CRÍTICA DE LA CULTURA • Nº 5. NOVIEMBRE 2004 • 9 €

# el rapto de europa

## "Contra Nationes"
## Voces, textos y poeticas


Nueva topografía literaria europea — ANA RUIZ

Muerte en Canadá. Alistar McLeod — TOM NAIRN

Claudio Magris. *Living in translation* — CRISTINA SANTAMARINA

W. G. Sebald. Lejos y de paso, y sin embargo dentro — CARLOS THIEBAUT

Estéticas mediterráneas — FRANCESCO MORACE

But my face I don't mind for I am behind it — PEP CARRIÓ

Clude Cahún: ella, los pájaros — OLVIDO GARCÍA VALDÉS

# el**rapto**de**europa**

**DIRECCIÓN:**
Cristina Santamarina • direccion@elraptodeeuropa.com

**EDICIÓN:**
Patricia Piñeiro • editor@elraptodeeuropa.com

**CONSEJO EDITORIAL:**
Gonzalo Abril
Fernando Conde
José Miguel Marinas
Ildefonso Rodríguez
Miguel Ángel San José
Carlos Thiebaut
José García Vázquez

**CONSEJO ASESOR:**
Jorge Acanda (La Habana)
Lluis X. Álvarez
Barbara Cassin (París)
Norberto Chaves
Milagros Cid
Carlos Costa (São Paulo)
Xavier Delpierre (Londres)
Antonio Gamoneda
Ignacio Gárate (Burdeos)
Luis García Soto
Daniel Martin (Massachusets)
Luisa Martín Rojo
Francesco Morace (Milán)
Luis Otero
Carlos Pereda (México DF)
María Salamone (Roma)
Nelly Schnaith
José Augusto Seabra (Oporto) †
Muniz Sodré (Río de Janeiro)
Zoltán Szankay (Bremen)
Ronald M. Turnbull (Glasgow)
Amelia Valcarcel
Françoise Wuilmart (Bruselas)

**© ILUSTRACIONES:**
Páginas 11, 19, 24, 32, 40, 52, 58, 74, 87
y portada © Pep Carrió

**DISEÑO Y MAQUETA:**
Miguel San José Romano [Calamar]

© Calamar Edición y Diseño, S.L.
**EDICIÓN, ADMINISTRACIÓN, PUBLICIDAD Y SUSCRIPCIONES:**
C/ Gran Vía, 69. Oficina 412. 28013 Madrid
Tel.: 91 548 77 47 • Fax: 91 548 77 48
info@calamarediciones.com • www.calamarediciones.com

**DISTRIBUCIÓN:**
Logintegral 2000 S.A.U.
C/ Saturnino Calleja, 7. 28002 Madrid
Tel.: 91 586 44 10. Fax: 91 586 008
logintegral@logintegral.com

**ISSN:** 1695-5161
**DEPÓSITO LEGAL:** M-50.843-2002

*El Rapto de Europa* no se hace responsable de las opiniones vertidas por sus colaboradores.

Prohibida la reproducción total o parcial, por cualquier medio o procedimiento, sin autorización firmada de la empresa editora.

El Rapto de Europa cuenta con una página en internet donde se publican de forma habitual los sumarios y parte de los contenidos de la revista:

**www.elraptodeeuropa.com**

*El Rapto de Europa* pertenece a:

ASOCIACIÓN DE REVISTAS CULTURALES DE ESPAÑA

FEDERACIÓN IBEROAMERICANA DE REVISTAS CULTURALES

CEDRO
Centro Español de Derechos Reprográficos
Entidad de Autores y Editores

## 1. Monografía

"Contra Nationes". Voces, textos y poéticas • *Editorial* • PÁG. 5

Nueva topografía literaria europea • *Ana Ruiz* • PÁG. 7

W. G. Sebald. Lejos y de paso, y sin embargo dentro • *Carlos Thiebaut* • PÁG. 15

Claudio Magris. *Living in translation* • *Cristina Santamarina* • PÁG. 23

Muerte en Canadá. Alistar MacLeod
y las desventuras de la etnicidad (1ª parte) • *Tom Nairn* • PÁG. 29

La dimensión ética en la obra de Max Frisch • *Yolanda García Sánchez* • PÁG. 37

## 2. Raptos

Estéticas mediterráneas • *Francesco Morace* • PÁG. 47

El peso de Europa • *Manuel Arranz* • PÁG. 55

El salvaje. En las entrañas del bosque • *Juan Álvarez-Cienfuegos* • PÁG. 63

Buscando almas gemelas • *Javier Arias Val* • PÁG. 71

El rapto de la bazofia • *José García Vázquez* • PÁG. 81

Visita a la República de "Parva Domus Magna Quies" • *Xavier del Pierre* • PÁG. 85

## 3. Poéticas

But my face I don't mind for I am behind it • *Pep Carrió* • PÁG. 88

Claude Cahun: ella, los pájaros • *Olvido García Valdés* • PÁG. 91

En enero • *Manuel Cirauqui* • PÁG. 96

## 4. Lecturas

"Mbudi Mbudi na Mhanga". Pasión y ciencia de la música africana • *David del Puerto* • PÁG. 103

"Zivot je Cudo". *Asinus ex machina* • *José García Vázquez* • PÁG. 107

## 5. Cuaderno de bitácora

José Augusto Seabra, una vida • *Luis García Soto* • PÁG. 111

# 1 Monografía

# "Contra Nationes". Voces, textos y poéticas

En el escudo de la Liga Hanseática reza la siguiente máxima: *Navegar es necesario, vivir no.* La parquedad expresiva de esta consigna hace aún más intenso su significado y da cuenta suficiente de la peculiaridad de la condición humana, condición para la que es más importante lo que se hace que lo que se es, hasta el punto de que la segunda se funde en la primera. Navegar es entonces una metáfora de muchas metáforas pero también en su literalidad exhibe la aventura de transitar lo diverso, lo diferente, lo desconocido, lo nuevo, lo inesperado y, la más de las veces, lo no deseado.

El siglo xx ha sido –siguiendo con la proposición hanseática– uno de los siglos más navegados. Y lo han transitado las masas migratorias que han circundado el planeta de sur a norte, de este a oeste y al revés. Siempre alguna figura de Tánatos ha empujado estas migraciones pero también, inescrutablemente, Eros las ha acompañado y ha provocado producciones culturales y obras maravillosamente emblemáticas para la historia. Toda la amplia parafernalia de términos con los que hoy parece que inauguramos nuevas posibilidades de la cultura existían como realidad desde hace mucho tiempo y se intensificaron al inicio del pasado siglo: el multiculturalismo, la paradoja de las potencialidades migratorias, las geometrías variables de la experiencia de la vida, las convergencias inesperadas de afinidades talladas en culturas diferentes han sido parte de la grandeza, pero también de la perplejidad que heredamos de nuestros inmediatos mayores. El forjamiento de grandes naciones fue la quimera del sentido de los Estados modernos, concebida como la llegada de un tiempo culminante de la historia en la que todos, finalmente, tendríamos un marco de referencias desde el cual situar nuestra identidad y para el cual construir formas de manifestación de su propia existencia. Pero no fue así, la labor más valiosa de cualquier manifestación de la cultura no sabe de nacionalidades y aunque muchas veces las representa, siempre está más allá de cualquier corsé que se le intente proponer. Las buenas obras, como los hijos, no son de nadie, son de la vida y su valía se mide, justamente en la capacidad de exhibir una onda expansiva que traspase cualquiera y todas las fronteras así como se proyecta desde un tiempo evidente hacia el devenir siempre incontrolado e imprevisible de la historia.

*"Contra Nationes". Voces, textos y poéticas,* es otra forma de contribuir a la necesaria reflexión sobre el conflicto siempre vivo entre sujetos y sociedades, entre textos y contextos, entre identidades abiertas e identidades cerradas. Lo que pretendemos es, antes que dar una respuesta, desplegar un abanico de experiencias y de protagonismos que dan cuenta de la necesaria confrontación entre pertenencia y experiencia, que no es sino confrontar la idea de la línea recta con la del laberinto. Sólo la lucidez atrevida de quienes miran, piensan y se atreven a traspasar todo tipo de fronteras a través de sus quehaceres, nos anuncian que el futuro puede traer un por venir y no sólo una repetición de lo conocido.

# Nueva topografía literaria europea

Ana Ruiz
Filóloga. Seminario permanente para el estudio de las literaturas desterritorializadas. UAM

El fenómeno de la literatura "desterritorializada", atravesada por la experiencia migratoria cobra, a principios de este siglo una calidad e intensidad insuficientemente reconocida aún por el "mundo académico" de los estudios literarios.

Esta experiencia estética de la emigración y el exilio late en el corazón de Europa con una inusitada vitalidad y se convierte con sus voces poéticas y sus visiones del mundo, en parte de la memoria intercultural europea.

Si necesitáramos agrupar el intenso movimiento humano transnacional que ha tenido lugar en Europa desde hace varias décadas –digamos, por ejemplo, desde el final de la Segunda Guerra Mundial– deberíamos hablar de tres grandes tipos de desplazamiento: las migraciones económicas (en el que incluyo tanto las producidas a partir de 1955 como las frecuentes expatriaciones de ejecutivos de empresas multinacionales), las migraciones políticas (exilio, refugio y repatriación, entre otros), y las migraciones proyecto (en el que agrupo aquellos desplazamientos en los que el sujeto esgrime la desnuda razón de ofrecerse un futuro mejor como único argumento para justificar su desterritorialización).

El atlas de Europa que reposa sobre mi mesa no parece contemplar, sin embargo, este enjambre de idas y venidas. Sorprendida por lo que parece ser una mala percepción por mi parte de lo observado, retiro con cuidado las gafas decimonónicas que han acompañado mi mirar desde los tiempos universitarios. En los primeros instantes no logro ver bien, el mapa aparece borroso, como habiendo perdido sus propios límites. Con el tiempo, la niebla se disipa lentamente y el panorama toma cuerpo, físico y acústico. El paisaje aparece ante mí con nuevas dimensiones, en constante movimiento, denso y polifónico. Si éste es el panorama real del continente que debería dibujar el cartógrafo, ¿cuál será entonces la verdadera topografía literaria europea?

El fenómeno de la literatura producida por autores desterritorializados, transidos en su condición por la experiencia migratoria, haya sido ésta por razones económicas, políticas y/o voluntarias, ha cobrado en estos principios del siglo XXI una intensidad y calidad tal que sorprende la extraordinaria miopía que parece reinar en el mundo académico dedicado a los estudios literarios. Y digo miopía –y no ceguera– puesto que se percibe, aunque no se acaba

de ver con claridad. Insertos como estamos todavía, en el mundo universitario y crítico, en esquemas de trabajo heredados de dos siglos de anhelo de construcción nacional, las filologías nacionales tardan décadas en recuperar la literatura de sus exilios –y no siempre sin polémica–, y olvidan sistemáticamente y sin pudor la que pudiera haber surgido fruto de la emigración económica. Los estamentos crítico-académicos de las sociedades que acogen a los individuos migrantes tampoco consideran dentro de sus competencias el inventario, análisis e interpretación de una literatura producida por sus no-nacionales en una no-lengua, puesto que vive poéticamente a caballo entre varias. Nadie parece querer hacerse cargo de una producción literaria ingente y en continuo crecimiento. El paisaje, irremediablemente visible, se abre sin embargo ante nosotros.

Por poner sólo un ejemplo, centremos nuestra mirada en lo sucedido en la segunda mitad del siglo XX en el corazón de Europa: El fenómeno de la literatura de extranjeros dentro de la República Federal Alemana tiene su origen en los movimientos migratorios que procedentes de los países mediterráneos llegaron a Alemania Occidental a partir de 1955. Dentro de este intercambio humano aparece a partir de 1964 una incipiente literatura producida por intelectuales emigrados por razones económicas y por obreros que eligen la creación literaria como único medio de expresión a su alcance, sumidos como se ven en un contexto de escisión personal y cultural, y privados de la característica que les hace más humanos: su lengua. A este corpus producido exclusivamente por la migración económica se unirán sucesivamente exiliados políticos procedentes de los países del Este de Europa a partir de 1968, de Latinoamérica a partir de 1973 y de países del Cercano Oriente como Líbano, Siria e Irán en la década de los 70. A éstos se sumaron un buen número de personas procedentes del Lejano Oriente y del África Negra que llegan a la República Federal en los años 80 por diferentes razones y un porcentaje relevante de repatriados de origen alemán hasta entonces sitos en el Este y Sur europeo. Si además añadimos a esta llegada de población extranjera, los colectivos de refugiados políticos que piden asilo en suelo alemán al estallar las sucesivas crisis balcánicas, no es difícil adivinar que semejante colectivo extranjero presenta en la actualidad, junto con su destacada visibilidad político-sociológica, una relevancia artística pendiente aún de análisis y evaluación. Por citar sólo algunos nombres, presentaremos a aquellos autores de mayor relevancia, a pesar de ser todavía apenas conocidos en nuestro país. Franco Biondi (1947), Marisa Fenoglio (1933) y Gino Chiellino (1946) de origen italiano; Antonio Hernando (1936-1986), Guillermo Aparicio (1940), y José F. A. Oliver (1961) de origen español; Eleni Torossi (1947) entre la minoría griega; Vera Kamenko (1947), inmigrante yugoslava; Aras Ören (1939), Aysel Özakin (1942), Habib Bekta (1951), Zehra Çırak (1960) y la ya conocida en España Emine Sevgi Özdamar (1946), entre otros muchos autores de origen turco; Herta Müller (1953), de Rumanía; Libuse Moníková (1930) y Ota Filip (1930) de Chequia, Elza Wagner-Carrozza (1941) y Zé do Rock (1956) de Brasil, May Ayim y Amma Darko (1955) afroalemanas; Galsan Tschinag (nació a principios de la década de los 40 en Mongolia), Hisako Matsubara (1935) y Yoko Tawada (1960), de Japón, residentes en su mayoría en suelo alemán.

Este paisaje presenta no sólo una vitalidad cultural inusitada –como se puede desprender de los orígenes geográficos arriba citados– sino una dimensión acústica de enorme riqueza. En él encontramos voces bien diferentes: una primera nace de los propios emigrantes económicos, que se inician en la escritura literaria con voz a veces polifónica –en aquellos autores que escriben en su lengua materna a pesar de vivir en tierra extraña–, a veces monofónica, la de quienes adoptan como lengua de creación literaria el alemán. La segunda, bien audible, es la de aquellos que habien-

do sido socializados en la lengua y los dialectos alemanes, conservan en su hogar todavía la lengua de sus padres. Esta voz de la segunda generación está muy bien representada en Alemania, con el poeta de origen malagueño José F. A. Oliver como uno de sus máximos exponentes. El exilio también trae nuevas voces al corazón de Europa. Y como en la emigración, la encontramos en dimensión polifónica (con los exiliados que crean su lengua de origen), y a veces de nuevo monofónica (entre aquellos que eligen el alemán). La emigración y el exilio, a menudo entendidos como movimientos contrapuestos, de más categoría el segundo, de menor interés el primero, se imbrican en Alemania en un mismo currículo en ciertos autores exiliados –bien por las condiciones económicas de su partida, bien por haber volcado su quehacer literario en el contexto y tema de la emigración de sus compatriotas– convirtiéndose en portavoces.

También son claramente perceptibles otras voces: quienes eligen asumir un país y una lengua para darse un futuro mejor que el ofrecido por su país de nacimiento tienen su propia voz. Son muchas y muy diferentes las razones y las formas elegidas con las que cada uno de los autores de esta tercera vía se explican para justificar lo que en ocasiones se les atribuye como traición. Diversa y rica es también la voz de los repatriados alemanes (procedentes de minorías de origen alemán dispersas por el mundo), o la voz especialmente políglota de la población del África Negra residente en suelo alemán. Escrita en swajili, ibo, inglés, francés o portugués, no rechaza sin embargo asumir o alternar el alemán como lengua literaria.

Oímos voces, y no sólo idiomas, porque suenan en conjunto y cargadas de vida. Cada proyecto estético arranca definido por las circunstancias específicas del proceso de desterritorialización de su autor (currículum intercultural) que determinan su voz propia. En cada uno de ellos toma forma un proyecto estético-literario intercultural que, en contra de lo que se pueda suponer, muy a menudo sólo busca identidad en una primera fase. Definido fundamentalmente por un cambio de lengua (aunque no siempre de idioma), junto con un comportamiento dialógico y un contenido esencialmente intercultural, lo que de verdad lleva en su vientre cada elección lingüística es un proyecto de futuro diferente.

Esta literatura que llamamos intercultural asume como propia dentro de su territorio poético una cultura que nunca le ha pertenecido y se inserta conscientemente en ella a pesar de la existencia de un deseo de no adhesión (o por lo menos una ausencia de deseo de adhesión) por parte de la cultura de acogida. Y lo hace sin embargo sin renunciar ni un ápice a su cultura de origen, sino creyendo en que existe otra posibilidad: la que consiste en nombrar la nueva realidad que los seres humanos insertos en procesos de desterritorialización representan, realidad semióticamente bi o tricultural, sirviéndose de una concepción de la lengua elegida voluntariamente *bilangue* (*interpenetrada* por varias lenguas) y no *bilingüe* (la que alterna el uso de varias lenguas), si adoptamos los términos propuestos por Abdelkebir Khatibi en su novela *Amour bilingüe.*

Nuestro corpus de trabajo, además, lejos de ser un movimiento, está constituido a veces por obras y a veces por autores, sean de este siglo o de épocas pasadas. Las

[1] Ante el enorme desgaste del término "intercultural" aclaramos que en ningún momento estamos utilizando el término en sus acepciones frecuentes de comparación, intercambio y/o diálogo entre culturas. Estas tres dimensiones constituyen a menudo intentos de acercamiento a la cuestión desterritorializada desde posiciones plenamente monoculturales (me acerco a ti, comparo, intercambio o dialogo, y vuelvo a replegarme en mi monoculturalidad, realizando discursos monoculturales sobre fenómenos interculturales). En los estudios sobre otredad y literatura ésta ha sido la perspectiva utilizada con mayor frecuencia. Precisamente la riqueza de la propuesta de la literatura que aquí tratamos radica en contener discursos interculturales sobre la interculturalidad vivida en propia carne.

pistas fundamentales en nuestra búsqueda consisten en localizar aquellos autores que atravesaron sus fronteras nacionales y eligieron crear en una lengua que no era la suya. Autores como el poeta Antonio Hernando dieron el primer paso antes de iniciar su trayectoria creativa. Otros, como Aysel Özakin, los darán sólo a partir de determinadas obras. Así como fue fundamental la creación de una *gynealogía* (es decir, de una genealogía literaria formada sólo por mujeres) para establecer las premisas de la memoria femenina, hoy más que nunca se hace necesario inventariar y analizar a estos autores y obras desterritorializadas con el fin de recuperar la memoria intercultural europea. En la certeza –como ya demostró el pensamiento feminista con la cuestión del género– de que es precisamente esta literatura la que propone por primera vez y de manera sistemática y determinante la interculturalidad como categoría organizativa fundamental de la existencia. Habrá por lo tanto que reconstruir según ella las tres memorias básicas que conforman el canon cultural, esta vez no de una nación de sino de un continente: la memoria del territorio (en este caso Europa), la memoria del arte y la memoria de cada artista.

Este fenómeno no es ni excluyente ni exclusivo de Alemania. Podemos afirmar que a raíz de la Segunda Guerra Mundial surge en Europa un espacio literario transnacional –descentrado o desterritorializado si se toman los términos de Deleuze y de Guattari (1978)– cuya condición de corpus *aterrado* genera serios problemas de inserción en los cánones literarios, culturales y sociopolíticos tanto de las culturas y lenguas de salida como en las de llegada. Queda pues de manifiesto que la literatura *contra nationes*, lejos de ser una desiderata, es la auténtica realidad de la literatura europea. Son más de un centenar los autores de calidad que escriben en Europa "fuera" de su lengua y su territorio de origen, sin contar entre ellos a quienes se sienten desterritorializados sin haber traspasado sus propias fronteras nacionales debido a conflictos regionales.

Al incorporar este corpus de literatura intercultural europea al debate de las literaturas postcoloniales (anglófonas y francófonas) se abren nuevas perspectivas de análisis. El comparatista francés Daniel-Henri Pageaux utiliza como criterio clasificador de este tipo de literaturas tres grandes modelos para observar cómo una cultura que mira a otra puede tratar esa realidad: hablaremos de *manie* cuando la realidad extranjera es considerada por el escritor o el grupo como absolutamente superior a la cultura de origen que la observa; Pageaux denomina *phobie* al modelo contrario, cuando la realidad extranjera es considerada inferior en relación a la cultura de origen; la tercera posibilidad la denomina *philie:* cuando la realidad extranjera es vista, juzgada positivamente y se inscribe dentro de la cultura que observa, que a la vez se considera a sí misma positiva y complementaria de la cultura extranjera (observada, dice Pageaux). Esta *philie* se alimenta de conocimiento y reconocimiento mutuo, intercambios críticos y diálogos de igual a igual. Mientras que la *manie* hablaría de adaptación, y la *phobie* supone la eliminación, la muerte simbólica del Otro. Según Pageaux, esta tercera posibilidad de *philie* exige el reconocimiento del Otro que vive junto a mí, singular e irremplazable, ni superior ni inferior. Pageaux, sin embargo, lanza un reto de investigación cuando continúa su exposición formulando una pregunta (¿Existiría una cuarta posibilidad?), que él intuye existirá allá donde se sustituya el fenómeno de intercambio, de diálogo en aras de procesos de unificación o de reconstrucción de una unidad perdida (los movimientos "pan", pangermanismo, panlatinismo, etc.).

Sin embargo nos atrevemos a afirmar que la cuarta posibilidad no definida por Daniel-Henri Pageaux es precisamente la literatura intercultural en los términos en que se está produciendo en la actualidad en la República Federal Alemana. Pero ¿por qué esta producción

y no la denominada *littérature beur* francesa, por ejemplo? ¿Cuál es la novedad que este corpus presenta para sugerir semejante propuesta? ¿Qué rasgos encontramos en el corpus alemán que difieren y permitan hablar de una posibilidad no descrita?

La literatura intercultural alemana presenta varias características que le otorgan un carácter distintivo frente a sus semejantes del ámbito francófono o anglosajón y que por ello hace de extraordinario interés su inclusión en el debate. La primera es que carece de pasado colonial: Éstas obras y autores se insertan en una literatura y una nación –la alemana– que no poseen pasado colonial. A pesar de haber tenido colonias, desde el punto de vista de la memoria literaria Alemania no tiene pasado colonial como lo contienen las literaturas anglófona y francófona. Es con esta literatura con la que irrumpe en masa[2] la alteridad en el corazón cultural alemán. Tampoco lo tiene inserto en su memoria histórica[3]. La literatura intercultural alemana no está producida, por lo tanto, por autores provenientes de antiguas colonias. Esto determina a su vez dos de sus rasgos fundamentales: la ausencia de nexo de pertenencia previo, ni histórico, ni lingüístico entre los autores y la sociedad de acogida; y como consecuencia de ello la inadecuación para su análisis del binomio colonizador-colonizado, habitual en los estudios postcoloniales. De esta manera esta nueva literatura se descarga de un factor de tensión determinante de la forma poética.

Igual que los estudios sobre mujeres y los estudios de género representaron una auténtica frontera del saber contemporáneo, los estudios sobre interculturalidad y desterritorialización lo serán en el siglo XXI. Si durante los dos siglos anteriores lo nacional fue una de las categorías que organizaron la producción, análisis y recepción literaria –tal como lo hicieron en otro tiempo la clase, la raza o el género–, en la actualidad se ha visto sin embargo ya superada y puesta en tela de juicio por quienes, desterritorializados, traspasan los límites de sus literaturas y lenguas nacionales. Sólo a través de su literatura comprendemos sus diferentes visiones del mundo y las distintas poéticas y políticas que caracterizan los discursos de autores, obras y movimientos migrantes pertenecientes a la memoria intercultural europea.

Deleuze y Guattari, en su análisis de la obra de Kafka, señalaron como una de las características de la literatura desterritorializada su denso componente político, caracterizado según ellos como enunciación colectiva. Efectivamente la literatura aquí descrita presenta –con su misma existencia– también un fuerte contenido político, puesto que hace visible de la mejor forma una parte de la sociedad y de la cultura que o bien es sistemáticamente ignorada o, en el mejor de los casos, se ve utilizada como elemento exótico que ameniza sin quebrar la monotonía monocultural. El componente político es una constante del pensamiento migrante, como lo fue del pensamiento feminista: el análisis de la realidad y de la cultura, al destapar la discriminación y las causas que la determinan, se convierte en un proyecto de emancipación y de transformación –en este caso intercultural– de la sociedad. Éste sin embargo se podría considerar sólo –y no es poco– el valor añadido a una literatura que cumple y supera con creces los parámetros estéticos de lo que llamamos buena literatura.

Esta literatura constituye en sí mismo, y en su desarrollo metaliterario un foro de debate entre los mismos individuos y colectivos inmigrantes, y en ella se encuen-

[2] Aunque no olvidemos a Elías Canetti o Adelbert von Chamisso, entre otros.

[3] En Alemania existe una larga trayectoria de recuperación de población, pero siempre dentro del marco que podríamos denominar *diáspora alemana*, que en ningún caso se asocia a procesos explícitos propios de una potencia colonizadora.

tra reflejados, discutidos y contrastados los numerosos discursos existentes: El yo poético es una fuente inestimable de historia de vida, y la ficción literaria se convierte en campo de experimentación y observatorio intercultural por excelencia. Frente a los textos meramente discursivos, a través de la literatura se pueden apreciar los efectos más íntimos en el ámbito personal, familiar y social de los procesos y discursos en marcha. Al desarrollarse además en diferentes lenguas, se constituye en medio de comunicación privilegiado entre todos los colectivos implicados. La actividad metaliteraria asociada a esta literatura (lecturas públicas, encuentros, etc.) ha abierto también caminos concretos de integración que han ayudado al reconocimiento paulatino de la aportación intelectual en la sociedad de acogida de los representantes más destacados de esta literatura, convertidos en interlocutores sociales de prestigio.

Esta condición se hizo especialmente relevante a partir de la caída del Muro de Berlín, cuando la cuestión de la identidad dejó de ser en Alemania una pregunta sobre integración de minorías extranjeras, para convertirse en pieza angular del futuro de un país reunificado. En las mesas de diálogo cobró inusitado interés la aportación proveniente de estos intelectuales, que recogían una tradición de más de treinta años de reflexión sobre proyectos de identidad y futuro.

En términos literarios muy generales, el conflicto sobre identidad y futuro se desarrollaba en los siguientes términos. Con su misma existencia, la parte alemana de este corpus intercultural interpela a una literatura nacional inserta en una cultura que concibe su identidad, en líneas generales como una sociedad que da prioridad al modelo etnocultural, frente al modelo republicano francés. La dinámica se concentra por lo tanto en un binomio entre una cultura que se entiende ideológica e históricamente a sí misma como particular (es decir, bien definida frente al *Otro*, con el que busca diferenciarse) y ese mismo *Otro*, que ha llegado en la actualidad a habitar en su espacio más íntimo. Determinados autores (José F. A. Oliver, Zafer Senocak, y otros) fueron propuestos como modelos de la nueva autocomprensión nacional de Alemania como país de inmigración, reclamando por lo tanto la condición de república frente a la de nación preconizada por el gobierno de Gerhard Schröder y combatida por la coalición cristianodemócrata. Independientemente, sin embargo, de usos políticos coyunturales, sus aportaciones, su concepción de identidades bilingües completas en sí mismas, capaces de ser leales interculturalmente a todos sus componentes, cobran extraordinario interés precisamente en el momento en que se discuten las posibilidades y los límites de conceptos como el de ciudadanía europea.

Para concluir, permítame el lector una referencia breve a nuestro país. España participa en esta literatura intercultural. La recuperación del exilio ha hecho posible inventariar y analizar un corpus interesantísimo de textos, que quizás deberían releerse no sólo como memoria nacional, sino como parte de la memoria intercultural europea. Pero queda pendiente otorgar a la migración económica la dignidad que merece. La literatura producida por los emigrantes españoles obliga a invertir la mirada sobre el proceso migratorio, que deja de ser experiencia exclusivamente traumática, mutiladora del ser, para convertirse además en fenómeno creativo y contribución multicultural tanto para la sociedad de origen como para la de acogida. Esta recuperación de la memoria no encuentra su significación únicamente como mero ejercicio académico. Contiene un enorme carácter proyectivo: en tanto que memoria permanentemente reactualizada se hace cada vez más relevante la inserción de lo recordado en el marco de la reflexión que se realiza en nuestro país sobre el creciente fenómeno de la inmigración. Nuestra memoria de emigración ha de formar parte indispensable del debate, subvirtiendo, reelaborando, incorporando o rechazando determinados elementos. Se constituiría así en observador y ob-

servatorio privilegiado para el estudio de la cultura de nuestra comunidad en sus dimensiones actuales y en aquellas que habrá de afrontar.

Nos atrevemos además a afirmar que en España se está gestando en el seno de la inmigración con destino en nuestro país un corpus de literatura de origen no español semejante en parte al que produjeron nuestros emigrantes en Europa. No obstante, el fenómeno de creación literaria en procesos migratorios exige, por su misma naturaleza, tanto en su dimensión personal como colectiva, de un tiempo suficiente que le permita adquirir visibilidad, volumen y madurez suficiente para convertirse en objeto de estudio y en interlocutor relevante. El tiempo tiene la palabra.

Más que meras palabras escritas en un estante, la literatura es, como afirma João Luis Lisboa, memoria permanentemente reactualizada. Quizá en ningún otro sitio como en la literatura de poblaciones desterritorializadas esta dimensión de reactualizar la memoria se haga tan evidente y tan necesaria para que el ser humano se entienda así mismo concebido en sus auténticas dimensiones. España debe afrontar por lo tanto con responsabilidad su papel en la reconstrucción de su propia memoria intercultural –como parte indivisible, a su vez de la memoria europea–. Y ambas han de realizarse concebidas siempre como proyecto sin concluir, puesto que mientras haya movimiento migratorio, cualquiera que sea su causa, habrá nueva memoria intercultural. Sólo de esta manera el atlas que ahora contemplamos aparecerá en sus verdaderas dimensiones, plural, denso, polifónico y siempre en constante movimiento.❖

# W. G. Sebald. Lejos y de paso, y sin embargo dentro

Carlos Thiebaut
Filósofo

Un análisis de la narrativa de Sebald a través de dos figuras que la atraviesan, "el espectador" y "la estación" sirve como reflexión sobre las identidades, los caminos reales y los de la memoria, las búsquedas imposibles, la provisionalidad, los lugares que ocupamos y las maneras de vernos. En definitiva, aquello que nos hace caer en la cuenta de nuestra condición, aunque por esta lucidez se deba pagar un precio.

Dos figuras aparecen, de distintas maneras, en la narrativa de Sebald: la primera, más elusiva, es la del espectador que contempla desde arriba (un avión, un puerto de montaña, el giro de una carretera, un piso elevado en la Biblioteca Nacional de París) algo que está debajo (una plaza desolada por el viento, un pueblo, un río, un abismo). No son esos momentos un *remake* o un recuerdo del montañero de Friedrich que, habiendo alcanzado las cumbres, encarna la hazaña de poseer y de dominar, por sobre las nubes, lo sublime. Más bien es una figura, a la vez, de cercanía y de distancia, de búsqueda de un lugar desde el que mirar para entender, o, en forma de texto, para poder narrar. Paradójicamente, estas alturas son un lugar de humilde extrañeza a pie de tierra. No sólo por el hechizo de ese recurso, la narrativa de Sebald es un ejercicio de distancias, de las distancias necesarias que no alejan sino que meten dentro de lo que, a la vez, queremos dejar atrás y de lo que queremos encontrar. La extrañeza de la distancia es la otra cara de la extrañeza de la identidad que buscamos, que no poseemos. La segunda figura es la estación de trenes que arma los viajes, fija las huidas y resume las búsquedas. Tampoco es ésta una afirmación de sublimidad sino que indica, y nombra, el cruce de los límites y hace inútiles las fronteras; nombra el vaivén de los caminos que Sebald, o sus personajes, o él en sus personajes, toman como rasgo de sus vidas.

Escojo aquí estas dos figuras, la distancia y la estación, como ejes de una topología que se nos suministra a los europeos para tratar de entender la quizá incomprensible trama de nuestros quehaceres e identidades. Sebald, un alemán expatriado (nacido cerca de fronteras, que hace una emigración/exilio académico en Inglaterra hasta su muerte, quien sólo en los últimos años de su vida publica una serie esplendorosa e inquietante de novelas,

como *Los emigrados, Vértigo, Los anillos de Saturno y Austerlitz*), relata de manera recurrente historias de identidades perdidas, de paisajes olvidados o añejos, en abandono, que se extienden, sin conciencia de las fronteras, por la geografía europea –alemana, francesa, belga, italiana, inglesa, checa, polaca–. A sus personajes, siempre en camino, parecen interesarles, al cabo, más sus búsquedas que sus raíces, aunque, como en *Austerlitz*, que es el nombre de un fascinante personaje que fue recogido como niño desde centroeuropa para ser refugiado en un olvidado rincón de Gales en la Segunda Gran Guerra, la búsqueda sea –casi tópicamente– la de una identidad perdida. En este y otros casos, los caminos reales y los de la memoria, ese territorio tan recorrido en nuestra cultura, van indicando lo que Europa pudo haber sido y lo que acabó siendo en los años treinta. Van marcando los pequeños hitos de los mundos de vida que desaparecieron –sólo quedan huellas y llagas– en la Gran Devastación. Mas los personajes no hallan lo que buscaban, o si lo encuentran es en *sfumatto*. Y si no es un explícito interés del camino lo que mueve al escritor o a sus personajes, el descubrimiento que va decantándoseles, inevitable, es que sólo ese azaroso movimiento es lo que da sentido –si de sentido, ay, podemos hablar o si merece la pena hacerlo–.

Pudiera inferirse de lo dicho que la narrativa de Sebald es el diario de bitácora de una búsqueda imposible. Pero lo que, sospecho, nos sugieren las novelas de Sebald es que hemos de practicar la distancia y la provisionalidad del altozano y del cruce de caminos para, por paradójico que nos parezca (aunque cada vez lo va pareciendo menos), poder mirarnos con precisión y cercanía de manera no distorsionada, es decir, para despejar otras maneras de percibirnos, llamémoslas nacionales u hogareñas, de las patrias, unas maneras que quizá sean ya imposibles, excepto en nuestras neurosis, o que probablemente nos sean ya lejanas y añosas. La vuelta de tuerca de los extrañamientos de la distancia y del viaje, que nos sumergen en una provisionalidad, fría y húmeda como una habitación de hotel barato, centroeuropeo, es que nos llevan a una exigente y cuidadosa objetividad. Como la de las fotografías en blanco y negro que los personajes van recogiendo y que el autor introduce en el texto para que el lector participe, también, en la forma de esa mirada y en lo que se ve con ella.

La distancia del indagador, que no espectador, no sólo aparece en la figura de las alturas desde las que miramos. Es también un mecanismo del texto. Sebald interpone voces y personajes en la narración de manera sistemática. Sobre todo, aunque no sólo, en *Austerlitz*. En esta novela que es, en primer plano, como un acta de diversos encuentros de un autor casi oculto con el fascinante personaje, Austerlitz, la voz de aquel autor deja paso a la del personaje por medio de la cual éste va narrando su búsqueda (la de su identidad o sus raíces y sus hallazgos que se torna en recuerdos) por diversos lugares perdidos del continente. La cláusula "dijo Austerlitz" va marcando la literalidad del testimonio, y cuando Austerlitz refiere otros relatos y da cuenta de sus conversaciones, el texto marca, también, esos segundos o terceros planos –"dijo Vera, dijo Austerlitz"– para que sepamos, nosotros los lectores, dónde estamos, percibamos cómo se va tejiendo el juego de las voces superpuestas y, sobre todo, para que no perdamos el hilo de lo que se trata. No hay distancias sintácticas o modales entre las voces y en su enlace –casi siempre estamos en la narración en una voz que viene del pasado y habla tersamente o bien en tiempo presente o en la forma imperfecta del pretérito– , sino este sobrio y eficaz mecanismo de voces que se superponen y cruzan. El testimonio se transmite como en una caverna de ecos que, al reiterarse y repetirse, fueran cada vez más nítidos. Aunque lo buscado se difumine, la precisión del relato del viaje, o de las voces que en él se entremezclan, lo van clavando. Lo que importa, aprendemos, son esos clavos.

También la estación, que he tomado como lugar de cruce o encuentro de los límites, es un mecanismo del texto. Sebald nos relata ubicuos lugares, hogares provisionales, en los que diversos mundos o distintas búsquedas encuentran acomodos provisionales. Lo que en uno aconteció remite, por la memoria o por la indagación del significado, a otro. Un personaje interesado en las arquitecturas de los edificios –bóvedas, pasadizos, planos– trae a la presencia en la escritura otras curiosidades –mariposas, yermos, árboles–. La historia natural –Sebald escribió una *Historia natural de la destrucción* que analiza cómo la naturaleza gimió con dolores de muerte en la Gran Devastación europea, o cómo debemos pensar ésta en términos de tales lamentos– es un poderoso sistema de atractores en esos cruces y remisiones. También lo es (curiosamente, podríamos decir, dado el carácter tan objetivo y objetivante del relato) el tejido de las emociones, o de las posiciones y actitudes del alma o de la mente, que mira el mundo y lo va contando. Así, no hay hogar fijo –el que se busca, el que se añora, es sólo una figura de la memoria, inquisitivamente perseguida– sino habitaciones de hotel, con aquella fría y húmeda desolación del cuadro de Hopper, salas de espera, mesas de cafés desperdigadas por la geografía europea. En esos cafés tienen lugar las conversaciones, las escrituras provisionales; también los extrañamientos, como el que le produce al autor la conversación banal, en alemán, de algunos parroquianos o turistas que le hacen desear no pertenecer a aquella lengua o a aquella cultura. Estamos de paso, pero –que conste en nuestras tierras contra-reformadas, no vayamos a equivocarnos– sin un gran Destino.

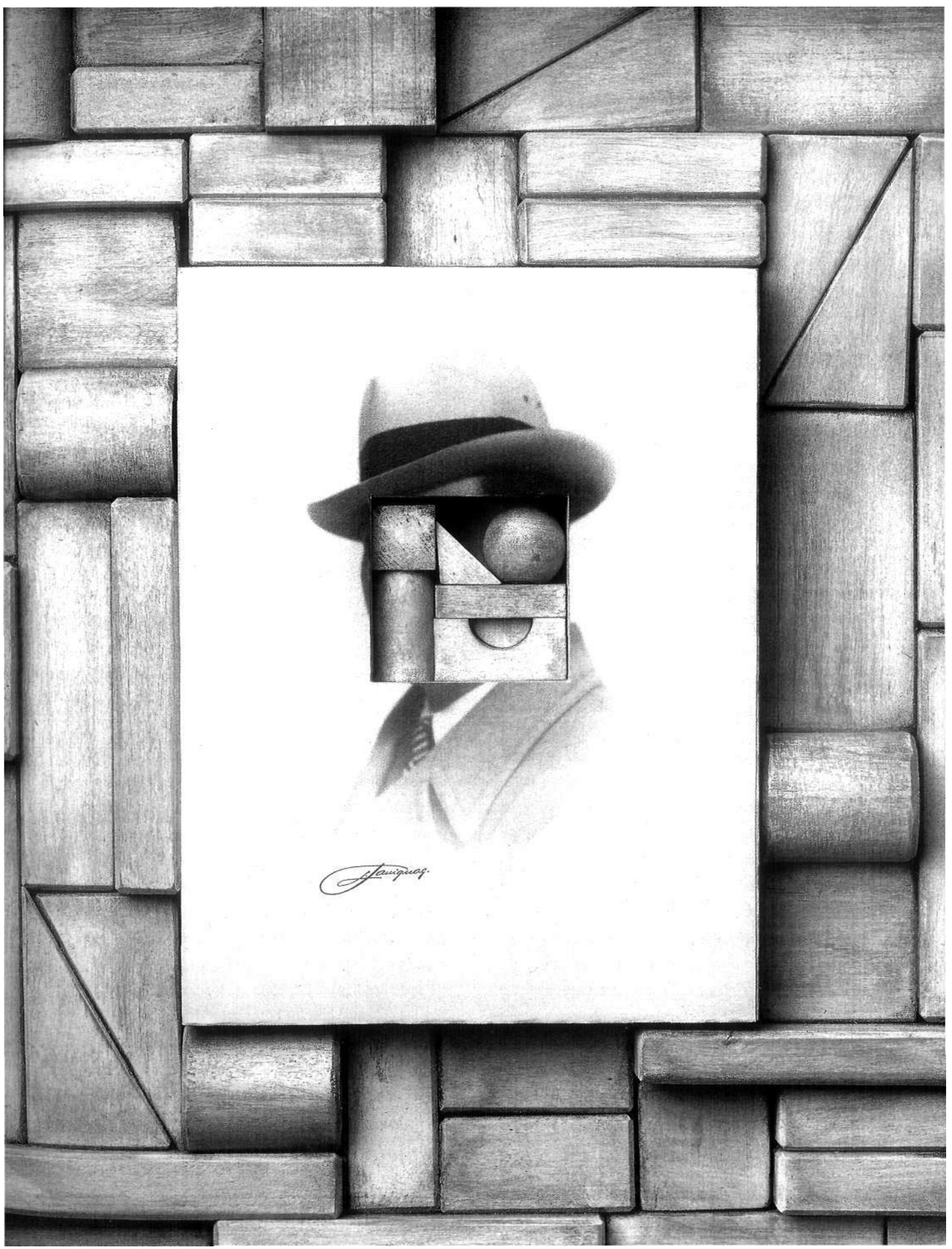
Entonces, la identidad que se busca es un camino. ¿No está, pues, el sujeto? ¿No estamos nosotros en algún lugar? Si los terrenos de la identidad son movedizos ¿no puede ni siquiera la ficción trazarnos un sitio, una emoción, una posición que podamos llamar nuestra, que nos dé voz y a la que podamos acudir para nombrar nuestras propias búsquedas? Tal vez –acudo, momentáneamente, a un tópico para desmontarlo– las narrativas de Sebald pudieran ser tomadas como ejemplo máximo de post-modernidad, como muestra de la imposibilidad de una narración completa de nosotros, o de nuestra historia, que nos ubique sin fisuras. Los fragmentos del viaje –las distancias que recorremos, las paradas– parecen sucederse sin plan y sin propósito; o con un propósito que ya –y es necesario subrayar el adverbio temporal– sabemos imposible, o inútil o ineficaz. Si la postmodernidad se caracterizó, a la vez, como la imposibilidad de la narración ubicadora, como la imposibilidad del sujeto (que la realiza y que la subyace) y como la simultaneidad de los fragmentos de la historia y de las tradiciones culturales que antes parecían articular simbólicamente nuestros universos de significado, las novelas de Sebald parecerían ser buena constatación de ella.

Pero nótense dos cosas: a diferencia de las versiones aligeradas de la postmodernidad, no hay festividad liberadora ni hay reconciliación con todas esas indicadas imposibilidades. No se trata ni de festejarlas ni de hacer con ellas un pliego de cargo contra la historia. Todas ellas son, más bien, la constatación de las condiciones de lo que se hace y de lo que se escribe, como las piedras o los asfaltos de los caminos que recorren los personajes, o nosotros mismos. Y la segunda, más importante: el juego superpuesto de las voces (el autor-personaje y su juego especular con otras voces en *Austerlitz*, el relato del caminante por la abandonada o escorada campiña de Suffolk en *Los anillos de Saturno*, la difractada exposición de fragmentos de la cultura europea en *Vértigo*, el palimpsesto de las identidades perdidas y recobradas en *Los emigrantes*) no elimina, sino que troquela, la forma de la voz, la de Sebald, que aquí estamos intentando describir. Cuanto más pareciera desaparecer el autor por medio de esos mecanismos,

más se hace presente la especificidad de su manera de decir –y, al cabo, el sujeto es exactamente eso: lo que está debajo, actuando, proponiendo, una forma adverbial de la existencia que es original, es decir, irremplazable. Sin ella, lo sabemos, perderíamos algo crucial. El sujeto no son aquellas condiciones y cosas, y sus cruces, de las que el relato habla, como las pérdidas o las búsquedas de la identidad. El sujeto es lo que acontece en ellas o por medio de ellas, lo que hace las distancias y las estaciones, lo que las habita y es hecho por ellas. Es lo que estaba antes y después del texto. De él no podemos, quizá, hablar (por no confundirlo con los personajes y su identidades le estoy llamando "lo"), pero es lo que nos ata al texto y lo que nos lo hace relevante. Lo que nos importa de él, o la razón por la que él nos importa. Hablar del mundo, y sólo de él (de los paisajes y de los trenes, de las montañas y de las aceras, de edificios de hormigón y de las lápidas de los cementerios, de los entrecruces de todo ello) es la única manera de ser y de dejar ver al sujeto. De nosotros mismos sólo podemos hablar desde fuera, desde lejos, y como provisionalmente, sin anclajes fijos ni hogares. Sólo podemos hablar de lo que nos importa desde esas provisionales, contingentes, ubicaciones: desde la distancia que marca la objetividad inolvidable de las cosas; o desde las estaciones que refuerzan esa provisionalidad. La distancia nos libera de anclajes que sabemos, ay, pueden ser dañinos porque lo han sido; la provisionalidad nos libera de definiciones definitivas, no menos mortales. Por eso hablamos del mundo, de nuestro mundo de la vida, desde arriba y de paso, pero desde dentro. "Dentro" significa, sólo, lo que importa, lo que atañe. Pero si es torpe, pues, rotular a Sebald de postmoderno, tal vez no lo sea indicar que aún así retrata, de maneras de las que no podemos desprendernos, algo de nuestra condición de ahora mismo, de la última modernidad: el desconcierto de la complejidad, la desubicación y la impenitente terquedad en intentar dar cuenta de todo ello. Y ese es el sujeto que se trasluce. Porque el sujeto no es ya (si es que lo fue alguna vez) lo que se pertrecha de certezas o de claridades, el que no duda (cartesianamente) de que existe sólo porque piensa su existencia; más bien es quien (también cartesianamente) duda y sospecha porque habita lo borroso y con ello se pelea.

Coetzee y Sontag han dicho que Sebald –bastaría quizá la marca a la que apunta la rúbrica, que da título a una de sus novelas, *Los anillos de Saturno*– es un escritor melancólico. Hay algo de pérdida que se reitera y no menos, también, una constatación de imposibilidad en la manera de contarla. La melancolía, incluso cuando tiene la marca baudelairiana de la rabia (algo que el cansancio de Sebald parece declarar inútil), es una emoción de la distancia, de la pérdida, de la imposibilidad. ¿Sería, entonces, nuestro sujeto, nuestra manera de mirar, o aquella que reconocemos como propia en los textos de Sebald, un sujeto melancólico? ¿Es Europa, nuestra Europa, sólo posible como un lugar de este sujeto de la melancolía? Quiero evitar esa conclusión, o al menos, eludir lo que parece pegarse a ella.

Para ello, conviene notar que hay algunos peligros en la marca generacional de los escritos de Sebald que quizá subrayen en exceso la melancolía dicha. Él mismo, hijo de un soldado de cuando la Gran Devastación, se describía como nacido en una Alemania post-fascista y su transterramiento a Inglaterra le ubica entre aquellos que no pudieron reconocerse en un país que, hasta cumplidos los años sesenta del pasado siglo, no quiso hacer el viaje de reconocimiento del daño de aquellos terribles años. Cualquier viaje de la memoria como los suyos parece, por ello, signado por una marca de dificultad, de contracorriente, de distancia. Pero notemos que la misma resistencia a identificarse con la cultura alemana –una resistencia, por otra parte, falsada, y bien falsada, en su explícito interés por ella,



como muestran sus escritos de crítica literaria sobre las literaturas germanas– le sitúan, y le centran, en el diálogo cruzado de voces generacionales que de manera tan original, es decir, tan irremplazable y única, ha caracterizado en Europa a esa cultura. Pocos países han conseguido ajustar su mirada sobre sí como Alemania. Y hay algo de performativo, entonces, en las propuestas de distancia y de provisionalidad de Sebald: toman partido, consiguen, realizan, el reajuste de miradas y, sobre todo, impiden otras miradas –las complacientes– o las declaran fuera de tino.

Mas si eso es cierto, si la propuesta de Sebald tiene lugar en el cruce de otras voces generacionales –recordemos, como un ejemplo también iluminador que hace todo esto explícito la novela de Günter Grass, *Paso de cangrejo*–, sería difícil entender cómo la imposibilidad y la distancia que ejercita pudiera también valer para caracterizar la de otros europeos o la de otras generaciones de europeos. ¿Podemos pensar que los viajeros que vemos en las estaciones de Atocha, de Termini o de Saint-Lazare, han de ser, como Austerlitz, como Sebald, melancólicos si lo son? Sería una extraña afirmación si pensamos en los estudiantes Erasmus, en los emigrantes o en los turistas de circuitos (es también orgulloso en exceso, y sospechoso, descartarles a éstos de entre los que tejen provisionalmente Europa con sus viajes). Todos ellos parecerían también recorrer las distancias y las estaciones, pero suponerles melancólicos es proyectar un espectro de pérdida de hogar que, en muchos casos, no se ajusta a lo real (incluso el emigrante puede no tanto añorar como saber que la pérdida es parte de un peaje deseado en un proyecto o una huída). Su provisionalidad o su búsqueda no tienen las marcas de la imposibilidad, de la pérdida, que parecemos suponerle a la melancolía. Tal vez ellos busquen hogares, pero sabemos (y ellos también, pues la distancia y la estación hablan de ello) que los hogares, y a dios gracias, ya no son lo que eran.

He dicho más arriba que hay mucho de relato alemán en estos textos. También quedó clara la admiración por ese trabajo cultural. Pero la pregunta, y tono sebaldiano, podría referirse a cuáles, y cómo, pudieran ser los relatos desde otros lugares, como el italiano, el español, el portugués o el eslovaco. ¿Cuáles podrían ser, incluso dentro del mismo espectro generacional, nuestros necesarios descentramientos, por los cuales o bajo los cuales acontecemos como sujetos porque los hacemos? Sospecho que la fuerza de la narrativa de Sebald radica en que, aunque cambien los paisajes, los objetos o los temas de las distancias, y las estaciones o los cruces de los límites, algo similar habrá de acontecernos. Y hay una, o varias, propuestas: viajar por los terrenos de la memoria es una forma necesaria de recorrer el presente, de no dejarnos emborrachar por el éxito consolador de sabernos –y esto es también conocimiento objetivo, natural o cuasi-natural– en una nueva y exitosa empresa transnacional, la Unión Europea S.A. o, quizá, S.L. Que Europa no es eso puede venir, pues, de algunos viajes de la memoria, de los que sabemos que son muchas sus formas y lugares, como son muchas las voces y las generaciones que habitamos este irregular fragmento de geografía. Pero también puede venir de una negación de los territorios nacionales como los terrenos prefijados de la identidad, pues haber aprendido que, aunque haya fronteras y naciones, ni unas ni otras marcan los espacios relevantes en los que nos movemos, o nos podemos mover, hace, al menos, incómodo que la Unión Europea pueda definirse como una compañía privada. Podría decírsenos, rizando el rizo de la postmodernidad, que en una empresa así tampoco hay hogar y que, por lo tanto, caminamos juntos los sebaldianos (si podemos llamarnos así en el espacio provisional de este argumento) con los entusiastas del marketing europeo. Pero no era esa la imposibilidad de la patria de la que he venido hablando, la que nos hace, en la que nos hacemos, sujetos –ella sí nos aturulla de identida-

des– porque, si no nos damos cuenta, una empresa transnacional convertirá los escaparates en los que se vende en nuevos hogares, aún a costa de haber perdido el alma y, ciertamente, sin extrañeza alguna.

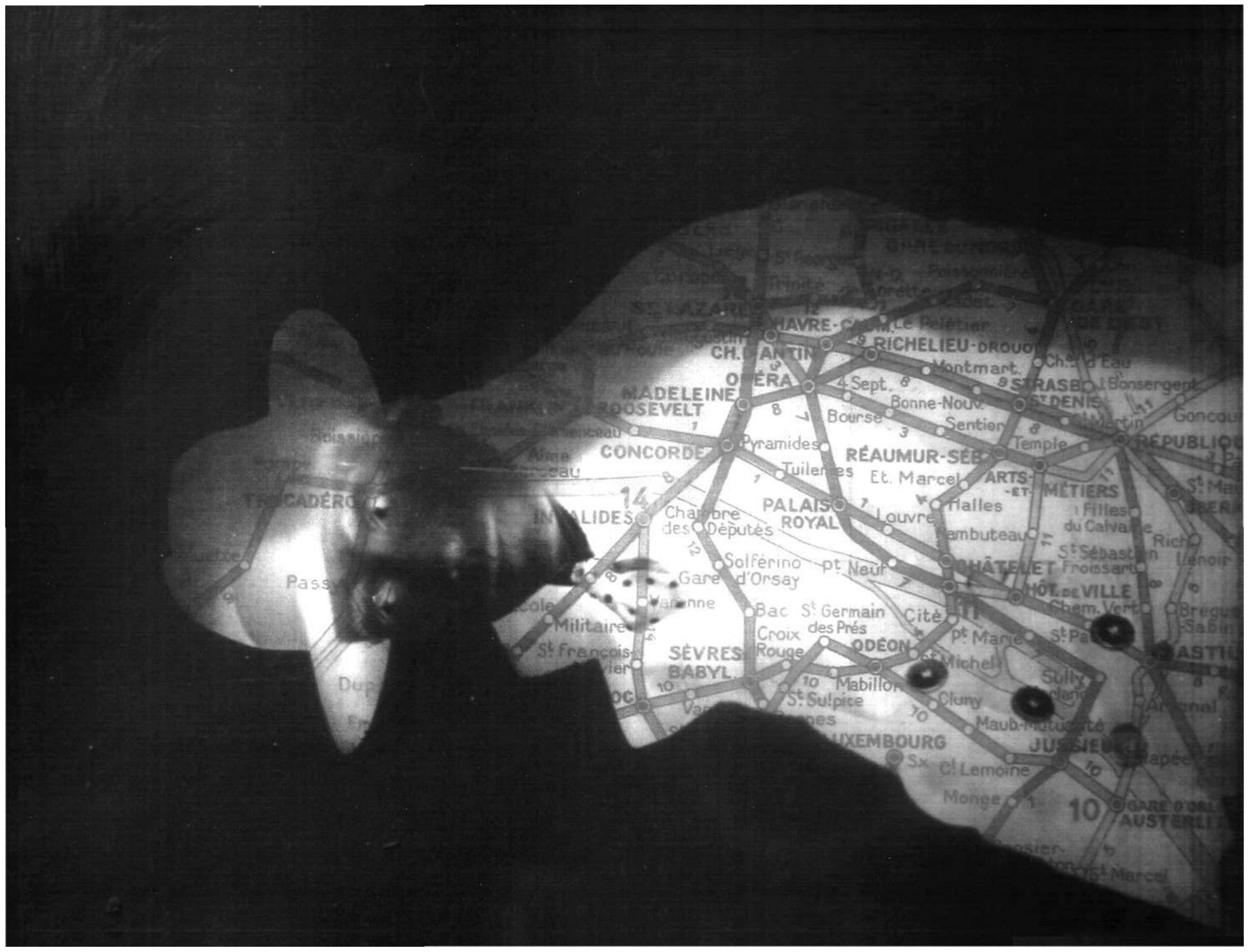
Cabe una última sospecha. La de si esta manera de diseñar este viaje, en la distancia y en la provisionalidad, no hace inhabitable, e incluso indigno de ser habitado, el mundo por el que se viaja. ¿No bordea, o hace inevitable, la locura, una locura que –parece decírsenos a veces– es el único remedio contra las locuras mayores del pasado? El vértigo final de *Vértigo,* en el que voces, tiempos y espacios se cruzan en lo que parece la recreación de un nuevo surrealismo o de un tartamudeo de significados, las estancias y las curas en manicomios y hospitales de *Austerlitz,* de tántos personajes, ¿no son un precio demasiado alto para esta topología de la lucidez marcada por la distancia y la provisionalidad? Reitero la intuición que he querido relatar a propósito de Sebald: la única forma de estar dentro es de paso, como de lejos. Y esa manera sólo induce a la locura si no nos damos cuenta de que ya estábamos de paso, lejanos. Sólo enajenan aquellos reconocimientos que nos destruyen, los que nos niegan porque niegan todo mundo; no los que nos hacen caer en la cuenta de nuestra condición, de nuestro mundo, aunque, eso sí, nadie ha dicho que esta última lucidez nos salga gratis, es decir, nos sea dada como antaño se les daba a otros europeos la fe o la esperanza.❖

# Claudio Magris. *Living in translation*

Cristina Santamarina
Socióloga. Investigadora social

Desde la "ficción *reflexiva*" característica de sus obras, en las que se entrecruzan realidad e inventiva, narración e historia, se muestra como C. Magris afronta la superación de la incomunicación entre las culturas europeas empeñado en convencernos de que Europa es, entre otras cosas, la posibilidad de convivencia aun no ensayada.

De las muchas y buenas escenas de la película de Sofía Coppola *Lost in Translation*, elijo una de ellas para acercarme, luego, a su opuesto en muchos sentidos: la obra y, en general, la mirada ante la vida, ante la historia y ante el devenir que propone Claudio Magris. La escena fílmica elegida es aquella en la que el personaje principal está rodando un spot publicitario representando a un occidental para promocionar una marca de whisky. Más que a un occidental, se trata de un símbolo de la masculinidad norteamericana, para lo que es dirigido en esa misma representación, por un joven director nipón con el que no puede comunicarse, de quien no comprende una sola palabra, que no le transmite ni un solo sentimiento, ni puede interpretar un solo sentido de su intencionalidad. Seguramente en esta escena, a modo metonímico, se hace patente el sentido del título de la película: perdidos en la traducción. La ingenuidad de los gestos, de los rostros, la búsqueda de no se sabe qué, a partir de la repetición de la escena mientras arrecia un bombardeo fotográfico y todos, protagonistas y espectadores, perciben la incomunicación, resulta tan absurda que la sala ríe como si se tratara de un sketch cómico. Lacan decía que la comunicación es algo que da risa y ha de ser así porque cuando los mensajes se hayan en estado de suspensión estructural, provoca carcajadas. O desasosiegos. Jakobson, por su parte, diría que lo que aquí sucede es una profunda interferencia de la función metalingüística –y es eso lo que causa gracia– al resultar imposible aunar en un mismo código dos perspectivas ilocutorias provenientes de culturas tan distintas, a pesar de la cada vez mayor confluencia de mercancías, signos y propuestas entre Oriente y Occidente. La función metalingüística es la que trabaja sobre el código implícito en toda comunicación al tiempo que es condición necesaria para que ésta se produzca y cuya consistencia estruc-



ST LAZARE
HAVRE-CAUM.
Le Pelétier
RICHELIEU-DROUOT
CH. D'ANTIN
OPÉRA
Montmart.
Ch. d'Eau
STRASB.
St DENIS
Bonsergent
MADELEINE
ROOSEVELT
4 Sept.
Bonne-Nouv.
Bourse
Sentier
Temple
CONCORDE
Pyramides
RÉAUMUR-SÉB.
Tuileries
Et. Marcel
ARTS-ET-MÉTIERS
Halles
PALAIS ROYAL
Louvre
Chambre des Députés
Solférino
Gare d'Orsay
pt Neuf
CHÂTELET
HÔT. DE VILLE
Chem. Vert
Bac
St Germain des Prés
Cité
Croix Rouge
ODÉON
pt Marie
Michel
SÈVRES BABYL.
Mabillon
St Sulpice
Cluny
Maub.-Mutualité
JUSSIEU
Sx
Cl Lemoine
Monge
GARE D'ORL.
AUSTERLI
Militaire
St François-Xavier
Passy
Dup
Rich
Lenoir
Arsenal
St Marcel

turante viene dada por la apertura a la pregunta fundante de nuestra modernidad: qué es lo que realmente se está intentando transmitir en cada proceso de comunicación.

A Claudio Magris le sucede exactamente lo contrario. Bien es verdad que sus referencias resultan más cercanas en lo geográfico, pero también sabemos que el espacio y el tiempo son funciones relacionadas no sólo por sus dimensiones reales sino por una amplia y compleja red de variables que acercan o distancian culturas, intereses y destinos. Magris se ha empeñado en intentar convencernos de que Europa es una posibilidad de convivencia aún no ensayada, cuya viabilidad resulta remota –seguramente–, pero posibilidad al fin, y en la que lo que resulta más estimulante es que se trata, necesariamente, de un amplio entreverado de culturas. Y lo hace desde la conciencia de quien sabe que su propuesta es una piedra arrojada al agua, cuyas ondas concéntricas recrean, a la vez, culpabilidades y heroicidades, avances y retrocesos de la historia, desasosiegos y penurias tanto como hazañas y esclarecimientos. Europa es un macrocosmos complejo y diverso en el que cabe, y son necesarias cada vez más, las complejas y diversas morales de la responsabilidad en todos los quehaceres de esta gran propuesta. Un pluralismo verdaderamente complejo de substrato histórico a un tiempo común y peculiar, en el que nadie es inocente de sus acciones y en el que queda abierto, a sospecha permanente, cualquier intento de superioridad narcisista, ya sea a través de nacionalismos, extremismos o radicalismos. Pero al mismo tiempo Magris es capaz de reconocer como pocos que existe un entramado cultural múltiple en la historia de Europa según el cual, las entidades nacionales que han sido más conflictivas, que más han quedado cuestionadas por sus propias intransigencias y barbaridades, no deben ser denegadas sino reflexionadas y diseccionadas para poder avanzar en el ideal de un proyecto común.

Claudio Magris no resulta divertido, ni causa gracia, porque su quehacer tributa a un código emocionante en el que se enredan la lucidez con la esperanza. Resulta muy difícil escribir sobre su actividad y no sentir el pudor de estar construyendo una loa, primero a su persona y después a su obra. Aún a riesgo de que así sea, me atrevo a señalar la excelencia intelectual de este triestino y la importancia de su hacer literario, periodístico y ensayístico pero, sobre todo, su altura moral y su capacidad para pensar Europa y la europeidad desde claves y consideraciones exentas de estereotipos. Tal vez, estos atributos tengan que ver, sobre todo, con la potencialidad del género literario que más le ha encumbrado, y que no es otro que la *ficción reflexiva* en la que se entrecruzan realidad e inventiva, narración e historia, siempre en función de una libertad comunicativa que pone en evidencia la hondura del pensador que está detrás de cada una de estas propuesta. En *El Danubio* o en *Microcosmos*, en *Conjeturas sobre un sable* y en *La exposición*, la compenetración entre imaginación y análisis abre a las grandes coordenadas de esta obra, que hace factible pensar el tiempo histórico como un tiempo propio, como una herencia sin testamento –al decir de Hanna Arendt– como aquello que nos pertenece, pero también y ante todo, como aquello a lo que pertenecemos. Cuando Nietzsche se pregunta... *¿por qué no ha de ser una ficción el mundo que nos concierne?...* y Walter Benjamin asegura que toda generación sueña a la que sigue... se comprende más fácilmente a Magris no sólo como un epígono de estos pensadores. sino como alguien que recoge el testigo y propone, ante todo, hacer evidente el contexto de los textos ficcionales. O mejor aún, construye algunos mundos posibles en los que se hace evidente que cuando las ficciones cambian, el mundo cambia con ellas.

Magris nació el mismo año en que terminaba la guerra civil española y comenzaba la Segunda Guerra Mundial. Es un hijo del miedo y del espanto de una Eu-

ropa que aún no se ha repuesto verdaderamente de aquella experiencia y de un lugar que ha sido frontera de la historia, en la historia y para la historia: ese nudo central de Europa que fue primero austriaco, luego húngaro y finalmente italiano. Tal vez por ello es un autor transversal que mira desde orillas diferentes encontrando siempre lo limítrofe, es decir, aquello que es a un tiempo límite y alimento; diferencia y riqueza, lo otro y lo que también puede ser cercano, propio, entrañable. Por ello puede decir, con solidez y convicción, que "*...desde el más grande los libros,* La Odisea, *la literatura es un viaje por la vida*" Un viaje en el que cabe reflexionar, observar, palidecer, perderse en las preguntas sin respuesta, atreverse a mirar las derrotas, todas –las íntimas y las públicas–, creer que, finalmente, haber llegado al final del siglo xx puede no ser sólo un encuentro con el final de las utopías sino *"el inicio de la defunción del* phatos *finalístico en pro de un acercamiento a cambios verdaderamente profundos...".*

Cree en la invención de una génesis, pero entre la ceguera de los integrados y el escándalo ensordecedor de los apocalípticos, apuesta por pensar a Europa en el umbral de un tiempo mejor.

Trieste es la ciudad puerto en el extremo nororiental de la península, marcada por el plurilingüismo, los cruces culturales y las mutaciones cartográficas. Trieste aparece como marca de identidad en la obra de Magris. Y es, a la vez, ingrediente esencial de su modo de estar en el mundo y del decir de su discurso: "*...En principio, nada es más grande que la vida y escribir es sólo transcribir fragmentos de la realidad inabarcable. No obstante, toda literatura nace con vocación de más allá, de trascender las propias fronteras, de alcanzar la otra orilla. Y nace asimismo con destino de naufragio. Pero la vida misma es viaje hacia un destino inalcanzable. Un viaje cuyas etapas van tejiendo la trama de la existencia y construyendo la memoria. Sólo se puede soñar con arribar a Itaca habiendo partido de ella.*"

Magris conoce, como muy pocos en la actualidad, el sentido y la historia de las relaciones entre las culturas italiana y germánica, con sus profundos conflictos y sus grandes encuentros, pero, especialmente, sabe de la importancia del mundo cultural *mitteleuropeo,* esa peculiar propuesta que se construye entre los pliegues y los signos de las diferencias. Pero lo que resulta más impactante en su trayectoria es que el itinerario profesional construye, sostiene y da sentido, a una de las voces de lo político –y aquí utilizo con precisión lefortiana la diferencia entre la política y lo político– más profundas, más abiertas y más esperanzadoras de estos últimos años. Esta especialización, que responde sobre todo a una vocación cívica antes que académica, no ha sido frecuente en el transcurso del siglo xx y sólo se entiende en aquellos que, como Magris, antes que escritor es un ciudadano con capacidad de pensar y pensarse en el cruce de culturas, de procesos, de líneas de pensamiento y de diversidad de lenguas expresivas de la condición de la experiencia. Desde esta peculiar vivencia, recoge el testigo de la identidad de su ciudad como "*... uno de los lugares que son puerto. Y puerta. Puerto, en tanto punto de partida. Puerta, como la que cerramos detrás de nosotros, que guarda la memoria, las raíces, el pasado tan común entre nuestra casa y la de los vecinos, de este y del otro lado.*"

Traductor de Ibsen, de Schnitzler, de Kleist, quien conoce a Magris a través de alguna de sus obras –cualquiera de ellas– sabe que para él traducir es una tarea mucho más compleja y más profunda que transportar términos, porque traducir es ser capaz de vivir en el sentido de cada una de las diferencias que se proponen desde cada una de las perspectivas de las diversas lenguas. Y este es su lugar en el mundo. No un lugar físico, sino un capital simbólico desde el que se enfrenta a los falsos resguardos de lo seguro, a la creencia banal de pensarse en posesión de la verdad, con la confianza puesta en la bondad de la contaminación positiva, de

que lo desconocido suma y no resta, de que la verdad ha ser siempre algo perseguido y no alcanzado. Magris vive en la traducción pero no sólo de lenguas sino, sobre todo, de experiencias comunicables, de reflexiones entre el pasado y el futuro, entre los jóvenes y los mayores, entre la entelequia del sur y la del norte, con la convicción alentadora de que cada fragmento de la historia es una experiencia renovada de lo imperfecto irrepetible:

*"El Danubio enfila las ciudades como perlas, transcurre grande, y el viento de la noche pasa sobre los cafés al aire libre como la respiración de una vieja Europa que tal vez se encuentre ahora en los márgenes del mundo y no produzca, sino sólo consuma historia. Budapest es la más hermosa ciudad del Danubio; una sabia autopuesta en escena, como en Viena, pero con una robusta sustancia y una vitalidad desconocidas en la rival austriaca. Si la Viena moderna imita el París del barón Haussman, con sus grandes bulevares, Budapest imita a su vez este urbanismo vienés de acarreo, es la mímesis de una mímesis; es posible también que gracias a esto se asemeje a la poesía en su acepción platónica: su paisaje sugiera, más que el arte, el sentido del arte."*

Es también, como gran traductor que es, un buscador infatigable de formas de expresión apropiadas para decir de la complejidad de la propia experiencia. Por eso es un transgresor creativo, un inaugurador de miradas que sabe que los mundos ya hablados piden ser nombrados de otra forma, instaurando relaciones no previstas y haciendo guiños a la pomposidad de lo inefable. Su estilo literario no es una retórica, es una forma de pensar. Sus reflexiones no son un ornamento, son el alma de su hechura literaria en la que palabras e ideas pretenden encontrarse. *"La hamaca pequeña / está vacía... en silencio / También tu canoa / se mece en el río. / Sólo tú estás inmóvil / bajo la Gran Piedra. / Y yo que creía que todas las cosas / vivían sólo por ti. El poeta sabe que tras la desaparición de una persona amada ha oído el susurro de las hojas y ha visto fluir el agua como si nada hubiera sucedido, ha captado para siempre el estupor indecible, el dolor de que el universo continúe como antes, alejándose del que muere, la cruel infidelidad e indiferencia de todo sobrevivir."*

Muchas de sus obras son de lectura minoritaria: *El mito habsbúrgico en la literatura austriaca moderna* (Turín, 1963), *Wilhelm Heinse* (Trieste, 1968), *Lejos de dónde: Joseph Roth y la tradición hebraico-oriental* (Turín, 1971), *Dietro le parole* (Milán, 1978), *Itaca y más allá* (Milán, 1982) *Trieste: Un'identità di frontiera* (Turín, 1982), *El anillo de Clarisse: tradición y nihilismo en la literatura moderna* (Turín, 1984), además de las citadas anteriormente que han logrado, por el contrario, una fuerte aceptación entre lectores diversos en acentos y masivos en número. Pero en todas estas obras, Magris propone una polifonía de voces, de orígenes, de trayectorias, porque tiene una visión polifónica de la vida y de la historia, pero sobre todo del futuro, y esta concepción atraviesa tanto sus ficciones como sus reflexiones, incluso aquellas que se ciernen sobre un personaje.

Es evidente que me gusta todo Magris, pero, sobre todo, me gusta su airada obstinación en querer construir mundos donde convivan en conflicto, pero sin miedo a la aniquilación, la diversidad y el diálogo, el juego de los diferentes, la pluralidad de acentos, el cruce de miradas, la lucidez y la tolerancia. En un tiempo en el que las catástrofes parecen volverse cotidianas y oscurecer cualquier resto de esperanza, el deseo intelectual de Magris presente en todos sus trabajos realiza una labor encomiable, enciende una cerilla en la oscuridad.❖

# Muerte en Canadá

## Alistair MacLeod y las desventuras de la etnicidad

### 1ª Parte*

Tom Nairn

Teórico Social. Catedrático de Nacionalismo y Diversidad Global en la Universidad RMIT – Melbourne (Australia)

Tomando como referencia la obra literaria del escritor canadiense -de origen escocés- Alaistair MacLeod, considerado uno de los mejores escritores vivos en lengua inglesa, el autor anticipa el ocaso del concepto de "etnicidad". Ahora, en tiempos de globalización, "lo diverso" tendrá que encontrar una expresión alternativa que traerá consigo la existencia de nuevas fronteras sustitutivas de los confines territoriales de la tribu.

La obra de MacLeod es una reflexión general sobre la muerte y una elegía por el recuerdo y el destino de una comunidad en su camino hacia la puerta de salida de la historia.

En esta primera parte, se exponen el origen del término "etnicidad", sus derivaciones y su instrumentalización política.

El término "diversidad cultural" ha llegado a significar tanto "género", como "etnicidad", o bien ambos. Los problemas asociados a estas diferencias de significado no se reducen a Irlanda o a Gran Bretaña. Un buen ejemplo de ello proviene de Canadá, más exactamente, de los escritos del solitario gaélico-escocés Alistair MacLeod. ¿Qué es lo que estos escritos nos dicen de los dilemas de lo étnico, lo contra-étnico, y lo supra-étnico? El término "etnicidad" –al igual que "nacionalismo"– fue inventado, por razones profundamente políticas, como parte de la estrategia de una nación poderosa (USA) que se convirtió en discurso global, y hasta cierto punto, en realidad política. Pero analizando su origen se observa hoy una posible disminución de su utilidad, bajo las presiones de la globalización real del post-1989. Un repaso a los extraordinarios cuentos de Alistair MacLeod ilustra esta teoría. Son retratos de vida étnica, y de muerte, y pueden leerse como una gran elegía, no sólo de la comunidad, sino de una cierta manera de entender la sociedad comunal misma (la etnicidad empujada hasta su límite lógico y condenándose a sí misma a la desaparición o disolución dentro de un gran todo). El concepto de "etnicidad" (c.1970 a c.2003) no ha sido nunca lo que aparentaba. Nunca pretendió describir un tipo de "esencia" –la cruda naturaleza humana, un mandato heredado de un tiempo social pasado–, sino una política de transición dirigida a humanizar el nacionalismo racial que lo precedió (c. 1870 a c.1970). Su erosión y sus límites (también reflejados en los escritos de MacLeod) sugieren ahora que en la era de la globalización "lo diverso" tendrá que encontrar una expresión al-

Traducción de **Patricia Piñeiro** y **Ronald Turnbull**

* La segunda y última parte de este artículo será publicada en el próximo nº 6 de *El Rapto de Europa*. El texto completo fue publicado por primera vez en el nº 113 de la revista *Edinburgh Review*.

ternativa. Lo "post-étnico" forma parte del debate actual tanto como el "post-nacionalismo". Los avances en la democratización y en los sistemas constitucionales proporcionan ahora la vía más adecuada a seguir. Esto trae consigo la existencia de nuevas "fronteras", que van a suceder a los confines territoriales de las tribus y a las fronteras alambradas de tiempos más recientes.

## La vida de los fantasmas

En el cuento *As Birds Bring Forth the Sun*, de Alistair MacLeod, el padre del narrador recoge un cachorro herido y lo cría como "uno más de la familia" en Cape Breton, Nueva Escocia, Canadá. Más adelante, esta perra –en gaélico, *cù mòr glas*, la gran perra gris– da a luz seis cachorros tan grandes y grises como su madre que terminan por atacar al padre humano que los crió, hasta darle muerte, en una pequeña isla remota frente a la costa de Nueva Escocia. Después de esto, el grupo de perros desaparece misteriosamente sin dejar rastro, reapareciendo desde entonces sólo en sueños y visiones. Puede entenderse que en realidad se trataba de perros-fantasma que simbolizan algo de importancia perdurable para la familia y para la remota comunidad de habla gaélica de la que formaban parte. Al final, la familia se sienta alrededor de la cama del padre moribundo, *"sujetando por turnos las manos del hombre que nos dio la vida, temerosos por él y por nosotros"*:

*"Tenemos miedo de lo que él pueda ver y tenemos miedo de oir la frase que nace de esa visión... Unidos aquí en nuestra propia y singular mortalidad, no queremos ver, o ver a otros ver, aquello que significa el fallecimiento de la vida... Cerraremos nuestros ojos y taparemos nuestros oídos, a pesar de saber que tales acciones son vanas. Nos mantendremos alertas y temerosos de ver asomar el pelo gris, oír las patas escarbar y arañazos en la puerta".*[1]

Este tipo de escritura –como todos los cuentos cortos de MacLeod y su única y gran novela *No Great Mischief* (2000)– es la que ha impactado a miles de lectores. Los "arañazos en la puerta" hacen recordar esa otra gran historia moderna de fantasmas que es *The Monkey's Paw*, de W.W. Jacobs. A una pareja de ancianos se les conceden solamente tres deseos, siendo uno de ellos el regreso de su único hijo desde la tumba. Pero cuando escuchan los arañazos en la puerta, toman conciencia de que su hijo ha vuelto en forma de un cadáver destrozado, por lo que finalmente su último deseo será devolverlo otra vez a la paz de su tumba. La versión de MacLeod es, sin embargo, más poderosa que ésta porque el mensaje de la muerte que transmite va más allá de la del hombre concreto, una muerte que de alguna manera concierne y afecta a cada lector. Esto es lo que yo llamo aquí la muerte de la "etnicidad" –el grupo ampliado, la familia extensa o, en este caso, el clan, Clan Donald (o una parte de él, exiliado en Cape Breton). El grupo ampliado, por extensión, somos nosotros, o una parte importante de todos nosotros. El grupo de MacLeod desciende de Donalds, que luchó en Culloden por el Príncipe Carlos Eduardo Stewart, en 1746 y, posteriormente cambió de bando para unirse a los británicos de la armada Hanoveriana de finales del siglo XVIII. En su día, algunos de ellos pelearon en los ejércitos que vencieron a los colonizadores franceses de Canadá, en la ciudad de Québec, en 1759. El jefe, General James Wolfe, había escrito previamente una carta sobre sus *highlanders* en la que decía: *"Son robustos, intrépidos, acostumbrados a una tierra dura, y no nos produce un gran daño si caen"*. Esta es una historia que MacLeod cuenta re-

[1] 1985, en la colección *Islands* (Vintage 2002, introducción de John McGahern). Pág. 320. El otro libro al que se hace referencia más abajo, es la novela *No Great Mischief* (Jonathan Cape, 2000. Londres).

petidamente y que es, además, la fuente del título de su novela.

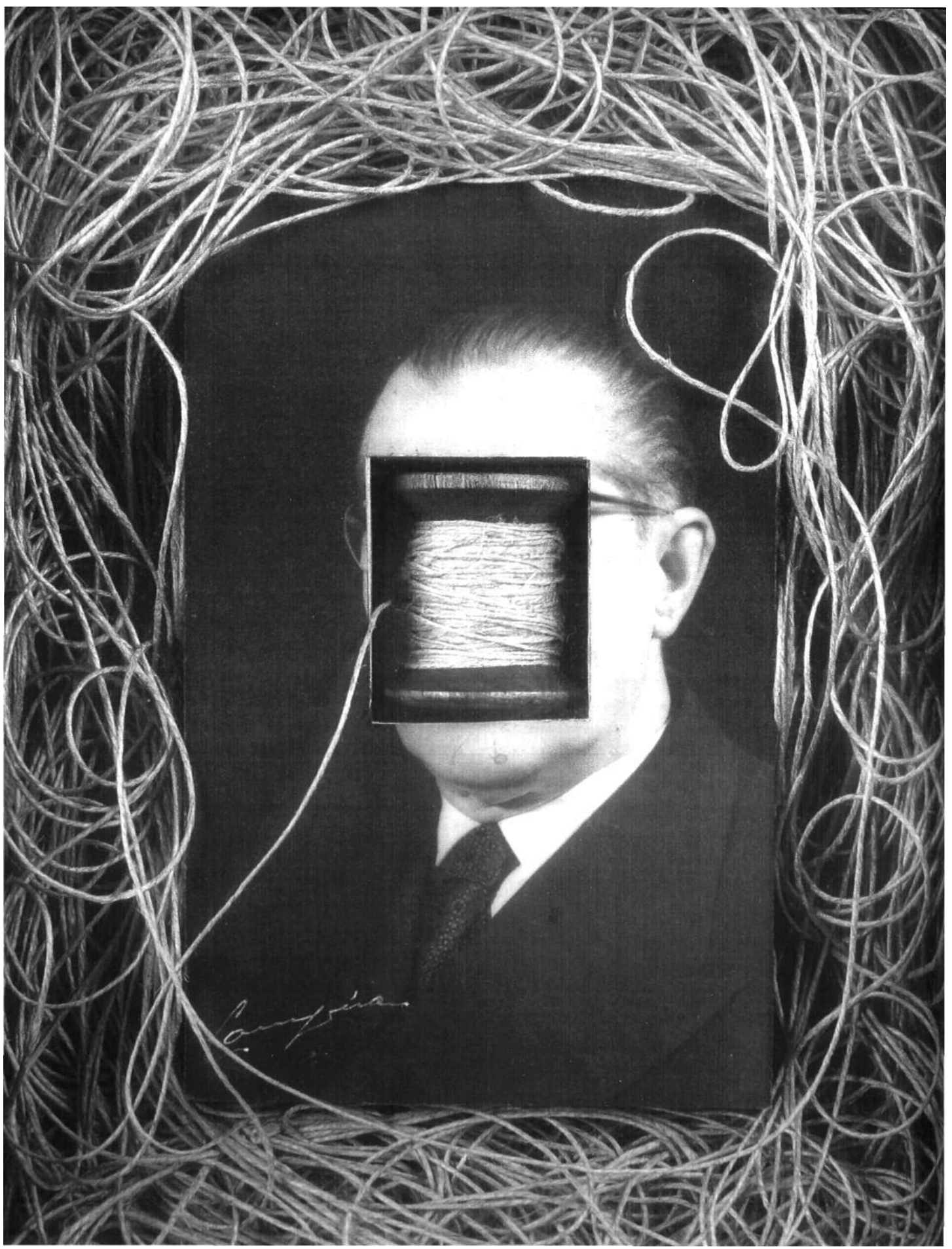
A mi entender, toda su obra es una amplia reflexión alrededor de esta muerte, una prolongada letanía o elegía, no sólo por aquellos a quienes mataron en Québec, sino por el destino de la comunidad entera de la que provienen. El mundo está lleno de comunidades en situaciones similares. También en Irlanda. Pero además creo que esta elegía ha sido ampliamente malentendida, y a menudo tergiversada. Ha sido descrita como una forma de nostalgia romántica, como un recuerdo reconfortante de las grandes virtudes y principios de la comunidad, que ha sucumbido –en alguna medida de forma inevitable– a las presiones y tentaciones de una frívola modernidad. De manera que resulta cómodo sumirse en ella y verter la oportuna lágrima por el recuerdo de una "comunidad imaginada" en su camino hacia la puerta de salida de la historia. ¿Debería uno donar un puñado de monedas a los predicadores del lenguaje y entusiastas culturales, que no son sino el equivalente a los rezos respetuosos ante el lecho de muerte, o al ramo de flores sobre la tumba?

En realidad, no hay nada que se le parezca, y MacLeod merece bastante más que eso. Creo que el verdadero núcleo de su obra –sobre todo en *No Great Mischief*– es precisamente una sutil aunque penetrante crítica de aquello que los romántico-adictos solemne y sistemáticamente han querido ver. Su obra es claramente elegíaca, y más aún, cada una de sus partes es una reflexión sobre la muerte y la desaparición. Pero lo que cuenta, y lo que a su vez lo hace tan conmovedor, es el delicado grado de distanciamiento del propio autor, de las escenas y recuerdos tan vívidamente relatados. MacLeod no es un teórico. Él elude por completo dar este tipo de explicaciones detalladas e intenta siempre, con gran éxito, "que los hechos hablen por sí mismos". Esto no significa que no haya teoría en estas descripciones, ni que no se extraiga de ellas ningún mensaje político o social de mayor alcance. Pero sí significa, en mi opinión, que los lectores tienen que prestar una atención especial para captar el equilibrio creativo. Es necesario participar de esa asombrosa sutileza del escritor para no ver, en este tipo de relatos de vida y costumbres étnicas, aquello a lo que muchos lectores están de alguna manera predispuestos.

## La acuñación de la etnicidad

Los dieciséis cuentos y la novela son, posiblemente el retrato literario más comprehensivo de cualquiera de los "grupos étnicos" que existen en el mundo. Pero cualquiera que trate de abordarlos de forma más teórica o analítica deberá preguntarse, en primer lugar, qué significa "étnico" y "etnicidad". Ambos se han casi convertido en términos demasiado familiares. Cada tarde encontramos en los programas de noticias asuntos relacionados con la "etnia albana" en Kosovo, o la "etnia kurda" en Irak o Turquía. Forman parte del vocabulario político de hoy: es nuestra manera de reconocer que grupos diferentes tienen una historia propia de costumbres, lenguajes y herencias culturales distintas.

Sin embargo, puede ser útil recordar lo reciente que es este uso popular. Se da ahora por sentado que la etnicidad ha estado siempre presente. Pero de ser así, habría que pensar que el tiempo transcurrido hasta que el discurso empieza a registrar este hecho es asombrosamente largo. La etimología indica que hasta alrededor del año 1970, el término "étnico" aparece sin ninguna duda como una palabra abstrusa y académica. Sí tiene, en efecto, una prehistoria temprana en inglés, significando algo así como "bárbaro" o extraño. Y lo encontramos usado con frecuencia desde finales del siglo XIX, en la sociología de Max Weber, por ejemplo, y en textos antropológicos en inglés, pero siempre en un contexto de rareza y erudición. A ningún periodista de tabloides o comentarista popular se le hubiera ocurrido utilizarlo.



Pero entonces, casi de repente, su uso empieza a aparecer en todas partes. Este tipo de fenómenos son muy importantes y parecen ocurrir cuando surge algún problema nuevo o una situación de envergadura, algo que afecta apasionadamente a la gente pero para lo que la teoría y el lenguaje no están aún equipados. Recientemente expuse un argumento similar en relación con el "nacionalismo" y sugería que a pesar de que desde finales del siglo XVIII en adelante mucha gente se había sentido conmovida por el "carácter nacional", los derechos nacionales, la opresión nacional y demás, el "ismo" no se impone realmente hasta 1870. No encontramos un uso extendido del término hasta ese momento, esto es, hasta después de la guerra franco-prusiana, de la emergencia de un estado italiano en 1870, del nacimiento competitivo de la Alemania Guillermina y, por supuesto, de la difícil reunificación de USA después de la guerra civil de 1860. Sale a la superficie en primer lugar en francés, como "*le nationalisme*", atendiendo evidentemente a los inflamados sentimientos generales de un país que había sufrido una derrota y perdido parte de su territorio (Alsacia y Lorena), y que había visto nacer la Comuna de París en 1870. Quienes sucedieron en el poder a Napoleón III necesitaban una medicina ideológica más potente. Esto se consiguió en parte por la mutación de "lo francés" en un "ismo" autoritario más combativo. La transición se produjo desde un carácter nacional ya existente y justificado mucho tiempo atrás, hacia el establecimiento de un "credo" generalizado: la nacionalidad francesa, en una guerra sin fin dentro de un mundo de entidades agresivas similares[2]. El "ismo" significó, inmediatamente, la universalidad del dilema, su inevitabilidad y su legítima supremacía sobre toda la gente involucrada (pueblos, clases, élites y ejércitos). Desde este momento, no era posible el disenso ni un compromiso de menor alcance.

En muy poco tiempo esta terminología se difundió como "*das Nazionalismus*", "*il nazionalismo*", etc., por todas partes. El mundo de las contiendas imperiales, del darwinismo social y de la "prensa amarilla" (como solían llamarse a los tabloides), necesitaban una idea así de enfática. La industrialización y la urbanización estaban por entonces transformando el destino de millones de personas, y el surgimiento de nuevos estereotipos y de sentimientos comunes formaban parte de ello. Las masas, no solamente eran "invitadas" a entrar en la historia, sino que debían sentirse cómodas en ella; esta *entrée* era un proceso que atraía ideas muy vivas, como las de clase y nación. Ambos términos denotaban una serie de actitudes, emociones y prácticas culturales que jugaban un papel funcional en el nuevo "drama" global europeo de políticas militarizadas de alta tensión nacionalista. Sus implicaciones se dejaron ver muy pronto en el *Affaire* Dreyfus de 1890, incluido la desastrosa "modernización" del antisemitismo. Todo ello desembocó en los treinta años de violencia entre 1914 y 1845.

La profunda mutación cultural acontecida por estos asuntos de Imperio y de Estado tiene innumerables ejemplos. Mencionaré sólo uno de ellos por estar relacionado con MacLeod: se trata de la instrumentalización de la nostalgia como piedra de toque de la condición humana; la sensación de que los sentimientos originarios, las "recordadas colinas azules" de las memorias de la infancia son, y de alguna manera de-

[2] Por supuesto, la formación de la nacionalidad francesa y del carácter nacional popular había precedido hacía mucho tiempo al advenimiento del nacionalismo, y era, obviamente, su condición necesaria. Dos profundos estudios recientes han seguido la huella de este proceso en detalle: *The Cult of the Nation in France: Inventing Nationalism, 1680-1800* (Harvard 2001) de Daniel Bell, y *Faith in Nation: Exclusionary Origins of Nationalism* (Oxford 2003), de Anthony W. Marx. Sin embargo, la génesis de las identidades de varias naciones grandes –en particular la francesa, pero también la española, alemana, inglesa y americana– sólo producen las condiciones globales del "nacionalismo" en un momento posterior, cuando un número suficiente de ellos se juntan para crear un conflicto interestatal por la supremacía. En este sentido, el nacionalismo fue en mayor medida producto de las luchas imperiales que producto del *ethnos*, por prolongado y complejo que este último hubiera sido.

berían ser, definitivos e incluso dominantes para ambos, el individuo y la comunidad. Las teorías de la modernización referidas al nacionalismo han puesto el énfasis en las fábricas, las oficinas y el comercio; pero ha habido una "industrialización" de la nostalgia y de sentimientos de este tipo operando al mismo tiempo, una mutación del sentido del vínculo o de "pertenencia" que encontró eco en la prensa sensacionalista y en la poesía culta de este tenor.

El proceso no se ha detenido desde entonces. De hecho, encontramos que algo análogo al ascenso del discurso y a la generalización del "nacionalismo" ocurre también con la "etnicidad" desde 1960 en adelante. Todas las referencias que he encontrado asocian su surgimiento a la aparición de dos libros: en 1963, *Beyond the Melting Polt*, de Nathan Glazer y Daniel P. Moynihan y, de los mismos autores, *Ethnicity: Theory and Experience*, en 1975. Parece que se ha producido un cambio en la *"terminología anglófona relacionada con la naturaleza de las unidades sociales que estudiamos"*, de manera que *"de repente, sin mayores comentarios o ceremonias, la etnicidad tiene una presencia ubicua"* [3].

La lengua "anglófona" en cuestión era, naturalmente, el inglés de Estados Unidos. Y era precisamente la identidad "americana" la que, de hecho, necesitaba urgentemente este cambio. Así como la gran nación francesa herida había requerido en 1870 una versión de lo nacional y el nacionalismo más dura y militarizada, la identidad de la Gran América demandaba con urgencia un sustituto de la noción de "raza". ¿A qué se debía esto?

En los años 60, América se enfrentaba a una cantidad de cambios profundos en sus relaciones domésticas y también internacionales. Éstas eran, a menudo y en la práctica, inseparables ya que el líder indiscutible del mundo libre capitalista se exponía ahora a interminables reproches y recriminaciones por su racismo en el interior. ¿Cómo podían los gobiernos de USA reclamar seriamente la libertad frente al comunismo, mientras persistiera en su propia casa una represión hipócrita en forma de racismo contra los negros? Estados Unidos había cumplido un papel de liderazgo en la destrucción del mundo ideológico del darwinismo social, del genocidio justificado y de la jerarquía aria, pero permitía que todo esto se produjese en su propia casa. El mundo de las cámaras de gas y de la eugenesia impuesta por la fuerza había sido demolido; pero mientras, en Alabama, en cada autobús y en cada restaurante barato permanecía el recuerdo doloroso de todo lo que aquello había significado. Una solución engañosa a la mayor guerra del siglo XIX había sobrevivido en la segunda mitad del XX, deshonrando profundamente la Constitución Americana y al mundo occidental en su conjunto.

A medida que el movimiento de los Derechos Civiles del Sur cobraba fuerza, el problema se volvía más y más doloroso. Y paralelamente, otro reto comenzaba a aparecer: la inmigración hispana a gran escala, procedente principalmente de México pero también, desde entonces, de América Latina. De pronto, ambos, la vieja teoría de la asimilación del *melting pot*, y la "ceguera" cultivada después de la Guerra Civil frente a la discriminación contra los negros, resultaron intolerables. Era necesario una nueva teoría de la "americanidad". El "sueño americano" no solamente debía seguir funcionando sino que, de alguna manera, se le debía dar un nuevo impulso y una diferente dirección.

Aquello que se necesitaba le fue proporcionado por la idea de lo "étnico", renovado y popularizado por Moynihan, Glazer y sus muchos seguidores. El papel de Daniel P. Moynihan fue particularmente importante en

---

[3] Ver *Ethnicity and Nacionalismo: Anthropological Perspectives* de Thomass Hylland Eriksen (1993), capítulos 1 y 2. Eriksen cita a Roland Cohen, que escribe en el *Annual Review of Anthropology* de 1978, en este punto.

este caso: un académico convertido en político, más tarde senador por Nueva York, y una figura clave en los asuntos del Partido Demócrata. Fue también un irlandés típico, en otras palabras, él mismo un representante de lo "étnico" y, como muy pronto lo llamaría todo el mundo, una destacada muestra de la "humanidad irlando-americana"[4]. Cuando murió, hace tres años, ningún obituario omitió referencias a su rostro, ocasionalmente enrojecido, a las noches de copas y otras excentricidades hibernesas. Pero todo esto formaba parte del carácter de la etnicidad.

En la medida en que el fenómeno de los afro-americanos y los hispanoamericanos era ya inevitable, y en que la realidad había demostrado la imposibilidad de su asimilación, el resto de los "americanos" (incluyendo a los anglos, griegos, irlandeses, escoceses, etc.) debían exigir –o, al menos, atribuirse inicialmente– unas señas de identidad equivalentes. También los ex gobernantes debían tener sus propias "raíces" junto a los nuevos emancipados y la marea de recién llegados. En la Francia de 1870, el "nación-ismo" (nacional-ismo) había sido la fórmula para el mantenimiento y la renovación del Estado; en los Estados Unidos de 1970, podría haberlo sido el "etnic-ismo" (este término se emplea ocasionalmente) pero, en la práctica "etnicidad" sonaba mejor. El multiculturalismo –cuyas consecuencias fueron rápidamente teorizadas– fue, al mismo tiempo, reforma y rejuvenecimiento de un orden constitucional enfermo.

Desde sus inicios, el asunto de la etnicidad fue profundamente político. Era volver a concebir el tejido social con la finalidad de disipar sombras y malos hábitos, y proyectar una alternativa mejor. Y lo consiguió. Poner énfasis en la profunda estrategia política en curso no significa negar que fue un gran paso adelante. "Por supuesto", lo "étnico" era preferible a lo "racial" y la cultura –el postulado vehículo de la etnicidad– era un enorme avance frente al concepto de "sangre", la apariencia física, o la insensata concepción de que un inescrutable pasado debe guiarnos. La voluntad de orientarse hacia unas formas de respeto y una equivalencia multicultural suponía un grado superior de civilización frente a la denigrante mitología del darwinismo social y la superioridad genética. Así, surge como un signo de vitalidad, del permanente poder de auto-regeneración y dominio creativo en los Estados Unidos de ese tiempo.

Todo ello se correspondía también con un cambio más general que se estaba operando al mismo tiempo y que se reflejaba en el movimiento emancipatorio de los sesenta (en especial el movimiento estudiantil), así como en los avances en el conocimiento de la genética. Sólo en una época como la de la generación que sigue a los descubrimientos del ADN ocurridos en la década anterior, pudo la "etnicidad" adquirir tal grado de confianza e imponerse de manera tan absoluta. Había por delante un largo camino que recorrer hasta el desciframiento del genoma humano; sin embargo, la ciencia se estaba moviendo rápidamente en esa dirección, y comenzaba a desacreditar las viejas mitologías de la herencia.

El concepto nuevo y expansivo de "etnicidad" añadía (no sin resistencia) una cierta igualdad de derechos "comunales" a la vieja filosofía de los derechos individuales. Al menos en teoría, nadie en razón de sus "raíces" debía ser excluido del acceso a un trabajo o a la riqueza. Todas las "raíces" eran concebidas como iguales y trascendibles (esto es, superables por las más elevadas esferas de lo cívico-constitucional y lo económico (por ejemplo, la sacralidad de la empresa capitalista).

---

[4] Ver la biografía de Moynihan *The Gentleman from New York*, de Godfrey Hodgson (Boston&New York, 2000) p. 284-6, sobre el historial del senador. "*Pronto da muestras de adoctrinamiento* (en las creencias republicano-irlandesas) *con una orientación interesada hacia la etnicidad, que mantendrá durante toda la vida*". Moynihan apoyó la reunificación irlandesa pero en términos pacíficos y de negociación.

En efecto, todos estos orígenes deben ser trascendidos, sin ser negados o simplemente perdidos.

Sin embargo, "trascendencia", en este crucial sentido, también implica conservación. El punto clave de la nueva distinción étnico-política era exactamente que procuraba la "salvación" del amplio Estado existente, a través de una vía nueva y más aceptable, en contraposición con la amenaza de separación o aniquilación mutua. Por más importante que fuera el lado emancipatorio de la "etnicidad", debemos recordar que constituía solamente una parte de una iniciativa de Estado-nacional a mayor escala. Se trataba de una modificación vital del nacionalismo, no de un sustituto del mismo. Después de todo, el "nacionalismo" también había sido desde el principio una especie de emancipación. Proporcionaba un nuevo espacio y una justificación a la identidad popular, a la nueva alfabetización y la autoconfianza de una humanidad rápidamente urbanizada, de gente despojada de sus referencias de sentido y en busca de otras. Sin ese lado liberador, no podría haber ganado tan clamorosa primacía sobre el mundo industrializado. Y así como, en su momento, el prestigio francés había posibilitado la difusión del "nacionalismo", la hegemonía mediática y cultural americana trasladaba la "etnicidad" hacia otras lenguas occidentales y, por tanto, globales. Desde entonces, lo que una vez había significado "bárbaro" o "más allá de las murallas" –que era otra forma de nombrar a los bárbaros– acabó significando bueno, natural y correcto, aunque dentro de ciertos límites. Estos límites siguen siendo los del Estado, "lo político" *(the political)*, los de las más altas esferas donde se aplican modelos más universales y abstractos.❖

# La dimensión ética en la obra de Max Frisch

Yolanda García Sánchez
Filóloga.Universidad Autónoma de Madrid

Partiendo del papel que juegan los perjuicios y los estereotipos en la vida social, y poniendo como ejemplo la obra de Max Frisch y en particular su pieza dramática "Andorra" , la autora apela a recuperar una lectura ética y no solo estética de la obra de arte y a adquirir un compromiso en la toma de conciencia del mundo que nos rodea.

En los difíciles tiempos que corren, en un entorno marcado por una desgarradora hostilidad del hombre para con el hombre, escribir sobre literatura, o simplemente volver a coger entre las manos cualquier pieza clave de la literatura universal, puede parecerle a muchos una utopía. Para un gran número de lectores, el acercamiento al texto no es sino el disfrute de una más o menos notable estética literaria. Para otros, la lectura puede interpretarse como un desesperado intento de evasión hacia la ficción, hacia nuevos parajes más hospitalarios e idílicos, hacia identidades (re)creadas que en mucho, en poco o en nada se parezcan a la propia, hacia épocas en las que –al menos en apariencia– se vivía algo mejor y no pesaban sobre nuestra conciencia amenazas continuas de invasiones o de destrucción de todo aquello que nos había costado tanto conseguir. Ahora pues, si bien es cierto que en un buen número de ocasiones la literatura es capaz con su lenguaje de hacernos olvidar –aunque sea por un instante– ese entorno que tanto nos oprime y nos disgusta, no podemos dejar de reconocer su continua invitación a la reflexión, esto es, a hacer propio el esfuerzo de tener que juzgar los valores y las opiniones que todos esos personajes ficticios nos ofrecen en sus discursos y peculiares estilos de vida.

Determinar un corpus de obras literarias que nos sirva como pretexto para zambullirnos en esa reflexión sería sin duda una tarea ingente. Como lectores todos nosotros podemos iniciar esa relación dialógica con el producto literario, podemos hacer propias las preguntas que el autor nos transmite en las páginas de su obras y tratar de buscarles una respuesta, podemos tratar de escapar de la magia del lenguaje literario durante unos instantes y afanarnos en buscar las semejanzas y diferencias existentes entre la ficción y los personajes literarios, por un lado, y la realidad y los hombres y

mujeres que nos rodean por otro. Así, igual que los personajes literarios no son sino creaciones del autor a los que éste decide asignarles un papel concreto que condicione en lo esencial su modo de vida y su relación con los demás personajes a su alrededor, también el hombre desempeña en la realidad uno o varios roles, a veces elegidos libremente por él y otras, quizá en mayor número, forzado por las circunstancias o por determinadas personas de su entorno. Enmascara su verdadera identidad y sólo permite entrever determinadas facetas de él que en modo alguno nos permiten llegar a conocerle en su totalidad. Los conceptos de identidad y de rol aparecen en el individuo a menudo tan mezclados como puedan hacerlo en el contexto de la literatura, y es precisamente a esto a lo que nos referimos cuando hablamos de utilizar la obra literaria para entablar un laborioso pero necesario proceso de reflexión sobre la realidad circundante.

Ambos conceptos guardan a su vez una muy estrecha relación con los procesos de interacción y de socialización en los que el hombre de nuestro tiempo vive totalmente inmerso[1]. También en la literatura, muchos de los personajes retratados se debaten en esa especie de identidad desdoblada: por un lado, son aparentemente conscientes de su propio yo y, por otro, se nos presentan tratando de adaptarse a las expectativas y a los roles que su entorno social trata de imponerles. Muchos de esos roles son además un complejo mosaico de estereotipos y prejuicios sociales en los que cada individuo plasma todo aquello que detesta y convierte a las personas de su entorno en chivos expiatorios.

Partiendo de presupuestos relacionados con la Psicología Social podemos afirmar que el hombre posee por naturaleza una tendencia clara a estereotipar, esto es, a adscribir toda una serie de imágenes y de connotaciones por lo general de carácter negativo, no sólo a individuos concretos, sino incluso a colectivos sociales o a pueblos enteros. Así por ejemplo, Henri Tajfel, considerado a menudo padre de la Psicología Social europea, se ocupó de elaborar uno de los más serios estudios sobre la permanente asignación de imágenes a los hombres y mujeres de nuestro entorno y sobre la presencia de los prejuicios en esas imágenes[2]. Plenamente consciente de la cruenta época que le ha tocado vivir al hombre moderno, de la inhumanidad del hombre para con el propio hombre, el autor nos habla de esa tendencia de todo ser humano a clasificar y a evaluar a todos los individuos de nuestro entorno. No se trata únicamente de una forma de expresión del malestar social de la época, o incluso de la inadaptación de ciertos individuos a su entorno. En muchos casos, es también una forma de expresar desacuerdo con la convivencia de seres diferentes, de mostrar una cierta superioridad, o a veces inferioridad respecto a ellos. Será precisamente esa expresión de juicios valorativos por parte del individuo la que según él sirva como base a la aparición de la estereotipia social y del prejuicio. Todas esas valoraciones asignadas a individuos concretos tenderán con frecuencia a mostrar generalizaciones muy burdas sobre sus rasgos y sobre su modo de actuación en determinadas situaciones. Serán fundamentalmente los atributos externos más marca-

---

[1] Ya a finales de la década de los años 60, Goffman establecía la distinción entre una identidad plenamente individual ("personal identity") y una identidad social ("social identity") presentes en la mayoría de los casos de manera simultánea en todos los hombres. Según él, a fin de poder conseguir una sólida identidad personal, el sistema social en el que el hombre vive inmerso debería estar regido por unas normas lo suficientemente flexibles como para dar cabida a su propia individualidad, mientras que a cambio, el hombre tendría que intentar amoldarse en lo posible a esos colectivos sociales establecidos aunque esa adaptación le suponga en ocasiones tener que renunciar a sus propias convicciones haciendo suyas las expectativas del grupo o del colectivo social.

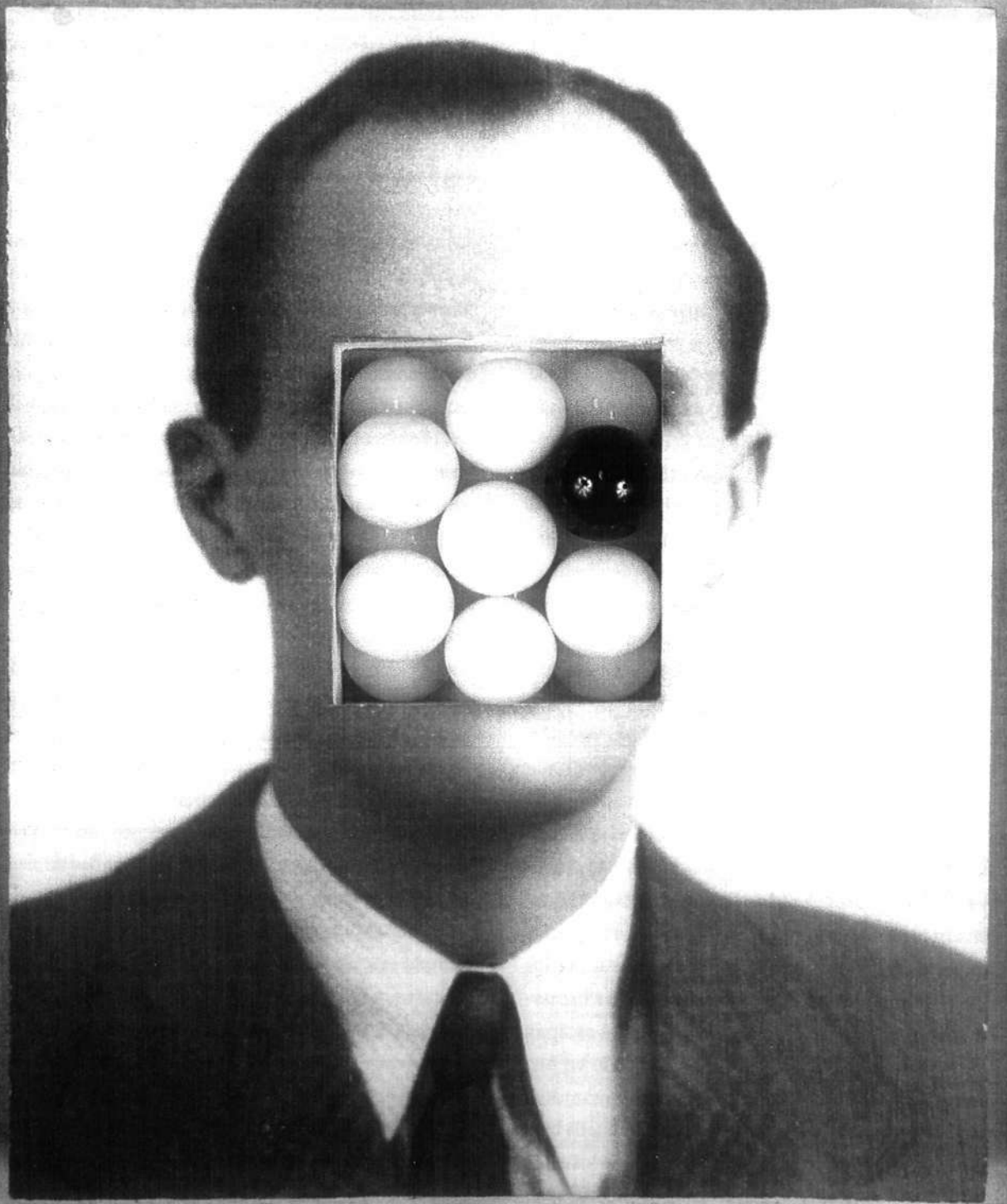
[2] Su ensayo *"Cognitive Approaches to Stereotyping and Prejudice"* (1969) recoge un buen número de sus teorías referentes a las relaciones intergrupales y la asignación de imágenes a individuos concretos o a colectivos sociales determinados.

dos, esto es, los rasgos físicos que resulten más evidentes y llamativos en el individuo en cuestión, así como sus ademanes más repetidos, por citar aquí sólo algunos ejemplos, los que ayuden al hombre a configurar una imagen del otro y a delimitarla. Por el contrario, pocas veces repararemos en los rasgos o ademanes aparentemente normales, o en los que resulten especialmente favorables, sino que a la hora de emitir juicios sobre segundas o terceras personas nos dejaremos llevar principalmente por todos esos otros rasgos que resulten anómalos o anormales por salirse de la supuesta norma social a la que nos sentimos adscritos.

En la emisión de todas esas valoraciones del *otro* pocas veces nos dejamos llevar por nuestra propia experiencia o por nuestro juicio personal, sino que tendemos por lo general a hacer nuestras las opiniones de aquellos que están a nuestro alrededor, y a juzgar a quienes nos rodean conforme a los patrones sociales establecidos y no conforme a nuestra propia visión de la realidad. Muchas veces ni siquiera tenemos una experiencia propia acerca de aquello que estamos juzgando. Puede darse el caso de que no hayamos conocido nunca a la persona que es objeto de nuestra valoración, o bien que nos limitemos a formular esa opinión basándonos exclusivamente en los juicios poco o nada objetivos emitidos por terceras personas. En pocas ocasiones nos paramos considerar las diferencias individuales que puedan presentar los distintos sujetos, sino que tendemos a aglutinarlos a todos ellos bajo la imagen de un colectivo sobre el que emitimos unos juicios con carácter mucho más global. Volcamos sobre los demás una imagen perfectamente delimitada e inamovible de la que el hombre pocas veces logrará escapar. De este modo, el individuo queda convertido en una especie de víctima de su entorno y se ve avocado a sacrificar no sólo su verdadera identidad, alienada bajo la presión de un entorno agresivo, sino que, en los casos más extremos, la presión será tan fuerte que podrá verse incluso obligado a sacrificar su propia vida. Una vez asumida la imagen negativa que el resto de la sociedad o que él mismo haya diseñado para él, ya no le no verá sentido alguno a prolongar su existencia y quedará en consecuencia convertido en una víctima más de ese prejuicio. Sólo si adapta su estilo de vida a las normas sociales establecidas por el entorno, conseguirá vivir integrado en su colectivo y dejará a un lado su posición de *"Aussenseiter"* o marginado. Ahora bien, tampoco sería ésa una situación del todo deseable. Si como individuos, todos cediéramos sin protestar a la desaforada presión del colectivo social y nos adaptáramos plenamente a sus exigencias, quedaríamos entonces convertidos de manera irremediable en una especie de autómatas, en un colectivo caracterizado por una excesiva uniformidad y por una composición perfectamente homogénea, donde nada lograra escapar del lugar que le hubiera sido asignado desde fuera.

De todas las opiniones que nos forjamos acerca de los demás hombres de nuestro entorno, tendemos a quedarnos exclusivamente con aquellas que nos resultan más llamativas, y, por lo general, son éstas las que presentan un carácter más negativo o anómalo. Esto es algo que todo ser humano tiende a hacer ya desde niño. De hecho, según los principales estudios de Piaget, es durante infancia cuando se sientan en el individuo las bases más duraderas e inamovibles de sus futuros prejuicios respecto a la sociedad de su entorno.

Llegados a este punto, lo más aconsejable parece proponer ahora alguna obra literaria concreta como ejemplo ilustrativo de nuestra propuesta de emplear la (re)lectura de la literatura, liberándola, eso sí, de su dimensión meramente estética y pasando a otra de naturaleza más ética. De este modo optaremos por dejarnos arrastrar por la invitación lanzada por el autor a reflexionar acerca de la realidad que nos rodea. Buscaremos un seguro y reconfortante distanciamiento



respecto de la ficción representada, y tomando como punto de partida las actitudes de los distintos personajes y el desenlace de los acontecimientos presentados, nos convertiremos en jueces y analistas de nuestro propio sistema socio-político y cultural.

Pasemos pues, sin más demora, a la elección de un autor y de una obra concreta. Si analizamos, por ejemplo, el panorama de las letras alemanas en la fracción germanoparlante de la Confederación Helvética, reparamos de manera casi inmediata en la figura del novelista y dramaturgo suizo Max Frisch. Nacido en Zurich en 1911, formado originariamente como arquitecto pero dedicado de lleno a la literatura ya desde mediados de los años 50, Frisch es un claro ejemplo del hombre de la segunda mitad del siglo XX. Los acontecimientos históricos recientes –y, en este caso concreto, el caos creado en Europa y en la conciencia del individuo a partir de la Segunda Guerra Mundial– dieron un vuelco radical al papel desempeñado por la cultura y por la función de los intelectuales. Escritores como Max Frisch comienzan a tomar clara conciencia de la absoluta necesidad de pararse a reflexionar acerca de los nuevos roles a desempeñar por el hombre tanto en su faceta meramente privada e individual, como en aquella otra vinculada de manera indisoluble a un colectivo concreto. Uno de los objetivos primordiales de su quehacer literario será ahora precisamente el de remover la conciencia de su público lector. Nadie podrá permanecer impasible ante lo que está ocurriendo ante sus ojos. La dimensión ética del texto literario pasará pues a estar bien por encima de todo esto y asumirá sobre sí un carácter fundamentalmente supranacional. De este modo, la producción de Frisch consigue escapar de lo que muchos han dado en denominar la *estrechez* de Suiza, y sus personajes y principales motivos literarios pasarán a ser definidos en términos de atemporalidad y universalidad. Motivos tales como la estereotipia social, la necesidad intrínseca de todo ser humano de tener que justificar su conducta, la asignación de roles a las personas de nuestro entorno y a nosotros mismos, por citar aquí sólo algunos ejemplos, gozan hoy si cabe aún de mayor actualidad que en el momento en que fueron elegidos por el autor.

En sus dramas y novelas Max Frisch nos muestra de manera reiterada a unos protagonistas que se afanan desesperadamente por tratar de descubrir su auténtica forma de ser, mientras que los personajes que los rodean aparecen a menudo como seres carentes de identidad propia o como figuras anónimas integradas en una estructura social perfectamente definida y en la que nada ni nadie puede ocupar un lugar que no le corresponda. Consciente del enorme poder destructivo que los prejuicios ejercen sobre la identidad del ser humano, Frisch reconoce también la inevitabilidad de la asignación de esas imágenes a los demás por parte del hombre ya desde el momento mismo de su nacimiento. A su modo de ver, todos tendemos inevitablemente a *etiquetar* a la gente a nuestro alrededor. Al forjarnos todas esas "*Bildnisse*" o imágenes preconcebidas, en cierto modo no sólo destruimos al hombre, al auténtico *yo*, al individuo concreto, sino que, a la par que destructores, somos también creadores de otro nuevo yo, de una identidad diferente que sí sea capaz de adaptarse mejor a nuestros intereses y conveniencias. Somos fabricantes de autómatas que encajen perfectamente y sin ningún tipo de disonancia posible en nuestra industrializada y deshumanizada sociedad.

Pero volvamos sin más a la invitación explícita de este autor concreto a reflexionar sobre esos y otros importantes aspectos éticos, por otro lado tan recientes y tan actuales hoy como antaño. Si hay una obra en la que autor helvético nos insta abiertamente a tomar un papel activo en esa reflexión ésta es sin duda alguna la pieza dramática *Andorra*. Publicada y estrenada en su Zurich natal en el año 1961, la génesis de la obra se re-

monta varias décadas. Ya en el año 1946, apenas transcurridos unos meses desde la derrota del régimen nacionalsocialista en Alemania en la Segunda Guerra Mundial, Max Frisch vio removida su conciencia como escritor y como suizo ante el papel que su país natal había desempeñado durante la contienda bélica y elaboró en el primero de sus diarios *(Tagebuch 1946-1949)* algunos relatos breves en los que abordaba de lleno cuestiones tales como la tendencia intrínseca de todo individuo a forjarse imágenes de los demás y el pernicioso efecto que la asunción de dichas imágenes puede provocar sobre la identidad del hombre *(Du sollst dir kein Bildnis machen)*, o el predominio de prejuicios negativos en los roles adjudicados a personas de nuestro entorno más inmediato *(Der andorranische Jude)*. Será precisamente este último relato el que retome Frisch varios años más tarde y el que utilice como pretexto para la elaboración del drama histórico *Andorra*, en el que abordará los temas del prejuicio y de la libre o forzada asunción de imágenes sobre la propia identidad con un mayor detenimiento.

De entrada, el título de la obra es una muestra más del ya mencionado carácter atemporal de su quehacer literario. A los lectores ajenos a la producción literaria de escritores suizos, y en concreto a los lectores hispanohablantes, la palabra *Andorra* les evoca casi de inmediato la pequeña nación independiente situada en los Pirineos. Ahora bien, tal y como el autor defendió en más de una ocasión, *"Andorra ist der Name für ein Modell"*, esto es, la pequeña y aparentemente idílica localidad de Andorra no es más que un modelo, un ejemplo de la que podría ser cualquier ciudad del mundo. Así mismo, la sucesión de acontecimientos que allí tienen lugar podrían también haber ocurrido del mismo modo en cualquier otra parte. La imagen que pesa sobre este pequeño pueblo es una imagen mixta en la que se combinan por igual los aspectos positivos y los negativos. Así, el pueblo de Andorra aparece reflejado por un lado como un lugar idílico caracterizado por el orden y por una vida tranquila, un reducto en el que la familia y las tradiciones y costumbres populares parecen estar muy arraigadas. Por otro, junto a esos valores sobradamente positivos, los habitantes de esa pequeña localidad aparecerán también retratados como autómatas, esto es, como hombres y mujeres carentes de identidad propia, cobardes a la hora de aceptar su implicación en el devenir de los acontecimientos. De manera similar sólo en parte a la utilizada por Bertold Brecht en su teatro épico, en sus dramas Max Frisch hace uso también del llamado *efecto de distanciamiento* para mostrarle a sus espectadores una realidad para ellos nada desconocida, pero que al ser representada sobre un escenario les permite observarla con el necesario distanciamiento para poder emitir juicios objetivos sobre ella. En una curiosa puesta en escena, en la que como espectadores nos vemos integrados en una especie de Tribunal que tendrá que juzgar y determinar la sentencia para cada uno de los personajes del drama que desfilan ante nuestros atónitos ojos y prestan declaración en el estrado con relación a su supuesta implicación en el asesinato de una de las figuras protagonistas, Frisch se limita a someternos a toda una larga serie de interrogantes vinculados con la libre asunción de roles en nuestra convivencia con la sociedad

[3] Por mucho empeño del propio autor o de los estudiosos de su producción literaria, parece innegable –tanto por la fecha en la que apareció publicado el boceto original (*Der andorranische Jude* – 1946) que más tarde sería considerado la génesis del drama *Andorra* como por los acontecimientos en ella relatados– la conexión existente entre la ficción aquí presentada y la situación vivida por numerosos países centroeuropeos durante la dictadura del Nacionalsocialismo. En este sentido, los "Schwarzen" representarían simbólicamente a los soldados nazis amenazando con invadir un idílico país rodeado de montañas y caracterizado por llevar una vida tranquila y muy marcada por la tradición. ¿No parecen llamativas las semejanzas entre esa descripción de la localidad andorrana y la imagen asociada habitualmente a Suiza?

de nuestro entorno y con la forzada asunción de todas esas imágenes impregnadas de características esencialmente negativas y perniciosas para la propia identidad.

El autor se limita a lanzarnos preguntas, interrogantes a los que tampoco él sabe o puede contestar y de los que le reconfortaría obtener alguna respuesta. En este sentido, si bien Frisch realizó la parte fundamental de su producción literaria entre los años 1954 y 1984, puede afirmarse que él también se ve a sí mismo como otro producto más de esta deshumanizada época, de un momento histórico en el que el hombre se ha convertido en el principal enemigo de sí mismo y en el que las relaciones armónicas con el propio yo y con el entorno parecen no tener cabida.

En la idílica y ficticia población de Andorra, localidad en la que la única amenaza latente para sus habitantes es el temor a ser invadidos en cualquier momento por los llamados "Schwarzen"[3], el autor pasa revista a toda una galería de personajes y lo hace de una forma muy estereotipada. Si algo resulta llamativo desde un primer momento es la presencia de numerosos personajes carentes de su primera y fundamental seña de identidad, esto es, de un nombre. Tan sólo Andri, el joven protagonista, Barblin, su novia y supuesta hermanastra, y Can, su padre y maestro, aparecen en la obra de Frisch presentados con su nombre propio. El resto de los personajes que integran el colectivo de la sociedad andorrana son retratados por el autor como un conjunto de personajes-tipo de los que apenas conocemos su profesión o su relación de parentesco con el protagonista principal.

La estereotipia y una feroz crítica social aparecen con claridad en todos los personajes que el autor presenta ante nuestros ojos, personajes que configuran una auténtica galería de arquetipos sociales. Así, el soldado, por ejemplo, será retratado como un personaje autoritario y arrogante, bastante fanfarrón y presuntuoso, acostumbrado a obedecer las órdenes de sus superiores y al mismo tiempo a imponer su voluntad sobre todos aquellos a quienes considere inferiores a su rango. Por su parte, el posadero aparecerá también caracterizado por toda una serie de rasgos muy estereotipados; su imagen se corresponderá con la de un hombre interesado básicamente en su negocio y en hacer dinero, aunque eso le cueste tener que actuar en contra de sus principios. Ni siquiera el cura de la localidad conseguirá escapar de esa imagen estereotipada, y Frisch reservará para él el papel de una figura conciliadora en medio de toda la hostilidad y suspicacia latente entre los habitantes. De entre todos los personajes-tipo propuestos, será tal vez el maestro el más cobarde de todos. Si bien en su juventud fue conocido por su talante idealista y por sus deseos de intentar cambiar el mundo y de liberarlo de todos esos prejuicios volcados de manera continua sobre los demás, en su madurez –etapa en la que trascurren todos los acontecimientos– se muestra del todo incapaz de plantarles cara a sus conciudadanos y de aparecer ante ellos declarando la verdad, confesando que Andri no es en realidad el judío al que todos detestan y sobre el que han volcado su ira. Andri es su propio hijo, un hijo tenido en una relación extramatrimonial con una "Schwarze", en definitiva un andorrano como ellos pero que ha quedado convertido en la principal víctima de una injustificada asignación de una imagen. En plena juventud, Andri se nos muestra en un primer momento como un chico alegre, enamorado, feliz en su entorno familiar, contento en su relación con los demás andorranos, lleno de ideales y de planes para el futuro. Es presentado como un muchacho judío a quien el maestro Can salvó de las terribles persecuciones de los "Schwarzen" cuando aún era sólo un bebé. Durante toda su vida se ha visto impelido por sus conciudadanos a desempeñar el papel de un judío. Coincidiendo precisamente con el estadio evolutivo de intentar pasar

de la adolescencia a una etapa más madura y con una identidad más consolidada, hace también su aparición en la sociedad andorrana un fuerte rechazo hacia la etnia judía. Para casi todos los habitantes del pueblo, Andri será la viva imagen del judío al que todos detestan; habrá pasado a convertirse en el chivo expiatorio de la localidad. Toda la sociedad andorrana volcará sobre él su ira, todos sus prejuicios, y de ese modo logrará también anular cualquier deseo expresado por el joven de integrarse en esa sociedad tan cerrada en sí misma. La fuerza de esa imagen será tan grande que arrastrará al joven e inmaduro muchacho a una terrible crisis de identidad. Él mismo se autolesionará con continuos reproches. Esta será en resumen la situación que arrastre el joven protagonista a lo largo de toda la obra. Para él, la imagen del judío y los frecuentes estereotipos negativos a ella asignados se convertirán en su firme e inamovible sentencia de muerte. Andri será visto por todos los andorranos como un marginado, De nada le servirán ya sus enconados intentos por integrarse en un entorno social que le rechaza.

Finalmente, volviendo por unos instantes al momento histórico en el que el drama de Frisch fue gestado, a la procedencia geográfica del autor, al polémico papel desempeñado por su país natal frente a la amenaza del régimen nazi, a la tipología de personajes escogida para dar vida a los acontecimientos narrados, a las tan diversas reacciones de acogida de la obra *Andorra* por parte del público de su época y también de épocas posteriores, no podemos como lectores conformarnos con una lectura irreflexiva de la misma. Tampoco podemos ni debemos dejarnos arrastrar por esa cómoda postura de mera recepción de obras sin grandes aportaciones por nuestra parte. Es más, tal vez haya llegado el momento de una relectura, de adoptar una nueva perspectiva frente al fenómeno literario. A menudo debajo de un más o menos cuidado y elegante lenguaje subyacen numerosos temas que son lo suficientemente transparentes para incitarnos a pensar en su paralelismo o distanciamiento respecto a las estructuras sociales en las que ya a comienzos de un nuevo milenio vivimos inmersos. No se trata en modo alguno de pasar a entender toda la literatura universas como una literatura de denuncia, pero sí de lanzar una muy necesaria llamada de atención sobre el papel que como escritores, intelectuales, o simples lectores, pueden los hombres desempeñar en la conciencia del mundo que les rodea. No hay ya cabida para posturas conformistas y ligadas a la mera contemplación estética de la obra de arte. Tal vez en ese sentido sea la literatura una de las escasas y valiosísimas armas de las que aún podamos disfrutar para al menos intentar comprender el espíritu ideológico de los sistemas económicos, sociales o políticos hoy en día tan en entredicho y que ejercen sin embargo su innegable hegemonía sobre nosotros. ❖

Ven a descubrir el espíritu de Don Quijote. Estás invitado a nuestros conciertos. En una capilla o al aire libre. Invitado a nuestra Semana Santa. Invitado a nuestras catedrales y pueblos, a nuestros museos y parques arqueológicos, a comer y beber, a ver al demonio saltar por la calle y a escuchar cientos de tambores en la madrugada. Este es el espíritu de Don Quijote: libertad, aventura, humor. ¿Qué más quieres para disfrutar? ¿Gente?: La más auténtica. ¿Fiestas?: Las más divertidas. ¿Vino?: El mejor. ¿Cultura?: La más variada. ¿Sitio?: 80.000 kilómetros cuadrados.
Y si necesitas alguna razón más, el año que viene Don Quijote cumple 400 años y eso sí que no te lo puedes perder. Estás invitado. ¿Te lo hemos dicho ya?

QVI-XOTE
V Centenario

## Castilla-La Mancha: Descubre el espíritu de Don Quijote.

Castilla-La Mancha

# 2 Raptos

# Estéticas mediterráneas

## Del consumo posmoderno a la experiencia mediterránea: de una economía del ojo a una economía de la lengua

Francesco Morace

Sociólogo. Codirector del Instituto de investigación Trends Lab (Milán)

*Estamos asistiendo a una revolución en el consumo y la experiencia cotidiana; de un consumo posmoderno, dominado por la experiencia visual, superficial, en el que todos los objetos son intercambiables, a otro que recupera el "yo", reclama una experiencia integral en la que intervienen los cinco sentidos, no solo la vista, y apela a un mundo de emociones mas complejo.*

*El Mediterráneo se constituye en ejemplo de esta nueva modalidad que tiene en la sensibilidad, el gusto, la vida concreta, la felicidad, el placer, a sus principales referentes.*

Traducción de **Irene Marinas** y **José Miguel Marinas**

Estamos asistiendo a una revolución en el consumo y en la experiencia cotidiana, que tiende a archivar el consumo posmoderno, para dar valor a modos de vida que pertenecen a la experiencia y al paisaje mediterráneo. La identidad y el estatus de las personas han venido siendo expresados hasta hoy a través de un paisaje de objetos y productos anclados en la experiencia visual, en una especie de economía del ojo, en la que todo es intercambiable, pues permanece en la superficie.

Hoy, en cambio, emerge de las personas y del mercado una búsqueda estética de seducción y de excitación, más allá de la pornografía rampante y de la necesidad exhibicionista. La implicación progresiva del yo es un movimiento que se ha desarrollado de forma gradual pero constante en los últimos años: la solicitación visual, desde la mera exhibición de estatus a través de los objetos, se ha convertido, de modo imprevisto e inconsciente, en una puerta que abre a un mundo de emociones más complejo, a través de la cual quiere el sujeto recuperar su entereza, y una experiencia integral (cuyo ejemplo hecho carne es posible precisar justamente en la experiencia mediterránea, que ya no es sólo visual, sino que sigue siendo envolvente y para los cinco sentidos: gusto, olfato, sonidos y colores del Mediterráneo).

Representar un mundo significa realmente recrear con más o menos claridad un tejido de experiencias y de prácticas que están vinculadas con ese mundo, es lo que llamamos por lo común *"mood"* o atmósfera.

La excitación, a través de la movilización de todos los sentidos y la implicación emocional, es el estado que nos permite establecer un nuevo vínculo con todo lo que se sitúa en el exterior del yo. Personas, objetos, experiencias, entran en un juego energético e imprevisible. En el Medite-

rráneo nada acaece según las previsiones. La excitación abre las puertas a lo imprevisto y de alguna manera lo auspicia.

De la exhibición se pasa a la excitación a través de la implicación progresiva de emociones que atañen a la persona "entera", a través de un uso "compartido" de los canales comunicativos, en el que ambas partes se ponen en juego y cada una descubre una parte de sí "sin velos".

En el modelo de los años 80 y 90, la secuencia de las prioridades y sensibilidades del consumo arrancaba de las propuestas de la moda, de la vestimenta y sus accesorios, con un papel central de la rúbrica y de la firma: formas extremas de la economía del ojo. En este modelo –todavía muy potente– arraiga hoy una dimensión mediterránea que privilegia y valora las formas y los materiales, como base creativa y proyectiva para productos y servicios que valoran lo sensorial y la raíz orgánica de la experiencia estética.

Incluso el *design* y la identidad misma de los objetos absorben esa matriz sensorial, conduciendo a experimentos con las formas y los materiales que cargan la realidad cotidiana de un erotismo del objeto y del producto. La elección y la intención de los sujetos/consumidores aparecen cada vez más orientadas e influenciadas por esta capacidad de percibir materia y forma de lugares y productos: el Mediterráneo constituye al respecto una extraordinaria reserva de estímulos y de experiencias.

La centralidad de la moda se ve hoy sustituida por la relevancia del gusto. En la economía del ojo el área de la alimentación está en los márgenes: nada más que una ocupación gradual para sobrevivir en el mundo de la imagen. Incluso la cocina y la gastronomía –con la afirmación de la *nouvelle cuisine*– resultaba ser la última y extrema expresión de una economía del ojo que ponía entre paréntesis incluso los sabores, dejando espacio a las modas alimenticias, vivas y cromáticas todas ellas. Hoy, por el contrario, celebramos el triunfo de la lengua y del paladar. De una capacidad personal y cultural de cultivar el gusto, de seleccionar los matices, como en la degustación del vino. De reconocer sus recovecos profundos: la región de origen, los ingredientes d.o.c., los procesos de producción, los ritos de la preparación, las reglas del placer compartidos en el consumo.

Podemos definir éste como el modelo de la lengua, que en el mundo mediterráneo tiene un papel central. En él lo real resulta un único, inmenso, permanente helado. Un acto goloso o un acto de amor. En ese repentino cambio de perspectiva la experiencia alimenticia vuelve a ocupar el centro de nuestra atención. La bandera de nuestra salida de nuevo al mundo.

Una sensibilidad que pasa por la lengua, por el paladar, y no sólo por el ojo. En ese nuevo –y muy antiguo– modelo, la felicidad sigue viniendo del cuerpo y de un cerebro que constituye el soporte más extraordinario, con una contribución esencial de la lengua y de las manos: esto explica la convergencia inesperada de teatro y cocina.

En las experiencias de vida más avanzadas se le da continuamente valor a la capacidad combinatoria de experimentar, des-estructurar, re-construir el gusto, típica de la cocina mediterránea, pero también de los programadores de *software*.

El mundo de la tecnología y de lo virtual ha propuesto un paisaje –de los videojuegos a los Avatar– que parecía que debería modificar profundamente el sentido del cuerpo, sustituyendo las referencias materiales y tangibles, a través de un cortocircuito cerebral de simulación. Todo esto no ha sucedido para dar fe de la caída de lo posmoderno. Se afirma un mundo en el que el paisaje de los productos y los objetos es asumido directamente por las personas. En él la imagen y su virtualidad se ven neutralizados por la experiencia tangible, y el "tocar con la mano" típico del Mediterráneo, resulta señal de autenticidad, del peso específico de lo real que corría el riesgo de

escapar de nuestra experiencia emotiva más directa y gratificante.

Salimos, pues, de una economía del ojo en la que prevalece la vista, la imagen y el artificio, para entrar en un modelo orgánico, de biología del consumo, en el que hasta los medios resultan menos poderosos, porque han traicionado ampliamente sus promesas de felicidad. Incluso porque de los *media*, en los últimos tiempos, no ha salido nada bueno.

Los *media* no pueden hacer otra cosa que enfatizar y potenciar los deseos y los comportamientos, pero siguen constreñidos a detenerse en el umbral de lo auténtico, es decir: no pueden "sustituir" a la experiencia, como ocurría incluso en la fase de centralidad de la imagen y del estilo de vida.

El Mediterráneo nos recuerda que el cuerpo sigue siendo nuestra principal preocupación y ocupación, nuestro sueño y nuestra principal forma de vanidad, más allá del catalizador de la forma más excitante de experiencia: la imaginación erótica.

Cuando todo parecía desvanecerse en la apariencia, resurge el cuerpo. Es algo que sucedió incluso en el pasado. El retorno a la inmanencia exige una valoración concreta: el cuerpo que come, bebe, duerme, vive, goza, habla, piensa, va y viene, hace el amor, el que escribe, dibuja, pinta, conoce las pasiones, produce, trabaja, el que, también, envejece, sufre y muere.

No el cuerpo glorioso de los cristianos, o el cuerpo esquizofrénico, dividido entre mente y alma, no el de las demás religiones, humillado, maltratado, llevado a combatir por la salvación de Dios: no, el cuerpo material.

Con esta idea, los diarios de la felicidad que el *Future Concept Lab*, ha pedido a centenares de europeos jóvenes y maduros cobran nuevo valor, incluso en términos de técnica de investigación: permitamos a las personas contarse a través de sus experiencias felices, de manera libre y completa, sin recortar o limitar sus situaciones vitales reales y concretas.

Los resultados de la investigación enfatizan el lugar central del Mediterráneo: las personas prefieren la relación (con el otro, con la naturaleza, con el espacio) al consumo, captan qué elemento precede al otro. En el pasado se comunicaban a través del consumo. Un consumo del que realmente se salía consumido, acabado. Los símbolos y los iconos, los lenguajes y los códigos del consumo son ahora una diversión garantizada, el fondo de la propia experiencia, pero rara vez constituyen, incluso sólo en la escritura de los diarios, la prioridad absoluta. La fascinación estética comienza, pues, a verse acompañada más frecuentemente por la pasión, que implica comportamientos menos pasivos, y de la proyección personal de la experiencia, partiendo de experiencias "cálidas" y relevantes como las mediterráneas.

No se trata en este caso de límites internos, de restablecer viejas jerarquías, status o prioridades. Se trata, en cambio, de redefinir nuevos límites estableciendo cómo, cuándo, por qué, hasta qué punto queremos ser protagonistas del juego.

Esto significa trabajar en una nueva ética, más proclive a la vida concreta y a un ideal hedonista, no egótico ni autista. Se trata de confiar a la estética (en su acepción de "sentir") la tarea de formular un ética alternativa para construir una moral ya no de resistencia sino de existencia, que no acepte la sumisión de la producción estética a las leyes del mercado y, menos aún, a las lógicas mediáticas.

Así es como se llega a proponer el gusto mediterráneo de la inmanencia en vez de un conceptualismo abstracto, la producción de una energía constructiva en vez de la fascinación morbosa de los *media*, un vitalismo voluntarista e intencional que combate las pulsiones de muerte, la intersubjetividad de las conciencias en vez de los egoísmos autistas, el valor intelectual de la crítica en vez del fetichismo de la mercancía, la fabricación de experiencias estéticas como la extraordinaria del Me-

| CONSUMIDOR POSMODERNO | EXPERIENCIA MEDITERRÁNEA |
|---|---|
| *Exhibición* | *Excitación* |
| *Rúbricas y firma* | *Forma y materiales* |
| *Centralidad de la moda* | *Relevancia del gusto* |
| *Bajo el signo de los medios* | *El sentido del cuerpo* |
| *Fascinación estética* | *Pasión erótica* |
| *Monólogo narcisista* | *Diálogo y escucha* |
| *Las 3 m (moda, medios, mí)* | *Las 3 e (expresión, emoción, erotismo)* |

diterráneo, en lugar de la aceptación del objeto kitsch y trivial. Proponiendo líneas de fuerza y de conducta para crear nuevas posibilidades estéticas, pero también existenciales. Lo real, la energía, la gratuidad, la ópera, la vida: el conjunto de estas fuerzas mayores ven una ética, una política y estética reconciliadas, nutridas de la percepción, sin olvidar que la percepción –como afirmaba Husserl– se nutre de anticipación y de memoria, y por ello propone su profundidad temporal. Sin olvidar que emoción nutre el pensamiento y que las ideas permiten grandes excitaciones emotivas. Por lo demás, los conceptos no mueren ni envejecen, sino que se alteran con el tiempo a fuerza de ser manipulados. Vuelven a ser centrales el tocar y el acariciar, las cualidades vitales de la piel, hasta el punto de producir una experiencia similar a la del músico, convirtiéndose en una resonancia precisa y virtuosa en la que se ve envuelto el mundo. Pura inteligencia de sí y del otro. En este sentido, la experiencia nos toca, es como una sonoridad, una resonancia y una resistencia al tradicional mundo de los medios de comunicación, en una especie de situacionismo arruinado, en el que la ocasión vital, el *kairós* griego entendido como tiempo de la realización, prevalece sobre la sociedad del espectáculo.

## La felicidad compartida

Hace unos años la felicidad era privada, se alcanzaba en soledad, y era comparativa:

¿Soy más feliz que los que me rodean? Hoy la felicidad –aunque también se alcanza personalmente– necesita ser comunicada a los demás, y constituir motivo de intercambio, concretamente de don.

Compartir las propias experiencias de vida y de consumo resulta ser una prioridad para un número creciente de personas, en la persecución de la propia felicidad. Está creciendo, tanto en los jóvenes como en los adultos, la felicidad convivencial, que se consume en compañía y que creará y reforzará las relaciones: el alimento, en este sentido, vuelve a ser fundamental, sobre todo en los países mediterráneos.

Está claro que en esta área adquieren gran relevancia también algunos servicios y el modo futuro de entender la tecnología y los consumos tecnológicos: lo que hasta hoy mismo ha separado a los individuos (la pantalla del ordenador) y que hoy se aprecia porque los mantiene unidos en términos de conversación (teléfono móvil) y aún más de los proyectos compartidos (la evolución de los *blogs* y de los diarios en red en los núcleos sociales, que facilita una relación personal sobre

una plataforma común de valores): una extensión de la experiencia del don en la vida cotidiana.

En esta área el consumo se superpone al don, resultando ser el fruto y el instrumento de una voluntad precisa, de un proyecto, de un ideal que asume el valor circular del intercambio. Es el don del tiempo y de las energías típico del voluntariado, en el que la gratuidad marca el valor mismo de la experiencia, y que continuará difundiéndose decididamente en los próximos años. Este es el mundo del *peer-to-peer*, de la circularidad solidaria del intercambio, del proyecto compartido y de las afinidades electivas, que resultarán en un futuro punto de referencia imprescindible para el comercio y para la economía, y que en el Mediterráneo están tradicionalmente muy presentes.

## Felicidad afectiva

En el momento en que la felicidad une y no separa, cambia incluso el papel que el producto y el consumo pueden tener para llenar un espacio en que el sujeto pide un resarcimiento afectivo, una relación de confianza con el mundo exterior, que de otro modo se muestra lleno de amenazas y desorientador. En este contexto el espacio del sueño y la experiencia que el sujeto mediterráneo hace de una dimensión lúdica compartida, resultan propulsores de las nuevas formas de consumo. Continúan creciendo incluso los productos y los servicios que implican emocionalmente a las personas, como los objetos para la casa o para la persona que se convierten en *partner* sensoriales, "peluches" que puntúan nuestra cotidianidad, y que son indicados como *partners* felices.

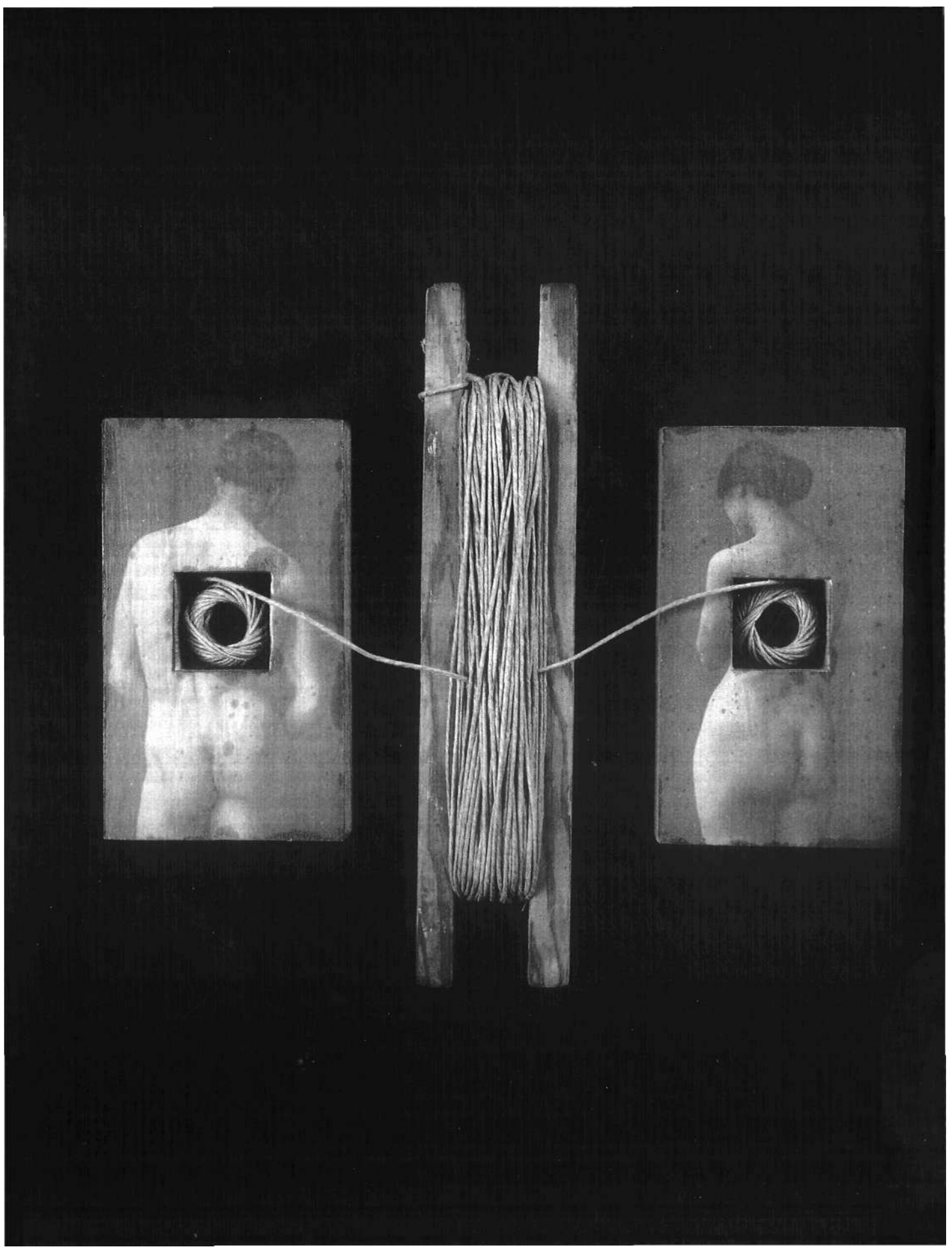
En la venta y la compra se privilegia la diversión y lo comprado, la inteligencia en el consumo: por ello el concepto de *bargain*, de "chollo", se extiende a toda las clases de edades y de censo, expendiendo el éxito de los *outlet* y de las compras rápidas tipo Zara, en las que se afirma el instinto del presente, y la excitación de las novedades fáciles, vividas con ironía, desdramatizando el concepto de moda e incluso el estar siempre y por doquier condenados a la calidad. Es importante, con todo, subrayar que junto a este fenómeno se confirman la atención por la excelencia tanto de los productos como de los procesos, elementos importantes para alcanzar la felicidad personal y colectiva.

El juego y el divertimento expresivo se valoran a través de una clave distintiva sensible a la experimentación de estéticas avanzadas, que en el Mediterráneo podemos fácilmente volver a encontrar.

## La felicidad como relato

Surge también en las personas el deseo de reelaborar continuamente la propia experiencia, y no considerar el pasado sólo como un depósito de recuerdos sino también como un terreno de redescubrimiento feliz, en términos de estimulación, inspiración, creatividad. A través de la imaginación mediterránea y la reelaboración vital de la memoria y de un pasado que dura, el consumidor puede acostumbrarse fácilmente a la idea de mutación. Marcas y productos que tienen una historia que contar, una memoria que compartir, y que son capaces de crear un puente entre la memoria étnica y la estética: una convergencia entre los fenómenos *vintage* del vestir y los de la fusión de la alimentación. Contaremos con servicios innovadores en el ámbito de la potenciación de la memoria y también la tecnología se moverá en el ámbito no sólo de la cantidad de memoria disponible, sino el de la calidad mnemónica: ¿qué quiero recordar y qué quiero olvidar de mi experiencia? y ¿cómo hacer para potenciar los recuerdos felices? Los MMS tienen este potente objetivo: hacer circular las memorias personales enriqueciendo el juego del recuerdo.

Regalar las historias constituye desde siempre el elemento clave de la existencia del hombre entendida



como un relato. La intensidad de las historias que se narran, su calidad relacional, orientan los valores y los comportamientos de cada sociedad, encontrando en su desplegarse religión, arte, ciencia e ideología. Relatos colectivos que nutren el imaginario, y que se desarrollarán enormemente en los próximos cinco años: el Mediterráneo puede convertirse en una fuente cultural única en este sentido.

En este caso, la memoria y el relato representan los dos extremos de una misma dimensión que produce el "don de las historias", en el que los museos o los objetos familiares, cargados de significados afectivos y simbólicos, encontrarán su propio lugar.

## Ocasiones felices en la vida cotidiana

El estilo de vida *cool* y *trendy*, se ve sustituido en el consumo por la ocasión feliz de vida, que cada vez con más frecuencia resulta ser lo que más buscan las personas. Se trata, pues, de individualizar nuevas ocasiones o de reinterpretar las ocasiones ya existentes. Las nuevas ocasiones de consumo se declinan dando un lugar central a la novedad, a la curiosidad, a la felicidad cotidiana. Productos y servicios que se insertan en el palimpsesto existencial de las personas, en las perspectivas del turismo o de la navegación en red. Tecnologías y viajes serán en este campo el consumo más practicado para reforzar la experiencia de felicidad personal. El don volverá a ser una categoría que desplazará las lógicas de la economía de intercambio al terreno de la economía del vínculo, que es simbólica y no monetaria, emocional y no calculada según las ideas de la racionalidad decimonónica. Se difundirá el instinto de adquirir según el registro del don. Ver y desear algo para una persona concreta en la que estamos pensando: lo compramos para provocar la maravilla en el otro. Imaginar ese objeto o ese producto en la vida de otra persona, a la que quisiéramos vincular instantáneamente con el don, más allá de las rutinas habituales.

Siguiendo el mismo instinto del intercambio inesperado, de una economía de la no equivalencia típica del Mediterráneo, basada en los sentimientos y en las emociones recíprocas, estimulada por las ocasiones.

## Felicidad rima con serenidad

El nuevo concepto de relax y de serenidad en el consumo adquieren un nuevo lugar central. En este caso la claridad del espacio, del lugar y del cuerpo, constituyen la base de la experiencia de la que partimos para distender los músculos de la vida cotidiana y buscar nuevos equilibrios en términos de calidad de vida. Esto supone una gran inversión en atenciones para con los bienes que rodean a la persona y su vida material: cosmética avanzada y accesorios íntimos, susceptibles de crear intimidad y confianza en el consumidor. Dicho de otro modo: no depende del crecimiento de una categoría respecto a otra, depende de cómo se hace.

La búsqueda de serenidad, de confort, de calidad del tiempo y del espacio, encuentran una confirmación definitiva en el éxito de estéticas y proyectos para la casa y para el cuerpo que se mueven en la dimensión de la comodidad excelente, a través de la que se filtran los nuevos códigos del prestigio inteligente.

Diciéndolo de nuevo: el Mediterráneo puede estar en la primera línea de esta estrategia.

## El Mediterráneo productor de felicidad

Las empresas "mediterráneas" –sobre todo las medianas– tienen una gran oportunidad de desarrollo y afirmación, partiendo precisamente de su capacidad para expresar un carácter profundo y definido en términos de felicidad en el consumo cotidiano, intentando una focalización en los procesos productivos y proyec-

| EL PASADO | EL PRESENTE / FUTURO |
|---|---|
| *Felicidad que divide* | *Felicidad que une* |
| *Don de la felicidad para pocos afortunados* | *Felicidad del don accesible a todos* |
| *Felicidad como apropiación, adquisición* | *Felicidad como intercambio, compartir* |
| *Ética de la felicidad individual* | *Felicidad en la ética personal* |
| *Felicidad del consumo* | *Consumo feliz* |
| *Relato de la felicidad a través de la ostentación* | *Felicidad del relato por la imaginación* |
| *Felicidad proyectada en el futuro y en la tecnología* | *El futuro y la tecnología reconducidos a una vida feliz* |
| *Felicidad que defender, que crea ansia* | *Felicidad para compartir que crea serenidad* |
| *Felicidad como "efecto especial"* | *Felicidad como "afecto especial"* |

tivos que han convertido a Italia, Francia y España en líderes en el terreno de las tres A: alimentación, atuendo, adornos, y que no por casualidad siguen siendo grandes vectores de felicidad cotidiana.

La hipótesis de partida de esta reflexión es ver cómo el Mediterráneo se ha preparado cultural e intuitivamente para responder bien a las exigencias del consumo para un futuro feliz: los países mediterráneos, en la convivencialidad, en el juego, en la vida afectiva y en la capacidad de relación, podrían ser los futuros maestros en el... don de un futuro más habitable.❖

# El peso de Europa

Manuel Arranz
Filólogo y traductor

La "reconstrucción" de Europa, que se inicia coincidiendo con la caída de los regímenes comunistas en un intento de preservar tanto la soberanía, como un espacio de libertad y convivencia alejado de cualquier tentación ya sea de totalitarismo o de recuperar un pasado imperial, se enfrenta hoy con la hegemonía norteamericana; y más allá de estériles declaraciones sobre cooperación internacional o imaginación política, Europa debe seguir aspirando a aumentar su influencia en la esfera internacional en defensa de los derechos humanos, la libertad y la justicia. Aunque, como dice P. Sloterdijk, a los imperios hoy no los derrotan las ideas, si no que sólo abandonan la escena política cuando otros más potentes ocupan su lugar.

## ¿Un cambio de percepción o un cambio de perspectiva?

Todo el mundo parece estar de acuerdo hoy, como bien recuerda Sloterdijk en este interesante libro[1], que hasta 1945 cuando se hablaba del mundo se estaba hablando de Europa. Claro que eso seguramente sucedía siempre y cuando se hablara desde Europa. Es poco probable que en América o en Rusia, por ejemplo, cuando se hablara del mundo se autoexcluyeran de él, y se refirieran exclusivamente a Europa. El cambio de percepción del mundo no se ha producido por tanto en el mundo, sino en la forma de percibir el mundo de los europeos, que no han tenido más remedio que desmentir el célebre verso de Paul Eluard, *"hay otros mundos pero están en éste"*; pues efectivamente hay otros mundos que no son Europa, y que desde 1945, y posiblemente desde bastante antes, están dejando sentir su peso, un peso muchas veces mayor, forzoso es reconocerlo, que el propio peso de Europa. Pero incluso en la época de la conquista de América, en que Europa extendía sus fronteras y se anexionaba los mundos descubiertos, ésta seguía siendo una visión del mundo europea. Como es muy europea esta afición, que comparte Sloterdijk, a recurrir a los argumentos históricos. China, por volver a poner un ejemplo, también tiene historia aunque Europa la haya ignorado durante mucho tiempo y también debía de tener una visión del mundo. Posiblemente hoy en Estados Unidos se vea el mundo de una forma muy parecida a como se veía en la época del imperio de Carlos V, con sus zonas de influencia, sus aliados, sus amigos y sus enemigos. Visión del mundo que

[1] Peter Sloterdijk. *Si Europa despierta. Reflexiones sobre el programa de una potencia mundial en el fin de la era de su ausencia política.* Traducción de Germán Cano. Valencia. Pre-textos. 2004.

posiblemente comparten los aliados y amigos, pero seguramente menos los enemigos. Si los europeos se sentían ciudadanos del mundo privilegiados en el viejo mundo, en el nuevo los que se sienten así son los estadounidenses. Y en ambos casos seguramente con motivos. Es decir, que los privilegios son reales y tangibles. Cuando se cree percibir un cambio, y no vamos a decir que es indiferente que ese cambio sea de percepción o de perspectiva, cabe la posibilidad de que las cosas hayan cambiado efectivamente. Es decir, que no se trata sólo de que las veamos distintas a como las veíamos, sino de que son distintas a como eran. Y para asegurarnos echamos la vista atrás. Cómo eran las cosas antes es la pregunta que se suele hacer un historiador. Un filósofo pregunta más bien cuándo empezaron a ser las cosas como fueron. La tercera pregunta, en cambio, se la hacen los dos al unísono: ¿por qué las cosas han dejado de ser como eran?

Como en la mayoría de los procesos políticos de cierta envergadura, es difícil saber cuál es la causa y cuál el efecto. Suponiendo, claro está, que se dé entre ellos una relación de causalidad. Si para Sloterdijk el derrumbamiento de los regímenes comunistas del Este a partir de 1989 supuso el principio de la recuperación de la idea de Europa, también es posible pensar, y tal vez con más fundamento, que fue precisamente la recuperación de Europa una de las causas que provocaron el hundimiento del comunismo. Porque si Europa hubiera estado ausente de sí misma durante el periodo 1945-1989, tesis ésta del autor, es difícil imaginar que pudiera volver a recuperar su identidad gracias a un acontecimiento ajeno a su propia historia. Parece más verosímil pensar que durante ese mismo periodo, en una Europa que había vivido el surgimiento y el resurgimiento de regímenes totalitarios en su territorio, cómplice por tanto en cierto modo de los mismos, y que sólo los había podido derrotar con ayuda extranjera, se había empezado a gestar una idea política nueva que pudiera evitar tanto cualquier amenaza futura a su soberanía como a los principios de convivencia democrática que pretendía restaurar cuanto antes. Todo esto vemos cómo se traduce en los tratados y alianzas de esos años, con los que los países europeos no perseguían recuperar ninguna hegemonía perdida, sino crear un cuerpo jurídico de obligaciones y una fuerza de choque, por así decir, capaz de repeler cualquier eventual atentado contra la libertad y la dignidad humana tanto en su territorio como fuera de él. Europa, a pesar de la victoria, estaba derrotada, vencida, humillada, tal vez cautiva, pero no estaba dormida. Europa se estaba construyendo a sí misma. Europa estaba, una vez más, renaciendo de sus cenizas.

El vacío de Europa del que habla Sloterdijk parece que sería algo así como el precio a pagar por la liberación. El precio de la libertad. "*Los franceses tenían que saber mejor que los demás lo que significaba estar expuestos a una libertad por la que no habían luchado por sí mismos*" (p. 23). Cualquier francés protestará ante esta afirmación. El hecho de haber sido liberado, el indiscutible hecho de estar en deuda con las tropas aliadas que entraron en París en 1945, no significa que el pueblo francés no luchara por su liberación.

Pero en cualquier caso 1945 es efectivamente una fecha clave que puede servir para marcar el final de una era. No sólo el final de la hegemonía europea como ideal de civilización. Eso sería seguir pensando en Europa como eje del mundo. Porque no fue la derrota de Europa, sino la guerra tecnificada, los millones de muertos, Auschwitz, Hiroshima, las ciudades alemanas arrasadas, la población civil convertida en objetivos militares, y todo ello unido a la incapacidad manifiesta de frenar la catástrofe. Europa fue el campo de batalla, no el único, evidentemente, pero sí el campo de batalla privilegiado. Es lógico por tanto que sufriera todas las consecuencias y tardara en reaccionar a semejante catástrofe.

## Condenados a la libertad

Sartre no era nada más que Sartre, y su frase *"estamos condenados a la libertad"* nada más que una frase que posiblemente no trascendiera las fronteras del barrio latino. Como mucho tendría eco en París y las capitales culturales europeas. Pero en ningún caso creo que pueda decirse que era *"una idea que circulaba a lo largo y ancho del hemisferio occidental"* (p. 22). Me cuesta creer que la población europea de posguerra pensara que estaba condenada a la libertad. A no ser, cosa bastante improbable, que Sartre quisiera decir que los europeos estamos condenados a ser liberados por los Estados Unidos. Entonces su frase hubiera resultado profética. Por lo demás, los filósofos nunca han influido demasiado en la política, y tampoco sus análisis políticos han sido especialmente acertados. No más, en cualquier caso, que los de un novelista, por ejemplo. La función de los intelectuales, entre los que se encuentran sin duda tanto el filósofo como el novelista, si es que puede seguir hablándose en estos términos, consiste en oponerse, en decir "no" públicamente a todo lo que atenta contra la libertad y la justicia, no en hacer análisis de las situaciones políticas, y menos todavía diagnósticos, como pretenden algunos. Es ésta una tentación difícil de vencer. Máxime cuando son invitados continuamente a ello. Los resultados suelen ser siempre pobres. Hoy sobran los ejemplos, como también sobran las oportunidades. Lo mismo que hay temas que de pronto se convierten en mercancías literarias, los hay que se convierten en mercancías filosóficas. En ocasiones son los mismos temas. Pensemos en cuántos libros, novelas y ensayos más o menos superficiales o profundos, está protagonizando en nuestros días el terrorismo. Aunque naturalmente hay temas que se adaptan mejor a un género que a otro. ¿Por qué la filosofía se vuelve sobre ellos? ¿es que ha agotado sus propios temas? ¿o es que la filosofía no tiene temas propios, sino precisamente comunes, y lo mismo que hubo un tiempo en que la humanidad, o una parte de la humanidad, se preocupaba por Dios, el humanismo, o la ciencia, hoy se preocupa por los problemas de identidad? Si así fuera, podría concluirse fácilmente que el hombre se preocupa siempre por lo que ha perdido o está en trance de perder, al parecer siempre de forma irremisible. Los filósofos olvidan con frecuencia que los debates filosóficos le traen sin cuidado al común de los mortales, que no suelen decirle nada, en el hipotético caso de que llegara a escucharlos.

No hay nada más fácil que hacer asociaciones verosímiles aunque disten de estar demostradas. Decir por ejemplo que el absurdo tiene su origen en el desarraigo del hombre posterior a la Segunda Guerra, en la falta de un proyecto o tarea que cumplir, parece sin duda congruente, una idea lógica, ¿pero fue realmente así? ¿acaso las manifestaciones del absurdo no se remontan mucho más atrás? ¿no tienen otras raíces, menos visibles quizás, incluso raíces subterráneas? ¿no pertenecen a todas las épocas? Todo esto no tendría ninguna importancia si no se estuviera basando la argumentación precisamente en este tipo de interpretaciones inverificables, en esos supuestos lógicos. Otro ejemplo. Las revueltas estudiantiles de los años sesenta, que por cierto se produjeron simultáneamente en París, Tokio, Berlín, y los campus americanos, fueron un complejo fenómeno que no puede despacharse con el fácil expediente de "utopismo de nuevo cuño", o "cambio generacional". Puede que ni siquiera sus protagonistas fueran conscientes de lo que estaba sucediendo. Y puede que ni siquiera hoy sepan explicárselo. Paul Ricoeur, en un libro reciente[1] traducido al castellano aproximadamente por las mismas fechas que el libro de Sloterdijk, dice

[1] Paul Ricoeur. *Crítica y convicción. Entrevista con François Azouvi y Marc Launay.* Madrid. Síntesis. 2003. p. 55 y ss.

de aquel movimiento que, mientras que para algunos fue una especie de enfermedad infantil del comunismo, otros en cambio siguen pensando que lo que sucedió entonces representó una conmoción social sin precedentes en la historia, una revolución a la que el triunfo o el fracaso no le concernía en absoluto. Paul Ricoeur fue rector al año siguiente en la universidad de Nanterre, uno de los focos más activos, como se sabe, del movimiento en París. Tuvo que dimitir, explica, pues las contradicciones que se habían creado entre los estudiantes y los órganos rectores de la universidad se habían vuelto insolubles.

## ¿Cruzada o revolución?

La *Declaración Internacional de Derechos Humanos* data de 1948, así como son posteriores a esa fecha el resto de documentos internacionales que componen lo que Michael Ignatieff llama la "revolución jurídica" en materia de derechos humanos[3]. Es un error, por tanto, además de una incongruencia, decir que *"los compromisos contraídos por los norteamericanos entre los años 1917 y 1918 y 1941-1945 en las guerras de los europeos fueron nada menos que cruzadas seculares en el viejo mundo"*, y que *"de lo que se trataba en este momento era de liberar el Santo Sepulcro de los Derechos Humanos, París y otros lugares inmemoriales, causas ahora de la piedad de los norteamericanos"* (p. 18-19). Aquello no fue una cruzada, aunque la imagen pueda resultar sugestiva y los militares se refirieran con frecuencia a la guerra en esos términos. Hoy sucede lo mismo, y por las mismas razones. Los Estados Unidos tenían motivos para entrar en la guerra y tenían también intereses. Siempre ha sido así en todas las guerras, aunque en los discursos sea la causa de la libertad la que se esgrima principalmente, sin olvidar por lo demás que ésta puede estar también implicada. *"Los historiadores de nuestro tiempo siempre han intentado esconder, borrar ese elemento de insensatez sangrienta (cosa bastante comprensible) y dar a los sucesos una cierta grandeza o dignidad que no tenían, pero que los hacía humanamente más llevaderos"*[4], dice Hannah Arendt hablando del imperialismo, que es en definitiva el que cambió la faz del mundo. Con el colonialismo europeo había sucedido otro tanto. Sus razones eran fundamentalmente económicas, y no la convicción de ser un pueblo elegido para dominar el mundo. A Sudáfrica, por poner un ejemplo, no fueron los europeos a hacer proselitismo precisamente, sino a explotar sus minas de oro y diamantes. Las ideas religiosas siempre acompañaron a los movimientos políticos y militares, unas veces encubiertas y otras abiertamente, incluso hoy lo estamos viendo, pero no puede decirse que los inspirasen más que en algunos casos de fanatismo religioso. E incluso en estos casos no habría que descartar móviles menos desinteresados. Las victorias, como dice Sloterdijk, son para los pueblos religiosos la prueba más palpable de que Dios está con ellos. Pero parece que también lo son las derrotas.

El concepto de "viejo mundo" no es sólo un concepto geopolítico referido a Europa, es un concepto mucho más amplio referido a un ciclo de la civilización que efectivamente cerraba con un broche macabro la segunda guerra. Las "ideologías del vacío" de las que habla Sloterdijk, o el absurdo existencial del que también habla, tal vez no haya que relacionarlas tanto con la pérdida de hegemonía europea, sino con una pérdida mayor, de más alcance, más universal, a la que además habría que añadir una visión poco esperanzadora del futuro. Y a esta doble pérdida, del pasado y del futuro, es seguramente a la que hay que atribuir la emergencia

[3] Michael Ignatieff. *Los derechos humanos como política e ideología*. Barcelona. Paidós, 2003, p. 31 y ss.
[4] Hannah Arendt. *Sobre el imperialismo*, en *La tradición oculta*. Barcelona. Paidós, 2004, p. 16.

de fenómenos tan dispares entre sí como el pensamiento débil, o la sociedad del espectáculo, pero también como la indiferencia hacia la política o el culto al dinero.

Cuando los fenómenos se analizan a vista de pájaro, por así decirlo, se pierden los detalles. Así, decir que Estados Unidos fue en el pasado un laboratorio europeo, no quiere decir más que los europeos pusieron allí en práctica sus ideas, sus teorías, sus principios. Pero es que no tenían otros. Decir que la idea del imperio se ha transferido de Europa a América es posiblemente una puerilidad. Y más aún basarla en la arquitectura del Capitolio y otros signos externos imperiales. También Europa empezó a imitar los rascacielos. ¿Un síntoma de que estábamos empezando a ser colonizados? *"El ascenso de Norteamérica a expensas de Inglaterra y Europa es en el fondo un asunto de familia entre epígonos de los romanos"* (p. 52). ¿Es esto filosofía política? ¿Historia de las ideologías? ¿O una sugerente idea sin más fundamento que su atractivo? No sé cómo se tomarían los miembros del parlamento europeo que a uno de ellos le diera por basar su argumentación política en Otón I el Grande, o sacara a relucir el Sacro Imperio Romano, pero mucho me temo que no se le tomaría demasiado en serio.

## ¿Tiene futuro el futuro?

El proyecto europeo, como todos los proyectos de envergadura, es un proyecto con múltiples objetivos. Estos objetivos se han ido modificando y adaptando a las nuevas situaciones internacionales, como por otra parte no podía ser menos. Incluso las claudicaciones habría que verlas desde este punto de vista, y no como fracasos sin más. Que la idea inicial era acabar con el peligro de los imperialismos nacionalistas en suelo europeo (p. 57) es una simplificación más. Prevenir el resurgir de los totalitarismos sería uno de los resultados de la cooperación internacional, en absoluto el camino más fácil, como dice Sloterdijk, sino posiblemente el más difícil. Lo más fácil seguramente fue conseguir el consenso para elegir las capitales de la Unión, aunque esa elección ahora se preste a interpretaciones psicoanalíticas de poca monta.

Del mismo modo que lo ha hecho Todorov en un reciente libro[5] cuando habla de Europa, Sloterdijk ve en la búsqueda de la verdad y la buena vida una idiosincrasia europea, así como en la defensa de la justicia, la libertad y los derechos humanos. Evidentemente, no hace falta insistir en ello, esto sigue siendo eurocentrismo. Todos los pueblos han buscado siempre la buena vida y han luchado por la libertad y la justicia. O al menos por una determinada idea de ellas.

Finalmente, decir que la era del imperialismo ha pasado, que ha prescrito, que no tiene futuro, es negarse a ver la realidad. Nunca, en la historia de la humanidad, hubo un imperialismo más fuerte, más influyente, más resistente, con más recursos, como el que hoy en día dicta la mayoría de las decisiones políticas, económicas y militares que afectan al mundo entero. Posiblemente, como auguran muchos observadores políticos, la hegemonía norteamericana pase un día a la historia, aunque yo no estaría tan seguro. Hoy hay más posibilidades de que lo que pase a la historia sea la propia historia. En cualquier caso no será Europa la que tomará el relevo. Europa puede empeñarse en tratar de demostrar que la idea del imperio es una idea caduca, que hay que desarrollar una idea de cooperación internacional nueva y más poderosa que el imperio. Una idea a la que nada es más fácil que calificar de *"gesto de creación institucional de gran significado histórico"* (p. 74), o de visión

[5] Tzvetan Todorov. *El nuevo desorden mundial. Reflexiones de un europeo*. Barcelona. Península. 2003. Especialmente el capítulo "Los valores europeos", p. 109-128.

nueva de la realidad política, y frases de similar cariz, que efectivamente demuestran una gran "capacidad de imaginación política", pero que desgraciadamente no quieren decir nada. Si todo lo que Europa puede hacer para forjarse una identidad es poner en escena los comportamientos psicodramáticos que aconsejan los expertos del *consulting* para vencer los procesos de agotamiento y desencanto (p. 75), entonces estamos aviados. En esta propuesta sí que hay un imperialismo camuflado que Sloterdijk no ha sabido ver. Los únicos beneficiados en este tipo de acciones son los propios consultores, que además saben crear una situación de dependencia hacia sus empresas, después de habernos convencido que nuestra propia implicación en los procesos no nos permite diagnosticarlos correctamente. Pero lo que la historia demuestra, y esto sí lo ve Sloterdijk con toda claridad, es que a los imperios hoy ya no los derrotan las ideas, ni siquiera, lo que parece más grave todavía, su propia falta de ideas, y que sólo abandonan la escena política cuando otros imperios más potentes vienen a ocupar su lugar. ¿Quiere esto decir que Europa carece de peso específico propio y que tiene que renunciar a influir en cualquier asunto internacional, incluso cuando sean sus intereses los que están en juego? ¿Que debe abandonar, delegar, si se prefiere el término, la defensa de los derechos humanos, la libertad y la justicia? ¿Que su futuro no está en sus manos? Evidentemente no.❖

# El salvaje. En las entrañas del bosque

Juan Álvarez-Cienfuegos Fidalgo
Profesor de Filosofía en la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (México)

En las entrañas del bosque, un espacio que representa "lo otro", la frontera donde habitan fuerzas telúricas amenazantes y el inconsciente, aunque también el espacio primigenio donde la vida puede regenerarse, la figura del salvaje –mitad hombre, mitad monstruo– ha estado presente en todas las culturas desde la mesopotámica y la grecolatina, a las orientales y celtas.

Polifemo, los faunos, sátiros y más recientemente Tarzán, personajes de numerosas narraciones, son los parientes próximos de la figura del salvaje, figura que ha sido objeto de las interpretaciones de investigadores como Lévi-Strauss o Le Goff.

En último término, como dice el autor, la ambigua situación del salvaje es la propia de su lugar de asentamiento, el bosque.

El bosque, junto con otros espacios naturales como la selva, el desierto o las montañas, se nos presenta como lo radicalmente otro. Bien es cierto que la consideración de lo otro, paradójicamente, puede hacernos preguntas sobre nosotros mismos, de tal forma que su presencia exige una respuesta sobre lo que somos o creemos ser. Es entonces cuando el bosque adquiere esa peculiaridad de límite y de frontera: de ahí proceden fuerzas telúricas amenazantes para una vida cultivada que se consiguió a costa de muchos esfuerzos y pactos con distintas potencias numinosas o luchando contra la propia naturaleza humana, pero también, y por lo mismo, ahí se puede encontrar la santidad, la sabiduría o el hontanar idóneo de la existencia humana. Respecto al primer aspecto aludido, el psicoanálisis sostiene que por su oscuridad y sus profundas raíces el bosque significa el inconsciente, de ahí que los terrores que despierta estén relacionados con el temor a las revelaciones del inconsciente. En lo que se refiere al segundo aspecto, por el contrario, el bosque, alejado de todo cultivo humano, puede presentarse como el espacio primigenio en el que la vida puede regenerarse, dado el estado de postración y maldad del mundo y de la sociedad.

En lo que sigue, quisiera caracterizar esta ambigüedad del bosque a partir de una figura que encuentra en él su habitación, me refiero a la figura del salvaje. Centraré la atención en la Edad Media tardía y el Renacimiento.

La del salvaje es una figura a medio camino entre el monstruo y lo maravilloso, aunque conserva su propia personalidad. A partir de la segunda mitad del siglo XIII, y añadidas a la fantástica imaginería del Románico, las representaciones de monstruos y de lo fantástico en general se extendieron por toda la Cristiandad de manera profusa. Tapices, monedas, cajas de marfil, gemas, ilustraciones de códices, sillerías de coros, capiteles, bestiarios y la-

pidarios no son los únicos medios en los que se asoman extraños y prodigiosos seres. No fue ajena a esta proliferación de fenómenos la llegada del Oriente de telas, cajas e informaciones de los viajeros, monjes y comerciantes, a la corte del Gran Kan[1]. De la amplia gama de tales prodigios –que va desde la animación de los cuerpos celestes hasta la reproducción de los diamantes, las piedras preciosas de carácter curativo o letal, los árboles que hablan y un sin número de extraños animales de no menores extrañas costumbres– resaltan aquéllos que por su constitución pueden estar emparentados con la especie humana.

Son, entre otros, monstruos sin cabeza, con ella pero sin ojos, unos sin lengua, los hay con un solo pie o con un solo ojo, otros comen inmundicias o son antropófagos, aquéllos son andróginos, éstos híbridos de hombre y animal –bien compuestos de cuerpo humano y cabeza animal, bien de cuerpo animal y cabeza humana, siendo éste el caso más frecuente, así el libidinoso centauro o el temible cinocéfalo de cara de perro–[2]. Kappler incluye en esta categoría de seres al hombre salvaje, debido a su comportamiento bestial que se manifiesta en su hábitat, en su ausencia de organización social o en su alimentación. En todo caso, quedaban en pie algunos problemas relacionados con la existencia del monstruo. En primer lugar, qué era. Para Aristóteles el monstruo se define como la excepción a la norma, como algo que va contra la generalidad de los casos, para san Agustín son la prueba del poder de Dios y de la belleza, por su variedad, de la naturaleza. Para el tratadista más sistemático de los monstruos, Ambroise Paré, *"los monstruos son cosas que aparecen fuera del curso de la Naturaleza, como una criatura que nace con un solo brazo, otra que tenga dos cabezas y otros miembros al margen de lo ordinario. Prodigios son cosas que acontecen totalmente contra la Naturaleza, como una mujer que dé luz una serpiente o un perro"*[3]. También es Paré quien intenta fijar las causas que provocan la aparición del monstruo, dándole al fenómeno una explicación racional ausente en los autores medievales[4]. Por último, era preciso determinar si este tipo de monstruos eran o no humanos y, por tanto, tenían alma o eran meros brutos. No queda claro al examinar los criterios esgrimidos por los estudiosos medievales, cuál es en el que se basan para decidir si un ser tiene o no alma; en último término predomina la idea de que aquel ser que tenga rostro humano la posee[5]. En suma, vistas las características del monstruo, si se considera al salvaje for-

---

[1] Como afirma Baltrusaitis al referirse a la moda de lo prodigioso en los siglos XIII, XIV, y XV, *"tres grandes repertorios han intervenido sucesivamente: primero, la antigüedad helenística; después, el Islam seguido de cerca por el Extremo Oriente. (...). Aparecen (provenientes de Oriente) primero las alas de murciélago que pasan a los diablos y monstruos. Siguen los demonios con seno de mujer, con largas orejas y cuerno único, con trompa de elefante, hombres con cabeza de perro, dioses con brazos múltiples, objetos animados. Finalmente, los ciclos de la muerte, las Tentaciones y las cosmogonías búdicas se reflejan en las últimas visiones de la Edad Media a la vez tan metódica y vehemente en su pensamiento y pasiones"*. Jurgis Baltrusaitis. *La Edad Media fantástica*. Madrid. Cátedra. 1987 (original en francés, 1955). p. 275-277.

[2] Toda esta cuestión relativa a los monstruos, con una exhaustiva tipología, la trata Kappler en su obra, especialmente p. 115-157. Lo referente al hombre salvaje en las páginas 157-165. Claude Kappler. *Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen Âge*. Paris. Éditions Payot. 1980.

[3] Ambroise Paré. *Monstruos y Prodigios*. Madrid. Siruela. 1987. p. 21.

[4] *"Las causas de los monstruos son varias. La primera es la gloria de Dios. La segunda, su cólera. Tercera, la cantidad excesiva de semen. Cuarta, su cantidad insuficiente. Quinta, la imaginación. Sexta, la estrechez de la matriz. Séptima, el modo inadecuado de sentarse de la madre, que, al hallarse encinta, ha permanecido demasiado tiempo sentada con los muslos cruzados u oprimidos contra el vientre. Octava, por caída, o golpes asestados contra el vientre de la madre, hallándose ésta esperando un niño. Novena, debido a enfermedades hereditarias o accidentales. Décima, por podredumbre o corrupción del semen. Undécima, por confusión o mezcla de semen. Duodécima, debido a engaño de los malvados mendigos itinerantes. Y decimotercera, por los demonios o diablos"*, ibidem, p. 22. Aunque la obra de Paré es de 1585, al inspirarse en obras clásicas grecorromanas y medievales no hace más que sistematizar un saber ancestral sobre los monstruos.

[5] El mismo autor que lo afirma no acaba de dejarlo totalmente claro, *"quant à moi, le Megenberg, je nourris l'opinion suivante: il y a deux genres d'êtres miraculeux: ceux qui ont une âme et ceux qui n'en ont pas. Je compte parmi les premiers ceux qui ont une âme humaine, mais présentent des défauts physiques. Ceux qui n'ont pas d'âme peuvent ressembler à la forme humaine d'une façon ou de l'autre"*, Kapler, op.cit., p.220.

mando parte de ese grupo no cabe duda de su humanidad, a pesar de que ésta se dé en un cierto grado de degeneración, habiendo llegado a tal estado por las causas antes enumeradas o por otras que se verán en su momento.

Asimismo, el salvaje roza el umbral de lo maravilloso[6]. No hay un concepto claro en la Edad Media de lo maravilloso como una categoría del espíritu, más bien existen *mirabilia* como un universo de determinados objetos. Mundo que, si fue reprimido por la jerarquía eclesiástica por la sospecha de paganismo en la Alta Edad Media, irrumpió con fuerza en los siglos XII y XIII, pasando al arte en los dos siguientes como un elemento decorativo de cierta importancia. Este universo comprendía países, animales fantásticos, objetos y seres antropomorfos y su fuente de inspiración abarcaba desde la Biblia, la mitología griega y romana, las tradiciones orientales hasta la literatura de viajes. La función de lo maravilloso, según Le Goff, sería la de la compensación –mundo al revés, abundancia de comida, desnudez, libertad sexual, ocio– o la de oposición a la ideología cristiana –cierto antihumanismo al presentar un universo animalista, los monstruos y el salvaje–. En todo caso, este mundo se manifestaba como una ruptura con lo cotidiano y habitual y significaba una realidad otra que bien provocaba el temor, bien el deseo de acceder a ella. Ambos sentimientos los proyectaban los hombres de los siglos XV y XVI en la figura del salvaje. Sin embargo, esta figura es de una especificidad y una complejidad tal que, aún reconociendo su lugar fronterizo entre el monstruo y lo maravilloso, exige una enumeración, al menos panorámica, de sus manifestaciones en la literatura, en el arte, en las representaciones cortesanas y en las fiestas y en el folklore populares.

Perdido en Sierra Morena el Autor, en la ficción el narrador, de *Cárcel de amor*, publicada por primera vez en 1492, se encuentra con un temible personaje con aspecto de salvaje que dice llamarse Deseo[7]. En una obra anterior, *Tratado de amores de Arnalte y Lucenda*, el mismo Diego de San Pedro sitúa a Arnalte al final de la novela viviendo entre bestias salvajes, una vez que ha sido rechazado por su dama Lucenda[8]. Ambas novelas pertenecen al género de la novela sentimental, género que alcanza su máxima popularidad a finales del siglo XV y principios del XVI. A juzgar por el número de sus ediciones en Castilla, como el de sus traducciones al francés, al inglés, al italiano, etc., estas obras fueron muy conocidas; en ellas aparece con frecuencia el salvaje, bien como metáfora del instinto sexual no reprimido, bien como el estado adoptado por uno de sus personajes. Precisamente al estado de salvajismo se vuelve Amadís tras recibir la carta en la que su enamorada Oriana le da cuenta de su rechazo; también en las novelas de caballería es usual que el caballero frustrado se retire a las "selvas" a purgar su mal de amores[9]. Asimismo, en la novela pastoril *La Diana*, publicada a mediados del siglo XVI, son unos salvajes los que irrumpen

---

[6] En lo que se refiere a lo maravilloso en la Edad Media se sigue a Jacques Le Goff, *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*. Barcelona. Gedisa. 1985, p. 9-24.

[7] *"Vi salir a mi encuentro, por entre unos robledales do mi camino se hazía, un caballero assí feroz de presencia como espantoso de vista, cubierto todo de cabello a manera salvaje; levava en la mano isquierda un escudo de azero muy fuerte, y en la derecha una imagen femenil entallada en una piedra muy clara..."*, Diego de San Pedro. *Cárcel de amor*. Barcelona. Crítica. 1995. p. 4.

[8] *"Y vi que era bien entre las bestias salvajes vivir, comoquiera que en el sentir su condición y la mía diversas fuesen. Pues como, después de muchos días haver caminado, en esta áspera y sola montaña topase, vi que el asiento de tal vivienda de derecho me venía..."*, Diego de San Pedro. *Tractado de amores de Arnalte y Lucenda*. *Madrid*. Castalia. 1985. p. 169.

[9] Amadís renuncia a lo más característico de un caballero, es decir, a su caballo, ayuna, se viste unas toscas ropas, *"todas las noches alvergaba debaxo de unos espesos árboles"* (p. 731) y el ermitaño Andalod le impone el nombre parlante de Beltenebros; todos ellos son elementos que recuerdan los ritos de iniciación. Saldrá de aquel estado cuando Oriana le perdone. Garci Rodríguez de Montalvo. *Amadís de Gaula*. Madrid. Cátedra. 1987. p. 679-745. La obra fue publicada en 1508, aunque recoge tradiciones muy anteriores pertenecientes al ciclo artúrico.

violentamente en la floresta en la que se recreaban unas ninfas e intentan violarlas, propósito que no consiguen al caer abatidos por las flechas de Felismena[10]. Trasunto femenino del salvaje sería la horrorosa serrana que se encuentra el Arcipreste de Hita en su peregrinar por la sierra de Guadarrama[11].

A su vez, la iconografía del salvaje en el gótico tardío y en el primer Renacimiento está muy extendida. Se encuentra su figura en cajitas de marfil raptando a una doncella, con el mismo motivo en la pintura mural; en ocasiones va acompañado por un león, como en el claustro de la catedral de Toledo. Relacionado con la popular leyenda de Alejandro aparece el salvaje entre la selva, como en la sala del "Solio" en el Alcázar de Segovia, donde cabalga sobre un monstruo peludo. En el siglo XV se presenta como tenante o guardián de escudos, ejemplos de ello hay en el tímpano de la puerta de entrada del castillo-palacio de Escalona y en la capilla de Santiago en la catedral de Toledo, respectivamente. Existen salvajes de tamaño natural flanqueando la puerta principal de algún edificio, así en la fachada principal de la catedral de Ávila. Es muy frecuente la representación del salvaje en tapices que recubrían las paredes de los palacios; en este caso suelen figurar como elementos decorativos de las fiestas cortesanas, como el tapiz de Notre-Dame de Nantilly denominado *Baile de los Salvajes* donde bailan disfrazados de salvajes cortesanos y cortesanas o el *Baile de los Ardientes* donde se describe el hecho histórico ocurrido en la corte del rey francés Carlos VI cuando en una fiesta se incendiaron los disfraces de salvajes de los nobles y varios de ellos murieron abrasados[12]. Por último, en ocasiones aparece realizando diversas tareas, como preparando la comida, capturando a un caballero, danzando o tocando el arpa, así ocurre en un libro de Horas francés fechado hacia 1500[13].

En ambientes cortesanos, asimismo, la figura del salvaje estuvo de moda como disfraz en fiestas y celebraciones, sobre todo a partir de finales del siglo XIV. Fue una moda muy en boga en la corte francesa –se vio en el caso de Carlos VI, se repitió la representación de una batalla entre hombres y mujeres salvajes en París al recibir al nuevo rey Enrique VI en 1431, años más tarde también se le hizo una representación similar a Carlos VII– que se extendió por las cortes europeas hasta bien entrado el siglo XVI[14]. El carácter que tenía el salvaje en estas elegantes pantomimas[15] era el de un ser grotesco que invitaba más a la burla y a la risa que al miedo o al asombro. No ocurría lo mismo con los salvajes del folklore y las leyendas populares que poblaban el bosque

---

[10] *"Y fue que, habiéndose alejado (las hermosas ninfas) muy poco de adonde los pastores estaban, salieron de entre unas retamas altas, a mano derecha del bosque, tres salvajes, de extraña grandeza y fealdad; venían armados de coseletes, y celadas de cuero de tigre. Eran de tan fea catadura que ponían espanto los coseletes, traían por brazales unas bocas de serpientes, por donde sacaban los brazos, que gruesos y vellosos parecían..."*, Jorge de Montemayor *La Diana*. Madrid. Cátedra. 1991. p. 185-186.

[11] La cualidad de dicha serrana es la desmesura de toda ella, son grandes sus miembros, su fuerza, su cabeza, sus orejas, su boca y sus barbas, es pequeño su cabello y es peluda toda ella, *"en el Apocalipsi Sant Johan Evangelista/ non vido tal figura nin de tan mala vista"*, Arcipreste de Hita. *Libro del Buen Amor*. estrofas 1006-1021.

[12] Para lo anterior se sigue el artículo de José María de Azcárate, "El tema iconográfico del salvaje", *Archivo Español de Arte*. nº81. Madrid. 1948.

[13] Roger Bartra. *El salvaje en el espejo*. México. Ediciones ERA. 1992. p. 85-87.

[14] Richard Bernheimer. *Wild Men in the Middle Ages. A Study in Art, Sentiment and Demonology*. Cambridge. Harvard University Press. 1952. p. 68-72. A la embajada del duque de Bretaña, Enrique IV de Castilla le organizó varias fiestas; en una de ellas, *"acordó* (Beltrán de la Cueva) *que para la torna del Rey y de la Reyna é Embaxador con los otros señores á Madrid, se hiciese un Paso en el medio del camino cerca de la villa en aquesta guisa. Estaba puesta una tela barreada en derredor, de madera con sus puertas, por donde avian de entrar los que venian del Pardo: en cuya guarda estaban ciertos salvajes que no consentian entrar á los caballeros é gentiles hombres que llevasen damas de la rienda, sin que prometiesen de hacer con él seis carreras, é si no quisiesen justar, que dexasen el guante derecho"*, Diego Enríquez del Castillo. *Crónica de Enrique IV*. Madrid. B.A.E. 1953.

[15] El mismo Leonardo de Vinci *"dirigió en 1491 un torneo en la casa de Galeazzo San Severino, en la que algunos lacayos tomaron parte disfrazados de salvajes"*. Azcárate. Op. cit., p. 97.

de seres fantásticos, con poderes mágicos, fuerza descomunal e instintos descontrolados. Esta terrorífica imagen se aprecia con mayor nitidez en diversos ritos que, a veces, coincidían con el Carnaval o con las fiestas de primavera. En estas ocasiones se realizaban cabalgatas y representaciones en las que el salvaje tenía un gran protagonismo. Bernheimer las divide en tres categorías: las que estaban relacionadas con las funciones y capacidades del salvaje según la mitología, aquéllas que giraban en torno a la Caza del salvaje y aquellas en las que figuraba el salvaje como participante de la Horda Salvaje[16]. Son escasas las noticias acerca de la primera, sin embargo el ritual de la Caza es muy conocido: un hombre salvaje, habitante de una cueva o del bosque, causa terror entre los campesinos, se desarrolla su caza que culmina con su muerte o apresamiento; un grabado de 1566 inspirado en un cuadro de Brueghel el Viejo plasma con fidelidad la historia[17]. A su vez, en los rituales de la Horda aparece el salvaje como partícipe o al frente de la misma junto con otras criaturas demoníacas; en la fiesta de Carnaval de Nuremberg y en la de los carniceros de Munich, en los siglos XV y XVI, se celebraban unas estruendosas representaciones que incluían fuegos artificiales y en las que los disfrazados de salvajes eran los más violentos y ruidosos.

Una interesante derivación de la figura del salvaje la encontramos en el poema de Hans Sachs publicado en 1545, *Lamento de las gentes del bosque salvaje ante el pérfido mundo*. Conectado con el tópico del "menosprecio de corte y alabanza de aldea", desgrana las perversiones del mundo –injusticia, usura, falsedad, crueldad, envidia, soberbia, traición, pobreza– donde *"los buenos son echados de todas partes"*, por ello las gentes de bien *"dejamos nuestros bienes terrenales para hacer nuestro hogar en estos profundos bosques, protegiendo a nuestros niños de esa falsedad que rechazamos"*; ahí viven en cuevas, se visten con hojas, se alimentan de frutos silvestres, beben en manantiales y se calientan a la luz del sol, no acumulan tesoros ni se apoderan de lo ajeno, hasta las fieras salvajes son buenas compañeras; sólo abandonarán el bosque *"cuando todo el mundo vea la luz y todo el mundo viva en la verdad, en la igualdad y en la bondad sin más"*[18].

Respecto a la etnografía del salvaje se pueden espigar las siguientes notas: su tipo físico es el occidental –en muy raras ocasiones se le representa de raza negra–, con todo el cuerpo velludo, salvo las rodillas, los codos, las manos y en las mujeres el pecho; suele llevar una maza o una rama y va desnudo o, a lo sumo, cubierto de follaje. Habita en lo más profundo del bosque, lejos del contacto humano, donde está acompañado por diversas fieras a las que domina, dada su descomunal fuerza; allí se alegra con el mal tiempo y se entristece con el soleado. Su sexualidad es desmesurada y agresiva hasta el punto de que tanto el salvaje como la salvaje no reprimen sus ardores eróticos raptando a doncellas y caballeros perdidos en el bosque. Su economía es "natural", carece de utensilios de metal, de casa, como mucho una choza de ramas, no cultiva la tierra, simplemente se dedica a la recolección, caza y pesca. Su estado habitual es el de la violencia y la guerra. Dado su aislamiento ni siquiera es infiel, no tiene la noción de Dios; aunque en algunas mascaradas, como se vio, acompaña a la Horda, no parece que se le considerase un ser demoníaco. En fin, su habla es ininteligible, lo que no le impide ser capaz de poder expresar sus sentimientos[19].

Los estudios sobre el salvaje suelen remontar su origen a los inicios del proceso de civilización y conside-

---

[16] Bernheimer. Op. cit., p. 50-84.

[17] Bartra. Op. cit., p. 119.

[18] José Manuel Gómez-Tabanera. "El tema del hombre salvaje y el descubrimiento de América". *El Basilisco*, nº4. Oviedo. 1990, p. 49-50.

[19] Bartra. Op. cit., p. 81-116 y Bernheimer. Op. cit., p. 1-20.

rarlo como una figura universal presente en todas las culturas, desde la mesopotámica y la grecolatina hasta las orientales y las celtas, de tal forma que nuestro salvaje estaría emparentado con Enkidu, Polifemo, los faunos y los sátiros, los druidas y los gnomos, el sabio Merlín o el profeta Lailoken; por supuesto, su contemporáneo sería Tarzán; desde luego, su familia sería mucho más extensa[20]. Si sus parientes gozan de tal universalidad, no menos universales se consideran las causas que explican su aparición, causas que encuentran su razón última en la oposición naturaleza-cultura. Así, según Bernheimer, el hombre salvaje es un hijo de la naturaleza en la medida en que da expresión externa y simbólica a impulsos agresivos escondidos en nuestro interior pero mantenidos bajo control, reprimiéndolos, en el proceso de educación. El salvaje sería el resultado de la proyección de perturbadoras fuerzas internas disolutivas de las maneras sociales y encarnaría la libertad absoluta, al modo de la vida de las bestias[21]. También Lévi-Strauss interpreta la figura del salvaje como el mito puente entre la naturaleza y la cultura, teniendo en cuenta que para el antropólogo francés la cultura sería una síntesis permitida *"por la aparición de ciertas estructuras cerebrales que provienen de la naturaleza, de mecanismos ya montados, pero que la vida animal no muestra sino bajo una forma inconexa y según un orden disperso"*[22]. De lo dicho es fácil deducir que para él no se trata de mostrar *"cómo piensan los hombres los mitos, sino cómo los mitos se piensan en los hombres sin que ellos lo noten"*[23]. Esta misma línea seguiría Le Goff al considerar al salvaje y al ermitaño, habitantes del bosque, como mediadores entre la cultura y la naturaleza, de tal manera que lo salvaje no estaría fuera del alcance del hombre, sino en sus márgenes[24]. Baste lo anterior para dar una idea de la complejidad que entraña pretender aclarar la significación de esa figura. Por ello, aunque se considere muy discutible ya no sólo la universalidad de esta figura en concreto, sino de cualquiera en general, máxime si se trata de situarla en un tiempo determinado, para nuestros intereses es suficiente dibujarla tal como se la imaginaban los hombres de los siglos XV y XVI dejando de lado la cuestión de su significación última.

En otro orden de cosas cabe afirmar que la figura del salvaje carece de correlato empírico, perteneciendo su existencia al ámbito de lo literario, de lo artístico o del folklore, exclusivamente. Aún así, no dejaba de plantear un problema teológico su hipotética existencia real, pues se tenía que explicar la naturaleza de un ser a medio camino entre lo humano y lo animal. Desde la teología se salvó este escollo recurriendo a argumentos psicológicos –es decir, a una pérdida temporal de la razón–, a razones sociológicas –por haber vivido entre bestias– o a causas extrañas –como el caso relatado por Paré de aquella mujer de la que nació una niña completamente velluda porque en el momento de la concepción su madre contemplaba un peludo San Juan–. En último término, el salvaje era humano; aunque su situación era una degradación con respecto al auténtico vivir humano, era ésta un estado transitorio del que se podría recuperar si se reincorporaba a la sociedad. Sin embargo, esta solución que en apariencia resuelve con simplicidad el problema del salvaje, no es del todo satisfactoria. Dos ejemplos, uno desde las vidas

---

[20] Una muestra. Gómez-Tabanera, para quien la figura del salvaje se entronca con la de la alteridad, afirma: *"Esta cuestión de la alteridad muy posiblemente se la plantearon ya los bíblicos Caín y Abel"*, Op.cit. p. 48.

[21] Bernheimer. Op. cit., p. 3-4.

[22] Lévi-Strauss. *Las estructuras elementales del parentesco.* Buenos Aires. Piados. 1969. p. 19.

[23] Lévi-Strauss. *Lo crudo y lo cocido. Mitológicas 1.* México. F.C.E. 1968 (original en francés, 1964). p. 21.

[24] Le Goff. Op. cit., p. 37.

de santos, el otro desde la novela sentimental, ilustrarán su escurridizo y ambivalente significado. La leyenda de San Juan Crisóstomo, tema recurrente en la pintura del siglo XVI, contaba que el ermitaño Juan, cediendo a la tentación de una princesa, la arrojó a un precipicio para evitar seguir pecando. Arrepentido de su crimen, se impuso la penitencia de vivir como una bestia, desnudo a la intemperie, marchando a cuatro patas y con todo el cuerpo cubierto de vello, hasta que encontró el perdón de Dios y recobró su figura humana, siendo posteriormente elegido obispo de Constantinopla[25]. En este caso, teniendo presente las antiguas historias de los primeros anacoretas, el vivir alejado de toda civilización, más que una degradación, es un medio para acceder a la santidad, a la auténtica vida cristiana, que recordaba el "desprecio del mundo" de los siglos XV y XVI[26]. Por otro lado, Deseo, en *Cárcel de amor,* aparece como un salvaje; sin embargo, en su diálogo con el Autor, se muestra como alguien que ha recibido una educación cortesana, de forma que no se puede afirmar que sea un salvaje completamente salvaje. Se da la paradoja de que el "*principal oficial en la casa del amor cortés se revela como un hombre de origen muy poco cortesano, y su educación, que le ha colocado en el centro mismo del amor ideal, no ha desterrado muchos de sus rasgos salvajes*"[27].

Estas dos muestras de la aparición de la figura del salvaje dan una idea, una vez más, de lo ambivalente de su carácter y de su significación. En último término, la ambigua situación del salvaje es la propia de su lugar de asentamiento: el bosque.❖

---

[25] Esta leyenda, inexistente en la *Leyenda Dorada* de Santiago de la Vorágine, era de origen alemán. La princesa arrojada al abismo sobrevivió y tuvo al hijo de San Juan. Por ello, en la pintura suele representarse a la madre con el niño y, al fondo, gateando, al santo; así, el dibujo a buril de Durero. Erwin Panofsky. *Vida y obra de Alberto Durero.* Madrid. Alianza. 1982 (original en inglés, 1954), p. 99.

[26] *"Las leyendas de Juan Crisóstomo y Merlín tienen en común la idea de que para alcanzar la sabiduría o la santidad es preciso asimilarse al mundo bestial, confundirse con la naturaleza para vivir una existencia silvestre y sentir en carne propia las leyes del cosmos".* Bartra. Op. cit., p. 74.

[27] Alan Deyermond, "El hombre salvaje en la novela sentimental". *Filología,* tomo X. Madrid. 1964. p. 102.

# Buscando almas gemelas

Javier Arias Val
Compositor y musicólogo

Estar en compañía de otros es para muchos una manera de estímulo, una forma de mantener la ilusión para crear y hacer cosas. Partiendo de la música, el autor propone la noción de sincronía como la forma más poderosa de comunicación y, al final de un recorrido por las distintas actividades humanas donde esto parece producirse, nos descubre que la sincronía es una arte que el músico practica desde hace siglos y que es también un premeditado intento por encontrar almas gemelas.

Cuando estaba en la facultad de Historia había un vivo debate entre los profesores acerca de si la Historia era o no una ciencia. Aquello fue uno de los elementos fundamentales en mi formación acade(en)démica (en gallego "demo"=demonio). Uno ya no sabía qué creerse. Aunque al final parece ser que lo más práctico (en uso naútico) es el sentido común. Y es el sentido común el que va diluyendo poco a poco las fronteras. Cuando uno empieza a viajarse por dentro, con la guía de los libros, o por fuera, con la ayuda de los demás, se empieza a echar en falta la cantidad de tiempo que has pasado aprehendiendo conceptos puros que son inaplicables por parciales. Esto me recuerda a una ingeniosa crítica que leí de la Física que la definía como una ciencia encargada de estudiar fenómenos de la naturaleza en condiciones óptimas que nunca se daban en la naturaleza. Bueno, esta maldad es un poco injusta y quizás estaría mejor aplicada a las "ciencias humanas" o a las artes. Al fin y al cabo las matemáticas y la física se han ido naturalizando, estudiando cada vez más la complejidad simple de lo profundo, mientras las artes se han ido artificializando y complicando más y más. Cuando te acercas a los científicos te da la sensación de estar con artistas de verdad y te producen esa impresión de que sus iguales están en todo el mundo. Esto era antes un patrimonio del arte.

Hay dos cosas que están absolutamente ligadas entre ellas y a la vida: la ilusión y el hacer cosas. A la mayoría de la gente le resulta necesario el estar en contacto con otros cuya compañía le genere ánimo para trabajar, para crear. Este estado de creación, si se materializa en objetivos, en obras, te permite quemar etapas, crear un sólido pasado en obra que te empuja a avanzar a una nueva etapa. En los países, como el nuestro, en los que la mayoría ha estado al margen del conocimiento musical, el compositor se siente huér-

fano de estímulos. Aquí Darwin entra con fuerza y, o uno es autosuficiente, tiene una voluntad de hierro y es capaz de sobreponerse al hecho de estar realizando un trabajo público que es invisible, o se va fuera. Si se va fuera el primer contacto es fantástico y muy animoso, pero después tiene que buscar el equilibrio entre esa energía atómica y el necesario remanso creador. No son pocos los casos de una rápida pendiente ascendente y luego siempre descendente. Lo mejor es tenerlo todo en casa o irte muy joven. Las clases altas siempre han hecho ambas cosas, dominan el *indoor* y el *outdoor*, pero no está muy claro que hayan querido que los demás disfruten de lo mismo. Hoy las clases dirigentes se van a lugares inaccesibles para la masa revelada (como sus fotos), esquiar en los Alpes se ha convertido en una tortura para los exclusivos, todo el mundo entiende perfectamente que de vez en cuando hay que hacer una escapada al sultanato de Brunei para estar a solas.

Pero intentaré volver a la música, la historia y las aduanas. La escritura musical acabó con todas las fronteras. Ha habido épocas en la Historia en las que los compositores intentaban crear secretos sobre la música pero eran imposibles de controlar. El secreto es algo que no es viable si no son pocos y en la música son necesarios muchos. Una vez oí a un masón responder a la pregunta de cuál era el secreto que tenían sus sociedades, que les permitía ser tan opacos y que nunca nadie había desvelado y él respondió que el secreto era el secreto en sí, que no se podía revelar algo que no existía, pero era muy práctico porque conseguía que los demás, los de fuera, creyeran, construyeran en su mente unos poderes que en realidad no existían. El secreto estaba en la mente de los demás. Por su propia incompatibilidad con el secreto, la creación de la escritura se difundió rápidamente. Y permitió el nacimiento de la figura del compositor. Se desligó el intérprete del creador, y hasta apareció el director como intermediario especializado. A caballo de los siglos XII y XIII, simultáneamente a la construcción de la actual catedral de París, surgió lo que se conoce como Escuela de Notre Dame. En ella se hizo mucha música, pero hubo algo excepcional al margen de la fantástica música que compusieron: algunas obras aparecen firmadas por un tal Leonin y por un tal Perontin. ¿Sufrieron un ataque de vanidad moderna? No era esta la cuestión, era que por fin, al poder fijar la música, podrían continuar interpretándola tras la muerte del compositor, idéntica a como sonaba mientras vivía. La música sería tan sólida como la propia catedral.

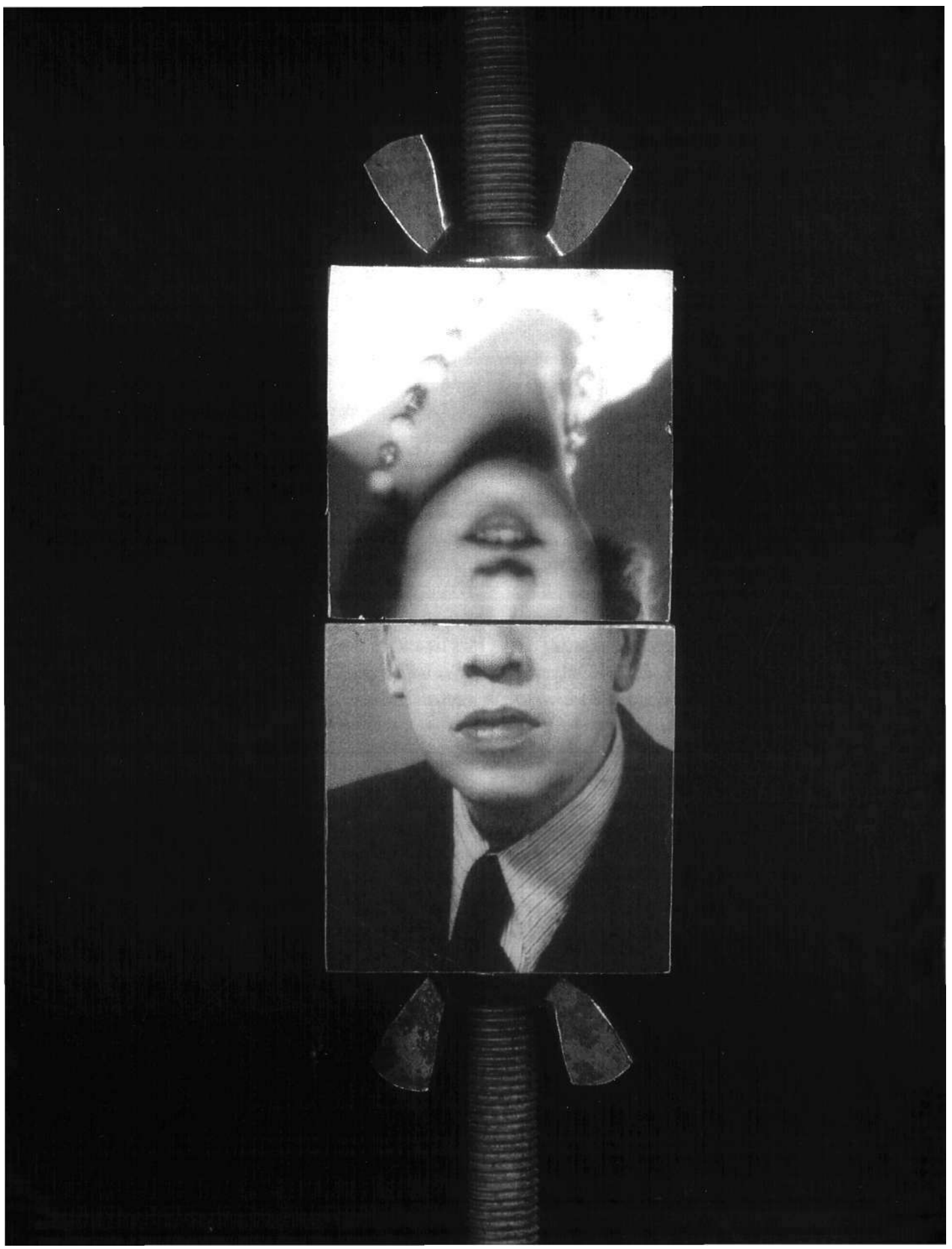
El cambio es monumental. El compositor con la herramienta de la escritura podrá comunicarse en el tiempo, en el espacio y consigo mismo. Podrá aprender y enseñar a otros en cualquier lugar del mundo. Aprender de todos los que le antecedieron y revisar sus propias obras, observar los propios cambios... Todo esto permitía la prolongación de la obra, el crecimiento del tamaño, que está muy ligado a grandes conceptos estéticos como la forma, lo sublime y el éxtasis. Las fronteras estatales saltan por los aires o, mejor dicho, no se instalan nunca. Las naciones intentaron durante toda la historia crear músicas nacionales y es verdad que hay unas formas de pensar y de gusto que son más del gusto de unos países que de otros, pero son enormes sutilezas, son cosas que tienen que ver con los tópicos que existen en todas las facetas de la vida (los alemanes cerebrales, los ingleses diplomáticos y sin gusto, los franceses gestuales y con demasiado gusto y los italianos y la belleza). Que conste que yo soy muy aficionado a los tópicos, pero no creo que afecten a la creación más que el horóscopo. Los músicos han vagado desde el principio de los tiempos y gran parte de los grandes compositores asociados a un país son en realidad de otro, después se le encarga a la historia el depurar su pasado. Pero, por ejemplo, ¿quién es más cercano a Cervantes, para quién es más reivindicable: para los habitantes de Reykjavik que aseguran que uno de cada tres ha leído *El Quijote*, o

para los de Alcalá de Henares, que no es del todo seguro que hayan dedicado tanto esfuerzo?

Pero ¿por qué interesa a la política la música? Todo viene de Grecia, como siempre. Ellos hablaron del poder de la música sobre el ser humano. Platón llegó a decir: *"Dejadme hacer las canciones de un pueblo y no me preocuparé por quién haga sus leyes"*. Tal era su confianza en el poder de la música. Ellos observaron que había música que creaba armonía de espíritu, apolínea, y otra que causaba desorden extático, dionisíaco. Esta última está ligada a los instrumentos de viento que impiden recitar poesía al mismo tiempo que se tañen y por ello, por no acompañar a la palabra, provocan sólo la danza frenética. Por eso siempre se pensó que esta última debía estar controlada. Decía el jesuita Juan Eusebio Nieremberg en *Oculta filosofía* de 1634: *"Fue costumbre antigua, como advierte Cayetano, delante del cuerpo muerto tocar muchas chirimías ante de enterrarle, previniendo con esta diligencia no enterrar a nadie vivo, porque juzgaban que si no estaba del todo muerto recobraría vigor y fuerza con la virtud de aquel concento sonoro. Esta es la causa, dice, que había tantas chirimías en casa de aquel príncipe de la sinagoga, cuya hija resucitó Jesucristo echando fuera las chirimías, porque entendiese mejor ser obra divina"*.

Fue también en el siglo XVII cuando comenzó a usarse la música para marcar el paso en el avance de las tropas. Esta arma secreta causaba terror en el enemigo, pero no era exactamente por la cuestión de la escenografía operística, sino porque gracias a la música se producía el avance sincrónico de las tropas, es decir, vanguardia y retaguardia se movían a la misma velocidad, algo inaudito hasta el momento. Antes los vanguardistas solían ir retardando cada vez más el paso, dilatando el encuentro, al fin y al cabo eran los peor colocados. Fantástica cosa la sincronía simultánea. Esta es realmente la gran fuerza de la música. Cuando hay dos músicos su calidad se mide principalmente por todas las sintonías simultáneas que puedan realizar. Cuando son muchos la sincronía instantánea es lo más espectacular. Obviamente los ejércitos no se pueden conducir con partitura. Ellos llevan una música repetitiva y simplificada para que sea viable. Imaginémonos que las tropas tocaran una sinfonía mientras avanzan, con director, solistas, cambiando velocidades, dinámicas, etc. Causarían el "desconcierto" del enemigo. Así que la marcha, gracias a su simpleza, se ha convertido en el motor de la sincronía del paso de la guerra, de la boda y el funeral.

La sincronía es la forma más poderosa de comunicación. Cada uno de nosotros, interiormente, tiene sensaciones sincrónicas y de fase. Las sincrónicas nos producen momentos fantásticos de coincidencia instantánea: susto-inspiración, descanso-expiración, miedo-taquicardia, etc. Por fases se entiende que las ondas periódicas de las sensaciones o de órganos pulsantes entran en simpatía, a *tempo:* la respiración en la natación, el baile, las técnicas de relajación y el mareo absoluto de la sincronía fásica del orgasmo. El éxtasis climático de éste se suele definir como un *accelerando,* aunque yo tengo la impresión de que lo que se conoce como "perder la cabeza" no es debido tanto a esta progresión cadencial, como a la entrada en fase de los movimientos y la respiración con el latido del corazón. En general, como se puede observar, somos toda una enorme explotación de procedimientos dramáticos dignos de la mejor ópera. Pero cuando el objetivo de la sincronía es entre varios su fuerza se multiplica todavía más. Hay pocas actividades humanas en grupo que permitan la entrada en fase, y de entre ellas, el baile y la música son las que consiguen los mejores resultados; en la práctica sexual nos suelen recomendar que no nos obsesionemos con ello. La religión lo ha intentado por medio de las oraciones repetidas, por medio de ritmos procesionales, pero el resultado está más próximo a las marchas militares que a las cimas de sutileza y energía de la música y de la danza, tanto en superficie y en pro-



fundidad como en el detalle y la prolongación. Por ello el placer comunicativo de la fase es un tema vedado para la mayoría, aunque no se deba dejar de intentar. Pero el placer de la sincronía sí que se puede alcanzar de varias maneras. Hay momentos en que nuestros ritmos internos, que generalmente vivimos de manera cíclica, parece que se deshilacharan y se trenzaran con otros hilos de otras personas también deshilachados. El corte se produce con la sincronía.

Hay un país obsesionado por la sincronía, que constantemente usa esta arma para penetrar en nuestro espacio, la usa desde hace mucho tiempo. En mis recuerdos, tenía cinco años y vivía en Lugo y nos reuníamos toda la familia ante la TV para ver el despegue del Apolo XI, aquello lo hacían para dejarnos trastornados. No era exactamente el hecho de ir a la Luna lo más increíble, sino la expectación sincrónica: no sabíamos qué decir, estuvimos en silencio, y cuando cortaron la emisión, nos fuimos cada uno a sus cosas, al fin y al cabo, hasta ese momento sólo nos reuníamos para comer y en Semana Santa para recibir la bendición *Urbi et orbi,* pero no tenía la misma fuerza. Se han cumplido 35 años de esto y todavía hay gente que se pregunta si realmente ocurrió. Pero de entre todas las fantásticas historias de imposibilidad técnica, posterior locura de sus tripulantes o de Kubrick y *2001,* hay un dato realmente oscuro: ¿por qué no hay celebraciones anuales que recuerden el mayor viaje humano? Todavía hoy no ha sido emulado. ¿No merecería esto una parada sincrónica de la actividad, es decir, una fiesta nacional y aprovechar para sentirte hermanado sincrónicamente con tus compatriotas? ¿Cómo no usa USA esto? Nosotros, que no somos tan hábiles, hemos hecho del 12 de octubre nuestra fiesta nacional y lo recordamos cada año como si volviéramos a llegar todos juntos a América.

La información privilegiada siempre ha sido para las clases dirigentes un coto privado de placer: *sé que van a atacar esta noche, sé que mañana van a subir tales acciones en la bolsa...,* pero la potencia de la actualidad sincrónica se ha constituido en un arma multiusos que la mayoría de la gente maneja sin dirigirse directamente a ella, a lo mejor incluso sin ser conscientes de que la están usando. La BBC en sus noticias siempre la ha utilizado para incrementar su veracidad. Los periodistas hablan desde el lugar en el que se ha producido la noticia, pero siempre parece que se dejaran la puerta abierta, siempre hay ruido de coches o de un bar (en un discreto segundo plano, como corresponde a la exquisita elegancia inglesa), y esto nos produce la impresión de que "está pasando ahora".

La siguiente vuelta de tuerca del uso de la sincronía consiste en dar las "noticias mientras", en el momento justo en el que se están produciendo. El primer gran éxito de la CNN fue la retransmisión del comienzo de la primera guerra del Golfo. A partir de esa vez, si una noticia no se consigue retransmitir en el momento en que está ocurriendo no nos resulta tan importante, no crea alarma. Entre "han muerto" y "están muriendo" hay un abismo. Todo esto es fundamental para medir el impacto de la escenografía del 11 de septiembre. Como en la primera guerra del Golfo, todo estaba previsto pero los directores y realizadores esta vez eran extranjeros. Buscaron algo que pudiera estar constantemente enfocado, algo de lo que se vieran miles de imágenes retransmitidas *live.* Llevaron el "espectáculo" delante del *pool* de prensa. Esta fue una sincronía que para occidente resultó sin preparar, casi un fenómeno violento de la naturaleza, la sincronía se elaboró después: ¿dónde estabas tú? Pero esto fue realmente un caso aparte en el periodismo espectáculo. Normalmente las sincronías están preparadas y la participación, la predisposición y la anticipación son parte de la salsa sincrónica. Los aficionados a la música disfrutan mucho de esas piezas en las que un percusionista a solo tiene que tocar –sólo– una vez los platillos. Es sincronía en esencia, tiene que esperar pacientemente a que llegue

su momento y no fallar. El que lo sabe lo disfruta en grado sumo, disfruta "con" el músico, "con" el director y "con" el compositor, incluso aunque éste esté muerto, es un guiño íntimo compartido en el océano del tiempo. Lo mismo ocurre con esa nota extrema que un cantante da en un lugar determinado de una ópera. Para muchos aficionados ese momento sincrónico, ese vértigo simultáneo, es por sí suficiente como para tragarse el resto del espectáculo. Un paso más es la *interactividad*, introducir un elemento de azar, extraño al juego, una condición. En música sería como hacer salir al platillo corriendo, al principio de la pieza, desde un lugar que dista el tiempo justo para que llegue. Una cámara con él con la retransmisión en paralelo de la interpretación de la obra ¡qué emoción!

Pues esto, a mi modo de ver, es lo que está ocurriendo en las últimas elecciones de todas las democracias ricas del mundo. Por ejemplo en las anteriores elecciones americanas, en las últimas españolas, en las francesas. En el caso americano se hablaba de curioso empate, como si el destino hubiese puesto en el camino una zancadilla estadísticamente inconcebible, imposible, la excepción que confirma la regla. Pero había ocurrido: se había producido un empate técnico entre los resultados de los Estados, y por ello decidía el último: Florida. Y para colmo en el último también había a su vez empate de votos. Yo no me acabo de creer que sea posible que entre noventa o cien millones de votantes se pueda empatar, y por ello sólo es posible que, o bien haya "pucherazo" (algo de lo que no tengo ni idea) o bien que este resultado no es más que la representación atropellada y cómica de la horma del zapato del sistema de votación y del tipo de campaña que allí realizan, en constante realimentación equilibradora por medio de las encuestas. Se dice siempre: las encuestas han fallado. ¡Qué va! Han acertado plenamente, tanto que la gente ha votado en referencia a ellas.

Unas elecciones no son como la lotería primitiva, en la que tu participación siempre importa, o eres de los 14 millones que pone el dinero o eres el que se lo lleva. Pero si el participante no recibe premio directo y en metálico, como ocurre en unas elecciones, hay que motivarlo persuadiéndole de que de su participación depende: ¡el resultado!..., y de que de su participación depende su derecho a participar del disfrute o maldición del resultado, de la resolución de la sincronía, de dar el platillazo. Y para que esta participación sea intensa, y que uno se implique como si de algo propio se tratara, es importante incrementar la tensión reduciendo la pugna al mínimo, o sea, a dos competidores: dos corredores para dar el único platillazo. Así ocurre que sólo hay dos aspirantes factibles a presidente de los EE UU, como la "dialéctica" entre *cocacola* y *pepsicola*. Los medios (informativos) y las medias (estadísticas) son los encargados de conseguir que la gente ¿inconscientemente? se reparta en dos mitades iguales, "abducidos" por conseguir que el premio, al menos, sea reñido, es decir, que resuelva un empate. Cada unidad familiar, cada barrio, cada ciudad se contrapesa consigo misma y con las oponentes. La última vez fueron sólo quinientos votos, la gente que yo conozco más o menos. Yo creo que si en estas elecciones Bush vs. Kerry vota un número par de ciudadanos empatan seguro.

Pero ¿por qué se ha de jugar con algo tan importante y convertirlo en una pelea entre forofos? Pues por el placer de la emoción sincrónica, un *crescendo en stretto*, todos los candidatos y sus colaboradores esperando, haciendo guardia, sin dormir para saber quién gana, un *calderón*, una *fermata*, un silencio dramático, la prolongación del recuento, el veredicto del juez. ¡Cuánto sabía Beethoven de esto! Qué fantástico momento el de comerse las uvas al ritmo de las campanadas, cuarenta millones de personas abriendo la boca rítmicamente al mismo tiempo. ¿Os imagináis que el año cambiara ese día pero no se supiera exactamente el momento, todas las familias con su uva en la mano durante varias horas?: el éxtasis. Ya comenzamos el 2000

todo un día sincronizados, todo estaba preparado, estaba el *efecto 2000* de los ordenadores, en el momento en el que tomáramos la primera uva se borraría nuestra cuenta en el banco. Pero no fue del todo satisfactorio para las televisiones porque no pasó nada grave y los más de 24 fines de año consecutivos (por los husos horarios) son demasiados instantes sincrónicos y diluyen la tensión. Y en vez de lo sincrónico, se produce simplemente lo simultáneo, las cosas ocurren al mismo tiempo, pero no tiene nada que ver, no se provoca el placer de compartir un solo tiempo. Lo simultáneo es una simplificación de lo sincrónico, no existe participación y además está excesivamente trillado por el abuso en la ficción cinematográfica.

En las retransmisiones futbolísticas por radio es muy importante decir ¡¡¡goooooooool!!! durante mucho tiempo, esto permite que el que está oyendo pueda tomar protagonismo y oír su voz simultáneamente con la de la radio haciendo su nota pedal. Uno se convierte en melodía durante unos segundos, qué placer. Pero esto no tiene nada que ver con lo que ocurre si lo estás viendo en TV, y todavía más si estás en el estadio. Durante todo el partido el público intenta la sincronía, llevan bombos para medir unos cánticos o insultos-consigna que, a pesar de ser penosamente repetidos semana tras semana, no acaban de conseguir la dichosa sincronía que sólo llega cuando de forma ¿espontánea? un único grito en cien mil gargantas estalla: gol. Esto es la pasión del fútbol, es una reunión para cantar todos al mismo tiempo. La gente, cuando su equipo no marca, se va totalmente desilusionada.

Y parte de este arte de convencer radica en que los equipos, de lo que sea, tanto los que juegan como los que los miran, estén convencidos de que pueden participar en el desempate, porque, eso sí, primero tiene que haber empate. Al menos uno de los tres deportes más seguidos por los norteamericanos, el baloncesto, se ha convertido en un deporte, a mi modo de ver, aburridísimo, donde parece que lo que importa realmente es llegar a los últimos 30 segundos empatados, es decir, exactamente igual que al principio (bueno, no exactamente igual sino después de haber demostrado que no son capaces de desempatar, esta es la máxima emoción), y entonces se lanza a canasta. Un pequeño silencio dramático... si el tiro se realiza desde más lejos, mejor, más silencio dramático. Una parábola "maravillosa" que recorre todo el espacio; en medio, el contrapunto de la bocina que marca el final del tiempo, el fin de los tiempos, ya no hay ningún ser humano del que dependa el resultado. Ya, por fin, estamos solos frente al destino, participamos todos, dentro o fuera. Si soy del equipo que quiere que no entre el balón en la canasta, aunque gane, no obtendré tanto placer porque el grito no será perfectamente sincrónico, no habrá un punto exacto en el tiempo que marque el resultado. Pero si soy del equipo que quiere que entre y entra el balón "limpio", será el placer pleno, por fin podré sentir lo que he venido a vivir: gritar exactamente al mismo tiempo que los demás. El momento del comienzo del grito estará cortado con precisión de diamante, es el momento en que el balón atraviesa el aro. Eso es lo que nos hace vibrar de verdad, no el resultado. No hay más que observar cuál es el momento más emotivo para el público en un concierto de *rock*. El cantante haciendo las veces de director del gigantesco coro formado por la audiencia canta tres notas y el público las repite inmediatamente: se produce la sincronía. ¿No es gracioso que la mayor intensidad se consiga cuando el que ha pagado por oír cantar, canta? ¡Ah! ¿y qué decir de las palmas del concierto de año nuevo en Viena? ¡qué más se puede pedir!, ser un escogido (es decir, conseguir una entrada) para participar en la sincronía con unos superespecialistas de la sincronía como son los músicos de la Filarmónica de Viena y medio mundo envidiándote.

Pero quiero reanudar mi deducción recordando un punto esencial: para que exista el clímax de la sincro-

nía antes se debe preparar el empate. En los partidos deportivos así empieza el marcador, pero en política esto se consigue con los sondeos. Poco a poco las encuestas consiguen que los votantes se dividan al cincuenta por ciento, ¡eso sí que da la sensación de participar! Si tienes la mala suerte de votar en un lugar donde el resultado está claro previamente, el desenlace no tiene el más mínimo interés. Es lo mismo que ocurre cuando en una eliminatoria a dos vueltas, ganar por goleada en la ida no es un buen negocio, porque, en la vuelta, los aficionados no van al campo, no merece la pena ver algo tan insípido, ni siquiera para el *forofo*, que dice que su esencia es ver ganar a su equipo. Si no eres capaz de crear un empate, no existes.

Me pregunto por qué en las últimas elecciones en todos los países dicen que fallan los sondeos. La cantidad de fracasos son muy superiores a los aciertos y estadísticamente, al menos, debían ser iguales. A mí me parece que es porque la gente vota reactivamente a los resultados del sondeo, cada uno medita y toma su decisión en relación a las estadísticas y no en relación con los aspirantes ni a sus propuestas (caso de que tuvieran alguna). Si voy a votar a un candidato y el sondeo dice que va a ganar, puede ser que me eche atrás; por ejemplo, el que su distancia sobre el segundo sea mayor de la que esperaba; o me dé tal seguridad que crea que mi voto no es necesario y me abstenga. También puede ser que pensara en abstenerme y al mismo tiempo no quiera que el resultado favorezca tanto a mis oponentes naturales y voy y voto, algo que no habría hecho antes de ver el sondeo. Es decir, si va a ganar uno, no es que se pretenda que no gane, sino que se pretende que no le sea tan fácil. Dicho de otra forma, el sondeo falla totalmente en su presentación del resultado final al reflejar las opiniones en un momento concreto del tiempo, pero inmediatamente es el motor de la contradicción, el espejo sobre el que se contrapesa mi voto, es decir, mi participación. Y entre sondeo y sondeo general yo voy haciendo mis propios sondeos entre mi familia, mis amigos y mis compañeros de trabajo. Y poco a poco todos, con una intuición "sobrehumana", vamos creando el empate. A veces sale "mal" porque se desequilibra fuertemente hacia el lado contrario, como le ocurrió al presidente Chirac en las elecciones anticipadas en las que ganó sorprendentemente Jospin. El adelanto de fechas por oportunismo político sentó tan mal a los votantes que se rebelaron contra el sondeo previo a la convocatoria que le daba mayoría absoluta, y en su afán por conseguir el empate doblaron el sondeo totalmente del lado contrario. Volvió a pasar luego cuando Jospin quiso acceder a la presidencia, podía ganarla pero los votantes lo apearon de la carrera en la primera vuelta porque se les fue la mano al reaccionar contra las encuestas, y de rebote ganó el puesto en la segunda vuelta Le Pen. Y en las últimas elecciones españolas, el PP no se daba cuenta de que los que estaban en contra de ellos estaban horrorizados con el resultado de las encuestas y que desde la publicación de la última quedaba una semana para decidir, no a quién dar el voto, sino si ir o no a votar. Pero esto ocurre en los países donde se prohibe la publicación de encuestas unos días antes de la votación y con ello se impide afinar el empate. Pero en EE UU, con su perfecto sentido democrático trasladado a la praxis, sin jornada de reflexión, y sondeando durante el día mismo de la votación, barriendo el tiempo y el espacio, lo han conseguido: empataron y volverán a empatar.

Primero se acerca un jugador con el balón, desestabiliza a la defensa y lanza, todo es preparación, el nudo es tan breve que si el balón sale fuera o lo para el portero, a la gente le cae un ¡huyyyyy! precoz, un crescendo y un *sforzando diminuendo subito a pianissimo.* Si va dentro: desenlace, el frenetismo simultáneo dura segundos, después ya cada uno retorna a su propio tiempo, o mejor dicho a su propio *tempo.* Pero me pregunto yo, ¿no es un poco excesiva todo esta componenda para conseguir

algo que un director de orquesta consigue simplemente con mirar a sus cien músicos, hacer una marca al aire y bajar el brazo? De hecho en los conciertos nadie se echa a aplaudir atolondrado por semejante "coincidencia".

La sincronía es un arte que los músicos practicamos desde hace siglos y cualquier músico sabe del placer que produce la coincidencia de todos perfectamente sincronizados donde lo ha requerido el compositor. Pero es buscada, pretendida, consciente y no necesitamos goles, lloros o éxitos para crear sincronía, sólo interpretar una partitura con el respeto debido a la misma y el seguimiento de las indicaciones del director. Pero nosotros usamos esta comunicación maravillosa para encontrar almas gemelas, no para ganar espectadores interactivos/votantes. Por ello el conocimiento musical dice tanto de una persona y por ello la música es fundamental en la enseñanza obligatoria (no es extraño que el desarrollo de esta asignatura esté ligado en nuestro país al comienzo de la democracia. Al que, por cierto, está ligado también el simpático acuerdo de tener el único himno nacional exclusivamente instrumental del mundo, pero esto nos metería en otros jardines). Y si a veces existe la tentación de rebajar su importancia, ya de por sí pequeña en la sociedad y en la enseñanza de nuestro país, que sepan los políticos (sean o no presidentes de Estados que estén o no unidos) y los encuestadores (que ninguno debe saber nada de música) que a partir de ahora siempre empatarán las elecciones.❖

# El rapto de la bazofia

José García Vázquez
Filósofo. Traductor

Algunas facetas en las que se disloca la articulación entre lo público y lo íntimo. El "europidgin" como una nueva jerigonza comunitaria que va forjándose en las permanentes negociaciones europeas y que tiene su expresión en el Tratado constitucional, recientemente firmado, que trata, nada menos, que de regir nuestras vidas. La "telebasura", y en particular el obsceno espectáculo de los concursos, donde se exhibe una falsa intimidad. El empuje hacia la visibilidad de comportamientos hasta ahora privados violando en muchos casos Derechos Fundamentales. Y el comentario sobre dos libros que recogen aspectos insólitos en la biografía de Luis XIV, y como no, George W. Bush.

## Europidgin

*"Yo me hice el psicoanálisis en inglés, pero poco después sentí la necesidad de hacerlo en francés... y fue totalmente distinto."*

La que así habla es la actriz Charlotte Rampling. Y mientras tanto, en los cuarteles generales de la Unión Europea se ha venido gestando una Constitución que no es tal, sino un tratado; y que se ha redactado en un pidgin que mezcla las dos lenguas citadas, y al que algunos llaman "franglais", otros "eurospeak" y otros "europanto". Dejando aparte el incierto futuro que le espera a ese documento, lo que queda de manifiesto es que la lengua, las lenguas, son el receptáculo y el instrumento de lo más íntimo y de lo más público. Lo que para una persona es inseparable de su decirse, para una institución es un mero instrumento de uso y abuso y al que se puede mezclar y retorcer hasta hacerle decir lo que se quiere... Quizás, entonces, no sea tan distinta una cosa de la otra.

El proceso constitucional en curso y que tendrá que pasar, si pasa, por ratificaciones y referendos, inspira en estos momentos, más que otra cosa, ternura (algunos dirían lástima). Es una eurocostumbre no llamar casi nunca a las cosas por su nombre. Por eso la llaman Constitución, aunque es sólo un tratado. Una Constitución tiene el objetivo de regir las vidas y haciendas de los que bajo su égida queden, los ciudadanos europeos... o de la Unión Europea, aunque ya, desde la última *megadhesión* hay más dentro que fuera, por supuesto en habitantes, pero también en número de países. Se trata de un instrumento de cohesión y comunicación entre todos esos ciudadanos... que se expresan, conciben y recortan el mundo en más de veinte lenguas, del Algarbe a los Balcanes, de Tartu a Sevilla y que, por su objeto, empieza

rigiendo lo público y acaba regulando lo privado. Cabe preguntarse, pues, cómo se articulará todo esto en las lenguas oficiales y cómo se estará plasmando en ellas, cómo las estará trufando, un texto construido en una lengua artificial. Cómo, a la postre, se podrán traducir no sólo las meras palabras, sino su espesor, su peso, su historia, tan estrechamente ligada a unas formas de entender no sólo el mundo o la vida, sino también las relaciones entre ciudadanos.

El prisma lingüístico quizás pueda dar la clave del funcionar institucional europeo. ¿No será ese pidgin espúreo que ha hecho suyo como lengua la más patente manifestación de eso que se ha dado en llamar "mínimo común denominador"? ¿No será esa la única forma de funcionar? ¿No será esa la única forma de entenderse? Por lo que parece, esa es la tendencia... y como la bicicleta, no puede pararse porque se cae... Y sin embargo se mueve... La cuestión es hacia dónde... qué ideas y valores imaginar... Y es que algunos fantasmas que rondan no auguran buen presagio.

## Géneros y especies

*"Ha llegado un género y ha llegado para quedarse"*. Así de rotundo se expresaba el productor holandés de *Gran Hermano*. Porque este programa es una creación europea, holandesa, para más señas. Una cosa menos que reprochar a los americanos. Y evidentemente se está quedando, y está prosperando en todas partes.

En Francia lo llaman "télérealité" (traducción de "reality show"). En España se suele llamar "telebasura". Ya vemos cómo, entre dos lenguas tan próximas, el mundo se recorta de manera diferente. Una breve genealogía nos dirá quizás que el género no es tan nuevo como se pretende. En primer lugar, no es de extrañar que el género surgiera en Holanda. Al que por primera vez visita ese país, le sorprende que las ventanas, incluso a ras de calle, no están cubiertas. Una tradición, que viene de la ética puritana, viene a decir que en privado no se hace nada que no pueda hacerse en público. Por otro lado, no hay que olvidar la radio, que ya, a su manera, explotó el género. Woody Allen y Orson Welles nos lo han contado muy bien. Y el propio cine, con el género documental, desde los hermanos Lumière, que se limitaron a filmar una escena "cotidiana". Y así podríamos remontarnos a Galdós, Zola, la picaresca, Aristófanes... Aunque quizás sea el propio medio, la televisión, el que en su evolución estaba abocada a ello.

El género consiste en pretender presentarnos lo más real de la gente, la vida cotidiana de unos personajes. Pero de lo que se trata es de una reclusión voluntaria de una especie "telegenéticamente" conformada. Y eso no es vida cotidiana. Eso es "mera vida", vida vegetativa, expresión de mecanismos reptilianos. Se produce, pues, un obsceno espectáculo de nulidad, insignificancia y banalidad expuesto a la mirada de todos, a los que se nos pide, además, juzgar, decidir. Es una casa de muñecas. Es jugar "a las casitas". Interactivo lo llaman. Y de esa nueva especie surgen héroes, se crean modelos.

El hábitat de esa nueva especie que vive esa mera vida no es la ciudad. Es el campo. El *lager* me refiero. El héroe que se propone como tal, el ejemplo a seguir, es, entonces, el poblador de un campo que no hace nada; meramente vive, vegeta. Ejerce sus funciones vitales y tiene broncas para marcar su espacio. Lo meramente privado se convierte en público, en paradigma y modelo: "yo, de mayor, quiero ser concursante del gran hermano". Al alcance de todos está, si lo único que hay que hacer es lo mínimo vegetativo para ser objeto de culto y espectáculo. Es una dinámica de lotería en la que se cancela toda aspiración de responsabilidad.

Se crea así una realidad virtual a partir de las actividades más triviales ejercidas por unos cuerpos dóciles y asociales que navegan en la indistinción de ver y

ser vistos, dentro y fuera, orden y caos, en la que la pretendida realidad es ficción y en la que es la ficción la que nos hace barruntar la realidad. Ese género, habitado por las citadas especies, crea un gueto, un parque temático que da ilusión de mundo real, en el que éste paradójicamente se refleja. Un mundo en el que, al perderse la articulación personal de lo íntimo y lo privado, se van creando líquidos "espacios sin derecho" en los que pululan hombres sagrados y chivos expiatorios sin posibilidad de redención. La lógica del campo que este género nos presenta no es sólo la de Guantánamo. Es también la de Ikea y Disneylandia.

Y este género se queda. Se queda, aunque pase, porque de él se hacen películas y óperas. Válganos esto también para hacernos pensar sobre otros géneros, los artísticos, y cómo funcionan. Al igual que, siguiendo a Charlotte Rampling, podemos afirmar que nunca se puede decir lo mismo en una lengua que en otra (ya sabemos que la traducción es imposible... y por eso mismo necesaria y obligatoria), no es lo mismo que de un hecho (*événement* dicen los franceses) se hable mediante una película que a través de una ópera. Jerry Springer es uno de los máximos carroñeros del mercado televisivo estadounidense. Y para rizar el infame rizo, ha producido una película "de ficción" sobre su propio show. Pero también hay una ópera (Richard Thomas es su autor) en la que al final del primer acto Springer muere asesinado, con lo que se confrontan el show de aquí con el del más allá, pues también allí se precisan de sus servicios. Quizás sea la ópera el género más apropiado, por irrecuperable, para abordar el tema. La distancia que impone el canto proporciona verosimilitud y honestidad al discurso. Y deja translucir esa fricción de lo íntimo y lo público que es la base de toda tragedia, o sea, de toda vida articulada y en tensión entre esos dos polos, como nos los hacen barruntar los dilemas de Orfeo, Aida, Tannhäuser...

## Móviles, pantallas y armarios

En las casas holandesas, como hemos visto, a veces el salón de la casa parece estar en medio de la calle. Y ahora, gracias al teléfono móvil, así es. Ya no está loco el que habla solo por la calle, y nadie se extraña al oír conversaciones más o menos íntimas en medio de un autobús abarrotado. Como mucho, lo que molesta es el soniquete del que habla. Igualmente, a través de la red, y gracias a las webcam, puede accederse fácilmente a la intimidad del hogar. Cada cual puede fabricarse su Gran Hermano "de andar por casa". La red es así un panóptico de ida y vuelta, pues la ansiedad emerge tanto ante la posibilidad de ser observado en todo momento como ante la perspectiva de no estar expuesto a la mirada del otro. Es como si los medios, ante su imposibilidad de dar cuenta de los intolerables hechos que se producen a diario, se refugiaran en mostrar una pretendida cotidianidad, en la banalidad como espectáculo límite.

Con todo, esa visibilidad tiene sus hipócritas limitaciones, según en qué contexto se hable de lo que es íntimo y de lo que es público. Es la epistemología del famoseo que, en una de sus derivaciones, se plasmó en la polémica portada de una revista especializada, entre otras cosas, en sonadas "salidas del armario".

Salir del armario (o *outing*, como dicen otros), por voluntad propia o a la fuerza, sigue siendo un terreno de fricción entre lo íntimo y lo público. Cuando se habla en los medios de un profesional de lo público, un ministro por ejemplo, hay elementos de su intimidad que están ya lexicalizados como públicos y que, por habituales, ni son noticia. Sólo caben leves gradaciones de cotilleo. Pero, según en qué contextos (sociales, nacionales, etc...) hay una frontera que no se puede pasar. Y a partir de ahí, hablar públicamente de lo íntimo se convierte en violación de un espacio sagrado.

## Sol y sombra

Dos publicaciones recientes retratan a dos personajes públicos que han pasado o pasarán a la historia, y su contraposición puede darnos algunas pistas.

El primero, *Journal de santé de Louis XIV* (Stanis Perez; Jerôme Millíon Ed., 2004), contiene todos los informes redactados por los médicos del Rey Sol. Es una invitación a entrar en el cuerpo del monarca, a visitar sus achaques, remedios y flujos (impresionantes las referencias a las heces reales), es decir, a la sombra que deja el sol que, por otro lado, no puede dejar de brillar. Estos textos manifiestan la imagen acuñada por Kantorowitz de "los dos cuerpos del rey", el político y el natural.

El otro libro se titula *The Price of Loyalty* (Ron Suskind; Simon and Shuster, 2004) y su protagonista es George W. Bush. Si de Ronald Reagan se dijo que estaba hueco, que era una cáscara vacía con capacidad para retumbar, de George Bush puede decirse que es plano, virtual, si se prefiere, y que por no dejar, ni sombra deja. El libro es, entre otras cosas, un alegato contra la hipocresía y connivencia de prensa y colaboradores del presidente para ocultar no ya que el rey está desnudo o hueco, sino que es plano, como una pantalla. Bush se atraganta con una galletita, acaricia a un perro, se le vuelve el paraguas cuando hace aire... y luego suelta con vana gravedad una retahíla de lugares comunes y es incapaz de ninguna reacción verdaderamente política. Su cuerpo es un cuerpo dócil, asocial. GWB sería el prototipo ideal de concursante del Gran Hermano.

La legitimidad de los reyes procedía de su doble cuerpo. Y ese principio puede aplicarse a todo ejercicio del poder, especialmente el poder estrictamente político. Y si el poder político, en la sociedad democrática, reside en los ciudadanos, todo ciudadano tiene que articular ese doble cuerpo y defenderlo. Vemos ahora cómo hay una renuncia explícita a esta difícil prerrogativa, renuncia que alcanza al sarcásticamente llamado "hombre más poderoso de la tierra". Quizá sea verdad, entonces, que cualquiera puede llegar a ser presidente de los Estados Unidos. Parece ser que para ello no se requiere mucho más de lo que se precisa para ser una especie pobladora de la telebasura.

* * *

Si en democracia el poder lo ejercen los ciudadanos, es esencial la salvaguarda de ese doble cuerpo que articule la permanente contradicción y tensión entre lo público y lo íntimo. Cuando de forma espúrea se intenta vender "el retorno a lo real", no se trata tanto de denunciarlo como ficción, que lo es, sino de desenmascarar lo que de real hay en esa ficción. Así, al asumir el doble cuerpo del rey, hay que asumir también la condición de bufón, el que favorece la catarsis, o sea, que todo ciudadano debe ser también basurero y asumir la responsabilidad de toda la excrecencia que el ejercicio del poder genera.

Volviendo a la lengua, a más de un hispanohablante le sorprende el engolamiento de la lengua francesa. Recogida de basuras se dice en francés "enlèvement d'immondices"... En traducción salvaje: "rapto de la bazofia". Se trata de ver cómo raptamos a la bazofia y qué hacemos con ella, antes de que ella nos rapte y no haya entonces rescate posible. ❖

# Visita a la República de "Parva Domus Magna Quies"

Xavier Del Pierre
Licenciado en Historia. Analista de "The Economist"

Una insólita república donde la amistad es la carta de ciudadanía.

En la apacible ciudad de Montevideo, capital del Uruguay, muy cerca del Museo Zorilla y del campo de golf, se encuentra la insólita República de "Parva Domus Magna Quies" (P.D.M.Q), conocida como "la Parva". Fundada por un grupo de amigos pescadores aficionados, la Parva se define como una asociación de personas libres, dispuestas a entregarse a las más francas expresiones de la alegría y de la amistad en un recinto apartado de las influencias artificiales de la república vecina. Su nombre latín ("casa chica, gran reposo") deriva de un episodio novelesco, y en su larga existencia la Parva ha sabido proporcionar felicidad a sus doscientos y pico de habitantes, los denominados parvenses.

Al ingresar en la Parva, parvenses y visitantes deben persignarse con las aguas del mitológico río Leteo, que les ayudará a olvidar, por un par de horas, los trajines de la vida cotidiana. El visitante será recibido por un parvense en un atuendo estrafalario, cuya meta es brindar alegría y lograr la "despersonificación" del individuo en el recinto de la república. Así, el embajador de "la Luna" viste una elegante e inmaculada "galabeia" árabe y el ministro de asuntos exteriores luce un traje de enfermero, sin relación con su función oficial.

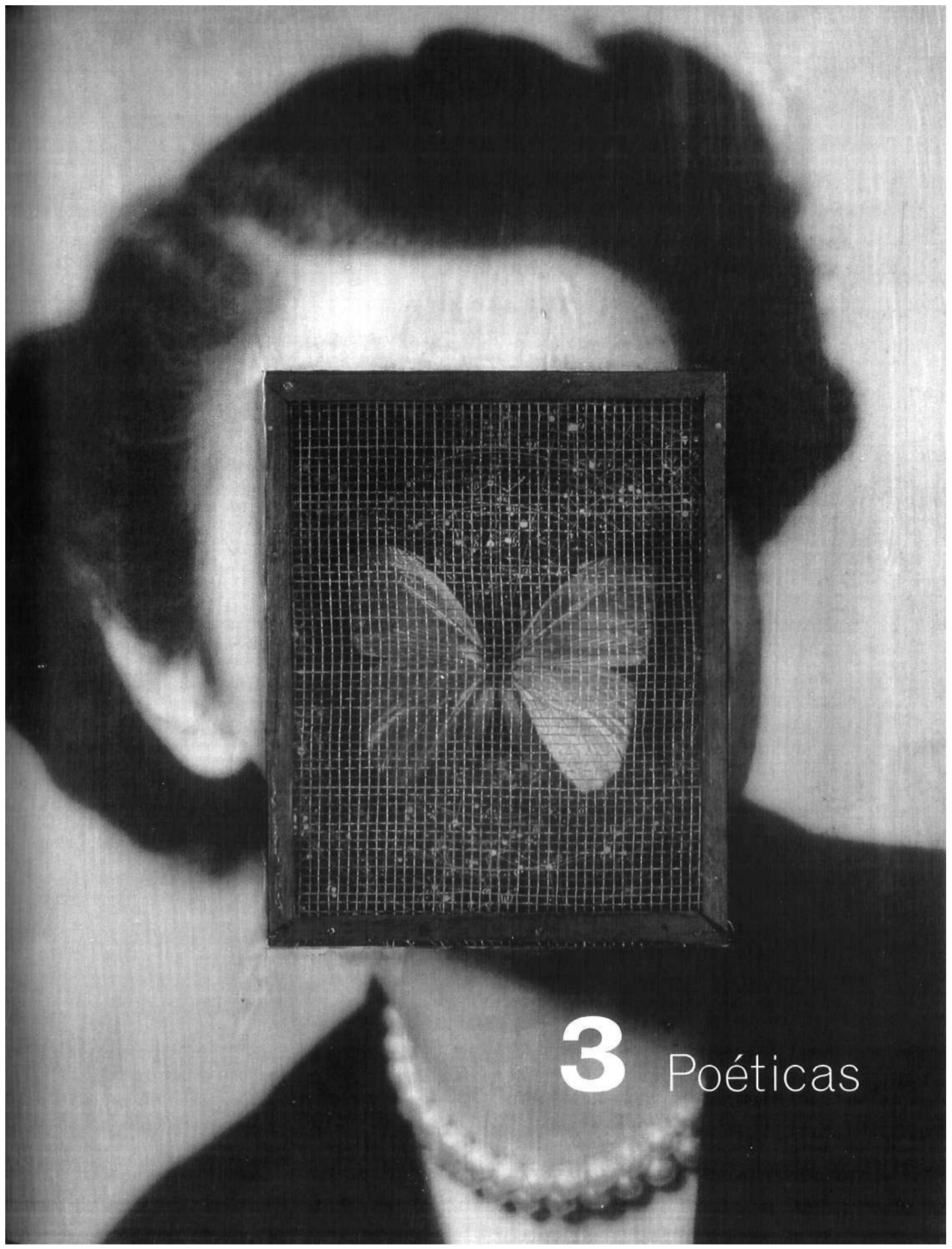
En el territorio parvense no existen jerarquías sociales e impera el principio de igualdad y fraternidad entre sus habitantes. La única distinción viene dada por los años de ciudadanía (ciudadanos beneméritos, de honor, patricios y plebeyos), pero cada parvense se beneficia de los mismos derechos y se somete a las mismas obligaciones que sus conciudadanos. Entre las obligaciones cabe destacar: el silencio durante el "uso de palabra" o, cuando el presidente de la tenida lo exige, una actitud respetuosa durante actos de interpretación artística y colaboración de todos en el servicio de mesa: servir

a un comensal es un acto cordial que le da relevancia a quien lo cumple. Por decisión de una asamblea general extraordinaria, desde el año pasado las mujeres tienen derecho a acceder al recinto de la república una vez al mes, concretamente el día 29, "día de los ñoquis", según la tradición rioplatense. La benevolencia mutua es proclamada virtud suprema en la vida social de la Parva, y, a fines de promoverla, se proscribe tocar temas relacionados con la política, la religión o... ¡el fútbol! Los parvenses se reúnen dos veces a la semana en alegres y dicharacheras tenidas.

Las instituciones de la república (Constitución, mandamientos, himno, escudo...) tienen como propósito fundamental propagar la amistad y el buen humor entre sus habitantes. Durante el año, políticos de la vecina República del Uruguay están invitados y sometidos a juicios de buen humor por la "corte de justicia". Ella puede dictaminar una condenación al calabozo para aquellos que no sepan reírse de sí mismos y prestarse al espíritu jocoso del lugar. El día patrio, durante el cual se conmemora la creación de la República (25 de agosto de 1978), se inicia con un desfile en la rambla de Montevideo en el que participan todos los parvenses con sus atuendos, montados en autos de bomberos que les facilita la municipalidad. Luego, se organiza una reunión a la que asisten personalidades invitadas del Uruguay y del cuerpo diplomático. En esta oportunidad, la Parva reitera su petición de una salida al mar que hasta hoy ha quedado sin respuesta por parte de la vecina república uruguaya. Durante el acto, los parvenses se solidarizan con los mismos reclamos de Paraguay y de Bolivia, y reciben del embajador de Panamá copias de los planes del canal para poder, algún día, inspirarse en ellos y unir el territorio de la Parva con el faro de Punta Carretas.

La Parva juega también un papel cultural importante: los más destacados artistas del Uruguay y los artistas internacionales de paso por esas tierras les han deleitado con su presencia y con sus obras. Entre los más famosos, cabe mencionar la visita de los escritores Rubén Darío y Juan Zorilla de San Martín, el tenor Tito Schipa, el director de orquestra Arturo Toscanini, y el clarinetista predilecto de Bennie Goodman, Santiago Luz, de cuyo clarinete la Parva es hoy custodia.

La Parva nos brinda un ejemplo único en el mundo de sociedad de amigos que ha sabido llegar a sus jóvenes 125 años gracias al culto de la alegría, la felicidad y el respeto mutuo entre sus miembros. ¡Sed bienvenidos a la Parva durante vuestra próxima visita a la República Oriental del Uruguay! ❖



# 3 Poéticas

# *But my face I don't mind for I am behind it*

PEP CARRIÓ

*Y mi cara que me importa puesto que estoy detrás de ella*, es una declaración nihilista de renuncia en la que el sujeto proclama la voluntad de desprenderse de su identidad. El sujeto, posiblemente extraviado en el laberinto de las identidades, haya perdido el norte y se sumerja, sin rescate, en el desdoblamiento de los muchos que le constituyen. Como se llega a tal situación extrema, antesala del suicidio, es una pregunta a la que ni el psicoanálisi puede dar una respuesta convincente.

Sin embargo desde una perspectiva poética, aunque tampoco se pueda dilucidar el enigma, se puede intentar una aproximación a la fase previa al renunciamiento, el estado anterior a la pérdida.

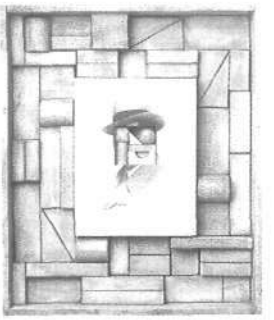
En este espacio en el que **Pep Carrió** ilustrando a Paul Valéry, cuando afirma que nacemos muchos y morimos uno, elabora y construye un imaginario de identidades posibles en el que podemos reconocernos. Reconocer los *yoes* que se suceden a lo largo de nuestra existencia y aprender a vivir con ellos es tarea ardua pero al mismo tiempo la mayor aventura posible.

***Peret***

---

* *Las obras reproducidas aquí (y a lo largo de este número) forman parte de la exposición* But my face I don't mind for I am behind it *realizada en la fundación Guifre11 de Barcelona del 13 de abril al 31 de junio de 2004.*

**Cartografías**
124 x 88 x 6,5 cm.
*Fotografías, mapas y marcos de madera*
(PÁGINA 11)

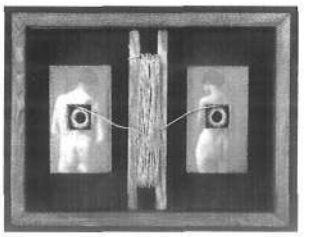


**Arquitecto**
46,5 x 39,5 x 10 cm.
*Cajas de madera, fotografías, piezas de construcción*
(PÁGINA 19)

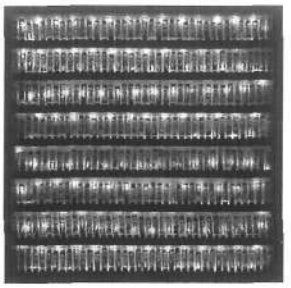
**Mapa**
35,5 x 29,5 x 10 cm.
*Caja de madera, fotografía y mapa*
(PÁGINA 24)

**Retrato con madeja**
32,5 x 22,5 x 10 cm.
*Caja de madera, fotografía y madeja de cuerda*
(PÁGINA 32)

**Retrato con canicas**
35,5 x 29,5 x 10 cm.
*Caja de madera, fotografía y canicas*
(PÁGINA 40)



**Unión**
45 x 34 x 10 cm.
*Caja de madera, fotografías y objetos*
(PÁGINA 52)



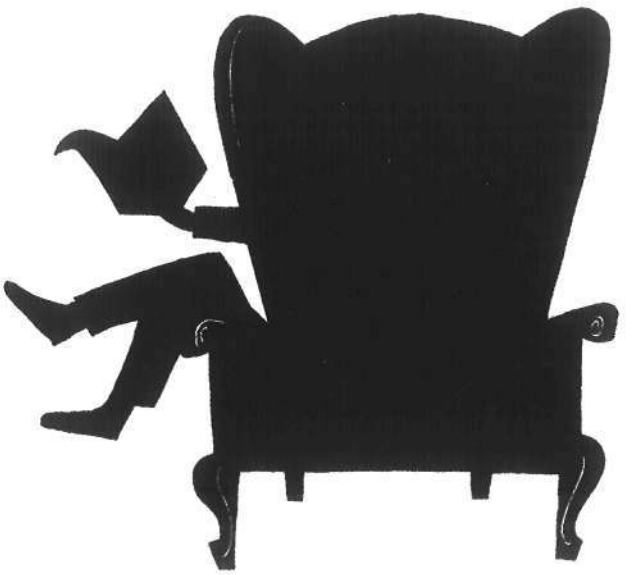
**Iluminados**
84 x 84 x 15 cm.
*Caja de luz, fotografías en tubos de ensayo*
(PÁGINA 58)

**Unión**
21 x 37 x 15 cm.
*Caja de madera, fotografías y tuercas*
(PÁGINA 74)

**Mariposa**
43,5 x 58 x 15 cm.
*Caja de madera, fotografía y mariposa*
(PÁGINA 87)

# La cultura pasa por aquí...

# www.revistasculturales.com



**Lectura de artículos *on-line***

**Sumarios completos**

**Enlaces con las webs de las revistas**

**Suscripciones y pago seguro**

**Noticias culturales**

**Foros de debate**

AV Monografías
Ábaco
Academia
ADE Teatro
Afers Internacionals
Álbum
Archipiélago
Arquitectura Viva
Archivos de la Filmoteca
Arte y parte
Aula, Historia Social
L'Avenç
Ayer
Barcarola
Boletín de la Institución Libre de Enseñanza
CD Compact
El Ciervo
Clarín
Claves de Razón Práctica
CLIJ
El Croquis
Cuadernos de la Academia
Cuadernos de Alzate
Cuadernos Escénicos
Cuadernos Hispanoamericanos
Cuadernos de Jazz
Cuadernos de Pensamiento Político. FAES
Cuadrante
DCidob
Debats
Delibros
Dez.Eme
Dirigido
Doce Notas
Doce Notas Preliminares
Ecología Política
El Ecologista
Er, Revista de Filosofía
La Estafeta del Viento
Exit, Imagen y cultura
Experimenta
El Extramundi y los Papeles de Iria Flavia
FotoVideo
Goldberg
Grial
Guaraguao
Historia, Antropología y Fuentes Orales
Historia Social
Ínsula
Intramuros
Lápiz, Revista Internacional de Arte
Lateral
Leer
Letra Internacional
Letras Libres
Libre Pensamiento
Litoral
Más Jazz
Matador
Melómano
Mientras Tanto
Le Monde Diplomatique
Nación Árabe
Nickel Odeón
Nuestro Tiempo
Nueva Revista
Ópera Actual
La Página
Papeles de la FIM
Papers d'Art
Pasajes
Política Exterior
Por la Danza
Primer Acto
Quimera
Quodlibet
Quórum
El Rapto de Europa
Reales Sitios
Renacimiento, Revista de Literatura
Reseña
Revista HispanoCubana
Revista de Estudios Orteguianos
RevistAtlántica de Poesía
Revista de Libros
Revista de Occidente
Ritmo
Scherzo
El Siglo que viene
Sistema
Telos
Temas para el Debate
A Trabe de Ouro
Tribuna Americana
Turia
Utopías/Nuestra Bandera
El Viejo Topo
Visual
Zona Abierta

**Asociación de Revistas Culturales de España**

**Exposición, información, venta y suscripciones:**

Hortaleza, 75. 28004 Madrid
Teléf.: +34 913 086 066
Fax: +34 913 199 267
www.arce.es
info@arce.es

# *Claude Cahun: ella, los pájaros*

OLVIDO GARCÍA VALDÉS

El tordo puntúa la mañana. Mínimo bulto negro en la antena. El exterior es el frío. El aire frío en las mejillas.

Cómo llegamos a las cosas es banal. Es decir, significativo sólo subjetivamente. Caminos de andar por casa, conmociones, afectos en que arraiga la experiencia estética. Yo llegué a la obra de Claude Cahun (Nantes, 1894 – Jersey, 1954; mujer, fotógrafa, escritora, lesbiana, activista política, singular pero casi invisible personaje femenino en el sólido y masculino mundo bien visible del surrealismo bretoniano), yo llegué a la obra de Claude Cahun por asociaciones que la unían a cierta imagen de mi madre.

Allí estaba, no sé si a fines de los años 80 o ya dentro de los 90, en alguna muestra de revisión de las vanguardias históricas: me miraban, levemente ladeada la cabeza, unos ojos oscuros; brillo húmedo del *rouge* –fotografía en blanco y negro– en el labio inferior, cejas finas: un autorretrato de 1925 propiedad del IVAM (¿que quizá era también quien organizaba la muestra?), separado –como llegaría a saber después– de la serie *Estudios para un recuerdo*; la misma cóncava vitrina, campana de cristal, enmarcando el rostro. Esa pequeña foto –11,1 x 8,6 cm.– me llevó a otra imagen, aunque olvidada, familiar: mediados los años 40, un ovalado rostro femenino, casi un *modigliani* de la postguerra española. Era una foto de mi madre, que sostenía desnudo un bebé gordezuelo en su regazo, un niño que murió pronto y que yo no llegué a conocer.

La fotografía (Barthes, Dubois, Krauss) es una huella luminosa; es también una sombra fijada, impresa. Indicios. Presencia de una ausencia.

La obra que busqué luego de Claude Cahun me pareció sorprendente, no previsible a partir de aquella primera imagen. Perturbadora. Clasificable por su objeto en tres grandes bloques: retratos, autorretratos y montajes fotográficos. Hechos estos últimos en colaboración con su pareja, Suzanne Malherbe, que era además su medio hermana –hija de la segunda esposa del padre– y que firmaba sus obras con el nombre de

M. Moore. También *Claude Cahun* fue nombre elegido; el familiar era Lucy Schwob –sobrina nieta de Marcel Schwob, el autor de *Vidas imaginarias*–. Perteneciente, pues, a una acomodada dinastía judía de notables intelectuales, si Lucy prefiere la ambigüedad de *Claude*, indistinto para hombre y mujer, el apellido Cahun lo tomará, saltando atrás, de la abuela materna del padre. "*Nuestra maldición* –parece que decía Marcel Schwob– *es ser hijos de Cahun* [Caym], *pero por eso es por lo que no somos imbéciles.*"

De esa vasta obra, aunque disminuida por la destrucción de las tropas alemanas invasoras –ambas mujeres llegaron a ser condenadas a muerte, el final de la guerra las salvó–; de esa obra, lo más extraordinario quizá sea la serie de autorretratos que Cahun realiza desde su adolescencia hasta su muerte. En ellos *juega*: se disfraza –hombre, mujer–, se rapa el pelo, se maquilla, se sumerge en purpurina, se teatraliza, se enmascara, se distancia, se desdobla, se transforma, se multiplica, se acerca, se escapa: *yo no soy nadie, ¿quién eres tú?*, parece decir trasladándonos la pregunta de Emily Dickinson. Desterritorializar, reterritorializar. Proponer formas, fórmulas, ir más allá de las fórmulas: provocar la metamorfosis. Siempre se juega en serio.

Hoy esas fotos nos parecen antiguas: imágenes que dejan en el ojo el espesor de su consistencia, blanco y negro, cuerpo, cuerpo real, bien lejos del glacial ciberespacio de las presencias virtuales. Ensimismada en su *ser otro*, *otra*. Definida y ajena. Extraña de sí que propone: tú no eres yo. Origen, antes de Duchamp, de todo el transformismo que ha venido después. Antiguas, esas fotos resultan de una actualidad inquietante. Yo no soy yo.

Privadas, eso sí. Forma de explorar las zonas de recubrimiento o deslizamiento de las nociones de *género* y *sexo*, tenaz ejercicio de sospecha acerca de una identidad sexual estable y del concepto mismo de identidad, fueron, no obstante, hechas para consumo privado (C. Gonnard, E. Lebovici), para deleite de la pareja Cahun-Malherbe, y de sus amigas y amigos –Gertrude Stein, Chana Orloff, Henri Michaux, Georges Bataille, Jacques Lacan...–, para di-versión y re-conocimiento de la mirada en la amante. (¿Todo conocimiento estético es afectivo?, ¿todo conocimiento?)

*"El libro que describiera a una persona con todas sus anomalías sería una obra de arte similar a la estampa japonesa que nunca deja de incluir la imagen de una mínima oruga captada por casualidad a una hora particular del día"*, había escrito el tío abuelo Marcel en su introducción a *Vidas imaginarias*. Y también: *"El arte se encuentra en el lado opuesto de las ideas generales, se limita a describir lo individual y a desear lo único. Nunca clasifica, sino que desclasifica (...) Fijaos en una hoja de árbol, con sus caprichosas nervaduras, su variedad de tonalidades según la luz, la arruga que provoca una gota de lluvia caída, la picada de algún insecto, el rastro plateado del caracol, la muerte dorada que va trayendo el otoño; buscad una hoja exactamente igual en todos los grandes bosques de la tierra: ¿a que no la encontráis?"*.

De hacia 1928 es otra imagen: de espalda, la cabeza que gira hasta el perfil, camiseta de tirantes, oscura, cráneo pelado, cejas depiladas, mirada baja pero que permite ver el borde resaltado en negro de los párpados. Palidez de la piel entre la negrura de la camiseta y el fondo gris. Cráneo desnudo, nariz ganchuda, silueta de pájaro desplumado. (Eco del diálogo con un muchacho que a los pocos años se suicidó: –¿Sabes quién es Emily Dickinson? –Sí, respondo. –¿Qué dijo? –Dijo, por ejemplo, *"saber oscuramente que voy a tener alas"*. –Sí. –Dijo también: *"la esperanza es una cosa con plumas"*. Yo estoy desplumado.) Cráneo desnudo, nariz ganchuda, silueta de pájaro. La palabra no alcanza a la cosa, decir se queda atrás, la respiración sofocada, la lengua fuera, sin darle alcance. No *volé tan alto, tan alto*, no. Ésta es carrera rastrera. En

pos de. No lo sublime indecible. Se ve bien. Ahí está. Se *ve* bien.

Esa imagen pide un mirar, no hablar. Su desnudez –no hay desnudos entre los autorretratos de Claude Cahun– habla al silencio. La misma imagen se desdobla en *Que me veux-tu?* –el rostro de frente y el rostro de perfil saliendo casi del mismo torso, no se miran ni nos miran, crean un espacio de diálogo cerrado, de recelo, de inaudible precariedad–. En muchos de los autorretratos hay complacencia y humor, con frecuencia hay ironía. No es así aquí. No se propone un nuevo guiño, otro disfraz. Algo aparece desnudo en el alma: un cuerpo mira como miramos cuando quedamos solos. "Se sentía tan desvalido que a veces le daban ganas de ser desagüe de cocina", podría decir.

Situé al comienzo una enumeración supuestamente descriptiva (Claude Cahun: mujer, fotógrafa, escritora, lesbiana, activista política, singular pero casi invisible personaje femenino en el masculino mundo bien construido y visible del surrealismo bretoniano). Tal vez una de las lecturas que la obra de Cahun propone hoy sea la de que nos cuestionemos la capacidad liberadora de alguno de los términos de esa enumeración, volviéndonos problemático o inasumible el punto de vista que la sustenta. Si el cuerpo y la verdad (Butler, Foucault, Nietzsche) son construcciones políticas, la sexualidad y las identidades sexuales son producto de categorizaciones que distintos saberes (y poderes) disciplinarios autorizan. ¿Cómo luchar entonces contra esas categorizaciones regularizadoras y normativas. "*¿Quién o qué se declara, sale de la clandestinidad, se revela en su totalidad cuando yo me presento como lesbiana?* –se pregunta Judith Butler, tras declarar su participación como lesbiana en determinados actos políticos-. *¿Qué es lo que ahora se sabe, si se sabe algo? ¿Es posible la existencia de cualquier tipo de sexualidad sin la opacidad proyectada por el inconsciente, lo que significa simplemente que el* yo *consciente que revelaría su sexualidad tal vez sea el último en conocer el significado de lo que dice? Si proclamo que soy lesbiana, salgo de un* armario *sólo para crear otro nuevo y diferente. El* tú *al que salgo da acceso a una región de opacidad distinta. En realidad lo único que se ha producido es un cambio del* locus *de la opacidad: antes, tú no sabías si* yo era, *pero ahora no sabes lo que significa que yo* sea, *lo que equivale a decir que el verbo está vacío, que no puede reemplazarse con un conjunto de descripciones.*"

Más allá de la urgencia de una innegociable igualdad jurídica y social, términos como *mujer*, *lesbiana* y *hombre homosexual*, señalan identidades heterodesignadas, modelo de aquello que ha de ser –que ha sido y es– clasificado, regulado y controlado desde la pretendida *neutralidad* o *naturalidad* de los términos normalizadores (*hombre*, *heterosexual*). Resistir a la clasificación, a la heterodesignación (¿sería concebible presentar a un artista como varón heterosexual activista político?): ¿cómo, con qué recursos? ¿con qué hipótesis de éxito?

Claude Cahun, explorando duplicaciones, multiplicidades, expandiendo la ironía, afilando su *vis* cómica, intensifica la precariedad de quien mira. Amplía con su juego no sólo el espacio de su propia complejidad existencial, sino que hace ganar espesor y opacidad a la mirada que observa.

(Yo no soy nadie, ¿quién eres tú?) El tordo puntúa la mañana. Mínimo bulto en la antena. El exterior es del frío. El aire frío en las mejillas.

A veces el exterior en Cahun no es hostil. Arena, agua, transparencia del baño, luz del cuerpo en el agua, destellos, vida inmediata, placentera. Otras veces, en los montajes fotográficos hechos con M. Moore –*Aveux non avenus* (*Confesiones sin valor*), por ejemplo, donde se integran textos de Cahun–, el cuerpo desaparece para dejar solas a las cosas. Al azar, al capricho de la elección, dejando que opere cierto mag-

netismo objetual en el sujeto. A veces el cuerpo se hace restos, fragmento, cosa suelta, mano de cerámica, cabellos, fetiche. Y arena, agua. Vegetación aventada del litoral. Exterior.

Yo. Ella. Tú. *Confesiones sin valor* (1930). Así dice una de sus páginas:

"*La aventura invisible.*

*El objetivo sigue los ojos, la boca, las arrugas a flor de piel... La expresión del rostro es violenta, a veces trágica. Al fin tranquila, con la calma consciente, elaborada, de los acróbatas. Una sonrisa profesional. Y ya está.*

*Vuelven a aparecer el espejo de mano, el lápiz y la sombra de ojos. Un tiempo. Un punto. Punto y aparte.*

*Vuelvo a empezar.*

*Pero qué manejo ridículo para quienes no han visto –y no he enseñado nada- los obstáculos, los abismos y los grados atravesados.*

*Así pues, voy a cargarme con todos los pertrechos de hechos, piedras, cuerdas tiernamente cortadas, precipicios... No es interesante. Adivinad, restableced. El vértigo se sobreentiende, la ascensión o la caída.*

*(...) Por mucho que me ponga cómoda, lo abstracto, el sueño, son tan limitados para mí como lo concreto, lo real. ¿Qué puedo hacer? En un espejo estrecho, ¿mostrar la parte por el todo? ¿Confundir una aureola y unas salpicaduras? Negándome a golpearme contra las paredes, ¿golpearme contra los cristales? En la noche oscura.*

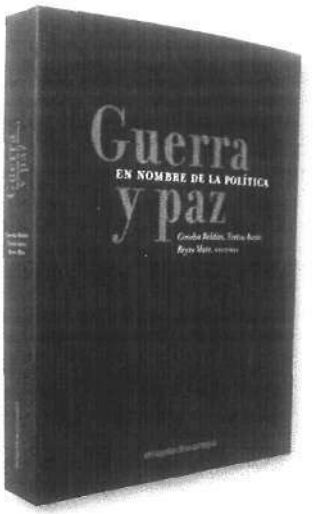
*Esperando ver claro, quiero acorralarme, debatirme. ¿Quién, sintiéndose armado contra sí mismo, aunque sólo sea con las palabras más vanas, quién no se esforzaría, aunque sólo fuera, en proponer exactamente el vacío?*

*Es falso. Es poco. Pero ejercita la vista*"❖

# Guerra y paz
## En nombre de la política

Concha Roldán, Txetxu Ausín, Reyes Mate (Eds.)

*Esta obra surge con la intención de plantear reflexiva y críticamente los conceptos jurídicos y políticos fundamentales de nuestra tradición democrática que fueron puestos en cuestión por el hecho de la guerra de Iraq, así como con la voluntad de recoger los elementos éticos, estéticos, religiosos y mediáticos con que esta guerra ha repercutido y repercute en los individuos de las sociedades afectadas.*




**Calamar Ediciones**
Páginas: **352** Formato: **16 x 20 cm**
Encuadernación: **Rústica con solapas**
ISBN: **84-96235-04-1** PVP: **19 Euros**

### Guerra y nuevo orden mundial

El imperio y su sombra
ANTONIO ELORZA

Continuidad y ruptura en la política exterior española
ANTONIO GARCÍA SANTESMASES

El "Gran Medio Oriente" de los EE UU
GEMA MARTÍN MUÑOZ

Las fuerzas armadas de la globalización
LUIS OTERO FERNÁNDEZ

¿Naciones Unidas o Naciones a la orden?
ANTONIO REMIRO BROTÓNS

Guerra, justicia y derecho internacional
ALFONSO RUÍZ MIGUEL

Legalidad de la guerra moderna
JAUME SAURA ESTAPÀ

Orden mundial y estado de excepción
REYES MATE

La democratización pendiente de la esfera internacional
JUAN CARLOS VELASCO

Guerra y globalización
FERNANDO VALLESPÍN

### Ética, sociedad y medios

Terrorismo en el Tercer Entorno
JAVIER ECHEVERRÍA

De Bello Mesopotámico o ¿qué hace una chica como tú en un sitio como éste?
(La ética ante la guerra de Iraq)
JAVIER MUGUERZA

Ser mujer en la guerra
RAQUEL OSBORNE Y CRISTINA JUSTO SUÁREZ

El campo de batalla de los discursos. Discursos e imágenes en torno a la ocupación de Iraq
LUISA MARTÍN ROJO

Iraq: El fin de la información monolítica en la guerra
JOSEP M. SANMARTÍ

La opinión pública: El tercero incluido
CRISTINA SANTAMARINA

La estetización de la violencia
CARLOS SOLDEVILLA

Fundamentalismo religioso, religión civil y la guerra
JOSÉ ANTONIO ZAMORA

Guerra y distancia
JAVIER ORDÓÑEZ

el**raptodeeuropa**

# **En Enero**
# Manuel Cirauqui

**Manuel Cirauqui**, Zaragoza (1978). Escritor y artista, actualmente reside en París.

1.

La obra ha terminado, pero la hierba helada cruje
bajo mis pies.
Camino, dejo una estela
con la que luchan estos barros.
¿Es posible que el pavo real
siga cantando en el invierno?
Descubro las virtudes de la rama helada.
Ante el arbusto de carmín en el silencio
mi voz se esconde.
Juega el animal blanco, relaciona
la rama, la escarcha, la oscuridad
bajo la hierba y el corazón aquí recibido.
Hecho para estos fríos, excita mi ojo
y ahonda la geometría ya durmiente que,
de tan pura, se mezcla con todo sin dificultad.

30-1-03

2.

Añoras la limpieza de otra respiración.
En un lugar que podría ser este,
en un tiempo que podría ser este mismo y
junto a un agua impávida que no podría cambiar.
Tira de todos tus miembros y
tu pensamiento está frío como el bronce.
Como un voto, recoges la bolsa negra
y la arrojas en el basurero.
Extiendes la mudez y la ceguera
hasta donde el refinamiento de la religiosidad te
lleve.
Así ocurre, lo cual quieres:
toda la piedra azul perdida estando,
que crezca de tu mano, donde sólo hay arena.

30-1-03

3.

Es inútil que corras: no va a atardecer.
Así para la obra del pensamiento
se eriza más y más la escarcha y no perece.
Decir palabras se parece a sembrar, al menos decir
estos versos, que echo delante de mí y se adelantan
a mis respiraciones, estos números:
algo renace de esta
aspiración que el futuro ataca;
mucho miente este final.

Exterior habitado por el hielo
la nieve ha recomenzado:
su diana y compañera es la rama
de siempre y la paloma con un collar blanco,
que hace todo en vano.
El peso de las máquinas hace que la hibernación
parezca un juego.

30-1-03

4.

Mira, qué distintas son nuestras manos.
Las tuyas son cuadradas y con suavidad de hojalata,
dulcemente sin precio en donde
se encuentran todas las cegueras:
la gardenia, el durmiente camino, el animal de la
cercanía.
Dulcemente allí encontradas como manzanas.

Las mías, vórtices en que lo puro
instrumento se vuelve la unidad traicionando.
Umbral, insomne como todo umbral,
donde el velo del sueño fue perdido a los dados:
esto trajo el enfado a muchas verdades.

1-2-03

5.

En el pelaje, en las hojas negras, en los frutos del
interior.
La lluvia ha desenterrado muchas castañas. En la
nuca
el nombre del desconocido Espeusipo
enciende nuevas causas para caminar,
para alejarse nunca.
Todavía entre cinco o seis abetos
la inmovilidad de las ramas rojas me consuela
de las grandes personas:
la primera persona del singular,
la primera persona del plural.

3-2-03

# 4 Lecturas

# Pasión y ciencia de la música africana

*Mbudi Mbudi na Mhanga*
Polo Vallejo
Edición del autor • www.polovallejo.com

En un mundo en el que se publica tanto sobre tantas cosas, en el que nos vemos arrastrados a diario por un torrente de nuevas páginas, es difícil, muy difícil, encontrarnos con un libro que nos deje desde el primer momento con la boca abierta por la sorpresa y el corazón levemente acelerado por el gozo de haber descubierto algo auténticamente importante.

Este es justamente el caso de *Mbudi mbudi na Mhanga. Universo musical infantil de los wagogo de Tanzania*, la obra que el musicólogo y compositor Polo Vallejo ha presentado hace unos meses a los lectores de habla castellana, inglesa y francesa, pues en estas tres lenguas se presenta la primorosa edición de esta joya bibliográfica, acompañada por dos CD's que recogen, registrado "in situ" por el autor, el testimonio sonoro al que se refiere su subtítulo.

El libro es, efectivamente, un viaje musical a las tierras de los wagogo, pueblo que habita el sur de la meseta central de Tanzania, un paisaje de severa sabana marcada por la alternancia estacional de la lluvia y la sequía. Y en este viaje, el autor nos hará descubrir muchas cosas a los lectores europeos, muchas cosas importantes de verdad.

Es destacable el hecho de que el libro se dirija a todos los lectores. Si Polo Vallejo es una de las máximas autoridades a nivel mundial en el terreno de la etnomusicología, su libro nos enseña que es también un gran pedagogo, capaz de transmitir con una pasión arrolladora su experiencia personal en tierras

africanas, experiencia que es una parte inseparable de su vida tanto profesional como afectiva. Por eso estamos ante un libro que interesará, más aún, fascinará, a todo el mundo, desde los profesionales de la música, sean conocedores de la música africana o, simplemente, músicos y compositores curiosos y de mente abierta, hasta el público lego en la materia, interesado en el aspecto humano, cultural, geográfico o simplemente "aventurero", de un viaje al corazón de otra cultura, tan distante de la nuestra como cargada de límpida verdad.

Tras contarnos la fábula local que da título al volumen, *Mbudi mbudi na Mhanga (El murciélago y el cerdo hormiguero),* una pequeña historia que nos habla de la necesidad de la generosidad, pero también del poder de la música, Polo Vallejo inicia la primera parte de su libro con uno de los diez maravillosos "Cuadernos de campo" que se entreveran en el texto, y que nos narran en primera persona algunas de las vivencias del autor en tierras de los wagogo. Estos cuadernos constituyen un auténtico retrato fragmentario del encuentro entre dos concepciones de la realidad, a la vez que nos revelan el reto que supone para el investigador el desarrollo del trabajo de campo. El que escribe esta breve y siempre insuficiente reseña no quiere revelar contenidos del libro al futuro lector más allá de lo necesario, pero estoy seguro de que algunos de estos "Cuadernos de campo" constituirán para el público una verdadera sorpresa, y un motivo de reflexión muy seria sobre el significado de nuestro "pequeño" mundo consumista y tecnológico y de nuestra relación con lo que nos rodea.

Entre los "Cuadernos de campo" se desarrolla el contenido, magníficamente estructurado, del libro: en la primera parte, Polo Vallejo nos va descubriendo, mediante una información precisa y nunca tediosa, en la que palpita el conocimiento "de primera mano" de los temas tratados, el ámbito geográfico, la historia, la lengua, las creencias espirituales o la organización social de los wagogo. La segunda parte del volumen nos sumerge en lo que el subtítulo nos anunciaba como epicentro de la obra: el universo musical de los niños wagogo. Esta parte se abre con un diagrama circular en el que encontramos sistemáticamente clasificado todo el repertorio musical del pueblo wagogo, y en el que se nos indica la función y propósito de cada género, junto con los procedimientos musicales de los que se vale o los instrumentos que utiliza (casi siempre como acompañantes de la voz humana, pues cabe aquí decir que la música de los wagogo es eminentemente vocal). Tras esta presentación sistemática, que ya nos anuncia claramente la extensión e importancia del repertorio infantil en el corpus musical wagogo, Polo Vallejo nos introduce en la función de la música en esta sociedad, y nos explica detalladamente la relación de los niños con la música, relación que empieza prácticamente con el nacimiento (hablamos de una sociedad en la que el canto es omnipresente, y en la que todos los miembros de la comunidad participan del arte sonoro), y culmina con el rito iniciático que marca el paso del niño a la edad adulta. Entre ambos momentos, vamos conociendo cómo se desarrolla entre los pequeños el aprendizaje del repertorio o cuáles son los instrumentos que en esta cultura se reservan específicamente a los niños.

En fin, una zambullida en estas páginas nos descubre a los lectores occidentales un mundo complejo y organizado, extremadamente sofisticado, en el que el arte y la vida corren de la mano de forma inseparable desde la infancia; un

mundo en el que los elementos que componen la realidad –arte, naturaleza, relaciones humanas, trabajo–, se relacionan estrechamente entre sí formando un mosaico cargado de sentido en el que cada tesela ocupa su lugar y su función para crear un dibujo comprensible para los miembros de la comunidad, un dibujo que es, en suma, la propia vida. Qué lejana de este sentido originario de las cosas queda nuestra propia sociedad, atomizada, formada por elementos que han perdido por el camino su capacidad de reconocerse entre sí, que han olvidado incluso por qué y para qué nacieron, hace ya mucho tiempo. Con qué sentimiento de nostalgia indefinible contemplamos los creadores de este mundo nuestro a ese otro mundo en el que el arte no discute por su función ni pelea por su existencia, sino que es, simplemente, necesario, como el alimento que a diario nos llevamos a la boca. En suma, qué sabor de verdad profunda nos dejan estas páginas...

La tercera parte, que se abre tras el octavo de los diez "Cuadernos de campo", se centra ya en aspectos puramente musicales. Sin embargo, el autor sabe también hacerlo atractivo para el lector no especializado, de manera que, con un poco de atención, un lego en materia musical puede obtener una rica información sobre los aspectos técnicos de esta música, y me atrevería a decir que de la música en general, pues Polo Vallejo define y aclara magistralmente algunos conceptos básicos sobre ritmo, métrica y pulsación, que permitirán a más de un lector enfrentarse con nuevas armas a la escucha de cualquier tipo de música. Naturalmente, y ello es inevitable en un estudio especializado, el conocedor o músico profesional, instrumentista o compositor, degustará aún con más hondura toda esta información, y encontrará en ella un rico estímulo que, con toda seguridad, hará crecer una sustancia nueva y sana en su acervo musical personal, pues Polo Vallejo ofrece al músico occidental un alimento altamente nutritivo.

Esta tercera parte se cierra con el décimo y último "Cuaderno de campo", una demoledora invitación a la reflexión sobre unas cuantas cosas de nuestro tiempo, del que prefiero no anticipar ni una migaja, seguro de la sorpresa y la conmoción que reserva al lector de esta obra.

La cuarta parte del volumen es una impagable colección de transcripciones, en notación solfística occidental, de piezas del repertorio infantil wagogo. Polo Vallejo inicia el capítulo explicándonos sus criterios a la hora de pasar al papel estas músicas transmitidas en su origen solamente por vía de la memoria, y tan diferentes de la música occidental en algunos aspectos, especialmente en lo que a la concepción del ritmo se refiere. El material que el autor nos brinda a continuación va a ser una fuente segura de inmenso disfrute para los lectores con conocimientos musicales: cerca de 60 partituras, que nos permiten acercarnos a las interioridades de una música tan rica como emocionante.

Los dos CD's que acompañan al libro son el resultado de horas de infatigable trabajo del autor en los poblados wagogo, grabadora en mano, persiguiendo la ocasión más favorable para recoger la huella evanescente de un canto que se esfuma en el tiempo; horas a las que nos podemos imaginar que se unen otras tantas de clasificación y selección del material grabado. Un trabajo que, unido al resto de las recopilaciones de la música de los wagogo publicadas en CD por Polo Vallejo (*Chants Wagogo*, OCORA C560155 / HM 79; *Musiques de divertissement gogo*, OCORA

C560165 / HM 79; *Musiques rituelles gogo,* VDE CD-1067), constituyen un amplio y generoso testimonio sonoro de una cultura musical tan rica como sorprendente.

Los CD's de *Mbudi mbudi na Mhanga* totalizan más de dos horas de música, y contienen tanto canciones y música instrumental infantil como un conjunto de breves y sabrosos ejemplos, llamados por el autor del libro "Demostraciones del pulso", que nos adentran en la concepción rítmica de esta música. Se trata de pequeños fragmentos que sin duda llamarán especialmente la atención de los músicos, pero que con un poco de paciencia pueden ser seguidos y entendidos por cualquier oyente interesado, que obtendrá, como recompensa a su pequeño esfuerzo, una mejor comprensión de uno de los componentes esenciales del arte musical.

Hay un último aspecto de esta publicación que llamará la atención del afortunado que la tenga entre sus manos, y que será sin duda lo primero que le seduzca: Se trata de la hermosura de *Mbudi mbudi na Mhanga* como objeto, del preciosismo de su maquetación, de sus dibujos, de la emotiva y trascendente belleza de sus fotografías (un material gráfico tomado "in situ" por el propio Polo Vallejo, y que justificaría por sí solo la publicación de un volumen de imágenes); en fin, del gozoso aspecto estético de un libro que satisfará a todo tipo de lectores, un libro "multiuso" que regala el oído, la vista y la inteligencia. Un libro, en suma, que, a fuer de único en el panorama editorial español, está llamado a convertirse en un clásico en su género a nivel internacional. No se lo pierdan por nada del mundo.

*David del Puerto*

# ASINUS EX MACHINA
## (Naciones, pasiones y regueldos)

*Para mí, lo que a la postre lo salva todo es la presencia de esa... santa burra*
EMIL KUSTURICA

*Fue voluntad divina, / el voto fue de un santo,*
*Que tú yo nos miráramos / Y se hiciera el milagro.*
*Que al balcón más alto / las barcas asciendan*
*Y cual golondrinas / vuelen las hortensias.*
ODISEAS ELITIS

*Zivot je Cudo*
*(La vida es un milagro)*
Emil Kusturica, 2003

Hablando de Kusturica, al que se da un aire en su fiero aspecto, se quejaba Zizek del topicazo balcánico atribuido al director bosnio: locura, exuberancia, desmadre, exceso... y del aire de displicente superioridad con que los críticos "occidentales" comentan su obra. Bueno, pues si no quieres caldo, toma dos tazas.

*La vida es un milagro* es un cóctel, que todavía se agita en la coctelera y dura dos horas y media largas, de epopeya y farsa, drama intimista y alegato político, documental animalesco e historia de amor, Sófocles y Fellini, Eurípides y Capra, crónica costumbrista y musical deconstruido. Es difícil que salga un brebaje equilibrado. Y no sale. Y es que no puede salir. Porque cuando se habla de ciertas cosas, el propio medio se resiente. Y sólo así se legitima el poder hablar de ellas.

La historia empieza en 1992, a la víspera del estallido de la última guerra balcánica (pace Zizek). En un apeadero ferroviario abandonado, que quiere rehabilitar con fines turísticos, se ha instalado un ingeniero de Belgrado, más bueno que el pan, con su mujer, una cantante de ópera completamente pirada, y su hijo, una promesa del fútbol. Y así, en un paisaje tan bello como difícil, en torno a una casa tan destartalada como acogedora, va la vida, puntuada de festejos y cogorzas, osos y gallinas, sin que nadie se crea lo que se avecina. Porque la guerra es imposible. Porque no puede ser. Porque no.

Y la situación se descontrola. Y la película también. O eso

# POLITICA y SOCIEDAD

Revista cuatrimestral de Ciencias Sociales

Facultad de Ciencias Políticas y Sociología. Universidad Complutense



**Presidente:**
Francisco Aldecoa Luzárraga

**Director:**
Ramón Ramos Torre

**Consejo de Redacción:**
Víctor Abreu Fernández, Rafael Bañón Martínez, Inés Campillo Sierra, Cecilia Castaño Collado, M.ª Isabel Castaño García, Juan José Castillo Alonso, María Cátedra Tomás, Eduardo Crespo Suárez, Rafael Cruz Martínez, María González Encinar, Jesús Leal Maldonado, Lorenzo Navarrete Moreno, Laureano Pérez Latorre, Fernando Valdés dal Ré

**Secretaria:**
Carmen Pérez Hernando


## CONTENIDO Vol. 40 Núm. 3 (2003)


**Patricia Jiménez de Parga y Maseda**
*Análisis del principio de precaución en Derecho internacional público: perspectiva universal y perspectiva regional europea*

**Ramón Ramos Torre**
*Al hilo de la precaución: Jonas y Luhmann sobre la crisis ecológica*

**José Luis Luján y José Antonio López-Cerezo**
*La dimensión social de la tecnología y el principio de precaución*

**Susana Aguilar y Andrew J. Jordan**
*Principio de precaución, políticas públicas y riesgo*

**J. David Tàbara, Daniel Polo y Louis Lemkow**
*Precaución, riesgo y sostenibilidad en los organismos agrícolas genéticamente modificados*

**Silvina Gernaert, María Martha Lucano y Gloria Grinstein**
*El principio precautorio y el caso de los organismos genéticamente modificados en Argentina*

**Amparo Gómez Rodríguez**
*El principio de precaución en la gestión internacional del riesgo medioambiental*

**Manuel Espinel Vallejo**
*Sociedad del riesgo y SIDA: el caso de Sudáfrica*

**Pablo Francescutti**
*«Vacas locas» y comunicación del riesgo: un análisis de la prensa española*

**VARIOS:**

**Diego Palacios Cerezales**
*Confrontación, violencia política y democratización. Portugal 1975*

**Noelia González Adánez**
*El absolutismo y la Constitución de Cádiz: consideraciones sobre la gestación del «poder responsable» en la crisis del Antiguo Régimen*

**NOTA DE INVESTIGACIÓN:**

**Manuela Palmeirim**
*Identidad, etnicidad y mitos de fundación: «L'empire lunda» y los aruwund del Congo*



## SUSCRIPCIONES

| ESPAÑA Y UNIÓN EUROPEA | | RESTO DEL MUNDO | |
|---|---|---|---|
| Suscripción individual: | 30,00 € | Suscripción individual: | 40 $ |
| Suscripción institucional: | 36,00 € | Suscripción institucional: | 50 $ |
| Número suelto: | 12,00 € | Número suelto: | 20 $ |

parece. O no. Y Kusturica intenta que sus personajes sean a la vez personas y arquetipos, que el fútbol, en la mejor secuencia jamás rodada (lo dice él y es verdad), nos dé pistas de por donde van los tiros, que los animales comenten lo que pasa y que la música no decaiga. Es la guerra.

Y la familia se descoyunta, como la casa, como el país. Y cuando la historia evoluciona hacia Shakespeare, se cierne la sombra de Groucho Marx. Y cuando la carcajada estalla, los ojos se quedan tristes. Y si la mirada es de amor, el rictus de la boca es de desencanto e impotencia. Y como dice uno de los militares de la película (interpretado por el hijo de Kusturica), lo fácil es la muerte, lo jodido es la vida. Porque es un milagro. Y los milagros, si no imposibles, son agotadores.

Kusturica quiere agotar, abrumar y hasta exasperar. Y lo consigue. Pues de eso se trata. Que, una vez más, sea el propio medio el que transmita ideas y sentires. Se trata, en palabras suyas, de una película moderna pasada de moda. Como él, yugoslavo irredento.

Y cuando a Luka, el protagonista, le llega la hora de decidir, no sabe si tirarse al metro... o al metrero, como a todos nosotros por la mañana temprano; aunque, eso sí, a nosotros no nos va en ello la vida de nuestro hijo. Entonces, aunque las camas echen a volar, en el Drina flotan los cadáveres y el melodrama que siempre acecha, se apodera sublime del relato para posibilitar el milagro; milagro que sólo alguien puro e inocente puede hacer. Y así, gracias a la testarudez parsifaliana de una burra, la muerte da un paso atrás... y el amor queda en suspenso

Ante tal desenlace, un rebuzno nos suena a música celestial; y un eructo, como el que le suelta el hijo de Luka a la periodista, nos parece el más atinado de los comentarios. Serán los efectos secundarios del realismo mágico.

Kusturica ha construido un fresco a la vez riguroso y descoyuntado. Como una de esas sinfonías de Shostakovich, tan excesivas como medidas, tan crípticas como diáfanas, tratado y centón, que a la vez nos hace troncharnos de risa y nos quita el sueño. Como la vida misma... que ya sabemos que es un milagro.

*José García Vázquez*

# 5 Cuaderno de bitácora

# José Augusto Seabra, una vida

Estando aún reciente su paso por nuestra universidad –su estancia en Santiago de Compostela en noviembre de 2003, como profesor visitante en la facultad de Filología, donde impartió, dentro del programa de doctorado, un curso sobre "Fernando Pessoa, do modernismo ao classicismo"– nos llegó, a finales de mayo, la noticia del súbito fallecimiento del intelectual, político, ensayista, poeta, investigador y profesor J. A. Seabra.

Nacido en 1937, en una aldea del Alto Douro pero oriundo de Penafiel, no le tocaron tiempos fáciles a este hombre ligado a Oporto desde su adolescencia, cuando marchó a esta ciudad para hacer el bachillerato. Después de haber iniciado la carrera de derecho en Coimbra, interrumpida por su detención e ingreso en prisión, condenado como agitador estudiantil por el Estado Novo[1], continuó sus estudios y se licenció en la universidad de Lisboa en 1961. Mas, recién licenciado, no pudiendo ni siquiera recoger el título que lo habilitaba para el ejercicio de la abogacía, porque según la condena impuesta, a pesar de haber cumplido ya la pena de prisión, se encontraba aún "privado de sus derechos", tuvo que exiliarse, yendo a parar a París. Allí completó sus estudios, doctorándose en letras con una tesis sobre Pessoa dirigida por Roland Barthes, leída en 1971. Tras el 25 de abril de 1974, con el final de la dictadura, regresó a Portugal, donde desempeñó importantes cargos políticos, siendo diputado en la Assemblea da República[2] y ministro de Educación de 1983 a 1985. Como ministro, intentó relanzar la "enseñanza científico-

[1] "Estado Nuevo", el régimen de Salazar.

[2] El parlamento portugués.

técnica" (aproximadamente, nuestra "formación profesional") e introdujo en el sistema educativo la "educación cívica" (equivalente, más o menos, a nuestra "ética").

Con su regreso a Oporto, en 1974, también se incorporó a la docencia universitaria, como profesor de Literatura en la facultad de Letras de la Universidade do Porto, de la cual después sería catedrático. En el exilio, había sido profesor de la universidad de París x (Nanterre). Aunque, debido a las ocupaciones políticas, en 1983 pasó a la excedencia de su cátedra de Oporto, siempre estuvo ligado al mundo universitario. De hecho, en paralelo a su actividad política, o alternando con ella, realizó una auténtica carrera universitaria, como profesor e investigador.

En 1986 vuelve a París, de esta vez como embajador de Portugal ante la UNESCO, cargo que desempeñará hasta 1993. A continuación, es nombrado embajador en la India, pero al poco tiempo renuncia por diferencias con el gobierno portugués. Como consecuencia, vivirá unos años en el ostracismo político, ejerciendo como docente en diversas universidades francesas, entre ellas la Sorbonne Nouvelle (París IV). Vuelve a la actividad diplomática, como embajador en Bucarest, en 1997, donde estará hasta 2000, y será luego embajador en Buenos Aires, hasta 2002 en que pasa a la situación de "disponibilidade" (una especie de "reserva activa").

En todos estos años, realizó una intensa labor como intelectual, escribiendo y posicionándose, al hilo de la actualidad, en la prensa portuguesa, con especial intensidad en la portuense[3] (*O Comércio do Porto, Jornal de Notícias* y, en los últimos años, *O Primeiro de Janeiro*), pero también en los medios lisboetas (*Jornal de Letras, Expresso, Diário de Notícias, O Público*). Ahora bien, además de movilizador cívico fue también un movilizador, un catalizador cultural, que a través de la revista *Nova Renascença*[4], que había fundado colegiadamente en Oporto en 1980 y colegiadamente dirigió a lo largo de estos años, supo proyectar, reuniendo un acervo impresionante de colaboraciones de todas las esquinas del mundo, la cultura universal en la portuguesa y, así mismo, la cultura portuguesa en la universal.

La verdad es que él mismo, más allá de *Nova Renascença* y su implicación en otras revistas[5], era un referente singular de la cultura portuguesa, como escritor y como profesor. Como poeta, incluido en diversas antologías de poesía portuguesa contemporánea (en Portugal, Francia y Brasil) es autor de más de una decena de títulos, traducidos algunos al francés, italiano, neerlandés, chino, rumano y español. Como ensayista se ocupó, sobre todo, de literatura y cultura portuguesas, contándose entre sus libros: *Cultura e Política ou a Cidade e os Labirintos* (Vega, Lisboa, 1986), *Poligrafias poéticas* (Lello & Irmão, Porto, 1994), *Rostos europeus do Porto* (Fólio, Porto, 2003). De marcada relevancia gozan sus trabajos sobre Pessoa, autor en el que era un especialista mundial. Sobre el insigne poeta publicó, entre otros títulos, los libros *Fernando Pessoa ou o Poetodrama* (Perspectiva, São Paulo, 1974; Imprensa Nacional - Casa da Moeda, Lisboa, 1988), que también se publicó en francés[6], *O heterotexto pessoano* (Dinalivro, Lisboa, 1985; Perspectiva, São Paulo, 1988), *O coração do texto / Le coeur du texte* (Cosmos, Lisboa, 1996), y además realizó la edición crítica *Mensagem e Poemas esotéricos* (Siglo XXI, Madrid, 1993). En su obra, destacan también los estudios sobre su maestro, Barthes, a quien dedicó numerosos

---

[3] De "Porto" (Oporto).

[4] Toma su nombre de la "Renascença Portuguesa" un movimiento cívico, surgido en Oporto, que impregnó la cultura y la política portuguesas en el primer tercio del siglo XX: Ribeiro dos Santos, A., *A Renascença Portuguesa. Um Movimento Cultural Portuense*. Fundação Eng. António de Almeida. Porto. 1990.

[5] Como *El Rapto de Europa*, a cuyo proyecto se había incorporado desde el principio.

[6] Escrito en francés y también sobre Pessoa, es uno de sus últimos libros: *Fernando Pessoa, pour une poétique de l'ésotérisme*. À l'Orient. Paris. 2004.

artículos y el libro *Poética de Barthes* (Brasília Editora, Porto, 1980), recientemente reeditado, en versión actualizada, en Brasil.

Un eje capital de su actividad cívica y política fue la lengua portuguesa, a cuya promoción se consagró con una perspectiva universalista y partiendo del respecto a la diferencia. Fruto (y no pequeño) de sus esfuerzos es que hoy el portugués pueda ser "lengua de trabajo" en diversos organismos internacionales, gracias a la labor conjunta llevada a cabo por brasileños, africanos y portugueses. Y otro fruto, este en el sentido de la diferencia, es la introducción, cuando fue ministro de Educación, del gallego en el sistema universitario portugués. Reflejo de su amor por la lengua portuguesa y del hecho de haber vivido entre Oporto y París (y haber andado siempre un poco por todo el mundo)[7] son sus traducciones al portugués de Barthes, Soljenitsin, Mallarmé y Senghor.

Que, a la vista de su vida, nosotros, como antiguos filósofos, sepamos ver la *"huella de Parménides en el río de Heráclito"*, por decirlo con palabras del propio Seabra en uno de sus últimos poemarios[8].

TEXTO DE **LUIS GARCÍA SOTO**

[7] Recogió sus andanzas en la autobiografía *De exílio em exílio*. De los tres volúmenes escritos, hasta el momento fue publicado el primero: *De exílio em exílio. I- Resistências e errâncias (1953-1963)* (Fólio. Porto. 2004), que el mismo presentó, a principios de mayo, en Oporto.

[8] *Oxímoros*. Porto. 2001, p. 91: *"Pegada/ de Parménides/ no rio/ de Heraclito"*.

ESTA REVISTA SE TERMINÓ DE IMPRIMIR EL DÍA
EN QUE LOS JEFES DE ESTADO Y DE GOBIERNO DE
LOS PAISES DE LA UNIÓN EUROPEA FIRMARON EL
TEXTO DE LA PRIMERA CONSTITUCIÓN EUROPEA

## Nº 1 Ética y sociedad de consumo

**MONOGRAFÍA**

Suicidios intangibles: nuevas formas de producción de lo social • *Cristina Santamarina*

Modernidad reflexiva y pérdida de la historia • *Fernando Abad Echezarreta*

El cuerpo del consumo • *José Miguel Marinas*

Luchas utópicas y paraísos triviales • *Christian Retamal*

Sociedad de consumo y espacio dramático • *Liliana López Levi*

Nietzsche, el amor, las mujeres y algunos consejos... de belleza • *Adriana Flórez López*

La excusa ética en la persecución de las drogas • *Marcela Forero Reyes*

**RAPTOS**

Nuevas formas identitarias en los movimientos sociales españoles • *Sara López Martín* y *Diego Herránz Andújar*

La península archipiélago • *José García Vázquez*

**POÉTICAS**

"El viaje en redondo" • *Ildefonso Rodríguez*
"Una la golondrina" • *Odiseas Elitis*
"Dame una identidad" y "Grecia, madre mía" • *Nikos Gatsos*

**LECTURAS**

"Mèmoire d'Ulysse. Récis sur la frontière en Grèce ancienne" de Francois Hartog y "Travels with a Tangerine" de Tim Mackinosh • *José García Vázquez*

**CUADERNO DE BITÁCORA**

Nueve textos breves • *José García Vázquez*

## Nº 2 Acerca del mal

**ENTREVISTA**

Edward W. Said • *Alfonso Armada*

**MONOGRAFÍA**

El mal no es seguro • *Nelly Schnaith*

Cómplices del mal • *Aurelio Arteta*

Las raíces de la intolerancia • *Manuela Utrilla*

Representantes del mal • *José Miguel Marinas*

Los siete pecados capitales • *John Gordon*

Sócrates y la muerte oracular • *Humberto Giannini*

Anversos de la mano invisible • *Javier Cristiano*

**RAPTOS**

La política, los otros y la memoria • *Antonio Gómez Ramos*

Lula: alegría y poder en Brasil • *Muniz Sodré*

Entrevista con Fernando Henrique Cardoso • *Carlos Costa*

**POÉTICAS**

"Tenebrae" • *Paul Celan*
"Malvando" • *Álvaro García-Miguel*
Teorema de la cometa • *Álvaro García-Miguel*

**LECTURAS**

"La ética de los griegos" de Manuel Sánchez Cuesta, "El Quijote de memoria" de Daniel Martin, "Viva el mal, viva el capital" de Santiago Alba Rico • *José Miguel Marinas*
"Pasiones elementales" • *José García Vázquez*

**CUADERNO DE BITÁCORA**

Nueve textos breves • *Cristina Santamarina*

Consulta de sumarios y artículos *on-line:* **www.elraptodeeuropa.com**

## Nº 3 La república europea

**MONOGRAFÍA**
La república europea • *Editorial*

Preámbulo del proyecto de la Constitución Europea: *una alternativa*

¿Quién rapta a Europa? • *Carlos Thiebaut*

Es obligatorio para todo ciudadano europeo comportarse de modo que Europa siempre pueda subsistir • *María Antonietta Salamone*

Humanos, demasiado humanos • *Antonio Rovira*

La política europea de seguridad y defensa • *Alejandra Lages*

La laicidad y la nueva Europa • *Luis María Cifuentes*

Fuera de lugar • *Norberto Chaves*

Europa como espectáculo • *Cristina Santamarina*

Europazzarella • *José García Vázquez*

Europa vista desde la periferia • *Carlos Costa*

La política europea de la memoria • *Antonio García Gutiérrez*

**ENTREVISTA**
Elisabeth Roudinesco • *François Pommier*

**POÉTICAS**
Cinco poemas póstumos • *Ingeborg Bachmann*
Europeos 1 (fotos) • *María Espeus*
Escribir en tierra extraña • *Ana Ruiz*
Europeos 2 (fotos) • *Humberto Rivas*

**LECTURAS**
"Los Angeles, ciudad de cuarzo" • *Fernando Conde*
"Lacan en español" • *Cristina Santamarina*
"Héroe" • *José García Vázquez*

**CUADERNO DE BITÁCORA**
"Metamorfosis del mando" • *José Miguel Marinas*

## Nº 4 Fronteras

**MONOGRAFÍA**
Fronteras • *Editorial*

Los muros en Palestina • *Reyes Mate*

Fronteras: la calle de al lado • *Pedro Serrano*

La passion de la frontière • *Elise Guidoni*

Las fronteras como gestión de la fluidez existencial • *Christian Retamal*

Los ejércitos y las fronteras • *Luis Otero*

El sueño de un cartógrafo: la Raya de Portugal • *José Navarro-Ferré*

Sigilosa frontera • *Miguel Ángel Nieto*

Fronteras de la diferencia • *Valeria Herrera*

Viajando por la íntima frontera • *Carlos Soldevilla*

**RAPTOS**
El poder sobre la vida o la muerte
a la vuelta de la esquina • *Rodrigo Castro Orellana*

**POÉTICAS**
Luciano Matus o algunos ejercicios para aprender
a mirar • *Carlos Pereda*

El improvisador como músico limítrofe • *Javier Escaned*
Paul Celan: seis poemas póstumos • *Ricardo Ibarlucía*

**LECTURAS**
"Muslim Europe or Euro-Islam" • *Carlos Thiebaut*
"Crítica de la razón indolente" • *Fernando Conde*
"21 gramos" • *José García Vázquez*
"Il retorno de Ulisse" • *José García Vázquez*

**CUADERNO DE BITÁCORA**
Nueve textos breves • *Gonzalo Abril*

# calamar

DISEÑO GRÁFICO

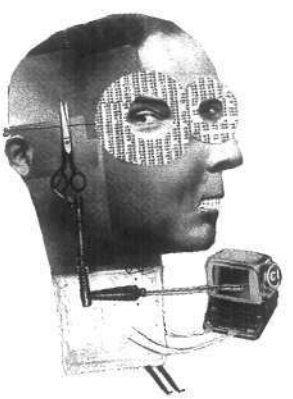
EDICIÓN DE LIBROS
Y REVISTAS

PUBLICACIONES EMPRESARIALES
E INSTITUCIONALES

IDENTIDAD CORPORATIVA

PUBLICIDAD

PROYECTOS WEB



C/ Gran Vía, 69. Oficina 412
28013 Madrid (España)
Tel.: 91 548 77 47
Fax: 91 548 77 48
info@calamarediciones.com

# Boletín de suscripción / Hoja de pedido

*Por favor, marque con una* x *las opciones deseadas*

## Números sueltos:

España (9 Euros)
Europa (13 Euros)
América (15 Euros)

❑ **Nº 1 (DICIEMBRE 2002)**
Ética y Sociedad de Consumo

❑ **Nº 2 (MAYO 2003)**
Acerca del Mal

❑ **Nº 3 (DICIEMBRE 2003)**
La República Europea

❑ **Nº 4 (MAYO 2004)**
Fronteras

❑ **Nº 5 (DICIEMBRE 2004)**
"Contra Nationes".
Voces, textos y poéticas

❑ Deseo recibir el libro **Guerra y Paz. En nombre de la política** a un **precio especial** para suscriptores de 15 Euros.

## Suscripción:

**1 AÑO / 2 NÚMEROS**
❑ España (17 Euros)
❑ Europa (24 Euros)
❑ América (30 Euros)

**2 AÑOS / 4 NÚMEROS**
❑ España (32 Euros)
❑ Europa (44 Euros)
❑ América (54 Euros)

❑ Junto a la suscripción bienal deseo recibir el libro **Guerra y Paz. En nombre de la política** al precio especial de 10 Euros.

## Forma de pago:

❑ Cheque adjunto a nombre de Calamar Edición y Diseño, S.L. (SÓLO ESPAÑA)

❑ Contrarrembolso (sólo España). Coste adicional: 3 euros

❑ Transferencia bancaria a la cuenta de Calamar Edición y Diseño, S.L.

Banco Santander Central Hispano
C/ Gran Vía, 80. 28013 Madrid
CC: 0049 / 5109 / 44 / 2116079993

❑ Domiciliación bancaria (datos de la cuenta para el pago de la suscripción)

Titular _____

Banco o caja _____

Dirección _____

Código Postal _____ Localidad _____

| ENTIDAD | OFICINA | D.C. | CC |
|---|---|---|---|
| | | | |

Fecha ____/____/____ Firma:

## Datos personales/dirección para el envío:

Nombre y Apellidos _____

Dirección _____

Código Postal _____ Población _____

Provincia/País _____ DNI/NIF _____

Teléfono _____ Fax _____

E-mail _____

Para realizar su suscripción envíe una copia de este boletín por carta o fax a:
Calamar Edición y Diseño. C/ Gran Vía, 69. Oficina 412. 28013 Madrid • Tel: 91 548 77 47 • Fax: 91 548 77 48
Si lo desea puede realizar su suscripción *on-line* desde **www.elraptodeeuropa.com**

elraptodeeuropa

9 771695 516053 05