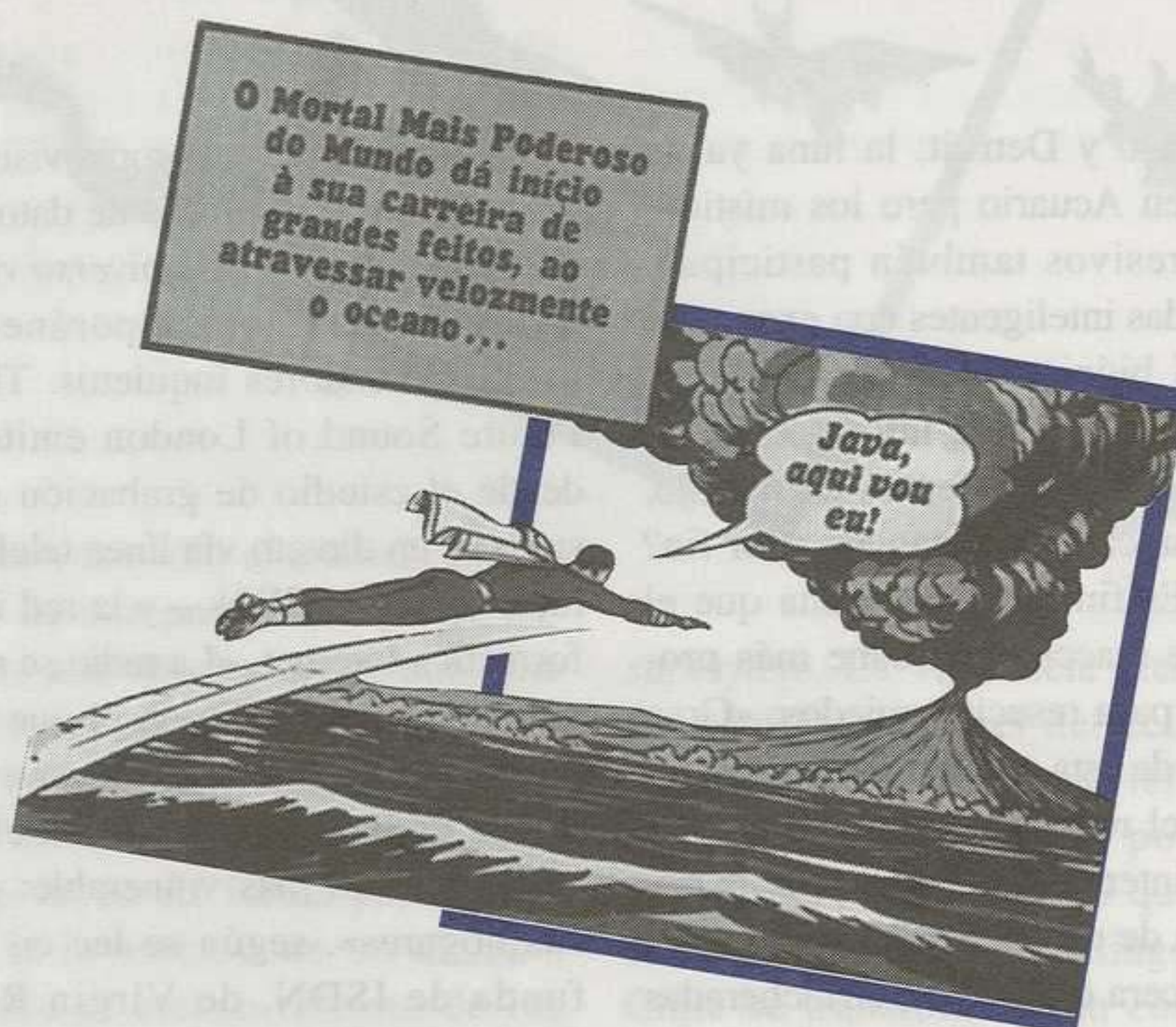
Zapping o síndrome del pulsador (Calabrese): del ataque y fuga del vampiro a los encuentros fugaces, el impacto de un rostro que retenemos desde el coche en movimiento, los repentinos desahogos nocturnos en los parques, el traqueteo de los vagones del metro, la su/presión de la caricia en medio de la muchedumbre, carreras de rateros que burlan las alarmas de los supermercados, masticación vertiginosa, gestos absurdos de una persona que habla dentro de una cabina telefónica (Albert Camus), miles de ollas a presión que silban a la vez.

Después de recordar cómo cambiaron los ritos alimenticios en mi infancia, cuando mi madre pasó del fuego lento a la cocción

acelerada, de sentir la inquietud de ese cambio de ritmo, del temor a que estallase en cualquier momento, descubro tardíamente que la olla a presión fue inventada en 1679 por Denis Papin, un físico francés. Casi trescientos años sin saber que el siglo XVII preparaba el *fast food*.

Asimilando los cambios de ritmo, aprendo que se modifica mi frecuencia respiratoria. La escritura, si renuncia al sobresalto, me aburre soberanamente. Mantenerse en vilo: un texto que recoja la *stream of consciousness* de Joyce, el ritmo sincopado del jazz, la morosidad de Proust, la música del grito, las sirenas de Varèse, los versículos de Whitman, la agitación de Eliot HURRY UP PLEASE IT'S TIME! La poesía debería respirar al compás de la época, so pena de volverse irrespirable. Octavio Paz compara al recitador con el corredor de obstáculos: esa carrera, saltando de palabra en palabra, despierta el placer. Y cuando oímos recitar, importan los disparos, las ráfagas de frase. Nunca llegamos a oírlo todo: componemos un poema propio con los retazos retenidos.

Ahora, esa palabra que dura más que ahora, escribo lentamente pretendiendo ser veloz. *Festina lente*, recuerda Italo Calvino, «sin prisa y sin pausa». Como en las escaleras mecánicas, las imágenes, los brotes del recuerdo, las oraciones, se deslizan sobre rodillos elásticos y reaparecen cada vez más hollados, «Heráclito inconstante, que es el mismo/Y es otro, como el río interminable» (Jorge Luis Borges, *Arte poética*). Inventadas por Jesse W. Reno en 1891, las escaleras mecánicas llegan a subir a razón de 36 metros por minuto y tienen una capacidad de 6.000 pasajeros por hora. Como los su-



perángeles, están las que avanzan horizontalmente y «suben» a ras de suelo. «Escalera velocidad arriba sin peldaños» (Fernando Pessoa), ¿habrá rodillos que muevan autopistas abarrotadas de coches quietos?

En la escala de las emociones, exploro la fiebre o la melancolía de las vías férreas, de las grúas, de las apisonadoras que veloces destruyen como niños que destrozan juguetes, de los torniquetes del metro, de la inminencia del vómito en la noria, en la montaña rusa, del *Ave* terrestre junto al Avión celeste. Denigro, hago catálogo, parodio la bobaliconería llorosa frente a *loci amoeni* de toda laya, pájaros lentos, jaulas de bronce, aguas sonoras con tetrabriques y residuos de conservas, las carrerillas amorosas por el prado, los odiosos crepúsculos de postal o de película tramposa.

Y pensar que «en la época post-Warhol, un movimiento simple como descruzar las piernas tendrá más significado que todas las páginas juntas de *La guerra y la paz*» (J.G. Ballard, *Exhibición de atrocidades*). Y que ese movimiento o cualquier

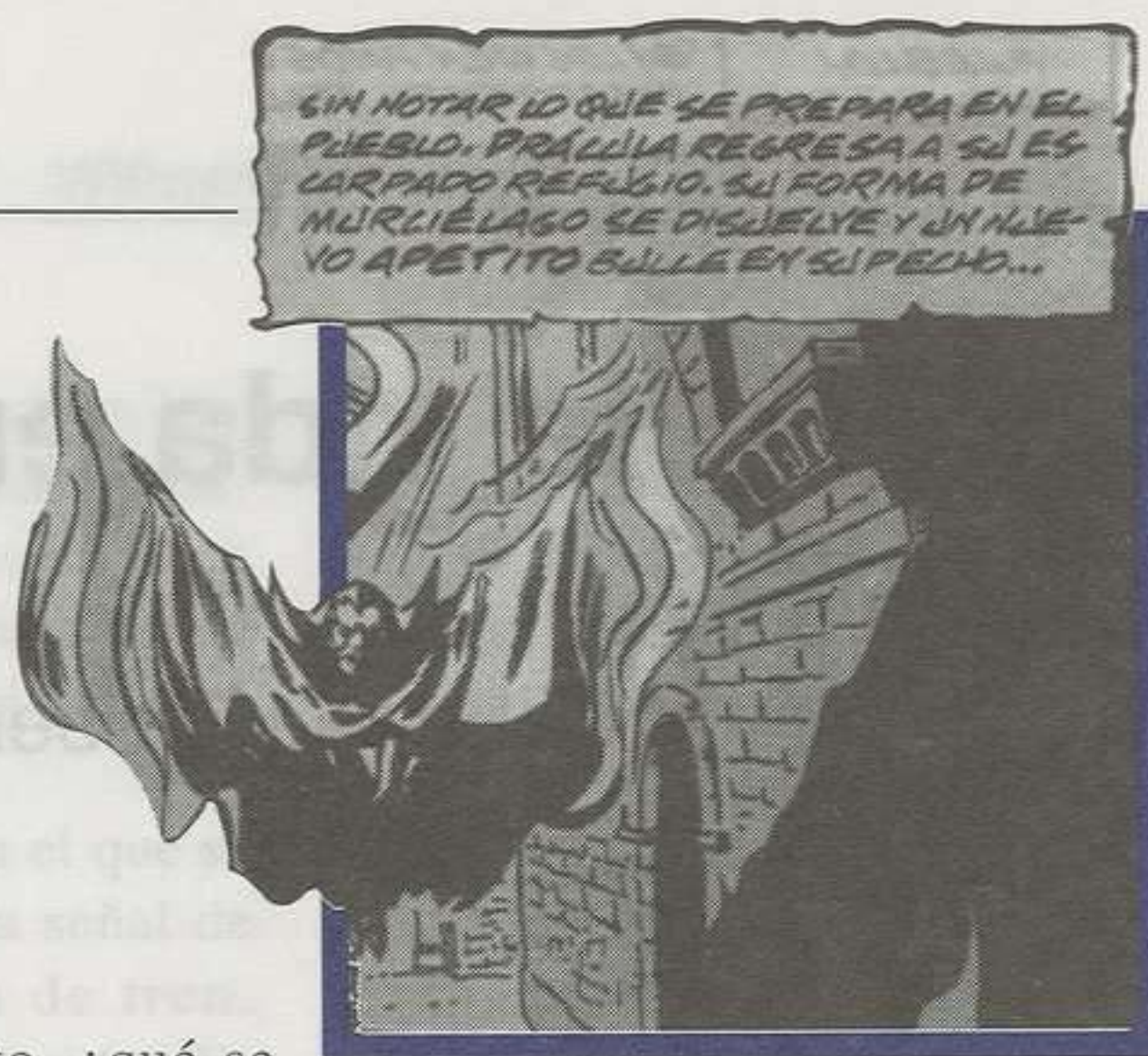


gesto tan mínimo se repetirá entre otras ráfagas de imagen, que desfilan vertiginosas, en un juego de presencias y ausencias, en un zigzag intermitente que fomenta nuevos descensos en el infierno de los catálogos: piernas que se aceleran en un gesto siempre igual, rodillas plegadas de beatos, piernas abiertas en acto de parto, piernas bajo escombros, piernas que patean sin parar una pelota, piernas cortadas de la

guerra. Y a propósito, ¿qué se hizo de las piernas de Pedro Casariego Córdoba, que se arrojó bajo un tren en Aravaca a los treinta y ocho años?

Entonces el *ubi sunt* cambia de versión. Repite para atraer la imagen. Es el tiempo machacón del regodeo. Jorge Manrique advertía: «Ved de cuánt poco valor/son las cosas tras que andamos/y corremos...». Baudelaire: «Cruzaba el bulevar corriendo, en medio de un caos en movimiento, con la muerte galopando hacia mí por todos lados» (cit. por Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*). García Lorca se lamentaba del infierno de la calle, de la pata de un gato «quebrada por el automóvil» y se ofrecía, en banquete propiciatorio, a ser comido «por las vacas estrujadas». Según Ballard, se aceleran el pulso y la respiración en los espectadores de accidentes y de sus víctimas, los familiares suelen regresar al lugar del desastre y pretenden reconstruir lo sucedido. Y así, en una feria de brazos y de piernas, se produce el accidente automovilístico conceptual, forma dramática moderna del episodio de la crucifixión. Una manera sofisticada de descargar tensiones es, como ocurre con el personaje del cuento *Paseo nocturno*, de Rubem Fonseca, atropellar al primer transeúnte que se cruce en el camino. En casa esperan la televisión, la mujer y los hijos, al jefe de familia aliviado. No importa *dónde está* ni quién ha sido la víctima.

La velocidad en carne viva, los cristales rotos, los fines de semana, las fiestas de guardar, las estadísticas de muertos en carretera (ya Marcuse alertaba sobre el interés de la industria automovilística en provocar accidentes), la familia convertida en papilla: el rito de la flagela-



ción cristiana ha sido sustituido por la entrega a la muerte en marcha. Rito y sacrificio. Las misas sobran, se pagan las culpas al volante. Truculento el ocio, acelerado el placer. ¿Dónde están los vampiros que no sacan provecho de la sangre de las autopistas? Habrá que dar sepultura cristiana a los automóviles, diseñar ataúdes especiales donde quepan chasis y carrocerías.

HURRY UP PLEASE IT'S TIME!

Espídica, la muerte corre en vacaciones o, en arranque imperial, avanza con tanques y aviones bombarderos. El vampiro amoroso se ha convertido en usurero de la sangre. Confunde hambre con voracidad de parcela. Acelera artificialmente la circulación de dinero. ¿Habrá tal vez que interpretar literal y nostálgicamente *El discreto encanto de la burguesía*? ¿Celebrar a esos personajes que caminan por la carretera, sin saber a dónde van, es cierto, pero solos y libres de accesorios?

Dejando aparte el espectáculo de las guerras, de los coches estrellados, de la avidez procaz de sangre, de las pestes, de las putitas patrias de poca monta, habrá que recorrer los accidentes menores, los de cada día, los que traen una velocidad con menos pena. Construir esa autopista del pensamiento, ya no apocalíptica, donde circulan caricias, aficiones, palabras leídas, escenas que vemos y componen un imaginario caótico, hecho de fragmentos y saltos dispares, de los diálogos escuchados al azar, como hace Pina Bausch poniendo gesto y cuerpo aun a las palabras más triviales, moviéndonos fugaces amorosos. Con la celeridad del rapto estremecidos.

Ahí está, hurry up please it's time, el deseo a la vuelta de la esquina, y sólo el error justifica el deseo, sabiendo asimilar lo imprevisto, con la soltura de quien pare el mundo a cada rato y se entrega a la sorpresa a manos llenas, y repugna cualquier razón de raza guapa, de moral de agua bendita, de piedras ancilares del dogma. Soy veloz si me vuelvo fugitivo, si escapo de mí yo contenido en lata de conserva, si me arrojo a la presura jubilosa de lo híbrido, siendo y no siendo, arrancando las etiquetas que confunden el ser con un aspecto apenas del (in)dividuo, renunciando al «qué eres» (profesor, poeta, ingeniero de sonido, etcétera, la hostia), admitiendo de una vez lo que «no soy». La vida veloz, no apocalíptica, será tránsito continuo, será me voy me escapo soy el otro, será volar a lugares impensados, será espumar la olla podrida sin desdeñar la espuma. Y se harán poesía los nuevos símiles del tiempo que transcurre: la pantalla de la lavadora que me muestra cuando lava y, más aún, cuando centrifuga, la orgía de la ropa que pierde sus contornos al mezclarse, y no omito el gluglú del agua que desagua ni el jabón que lava más blanco ni, hurry up please it's time, la muerte veloz que se escurre con la ropa y ya no importa.

Los ángeles, desde la escayola, se ejercitan en el monólogo interior. El Capitán Marvel me visita, menos sonámbulo que en su infancia y con la ropa más suelta. El teléfono inalámbrico me muerde y yo inclino la cabeza a un lado reteniendo la herida mortecino. Un avión sobrevuela la playa, dejando estela con un mensaje que no consigo leer. Hoy los taladros se parecen a los pájaros. □

MARIO MERLINO

— «Iesto casi todo es un manifiesto», «Confesión a voces». *Letra Internacional*, 28.

— «¿Qué sexo tiene esta página?». *Letra Internacional*, 34.

Yamanote o la vida en el presente

Wilhelm Klauser

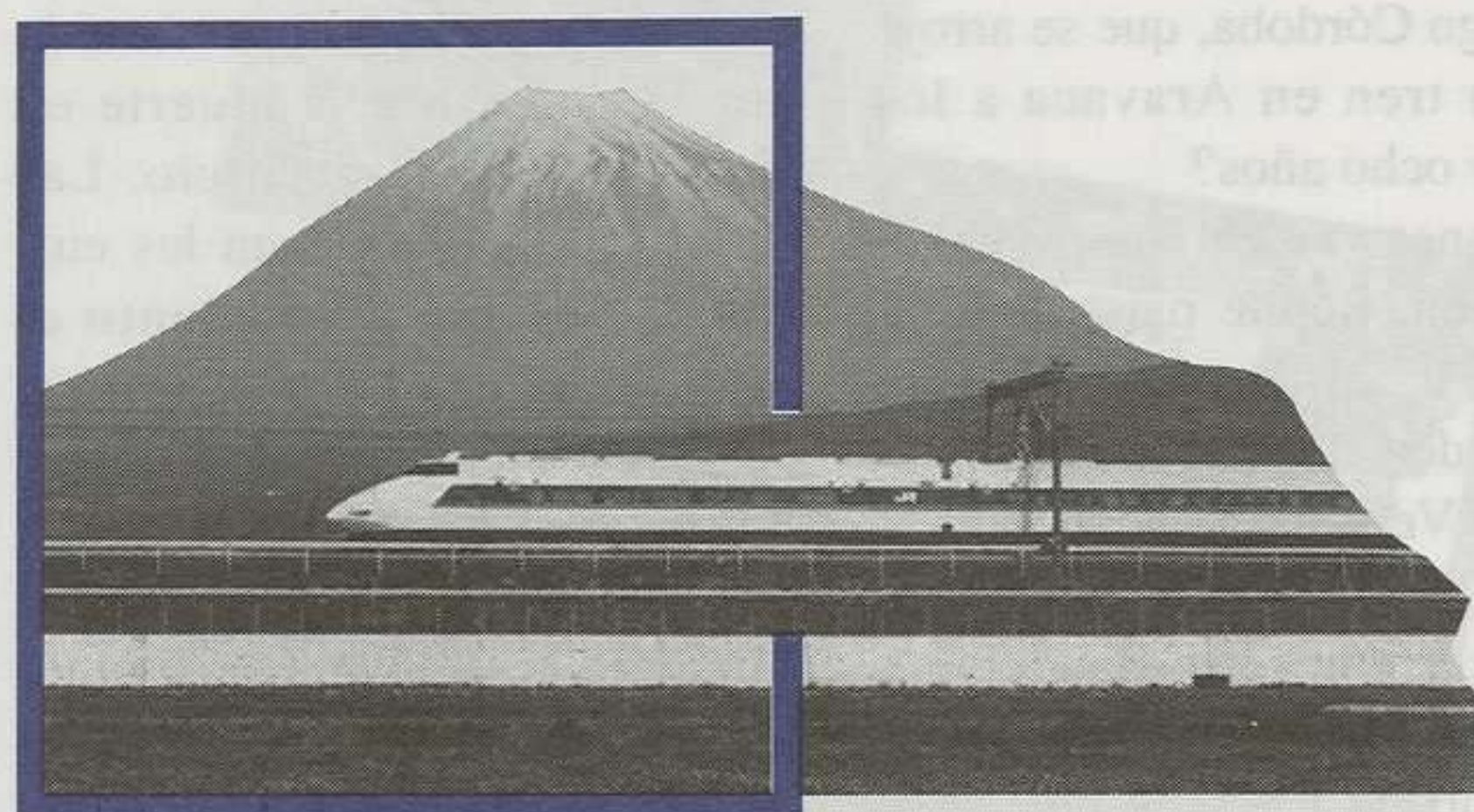
La línea Yamanote es un tren elevado. A la derecha y a la izquierda de las vías, la ciudad es una extensión gris azulada; no se distinguen ni límites ni censuras.

Quizá Tokio sea una de esas «ciudades invisibles» que descubre Italo Calvino. En infinitas repeticiones, en incesantes nuevos arranques intenta crear una ciudad que no existirá nunca, que sólo se hace real en el segundo en que es formulada, para volver a desvanecerse después. Los detalles de todos aquellos informes que Marco Polo hacía para el emperador de China desde ciudades lejanas, se funden ante la mirada interior hasta convertirse en un masa homogénea. Probablemente, el color gris azulado de Tokio nace de infinitas capas de pintura superpuestas. El tren, omnipresente, flota sobre esta superficie.

El cinturón de barrios residenciales ha crecido hasta alcanzar las montañas. Es una extensión homogénea e infinita de casas de uno o dos pisos. Con frecuencia, el viaje hasta el centro dura más de dos horas y el viajero las pasa dormitando. Reina la tranquilidad.

Al ritmo de intervalos perfectamente coordinados los trenes parten hacia Tokio. Desembocan en la línea Yamanote, que encierra el centro de la ciudad. Esta línea traza un círculo conectando las estaciones de transbordo más importantes de Tokio. Son, en el sentido de las manecillas del reloj, Ikebukuro, Ueno, Tokio, Shinagawa, Shibuya y Shinyuku.

En estos puntos el sistema se sobrecalienta. Los cordones nerviosos de la ciudad están al descubierto, pero embotados a causa de una constante estimula-



ción. Las distintas estaciones se parecen hasta confundirse una con otra. Las masas de gente y las señales —ahora, se hace extrañamente difícil distinguir entre espacio interior y exterior— las uniforman. Aquí acontece la ciudad.

Durante el breve tiempo de parada, en el momento del cambio de dirección, se ejecutan actos rituales que aseguran la supervivencia. En estas agujas, la actividad se condensa sobremediana. En el horizonte se dibujan ya enormes edificios que crecen por encima de las casas bajas, monolitos en cuyo interior se apiñan restaurantes, comercios y bancos. Ofrecen una agotadora multiplicidad de ropa, decoración y comida.

Los gigantescos macizos comerciales, que se han convertido en el emblema de Tokio, originalmente marcaban el final del recorrido de las líneas privadas de tren que abrían el acceso a los barrios residenciales de las afueras de Tokio. Los grandes almacenes, que son propiedad de las mismas grandes empresas que explotan las líneas férreas, eran así provistos de clientes. Desde los andenes se facilita de la forma más sencilla y directa el acceso a los laberintos del consumo. Es difícil escapar a su succión.

Las funciones proliferan sin control, extendiéndose en todas direcciones; la suma de estímulos conduce a un exceso de impresiones ópticas que se enfrenta con una impasibilidad cada vez mayor. Dentro de esta exuberancia, sólo los verdes indicadores de las salidas de emergencia parecen remitir a una cierta planificación.

Todas las formas de utilización del espacio imaginables han sido recopiladas, y el limitado espacio disponible conduce a que ninguna tenga dentro del edificio una ubicación fijada de antemano. En el tejado, un campo de golf o una autoescuela; un salón de juegos invade un aparcamiento; los restaurantes se hacen hueco entre los percheros de las boutiques; en la tercera planta, una oficina de correos. Aquí la ciudad, que en su infinita extensión horizontal sólo alcanza una densidad desdeñable, es súbitamente ampliada en sentido vertical. La planta baja, el espacio más codiciado en Europa, se convierte así en una mera zona de paso, y la mercancía que se ofrece es, a su vez, aquella adecuada a esta circunstancia. Resulta especialmente penetrante la presencia por doquier de los salones de *pachinko*, que sumen las calles en el ruido y olor a humo que de ellos

emerge. Los lugares de transbordo son distintos de los centros comerciales americanos, cuyo reclamo son los grandes aparcamientos. En Tokio, lo que cuenta es el pasar.

La simbiosis que establecen las más distintas formas de explotación del espacio, la posibilidad de zambullirse bajo la horizontal, o elevarse sobre ella, acentúan el placer de explorar estos parajes. Lo inesperado, que uno no cesa de encontrar a cada paso, se traduce en una suerte de *suspense* urbano.

Sin embargo, en el interior del círculo que trazan las vías de la línea Yamanote se extiende un vacío cuyo centro es el enorme espacio verde del Palacio Imperial. Allí, los trenes ya no circulan por la superficie sino que se sumergen en el subsuelo.

La velocidad enfilada hacia Tokio parece encontrar su meta final en las vías de la línea Yamanote, donde se reemplaza por movimientos múltiples y superpuestos.

En el ayuntamiento de Tokio, en Shinyuku, un gran pantalla de vídeo representa los trenes urbanos como bolas ensartadas en alambres. Sin cesar, son bombeadas por del cuerpo de Tokio. En esa película, es como si su movimiento fuese un tambalearse a través del vacío, un bullicio sin meta, imposible de descifrar para el observador. Tan sólo el círculo de la línea Yamanote empuja impasible sus trenes a través de Tokio: a intervalos invariables de dos minutos, siempre los mismos once vagones. Su ritmo es el que marca en Tokio la pauta de la vida cotidiana.

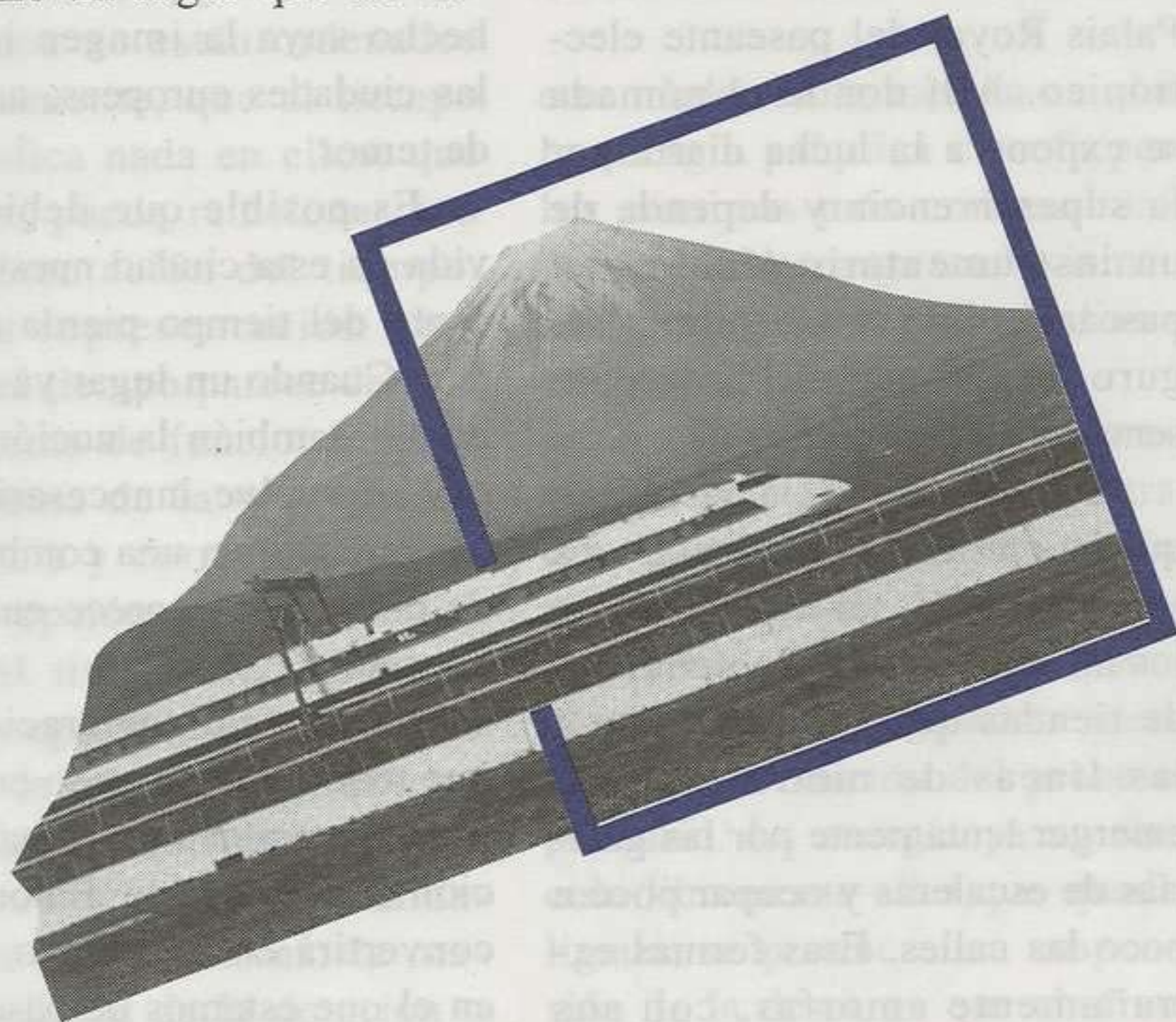
La línea es el estabilizador. Una interrupción en el funcionamiento de la línea Yamanote, ya

sea por un accidente o por fuerza mayor, hace patente la proximidad a la catástrofe en que vive esta ciudad. Atrapados en los pasos subterráneos, incapaces de moverse hacia adelante o hacia atrás, lo viajeros son empujados poco a poco hacia los andenes. Se forman entonces cuñas humanas que con fuerzas unidas intentan abrirse paso a la salida. Por encima del fantasmagórico silencio de la masa de gente agolpándose cada vez más, flota la voz monótona de los uniformados funcionarios de ferrocarriles, que repiten interminablemente su llamada a mantener la calma.

La línea Yamanote es el nudo que mantiene unido el vibrante sistema de movimiento de Japón entero, no sólo de Tokio. Es un lugar que ha di-

mite. En algunos rincones hay arcos de acero que llegan a la altura de la cadera, y contra ellos se apoya el viajero para descansar mientras aguarda el próximo tren.

Hubo un tiempo en el que se llegaba o se partía. La señal de ello era la estación de tren. Desde que la meta ha sido eliminada por el incesante tráfico circular, ha desaparecido asimismo la necesidad de señalarla. En consecuencia, la arquitectura de las estaciones desaparece. Son poco más que instalaciones provisionales, rampas de carga y descarga puramente funcionales, y que cumplen su cometido sin ofrecer aliciente alguno. Las máquinas de refrescos situadas en los andenes dan más impresión de



suelto todos los atributos del espacio porque lo ha transmutado en movimiento perpetuo. Pero, paradójicamente, es la única institución de Tokio que posee algo de permanente. Sirve de orientación a la ciudad y es en derredor de ella que la urbe se organiza en incesante renovación. Que este poder emane precisamente de un ente relacionado con el movimiento refleja una característica significativa de esta ciudad.

Ni la mirada ni el cuerpo encuentran un lugar de reposo a lo largo de las vías. En los andenes no hay bancos, no existe la posibilidad de permanencia. El movimiento sin pausa no lo per-

firmeza que el suelo: bajo las pisadas, suena a hueco.

La corriente de personas se arremolina tras los obstáculos. Allí se forman remansos tranquilos donde recalán los fumadores y algún hombre hace un llamada desde su teléfono portátil. Ya no existe la sensación de estar en un espacio marcado por límites, por paredes.

Aquello que veo ante mis ojos es una arquitectura de la desaparición. No cumple la paradoja de querer ser una arquitectura que represente la desaparición, o lo «nomádico», sino que *ella misma* hace posible la desaparición. Una vez traspasado el umbral, después de comprar el billete, entro en una zona

de paso que disuelve mi cuerpo y vuelve a materializarlo en otro punto de Tokio que es casi exactamente igual al primero. Esa zona de paso es un espacio sin arquitectura. El viajero cierra los ojos o se pierde en sus pensamientos. La estación como marca, como signo distintivo de la ciudad se ha desvanecido. El intento, en la época Meiji, de erigir una condigna «catedral de la modernidad» construyendo una réplica de la estación de Amsterdam (1914), a todas luces resultó fallido y no se repitió jamás.

Pero los trenes mismos son omnipresentes. La ancha banda de color verde claro que recorre el costado de los vagones en Tokio es un signo fácil de retener en la memoria. Llegar a cualquier estación del recorrido de esta línea significa recobrar la orientación, retornar de una selva a veces aterradora —sobre todo para quien no conoce el idioma.

Las vallas publicitarias, los letreros, los ruidos, las señales luminosas, —dispuestas no sólo en sentido vertical—, los indicadores en suelos y techos, los anuncios fluorescentes y los carteles borran todo vestigio de espacio construido. Las vallas publicitarias se superponen unas a otras, se transforman y a veces por entre las rendijas permiten vislumbrar un atisbo del andén más cercano, hasta que queda oculto tras un nuevo tren. El observador sólo percibe una gama de movimientos totalmente distintos, continuamente interrumpidos. No es posible discernir una acción coherente, quizá como mucho en los significativos gestos de los revisores, que abren los brazos e indican la dirección del tren que llega. Estas son acciones miniaturizadas, conclusas en sí mismas, parecidas a los fragmentos de las películas de dibujos animados que dividen en los programas de televisión dos bloques de publicidad. Pero estos movimientos mecánicos y artificiales —el inclinarse de las dependientas, los gestos de las encargadas del manejo de los

ascensores—, crean sosiego y un instante de reconocimiento que casi podría llegar a llamarse familiaridad.

El periplo por el laberinto al que nos obliga el transbordo borra la diferencia entre lo que está sobre la tierra y debajo de ella, porque las dimensiones de los puntos de transbordo no permiten contactar con el mundo exterior.

Pero allí donde han perdido validez nuestros puntos de referencia acreditados, pueden surgir nuevas formas del espacio. Estas son controladas por semáforos, por los intervalos de llegada de convoyes de trenes, por los espectáculos, los días de la semana, el tiempo y la hora. Son zonas que por un momento se cristalizan con claridad: el corrillo que se forma en torno a unos músicos, la cola ante las máquinas expendedoras de billetes. Son espacios que continuamente se evaporan y se vuelven a configurar.

Entonces, el movimiento genera la forma. No es posible abarcar el andén con la mirada: se adapta al radio del recorrido circular, haciéndose más profundo en las bocas de las entradas y salidas —un funcionalismo reducido a su esqueleto y que calca la dinámica de la ciudad.

La pulsión y vibración del ambiente infecta hasta al más pequeño elemento de construcción. Todo lo que pueda ser definitivo, cualquier pensamiento orientado al futuro se difumina. Pero la reducción del hombre a movimiento puro también le enriquece en medida desconocida y produce una multiplicidad que empieza a marcar todo su estilo de vida.

Cambia su forma de andar, su porte. Los nuevos instrumentos que utiliza para conquistar su espacio vital o para demarcarlo se hacen cada vez más complejos. Las nuevas facultades que desarrolla continuamente le abrirán el acceso a ámbitos que a su vez seguirán transformando su estilo de vida.

Ubicuo gracias al correo electrónico, no importa ya

"Ajoblanco, como su nombre indica, es una revista absolutamente original que nada tiene que ver con las establecidas, lo cual me satisface plenamente".

JOSÉ LUIS LÓPEZ ARANGUREN

"El Ajo nos protege de los espíritus negativos: Ajoblanco nos proporciona información positiva".

ACTUA Associació de persones que vivim amb VIH

"Ajoblanco es original e imaginativa. A menudo veo a los personajes a los que entrevista, por ejemplo, y me digo: por qué no se me habrá ocurrido a mí antes..."

ROSA MONTERO

"Una de las pocas revistas estimulantes en el actual panorama comercial desolador de la cultura española".

JUAN GOYTISOLO

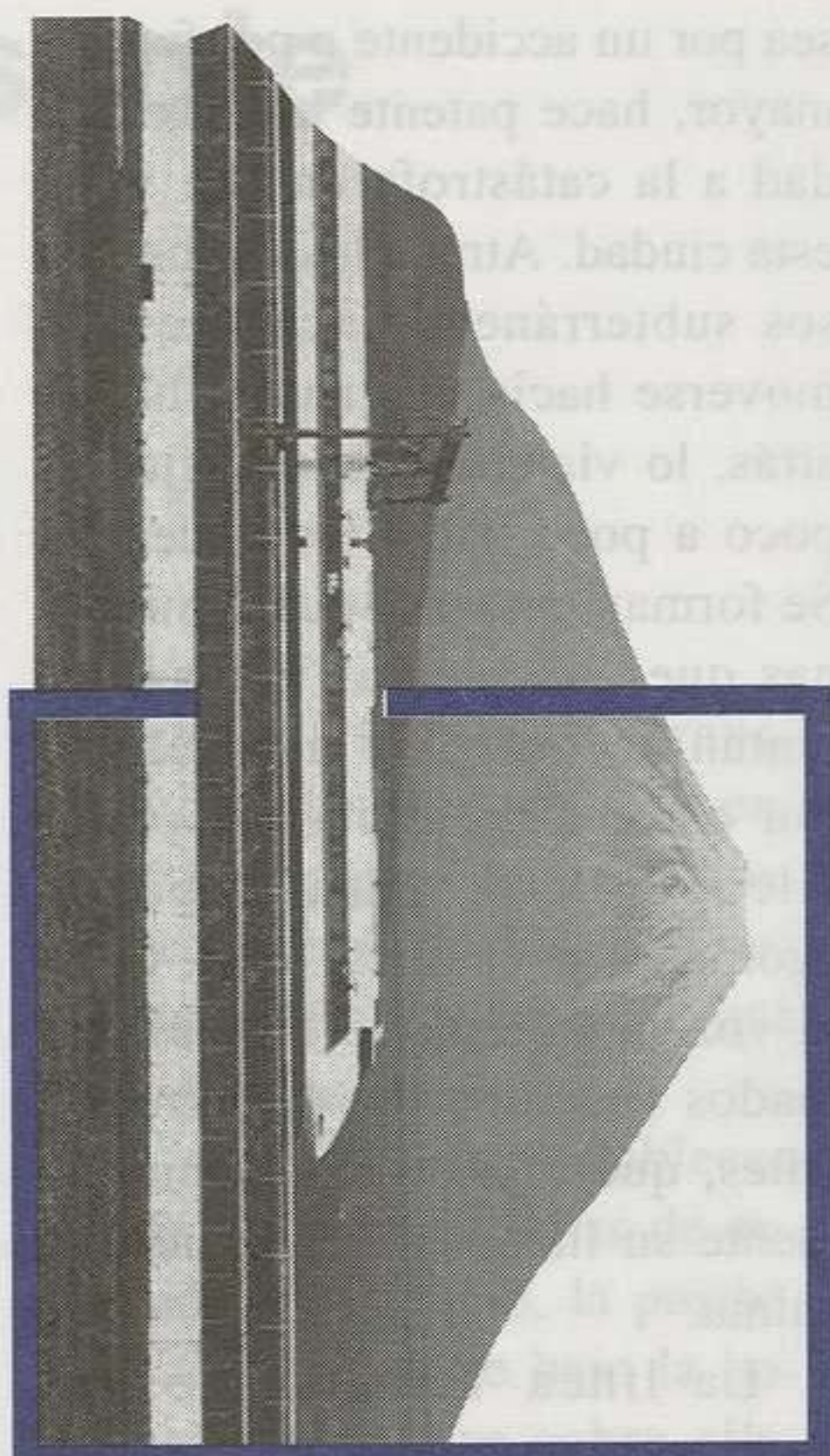
AJOBLANCO

revista cultural mensual

dónde se encuentre. De forma consecuente, también se minimalizan y formulan de nuevo las necesidades que tradicionalmente debe satisfacer un espacio. Aludir a las viviendas conejera japonesas significa no reconocer las exigencias que se plantean a este nuevo entorno. Así, la tecnología miniaturizada que se desarrolló en Japón ha respondido a pautas de comportamiento y la vez las ha generado. El *walkman* del tamaño de un cassette, la agenda electrónica, el ordenador portátil en el que ya sólo se puede escribir con las uñas, son los signos visibles. Se ofrece la organización de la información y su disponibilidad general. La línea Yamanote representa el marco ideal para estos procesos de desarrollo. Se convierte en el Palais Royal del paseante electrónico. Allí donde el nómada se expone a la lucha diaria por la supervivencia y depende de un instrumentario técnico, el paseante observa su entorno seguro de que sabrá fácilmente servirse de él.

A veces, tengo la visión de que el interior de la estación va a volcarse hacia el exterior, que los infinitos pasajes subterráneos de tiendas que son el acceso a las líneas de metro podrían emerger lentamente por las galerías de escaleras y ocupar poco a poco las calles. Esas formas extrañamente amorfas, con sus brazos abiertos y dedos extendidos, dibujadas con crudos colores primarios en los cartelones del interior, se abren paso en la Dogenzaka en Shuibuya, cruzan la calle a oleadas a la altura de *Big Camera*, quizá abracen el pie de plata maciza de los grandes almacenes 109, que hasta ahora siempre han parecido resistirse al gentío. Probablemente, entonces se marchitarán. Se asfixiarán. El olor rancio y la luz mortecia son lo que necesitan para vivir.

A una ciudad como Tokio, que no cita como testigos de su pasado a edificios, no le concedemos historia propia. Así, la concentración de poder económico y la dinámica que se ha de-



sarrollado en Japón sin que haya hecho suya la imagen ideal de las ciudades europeas, nos llena de temor.

Es posible que debido a la vida en esta ciudad nuestro concepto del tiempo pierda su validez. Cuando un lugar ya no deja huella, también la noción de fecha se vuelve innecesaria. Esta se convierte en una combinación de cifras que aparece en mi ordenador.

La enorme aceleración a la que todo está sometido en Tokio parece apuntar hacia una evolución en ese sentido. Entonces, se convertirá en un mundo onírico en el que estamos de paso y que nos permite vivir siempre en el presente.

Quizá aquello signifique realmente el fin de la era industrial, cuyo inicio quiso ver Lewis Mumford en el golpe de campana que marcaba las horas en los monasterios medievales. Porque así, según Mumford, de repente fue posible fijar el volumen de trabajo a realizar en una hora, unidad de medida que se ha convertido en la marca de nuestro siglo.

Seguramente sea remplazada por el movimiento continuo que no es posible medir ni con la categoría de la velocidad ni con la de la duración. La paciencia infinita de los viajeros es admirable. □

Inconsciente y velocidad retórica

Silvia Tubert



El tiempo, como el espacio, es para Kant una forma necesaria del pensamiento, una representación que se halla en la base de todas las intuiciones posibles. Freud considera que se puede discutir esta proposición kantiana a partir de algunos descubrimientos psicoanalíticos: los procesos psíquicos inconscientes son, en sí mismos, intemporales (*zeitlos*), independientes del transcurso del tiempo. Esto significa, dice Freud, que no están ordenados temporalmente, que el tiempo no modifica nada en ellos, que no se los puede relacionar con la representación del tiempo. Nuestra representación abstracta del tiempo parece derivar de la forma de funcionamiento del sistema de la percepción-conciencia y corresponde a la autopercepción del mismo.

En el sistema inconsciente no hay negación, duda ni grado alguno de certeza, y la intemporalidad de sus procesos se vincula con una de sus cualidades más significativas: la mayor movilidad de la dotación o carga energética de las representaciones. Esto significa que la energía psíquica fluye libremente de una representación a otra sin atenerse a las reglas de la lógica, sino de acuerdo con los mecanismos del desplazamiento y la condensación que caracterizan al proceso primario.

El desplazamiento atribuye a una representación, a menudo de aspecto insignificante, todo el valor psíquico, la significación, la intensidad que originariamente habían correspondido a otra; la condensación concentra en una única representación todas las significaciones correspondientes a las cadenas asociativas que se cruzan en ella. De

este modo, en la medida en que la energía psíquica circula por los caminos más cortos, buscando una descarga total e inmediata, se produce un deslizamiento del sentido.

A esa forma de funcionamiento mental se le opone otra diferente: el proceso secundario característico del sistema pre-consciente-consciente, que cumple una función reguladora merced a la *inhibición* del proceso primario. La energía ya no circula libremente sino que queda ligada; se produce una suspensión de la descarga que abre un intervalo en el que se desarrollarán las funciones estudiadas por la psicología académica: pensamiento, atención, juicio, razonamiento, acción controlada, funciones todas que se relacionan con la representación del tiempo.

La velocidad del proceso primario, la movilidad de la dotación energética de las representaciones inconscientes y el deslizamiento del sentido, se pueden apreciar en la formación de los síntomas neuróticos y en la elaboración de los sueños, que ponen de manifiesto una aceleración extraña a la temporalidad de la consciencia. Pero así como Jakobson observó la analogía entre condensación y

metáfora por un lado, y entre desplazamiento y metonimia por otro, quizás podamos establecer una correlación entre la movilidad que acorta los caminos asociativos creando una escena intemporal y una figura retórica que se aproxima a la prolepsis o anticipación, procedimiento que coloca una palabra en la oración precedente a aquella en la que debería estar: la anticipación consiste en refutar de antemano.

El empleo que hace Anna Seghers de esta figura en su relato «La excursión de las niñas muertas» permite apreciar su articulación con el proceso primario, en la medida en que la excursión de la que se trata no es meramente recordada por la narradora sino revivida de manera alucinatoria, asociando aceleradamente imágenes que, en realidad, corresponden a momentos alejados en el tiempo.

La organización temporal del texto es compleja. Ante todo, se desarrolla en diferentes momentos de la historia vital de la protagonista: entre los polos constituidos por el presente en México, asilada tras su huida de la Alemania nazi, y un punto definido de su pasado, correspondiente a una excursión escolar realizada en su temprana adolescencia, se intercalan acontecimientos que pertenecen a diversos «cortes» transversales del continuo longitudinal.

Pero lo que confiere una particular densidad a la narración es la superposición de distintos planos temporales mediante el recurso reiterado a la anticipación o prolepsis.

Las circunstancias presentes proporcionan el marco externo del relato: tras escapar a los peligros de la guerra, la narradora ha contraído en México una en-

fermedad que se prolonga durante meses. Se encuentra ahora en la convalecencia, momento de transición propicio a la evocación de otros pasajes que se superponen en su memoria: la adolescencia, la guerra, el exilio. Una vez más, nos cuenta, «me había puesto en camino» dispuesta a desvelar un interrogante: «la verdad» acerca de una muralla y una casa que divisaba desde su albergue, sobre las que nadie había podido informarle. La mueve la curiosidad, eco de sus antiguos deseos de viajar, extinguidos ahora y sustituidos por el anhelo de retornar al hogar. En este contexto no es casual que evoque, precisamente, una excursión.

Se pone en camino, entonces, en busca de una verdad que alude, simultáneamente, a la casa misteriosa y al propio pasado, a la verdad de la historia europea reciente y a su realidad psíquica.

El espacio hacia el que se dirige, igualmente, es el camino a «aquella casa» desconocida pero también a otro sitio: el personaje confiesa que «sólo quedaba una sola cosa que me pudiese animar: el regreso a casa». Su expedición será, por tanto, la aproximación a un lugar aparentemente nuevo que la remite, sin embargo, a lo inaprehensible del espacio y el tiempo de la experiencia vivida, a su «fantástica procedencia». Espacio, pues, exterior e interior al mismo tiempo, en virtud de su carácter desértico, inmensurable, que representa el «enigma insoluble» de la «nada absoluta». Es así que el camino, de tan blanco, «parecía estar grabado en la parte interna de los párpados tan pronto como cerraba los ojos».

Este paisaje lunar, donde las neblinas pueden atribuirse tanto al polvillo solar como al cansancio que nubla la vista, hace posible que se borre lo cercano y se ilumine, en cambio, lo lejano. Así se producirá la transición desde el desierto mexicano a Alemania, desde el presente de la destrucción bélica al florecimiento del pasado adolescente.

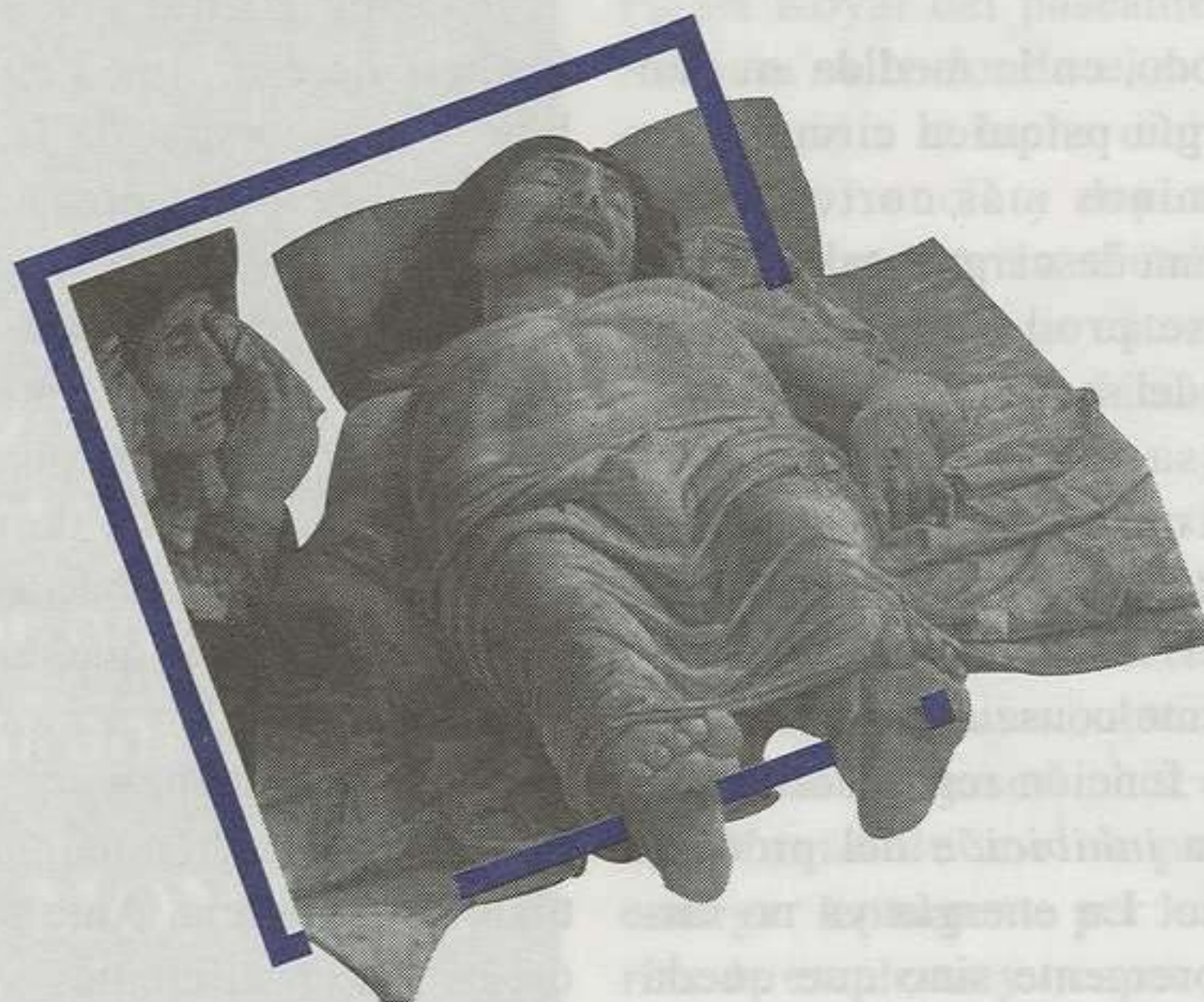
La transposición espacio-temporal se produce en el preciso momento en que la narradora atraviesa el portal de la casa vacía, deshabitada, sin vida: el terreno desértico será reemplazado, alucinatoriamente, por un parque verde, fresco, de vegetación exuberante, a las orillas del Rin, donde se oye llamar por un nombre que no había vuelto a escuchar desde la época del colegio, Netty. Se encuentra situada ya en otra escena, cuyos detalles expone profusamente: las flores del parque, el columpio, sus compañeras de colegio, con minuciosas indicaciones acerca de sus características físicas, de sus vidas, sus familias, sus historias.

Es en este marco donde se desplegará ricamente la prolepsis: el tiempo de la escena corresponde ahora a la excursión escolar y, sin embargo, la narradora anticipa —en cierto modo, puesto que, en realidad, está desdoblada en dos personajes superpuestos: la pequeña Netty, ignorante del porvenir, lo anticipa; la exiliada lo evoca, puesto que para ella ese porvenir ya forma parte del pasado— el destino de los personajes que nos presenta.

Así, por ejemplo, leemos: «Me extrañó enseguida que el rostro de Leni no mostrase ninguna huella de los terribles acontecimientos que habían arruinado su vida. Su rostro era tan terso y brillante como una manzana fresca, y no mostraba ni la más mínima huella, ni la más mínima cicatriz de los golpes que la Gestapo le había propinado al ser detenida, cuando se había negado a declarar sobre su marido»... «estaba segura que incluso a la hora de la

muerte había conservado su cara de manzana con la frente arrugada». La Leni que se columpia, con su cara tersa como una manzana está, en la misma frase, en la misma escena, muerta.

Federico Zeri, al referirse a la *Virgen con el Niño* de Francesco Bonsignori (1483, Museo de Castelvechio de Verona) observa que el significado del cuadro se basa en la misma figura retórica de la que se sirve reiteradamente Seghers en su relato. Zeri define a la prolepsis como la representación de un objeto o de un episodio que anticipa el destino final de una determinada circunstancia. En el cuadro que comenta, se trata de la Virgen con el Niño aún pequeño, pero éste se encuentra,



dormido, en la misma posición y sobre la misma Piedra de la Unción en la que se colocó el cuerpo de Cristo al descenderlo de la cruz, tal como aparece en la representación del *Cristo muerto* de Andrea Mantegna. De este modo, la posición del Niño y la Piedra de la Unción representan una anticipación de su muerte.

De manera similar, en el cuento de Seghers leemos: «Ahora Marianne y Leni, una de las cuales había perdido a la hijita por culpa de la otra, salieron del jardincillo del columpio fuertemente abrazadas y con las sienes juntas». Las vemos como dos jóvenes amigas cariñosas e

inseparables, pero la inclusión de una subordinada en la frase (una de las cuales había perdido a la hijita por culpa de la otra) anticipa el destino de su relación: Marianne habría de casarse con un alto funcionario nazi y se negaría a salvar a la hija de Leni de ser internada en un orfelinato nacional-socialista cuando sus padres fueron detenidos por la Gestapo. «Marianne rodeó con su brazo el cuello de Leni; la amiga de la que no quiso acordarse cuando necesitaba su ayuda era para ella una auténtica hermana...»

Se puede apreciar cómo esta figura anula, en cierto modo, la dimensión temporal, al producir una superposición de distintos

tiempo que intenta evocar lo destruyera retrospectivamente. Las campanadas evocadas —alucinadas— de la iglesia dan testimonio de que hubo un tiempo en el que aquella aún no había sido bombardeada, y accede así a la imagen de una madre, «alegre y viva», que es más joven, en esa escena, de lo que la narradora es en el momento de escribir su relato. Sin embargo, ella no logra entrar en su casa; el ansiado retorno al hogar es impracticable; es esta imposibilidad lo que la devuelve a la realidad espacio-temporal que encuadra la narración.

En este momento recuerda que la maestra le había encomendado que escribiera un relato sobre la excursión.

La escritura hace posible recrear, en la escena de la representación al menos, una verdad aniquilada por el aluvión de mentiras, una existencia arrasada, no sólo por la usura del tiempo, sino por la voluntad de destrucción. El trabajo de la sublimación recrea simbólicamente la vida, que deriva su valor precisamente del hecho de ser percedera, (Freud) oponiéndose a los embates de la pulsión tanática. Escribe Seghers: «Desde pequeños se nos ha acostumbrado a dominar de algún modo el tiempo en vez de resignarnos humildemente a él». Sin embargo la anticipación tiene un doble sentido: por un lado, supone una aceptación de los efectos devastadores del tiempo; por otro, opera como una máquina del tiempo que nos permitiría desplazarnos por los acontecimientos como si todos estuvieran simultáneamente presentes, creando una ilusión de intemporalidad. □

SILVIA TUBERT

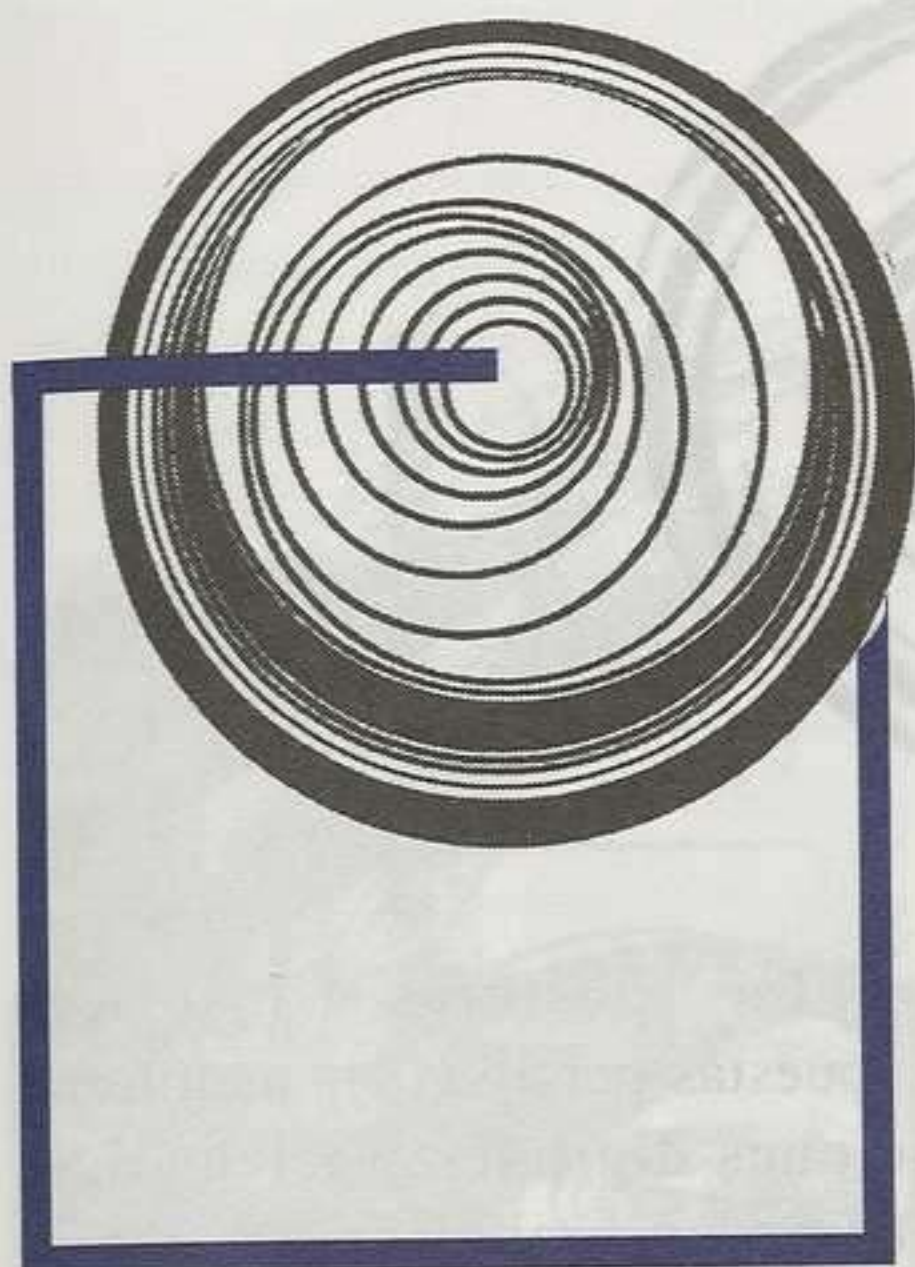
— *La muerte y lo imaginario en la adolescencia*. Saltés, 1982.

— *La sexualidad femenina y su constitución imaginaria*. El Arquero, 1988.

— *Mujeres sin sombra. Maternidad y tecnología*. Siglo XXI, 1991.

Tres máscaras del tiempo

Claudia Gianetti

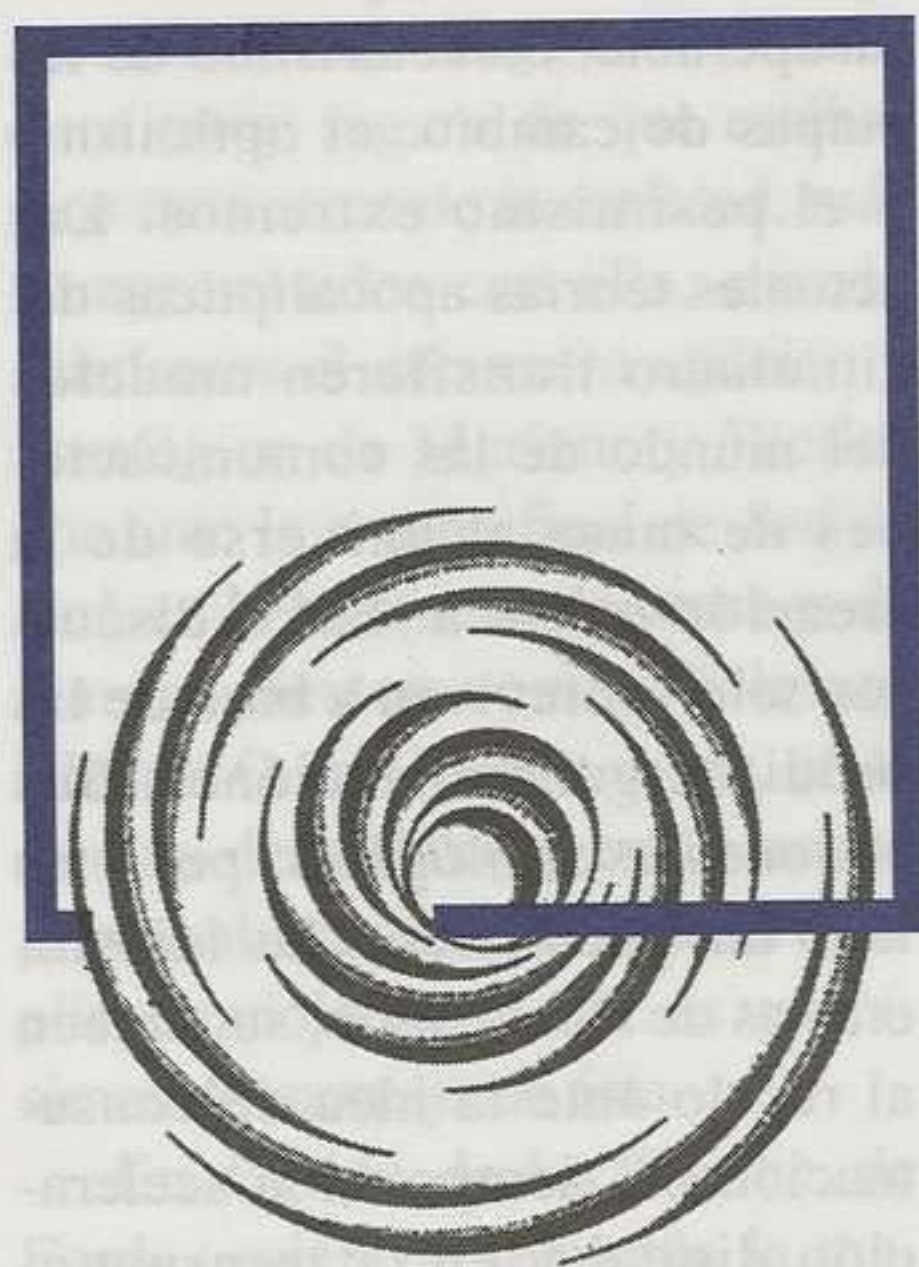


Tiempo físico y eternidad

«En las sociedades urbanas, los relojes se fabrican y emplean de una manera que recuerda la fabricación y empleo de máscaras en las sociedades preurbanas. Es cosa sabida que las máscaras son un producto humano, pero a ellas se vincula la experiencia de que representan una existencia extrahumana; aparecen, en efecto, como encarnaciones de los espíritus. Por su parte, los relojes se manifiestan como encarnaciones del “tiempo”... Para referirse a él se emplean ordinariamente expresiones tales como: los relojes nos indican el *tiempo*». El comentario de Norbert Elias es muy sugerente, y claro su punto de vista acerca de la función que cumple en nuestra sociedad el tiempo de los relojes. Restringimos nuestra experiencia de tiempo al movimiento unilineal y unidireccional de velocidad uniforme, o sea, al movimiento no acelerado de los relojes.

Desde Galileo, que introdujo más ampliamente el uso de relojes, se ha ido produciendo una progresiva escisión en la concepción de tiempo. El tiempo físico se va imponiendo sobre el tiempo social, hasta alcanzar una absoluta autonomía y constituirse en un axioma evidente. La medida del tiempo físico

creada por el ser humano se hizo verdad incuestionable, mientras que el tiempo social se adscribió al mundo de las convenciones. El tiempo de los relojes, además de fijarse como medida autónoma y equivalente para todos y todas las cosas en el mundo, se independizó del propio tiempo humano. Pasamos a ser esclavos del tiempo «marcado» por las horas y minutos de los relojes. Pasamos a ver en la gran máscara de los relojes la existencia misma del tiempo extrahumano.



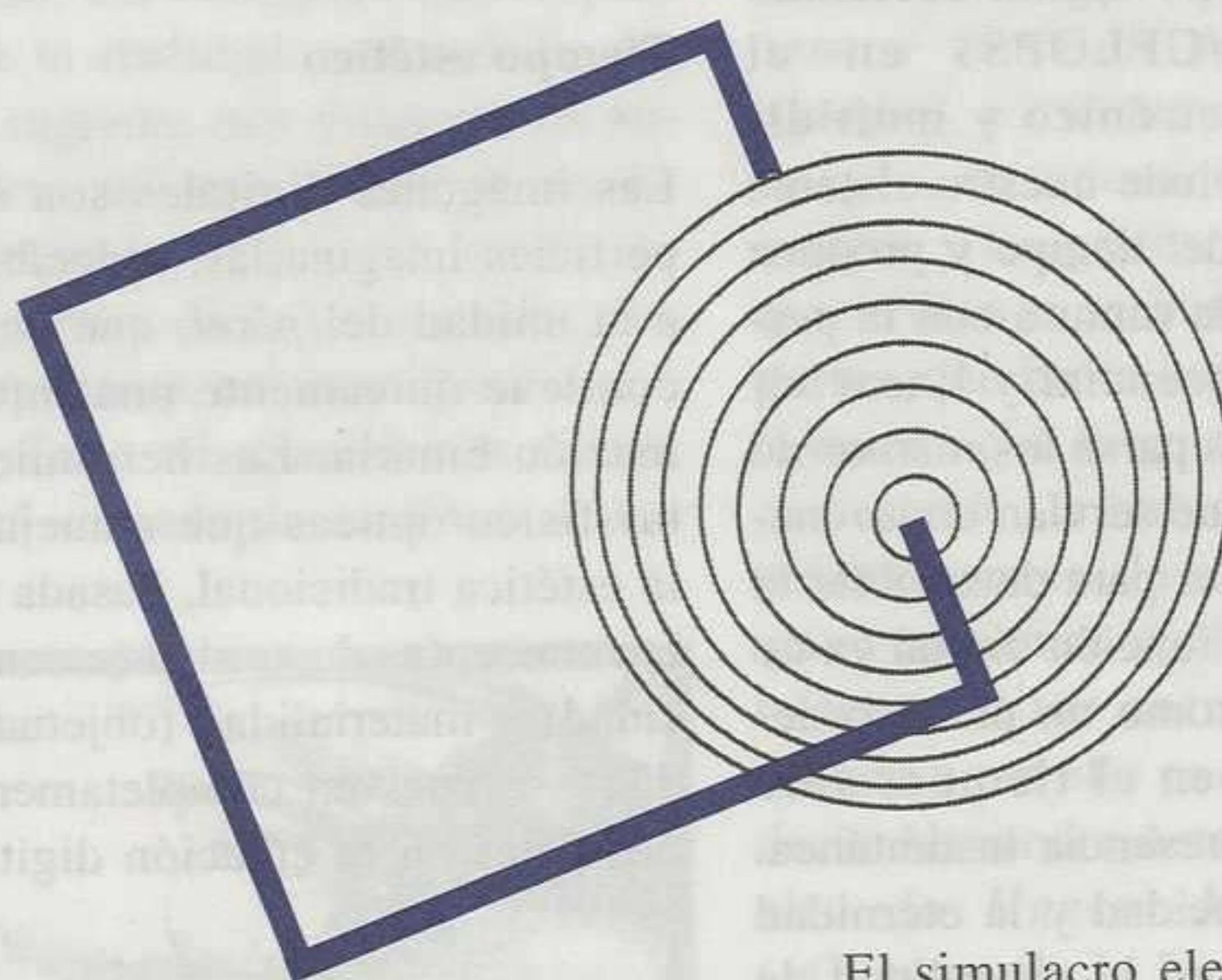
La preocupación existencial por el tiempo es inseparable de la obsesión metafísica humana por la eternidad. «El ahora que pasa hace el tiempo, el ahora que permanece hace la eternidad», afirmaba Boecio. La eternidad es la más antigua negación humana del paso del tiempo, de la flecha irreversible que nos impone el cosmos y marca nuestro camino hacia la muerte. Para la filosofía y diversas religiones, la simultaneidad es cualidad intrínseca de la eternidad: es el instante permanente.

Tiempo electrónico e inteligencia artificial

Cuantitativamente abrumadoras son las primeras publicaciones que discuten el problema filosófico implícito en la cuestión de la inteligencia artificial electrónica. En 1948, el matemático norteamericano Norbert Wiener publica el célebre libro *Cibernética, o control y comunicación en los seres y en la máquina*, donde establece paralelismos entre el funcionamiento de las máquinas y el de los organismos vivos. Dos años después, otro matemático, Alan Turing, plantea por primera vez el problema de la capacidad de

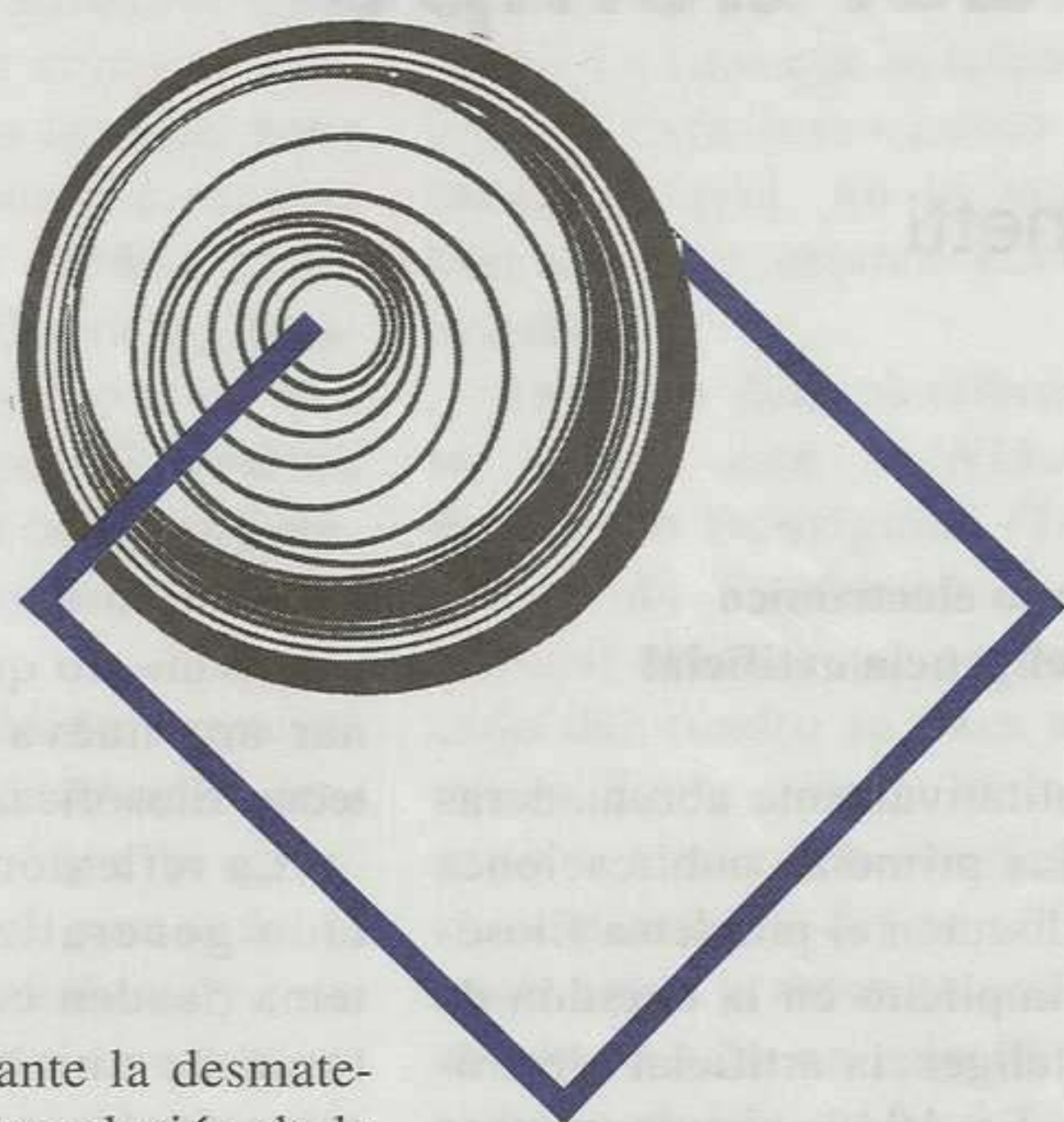
la cuestión de si las máquinas «piensan», lo que llegó a originar una nueva interdisciplina tecno-filosófica.

La reflexión y la especulación generalizadas sobre un tema pueden considerarse síntoma de una crisis: la crisis como fenómeno peculiar de un proceso de cambio, superación de un modelo y búsqueda de un nuevo axioma. En la era electrónica y con las nuevas posibilidades de la inteligencia artificial, parece inevitable que esta búsqueda tenga como meta los conceptos de tiempo y de eternidad, progresivamente sustituidos por los conceptos de aceleración y perpetuidad digital.



raciocinio de las máquinas. En su ensayo *Computing Machinery and Intelligence* (1950), Turing parte de la pregunta básica formulada en el inicio de su texto: «Las máquinas, ¿pueden pensar?». Ambas teorías, que constatan el proceso revolucionario que trajo la electrónica, provocan un verdadero alud de publicaciones que especulan, analizan y giran en torno al mismo tema. Sólo en los tres años siguientes a 1950 se publicaron más de mil artículos sobre

El simulacro electrónico del cerebro y de las funciones mentales humanas está proyectado para superar las barreras de la materia corpórea, los límites de la velocidad anatómica y los fallos del sistema neurológico humano. Las investigaciones sobre inteligencia artificial son el mejor ejemplo de nuestra porfía en lograr no sólo la aceleración del procesamiento de datos, sino también de la eternidad efectiva de la memoria humana en una realidad electrónica. En otras palabras, significa superar las barreras temporales físicas y de



naturaleza mediante la desmaterialización y extrapolación de la mente activa humana.

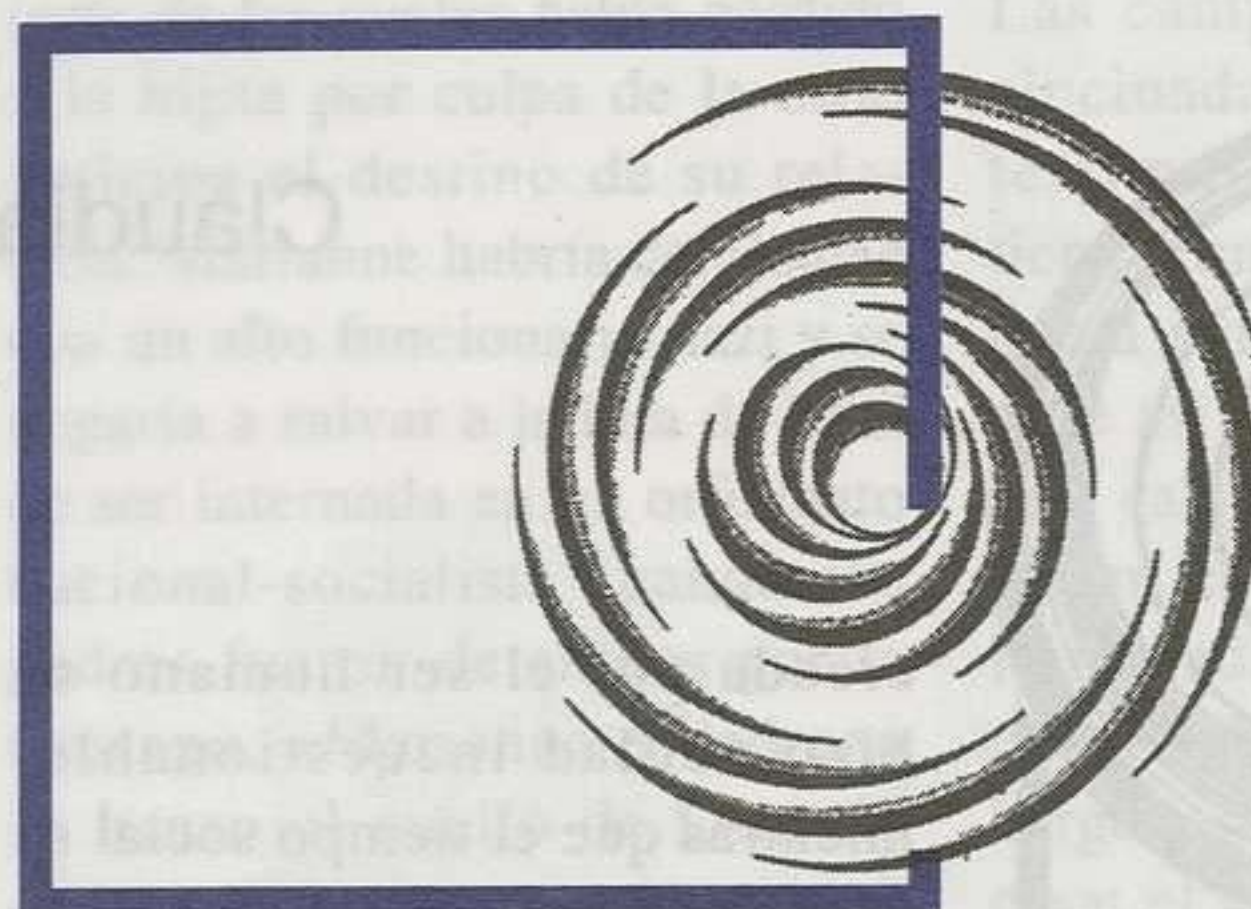
Varios autores apuntan como problema central de la tecnología electrónica y de la ciencia actual el desarrollo de un *hardware* que se independice totalmente de las condiciones intraterrenas e intrahumanas, que permita un raciocinio sin cerebro y una comunicación sin cuerpo en un tiempo no sólo extrahumano —como el tiempo físico— sino extranatural. El tiempo digital acelerado (MFLOPS/GFLOPS) en el mundo electrónico y multidimensional elude nuestro sistema de medida del tiempo y produce una profunda ruptura con la percepción secuencial y lineal vigente. Al disiparse los marcos de referencia que servían como medio orientador para determinar la duración, la función digital ya no se percibe como un proceso desarrollado en el tiempo, sino como una presencia instantánea. La instantaneidad y la eternidad se cumplen en la virtualidad de la memoria digital.

En este momento, cuando las nuevas teorías físicas descartan como quimérica la afirmación de Einstein sobre la ilusión humana de la irreversibilidad, cuando se rechaza la reversibilidad del tiempo que defendía la dinámica cuántica y la teoría relativista como una forma de idealización de la naturaleza, temporalmente organizada como sistema entrópico, turbulento e irreversible, nos aferramos más resueltamente a la ilusión de la posibilidad de negar la flecha temporal irreversible,

enternizando nuestras capacidades mentales en la digitalización de la memoria, afirmando la existencia sin cuerpo en un tele-mundo. Con la introducción del tiempo electrónico (*runtime*) ratificamos el axioma de un mundo escindido, lo que acentúa aún más el abismo convencionalmente establecido entre el tiempo biológico-social y el tiempo físico.

Tiempo estético

Las imágenes digitales son superficies imaginarias, reducibles a la unidad del *pixel*, que en sí contiene únicamente una información binaria. Las herramientas físico-ópticas que manejaba la estética tradicional, basada en los conceptos de verdad (autenticidad) y materialidad (objetualidad), se vuelven completamente obsoletas en la creación digital,



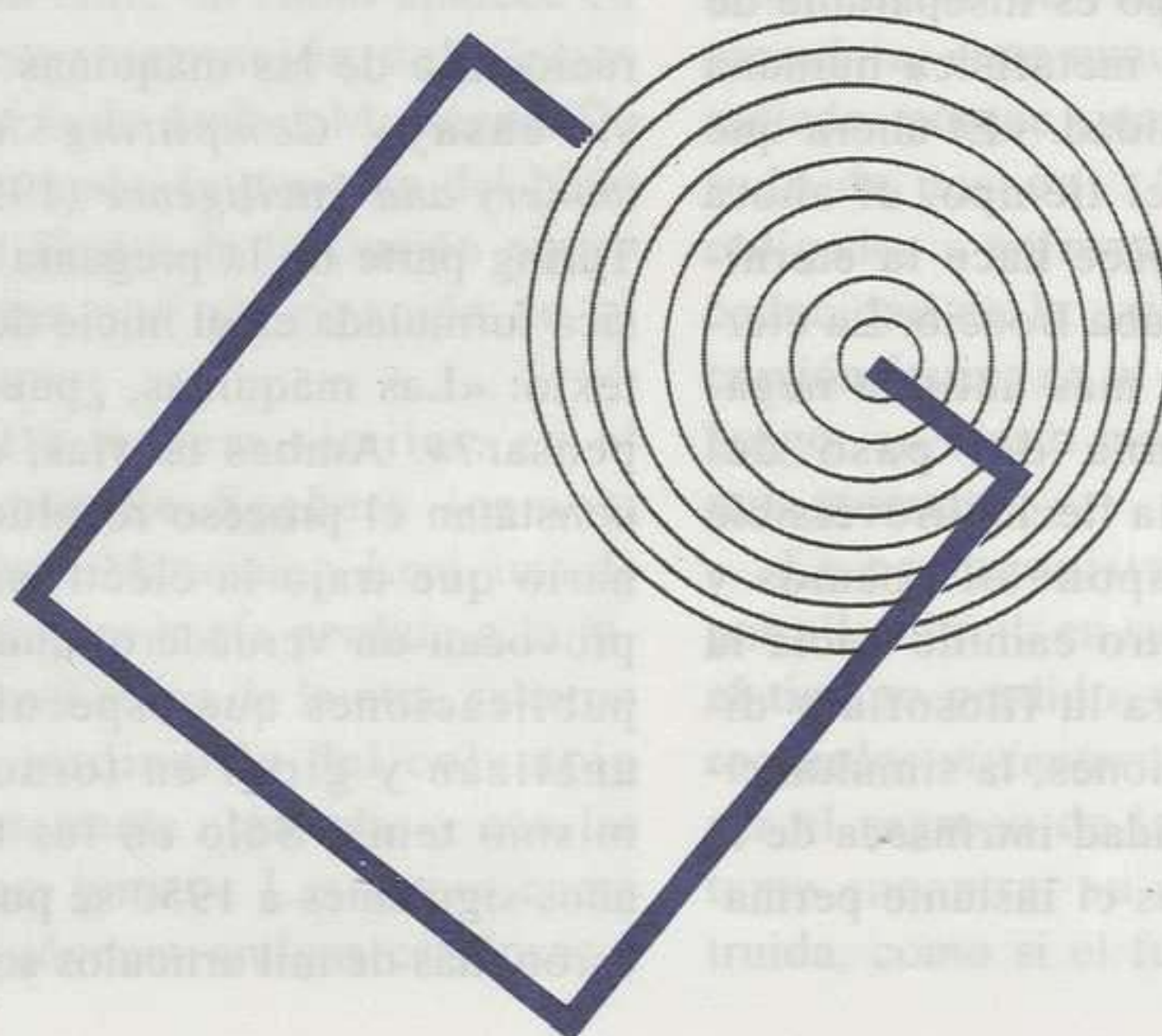
en la cual el proceso predomina sobre la obra. La materia desaparece en el proceso electrónico y con ella la referencia posible a la verdad. Esto significa una relación absolutamente temporal, dinámica y cambiante por encima de la idea de espacio físico ocupado por el objeto de arte en la estética clásica.

Las reacciones teóricas y filosóficas a este proceso presentan un dualismo aparentemente insuperable, característico de las etapas de cambio: el optimismo y el pesimismo extremos. Las actuales teorías apocalípticas del simulacro transfieren modelos del mundo de las comunicaciones de masa al universo de la creación estética. Estos discursos sólo sobreviven a base de las pródigas generalizaciones. Sus visiones escatológicas, por otro lado tan peculiares a las idiosincrasias de fin de siglo, sucumben al recelo ante la idea de consumación del tiempo en la aceleración digital y en la *transmutación* espacial.

Las posturas filosóficas opuestas perciben las manifestaciones digitales y telemáticas como un preludio de una evidente revolución cultural. La estética digital no lucha por una simulacrización del mundo en general, ni propone ella misma una *estética de la desaparición* como triunfo de la simulación en la agonía extendida indistintamente *a todo lo real*. El arte electrónico proyecta estéticamente «mundos alternativos» (Vilém Flusser), que basan su dimensión de realidad en la transcodificación numérica y temporal.

Mientras la dimensión temporal en la estética clásica era adscrita exclusivamente al sentido auditivo (Lessing), en la estética digital es el fundamento mismo de la creación electrónica audiovisual. La inexistencia de analogía entre representación y objeto representado en el arte que utiliza como medios de creación la infografía, la holografía o la telemática, transforma el fundamento ontológico de la realidad en virtualidad. Ya no se trata más de asignar a la apariencia el valor de espejo de la realidad, sino afirmar la ilusión misma de la imagen imaginaria fundamentada en la información.

Sin embargo, en la estética virtual, que adapta sincrónicamente el movimiento de la imagen al movimiento de observador en un proceso de interacción continuo, experimentamos consciente o inconscientemente un proceso de aceleración absolutamente inhumano al que (todavía) imponemos nuestra máscara de «tiempo real». □



Elogio de la lentitud

Miguel Rubio



Se puede uno imaginar la historia de la poesía como un larguísimo poema en el que los poetas de todos los tiempos y de todas las lenguas hubieran ido aportando y añadiendo algún verso, tal vez alguna cuarteta, a lo sumo uno o dos poemas. Yo siempre he imaginado el mismo destino para el cine: una enorme película realizada a base de planos, escenas, secuencias, ciertas imágenes poseídas por la gracia de lo real que se introduce, casi fugitiva y furtivamente, en la pantalla. Y en ocasiones, procesos, movimientos corporales, enfrentamientos que adquieren el tono ritual que nos recuerda el carácter sagrado de lo existente.

En el museo imaginario, en la filmoteca privada, en la mitología personal que llevamos en la cabeza las gentes de este siglo, introducidas en él por la frecuentación de la caverna, menos platónica de lo que se cree, que es el cine, las imágenes poseen una vida propia que hemos ido seleccionando de este asalto permanente y del que, como después de abandonar el estado de sitio, sólo guardamos aquellas cuya magia, precisión, belleza o rigor nos han

poseído, descubriéndonos una parte de acuerdo con lo existente.

Supongo que a todos se nos mezclan las imágenes potentes de violencia y velocidad, de impregnación de lo precipitado, con aquellas más pausadas, más contenidas, más serenas que nos permitieron asistir al nacimiento de algo veraz, representativo o reconocido con el mismo placer, vicioso y enternecedor, del *voyeur* que mira a través del agujero de la puerta. Ese agujero de la puerta no es otro que el método que utiliza, con fenomenología expresionista, Welles en *Ciudadano Kane*, o con fenomenología espiritualista Rossellini en *Viaggio in Italia*. Pero estoy seguro de que estábamos más cerca de la realidad, más comprometidos con ella, cuando asistíamos al encuentro agónico y nostálgico de Marlene y Welles que ante la escena final de *Sed de mal*, en la búsqueda de pruebas de Vargas-Heston contra Quinlan-Welles. O en *Grupo salvaje*, en la escena de reflexión en la noche previa al ataque, que ante el despliegue violento de efectos velocísimos de montaje de éste.

En *Pasión de los fuertes*, de Ford, ¿quién no recuerda la mañana clara en que se va a montar la iglesia, previa a la celebración del baile en el espacio que ocupará, cuando Henry Fonda, bañado y afeitado, sale del hotel y respira el límpido aire que le rodea y comentan a su lado que huele a violetas y él contesta que es él mismo? Ahí vemos en un espejo repetido un momento de felicidad que hemos vivido, frente a esa cámara que intenta reflejarnos un acto rapidísimo de violencia como es la escena del crimen en la ducha de *Psicosis*.

En realidad, ¿el cine consiste en otra cosa que no sea devolvernos a través de la apariencia, como en un espejo, fragmentos

de realidad? Y esa realidad, ¿puede ser mejor captada que en ritmo lento, cuando la cámara se convierte en el ojo que mira atento, selectivo, algo que está ocurriendo a este lado del espejo, no precisamente donde encuentra su aventura Alicia? Un poeta amigo aportó un verso a la historia de la poesía: «La luz gastada en ver lo fugitivo». Lo fugitivo no es casi nunca lo que se desplaza a gran velocidad de nosotros. Lo fugitivo es aquello que se desprende, involuntariamente, de nosotros cuando lo queremos retener y no podemos. Ese instante especial, privilegiado, cargado de sentido, que sólo la poesía puede transformar en lenguaje, expresar como totalidad. La velocidad nos impide ver la realidad, está reñida con lo sagrado, nos distancia de nosotros mismos, convierte en espectáculo lo que nos atañe. Al alejarnos de la percepción, nos empobrece, nos desensimisma.

Toda mi relación con el cine está cargada de esos momentos



lentos, también de esas miradas pausadas, de los que se desprende una captación casi fenomenológica de la realidad, desde un lugar privilegiado donde las cosas se hacen rituales y están preñadas de autenticidad. Y en ese momento soy dios, estoy aquí y allí, soy yo y soy otro. Sin ese rito de la cámara lenta, del plano sostenido, que quiere meterse dentro de los seres y hacerlos desprender su «agonía», el cine sólo me hubiera descubierto el lado epitelial del mundo, un escenario vacío deshabitado por el hombre. Dreyer, Bresson, algunos Renoirs, siempre Rossellini y Ozu y Mizoguchi, ven en la cámara la ocasión de asistir al nacimiento de la vida. Nos enseñan que «lo que está dentro también está fuera» (Goethe), y ese ritmo de acercamiento, de adoración por los cuerpos y los gestos, por los ojos que brillan o se humedecen, la pasión que brota inconsciente o la muerte que surge de pronto incontestable, le hubiera sido imposible expresarla a Mizoguchi, quien encuentra en el lenguaje de la lentitud los encantamientos del rito y por ello es capaz, como decía Alexandre Astruc, a propósito de *Ugetsu Monogatori* («Cuentos de la luna pálida de agosto»), que es «una forma de prolongar los alientos del alma en los movimientos del cuerpo». Eso sólo se puede conseguir si se dice a la cámara: «No te muevas, quédate quieta, atisba y ofréceme a mí el privilegio de ser el primero en fascinarse por aquello que estoy deseando ver». □

MIGUEL RUBIO

— «El izquierdismo de Chaplin». *Letra Internacional*, 36.

Fast food

Claude Fischler

Concentración, condensación

El restaurante parece constituir decididamente un lugar privilegiado para las transformaciones-adaptaciones estructurales de los sistemas culinarios. Nos ilustra sobre otro caso de transformación estructural, que se podría llamar *concentración o condensación*. Este fenómeno se ha producido en Francia desde finales de los años sesenta, con la aparición del *drugstore* a la francesa y de las innovaciones culinarias

sucesivos las diferentes etapas de la comida. Se trata, pues, de verdaderos *digests* de comida: el *fast-food* tomará el relevo de esta colisión espacio-temporal, según una lógica de condensación, a la vez arcaica e innovadora, en la cual un *core food* a base de cereales (la masa de la *pizza*, la *crêpe bretonne*, el taco mexicano o... el *bagel* neoyorquino) se adereza con una cantidad de elementos que abarcan carne o vegetales.

Este ejemplo remite a la distinción, en otro tiempo propuesta por Lévi-Strauss, entre *cocinas sincrónicas y diacrónicas*. En efecto, aquí se pasa de una estructura diacrónica a una estructura sincrónica, es decir, de un desarrollo secuencial de la comida en el tiempo a un ordenamiento espacial. La distinción, a decir verdad, es a veces difícil de precisar: en las cocinas sincrónicas, como, por ejemplo, la cocina japonesa, se sirve toda la comida al mismo tiempo, en este caso en una bandeja. Pero los platos se consumen en un orden muy preciso y según reglas rigurosas, de tal suerte que la secuencia temporal se recrea en el interior del ordenamiento espacial.

Ritos de paso

Tradicionalmente, los jóvenes aspiraban a acceder al estatus de adulto y satisfacían para ello diversos ritos de paso. A partir de los años sesenta, una «contracultura» adolescente-juvenil ocupa un lugar que acaba siendo en gran medida autónomo de la sociedad adulta, si no hostil a sus valores y a sus reglas. Los jóvenes están cada vez menos deseosos de acceder al estatus de adulto, mientras que la corriente central de la sociedad adulta interioriza cada vez más ciertos

valores y ciertas prácticas culturales juveniles. La música y el vestido reciben las influencias más considerables. La alimentación, en el momento más vigoroso del movimiento, no ha cumplido en apariencia un papel muy importante. Pero la autonomización adolescente-juvenil, el hecho de que los jóvenes disponen cada vez de más medios económicos para consumir conforme a los códigos y modelos de su cultura específica, todo favorece al desarrollo, en los años setenta, de nuevos tipos de restaurantes y de alimentación más específicamente juveniles, y especialmente el *fast-food* al estilo McDonald's.

Mientras que en Estados Unidos toda la estrategia de la cadena está orientada hacia los niños y la familia (se presentan como los «restaurantes de la familia»), en Francia, al menos en una primera etapa, los adolescentes han construido una parte importante de la clientela. La atracción de la cultura americana ha sido el motor simbólico de la adopción. Los *Macdos* han ocupado rápidamente un lugar en la cultura cotidiana adolescente-juvenil, en el mismo plano que la música, el cine y la ropa de origen americano. En una segunda etapa, la proporción de jóvenes en los clientes de los restaurantes de *fast-food* tiende a bajar regularmente, pues los frecuentan capas cada vez más amplias y variadas de la población.

Por el momento alejémonos de Europa y de Occidente y consideremos un ejemplo, algo exótico, pero próximo al anterior, que nos permitirá ilustrar el tipo de cambios socioeconómicos, empresariales y culturales que pueden estar en el origen de cambios en las costumbres alimentarias.



Los dos mil *dabbawallas* de Bombay tienen desde hace unos años dificultades crecientes. Están sometidos a una competencia cada vez más fuerte: la de los restaurantes de *fast-food* que proliferan en la gran metrópoli india y que ofrecen toda clase de especialidades de inspiración occidental, que van de la *pizza* a la hamburguesa (de pollo, de cordero o vegetariana). El análisis muestra que el éxito del *fast-food* en Bombay reposa en una serie de factores socioeconómicos y demográficos: el aumento de la edad media del matrimonio, que explica el número creciente de jóvenes solteros que viven solos (nadie, pues, en su domicilio, que les prepare su *dabba*); la frecuencia creciente del trabajo femenino; la imposibilidad financiera, para las categorías sociales interesadas (empleados de oficina, pequeños cuadros administrativos), de recurrir a criadas; el aumento de la distancia entre el domicilio y el lugar de trabajo, etcétera. Además, los restaurantes de *fast-food* presentan una superioridad sim-

que éste traía consigo. La «drugstorización» de la cocina en Francia pasa por una concentración de la comida en un solo plato o una condensación de todos los elementos de la comida en un plato-comida: es la apuesta que realizan tanto la ensalada de *drugstore* como el *sandwich* por pisos. La primera concentra confusamente elementos derivados de secuencias de la comida cronológica y sintácticamente distintas, transgrediendo las incompatibilidades eventuales: ensalada verde y queso, frutas y jamón, dulce y salado. El segundo «espacializa» la secuencia cronológica, superponiendo en estratos

bólica sobre los *dabbas*: encarnan la modernidad a los ojos de categorías sociales atraídas por un estilo de vida más occidental, por el confort y el prestigio que a él se vinculan. Esta virtud era precisamente la de los *dabbas* cuando, a principios de siglo, los colonizadores británicos adoptaban su uso. Hoy es la de los *Big Bite*, *Wimpy* y *Pizza King* de Bombay.

Velocidad de cambio

Pero todo esto no es nada al lado de la velocidad a la que cambian los consumos y los comportamientos alimentarios en el periodo contemporáneo más reciente. Es en décadas, en años, pronto tal vez en meses, como hay que medir la duración de estos fenómenos. Productos como el maíz en grano o el aguacate eran literalmente desconocidos en Francia hace tres décadas, mientras que hoy son triviales en la línea de las grandes superficies. El yogur, vendido en farmacias antes de la guerra, se ha convertido en un producto de base con el advenimiento de las grandes superficies en los años sesenta. El kiwi se ha impuesto al consumidor francés en pocos años, hasta el punto de que hoy se cultiva en la Francia metropolitana. El consumo de cereales en el desayuno, alimento típicamente anglosajón, era minúsculo en Francia hasta los años ochenta.

Hay más: se conocen numerosos casos en los que las sociedades llamadas tradicionales, puestas en contacto con la



De la granja a la fábrica, de la cocina a la fábrica

La alimentación se ha convertido en una industria. Los productos que comemos están cada vez más transformados: las tres cuartas partes de nuestros alimentos han pasado por las manos de la industria, y los que vienen aún directa-

La materia

Juan Gil Albert

Un año más y habrá que partir. No sé si cada hombre tendrá su punto de seguridad, su local propio, sobre la tierra. Es verdad que algunos, tal vez muchos ya, se resuelven moviéndose, cambiando de lugar. Son gentes trashumantes que parecen llevar tras de sí, como el caracol, su casa a cuestas. Un pequeño coche les es suficiente. Su independencia parece estar garantizada con eso: con el coche. Pero solamente con él. Quitadles su coche y son hombres al agua. ¡Qué hacer con sus dos pies, con sus ojos! Porque este hombre que recorre un país en un santiamén, no busca la variedad ni le interesa gran cosa saber si sus habitantes condimentan con aceite o mantequilla. Lo que les induce al cambio no es siquiera la curiosidad, es el vértigo. Una nueva forma del vértigo que es la velocidad por la velocidad. Una nueva forma, podríamos sospechar, de la desesperación.

cultura occidental, adoptan muy rápidamente ciertos productos y determinados hábitos de consumo propios de esta cultura. Los esquimales de Alaska han modificado muy rápidamente sus prácticas alimentarias. Las costumbres alimentarias japonesas cambian mucho desde hace algunas décadas (aumento del consumo de carne y de materias grasas, de café, de otros cereales además del arroz, etcétera), hasta el punto de provocar efectos diversos en la salud pública.

mente de la granja suelen ser cada vez más portadores de valor añadido: embalaje, acondicionamiento, preparación, etcétera. En los años ochenta, el agroalimentario se ha convertido en el primer sector industrial francés, con una facturación de más de 500 mil millones de francos.

Los individuos, como hemos visto, buscan comprimir cada vez más la parte de su tiempo cotidiano que depende de las obligaciones. La industria agroalimentaria busca responder a esta demanda. Transformando los productos agrícolas, no sustituye solamente a los oficios de producción tradicionales, sino también, y cada vez más, al usuario final, es decir, al ama de casa y a los profesionales de la hostelería. La preparación culinaria o preculinaria se desplaza cada vez más de la cocina a la fábrica: los nuevos «alimentos-servicio» incor-

poran cada vez más trabajo y tiempo, de los que se libera el consumidor, sean platos preparados o legumbres precocidas, purés instantáneos o café soluble. La cocina se industrializa tanto como la agricultura y la transformación de sus productos.

La alimentación se apoya totalmente en la división del tiempo: sólo puede existir ya, en sumo grado, como necesidad fisiológica, administrada cómodamente para la hostelería y los productos industriales modernos, o como forma de ocio completa. La alimentación ya no estructura al tiempo, es el tiempo quien estructura a la alimentación.

Los objetos comestibles no identificados

El estatus imaginario del alimento moderno está marcado por esta falta de la mediación culinaria. El alimento se ha convertido en un artefacto misterioso, un OCNI, un «objeto comestible no identificado», sin pasado ni origen conocidos. Envuelto, condicionado, al vacío, en celofán, bajo una piel o un envoltorio de plástico, flota, por así decir, en un *no man's land* extra-temporal: el frío, el vacío o la deshidratación lo protegen contra la corrupción, es decir, contra el tiempo; pero al mismo tiempo, le cortan la vida.

Hablando propiamente, el comensal-consumidor no sabe lo que come. Ignora, pues, qué efectos van a tener sobre él estos nutrientes no identificados. Lo peor —el envenenamiento más o menos lento— no se excluye. Pero lo que teme, por encima de todo, son más bien las transformaciones insidiosas, por ejemplo, cuando se entera de que la ternera de carnicería está atiborrada de sustancias que se utilizan, por otra parte, en la fabricación de la píldora anticonceptiva.

Este es el primero y fundamental reproche hecho al alimento industrial: es un sucedáneo, un *Ersatz*, un trampantojo o una «trampantepapilla». El alimento moderno ya no tiene identidad, pues no es identificable.



Podemos así localizar una de las fuentes profundas del malestar de la modernidad alimentaria: se trata, en definitiva, de un trastorno de la identidad. Absorbiendo cotidianamente alimentos que apenas identifica, el comensal moderno acaba temiendo perder el dominio de su propio cuerpo, pero también de su persona, interrogándose, por así decir, sobre su propia identidad. Si la fórmula «dime lo que comes y te diré quién eres» refleja, como podemos llegar a pensar, una verdad no sólo biológica, no sólo social, sino también simbólica y subjetiva, hay que admitir que el comensal moderno, dudando de lo que come, puede muy bien preguntarse a veces quién es él.

Frente a esta incertidumbre radical, una de las respuestas características consiste en «reidentificar» el alimento por todos los medios. De allí, sin duda, la obsesión del *label*, de la etiqueta, de la garantía de los orígenes y de la pureza original.

El supermercado planetario

En los sesenta se produce un evento considerable: el nacimiento de las grandes superficies, hiper o supermercados. La urbanización y su doble corolario, la «suburbanización» y, sobre todo, el desarrollo del automóvil, son las condiciones esenciales de esta revolución del comercio minorista. El ascenso de las grandes superficies va a revolucionar el consumo, los modos de vida, después de haber provocado agitaciones sociales y alterado la vida política. En 1960 existían siete supermercados en el conjunto del territorio francés. A principio de 1989, el ministerio de Comercio cuenta 6.493 supermercados y 747 hipermercados. En el mismo periodo, se estima en 100.000 el número de pequeños comercios que han cerrado sus puertas.

Con el supermercado, las estrategias de compras se transforman. Las «compras» cotidianas tienden a desaparecer en favor de la salida semanal (o incluso menos

frecuente). La planificación de las compras se hace, pues, a más largo plazo, lo que está lejos de excluir la compra impulsiva, que, por el contrario, desde la disposición de los estantes y de las mercancías (este arte se llama *merchandising*), todo busca estimular. En los pasillos de los hipermercados, los clientes practican la recolección y el aprovisionamiento a gran escala, recuperando de alguna manera comportamientos arcaicos de primates prehomínidos bajo el abrigo de la selva virgen.

Automóvil y arte culinario

Existe un nexo histórico indisoluble entre el automóvil, la guía Michelin y la gran cocina. Los grandes restaurantes de la guía roja están situados en general a lo largo de los grandes ejes de carreteras. Desde 1935, la distribución geográfica de los tres estrellas está notablemente concentrada. Tres grandes regiones, históricamente, se

llevan la mejor parte: París, la Borgoña, pero sobre todo lo que se llama hoy la región Ródano-Alpes. La galaxia de los tres estrellas se extiende, pues, de Norte a Sur, a lo largo de un eje París-Lyon-valle del Ródano, siguiendo sobre todo las nacionales 6 y 7. La densidad es mucho menos fuerte al Oeste de una línea París-Tolosa. Después de la guerra, la diseminación de los tres estrellas se continúa hacia el Sur: a partir de 1955, la Provenza y luego la Costa Azul, se «estrellan» cada vez más, siguiendo así los itinerarios cada vez más frecuentados por el sol y las vacaciones automovilísticas. Así, la historia de los transportes gastronómicos está indudablemente ligada a la de los transportes a secas, que a su vez nos remite a la del ocio. □

CLAUDE FISCHLER

— *El comensal moderno*. Espasa-Calpe, 1992.

Textos [im]pertinentes Número 1

Juan Antonio Ramírez

Arte, resquemor y pavesas errantes del 92

Publicaciones de Estética y Pensamiento S. L.

UNA NUEVA
COLECCION
DE LIBROS
DE LA REVISTA
LAPIZ

Bienal de la ira

Rosa Pereda

«En Venecia ha muerto el abstracto», titulaba su extra dedicado a la bienal el diario *La Repubblica*. Eran palabras de Massimo Cacciari, el alcalde de la ciudad ducal, filósofo de primera fila, que desde el nombramiento hace dos años de Jean Clair como comisario general de la «mostra», ha mantenido una polémica línea de oposición a los criterios del director del Museo Picasso.

Se da el caso de que justo este verano de 1995 se cumplen los cien años de la Bienal, pensada en 1895 con un espíritu digamos que profético, esperando las vanguardias que se anunciaban en aquel fin de siglo, y que estarían en su esplendor en el primer tercio del que ahora termina. Y que Jean Clair, que se ha ocupado de la gran exposición que resume el centenario, ha elegido como tema conductor precisamente la figuración, es decir, el relato del cuerpo y el rostro humano en el arte del siglo. Si a eso añadimos que esta exposición — *Identidad y alteridad*, que se exhibe en el Palazzo Grassi, el Museo Correr y el pabellón de Italia— se ha llevado la parte del león del presupuesto de la Bienal, pese al patrocinio de la Fiat, y que Jean Clair tomó la decisión de no convocar el «Aperto», la sección libre de artistas jóvenes o fuera de comercio, de donde venían la mayor parte de los barullos y escandalillos que de siempre han acompañado a la Bienal, se entiende bien por qué Cacciari encabeza una protesta bastante bien fundada. Y si se piensa que los dos «Leones de Oro» a pintura y escultura —la otra parte del león— han ido a parar a la obra de dos artistas seleccionados en esa exposición —Kitaj y Gary Hill— pero que no competían desde los pabellones o el ahora inexistente «Aperto» con su obra última, el escándalo de este año está servido.

Porque la Bienal no es una feria en el sentido comercial del término, sino un certamen. Es cierto que sus estatutos — como me comentó Tomás Lloréns, uno de los cuatro jurados internacionales de este año— permiten premiar a pintores vivos que no necesariamente estén en los pabellones nacionales, y así, muchas

veces, han recibido el León de Oro artistas del «Aperto» o de exposiciones paralelas. Pero es cierto también que a este prestigioso premio, el Nobel del arte, que no tiene dotación económica, acuden los países con sus representantes artísticos, que elaboran o seleccionan sus obras precisamente para sus pabellones, y que son los destinatarios naturales de los premios. Se podría leer que los estatutos de la Bienal han dado una salida al arte contra la política, sobre todo defendiéndose de estados totalitarios, pero, de hecho, en la elección conservadora de este año, que ha premiado con los dos principales Leones a la historia del arte sobre el arte en vivo, el papel de la política es, obviamente, mucho más ambiguo.

El pabellón español de este año es un buen ejemplo, y su calidad y belleza han sido jaleadas por toda la prensa italiana que corría por la bienal en los tres días previos a la inauguración, y por la multitud de visitantes. No tenía colas, como el de Bill Viola, en el pabellón de EE.UU., pero tampoco tenía *númerus clausus* de entrada, como aquél, y los grupos de visitantes llenaron continuamente sus ámbitos. Dirigido por Fernando Huici, su comisario, presenta obra rigurosamente inédita del pintor Eduardo Arroyo y el escultor Andreu Alfaro, que han trabajado expresamente para el pabellón y en el pabellón mismo, en una comunión en la que Huici ha tenido mucho que ver. Y digo en el pabellón, porque el edificio racionalista de los años treinta, que en los



Andreu Alfaro: *Laocoonte*. 1994.

cincuenta fue «remozado» por el franquismo con unos aditamentos estéticos de época —el escudo con el águila y el *plus ultra*, la puerta de cuarterones y remaches a la castellana, etcétera— ha recuperado su limpieza de ladrillo visto, su simplicidad de formas y su luz casi perfecta. Una doble puerta de acero diseñada por Alfaro, de la que forma parte una reja automática bellísima que se mueve con célula fotoeléctrica, ha sustituido por primera vez en los tres lustros largos de democracia al portalón franquista. Como decía Eduardo Arroyo, que nombrado comisario general de la Bienal en 1974, cerró en 1976 el pabellón español, en un acto de provocación al primer postfranquismo, «ahora tiene eso tan difícil en la historia de España: simplicidad y discreción». Y, como ha señalado Marcos Barnatán, a este edificio que vuelve a ser «de la España clara», «ha llegado, por fin, la democracia».

Los airados españoles que estaban en Venecia la semana del 5 de junio pensaban que este cambio en el pabellón hubiera sido una razón más, de las muchas que se podían esgrimir, para que, al menos, el León al mejor pabellón se hubiera venido para Madrid. La elección del arte—arte, y de estos dos artistas reconocidos internacionalmente, con una obra madura y representativa, audaz y arriesgada en ambos casos, les hacía sobrar merecimientos, individual y colectivamente. Pero los premios son loterías, aunque se cuente con un jurado del que cabe esperar que proponga y defienda a los representantes de su país.

Obviamente, si Tomás Lloréns desató cierta animadversión entre los españoles —por ejemplo, no asistió a la informal «cena oficial» ofrecida por la embajadora, Mercedes Rico Carabias, a la ministra de Cultura, Carmen Alborch, a los artistas y a las personalidades de Exteriores y Cultura, Delfín Colomé y José Guirao, por ejemplo— en la que sí estaban galeristas, escritores, directores de teatro —Lluís Pascual— y periodistas, fue porque, como han contado ya varios medios de comunicación, él mismo explicó que, ante la propuesta de Arroyo para el León de Oro por parte de otro de los cuatro miembros del jurado, Lloréns adujo que su nacionalidad le impedía votarle. Una clase de ética que nadie comprendió, por lo visto. Y cuando yo misma le pregunté ante su afirmación de que «no había escultores en la Bienal», por Alfaro, me respondió —pongo por testigo al pintor Perico Pastor: los tres caminábamos por los *fondamenta* próxi-



Eduardo Arroyo: *Blanche neige*. 1995.

mos a San Marcos— que «no podía conseguir un consenso de cuatro con Alfaro». Más tarde me diría que él había propuesto a Gary Hill, videoartista al que conoce muy bien y cuya obra fue vista en el Reina Sofía. Debo decir que la conversación fue a instancias suyas, después de un brindis masivo y muy conversado, en el que le fue ofrecido a Fernando Huici un pequeño León de Bronce por unos pocos amigos en su (inesperada) presencia. Era la víspera del fallo oficial, en la terraza del *Florian*, en la mismísima Piazza San Marco.

En realidad, había pocos pabellones, en los *Giardini dal Castello*, que pudieran hacer competencia al tándem poderoso de Alfaro y Arroyo, lo que explica que entre los españoles cundiera la indignación. Eduardo Arroyo resumía la cuestión diciendo: «Alfaro ha recibido una bofetada de un amigo. Yo, dos». Porque hay que saber que en la exposición histórica aparecía desde el primer proyecto la selección de Arroyo, como había aparecido hasta el final el nombre de Antonio Saura. No sé qué le diría el comisario Clair a Saura para dejarlo caer en el último momento, pero a Arroyo le mencionó el hecho de estar en el pabellón español. La sorpresa vino cuando también estaban en la histórica otros que ocupaban sendos pabellones nacionales en solitario.

Efectivamente, el de Gran Bretaña mostraba a León Kossoff, figurativo, matérico, próximo al Lucien Freud triunfante hace un par de años en Nueva York y Madrid, y *déjà vu* en los expresionistas brutos alemanes de hace una década o dos. Historia. Y Francia, también en solitario, mostraba los coches aplastados de Cesar, otra elección histórica tipo Fluxus, estupenda para los sesenta pero ahora desactivada. Y los dos estaban en el palmarés de Jean Clair, al que, por cierto, habían colgado un cuadro de Picasso al revés. Picasso, y dos esculturas de Antonio López, son las únicas representaciones del arte español del siglo en la Exposición del Centenario, y el malagueño aparece, naturalmente, como francés. Aunque jamás tuviera, ni quisiera, la nacionalidad francesa.

Así que la ira iba siendo creciente entre los españoles, como lo era entre los italianos por otras razones: porque la selección, que eso sí, está llena de franceses e italianos, no todos de primera fila —y hay que reconocer que las piezas elegidas cuentan una historia, aunque sea una historia triste y lateral del arte y la vida del siglo— tenía, sobre todo en lo exhibido en el pabellón italiano, un tufillo de determinismo neodechista, un aire de nostalgia del fascismo. Esa ciencia elemental que a

finales del siglo pasado puso a los mediadores y clasificadores de cráneos a definir las razas terminaba en esa *jovanessa* sanísima, deportiva, blanca, absolutamente aria y del norte y completamente muerta en la escayola. Cacciari puede entender y entiende que las vanguardias ya son historia, pero entiende, y no ha parado de decir, que hay mucha más historia que la contada aquí. Hay, por ejemplo, el abstracto. Y hay también el arte vivo. Y si se quería que en la exposición *Identidad y alteridad* estuvieran las ciencias, conviene recordar que la genética, tan mal leída por los racistas declarados o no, demuestra, en la multiplicación al infinito de las órdenes genéticas, no sólo la irrepetibilidad de cada ser humano, sino la profunda, definitiva igualdad de todos ellos.

Puestos a criticar el proyecto de Jean Clair hay algo más que decir, y recojo una idea de Carmen Jiménez, conservadora principal de la Fundación Guggenheim en España, que ofreció la

fiesta más esplendorosa de la Bienal, en los jardines del palacete donde duerme Peggy Guggenheim rodeada de las pequeñas tumbas de sus caniches, y donde se exhibía una exposición de Giacometti. Además de esa obsesión por la muerte y lo muerto, el tratamiento morbosos y sesgado de lo femenino —y las mujeres también tenemos cuerpo y discurso artístico sobre el cuerpo— es como para soltárselo a las feministas radicales. Eso, sin contar con la escasa —y en algún caso terrible— selección de artistas mujeres. Que, sin duda, en la figuración del siglo las hay. En fin, como decía el propio Clair en la entrevista oficial publicada por el pabellón francés paralelo, en el Arsenal —de nuevo la muerte, la pena de muerte, la infamia, bajo un título de Borges y vestido con un discurso en el que se universalizaba la lengua francesa por el expediente de incluir palabras en castellano, en italiano, en árabe...— ha intentado recuperar la idea supuestamente baudelairiana de la modernidad

como *modus*, como medida y moderación. Yo creo que eso no es modernidad: es, precisamente, reacción.

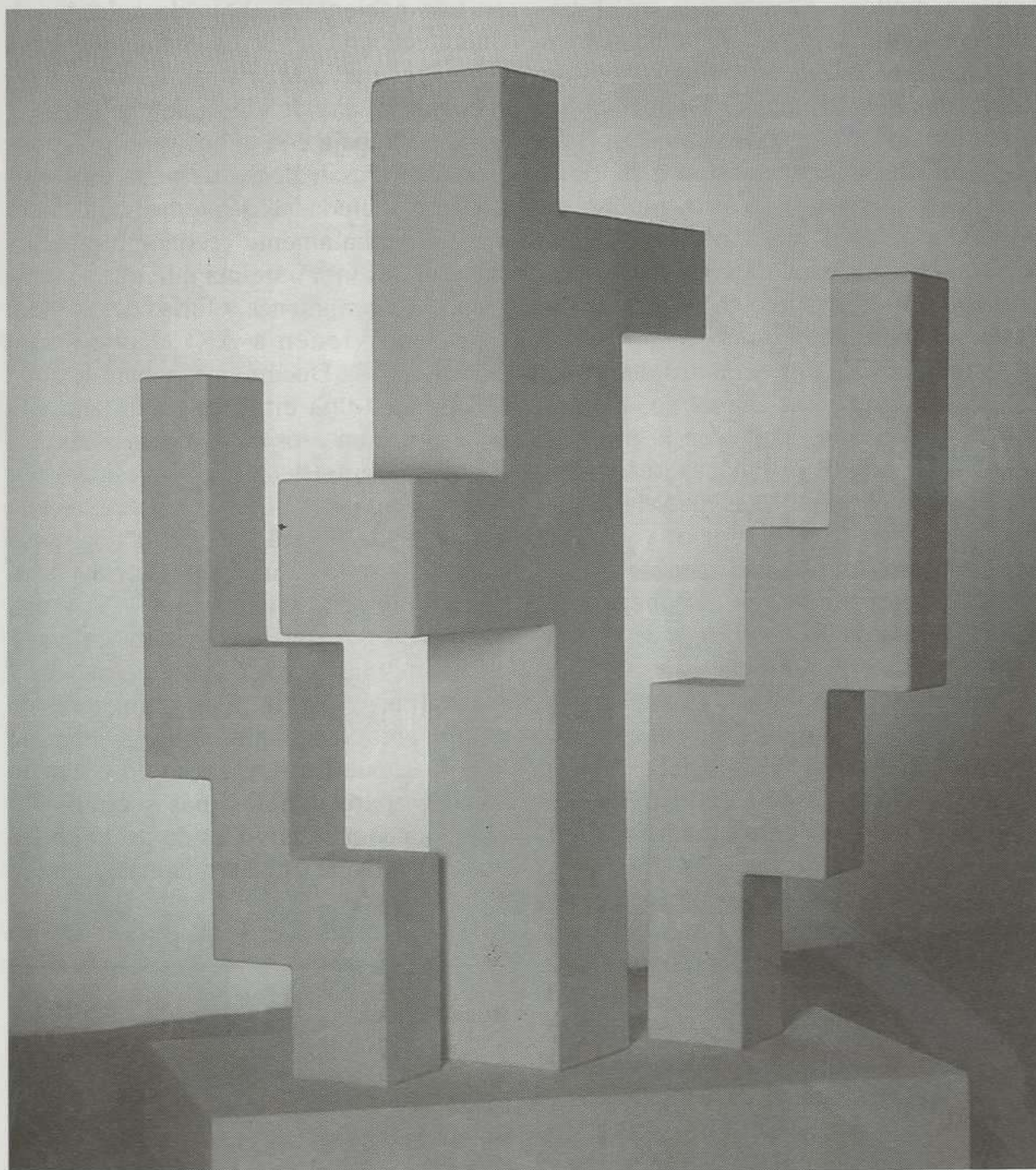
Y reacciones tuvo, y muchas. Porque es cierto que esa exposición que se convirtió por encima de los pabellones del *Castello* y gracias también al jurado, en la estrella de la Bienal, es un viscoso réquiem por el arte del siglo. Como poco, algo precipitado. Por mucho que lo ratifiquen algunos directores —cuatro finalmente— de museos europeos y japoneses. Muy aburrido, de verdad.

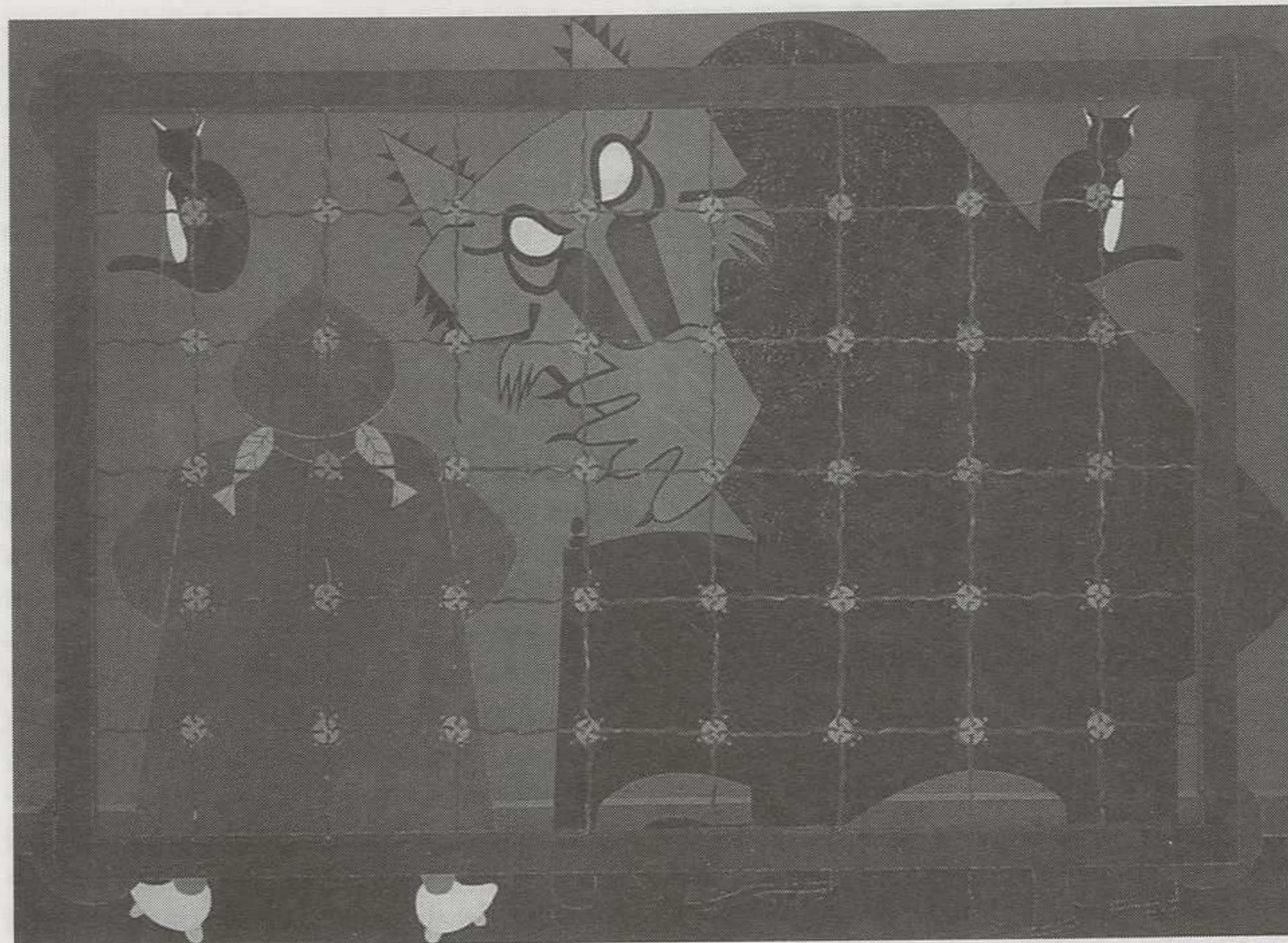
Me contaba Octavio Paz en su último viaje a España, poco después de la inauguración de la Bienal, que, aunque él piensa y ha escrito hace ya varios lustros, concretamente en *Los hijos del limo*, ese lúcido análisis de la modernidad, que las vanguardias hace mucho que están en decadencia, y que Jean Clair es uno de los pocos que le han entendido, le divirtió infinitamente premiar, hace cuatro años, cuando fue presidente del jurado de Venecia, a una joven que hacía una instalación fresca y divertida —y son sus palabras— en el «Aperto». Bueno: esto tampoco podía ocurrir esta vez, irremediabilmente marcada por los grandes números —el siglo cumplido y la sombra del milenio al caer—, y la *grandeur* francesa.

Por ejemplo, el veterano escultor Takis representaba a Grecia, pero no en el pabellón: en el jardín, porque, ciudadano del mundo, decidió mostrar su obra sin bandera, según decía el cartel que lo explicaba en la pared misma del pabellón griego. Esta acción resultaba también completamente «histórica» y ni siquiera los más jóvenes se impresionaron por ello. Y Estados Unidos optó por el videoarte, que a juzgar por el premio al laberinto de Gary Hill, se consideraba «escultura» en la Bienal, y presentó a Bill Viola, con una angustiante sucesión de videoinstalaciones en las que se hablaba ambiguamente de incomunicación, tedio, cuerpos, soledad y muerte, y que, tras hacer la consiguiente cola, se podían ver en cómodos y pequeños grupos, casi como en un templo al paso de la realidad virtual. Que por cierto, o se me escapó, o no había realidad virtual en esta Bienal del centenario, dicho sea en el sentido que se le da a esa experiencia multisensorial que confunde a la conciencia haciéndola creer físicamente verdadero lo que es ilusión, y que no hay que ser profeta para ver que por ahí está ya un campo para el arte del presente.

Y es que, a mi modo de ver, la palabra «presente» es la gran ausente de esta

Andreu Alfaro: *Laocoonte*. 1995.





Andreu Alfaro: *Laocoonte*. 1994.

Bienal. Los cuadros de Kitaj, excelente pintor al que admiro, ilustraban un momento de hace ya unos años y vienen de museos —entre otros la Fundación Thyssen. Y el laberinto de Gary Hill era una visión completamente elemental de lo que puede pasar entre unas manos y una nuca, un laberinto de latón en el que ni un ciego podría perderse. Esos eran los dos grandes Leones de Oro. Por su parte, en el egipcio, premio al mejor pabellón, hay un loable intento de recuperar la propia historia del arte, esa tradición perdida de los faraones, en el laberinto degradado de chatarras que conduce al recinto funeral y secreto de la pirámide. Era una indicación de lata oxidada, como indicaciones de ruinas son los cuadros y las esculturas —bloques hendidos y superficies muy matéricas que convocan con muy pocos signos a los sarcófagos y a las ofrendas y los muros de tumbas y templos—, y que señalan, al mismo tiempo que a la no tradición que es el viejo Egipto del Imperio faraónico —da vértigo pensar que las pirámides milenarias que contemplaron a Napoleón tienen, occidentalmente, apenas doscientos años— a esa otra no tradición que es, por definición y allí, la propia modernidad. Akram Elmagdoub, Ateia Ahmed Hamdi y Medhat Shafik hicieron este trabajo que, si bien tiene algo de escenografía de fin de curso, resulta una llamada de atención a los esfuerzos que, en condiciones no precisamente favora-

bles, están haciendo muchos artistas por ponerse, a ellos y a sus países, en el discurso de la modernidad. Se decía por los *Jardines* que si por fin hubiera venido Robert Hughes al jurado, los resultados hubieran sido un poco distintos, porque esto tenía algo de concesión a la «cultura de la queja», y lo otro, mucho de premiar a quien nombró, pero él está encerrado en Australia, dice su agente, escribiendo un libro, y no se piensa mover hasta bien entrado el otoño.

A mi modo de ver, y dentro del general *déjà vu* que es la Bienal 95, hay un par de historias que merecen la pena —además del uruguayo Ignacio Iturria, sobre el que nos alertó con razón el galeista romano Angelo Florio, y que se llevó uno de los premios menores de la mostra—: la primera, en el pabellón de Brasil, los bordados y *collages* de Arthur Bispo do Rosario, un personaje peculiar que fue seleccionado hace dos años por el comisario de su pabellón y que, en el trayecto, ha muerto víctima del sida. Por eso en vez de él, estaba su historia: boxeador de fama —confirmada por ese experto en boxeo que es Eduardo Arroyo—, dejó los *rings* por la aguja y con ella cuenta cuentos extraordinarios, acumulativos, llenos de humor, a realce y punto de cruz. Y además hace unos *collages* también acumulativos, en los que elementos baratos, que parecerían salidos de la *favela*, recuperan una función que sin duda han tenido, no sólo en el adorno de las personas y su uso, sino,

más que posiblemente, en los cultos sincréticos de la santería brasileña.

El otro pabellón que cuenta una historia es el de Israel. Cubriendo con placas de plástico como translúcidas lápidas o fotolitos gigantes todo el exterior de su pabellón, ahora los títulos de la literatura universal, dejaba en su interior el espacio para una enorme instalación de libros, estanterías altísimas, pilas de libros en el suelo, bolsas y escaleras y cajas, en fin. La biblioteca, paraíso e infierno. Y actuando, desde Jerusalén y por *fax*, un cuento siempre cambiante de David Grossman que invitaba a la interacción en varias lenguas, amén de unas metáforas introductorias sobre la repetibilidad del arte, vía fotocopia, a la disposición del público. Y, por cierto, un jardín interior que es uno de los rincones más dulces de los *Giardini*.

Pero la Bienal es mucho más que los premios, que los jardineros poniendo los parterres de flores hasta el último momento, o que la infumable oficina de prensa que privilegió descaradamente a los informadores italianos y nos mantuvo, en una paciente y abrasada cola al sol, durante dos horas a los extranjeros para acreditarnos. Tienen los *Jardines del Castello* un aire de «feria de muestras», y la gente trabaja con entusiasmo casi conmovedor. Pasan llenos de prisa esos ciudadanos y ciudadanas internacionales del arte, inmediatamente reconocibles: esos no sé si tres mil, o treinta mil, que se repiten en los certámenes y ferias del mundo, que igual vienen a ARCO que van a Basilea o a la Documenta, y para los que Venecia es una cita obligada cada dos años, justo en esos tres primeros días de los elegidos, antes de que el presidente de Italia comunique el fallo e inaugure una muestra que durará hasta el 15 de octubre. Y la Bienal, no hay que olvidarlo, tiene detrás nada menos que a Venecia. Venecia, sus pastas milagrosas, sus *risottos* y sus mariscos. Y sus Tintoretos, y sus Bellini, y, en fin. Esos gondoleros de pelo «rubio veneciano», que, palabra de honor, le pueden llevar a usted a dar un paseo por los canales más secretos sin cantar más que las voces de aviso en los cruces y sin que usted sea japonés. □

ROSA PEREDA

— «La cultura del eufemismo». *Letra Internacional*, 35.

— «La revolución romántica». *Letra Internacional*, 36.

La dulce mirada de Tom

Raúl Guerra Garrido

Con las manos ocupadas en la suntuosa tela sonríes, desafías a tu imagen en el espejo del probador, a los sutiles pliegues que de inmediato se acumulan en tu rostro. La arruga no es bella sino canalla. El tiempo no es un buen cómplice, a la larga termina denunciando cuanto sabe y él mismo propicia. Sonríes a tu amiga Coro, «tengo que hablarte» dijiste al convocarla por teléfono y ahora no te cuesta adivinar su pensa-

miento, sería el tuyo de ser la cita a la inversa; esa frase se pronuncia cuando no tienes nada que decir o quieres hablar mal de otra persona: estará pensando en el pobre Josean.

Si sales de compras te gusta empezar por Auzmendi y no sólo porque la tienda está al principio de la avenida. Acaricias la espesa dulcedumbre de la larga falda amarilla de seda rizada y tratas de combinarla con el chaleco de

punto, también de seda, ambos de Roberto Verino, tu figura todavía resiste. Sabes que la moda es un cúmulo de mensajes tan secretos como descifrados que se lanzan al sexo opuesto, pero también sabes que para ti ya no hay interlocutor ni interesante ni interesado, lo tuyo es un monólogo. Tu amiga se prueba una imposible chaqueta de Nacho Ruiz, inviable puesto que es obligatorio el llevarla directamente sobre la piel y no está en edad. La tuya, érais del mismo curso. Entre los complementos escoges un pañuelo.

Es difícil de explicar tu desasosiego y el porqué insistes en preguntarte, ¿ésto es todo?, cuando acompañas a los niños al cine, cuando te acuestas con tu marido, cuando sales de compras, cuando respiras. Tendrías que recurrir al sentimiento trágico de la vida, al concepto de la angustia, al ser y la nada, a frases que te suenan a títulos de farragosos libros que desde luego no leíste nunca y mucho menos en las aulas de la Asunción. Te ves tan jovencita con tu uniforme azul marino y el capulé rojo; quizá te estuvieran preparando para asumir con compostura, sin aspavientos, una decisión tan importante como la que vas a tomar ahora, tantos años después. Tratas de explicárselo a tu amiga con una viva imagen.

—Mira, tantos años y aquí estoy, con las manos vacías.

Dejas caer el pañuelo de Courrèges y en tus manos extendidas hay un fulgor de cerezas; en la derecha la alianza de oro se empaña ante el brillo de los diamantes y su reflejo en la pulsera; en la izquierda el Rolex que ciñe tu muñeca se luce en solitario. Como suponías, tu compañera no comprende tan emblemático gesto. Te dice:

—No seas melodramática, si tienes algún problema cuéntamelo. Si quieres, claro. ¿Es con Josean?

—No, no, por Dios, mi matrimonio va bien. Como siempre.

—¿Entonces?

—No lo sé, la soledad, el vacío.

Tampoco son los hijos, concluyes sin saber muy bien si te engañas o desenga-



ñas. El chico haciendo un *master* en Oxford, la chica con su marido en un disparatado apartamento al otro lado de la ciudad y sin ganas de convertirte en abuela: ya no hay niños que llevar al cine ni obligaciones que cumplir. A Josean apenas le ves al acostarte, la fábrica le ocupa toda la imaginación. La unidad de tiempo que más lentamente transcurre es la hora y son tantas las horas que separan al desayuno de la cena cuando al mediodía nadie viene a comer a casa. La soledad es lo que peor soportas, no sólo pone de manifiesto tu vacío sino que además lo ahonda excavando en él con feroces garras de animal suicida.

negro y te inclinas por dos prendas de Evelyn en tonos beige con un maternal consejo en la memoria: pero siempre limpiísimas por si te ocurre algo en la calle. Añoras las felices lágrimas de la infancia.

Agradeces que ahora sea Coro quien se pierda en meándricas explicaciones, vano consuelo en el que ella misma no cree, porque así te da un respiro. «A veces es verdad que una siente una inquietud extraña, una sensación de disgusto que no se sabe de dónde procede, pero no hay que dejarse dominar, a la *depre* se la evita cambiando de ambiente, ¿sabes?, los viajes son mano de santo, vete con Josean a cualquier parte, a Nueva York por ejem-

—El mes pasado estuvimos en Nueva York, es allí donde se compró el traje de Ralph Lauren y el mío de Michael Kors.

Vuelves a leer en los ojos de tu amiga la sospecha esencial, piedra angular del ama de casa, si no hay un motivo concreto y querías hablarme el tema es Josean. Coro no es muy inteligente pero posee la lúcida intuición de lo cotidiano, gravimétrica sopesa en sus justos términos cualquier acontecer diario y por eso se equivoca: no procede de un acto mensurable la angustia que en tu garganta se anuda, impidiéndote explicar lo que entiendes y lo que, de poder hacerlo, ella no comprendería puesto que no lo padece. Aceptas su duda, incluso con indiferencia, cuando te lo explicita.

—Venga, si necesitas desahogarte confía en mí, ¿hay otra de por medio?

La existencia de la otra sería algo tangible a lo que sabrías enfrentarte por más que te desgarrase, puede que hasta lo prefirieses si tuvieras opción a elegir; los problemas concretos siempre tienen remedio y la reconciliación puede ser un inédito estímulo, un nuevo sentimiento preferible al no sentir. No crees en su existencia. La otra es algo que toda mujer adivina en un aroma imperceptible, en el azar de una mancha, en un diferente matiz del hastío entre las sábanas. Puede que alguna vez te haya engañado, pero nada serio, calculas, no lo resistiría, sus nervios no resistirían la tensión de una doble vida. Recuerdas cuando lo dijo: ni probarlo, no vaya a ser que me guste y mira tú que lío con los que ya tengo con la fábrica.

Te anticipas a la íntima observación de Coro sobreponiendo tus palabras a las suyas, quitándoselas de la boca. Si, por supuesto que todavía lo hacéis, rutinario, sí, de vez en cuando, algún viernes por la noche. Lo supones una relentización normal puesto que tampoco fue nunca un programa de sesión continua. Lo que dudas en decirle pero terminarás confesándoselo, mayor trago quieres hacerla pasar y sin todos los antecedentes quizá sea imposible, quizá lo sea de todas formas, fue la observación de él en pleno acto: «Ahora que me acuerdo», como distraído, «verás, lo vamos a pasar de miedo», y te propuso el viaje a Nueva York, de compras. La anécdota en sí, de forma aislada, tampoco es un trauma insoportable, nunca el éxtasis te obligó a cerrar los ojos o a cerrarlos hasta hacerte daño en los párpados de la ansiedad. No, claro que no te repugna el hacerlo, al contrario, a veces es tan agradable como una caricia, pero desde ese tono contenido al

El eco de la rosa

José Ramón Ripoll

No lo busques ya más...

J. R. J.

En el nombre de rosa está la rosa...

J. L. B.

*El pensamiento de la rosa atraviesa su forma
y esculpe en el vacío su vegetal materia.
Más allá de sus hojas, su tallo o su corola
suena el eco mecánico de un corazón que piensa,
que la imagina en el centro de sí mismo.
Ni siquiera su nombre la mantiene.
Ni apenas su ruido le pertenece.
Ella es dueña de todos los latidos
que la sangre le impregna. Sólo es eso.
Hay que tocarla porque no es así nunca.
Hay que pensarla porque no tiene nombre.*

En el Maitena la lencería es exclusiva, una locura. Decides que quien luce encajes blancos parece dulce e inocente, mientras que el rosa indica romanticismo y el negro es la bandera corsaria del erotismo. Se te humedecen los ojos pero no vas a llorar. Las largas horas del día las cumples con la misma rigurosa disciplina: del gimnasio a la sauna y de la peluquería a cualquier exposición de pintura o a lo que aún es peor, a la presentación de un libro, o quizá a un concierto, a lo que haya. Renuncias al

plo, verás cómo se te pasa». No te atreves a decírselo, todavía no, es tan pragmática. No sabe hasta qué fondo ha calado tu inquietud porque lo ha hecho hasta esa zona oscura en donde la muerte no representa amenaza sino alivio y eso es algo inimaginable para quien ante cualquier dolencia tiene remedio. No es que desee morir, te dices a ti misma, es que la vida ha perdido sus alicientes o aún peor, es que los que tuvo apenas puedo considerarlos ya como tales. Rechazas su tesis con un argumento irrefutable.

de una tertulia de sobremesa sólo se llega a través de una quiebra, de una serie ininterrumpida de pequeñas quiebras. Quizá si por una sola vez te hubiera cosido los párpados. Se lo preguntas no tanto por curiosidad como por remarcar tu estado de ánimo, puede ser la justificación definitiva, la gota fría con que comienza la riada y concluyen las explicaciones.

—Coro, ¿de veras crees en el orgasmo?, ¿lo has sentido?

—Mujer, no me digas que nunca...

—Bueno, es que tú eres una liberal, pero yo que sólo lo he hecho con Josean no sé lo que es.

Es una carencia, sí, mas a esta altura de tu biografía si no fuera por su concatenación con otras carencias, las que despueblan tus manos, no lo considerarías como una tragedia griega. No eres una chiquilla, pero tu circunstancia es trágica porque así la sientes. Te rebelas contra un último pensamiento: si no hubiera reflexionado sobre mi vida aún podría considerarme feliz. No quieres cargar con la estupidez, además de con la desgracia, y vuelves al principio.

—Tengo que hablarte, no te he dicho lo más importante.

En el rostro de tu amiga se superponen la sorpresa y el asombro. Te lanzas a la confidencia como quien se lanza a un lago de agua helada, buscando la imposible marcha atrás. Expones la secreta intención del suicidio con la impotente morbosidad y también timidez del exhibicionista, sin el escándalo de Coro no tendrías fuerzas para conducir con éxito tu proyecto. Muestras las cápsulas rojas que coleccionaste con afanes de miniauditor en la tumbona del psicoanálisis, receta tras receta, con tres no hay quien te despierte y con el doble ni se molestan en el intento. El *swing* del Alzitén es con champán, así es que entre lúcidas y letales disquisiciones caminas hacia el María Cristina, su bar es el idóneo para el distinguido mutis con el que no intentas vengarte de nadie sino arrancar una esquirla de dignidad a tu condición humana. El pasmo que ensombrece las facciones de Coro es tu mejor acicate, sin testigos es muy difícil sostenerse en el valor. Cuando os sentáis, acomodaros sería una falsa forma de decirlo, en la confortable y bien conseguida antigüedad del hotel, tratas de apaciguar sus nervios. «No voy a comprometerte, las tomaré en el aseo». Con el primer sorbo de cava, largo, compulsivo, Coro parece recuperarse y pasa al contraataque ciñéndose a lo cotidiano.

—No digas tonterías, siempre te ha gustado llamar la atención pero te estás pasando. ¿Por qué ibas a hacer una cosa así? Pero si no te falta de nada.

En su vuelo rasante no puede comprender la altura de tu vértigo. Decides una pausa en vez de contestarla con aquello que ahora, de improviso, invocado por su frase, echas de menos: la dulce mirada de Tom. Quizá bastara para sobrevivir con una fugaz mirada de

No habías pensado en semejante traición, en un escándalo previo y sonoro. Te asustan los ruidos, las voces, la borroca, pero lo que de veras te suscita la duda, una auténtica vía de agua en tu proyecto, es lo que de seguido anuncia. Sí, a veces lo más trivial es lo insalvable.

—Pasado mañana es la fiesta de los Satrústegui y habías prometido no faltar bajo ningún concepto.

Reptil del alma

José Ramón Ripoll

*Se tú mi serpiente y muérdeme la lengua
cuando tu signo se apodere de todo lo que soy
y trate alegremente de hablar con mis palabras
como si no estuvieras tú ya en mí
como si no vivieras tú por este cuerpo
que se arrastra
creyendo que alto vuela. que la sangre le impregna. Sólo es eso.
Hay que tocarla porque no es así nunca.
Hay que pensarla porque no tiene nombre.*

amor eterno, la de un ser fiel, incondicional, dócil a tus estados de ánimo, siempre alegre y disponible. Tom era un *yorkshire* bala de plata en el que pusiste todas tus complacencias, tantas que tras ser atropellado por un camión decidiste no volver a tener perro. No comprende que lo que te está matando es lo que tienes y no lo que te falta, el Alzitén se origina en el hogar, en los hijos y en el marido cuando eso es todo lo que hay y lo que hay no cuenta contigo o no cuenta como a ti te gustaría que lo hiciera. Ahora contestas volviendo a los detalles de tu plan, a veces lo más trivial resulta básico; explicas como quieres sea ella quien te recoja del suelo y no consienta en que otras manos inspeccionen tu cuerpo, tu blanca lencería, confías en mantenerla impoluta pues el consejo de tu madre era explícito, por si te pasa algo, límpisima, y tras ingerir una docena de cápsulas quien sabe lo que puede ocurrir.

—Si no abandonas esa idea me pongo a gritar ahora mismo.

Siempre cumples con tus compromisos sociales y arruinarles el aniversario a tus mejores amigos sería una indelicadeza abusiva, no van a celebrar nada coincidiendo con tu funeral, sería un escándalo, y además, siempre hay un algo más, si lo celebran, que lo celebrarán, ya se sabe: a quien no está de cuerpo presente lo ponen verde. Josean no resistiría que sacasen a relucir nuestros trapos sucios, máxime cuando no existen, nuestro matrimonio no tiene nada de qué avergonzarse, se los inventarían. No puedes consentirlo. Por fortuna eres una mujer de recursos.

—Por eso quería hablarte, Coro, ¿qué vas a llevar a la fiesta? Sería horrible que coincidiéramos. □

RAÚL GUERRA

— «Las torres del silencio». *Letra Internacional*, 6.

— «Madre, me encanta España. Madre me espanta España». *Letra Internacional*, 28.

Además y todavía, Bryce

Pedro Zarraluki



NO ME ESPEREN EN ABRIL
Alfredo Bryce Echenique
Editorial Anagrama
Barcelona, 1995.

Que la lectura es un placer lo sabemos todos los que nos dedicamos a la literatura por haber sido —en otros tiempos más impuros y más cándidos— grandes lectores. Por desgracia, el ejercicio continuado de las letras nos roba tiempo para leer los libros de los demás, y es por ello que, en tantas ocasiones, los escritores acabemos perdiendo la pasión que nos convirtió en lo que somos. Eso nos lleva a perdernos a nosotros mismos y, de la forma más paradójica y miserable, a dejar de ser interesantes. Una buena vacuna contra tanta pérdida es seguir de cerca la obra de algunos autores que, por las razones que sean, cada uno considera de especial relevancia para sí mismo, para su adormecida pasión y para lo que considera que es o debería ser la literatura. Este es el motivo por el que, además y todavía, siga leyendo a Alfredo Bryce Echenique con una entrega revitalizadora y casi juvenil, a la que nunca defrauda este autor peruano que se ha convertido, por su doble condición de gran huidor y gran nostálgico, en algo así como la esencia de lo que para mí representa el impulso literario.

No me esperen en abril, su última y reciente entrega, es una novela voluminosa y a la vez ligera como un súbito recuerdo, un libro radicalizado en lo personal y sin embargo extremadamente accesible. Se trata de una crónica demorada, llena de letras de canciones que uno acaba tarareando, de una gran fuga apoyada siempre por el más sólido de los anclajes. La fuga no es otra que aquella que emprendemos cada día al ponernos en pie, que nos lleva cada vez más lejos y nos muestra las mil caras de la dispersión, y que acaba haciéndonos ajenos a nosotros mismos. El más sólido de los anclajes es el amor, quizá un espejismo al que se pudiera definir precisamente por lo que por definición no es: arraigado y permanente. Lo demás, la historia de Perú y del resto del mundo, el cultivo obstinado de la amistad y hasta el gran almacén en que se acaba convirtiendo lo que fuimos, es en realidad un frágil decorado que morirá con nosotros. «El tiempo vuela, no camina. Algo va a pasar, está pasando, ya pasó», reflexiona Teddy Boy, seguramente el mejor personaje secundario de *No me esperen en abril*.

El libro nos cuenta la historia de Manongo Sterne —sí, Sterne, por supuesto—, estructurada en dos partes. La primera, muy extensa y con grandes dosis de humor, nos narra la época

en la que el mundo palpita en nuestras manos, la época de los veranos inagotables, de los primeros y torpísimos besos, del juego de tensiones —a veces cruel, pues se trata de una conquista indiscriminada y múltiple— del que saldrán los amigos que nos acompañarán con mayor o menor intensidad en el futuro. Hasta aquí la novela podría parecer una entretenida crónica sentimental de los años perdidos. Pero va mucho más lejos en el tiempo y también, cómo no, en sus aviesas intenciones. Las inseguridades de la adolescencia nos obligan a forjarnos un carácter en gran medida impostor, y cuando abandonamos esa época de formación —densa y turbia como una selva impenetrable— lo hacemos condenados a negociar para siempre con nosotros mismos. Si tener que escoger cada gesto es terriblemente agotador, utilizar siempre el mismo es el primer paso hacia la derrota. Bryce Echenique persigue sin piedad a Manongo a lo largo de su vida para mostrarnos hasta qué punto los errores se pagan para siempre, hasta qué punto la madurez no es otra cosa que el ocultamiento de debilidades que ya forman parte de nosotros, hasta qué punto estamos condenados a debatirnos entre el ansia de huir y el deseo profundo de quedarnos para siempre. Se acaba siendo fiel a algo que se perdió en el pasado, y que tiene bastante que ver con aquello que éramos cuando aún no éramos nada definitivo.

Los que disfrutamos de cierta melancolía somos conscientes de que uno equivoca siempre su vida, pero Bryce Echenique lo sabe de una forma especialmente intensa y poética. Con todo, no es éste el mayor logro de *No me esperen en abril*. Lo que lo hace fascinante es la voz de su autor, esa ternura lúcida con que trata a sus personajes, que nunca quedan desamparados y tampoco nunca se enfrían, ese humor corrosivo y triste que empapa todas las páginas («Eso no existe, huevón. Que no es lo mismo que algo imposible. Porque algo imposible en este país lo puede arreglar tu padre, por ejemplo»), los infinitos juegos de palabras que tanto gustan al autor y que parecen haber existido siempre, como aquel en que el protagonista, tras una larga observación de una chica en un bar a través de un espejo, decide pasar «del espejo a los hechos», pequeñas y constantes perlas de un collar que se nos ha roto entre las manos, de ese collar condenado siempre a romperse entre las manos a lo largo de la prosa radicalmente musical de

este gran huidor y nostálgico. Bryce Echenique debe de escribir, como hacen algunos compositores, siguiendo con la cabeza el ritmo silencioso de sus palabras.

El ambiente que se respira en esta novela divertida y terrible queda resumido en algún mo-

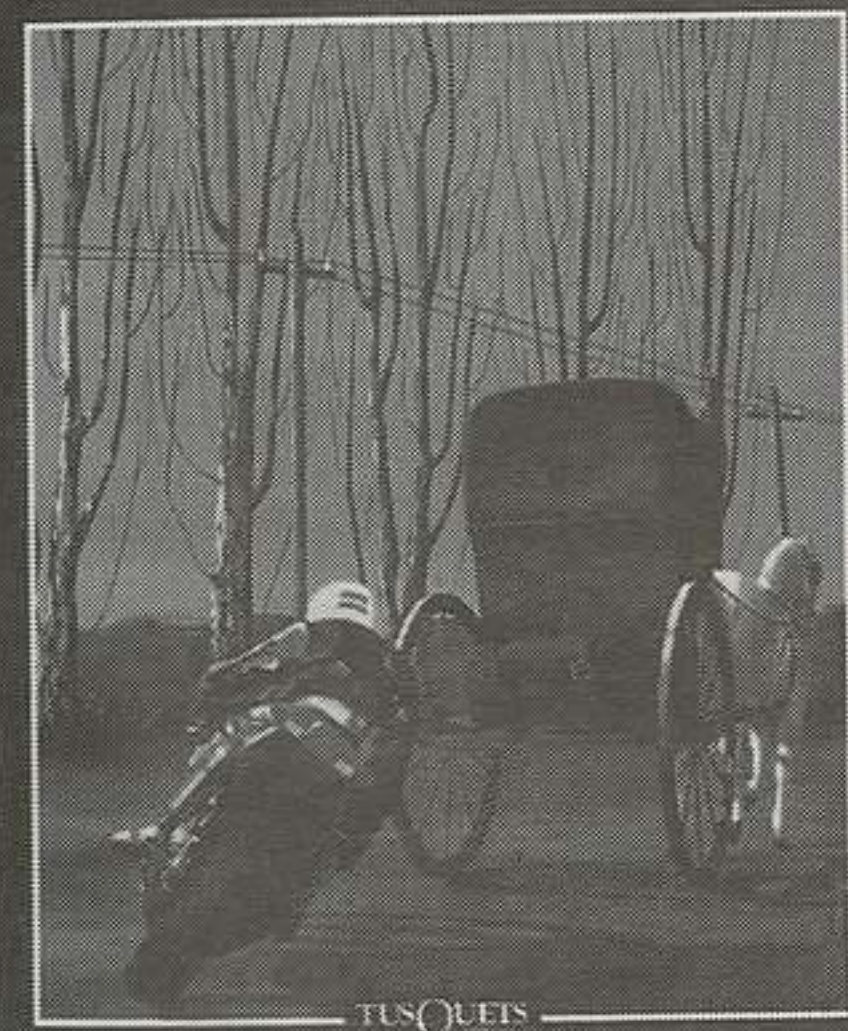
mento del libro, un breve destello en que se nos habla de «la triste elegancia, la debida composición, y las reglas de la ensoñación». Cuando lo leí, pensé que se trataba de un autorretrato agazapado en el texto, exacto y fugaz, que nos brindaba el autor de estas páginas. □

La risa devastadora

Lourdes Ortiz

Milan Kundera
LA LENTITUD

colección andanzas



LA LENTITUD
Milan Kundera

Traducción de Beatriz de Moura
Tusquets Editores
Barcelona, 1995.

Maligno Kundera, irreverente; se nos mete dentro y nos hurga vaciándonos los bolsillos y el alma. Pequeñitos todos, ridículos, paseando nuestros gestos inútiles como en una película muda que desmonta nuestras barreras, nuestras defensas mientras él, desde la ventana del castillo, contempla y sueña tiempos lentos de amores reposados y equívocos, ese siglo XVIII de libertinos aristócratas que saben tomarse pausas y se pasean en carroza, hundiendo el hocico avariento en el escote imponente de las damas.

La risa irónica de Kundera no es la risa trágica de Clément Rosset, aquella que desde la nada devuelve el derecho a la vida; no es la risa nihilista y salvadora que prescinde al fin de los dioses, conoce la nimiedad y lo irreducible del destino y nos permite renacer, tras la carcajada, con la altanería del dios terrenal que se asume desde lo más pequeño. Nada somos, pero aquí estamos. La sonrisa trágica de Clément Rosset confiere la fuerza, parte del conocimiento, pero nunca conduce a la impotencia. La risa de Kundera, en cambio, es demolidora, tritura y es poco generosa con lo contemplado. El narrador, que en *La lentitud* se confunde con el novelista, es aparentemente neutro, pero tiene la prepotencia del manipulador que convierte al observado, desde una lejana atalaya, en monigote. El contemplador, Kundera en este caso, se coloca desde fuera en la posición privilegiada del entomólogo —de entomólogos va la novela— que clasifica y desmenuza. Kundera hace danzar a sus personajes con cierta actitud muy del XIX, marcada por la sátira feroz y cierto distanciamiento que, de algún modo, le sitúa a él por encima del bien y del mal. Kundera marca a sus personajes y nos marca con ellos. Sabemos ya de la inutilidad del ser, de lo efímero, cambiante y tontorrón de las relaciones amorosas, afectivas o de cualquier proyecto. Mundo de la velocidad, de imágenes cambiantes, de la imposibilidad de aferrarnos a cosa alguna, porque al instante llega el momento siguiente, la imagen nueva, el nuevo

cuerpo. Sociedad del espectáculo, que es también y sobre todo la del movimiento acelerado. Todos los bailarines, preparando la pirueta para el momento de la *toma*, de cara siempre al público, viviendo y actuando en función de los medios de comunicación, recibiendo de ellos el estímulo y la muerte, que es el olvido.

Pero en *La lentitud* percibimos la trampa del creador que se nos muestra sin querer hacerlo; captamos la nostalgia del escritor que pretende ocultarse, pero que se desdobla en sus personajes: ¿No hay algo del mismo Kundera en ese Berck asediado por las múltiples *fans* y por la locutora de la televisión? ¿No hay algo también de Kundera en ese patético científico checo que recibe el inusitado y piadoso interés de la prensa y los colegas, no tanto por su obra —ni siquiera se acuerda de leer su ponencia— como por su desgracia, que es sólo el refugio del sueño occidental por las causas perdidas? Tenemos la sensación de que es él, el propio Kundera, el que se desdobla, plasmando en sus dos fantoches partes incómodas de sí mismo momentos de su propio estar en el mundo, la angustia de la fragilidad de las propias reacciones en un marco donde todo se trivializa y el mundo de las relaciones personales se reduce al momento de la noticia. Es verdad que nos cuenta a todos, que nos reconocemos —todos somos un poco Berck y un poco Pontevin—, que cuenta nuestra época de intercambios rápidos y de una cultura dominada por la tontuna desconsiderada de la imagen. Pero hay algo demasiado personal y vivencial en esta larga meditación sobre el tiempo, el olvido y el encuentro amoroso —no el amor, sino el «aquí te cojo, aquí te pillo»—; percibimos tras los disfraces su propio drama y su desolación, su humor gris de hombre público, condenado a ser foco constante de la atención y representando ya para siempre a un país que fue desdichado y que tuvo un momento de «Actualidad Histórica Planetaria Sublime». Pero nos hace trampas, él, fascinado siempre por la

broma, y se sitúa fuera, convertido en narrador-espectador y se ensaña con los personajes, los ridiculiza y les hace bailar una pantomima burlesca de encuentros acelerados y grandes palabras sin sentido. Y en la nostalgia del tiempo lento, del abrazo demorado, del largo paseo dieciochesco por el jardín que prepara para el goce (al dilatarlo y relentizarlo), nos llega sobre todo la nostalgia del autor, la pereza para entender desde dentro una época —que todavía es la suya, pero que parece escapársele—. Es la nostalgia un poco bobalicona del hombre ya maduro que retorna a los tiempos pasados (falsificados siempre) con un cierto malhumor airado frente al mundo de los hijos o los nietos, torpe y lento para dominar, por ejemplo, el mundo de las máquinas, los ordenadores y los estímulos rápidos de una generación que se convierte en ininteligible y a la que se desprecia, en vez de intentar asumirla, comprenderla y vivirla, contarla con sus desgarraduras y su virulencia. De hecho el joven con gafas, sereno y paciente, «como una fiera que acecha», que interpela a Vincent en la novela y le dice sin petulancia y con seguridad: «Señor, no podemos elegir la época en que vivimos...» es ya la otra cara, la cara molesta e incomprensible, aquella que sitúa al autor y no sólo a Vincent ante un mundo que se le hurta (o eso cree) y para el que no tiene recursos: ¿ser bailarín también? Debatándose entre una época que muere, la suya, y una época acelerada y nueva que no puede entender, el autor, como sus personajes, sólo puede volverse hacia un pasado que no es más que recreación melancólica, nostalgia mentirosa de lo ya perdido.

Demasiado metido en su propia historia y en ese círculo de la Francia intelectual de «bailarines» a la page, Kundera —siempre lúcido con esa mirada demoledora, precisa e inteligente, pero despiadada— aparece en este libro como apresado en la trampa de un mundillo que le aceptó en el exilio y que le convierte a él también en marioneta. Kundera será para siempre, en la órbita cerrada y ligeramente chovinista— a pesar de su capacidad de asimilación de todo el que llega— de la cultura francesa, el intelectual de la crisis de Praga, un disidente contra un régimen que ya cayó. Y por mucho que se empeñe, seguirá marcado por esa huella publicitaria que le hizo danzar en los salones durante los cinco minutos de fama de que hablaba Warhol y que le ha consolidado como novelista entronizado —que sea además un magnífico novelista es lo de menos—. Tiene que mantener el tipo de aquel que fue, cuando la Praga del 68 es ya tema menor, crisis del pasado, guerrita para contar a los nietos.

Lo que nos cuenta Kundera, tal vez sin saberlo, es la decadencia mortecina de un mundo que ha elegido y que tuvo su esplendor cortesano en un siglo XVIII de razón y pelucones blancos. Un mundo que ha elegido para vivir como ha elegido su lengua, el francés, en sus dos últimos libros. Tal vez lo que nos narra, en último término, no es la inutilidad del ser, sino la inutilidad vacua

de un marco lánguido y sin demasiados estímulos, un ambiente que él desprecia de gente que se mira el ombligo, una cultura agónica que necesita del mestizaje para revivir. Otro exiliado, Kieslowsky, en su última película, *Blanco*, se enfrenta al regreso a su tierra, a un panorama duro y nuevo, terrible, pero que es el suyo —el presente al fin y al cabo—, mientras nos describe la muerte del otro sueño, el París desalmado, que creyó acogedor. En cambio, el último libro de Kundera nos deja entrever el sarcasmo del escritor, condenado a vivir de los temas ya formulados, metido en una campana que ya no produce resonancias y que le condena a la rememoración desde una cierta amargura que tiene algo que ver con el resentimiento. No es esto, no, parece querer decirnos. Pero él no se atreve a regresar; está ya atrapado en una sociedad que no es la suya y para la que fue tan sólo juguete-danzante que trasladó a la metrópoli emociones momentáneas de países «sufridores». Y algo de la inanidad del ser —esa que tan perfectamente supo describirnos— contagia a sus temas, a sus obsesiones, como si al final fuera el universo mental de la incomunicación de la «nueva ola» francesa, ya tan antigua, el que se adueñara de sus páginas, con esa preocupación tan «francesa», tan del viejo barrio latino, por el trasiego pequeño y sofocante de las vicisitudes del ligue rápido o moroso. *L'amour, toujours l'amour*.

Kundera es un filósofo de la impotencia con todos los recursos satíricos de una tradición que viene de Voltaire, pero también del cabaret alemán y del expresionismo, y de ese maestro de la sátira que fue Mijail Bulgakov. Pero también de la caricatura política, ese humor fino y siniestro que se forja en los sistemas totalitarios y que permite eludir a la censura; humor de medias palabras y matices que tanto tiene que ver con el humor del cine en sus primeros años. Pero en el humor de Chaplin o en el de Keaton se imponía la piedad por los personajes, la ternura con que eran tratados: pequeños, torpes, pero humanos, demasiado humanos y por tanto próximos y consoladores. Ellos se ridiculizaban, se empequeñecían y en su modestia de *clowns* contemplábamos nuestra propia insignificancia y de esa lección salíamos reconciliados, porque la risa es liberadora y pone cada cosa en su sitio.

Pero, en cambio, la mirada desengañada de Kundera en su último libro, su risita torcida y sabionda desde la ventana del castillo, esconde un cierto regusto de autor satisfecho que, «olímpico», se mira también el ombligo y desprecia a sus personajes, al tiempo que catamos que es de él mismo de quien, sin atreverse del todo, se está burlando. Y es que el breve texto tiene algo de pirueta, una de esas piruetas retóricas que él satiriza en Pontevin; un hermoso juego de salón, juego de ingenio, donde nos sigue fascinando el alarde de inteligencia, su magia para la construcción, la carpintería del relato, pero en el que volvemos a encontrar el juego de la retórica huera de gran parte de la filosofía francesa de los últimos años. Una

retórica despojada de florituras, más próxima a la prosa panfletaria de Voltaire (o mejor aún de Diderot, que él tanto ama) que a los alardes del noventa; pero retórica sofista, al fin y al cabo, que nos deslumbra por su inteligencia y nos engaña. En esta nueva broma de Kundera algo se nos hurta o más bien quiere hurtársenos; pero bajo el dis-

fraz, bajo las máscaras de los bailarines, aflora la verdad del texto al que se apresuró, por si acaso, a describir como «Una Gran Tontería Por Puro Gusto». Ni tontería, ni puro gusto. Y es que se nos habla de Kundera mucho más de lo que él cree. Y la historia que se nos cuenta entre risas es sobre todo deprimente. □

Las botas siempre puestas

Elvira Huelbes



BOTAS DE CUERO ESPAÑOL
Mariano Antolín Rato
Editorial Espasa Calpe
Madrid, 1995.

Hacia cuatro años que Mariano Antolín Rato no publicaba una novela, lo cual ya le hace algo excepcional en el panorama de la narrativa española, donde los escritores parecen compulsivamente obligados a la producción, como si de gallinas en la hilera se tratara.

En el centro de la historia está el paso del tiempo y la soledad que ello conlleva, tras demasiadas batallas perdidas y amigos que se han ido quedando en el camino. Pero también está el reto del compromiso medio asumido que lanza su ultimátum para consumarlo. La prueba de madurez, el paso iniciático tras el cual queda definitivamente abandonada la juventud preciada desesperadamente por el protagonista.

El narrador en primera persona, Rafael Lobo, es un escritor cuarentón a quien —sin entenderlo del todo— su mujer, Sofía, publicitaria, ha dejado solo en casa, sin dejar dicho dónde ha ido. Soliloquios del escritor —personaje inventado, desde luego, pero tan cercano al propio autor como dos lunas de abril— delatan sus miedos de perder a Sofía, la mujer con la que vive, sin compromisos formales, desde su juventud.

Se ha dicho que esta es una novela generacional, y también a mí me lo parece. De la gente que ronda la cincuentena por lo bajo. De los que se fliparon con Beach Boys y se metieron unos *tripies* de LSD más de una tarde de playa veraniega. De aquellos jóvenes tan bellos que por ese simple mérito ocupaban las primeras páginas de los periódicos y revistas más *in*, de los espacios más enrollados de aquel tiempo de mil novecientos sesenta y...

Mariano Antolín Rato ha escrito esta novela considerando paralelas las líneas de letra impresa

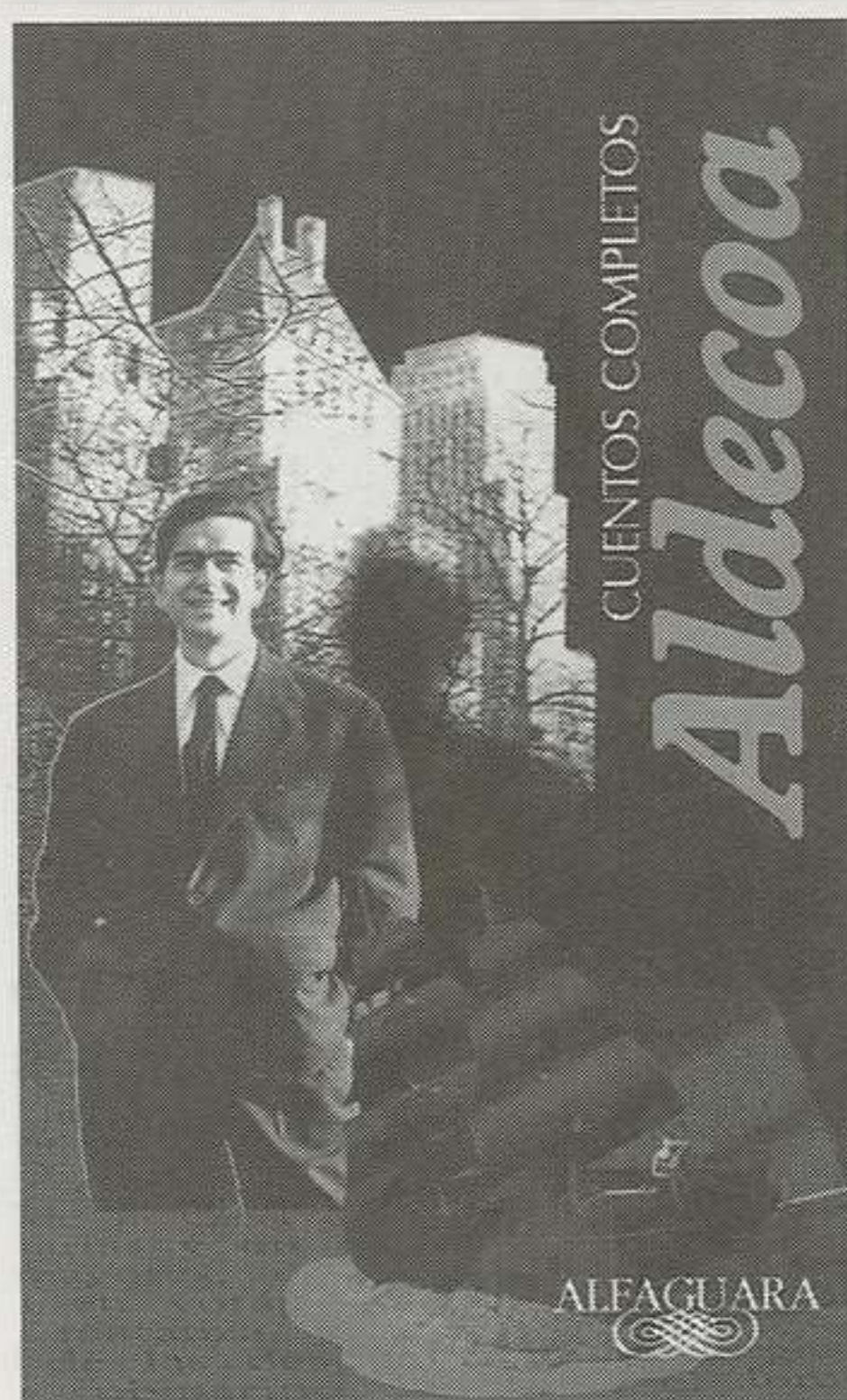
sobre el papel y las de la pintura blanca sobre el asfalto. Avanzando el cursor de la máquina como lo haría la rueda de una Harley Davidson sobre la carretera. Dejando atrás desventuras y aventuras. Biografía hacia la cual no volver nunca más la mirada. En ese sentido, también en lo que esta novela tiene de recapitulación, resulta buen colofón a la trilogía que podrían formar —no la forman, no creo— *Mar desterrado* y *Abril blues*, novelas publicadas hace siete y cinco años respectivamente por Anagrama.

Al principio de la narración, y después en alguna que otra ocasión, Mariano pone a figurar en el texto unos cuantos vampiros, seres sin sombra, que recuerdan la secuencia del espejo de la famosa película de Polanski. Son elementos de miedo que pertenecen asimismo a la biografía física y química de Antolín Rato. Muchas veces ha reconocido que le encanta el miedo, heredero de Alan Poe y tantos otros. Ecos del derribo estrepitoso de la casa Usher que, en el relato de Mariano Antolín, está encarnada casi en la Nueva España, la casa cedida por el suegro de Lobo, que amenaza ruina o piqueta.

De modo que todos los elementos de la novela trabajan para un mismo fin, que el tiempo deteriora las cosas y las personas, que nos puede por más que queramos disimular. Pero minados y todo en las defensas físicas y psíquicas, Mariano Antolín y buen número de los supervivientes de su generación (los que no han muerto bajo las ráfagas de las drogas y del desánimo) seguirán en la brecha por mucho tiempo, «hasta que el cuerpo aguante», y eso que al cuerpo siguen castigándolo debidamente, sin respeto ni consideración. Una novela ejemplar. □

El creador de mundos

José María de Quinto



CUENTOS COMPLETOS

Ignacio Aldecoa
Ediciones Alfaguara
Madrid, 1995.

Con un prólogo de Josefina R. Aldecoa, pleno de verdad —de verdad literaria y de verdad humana—, Alfaguara ha editado los cuentos completos de Ignacio Aldecoa, en una edición última y definitiva dentro de la que están contenidas todas sus narraciones. Así, he tenido ocasión de leer —de releer en muchos casos— el total de la labor cuentística de Ignacio Aldecoa, y uno de los máximos placeres que me ha proporcionado tal lectura ha sido la del reencuentro no sólo con él —con aquel Ignacio entrañable y amigo, de leve e irónica sonrisa entre labios— sino también con todo su tiempo entero, un tiempo que ha sido suyo pero que hemos compartido con él tanto sus personajes como sus viejos amigos.

Lo primero que asombra de la lectura de esos cuentos completos es la coherencia que existe de principio a fin, una coherencia ética y estética, pese a que se cuentan las más variadas, diversas y curiosas historias. En general no son por supuesto historias canallascas ni tienen que ver con las crónicas de la infamia. Son historias en las que las gentes que las pueblan actúan como deben de actuar, sencilla y honestamente. La actitud radicalmente ética de Ignacio Aldecoa no hay duda de que se la dictaba la propia época; por aquel entonces la oposición sólo se podía nutrir de esa actitud insobornable. Y tal disposición de ánimo, en el caso de Ignacio, no sólo no atenta sino que se complementa con un rigor literario fuera de lo común a la hora de expresar y representar, mediante un lenguaje rico y poético, todos esos mundos extraños, casi insólitos, a pesar de que nos sean cotidianos y reconocibles además de cálidos y próximos.

Otra constatación fundamental, después de la lectura de tales narraciones, es que los personajes de estos cuentos están vivos, tal si el tiempo transcurrido en vez de envejecerlos les hubiera proporcionado todavía más vigor; renacer después de cada lectura es desde luego la obligación de los personajes literarios y éstos la cumplen de manera cabal. Si de otra parte y por añadidura los amigos que aún quedamos recordamos a Ignacio, tal si anduviera a nuestro lado imbuído de su innata elegancia, se entenderá que tanto uno como otro sean signos evidentes de que él ha quedado vivo por y para siempre. Porque si sus personajes siguen vivos, no hay duda de que él lo está por entre ellos y si sus amigos todavía lo recordamos de continuo, qué duda cabe de que él vive en nuestro recuerdo, lo que es una de las maneras más seguras y auténticas de sobrevivir.

Seguir cronológicamente la enorme e ingente labor cuentística de Ignacio Aldecoa nos permite revivir por añadidura la crónica de una España retrasada que apenas entonces, en el momento en que le sobrevino la muerte, empezaba a despertar. Ignacio Aldecoa murió en el año de 1969, a los cuarenta y cuatro de edad, ante de que llegara la democracia y mucho antes por supuesto de que se produjera el actual desencanto. Creo que por aquel entonces mal se podía producir el desencanto porque vivíamos en una España de ida, todavía no de vuelta, donde todo estaba por hacer, y quien más quien menos luchaba por traer la actual democracia, sin importar demasiado el camino elegido. Desde cierto escepticismo liberal, siempre humanista y omnicomprensivo, Ignacio fue uno de los luchadores en favor de esa democracia. Es un hecho del que hay que dejar constancia. Y ahora que ha pasado el tiempo y es posible recapacitar y valorar humanamente las distintas actitudes, maneras y vías por traerla, he de reconocer que era entonces íntimamente mucho más difícil mantener esa posición liberal que incluso la misma militancia en el PCE, a pesar de los riesgos que pudiera entrañar esta última adscripción. Porque, en aquellos tiempos autoritarios, mantenerse libre de militancia aunque comprometido con uno mismo, como hizo Ignacio, era mucho más complicado y heroico que abrazar cualquier credo monolítico y sectario. Ni qué decir tiene que la militancia de muchos escritores en el PCE se produjo a causa de que era más sencillo sustituir el dogmatismo católico por otro dogmatismo de signo marxista, en vez de asumir solitariamente los muchos problemas aún por resolver. Era desde luego más difícil en aquellos tiempos responsabilizarse uno mismo ante la sociedad aceptando las muchas dudas existentes, que creer con fe ciega en todas las certezas y certidumbres con las que se pensaba idealmente que se iban a solucionar los problemas del mundo. Porque Ignacio Aldecoa, pese a las incomprendiones de que fue víctima a causa de no militar en ningún partido, fue un escritor social conforme se desprende de sus narraciones (y de sus novelas). La solidaridad de Ignacio con el sufrimiento de las gentes es casi absoluta, porque el escritor entra dentro de sus personajes y los entiende, comprende y explica, si bien de una manera tan sutil y sabia que casi no alcanza a percibirla el lector.

La notificación de la muerte de Ignacio nos llegó a Buenos Aires del modo más curioso. Tanto

María Luisa como yo esperábamos recibir alguna carta de los niños. Lo primero que hacíamos al entrar en cualquier hotel de nuestro recorrido era preguntar por esa carta. De algún modo estábamos intranquilos por la falta de noticias de casa. En el cuaderno de viaje (25-11-69) dejé anotado lo siguiente: «Acabo de recibir, dentro del máximo estupor, la noticia del fallecimiento de Ignacio Aldecoa. No puedo salir de mi asombro. Ha sido la niña. Nos ha escrito a Buenos Aires, y, del modo más inocente, nos dice que nos supone enterados de la muerte del marido de Josefina. No sé qué decir, qué escribir. Recuerdo los primeros tiempos, las reuniones sin final, la ruta del alcohol... Tantas, tantas cosas... Y me cuesta trabajo tener que aceptar esta muerte».

Pese a que me ronda la tentación de preguntarme cómo hubiera sido el Ignacio de ahora, si hubiera vivido, creo que no debo ni mucho menos de especular con ese estúpido supuesto. Ignacio está ahí, todo entero, con toda su obra, también entera, y no cabe pensarlo de otra manera. El testimonio que nos ha dejado con su obra cuentística de esa España sórdida y miserable que nos tocó en suerte, de esa España atravesada por los años del hambre y de la falta de libertades, es mucho más que un testimonio porque viene expresado humanamente a través de personajes típicos y concretos. No se trata pues de un testimonio abstracto, ensayístico o político, sino de un testimonio humano, literario y profundo, que nos asombra y conmueve por su verdad. Seguirle el rastro a ese testimonio nos sitúa en todo momento en el corazón mismo de cada uno de los instantes vividos en aquel tiempo, que se puede revivir gracias al poder evocador de la gran literatura. En los cuentos de Ignacio Aldecoa, en sus personajes y escenarios, queda retratada de la manera más fluída y verdadera la vida de aquel tiempo, no importa si desgraciada o tristemente feliz, pues en ese retrato queda fijada para siempre en toda su verdad esa humanidad que pobló aquel mundo del pasado.

Nos recuerda Josefina R. Aldecoa, en su maravilloso prólogo, que a Ignacio le hubiera gustado ser recordado simplemente como «el narrador de historias», al igual que los naturales de Samoa escribieron como epitafio en la tumba de Stevenson. Por supuesto que Ignacio ha sido el escritor que ha contado más y mejores cuentos, al menos dentro de nuestra literatura más reciente, razón por la que cabría recordarle de ese modo, como «el narrador de historias» por antonomasia. Pero es que, además, ha sido tal la penetración con que ha acometido ese oficio de narrador que cabe bautizarlo también y además como «el creador de mundos», de micromundos

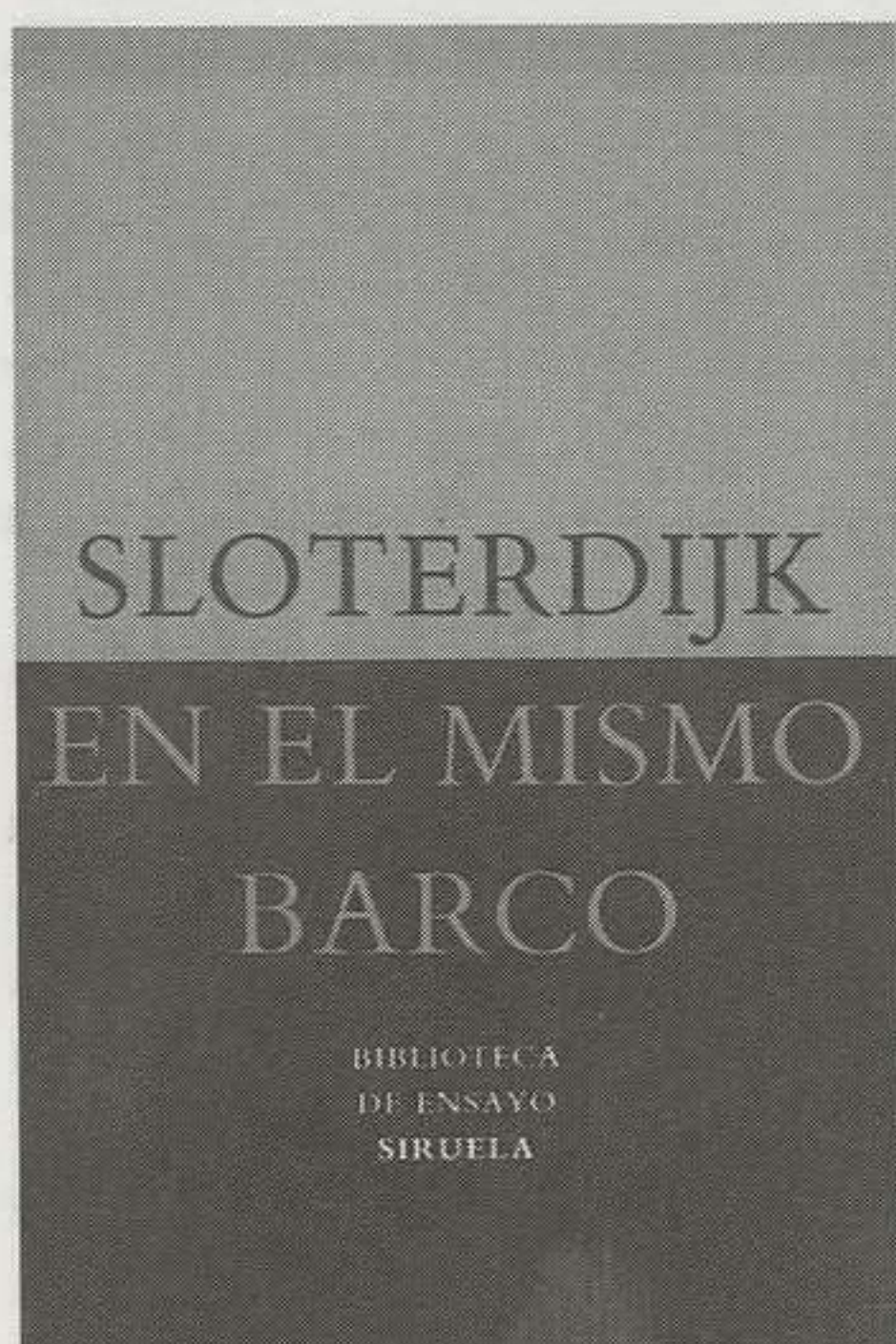
habitados por seres entrañables, personajes de la más variada condición y pelaje que se nos muestran afectuosos e íntimos. Tales personajes por lo demás se constituyen en un verdadero mosaico de la condición humana. Todos, incluso los pobres de pedir, ejercen los oficios más varios y peregrinos. Hay actores, juglares, cómicos de la lengua, limpiabotas, gentes de carpa y de feria, viejos legionarios y marineros, anarquistas, burgueses y vagabundos, toreros, tranviarios, albañiles, gitanos, fotógrafos callejeros, segadores, campesinos, meloneros, soldados y putillas, basureros, maquinistas de tren, fogoneros, cazadores de ratas y de víboras, barberos, camioneros, pescadores de copo y de altura, boxeadores, ciegos de limosna, curanderos, poceros, *beatnicks*, etcétera. Y toda esa galería de gentes arrastra consigo, tal si las llevaran a cuestas, sus frustraciones, miserias y alegrías, e Ignacio Aldecoa, al describir a esas gentes y el medio en que se desenvuelven, se convierte por derecho propio en un «creador de mundos», inigualable y extraordinario, capaz de dar testimonio de toda una larga época, que finaliza precisamente con la llegada de esos *hippies* y *beatnicks*, vagabundos voluntarios por vocación, que empezaron a apoderarse pacíficamente de algunas islas españolas del Mediterráneo para constituir sus paraísos. Con ellos y otras gentes de ese despreocupado vivir empieza entonces la llamada modernidad, e Ignacio Aldecoa es capaz de recogerla también y de retratarla con una verdad literaria más allá de cualquier límite.

Ese es pues el recorrido que se puede hacer a través de la lectura de estos cuentos de Ignacio Aldecoa. Se puede pasar de los años cuarenta a las postrimerías de los sesenta, de los años de las carencias y del hambre a los años predemocráticos en los que se anunciaba ya un cambio a esta sociedad que estamos viviendo actualmente. Una sociedad ésta que, con independencia de cierta crispación existente, se corresponde con el panglosiano mejor de los mundos posibles.

Tratar de definir el cuento es desde luego un *desideratum* y no va a ser ni mucho menos mi intención hacerlo. Equivaldría a caer ingenuamente en el mayor de los despropósitos. Pero, aunque no sea sino por aproximación, permítaseme decir que se trata de un género literario cuyo valor está dentro de sí mismo y que en muchas ocasiones, y que me perdonen los preceptistas, se encuentra más próximo del drama que de la misma novela. Con muchos de los cuentos de Ignacio Aldecoa sucede que, aunque el procedimiento empleado es narrativo, lo que se le presenta o representa al lector es simplemente una estampa o una situación. Como en el mejor teatro. □

El regreso del metarrelato filosófico

Rafael García Alonso



EN EL MISMO BARCO.

Peter Sloterdijk

Traducción de
Manuel Fontán del Junco
Ediciones Siruela
Madrid, 1994.

Tras su *Crítica de la razón cínica* P. Sloterdijk desafiaba a F. Lyotard construyendo un gran metarrelato acerca de la evolución de la humanidad. Se trata de un ensayo en el que realiza una división tripartita de las formas del mundo existentes desde la prehistoria hasta la actualidad. En cada una de ellas se caracterizan los correspondientes tipos de organización política, organización psíquico-espacial, lazos entre sus miembros e ideologías sustentadoras. Como tema de fondo subyace la convicción de la enorme dificultad del ejercicio de la política, la cual consistiría en último término en hacer posible el mantenimiento del sentimiento de pertenencia a una vida desarrollada en común; como ejercicio del «arte de caminar juntos». Para facilitar tan improbable mentalidad, Sloterdijk considera indispensable la existencia de ficciones operativas que refuercen ideológicamente la creencia de que se pertenece a una determinada sociedad.

En el mundo prehistórico la sociedad se articularía como horda, la cual tendría preeminencia ontológica respecto a sus participantes —a los que no se puede denominar individuos aún—. De ahí que su principal objetivo sea el mantenimiento del grupo como tal y que la paleopolítica, referida a ámbitos reducidos, se preocupe ante todo por la reproducción de la propia sociedad; es decir, por la posibilidad de la crianza en condiciones de escasez. Se viviría en una especie de autohipnosis colectiva en la que el autorreconocimiento grupal sería favorecido por la reiterativa identidad de su lengua y rituales. El destierro de la comunidad sería asimilado a la muerte. Sin embargo, y de forma lentísima, irían apareciendo técnicas —incluida la del culto a los antepasados— y lujos que irían apartando a los hombres de la naturaleza.

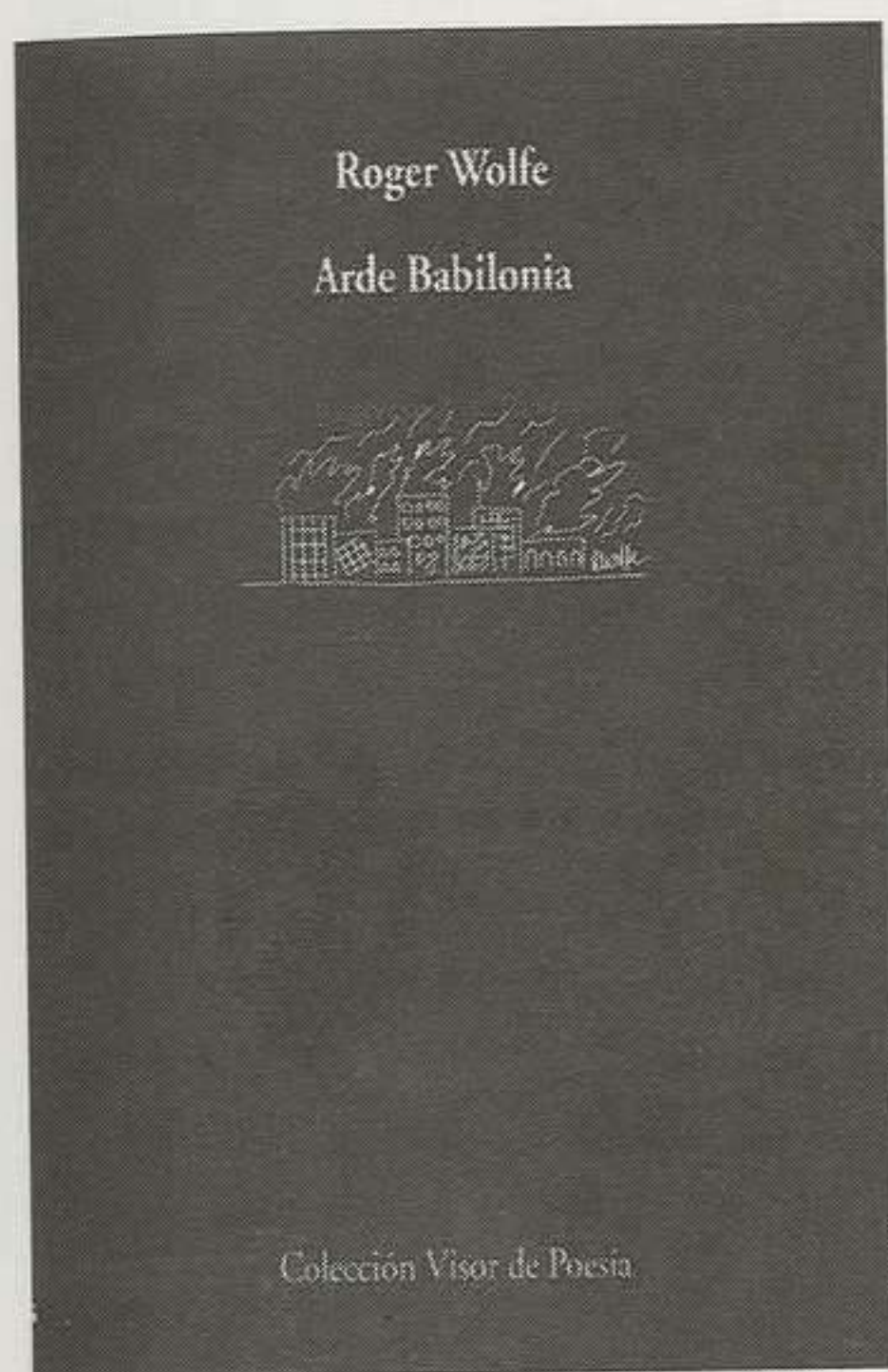
En las culturas agrícolas aparecería la política clásica que debe operar holísticamente sobre territorios y demografías cada vez más amplios. Las ficciones autoidentificadorias se convierten en simple mentira cuando se persigue mantener la estabilidad social a través de fantasías creadas *ad hoc*. Ese sería el caso de los mitos platónicos que invitan a los ciudadanos a reprimir sus enfrentamientos en beneficio de una misma madre-Estado de la que serían hijos. Se trata de imágenes e in-

terpretaciones del mundo que pretenden —como hace la filosofía— explicar cuál es el orden de lo existente. Ya no importa tanto reproducir biológicamente la sociedad como ser capaz de usar a otros hombres; se produce así la escisión entre grupos de dominantes y dominados, o de políticos y eremitas. Los políticos necesitan «entrenarse» en tratar «grandes» cuestiones —políticas, religiosas, filosóficas, convivenciales— que al común de los agricultores por ellos pastoreados, como decía Platón, les parecen más o menos lejanas. Pero su atlético entrenamiento les adiestrará en hablar en nombre del poder aunque a veces a los funcionarios se les exija el autoexilio y el celibato. Se harán capaces de dominar, es decir, de convertir en medios a los hombres consiguiendo que éstos acepten incluso la muerte en contienda en salvaguardia de una comunidad tejida por ficciones. La política consigue así que lo improbable se haga posible.

Con el intercambio mundial del industrialismo surge la hiperpolítica, en la que los mitos de pertenencia se desdobl原因 en el principio de los derechos humanos y en los beneficios del Estado del bienestar. Sin embargo, inmersos en una hiperesfera radial en la que el intercambio planetario se ha hecho cotidiano, los individuos deben ejercitarse en una vertiginosamente rápida mutación. El turismo como adaptación a un mundo sincronizado es mencionado como ejemplo por Sloterdijk. Sin embargo, el individualismo moderno se manifiesta en las cada vez más abundantes viviendas unipersonales como radical insularidad, como soledad. En este marco los disminuidos sentimientos de copertenencia apenas dejan espacio para afrontar las imprevisibilidades de la procreación. Por otra parte, las resistencias ante este tipo de civilización se sostienen a menudo en ficciones que muchas veces tienen que ver con la incapacidad del *homo sapiens* para convivir más allá de grupos pequeños y para afrontar la complejidad mundial. El conflicto de los Balcanes ilustra con su irracional apelación a la identidad nacional-racial un desacompasado retorno a unidades de pertenencia que proyectan nostálgica y sanguinariamente lo pequeño en lo grande, tal como ocurrió también en la resurrección de las comunas en el fascismo o en el leninismo-estalinismo. □

La salvaje crudeza de la vida

Ramón Irigoyen



ARDE BABILONIA
Roger Wolfe
Colección Visor de Poesía
Madrid, 1994.

Parece bastante evidente que Roger Wolfe (1962), al titular su tercer libro de poemas *Arde Babilonia*, está dejando claro que precisamente él sitúa su estética en los antípodas de *Arde el mar*, de Pere Gimferrer, el libro emblemático del venecianismo y escrito con el lenguaje más canónicamente bello. Y, de hecho, incluso en el excelente poema titulado «Blaise Cendrars», para que no quede ninguna duda respecto al tema, se dice nada menos que esto, que a su vez revela el tono y el lenguaje extremadamente prosaico del libro: «Y en la tele / mientras tanto / alguien bloquea / sin sonido y con Venecia / al fondo: / una pila de espaguetis / putrefactos / flotando en caldo rancio / que como todos los poetas / que la han cantado / y que la cantan / y sin duda alguna / seguirán cantando / no acaba de hundirse en su propia mierda / por mucho que se empeñen / en anunciarnos / la buena nueva».

Arde Babilonia en el poema titulado «Nada, nada, nada» —que suena a homenaje a los rabiosos existencialistas Kierkegaard, Unamuno, Heidegger, Sartre y Juliette Greco, que siempre vestía el luto más riguroso—, menciona a los escritores que Roger Wolfe tiene sobre la mesa: Cernuda, Onetti, Delmore Schwartz, Auden, Pound y Ernesto Cardenal. Sigamos estas pistas que pueden ser buenas.

Con Cernuda, Wolfe comparte lo siguiente: el *germen de experiencia propia* que recomendaba el poeta sevillano como sustrato para cualquier poema; y el yo que habla en la poesía de Wolfe suena a muy autobiográfico. La falta —o la dureza— de musicalidad es el punto débil de la poesía de Cernuda; y también la poesía de Wolfe, en sus momentos más desaliñados, adolece de gracia musical y, desde luego, da la impresión de que nunca le ha preocupado seriamente la métrica. Y también Wolfe coincide con Cernuda en su apuesta a favor del malditismo (el malditismo de Wolfe es el de Cernuda, pero puesto al día, por las lecciones radicales de crudeza de Bukowski y algún otro representante del *realismo sucio*; de ahí también su estima por otro novelista de crudezas —y éste ya español— como Pío Baroja).

De Onetti lo que más le debe de gustar a Wolfe es el nihilismo y la derrota constante de sus personajes; eso de que todo sea rotundamente trágico a él le chifla (quienes no estamos dotados

para alcanzar cotas tan altas de masoquismo incluso nos resistimos a leer esas obras maestras del novelista uruguayo).

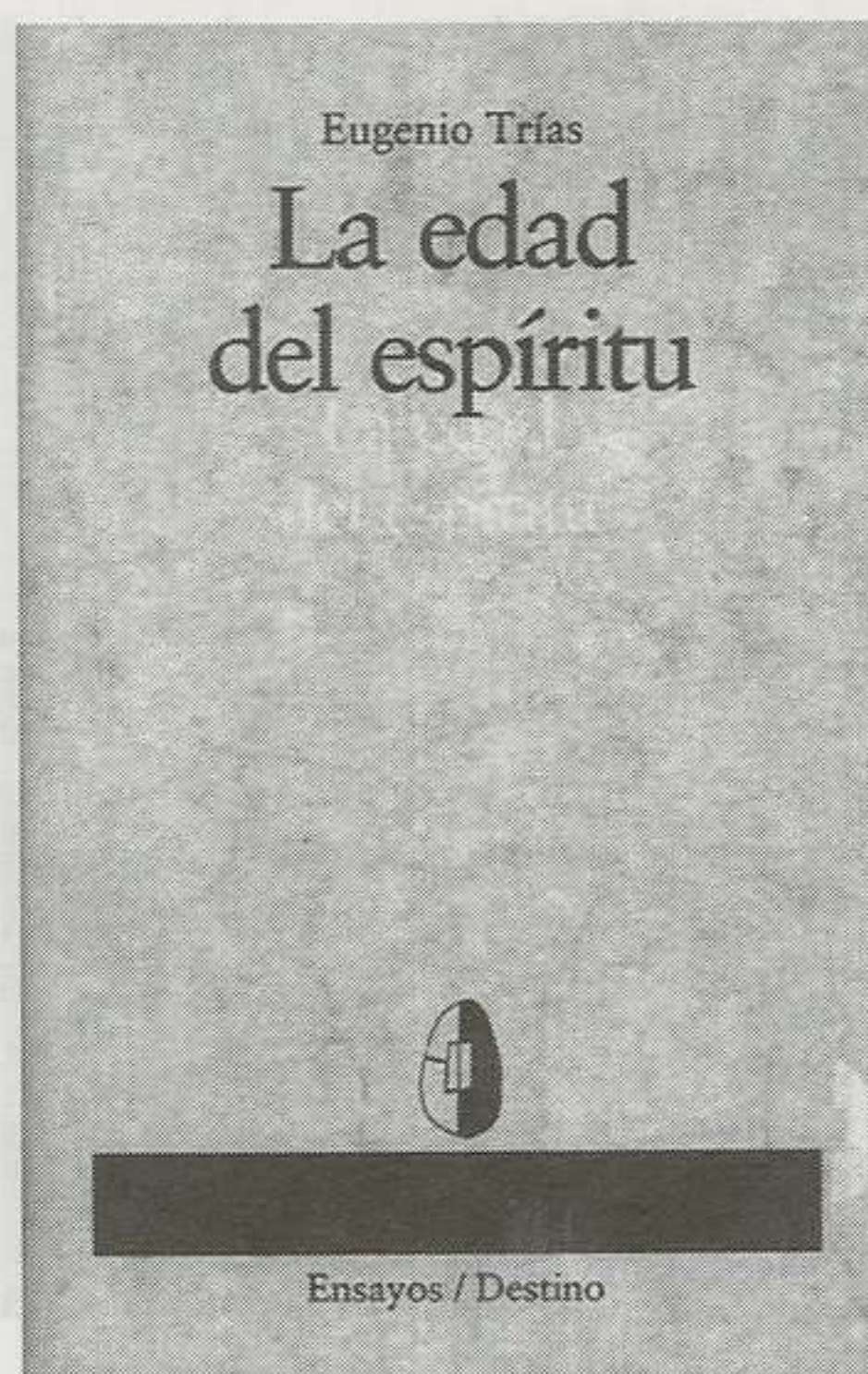
Del poeta y narrador judío estadounidense, de lengua *yiddish*, Delmore Schwartz (1913-1966), naturalmente ignoro qué ha podido leer Wolfe. Pero el tono y las experiencias autobiográficas de Schwartz en *Génesis* (1943), escritas en endecasílabos blancos y en *prosa bíblica*, que, como respuesta a la obsesiva autointerrogación, dejan paso a los coros, inspirados en la tragedia griega —voces de esta estirpe suenan, por ejemplo, en el poema de Wolfe «El pasado es un país lejano», que abre el libro, y en otros poemas— sí permiten aludir a un estrecho parentesco entre estos dos autores.

De Auden, como por desgracia no le he leído todavía en las dosis suficientes que permiten opinar, en consecuencia, no sé si hay algo en la poesía de Wolfe. Pero sí le ha podido llegar algo indirectamente. El hecho de que Auden haya sido un poeta decisivo en la formación de Jaime Gil de Biedma —que también fue un *poeta de la experiencia*, o sea, de la onda en que se mueve Wolfe— revela que, al menos, por vía interpuesta haya podido pasar también a su poesía. El punto débil de Auden, según algunos críticos, fue su exceso de formalismo; y, como en ocasiones, el punto débil de Wolfe es la excesiva relajación de la forma, Auden puede ser un autor que le puede hacer mucho bien, sin olvidar que por aquí también tenemos a Góngora, Lezama Lima y gente así, de una exigencia espartana en el terreno de las formas. Cuando haya asimilado a estos autores, puede seguir entrenando con los griegos Licofrón —el elefante blanco de formalismo griego— y con Píndaro (más conocido como *Pindarín* de Tebas en Sama de Langreo).

De Ezra Pound puede fluir por este libro la afición al caos y una acentuada alergia antidemocrática. El excelente poema «Democracia» lo podría haber firmado Maurice Joly, el autor de *Diálogo en el infierno entre Maquiavelo y Montesquieu*, y que es el crítico más agudo de los puntos débiles de la democracia. Pero para mí lo más significativo es que Wolfe puede tener sobre la mesa algún libro de Ernesto Cardenal, el poeta en prosa más prusianamente prosística. *Arde Babilonia* reúne 40 poemas, de los que 20 he leído con el mayor placer. □

La experiencia de lo sagrado

Juan Antonio Rodríguez Tous



LA EDAD DEL ESPIRITU

Eugenio Trías
Ediciones Destino
Barcelona, 1994.

Uno de los rasgos que definen nuestra época es la aceptación de una miriada de patéticas paradojas como instrumento de análisis de la misma. La experiencia contemporánea parece incapaz de enfrentarse de otro modo a la quiebra de los proyectos que la han conformado históricamente. Siendo la contradicción lo más propio de las paradojas, el hombre contemporáneo se muestra inerme ante ellas y renuncia a la tarea de hallar una síntesis armónica entre los términos contrapuestos. Esta incapacidad de ser verdaderamente contemporáneos de nosotros mismos permite que aparezcan y se desarrollen síntesis *inarmónicas*, casi siempre en forma de catástrofes para la idea (posible) de una humanidad universal. Fenómenos como el integrismo (islámico o no), el nacionalismo (en todas sus versiones), la aparición de nuevas formas de totalitarismo o la sacralización de determinadas formas de actividad económica son ejemplos de estas falsas síntesis. Y el pensamiento contemporáneo ha venido comportándose ante ellas como el personaje de Molière que explica el efecto sedante del opio apelando a su *virtus dormitiva*. No otro ha sido el destino final de la filosofía convertida en mera *crítica de la cultura*.

La aparición de *La edad del espíritu*, última obra de Eugenio Trías (Barcelona, 1942), constituye, en este sentido, un punto de inflexión llamado a marcar un antes y un después, no ya en la obra del autor, sino en el panorama filosófico internacional. La propuesta final de este libro, el modo como ha de ser posible reparar la *esquizofrenia* que marca la experiencia contemporánea (la basculación entre «un racionalismo incapaz de abrirse a las raíces simbólicas del espíritu y una apertura simbólica que no permite trabar vínculos fecundos con el universo de la razón») es la constitución de un «horizonte ideal» donde se produzca la síntesis entre símbolo y racionalidad. Cómo y en qué términos ha de producirse esta síntesis, sin embargo, es algo que será objeto de obras futuras del autor; *La edad del espíritu* establece el marco histórico-categorial desde el que pensar esta posibilidad. Se trata, de hecho, de un *intinerarium mentis* que conduce al viajero hasta un horizonte experiencial que, por su propia naturaleza, carece de cartografía previa. La confección de esta *cartografía* ha de ser la tarea de la filosofía del futuro.

El punto de partida del libro ha de buscarse en una idea imperfectamente desarrollada por el «segundo» Schelling; la razón presupone una «revelación» que se constituye como *positum* de aquélla.

La historia del pensamiento y de lo humano en general es ininteligible sin la experiencia de lo sagrado (de aquello que se revela en el «límite» y que lo hace siempre ocultándose), y de esta experiencia no cabe hacer una historia «lineal» (como, por ejemplo, intentara cierta Ilustración, proclamando la victoria de la Razón sobre toda suerte de «supersticiones»), sino más bien regida por el «principio de variación». Esto es, la historia de esta experiencia será, a la vez, fenomenológica (en tanto investiga las diversas formas de dicha experiencia a través del tiempo histórico) y estructural (en tanto estas formas son comprendidas desde un sistema categorial que articula dicha experiencia). La división interna de la obra —tres «ciclos» y siete «eones» correspondientes a otras tantas categorías— obedece a esta doble exigencia.

Para elaborar el «concepto filosófico de la realidad espiritual», objetivo final del libro, Trías comienza analizando el concepto de «símbolo» como «acto de simbolizar», y lo remite a su etimología: *sym-bállein*, la acción de lanzar una moneda-contraseña partida en dos para hacer coincidir las dos mitades y así confirmar la alianza entre los que las poseen. En el primer «ciclo» del libro (donde se despliegan los cuatro primeros «eones» o avatares simbólicos), el símbolo será «revelación sensible y manifiesta de lo sagrado» en la que lo sagrado está ausente, aunque constituya su horizonte de sentido (del mismo modo que la mitad de la moneda-contraseña sólo tiene sentido «referida» a la otra mitad). Esta revelación se articula según categorías, tomada esta palabra, escribe el autor, «en riguroso sentido kantiano», aunque, de hecho, funcionen también como hegelianas *figuras del símbolo*, en tanto su «contenido» se halla continuamente mediado por la experiencia que el sujeto hace de dichas categorías. Estas categorías no aparecen diacrónicamente, sino que dominan cada uno de los eones «tonalmente», estando las demás presentes de modo subordinado. La «nota» dominante de un eón prepara el dominio de la siguiente, y así sucesivamente, como en una escala tonal. El tránsito de un eón a otro y de unas conformaciones a otras dentro del mismo eón se producen en virtud de la acción de lo contrapuesto a lo *sym-bálico*, lo *dia-bálico*, que se comporta como «correlato umbrío» de cada categoría y «evidencia la potencia sagrada» (en el sentido de maldito, impuro y execrable) de la «cesura» originaria. De hecho, a la vez que son convocadas las distintas figuras del símbolo aparecerán también figuras *dia-bálicas*:

éstas remiten, en última instancia, a la ambigüedad consustancial a lo sagrado, a su carácter abismático.

La primera categoría es la de Materia o matriz del símbolo, *basso ostinato* del desarrollo: el símbolo se despliega a partir de una forma sensible primigenia. Son analizados en este *primer día* de la génesis del mundo simbólico las figuras del Gran Animal, la Hembra y de la imagería de las pinturas rupestres. El autor señala aquí por primera vez cómo las otras seis (cuyo desarrollo «dominante» aún no se ha expuesto) se polarizan en virtud del dominio de la primera de ellas. La segunda categoría es la de Cosmos, que forma, a su vez, una unidad con la anterior, *bloque cosmológico* como escribe el autor. La Materia del símbolo se «organiza» como templo y tiempo, lugar de «cita» del hombre con lo sagrado. Son analizadas en esta parte del libro las culturas del Antiguo Egipto y de Mesopotamia. La tercera categoría es la de Presencia, o encuentro del sujeto-testigo y la aparición «presencial» de lo sagrado; es la primera categoría del *bloque interpersonal*. En este eón el símbolo se manifiesta como *revelación* ante y para un *testigo*. Las formas «dominantes» en él serán aquellas que subrayen este encuentro: el himno, el relato, la escritura sagrada y, sobre todo, el sacrificio. Contiene dos momentos: uno, el de la *revelación*, y otro el de la *reflexión*, determinantes de las cuatro vías o «áreas» en las que se desarrolla este eón: la india védica, la iraní zaratustriana, la griega homérica, y la judía yavista. Estas cuatro áreas se agrupan, a su vez, en dos: la profético-sofiológica (Irán-Judea) y la poético-filosófica (India y Grecia). El modo como se opera el tránsito de uno de los momentos al otro constituye lo característico de dichas áreas. El paso *dia-bálico* al eón siguiente se producirá a partir de la crítica del ritualismo del sacrificio. La «atención simbólica» se desplazará «al contenido de la *palabra* que en dicho culto discurre» (p. 155).

Con la cuarta categoría, la del *Logos*, concluye el primer «ciclo» del libro. En el eón correspondiente el símbolo adquiere pleno carácter fenoménico, en tanto el testigo puede ya dar «razón» de él. El símbolo se manifiesta como *palabra sagrada*, fijada en textos «canónicos» (no sólo los textos bíblicos, sino también el *corpus* platónico, por ejemplo): «El acontecimiento simbólico se ha hecho plenamente manifiesto dentro del cerco del aparecer en el que habita el testigo. Entre éste y el círculo de lo sagrado se ha constituido al fin el *símbolo* que certifica esa conjunción lograda entre el orden trascendental y el ámbito de la experiencia, o entre el cerco hermético y el cerco del aparecer» (p. 214). En este cuarto eón se completa el aspecto *simbolizante* del símbolo, donde éste se hace «ecuménico»: lo sagrado se ha manifestado primero «sensiblemente» para, al final del ciclo, hacerse «palabra», logos. Se iniciará ahora el camino ascendente hacia aquéllo hacia lo que remite el aspecto simbolizante del

símbolo. Con este eón se cierra, además, el *bloque interpersonal*.

El segundo libro, «Hermenéutica y mística», abordará este *regressus* a lo sagrado en el «elemento» del *logos*. El autor restringe la exposición al marco histórico «occidental», apuntando la posibilidad de analizar la evolución de los eones restantes en otras culturas, en otros textos futuros. El quinto eón está dominado por la categoría de las Claves Hermenéuticas. En éste se produce la convergencia entre el área profético-sofiológica y la poético-filosófica, en forma de síntesis onto-teo-lógica (la figura de Filón de Alejandría es paradigmática a este respecto). Se prefigura ya en este eón el «segundo enviado» de lo sagrado, el espíritu (el primero era el símbolo), como «iluminación de la mente a través de la cual puede hacerse plenamente inteligible el sentido manifiesto y declarado del *logos* impreso en la escritura santa» (p. 241). El testigo se convierte en «comunidad hermenéutica» en la que se unifica la presencia «lógica» de lo sagrado y esta comunidad testimonial. La vía de acceso a lo sagrado es hipostática.

Con el quinto eón y la exposición del dominio tonal de la quinta categoría, la de lo Místico, el desarrollo del universo simbólico toca a su fin: en el periodo anterior las claves hermenéuticas se han transformado en símbolo de fe, en *credo*, la comunidad en *iglesia*. Ahora se produce el encuentro entre lo sagrado y el testigo en el que las categorías anteriores serán negadas; lo sagrado «comparece como *jerarquía*: orden sagrado escalonado que procede de un foco radiante y fontanal» (p. 290). La eclosión del Islam halla marco conceptual en este eón; el Islam encarna «el *concepto trascendental* (en sentido kantiano) de toda religión del libro» (p. 301), el libro sagrado es entendido en sentido místico. Concluye así el *bloque hermenéutico*.

La séptima categoría, la Conjunción Simbólica, dominante en el séptimo eón, permite concebir el horizonte de la unificación entre la parte simbolizada y la simbolizante del símbolo. El testigo se instala en el *límite* y reconoce su condición *fronteriza*. Trías lo califica como «instante-eternidad» (p. 349). Si hasta ahora habían comparecido las categorías del símbolo, ahora comparece «el símbolo como categoría», cuyo carácter definitorio es el ser cópula amorosa y existencial. En este eón se analiza la mística sufit y el aristotelismo bajomedieval. La figura, empero, que anticipa el ciclo propiamente espiritual es la de Joaquín de Fiore, para el que, después de la edad del Padre y del Hijo, ha de sobrevenir la edad del Espíritu. Lo propio de Espíritu será no «revelarse en escritura literal, sino *inspirar* la inteligencia de manera que se desvelen todos los arcanos que la impregnación de carne y literalidad ocasionan en las escrituras vigentes» (p. 375).

Consumado el ciclo simbólico, comienza el ciclo espiritual. Esta consumación transforma las

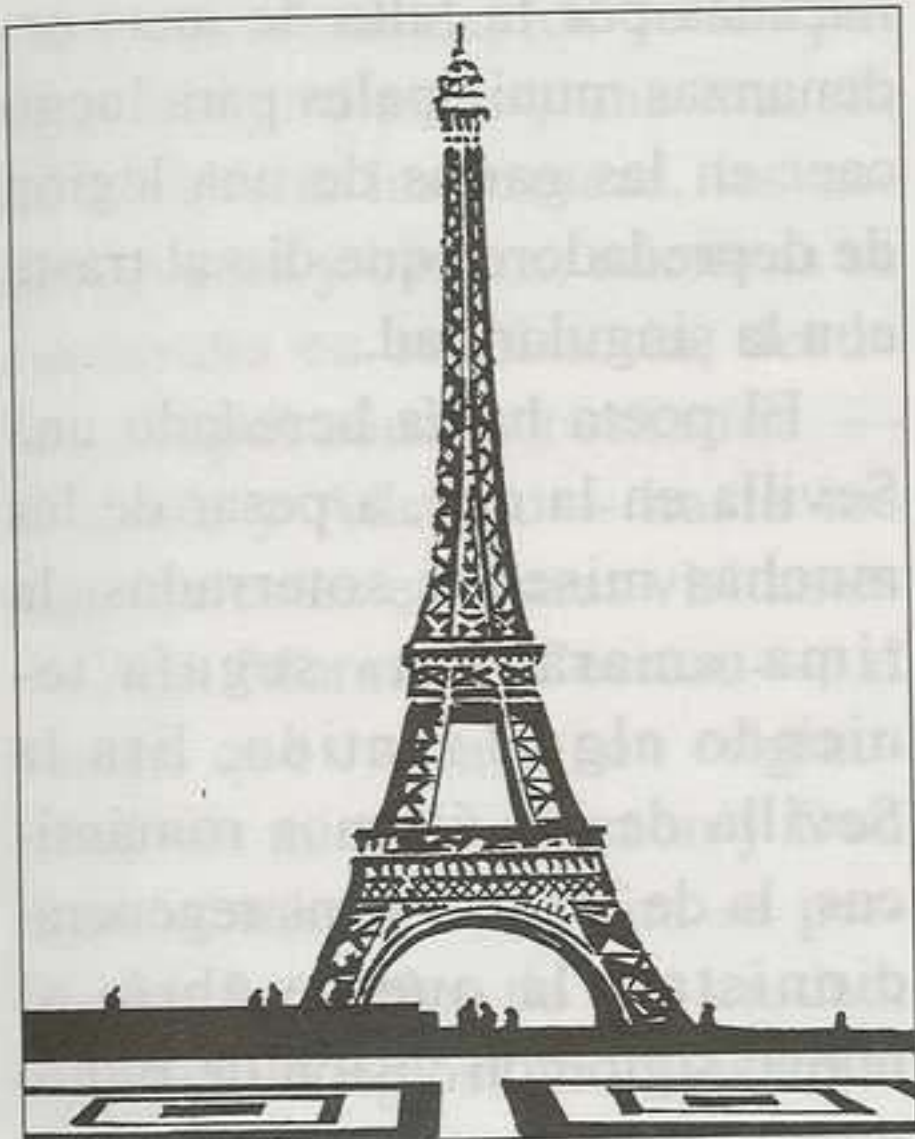
categorías ya expuestas, de manera que remitirán, a partir de ahora y hasta el final del libro, a un sustrato matricial que es el símbolo mismo, ya desplegado. Las categorías no determinan ya las *condiciones de posibilidad* del símbolo, sino del espíritu, que presupone aquél. Así, la primera de ellas, la Materia, será en el ciclo espiritual el símbolo mismo. El segundo eón de la edad del Espíritu, en el que domina la categoría de Cosmos, corresponderá al Renacimiento (donde el aquél se «espiritualiza» y se convierte en templo ciudadano). El tercero, dominado por la de la Presencia, es la época de la Reforma (en la que la fe es despojada de justificaciones simbólicas). El cuarto eón es la época de la Razón, el siglo de Descartes, Galileo, Spinoza y Leibniz, en la que se produce la «revelación» de la idea de infinito. La Ilustración corresponde al quinto eón espiritual: se van perfilando los contenidos ideales o formales que proporcionan *claves de sentido* a la razón revelada (p. 435); hacia el ámbito de la Estética se ha desplazado la posibilidad de una *re-ligatio* de lo sensible y lo suprasensible. La categoría de lo Místico en clave espiritual hallará su adecuada exposición en el romanticismo (especialmente en la filosofía de Schelling). Será al final de este sexto eón cuando se haga patente el destino actual de la cultura contemporánea. La consumación final, la síntesis genuinamente espi-

ritual, no se ha producido. Lo *dia-bálico*, que ha servido, de hecho, a lo largo del proceso, para promover negativamente el tránsito de uno a otro eón y favorecer así el desarrollo, primero, de la realidad simbólica y, luego, de la espiritual, aparece en nuestra época como un obstáculo absoluto para el inicio de un nuevo ciclo: aquel que iniciaría su despliegue a partir de la Materia espiritual. El séptimo eón aún no ha acontecido, ni el autor cree que pueda sobrevenir, «hoy por hoy, es un *desideratum*, ya que excede y rebasa la situación histórica en la que nos hallamos instalados» (p. 656). Las últimas páginas del libro analizan las distintas líneas de ataque *dia-bálicas* para concluir apuntando, como se decía al principio, a un horizonte ideal de conjunción espiritual, horizonte que se resume en la idea de Thomas Mann de fundir Marx con Hölderlin: transformar el mundo a la vez que se lo reencanta poéticamente.

La edad del espíritu es más que una filosofía de la religión, una filosofía de la historia o una autobiografía intelectual del autor: abre un nuevo campo de reflexión sobre los fundamentos de la cultura (en sentido universal) y su destino en el siglo que se avecina. En este sentido, es un libro que va más allá de su época, un texto visionario que habrá de suscitar adhesiones entusiastas y críticas feroces, que es el sino, por otra parte, de las obras maestras. □

Correspondencia

París



Victoria Combalía

Francia se mueve estos días entre la sensación de que ha acabado una etapa, la del socialismo mitterrandiano, y de que se inicia una nueva, de la que nadie, por cierto, se aventura a hacer pronósticos.

El proyecto cultural de Mitterrand fue grandilocuente y destinado a immortalizarse en la historia: era evidente que el presidente quería verse recordado en la piedra o, mejor dicho, en el acero y cristal, el de la pirámide del Louvre o el de las cuatro torres de la Gran Biblioteca. Así lo dejó bien claro, con su lenguaje cuya medida no hacía más que resaltar su proverbial firmeza, en una entrevista concedida a Bernard Pivot esta pasada primavera: al presidente le fascina la idea de la posteridad, de cómo pasar a la posteridad, y la cultura se erigía para él en un excelente vehículo de perpetuación.

En Francia, el mundo del arte dio un salto cualitativo bajo el gobierno socialista, no tanto en la esfera de la creación, cuya calidad no depende de los apoyos

institucionales, sino en la dinamización del mundo artístico, lo que hace que, de nuevo, se vuelva a hablar de París como punto de referencia en el mundo de las artes plásticas. (Tal vez no es casualidad que los directores de dos de los certámenes más importantes de arte contemporáneo mundiales, la Bienal de Venecia y la Documenta, sean, este año, dos franceses: Jean Clair y Catherine David, respectivamente).

Jack Lang dedicó buena parte del presupuesto a comprar arte contemporáneo; demasiado, dicen algunos, pero en cambio se descentralizó la escena artística y se crearon o remodelaron museos importantísimos como el de Nantes, Grenoble o Nîmes. Su sucesor en el cargo, el ministro Jacques Toubon, fue un continuador discreto de su política. Ahora la cuestión está en saber qué hará el nuevo ministro recién nombrado, Philippe Douste-Blazy.

Ninguno de los amigos consultados ha sabido decirme más que esto: es médico, no se le conocen aficiones culturales salvo el cine, tiene buena relación con lo español (al haber sido alcalde de Lourdes, la proximidad geográfica le hizo interesarse por la cultura de nuestro país) y ha llevado una eficaz gestión en la lucha contra el sida. Es inteligente y un gran profesional: todos esperan que estas cualidades las ponga ahora al servicio de la cultura.

Pero cuando se vive en Francia, la radical diferencia con nuestro país es que los cambios de gobierno no implican ni un cambio excesivamente traumático en las directrices culturales ni, sobre todo, el relevo sistemático de los directores de los grandes museos; como máximo,

y gradualmente, se suele cambiar a los directores generales. Ello permite una política museística estable, en la que no puede hablarse de directrices oficiales, sino de líneas de actuación que proceden de cada director y de cada departamento. Y así, últimamente se está viendo surgir a personas y propuestas que otrora, en la proverbialmente lenta y académica máquina de los museos franceses, hubieran sido impensables. Las exposiciones imaginativas se han sucedido en esta última época. Gérard Regnier, el director del Museo Picasso, organizó *L'ame au corps*, un brillante análisis de las relaciones entre la ciencia y el arte, con especial atención a temas como los de la enfermedad y la locura. En Venecia, su gran proyecto de exposición sobre el retrato y la representación del cuerpo en el siglo XX promete ser, cuando menos, espectacular y polémica.

En el Pompidou, todo lo que fuera excesivamente anticonvencional tenía difícil cabida. En este último año y medio, los temas «calientes» como pueden serlo el del sexo y el de la locura, han entrado en sus salas. Bien es cierto que una exposición del austriaco Gunter Brus, cuyas impresionantes escenas de sadismo, masoquismo y escatología pueden situarse en esta línea negra que une a Goya, a Munch y a Kubin, fue contestada por el personal de vigilancia del museo, quienes llegaron a pedir a los visitantes que se adhirieran a su protesta, argumentando que aquellas imágenes «herían su sensibilidad». Pero exhibir aquellas imágenes hubiera sido inimaginable unos años atrás, y es a la amplitud de miras de Germain Viatte, el actual director del Centre

Beaubourg, a quien debemos el que hayamos podido ver a uno de los mejores dibujantes expresionistas de nuestro siglo. Brus le dedicaba un dibujo a Antonin Artaud, y de Artaud entraron precisamente en el Pompidou, mostrándose este pasado otoño, los veintiocho dibujos que Paule Thevenin legara al museo.

Paule Thevenin había conocido a Artaud en 1946, cuando el escritor había salido del hospital psiquiátrico de Rodez para entrar en régimen abierto en la clínica de Ivry, en donde moriría. La vida de aquella joven doctora cambió radicalmente: a partir de entonces se dedicó a transcribir la torturada caligrafía del actor, y ella es la última responsable de sus obras completas, editadas en Gallimard. Tuve el privilegio de tener a Paule Thevenin a cenar en mi casa parisina: mermada ya por el cáncer que se la llevaría en octubre de 1993, se había convertido en una suerte de *alter ego* femenino del escritor. La compenetración anímica había sido tal, que los rasgos físicos de aquella mujer se habían ido aproximando a los de su admirado genio. Recuerdo sus ojos negros, penetrantes; su pelo negrísimo y lacio, inusual en una mujer de su edad; su piel, muy blanca; recuerdo que toda la velada tuvo frío.

Y a veces, todo se une a través de los años y las décadas. También a Artaud lo veneraron los artistas del *happening*, pues su *Teatro de la crueldad* siempre propuso hacer coincidir la cultura con la vida, una propuesta idéntica a la de los jóvenes artistas de los años sesenta.

Su concepto del teatro como una «acción inmediata y violenta, un teatro serio que trastorne nuestros prejuicios» no está tan alejado del de ciertas

acciones. La exposición *Hors Limites*, expuesta en el Pompidou el pasado otoño, rindió por primera vez homenaje a esta vertiente del arte, poco musealizable puesto que fue tantas veces efímera: objetos, fotografías y vídeos de las *performances* venían a mostrar este hilo conductor, de Kaprow a Vostell, de Rauschenberg a Cage, de Kudo a Lebel, hasta algunos jóvenes actuales: el de los artistas preocupados por unir arte y vida y el de los interesados en ir más allá de los soportes tradicionales, explorando, así, terrenos «otros» como el del sonido o el vídeo.

¿Por qué sería que la parte histórica resumaba, precisamente, energía y hasta sentido del humor, mientras que la parte contemporánea, con su grueso número de artistas que se autocastigaban o lesionaban, desprendía un cierto ambiente de muerte o, si se me permite la expresión, de decadencia? Es como si en los años sesenta se festejara el hecho de respirar, de existir, de hacer el amor, en y por sí mismos, mientras en los noventa el cuerpo no pudiera ser otra cosa más que un simulacro o un receptáculo de agresiones. Pero, a pesar de sus lagunas (General Idea, Denis Oppenheim, incluso Hans Haacke, entre tantos otros), esta muestra, ideada por un joven e inquieto *curator*, Jean de Loisy, ya ha hecho época.

Lo que no tiene sombra de duda son las exposiciones que, bajo el título genérico de *Partis pris*, ha organizado Françoise Viatte, directora del Departamento de Artes Gráficas del Louvre. Desde 1990, ha pedido a grandes escritores o pensadores un tema, no necesariamente plástico, pero que se visualice con fondos en su mayor parte del propio museo. El resultado ha sido unas excelentes muestras en las que el espectador es conducido a través de imágenes siempre de altísima calidad y unos textos que las acompañan: estas exposiciones han sido *Memoire d'aveugles*, con Derrida (1990); *Le bruit des*

nuages, con Peter Greenaway (1992), *Largesse*, con Starobinsky (1993), y ahora *Traité du Trait*, con Hubert Damisch. Bajo la égida de Wittgenstein, y ayudado en su selección de obras por Françoise Viatte y Régis Michel, Damisch explora el tema del trazo. ¿Cuál es el concepto del trazo: una línea de puntos inmóviles (Alberti) o una trayectoria descrita por un punto en movimiento (Leonardo)? ¿Qué vemos en un dibujo? A través de paisajes de los maestros chinos, del *Perfil de mujer* de Piero de Cosimo, de obras de Durero, Ingres, Seurat, Miró o Barnett Newman, el espectador es llevado a reconsiderar sus conocimientos o a poner en cuestión principios establecidos. Parece, pues, como si una nueva generación de profesionales estuviera haciendo su aparición en Francia, más imaginativos, sin duda, que los de antaño. Esperemos que no decaiga. □

Sevilla



Jacobo Cortines

«Aquí ya no hay calle sin pecado» escribió alguien de quien se ha reeditado parte de su obra con motivo del 25 aniversario de su muerte. Se trata de Joaquín Romero Murube, un escritor tan llorado en Sevilla, por haberla hecho centro de su creación literaria, como desconocido fuera de ella. Un poeta amigo de Lorca y Cernuda, que ni fue fusilado ni sufrió exilio, sino que permaneció en su privilegiado puesto de conservador de los Reales Alcázares, y un prosista excepcional que se ha erigido en el mejor ensayista del alma de la ciudad. El hueco dejado por él aún no se ha llenado, ni creo que vaya ya a llenarse, porque esa ciudad parece no necesitarlo y porque ya no existe esa ciudad prodigiosa. La Sevilla de Joaquín Romero fue la última invención de un sueño que comenzó en el esplendor musulmán, que respetó la Reconquista, embellecieron los siglos sucesivos y destruyó esta segunda mitad del nuestro. Para corroborarlo basta leer algunos de sus libros: *Sombra apasionada* (1929), *Sevilla en los labios* (1938), *Discurso de la mentira* (1943), *Los cielos que perdimos* (1964); las muchas páginas que publicó en los periódicos locales —recogidas ahora en un volumen: *Artículos (1923-1968)*— y después pasear por la ciudad, por el centro y por las afueras, por la antigua y por la nueva. La con-

clusión de todo paseante mínimamente sensible es la amarga frase del principio: no hay calle sin pecado.

No van los tiros por la carne, sino directos contra las múltiples y desgraciadas agresiones urbanísticas de las que ha sido objeto la ciudad. La gracia y la proporción que la habían hecho «única y alegre y clara entre las ciudades del mundo» se vieron amenazadas por la falta de unas ordenanzas municipales para luego caer en las garras de una legión de depredadores que dio al traste con la singularidad.

El poeta había heredado una Sevilla en la que, a pesar de las muchas miserias soterradas, la rima «maravilla» seguía teniendo algún sentido. Era la Sevilla de los últimos románticos, la de los primeros regeneracionistas, la que se abría al nuevo siglo con visión de futuro durante la Exposición Iberoamericana, esa última transformación nacida desde dentro, desde la propia historia con vocación de universalidad. Entre aquellos habitantes que perseguían el mejoramiento ético y estético de la ciudad, los constructores espirituales que llamaría Ganivet, estaba José María Izquierdo, el divagador de la *Ciudad de la gracia*, y al que nuestro escritor dedicó en reconocimiento de su magisterio un temprano ensayo: «José María Izquierdo y Sevilla», 1934. También hubo otros, como Chaves Nogales, que biografio a la ciudad cuando lo hacía de Belmonte, o el nostálgico Rafael Cansinos-Asséns, que optó por permanecer en la meseta y no traspasar los umbrales del regreso, pero que nos legó unas encendidas y penetrantes páginas sobre el lugar de su infancia.

Romero Murube creció entre el embrujo y el asombro y terminó por enamorarse de la ciudad que hizo más que nadie suya. En su juventud era la ciudad para herir, la de la torre llena de arqueros finos, la loca de horizonte, como la definiera su amigo Lorca; la de un Guadalquivir aún lleno de velas blancas. A esta ciudad dedicó lo mejor de su in-

teligencia, para desentrañarla y codificarla, en verso y prosa, desde el mismo prisma de una visión amorosa. Otro también lo haría al cabo de unos años, pero desde el dolorido sentir: el autor de *Ocnos*, el difícil Cernuda desde las brumas de Inglaterra.

Y mientras el escritor divaga sobre el secreto, la tristeza y el vitalismo de Sevilla, sobre la luz en el compás, los jardines hispano-musulmanes, los de los patios, los jardinillos, una maceta de albahaca, las azoteas, las calles, plazas y barrios; mientras se adentraba en su historia, desde los emperadores romanos —Trajano y Adriano— hasta los más recientes e ilustres visitantes —Gide, Morand o Cocteau—, al tiempo que evocaba con originalidad sus mitos —Carmen y Don Juan—, mientras, en fin, se perdía por los cielos de una ciudad, clausura de siglos, unos desalmados mutilaban el río, otros construían, por llamarlo de alguna manera, un irremediable desastre: Los Remedios, y otros tomaban por asalto el centro sobre el que lanzaban aquí y allá sus demolidoras bombas. Hoy caía este palacio, mañana aquel otro; ayer le tocó a tal calle, hoy a tal plaza. Teatros, conventos, colegios, hoteles, cafés, corrales, casas, manzanas enteras perecían bajo la piqueta para alzarse en su lugar grandes almacenes, según modelos preexistentes, oficinas, bancos, apartamentos, bloques de viviendas, más bloques aún más compactos y menos habitables. El ejemplo de esos desalmados promotores, propietarios, arquitectos, políticos, cundió entre otros que consiguieron expulsar de sus barrios a buena parte de los más humildes y ubicarla en una desolada periferia que no ha cesado de crecer sin orden ni concierto.

El poeta empezó entonces a quejarse con amargura y con humor, con buenos granos de sal y buenos toques de yema de vinagre para no aburrir a sus lectores. Yo no sé si pudo hacer más de lo que hizo ante una interesada indiferencia que reducía sus protestas a «las cosas de Joaquín». Pero salir a pasear por

los barrios históricos, y allá por los años cincuenta en Sevilla lo eran casi todos, ya no significaba tanto un privilegio como exponerse a recibir más de una bofetada por parte de la mayoría de las tan nuevas como vulgares construcciones. Comenzaba el reinado de las máscaras. La desfiguración de la ciudad.

Ante la confusión y el trueque, el escritor se dedicó a escribir «cartas a todo el mundo», a vivos y a muertos. A su predecesor en el cargo y Oidor de la Real Audiencia de Grados —el ilustrado Don Francisco de Bruna—, le contaba el cronista (*ABC*, 27-X-63) la pérdida de memoria histórica y algunos de los cambios sufridos en la ciudad. A la entonces jovencísima Carmen Laffón (*ABC*, 3-I-65) la felicitaba por considerar su pintura el retorno a la belleza. A Cervantes (*ABC*, 10-I-65) que, como en su tiempo, los escritores contaban poco y que lo poco que contaban sus disgustos acarrearba. Al betunero cojo y borrachín de La Gavidia (*ABC*, 28-II-65), tras contemplar el adefesio de la nueva sede de la Policía, para decirle que llevaba razón cuando, girando como una peonza sobre el tacón de su pierna noble, exclamaba: «Esto va mal, esto va mal...» Al gerente de Urbanismo (*ABC*, 13-II-66), para que de una vez acabase con el tapón de Chapina que cercenaba al río y para que se construyese la soñada estación de Santa Justa. Y al alcalde (*El Correo de Andalucía*, 16-V-68), con objeto de «puntualizar» que, como miembro de la Comisión asesora de esa Corporación Municipal, nunca dio su consentimiento para autorizar derribos que menoscabasen el patrimonio de la ciudad y abriesen el camino a construcciones que la desfigurasen, como fue el caso de la demolición de sucesivos palacios y la erección de El Corte Inglés en la Plaza del Duque.

Poco consiguieron sus quejas y protestas. La destrucción iba pareja con la hipertrofia. A más derribos en el casco histórico, más barriadas en las afueras, sin que hubiera una mente que regu-

lara la renovación necesaria del caserío ruinoso ni planificase los nuevos espacios con racionalidad. Especulación, imprevisiones, desorganización y, como resultado de todo ello, la invasora fealdad. Para comprobarlo no hay más que ir a la Plaza de la Magdalena, antes la más bella de Sevilla en opinión de Valery Larbaud, del mismo poeta y de tantos otros; hoy, una de las más castigadas. Donde estaba el Hotel París, en cuyas habitaciones se alojó, dicho sea de paso, no una generación cualquiera, sino la del 27, gracias al mecenazgo de Ignacio Sánchez Mejías, en la actualidad se alza uno de los edificios de Galerías Preciados. El otro, de volumen aún más agresivo y duras esquinas, en el solar del derribado Hotel Madrid. Junto a ellos, edificaciones no menos chocantes, e incluso otra de las fachadas que cerraba la antigua plaza ha desaparecido para dar lugar a la prolongación de un desarmónico espacio. Ya no existen las esbeltas palmeras que elevaban al cielo la intimidad de un recinto casi conventual, ni se oye el rumor de la fuente de mármol, porque está sin agua, y porque si tuviese lo impediría el ruido del tráfico, como impide su visión la instalación de tenderetes donde se venden baratijas y bolsos de penetrante olor a cuero. La Magdalena, penitente, sin posibilidad de redención. Y como ésta, tantas otras plazas de Sevilla y tantas otras calles y la desmesura de los nuevos polígonos, tres mil viviendas y cincuenta mil calamidades.

Cesante de la belleza se auto-definió el poeta en el supuesto diálogo con un amigo mientras paseaba por una de las calles a la que le habían robado todos sus encantos. «Ser sevillano hoy —decía— es morir cruelmente y poco a poco, en cada calle, en cada esquina de la ciudad...» (*ABC*, 5-XII-65). Y así fue como ocurrió. Pocos años después de haber dejado escrita esta frase, moría el escritor una noche de 1969 tras cenar con unos buenos amigos. Concluía su aventura amorosa, la de las mutuas satis-

facciones en su relación con la ciudad y la de la amargura por la infidelidad final por parte de su Dulcinea. Porque Sevilla fue para Romero Murube, y así lo había dejado dicho en carta a Don Quijote (*ABC*, 7-XI-65), su Dulcinea maravillosa. La más bella, cumplida, honrosa y peregrina ciudad, a la que los malos encantadores estaban tornando fea, monstruosa, cariciega y gigantuna. Y como Don Quijote, también lanzó su ¡ya no puedo más! Había agotado su capacidad de indignación y desventuras.

El poeta desapareció y la ciudad siguió cada vez más en manos de los encantadores, muchos —recordémoslo— de profesión políticos, promotores y arquitectos, que impusieron sus malas artes por encima de otras opiniones tachadas de desfasadas y reaccionarias. Conseguían así que Sevilla fuese tan amorfa como la mayoría de las ciudades españolas. Y aunque es cierto que la que tuvo retuvo —de esto hablaremos en otra ocasión—, no puede reducirse la ciudad a lo salvado del naufragio.

Ardua tarea la que tiene Sevilla por delante para paliar desmanes y recuperar su identidad. Algo en verdad se ha hecho en los últimos tiempos, aunque para devolverle el río a la ciudad, construir la estación de Santa Justa, trazar rondas de circunvalaciones, levantar un teatro de ópera y poner en práctica otras medidas oportunas, como evitar el hundimiento definitivo de algunos viejos barrios, no era de absoluta necesidad recurrir al gigantesco tinglado de una Exposición Universal que ha tenido un alto precio y no sólo económico.

Sevilla es hoy una ciudad para herir, pero no en el sentido lorquiano, y su horizonte ha desaparecido por el cinturón de bloques que la rodea. Los cielos que perdimos son irre recuperables, pero queda el consuelo de evocarlos en estas recientes reediciones. Por las calles pecadoras de Sevilla ha de acompañarnos, como una buena sombra, la protesta ejemplar de J. R. M. □

Roma



Román Gubern

Berthold Brecht se preguntaba sensatamente quién educa a los educadores. Y aunque Brecht ya no está de moda, su pregunta sigue resultando pertinente. Por eso, la Académie Universelle des Cultures, entidad fundada en París en 1992 y presidida por el Premio Nobel de la Paz, Elie Wiesel, para reflexionar sobre el mestizaje de civilizaciones y luchar contra todas las formas de discriminación y racismo, se reunió en la ciudad de Siena del 25 al 27 de mayo pasado, para pensar colectivamente acerca de la educación de los niños en el espíritu de tolerancia étnica y cultural y de solidaridad social.

Entre los grandes retos del milenio que está a punto de empezar figuran en cabeza la explosión demográfica y el vigor de las corrientes migratorias, surgidas sobre todo de los desequilibrios económicos entre Norte y Sur y entre Oeste y Este. Los emigrantes del Sur y del Este buscan de modo legítimo su lugar en el sol y los receptores del flujo migratorio tratan de defender sus puestos de trabajo, su seguridad ciudadana y su identidad cultural nacional. Los más hipócritas sostienen un doble principio flagrantemente contradictorio: que los inmigrantes deben integrarse y fundirse con la sociedad que los recibe y, a la vez, que debe respetárseles su propia identidad cultural dife-

rencial. En realidad, una premisa excluye a la otra. La primera propone a un magrebí con chaleco y corbata y la segunda a un magrebí emitiendo aquellos «ruidos y olores» que tanto repugnaban al alcalde Chirac en un discurso de hace sólo dos años.

Los italianos, que tampoco quieren permutar el bronceado de su piel veraniega por el marrón oscuro del mestizaje del futuro, han optado por la trampa semántica de llamar a los inmigrantes del Tercer Mundo «extracomunitarios», en un eufemismo que genera titulares de prensa tan poco racistas como el de «Extracomunitario apaleado en un barrio de Roma». Con esta operación de maquillaje lingüístico todos quieren olvidar que nuestras culturas han nacido del mestizaje y de que ahora caminamos hacia un nuevo mestizaje marrón oscuro.

Pero en este debate amnésico se recuerda pocas veces que, por debajo de las variedades del tono de la piel, del lenguaje y de las costumbres, todos los seres humanos componen una especie única en un planeta único, que se salvará o se condenará entera, sin derecho a la supervivencia en campanas de vidrio unipersonales. Se condenará entera si no es capaz de solucionar los dramáticos desequilibrios que provocan las inevitables tensiones migratorias, que ninguna valla humana, ningún aduanero celoso, ni siquiera ningún océano podrán detener. La población de la Isla de Pascua ilustra hasta qué punto un océano puede ser salvado por un grupo de piragüistas tenaces. Pues si los hombres son diversos, sus derechos intrínsecos como sujetos de una misma especie son idénticos, a comenzar por los derechos a la vida, a la salud y a la educación. Y si estos derechos son negados, pasarán a ser arrebatados.

Ante tan complejo y tenso paisaje étnico, cultural y jurídico, Umberto Eco, Jacques Le Goff y Furio Colombo propusieron a la Académie Universelle des Cultures la confección de un manual ilustrado para inculcar a

los niños de todo el mundo la tolerancia étnica y cultural. Luego Eco, ante la dificultad que suponía proponer ilustraciones aceptables para todas las culturas del mundo, dominadas por diferentes estilos y convenciones simbólicas, me propuso elaborar un programa informático para producir imágenes transculturales, de vocación universal, a partir de imágenes típicas y representativas de diferentes culturas del globo. He llamado a este proyecto *Esperanto figurativo*, pues creo que esta designación define bien su ambición y contenido, surgido como propuesta mestiza y conciliadora en un horizonte cultural caracterizado por la fragmentación dialectal de las culturas icónicas, fragmentación amenazada empero por la hegemonía transnacional de los grandes medios de comunicación hegemónicos de origen anglosajón.

Pero en el curso de los debates de Siena pronto se cayó en la cuenta de que el proyectado manual no debe dirigirse a los niños, sino a sus educadores, ya que además un educador de Pekín y otro de Valparaíso son más homogéneos, y se enfrentan a tareas más parecidas, que sus respectivas audiencias infantiles. Y así se ha lanzado un proyecto universal, desde la pequeña Siena, del que oiremos hablar bastante en los próximos meses. □

Buenos Aires



Santiago Kovadloff

Se ha vuelto a votar en la Argentina. Es la tercera vez consecutiva en algo más de sesenta años. El hecho, claro está, es en sí mismo auspicioso. Pero no conviene sobrestimarlos. Remite, por lo pronto, a más de medio siglo de inestabilidad política y a un reiterado desprecio por la vida constitucional. Una y otra han dejado secuelas en el temperamento social. Desacreditar la hondura de ese padecimiento no parece aconsejable.

El 14 de mayo pasado, Carlos Menem volvió a ser elegido presidente de la nación. Cuando en julio del año en curso llegue a término su primer mandato, volverá a gobernar. Esta vez hasta el año 99. Su triunfo, no cabe duda, fue contundente. Se impuso de manera indiscutible. El 50% de los votos fue para él. Para refrendar la supremacía de lo que representa.

Quien niegue logros a este gobierno no sabe de qué habla. Las empresas públicas, crónicamente deficitarias, fueron privatizadas. Las fuerzas armadas perdieron protagonismo político y fueron subordinadas. Se desarticuló, en buena medida, el otrora vigoroso aparato sindical. Se terminó con la inflación y se dio estabilidad a la moneda. ¿Que todo esto podría haberse realizado de mejor

LETRA 36

INTERNACIONAL

ENTRE EL TEMOR Y LA ESPERANZA

Hans Magnus Enzensberger
y Ryszard Kapuściński

LA REVOLUCION SENTIMENTAL

Guillermo Cabrera Infante, Rosa Pereda, Delia Fiallo,
Angel S. Harguindey, Corín Tellado, Rosa Mora

LA COARTADA ESTETICA

Martin Jay, Roger Shattuck

Juan Cueto • Kenzaburo Oé
Charles J. Maland • Miguel Rubio
Soledad Puértolas • Miguel Angel Molinero
Miguel Sáenz • Ramón Irigoyen
Salvador Clotas • Román Gubern
Sergio Benvenuto • Eugeni Popov
Santiago Kovadloff

LETRA 35

INTERNACIONAL

MASACRE EN EL PARAISO

Ryszard Kapuściński

PRENSA

MATERIALES PARA UN DEBATE

Cristina Santamaría, José Miguel Marinas,
Edgardo Oviedo, José Manuel Pérez Tornero,
Claude-Jean Bertrand, César Alonso de los Ríos,
Rafael Fraguas, Eduardo Haro Tecglen,

¿POLITICAMENTE CORRECTO O CORRECCION POLITICA?

Eugene Goodheart, Jim Dana, Rosa Pereda

Pascal Bruckner • Breyten Breytenbach
Hans-Georg Pott • Rafael García Alonso
Mario Merlino • Sergio Benvenuto
Marina Warner

LETRA 34

INTERNACIONAL

BAILANDO EN CAMBOYA

Amitav Ghosh

AFORISMOS

Elias Canetti

EROS

DESORDEN E INDIFERENCIA

Mario Merlino, María Zambrano, Noni Benegas,
Monique Wittig, Antonio Bordón, Eduardo Mendicutti,
Felipe Hernández Cava, Susana Coyette,
Adrienne Rich, Sergio Olivari

Felix Guattari • Paul K. Feyerabend
Nicholas Shakespeare • Oscar Scopa
Antonio Fernández-Alba • Nelly Schnaith
Jiri Cerny • Li Chin-Fa • Mu Mu-T'ien
Tai Wang-Shu • Marina Warner • Eugeni Popov

LETRA 33

INTERNACIONAL

LA LENGUA PERFECTA

Umberto Eco

CULTURA, ESTADO, ECONOMIA

Marc Fumaroli, Juan Antonio Rodríguez Tous,
Pascal Bruckner, Rosa Pereda, Jon Juaristi,
David Rieff, Roberto Blatt

FUTURO EN FEMENINO

Françoise Collin, Carmén Martínez Ten,
Nicole Muchnik, Ines Alberdi, Lourdes Ortiz

REVOLUCION N.º 9

Hanif Kureishi

Michael Ignatieff • Goran Simic
Antonio Altarriba • Yuri Mamleiev
Sergio Benvenuto • Eugeni Popov

modo? Posiblemente. Pero se hizo. Se hizo, en estos terrenos, lo que nadie antes había hecho. Lo que muy pocos creían que en la Argentina fuera posible hacer. Son realizaciones. Y no podían dejar de incidir en una elección. Más aún: no podían dejar de definirla allí donde las mayorías no parecen alarmadas por la honda disociación entre ética y eficacia que se viene produciendo en el país.

La primera oposición —liderada por José Octavio Bordón— perdió estas elecciones por más de veinte puntos de diferencia. Mejor le hubiera hecho al sistema democrático que hubiese habido *ballotage*, vale decir: evidencias más claras de una oposición con mayor poder protagónico. No fue así. Las elecciones de mayo consolidaron aún más, y en la primera vuelta, la fuerte concentración del poder en manos de un solo hombre y de la riqueza en muy pocas manos. Ellas ratificaron que la ausencia de autonomía legislativa y judicial en la República no afecta al consenso público que respalda al partido gobernante. Probaron, además, que el ejercicio reiterado de la corrupción y el autoritarismo frontal del que dio abundantes pruebas, no fueron barreras infranqueables para que el *justicialismo* volviera a conquistar la presidencia. Demostraron asimismo, por si ello fuera poco, que la negación de la tragedia ocurrida entre los años 76 y 83 no comprometía su porvenir. Fue, como se advierte, una clarísima victoria de Menem. De Menem y de su ministro de Economía, Domingo Cavallo. Pero quizá no haya sido una victoria recomendable para la democracia. Para lo que la democracia necesita ser en la Argentina si quiere rebasar el terreno formal en que hoy se encuentra conquistada.

Pero seamos ecuanímenes. Menem no hizo más que consolidar una labor previamente iniciada. La pérdida de sustancia por parte de la democracia

local no es obra unilateral de su gobierno. El vaciamiento viene de lejos. Y se acentuó con el fracaso que, en órdenes esenciales, le tocó padecer y sembrar al gobierno de Raúl Alfonsín. El fantasma de ese fracaso está cerca todavía. Alfonsín quiso hacerlo todo al unísono: condenar a las juntas militares que violaron los derechos humanos, transformar la economía, buscar la equidad social, impulsar la integración regional, alentar la educación, jerarquizar la cultura. Fue el suyo un proyecto de intención totalizadora. Renovador. Pero, en los hechos, resultó impracticable. De la condena de las juntas genocidas se retrocedió a las leyes que indultaron a los asesinos. Del plan que aspiraba a reformar la economía cayó en la hiperinflación que todo lo destruyó. De un presidente ovacionado como estadista al acceder a la primera magistratura se pasó a un hombre crecientemente desacreditado que debió interrumpir su mandato nueve meses antes de que finalizara.

Menem capitalizó el desencanto y la angustia sembradas por una gestión democrática en la que los hechos y las palabras se mostraban ferozmente reñidos. Una vez en el poder, Menem supo preservarlo. Tejió rápida alianza con aquellos sectores que no vieron nunca con buenos ojos los propósitos de Alfonsín. Convocó a los conservadores. A los dueños del dinero. A muchos hombres que habían sido, abierta o solapadamente, aliados de la dictadura militar. Y rápidamente exceptuó Menem al Estado democrático de toda responsabilidad solidaria. Fue pragmático. Las modificaciones estructurales que se propuso y que concretó exigían tener las manos libres. Y las tuvo. La rotunda victoria electoral que alcanzó el pasado mes de mayo prueba que la mayoría del país no se opone a que las siga teniendo. O mejor: que desea que las tenga. Es, una vez más, el triunfo del caudillismo. Vieja

recurrencia de la historia nacional. Y con el caudillismo, dígame de paso, se perfila en el país una victoria adicional: la de la frivolidad. La escasa calidad del pensamiento aflora por doquier. Y aflora alegremente. Mucho tendrá que hacer la oposición para crecer y vencer, si quiere revertir el actual estado de cosas. Mientras tanto, la democracia corre el riesgo de agotarse en la superficialidad. □

Madrid



Rosa Pereda

La Feria del Libro es, cada vez más, un festival de nostalgias. Tiene demasiado de afirmación de «lo que es literatura», una afirmación no sólo falsa, sino sobre todo patética, porque los tiempos, en este fin de siglo, no están para renovaciones, y porque no se enteran de las que hay. Para la Feria del Libro seguimos en la posmodernidad en su peor sentido, en el sentido blando, de pérdida de la capacidad que la modernidad tuvo —y tiene— de búsqueda de nuevos caminos expresivos, de nuevos lenguajes y, también, de temas nuevos. Es patética la lista de libros más vendidos, es patética la transparencia de las operaciones de *marketing*, es patética la conducción del gusto que hacen unas editoriales cada vez más concentradas y en las que el criterio de la propiedad —es decir, del beneficio— tiene cada vez más peso, en detrimento de otros, precisamente los que permitieron que la escritura moderna se extendiera. Y por fin, y tirando piedras sobre mi propio tejado, es patética la crítica, que parece que no tiene una historia que contar, quizá acosada por todo lo anterior...

Si una va a la Feria ve, concentrado en un par de kilómetros de casetas a ambos lados, lo que es la industria cultural y literaria española. Salvo poquísimas excepciones, todos los li-

bro son iguales. Todos los libros cuentan lo mismo. Y lo que es más grave, todos lo cuentan de la misma manera. En todas las casetas están los mismos libros. No sólo parecen iguales, sino que, finalmente, lo son, clónicos de sí mismos. Los mismos autores que exhiben las mismas historias —éso, cuando no se han bajado los pantalones literarios para dar gusto al mercado o a su cuenta bancaria, que viene a ser igual—. Las mismas caras. ¿Es que ya no hay autores jóvenes?

Por supuesto, no me refiero a los Lorigas y a los Kronen, que para mí son malos remedos de cierta narrativa magnetofónica que alguna vez se hizo con voluntad política y de investigación vanguardista, que ni siquiera tienen una voluntad literaria, que cuentan tediosas historias sin calado. Ellos son una versión de una generación perdida y, supongo, falseada: ni siquiera creo que sean representativos de lo que de verdad escribe la gente joven, de lo que vive, de lo que le pasa. Son más bien el fruto de un deseo de que las cosas sean así: qué bien si nuestra generación —ésa que está entre los cuarenta y los cincuenta— sigue en el machito, sobre todo ahora que empieza a ganar dinero después de haber conseguido prestigio. Porque éstos, desde luego, harán escuela —la escuela del éxito— pero no harán ninguna competencia.

Les voy a contar una historia: hace pocos días tuve que leer cerca de cien cuentos como jurado de un premio de jóvenes. Como condición *sine qua non*, los concursantes tenían que ser universitarios, porque el premio lo daba un colegio mayor de Madrid.

Curiosamente, los temas me sorprendieron. Además de los habituales cuentos equivocados —los que siguen pensando que el cuento es un género para niños— y además de los elementales cuentos decimonónicos, que había muchos, me chocó sobremanera la presencia casi masiva de temas rurales, por un

lado —estaban conectados con la infancia y con cierta visión paradisíaca y tal vez suavemente «verde»—, y la de lo fantástico, en el sentido de Tolkien o las aventuras cósmicas, por otro: en los dos campos había una presencia aplastante de cierto espiritualismo lírico y difuso, los estudiantes planteaban en sus historias situaciones supuestamente literarias desconectadas de nada reconocible, y una tenía, al leerlos, la sensación de que hubieran sido escritas sin ninguna convicción. Ninguna quiere decir ninguna: ni siquiera contar una historia, y muchísimo menos contar la historia que uno quiere contar. Es decir, de la literatura como fuga o como falsedad.

Había pocos cuentos urbanos, la mayor parte de ellos mimetizando la *generación X*: un poco de droga, mucho aburrimiento, muy pocas ganas de levantarse de la cama. Pero había un puñado de ellos, tal vez diez, tal vez alguno más, en los que uno adivinaba un escritor. El cuento investigaba la realidad y se investigaba a sí mismo, el cuento contaba una historia difícil y medía los ritmos, el cuento se lanzaba a romper sus estructuras y conseguía contar una historia cerrada, el cuento delataba buenas lecturas estructuradas y puestas en función de una historia; en fin: una docena de buenos cuentos.

Y es curioso, pero también ahí estaba la juventud, la droga, la desilusión, el tedio. Pero había algo más, algo que no se podía identificar con la literatura más joven y más potenciada, algo que tenía que ver con la manera de expresarse de los jóvenes pero que apuntaba a cosas nuevas: a una nueva manera en que esta manera de expresarse se podría volver literatura. Es una cierta rapidez inevitable en el mundo de los *videoclips*, una cierta violencia, inevitable, en el de los juegos de rol, ese uso de la elipsis tan peculiar, y esa potenciación del yo, un poco infatuado, de los actores del *karaoke*. Ya sé que hasta

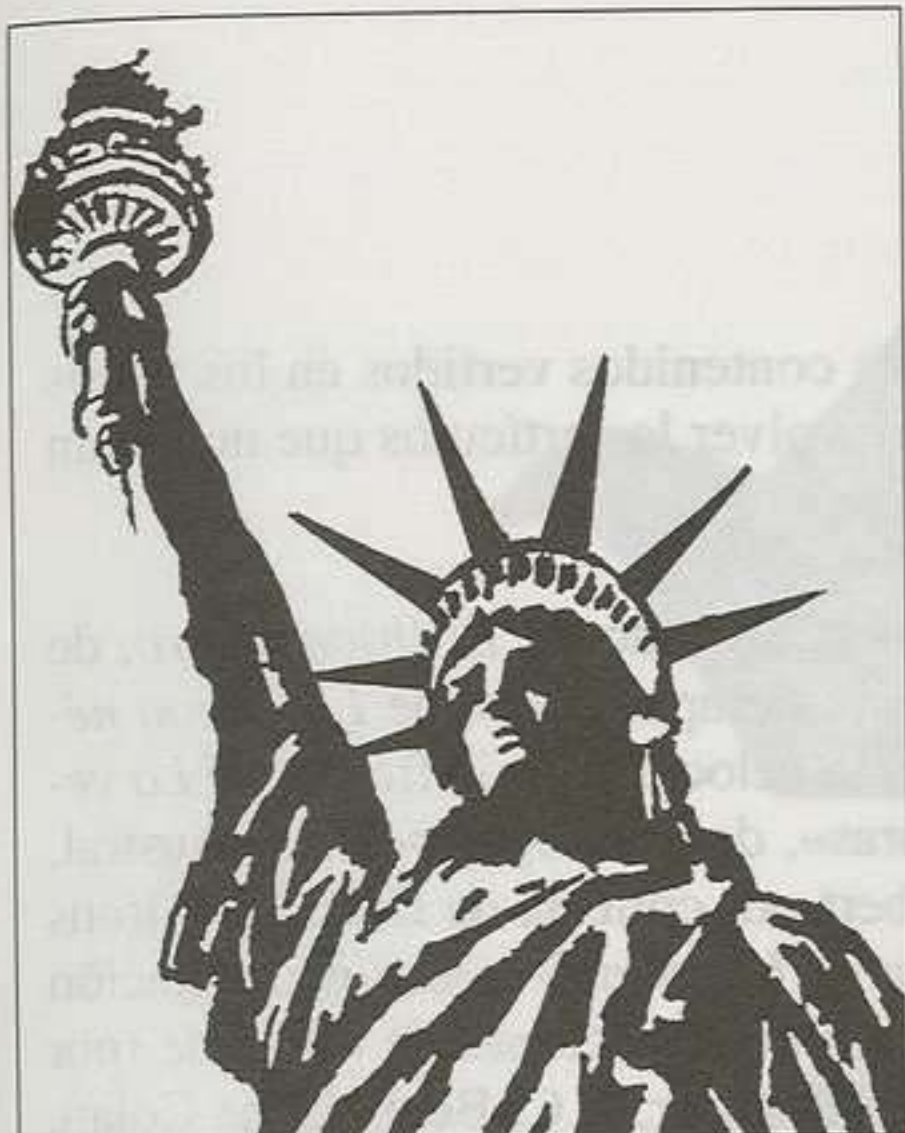
aquí no hay grandes diferencias con lo dado, pero sí las había. De repente, se criticaba el cuento a sí mismo usando criterios distintos de los habituales —y ésto ya no es tan habitual. De repente, investigaba qué tenía que ver todo esto con la vida. De repente, pensaba una historia trágica y, elípticamente, sin salirse de esa lengua arisca, una sentía esa tragedia como si la leyera en el verso claro de los griegos o en el barroco verso de Shakespeare... Creo que no soy capaz de describir ahora en qué he encontrado la diferencia: ellos van a tener que crear no sólo sus críticos —siempre se critica desde la historia, los puntos de vista y la experiencia de una generación, la de una, y el que no lo reconozca, miente— sino, seguramente también, sus editores y sus lectores. Pero la *generación X* se ha terminado, de eso estoy segura.

Para empezar, ví interés —distinto del que yo pueda sentir, lo aseguro— por la política, por el amor, por la historia, por la literatura. Ví valores —que seguramente no eran los míos— y ví pasión en su defensa. Y ví una voluntad de escritura sentida como algo distinto de la conversación, como una diferenciación, como escritura. Una voluntad formal expresa, también distinta de la que puede coincidir con mi gusto. Y ví ganas de cambiar, que son un poco distintas de las ganas de llegar.

Cuando lleguen nos van a tirar al tacho de la basura, claro. Yo sé que estos chicos y chicas se ríen de Proust con el debido respeto, y que no les interesa nada Faulkner, que no son esteticistas ni tampoco tienen ninguna intención de practicar el neorrealismo, limpio o sucio. Van a hacer otra cosa, y nos va a hacer más daño. Son, contra lo que parece, rebeldes con causa, y no son más que los precursores. Porque a los que les toca el cambio generacional verdadero, que son los que han nacido en torno al año 81 —cuenten, cuenten a la manera de

Ortega—, esos ya se están preparando, con sus camisetas ácratas, sus pantalones de retazos, sus melenas hasta los hombros, o sus cráneos rapados y sus mallas ajustadas y sus botas militares. Esos, que están en los institutos y en los colegios de EGB, con sus camisetas provocativas, que han leído poco pero han visto mucho cine y mucha *tele*, y han oído mucha música y se las saben todas en inglés, esos que son la primera generación española escolarizada, en toda nuestra historia, esos están apasionados por la política, lo saben ya todo del sexo teórico y tratan de aprender el amor, no le tienen miedo a su propia violencia, llevan la revuelta hormonal adolescente como nadie la hemos llevado, son agresivos y están dispuestos a que las cosas cambien. Esos no se resignan. Ocho o diez años más, y los veremos. Otros diez, y nos retiran. Y ya será hora. A ver qué pasa entonces con la Feria del Libro. □

Nueva York



Ignacio Macua Roy

Si con sólo una palabra se pudiera definir la Bienal de 1995 en el museo Whitney de arte americano, ésta sería «variedad». La variedad, la diversidad, es la tónica predominante de la bienal de este año.

El criterio seguido para la selección de las obras es el significado de éstas. «Metáfora» es el término elegido por Klaus Kertess, comisario de la bienal, en el catálogo que acompaña la exposición para definir el principio organizativo/selectivo del arte presente. Kertess explica que «así, el arte comunica lo que en muchos casos esconden la razón y la ideología, traduciendo un concepto mental en una experiencia sensorial». Y continúa: «Esta transferencia que tiene lugar en el tiempo y en el espacio es metáfora». La metáfora es ambigua, por lo que los bibliotecarios de «la biblioteca de Babel de Borges repudian encontrar su significado».

Explica también el comisario que «la propuesta no es volver al formalismo sino a un arte donde el significado venga embebido en los valores formales, siendo el arte una plataforma para tener una experiencia y no una lección».

Contrasta esta bienal de 1995 con la anterior de 1993, en la que todo el arte presente se había escogido basándose en el aspecto «político» de las obras. El

arte como reivindicación, como muestra de las diferentes culturas, en muchos aspectos marginadas (no en el aspecto artístico); minorías étnicas: latinos o hispanos y negros; minorías por orientación sexual: homosexuales y lesbianas; la mujer como minoría frente a la mayoría de hombres que dominan el mundo artístico; cualquier combinación de las minorías anteriores. Y con el cuerpo en todas sus manifestaciones como gran protagonista.

Frente a esta visión monolítica contrasta la Babel de la presente bienal. Por primera vez se abre a artistas no estadounidenses (hay artistas nacidos en todo el mundo, pero todos residen en EE. UU.) y no residentes en aquel país en reconocimiento de la influencia de la cultura norteamericana. Los artistas foráneos presentes son los canadienses Jeff Wall, con su gigantesca fotografía en transparencia, propiedad de la londinense Tate Gallery, y del cineasta Stan Douglas. La otra presencia foránea es la de los mexicanos Gabriel Orozco y Julio Galán, que viven a caballo entre México y Nueva York.

Están presentes artistas de todas las edades, o lo que es más importante que la edad, artistas en distintos momentos dentro de su carrera. Artistas plenamente consagrados como Richard Serra o Agnes Martin, junto a otros que además de consagrados han sido objeto de recientes exposiciones en Nueva York, como Cy Twombly o Robert Ryman (cuya exposición pudo ser vista en el museo Reina Sofía de Madrid).

Artistas no tan conocidos, pero que, por edad o tiempo dedicándose al arte, han llegado a la madurez de su obra, como Jane Freilicher, nacida en 1924 y representada en exposiciones en los principales museos: Whitney, MOMA, Metropolitan y el museo de arte moderno de San Francisco. O el caso de Bessie Harvey, nacida en 1928 y fallecida en 1994, representante del arte afro-americano, aquí presente con sus árboles caídos profusamente decorados, en un intento de plasmar una espiritua-

lidad resultante de su creencia afro-cristiana.

Otros artistas presentes pueden considerarse a mitad de su carrera, como Nam Goldin, con un gran mural de fotografías en Cibachrome y que ha estado ya en España en la Fundación La Caixa de Barcelona o en el madrileño Reina Sofía, en la exposición de 1987 *American Dreams*. Cabe destacar entre estos «mitad-de-carrera» a Andrea Zittel; a pesar de su juventud, nacida en 1965 en Escondido, California, se la puede considerar como una artista de cierta madurez. Con sus «unidades de vivienda» ha tenido ya una exposición en solitario en el museo de arte de Carnegie, Pittsburgh, y participando en exposiciones en el Instituto de Arte Contemporáneo de Londres, en el Nuevo Museo de Arte Contemporáneo de Nueva York, en la XLV Bienal de Venecia, en el museo de arte moderno de la Villa de París y, la más reciente, en el MOMA, dentro de la exposición *Sense and Sensibility: Women Artists and Minimalism in the Nineties*.

Entre los artistas que empiezan cabe destacar a Matthew Barney, nacido en 1967, presente con una video instalación, que, como muchos otros artistas que trabajan en video, deja ver la gran influencia del muy celebrado Bruce Nauman sobre todo tras su gran exposición en el MOMA. Resalta muy especialmente la obra de Toba Khedoori. Nacida en 1964 en Sydney, Australia, y residente en la Costa Oeste, con una sola exposición en solitario en Los Angeles y habiendo participado solamente en dos colectivas, es una de las más gratas sorpresas de esta Bienal. No en vano, de sus dos obras expuestas una forma ya parte de la colección permanente del museo de arte contemporáneo de Los Angeles.

Como en pasadas bienales, hay un amplio espacio dedicado a otras manifestaciones artísticas. El vídeo es ampliamente tratado con la presencia de consolidados directores como Jim Jarmusch, que adelanta parte de

su nueva película *Café y cigarillos*, o de los artistas más jóvenes presentes, Karim Ainouz y Hima B., los dos de temática homosexual.

Hay un apartado dedicado a la danza y *performances*, como las que hace el ya mencionado Gabriel Orozco en su ascensor. Orozco es conocido en España principalmente por haber estudiado en el Círculo de Bellas Artes de Madrid.

Se ha criticado ampliamente el montaje de la Bienal, donde los artistas se juntan más por tonalidades cromáticas o similitud en el soporte artístico que por razones estilísticas o afinidades artísticas. Destaca también la abundancia de pintura, muy poco presente en anteriores bienales, y la escasa presencia de instalaciones, mayoría en otros eventos artísticos y que aquí, además, sus dos manifestaciones más espectaculares se han reunido en un solo espacio: Nari Ward con su increíble coche cubierto de plumas y grasa, y Nancy Rubins con sus pasteles y colchones colgados del techo.

En definitiva, la Bienal es un intento de tomar el pulso a toda la escena artística americana durante los dos últimos años, sin exclusiones estilísticas, reflejando la gran diversidad de la cultura norteamericana con artistas venidos de todo el mundo. La Bienal de 1995 puede ser vista desde el 23 de marzo hasta el 4 de junio en el Whitney Museum of American Art, y por primera vez viajará luego a Praga, del 21 de septiembre al 3 de diciembre, y a Copenhague, del 31 de mayo al 11 de agosto de 1996. □

COLABORADORES

JEAN BAUDRILLARD

Filósofo francés.

NONI BENEGAS

Poeta hispano-argentina.

CLAUDE FISCHLER

Sociólogo francés, especialista en alimentación.

CLAUDIA GIANETTI

Historiadora del Arte italo-brasileña.

RAUL GUERRA GARRIDO

Escritor español.

WILHELM KLAUSER

Arquitecto y publicista. Vive en Tokio desde 1992.

RICHARD C. LEWONTIN

Profesor de Zoología y Biología de la Universidad de Harvard.

ANTONIN J. LIEHM

Director de la edición francesa de *Letra Internacional*.

MARIO MERLINO

Escritor, poeta y traductor hispano-argentino.

SERGIO OLIVARI

Periodista y crítico de cine español.

ROSA PEREDA

Periodista española.

JOSE RAMON RIPOLL

Poeta, escritor y periodista. Director de *Revista Atlántica de poesía*.

MIGUEL RUBIO

Escritor y crítico de cine.

FERNANDO SAVATER

Catedrático de Filosofía de la Universidad Complutense.

SILVIA TUBERT

Psicoanalista hispano-argentina.

PAUL VIRILIO

Urbanista y filósofo francés.

JORGE WAGENSBERG

Director del Museo de la Ciencia de Barcelona.

TRADUCTORES

MARIA TERESA GALLEG0, ISABEL REVERTE

Paul Virilio: *Dromología*

AMAYA GARCIA GALLEG0

Paul Virilio: *Política de la desaparición*

MERCEDES GARCIA LENBERG

Wilhelm Klauser

MARIA LLEO

Richard C. Lewontin

CATALINA MARTINEZ MUÑOZ

Jean Baudrillard

MARIO MERLINO

Claude Fischler

MIGUEL RUBIO

Antonin J. Liehm

LETRA INTERNACIONAL no se identifica necesariamente con los contenidos vertidos en los textos por sus autores. LETRA INTERNACIONAL no se compromete a devolver los artículos que no hayan sido solicitados, ni a mantener correspondencia sobre los mismos.

© Richard C. Lewontin, *New York Review of Books*; Claude Fischler, extraído de *El (h)omnívoro*, de próxima publicación por Editorial Anagrama; P. Virilio «Política de la desaparición», de *L'horizon né-gatif*, Editions Galilée, 1985, por autorización del autor; M. Robert, «La velocidad de la frase», de *La vérité littéraire*, Grasset-poche, 1981; F. Pessoa, «El tránsito de las horas», de *Antología poética*, Austral, 1989; Virginia Woolf por cortesía de Editorial Lumen, Juan Gil Albert por cortesía de Edicions Alfons el Magnanim. © De las reproducciones autorizadas VEGAP. Portada de *Un mundo veloz*, interpretación sobre una maqueta de Ph. Michel Denance; ilustraciones del interior, interpretaciones de obras de (por orden de aparición): Pedro Casariego Córdoba, Eugenia Balcells, Joe Schuster, C.C. Beck, Gene Colan, Marcel Duchamp, Giacomo Balla y Bruce Nauman. Reproducciones de Eduardo Arroyo y Andreu Alfaro por cortesía de Galería Gamarra, Madrid. Noni Benegas coordinó el dossier *Un mundo veloz*.

DISTRIBUCION

ARGENTINA	Prometeo Libros - Avda. Corrientes, 1915 - 1045 Buenos Aires Teléf. y Fax: 953 11 65
ESPAÑA	Librerías: Siglo XXI de España; Quioscos: COEDIS
CHILE	Editorial Contrapunto - Avda. Eliodoro Yáñez, 2541 - Santiago de Chile Teléf.: 223 30 08 - Fax: 231 06 94
COLOMBIA	Siglo del Hombre Editoriales Ltda. - Avda. CRA 3, 17-73 - A.A. 24692 Santa Fé de Bogotá D. C. Teléf.: 281 39 05 - Fax: 281 38 76
ECUADOR	Libri Mundi - Juan León Mera, 851 - Quito Teléf.: 544 185 - Fax: 504 209
MEXICO	DIMSIA - Mariano Escobedo, 218 - Colonia Anahuac - 11320 México D. F. Teléf.: 545 66 45 - Fax: 545 47 36
PUERTO RICO	Grand Papyrus - 357 Tetuán St. - Old San Juan - Puerto Rico 00901 Teléf.: 724 61 05 - Fax: 722 33 62
URUGUAY	Ediciones Trecho - Maldonado, 1092 - Montevideo Teléf.: 983 606 - Fax: 905 983
VENEZUELA	Grupo Editorial Alfa - Los Mangos, Edificio Alfa Las Delicias - 1050 Caracas Teléf.: 715 676 - Fax: 762 02 10

REDACCIONES

BELGRADO:

LETTRE INTERNATIONALE

Dirección: Iovan Hristic.

Redacción: Cika Liubina I/V, 1100 Belgrado.

BERLIN:

LETTRE INTERNATIONAL

Dirección: Frank Berberich, Antonin J. Liehm.

Redacción: Rosenthaler Str. 13, 10119 Berlín.

BUCAREST:

LETTRE INTERNATIONALE

Dirección: B. Elvin, Antonin J. Liehm.

Redacción: Alea Alexandru, 38, sectorul 1, Bucaresti.

BUDAPEST:

LETTRE INTERNATIONALE

Dirección: Gábor Mihályi, Antonin J. Liehm.

Redacción: Iskola u. 37-39, 1011 Budapest.

PARIS:

LETTRE INTERNATIONALE

Dirección: Antonin J. Liehm.

Redacción: 41 rue Bobillot, 75013 París.

PRAGA:

LETTRE INTERNATIONALE

Dirección: Tomás Vrba, Antonin J. Liehm.

Redacción: Hellichova 5, 11800 Praga 1.

ROMA:

LETTRE INTERNATIONALE

Dirección: Federico Coen, Antonin J. Liehm

Redacción: Fondazione Lelio Basso. Via della Dogana Vecchia 5, 66086 Roma.

SAN PETERSBURGO:

LETTRE INTERNATIONALE

Dirección: Alexandre Ninov, Antonin J. Liehm

Redacción: Vsermirmoe Slovo, c/o J. B. Karakol, 19304 Leningrado.

SOFIA:

LETTRE INTERNATIONALE

Dirección: Svetla Ivanova, Antonin J. Liehm.

Redacción: Open Society Fund, Serdika Str. 1, 1000 Sofia.

VARSOVIA:

LETTRE INTERNATIONALE

Dirección: Jacek Kurezewski, Antonin J. Liehm.

Redacción: ul. Hipoteczna 2, P. O. Box 133, 00950 Varsovia.

ZAGREB:

LETTRE INTERNATIONALE

Dirección: Slobodan P. Novak, Antonin Liehm.

Redacción: Trg Bana J. Jelacica 7, 41000 Zagreb.

La cultura pasa por aquí



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



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



Domingo 8.30 h. Festivo ¿Festivo?

Servicio de Averías con Cita Concertada 002. Telefónica siempre está al lado del cliente. Solucionando sus necesidades. Esforzándose día a día por proporcionarle nuevos servicios avanzados. Y, además, si surge alguna avería en el servicio telefónico, se resuelve cuando usted quiera. Sólo tiene que llamar al 002. A partir de las seis horas de su aviso y como máximo al día siguiente, salvo que usted decida un plazo superior. Además, una vez efectuada la reparación se solicitará su conformidad. Y todo esto, en cualquier punto de España. Sin coste adicional y durante los siete días de la semana. Incluso festivos.

