



Boletín Científico y Cultural de la Infoteca

Boletín electrónico del Sistema de Infotecas Centrales de la Universidad Autónoma de Coahuila



CONTENIDOS

El gran provocador	3
Colocaron en el país el primer audífono totalmente implantable	7
Dos hallazgos sobre la vida prehistórica	9
Descubren engranajes del humor	10
Salud, enfermedad y economías nacionales	12
Cuando Picasso fabricó a Picasso	13
El cine recupera la azarosa vida del 'cura rojo'	16
El idilio mortal de Unni Lindell	18
La gloria del instante	20
El tango finlandés	25
Ese dulce mal	28
Hombre sin atributos	30
Los pájaros perdidos	32
"La geometría es siempre inteligencia"	34
Todo en el aire es pájaro	36
Desnudos prohibidos en los 80 que siguen causando escozor	39
¡Burócratas al poder!	41
La revolución es un sueño eterno	44
"No hay un cielo ni otra vida para las computadoras rotas"	46
"El nazismo, ejemplifica dilemas que enfrentamos hoy en el mundo"	48
"Me sobra el mes al final del sueldo"	51
"El idioma es imparable"	54
Memorias del cementerio marino	57
El freak que llevamos dentro	59
Las películas se pudren	60
Movimiento, grupo y secta	63
"Yo siempre respeté mucho la realidad: es lo único que tenemos"	65
Retratos de un mundo en desaparición	67
El comunista y el rey	70
La Web filtrada	73
"A veces la información está donde no hay nada"	75
Raj Patel: "Somos más que meros consumidores"	79
Ficción paleolítica	81



El Salón del Manga se adentra en la mitología guerrera de los samuráis	83
Valores ocultos, precios injustos	85
Artesanal y prolijo	88
La ciudad de Gotham se derrumba en «The Dark Knight Rises»	90
El futuro está en las piedras centenarias	91
Queríamos (y odiábamos) tanto a McLuhan...	94
Martha Graham o el estallido de la nueva danza	100
Por el río Paraná	104
Episodios de un Borges cinéfilo	106
Badii, el solitario	108
Lecturas infinitas	110
Falencias de la democracia	112
El 70% de las mujeres, con malestar digestivo	113
Adicciones: hallan una pieza clave	114
El estrés emocional puede provocar infartos	116
"El delirio proyectual"	118
La "arquitectura icónica" en España	121
Malas de cuento	125
No toquéis a Blancanieves	128
Los tesoros del conocimiento	129
Creatividad entre amigos en un vagón de metro	130
Novela negra de Granada	131
La "escritura privada" de Kafka	133
'El principio de Dilbert', o cómo prosperar gracias a la estupidez	135
Ave Bernhard	136
Después de la crisis. Por un futuro sin marginación	138
'Entre dos aguas', de Plinio Apuleyo Mendoza	139
Francisco de Miranda. La aventura de la política	142
Para manipular emociones	143
¿Cómo la tecnología está cambiando la literatura y nuestra forma de leer... a peor?	145
El hombre de Bruselas	148
Amor de libro	150

El gran provocador

Artista ineludible del arte pop español, Eduardo Arroyo dispara sus dardos contra los críticos y se exhibe sobre las relaciones particulares entre los creadores y el Estado en tiempos de exilio

Viernes 01 de julio de 2011



A los 74 años, Eduardo Arroyo sostiene la aguda mirada de siempre. Foto AFP / STEPHANE DE SAKUTIN

Por Carlos Pagni
Para LA NACION

La vitalidad y el humor provocador de Eduardo Arroyo consiguen que sus interlocutores olviden, por un instante, que están ante un español que ya tiene ganado su lugar en la historia de la plástica internacional. Exiliado en París durante la segunda mitad de los años 50, Arroyo contribuyó al nacimiento del arte pop. Sus cuadros recorrieron el Viejo Mundo hasta que regresó a Madrid en 1976. Hoy es una expresión ineludible del arte de Europa, y sus obras integran las colecciones del Centro Pompidou y del Reina Sofía, entre otras instituciones.

Durante su reciente paso por Buenos Aires, **adn** dialogó con Arroyo sobre cuestiones centrales de su vida y de su disciplina: la historia ideológica del arte pop, la conquista de un lenguaje por parte del artista, la transición cultural en España, la discusión entre la pintura y otras manifestaciones estéticas, la crisis de la crítica y las relaciones entre los creadores y el Estado. A continuación, ese recorrido con este pintor fundamental.

-¿Cuándo encontró que, después de estudiar periodismo, se podía expresar a través de la pintura?

-Yo diría que es por casualidad. He dibujado desde niño compulsivamente. No pintaba, quería ser escritor. Estaba esperando irme a París para escapar de aquel aburrimiento que era insoportable. Allí me gustó vivir en Montparnasse, en contacto permanente con gente de todos los países, en la noche, en los cafés, mucho más cerca de los años 30 que de fin de siglo. Quedé contagiado con el ambiente.

-Estamos hablando del fin de los años 50.

-Sí, 58, 59. Yo me daba cuenta de que quería escribir, pero iba perdiendo el castellano. Entonces empecé a dibujar. Y después a pintar, por el deseo de vender algún cuadro y vivir.

-¿Cómo es que un pintor va conquistando su forma de expresarse?

-En ese momento había un grupo importante de quince personas, entre ellos tres o cuatro argentinos: Seguí, Macció, Berni, Marta Minujín. Y algunos más. Después estaban los abstractos, con los que no teníamos relación. Nosotros atacábamos muy violentamente el arte oficial preestablecido en aquel momento. Era la abstracción lírica, que se desarrolla en un mundo francés muy armonioso. Contemporáneamente, estaban los norteamericanos luchando contra el expresionismo abstracto, o los ingleses, contra grandes como Moore, Bell o Nicholson. Hay una generación que nace espontáneamente.

-Cuando comenzaron con el arte pop en Francia, ¿ustedes miraban a Inglaterra o eran un movimiento aparte?

-Son tres movimientos aparte que nacieron contemporáneamente, a pesar de que los norteamericanos se han apoderado de ellos como grandes protagonistas. Hay un poquito de Alemania y, sobre todo, Londres, París y Nueva York. En París yo era quizás el único español; los argentinos estaban allí, y había ingleses, Australianos y alemanes.

-¿Cuánto interviene la política en esta ruptura del arte pop?

-Ahí es donde está la historia. Yo estaba sensibilizado por la situación española. Otros venían con la herencia del nazismo. Hacíamos arte, pero no hacíamos carrera para ser artistas. El exilio estaba mal visto por los demás, y trabajábamos en grupo, y siempre con la política como materia. Poco a poco todo desemboca en 1968 y en el 68 se rompe. En ese lapso es cuando nosotros tenemos un protagonismo.

-¿Cuánto influye el Partido Comunista en este proceso?

-Tiene mucho que ver porque la relación de los intelectuales de la universidad con los pintores y con el Partido Comunista francés es enorme. Empiezo a producir una serie de cuadros que yo llamo "la obsesión de España", los de la represión, cuadros muy duros.

-Los retratos de los cuatro dictadores, ¿no? ¿Cómo es la historia de esa obra?

-La Bial de París del 63 invita a un grupo con gente figurativa, que yo integro, y en el que estaban también Mark Biass, Mark Brusse, Jorge Camacho, Pierre Pinoncelli y Gérard Zlotykamien. Hubo un gran escándalo porque yo pinté a los cuatro dictadores: Hitler, Mussolini, Salazar y Franco. Produjo una protesta oficial del gobierno español. Bastante naïf, porque me obligaron a tapar las banderas de manera muy ridícula?

-O sea que el espectáculo empezó a ser la censura? ¿Usted volvió a España en 1976, verdad? Y sin embargo en su pintura había una enorme influencia española.

-Mi formación ha sido el Prado. Pintura española. El que ve mi pintura ve que es un español el que pinta. Cuando llegué en el 58 a París yo no había visto una sola obra de arte contemporánea. Yo no había visto un Picasso en mi vida. Conocí a Modigliani, a Renoir y esas cosas, en publicaciones en blanco y negro. Por eso París me cambió la vida. Estabas en un ambiente donde podías cenar una noche, vamos, con Giacometti, o con gente de su estatura.

-Todo en una atmósfera ideológica?

-Sí, totalmente, que hoy está descartada. En mí hubo, sin embargo, un cambio. Cuando recuperé mi pasaporte, comencé a pedirle a la pintura que me devolviera algo del tiempo perdido en la agitación. Me siguió interesando la política, pero mi pintura comenzó a estar desprovista de ese contenido explícito. Se vuelve más críptica.

-¿Cuánto tiene que ver en eso la emocionalidad y cuánto la inteligencia?

-Creo que lo más complicado es esa conquista del lenguaje pictórico. Voy a usar una metáfora pugilística. Es el deseo de ganar esa pelea a sabiendas de que vas a subir al ring y vas a perder. Tú vas a luchar por eso. Es la idea del boxeador al que lo han noqueado, que si fuera inteligente se quedaría tumbado en la lona esperando a la cuenta de 10. Y no, se levanta y sabe que va a la masacre. El concepto es saber que esa lucha permanente con el cuadro, que es inevitablemente desigual, el cuadro la va a ganar siempre. Ahí es donde está el misterio.

-En el escritor hay algo dado que es el lenguaje, algo colectivo a ser subjetivado. ¿Qué es lo dado en la pintura?

-Lo dado es el ojo. Es misterioso lo que le voy a decir y al mismo tiempo es matemático. El ojo sabe que ese cuadro está bien o que ese cuadro es mediocre. El ojo en un museo se te va a cuadros que te están llamando, como un semáforo, mírame, y los otros cuadros están muertos, inertes.

-¿Qué hay en esos cuadros que llaman?

-Una concepción según la cual la pintura es un terreno ideal para que todo ocurra. Como una novela. Un mundo que tú recreas. Allí está el misterio. En este momento llevo nueve meses sin pintar. Estoy en un

momento de empezar y tengo un interés, la idea de querer hacer un cuadro que se diferencie de los anteriores. Es un sueño, es el motor de la cosa. Yo ahora estoy loco, no me divierto para nada, es una situación angustiosa, es una llamada.

-Volvamos al arte pop. ¿Cómo es que los norteamericanos se apropiaron del fenómeno?

-Fueron a la Bienal de Venecia y el Departamento de Estado operó con el movimiento artístico como si fuera un apéndice de la guerra de Vietnam. Se convirtieron en los reyes del mambo. Y arrasaron. Fue una crisis que reacciona contra la pintura abstracta de Rothko o de Pollock. Contra algo que era visto como un vacío y al que el pop contesta con un lenguaje irónico, inteligente. El mismo fenómeno ocurre en París, pero con la diferencia de que nosotros hacemos pintura politizada, muy violenta, en todos los sitios.

-¿Cuándo descubrió que esa expectativa revolucionaria era absurda?

-A partir inmediatamente del fracaso del 68. El 68 te da la dimensión del fracaso total de todo. El 68 es el comienzo del retorno al orden, la vuelta a la escuela. Y, al mismo tiempo, una agitación elitista llevada al extremo, bastante violenta, con las Brigadas Rojas en Italia, por ejemplo. De la mano con un proceso de inflación del Estado, que comienza a quitar libertades. Hemos construido sociedades banales, de lo políticamente correcto, en las que no puedes decir nada, en las que todo está prohibido. En España, luego de la transición hubo también una especie de locura liberatoria de lo que había sido el franquismo y ahora estamos viviendo la situación absurda del falso progresismo.

-¿Cómo fue su integración a España después de la muerte de Franco?

-Complicada y paulatina. Mi integración ocurrió cuando pinté el primer cuadro en España. Yo había hecho exposiciones en el 83, 84 y 85, y una exposición en el Pompidou, muy importante. El Partido Socialista desarrolló una política de recuperar los valores intelectuales de los artistas españoles. Empieza por Picasso, Julio González, y luego llega a mi generación. Mi primera gran exposición en el Reina Sofía ayuda a que la gente se vaya dando cuenta del valor de la obra.

-¿Cuánto influyó en el descongelamiento de España la experiencia de quienes vivieron afuera?

-Muy poco. La integración era difícil. Los que vivíamos afuera pensábamos que los de adentro eran unos cobardes, que no se manifestaban, que tenían miedo. Y los que estaban bajo Franco creían que nosotros nos divertíamos en París. Lo cual era bastante cierto. Nos divertíamos como locos? Pero la conducción cultural del proceso de la transición la llevaron adelante los españoles que habían estado bajo la dictadura de Franco.

-¿Usted encontró un entramado artístico: maestros, salones, etcétera?

-Todo eso no existe. En la literatura hay un hilo conductor. En el arte está roto, se ha destrozado.

-¿Es un fenómeno que tiene que ver con las búsquedas experimentales, con la crisis de la pintura, con la crisis del cuadro?

-Tiene que ver con personajes interesantes, como Marcel Duchamp, a quien no asesinamos en vano. Tuvo mucho que ver con ese destrozado del que hablo, que llenó los museos de objetos, de sedimentos del arte conceptual. Yo no estoy en contra de esas instalaciones ni contra las nuevas tecnologías. Pero el entramado que existía entonces se ha roto como se rompió también el núcleo afectivo familiar, en el que había inclusión y conexión del pasado con el presente. Hace unos meses me hicieron una entrevista en Le Monde, en la que dije que no es que haya crisis de la pintura. Es que ya no pinta nadie.

-¿Por qué?

-Porque es difícil. Es mucho más fácil hacer una fotografía de tu prima quitándose el sostén e ir a ARCO. Yo he visto a jóvenes artistas argentinos que son lo mismo que los jóvenes artistas franceses, españoles, es igual, es el mismo producto, perecedero, efímero, es un producto que se va a terminar. Hay casi una soviétización del arte, por la naturaleza misma del producto que hacen. Si hago una instalación con 60.000 sillas y unos cuerpos por encima, o me lo compra el Estado o no tengo destino. Yo prefiero la subasta. Tienes que afrontar la situación. Aceptar la oferta y la demanda.

-Vuelve al boxeador.

-Sí, a mí me gusta el boxeador. El que sacude y recibe.

-¿Cómo juega la crítica en esta dinámica?

-Es que la crítica ya no existe. Ahora son todos organizadores de exposiciones. Es decir, directores de museo, directores de colecciones, directores de ferias, forman parte del negocio. Hay algunos pocos que escriben en los periódicos, pero eso ya no existe. El viejo crítico que iba a ver las exposiciones y decía "me ha gustado esto, pero esto me parece débil", se ha terminado, ya no existe. Es perjudicial, porque el crítico te interpelaba.



-¿Usted cree que detrás de todo artista debe haber una estética más o menos explícita?

-Y una ética. Sin ética no hay obra de arte. El arte tiene una función en último término redentora. Soy bastante pesimista en este momento respecto de esa misión. Pero debería tenerla.

-¿Un museo que recomendaría, excepto el Prado?

-La National Portrait Gallery, que está en Trafalgar. Es fantástica.

<http://www.lanacion.com.ar/1385148>



Colocaron en el país el primer audífono totalmente implantable

Se coloca debajo de la piel y se regula por control remoto; permite nadar y hasta bucear

Viernes 01 de julio de 2011 |

Nora Bär

LA NACION

Al año de nacer, Sandra Gallardo -hoy abogada y entusiasta deportista- se enfermó de sarampión. El hecho no tendría más trascendencia que la de un dato anecdótico, si no fuera porque, como consecuencia de la infección, sufrió daños en ambos nervios auditivos.

"Primero quedé totalmente sorda -recuerda-. Me pusieron pupila en una escuela de sordomudos; tuve que aprender a leer los labios y hablaba como un ventrílocuo. Después, empecé a recuperar un poco de audición y, con audífonos, pude ir a una escuela normal y cursar en la facultad. Durante mucho tiempo los usaba solamente durante las clases. ¡Era una molestia total y nunca me acostumbré! Los ruidos demasiado fuertes me alteraban, y además no podía ir a la pileta ni practicar deportes."

Pero desde el 11 de marzo, Sandra es una nueva persona: se convirtió en la primera argentina a la que se le colocó un audífono totalmente implantable; una prótesis auditiva de última generación que no tiene piezas externas; no utiliza pilas; se recarga como un celular y se regula por control remoto. Todo esto permite que se lo utilice sin problemas debajo del agua o en ambientes con polvo.

Según el doctor Diego Marcomini, jefe del Servicio Central de Otorrinolaringología del Sanatorio V. Franchín, de Construir Salud (Obra Social del Personal de la Construcción), quien estuvo a cargo de la cirugía, este dispositivo recientemente aprobado por la Anmat está indicado para personas que presentan hipoacusias moderadas a severas.

"Cuando la pérdida auditiva es profunda, se utiliza el implante coclear, porque se requiere un estímulo eléctrico hacia el nervio -explica-. Los audífonos se emplean cuando el oído funciona poco. En este caso, la ventaja es que el dispositivo se implanta totalmente dentro del oído medio y debajo de la piel."

Lograr esta tecnología supuso enfrentar dos grandes desafíos: desarrollar un micrófono interno (capaz de captar la vibración sonora del exterior desde dentro del organismo) y también una batería interna recargable, con una vida útil de aproximadamente quince años, que se reemplaza con una pequeña incisión. La audioprótesis, cuyo uso ya está aprobado en la Unión Europea, estimula directamente la cadena de huesitos (martillo, yunque y estribo) del oído medio, tal como ocurre en la audición natural.

"Esto evita la sensación de oído tapado tanto como el efecto de feedback (chillido), y los eczemas u otitis a repetición de los que muchas veces se quejan los pacientes y que frecuentemente desalientan el uso de los sistemas conocidos -cuenta Marcomini, que además es fundador del Equipo de Implantes Auditivos de Buenos Aires-. Para cargarlo, se apoya una pastilla por fuera de la cabeza durante aproximadamente 30 minutos cada 24 o 36 horas. Puede hacerse leyendo o mirando la TV..."

Sandra, por su parte, aunque pasó momentos de angustia y ansiedad, porque tuvo que esperar ocho semanas después de la intervención para que el dispositivo se integrara bien y pudieran encenderlo, está encantada. "Muchas veces incluso oía mal en mi trabajo -dice-. Entonces, pensé que tenía que hacer un esfuerzo más y busqué en Internet una nueva tecnología. Así fue como di con el doctor Marcomini, leí todos los estudios y, por suerte, me dijo que era la candidata ideal para usar este sistema. ¡Fue maravilloso oír sin tener el aparato en el oído! Anteaer me hicieron una calibración y tuve una mejoría impresionante; estoy muy cómoda. Lo

tengo prendido todo el día y ni siquiera me molesta el ruido del tránsito. Puedo ir a nadar, al gimnasio, bañarme... Lo único que tengo que evitar son las resonancias magnéticas. Valió la pena."

Para el profesor doctor Vicente Diamante, director del Instituto Superior de Otorrinolaringología, que no participó de esta intervención, el nuevo dispositivo es "un avance maravilloso".

"Lo estábamos esperando desde hace años, porque permite tener una vida plena. Y aunque estamos en los comienzos de su uso, ya se ganó mucho en confiabilidad", afirma. El mayor obstáculo que ven ambos especialistas para que se difunda es su costo, que ronda los 20.000 dólares.

"Aunque requiere una microcirugía muy detallista, no tiene por qué presentar complicaciones -concluye Marcomini-. En el país, una alta proporción de las personas de más de cincuenta años podrían beneficiarse con este tipo de audífonos, porque la hipoacusia es una patología que lleva al aislamiento..."

http://www.lanacion.com.ar/1385855-colocaron-en-el-pais-el-primer-audifono-totalmente-implantable?utm_source=newsletter&utm_medium=titulares&utm_campaign=NLCien

Dos hallazgos sobre la vida prehistórica

Los pigmentos de las aves que convivieron con los dinosaurios y ojos de 500 millones de años

Viernes 01 de julio de 2011 |

WASHINGTON (EFE).- Dos hallazgos que acaban de presentarse aportan datos importantes para comprender cómo era la vida en la Tierra hace millones de años.

Por un lado, en un trabajo que hoy da a conocer la revista *Science*, un grupo de científicos describe cómo descubrió las trazas químicas de un pigmento que les daba su color a las plumas de los pájaros que vivieron hace más de 100 millones de años.

Otro equipo de investigadores, esta vez del Instituto de Geociencias, en España, hallaron restos fósiles de los ojos de un artrópodo marino hasta ahora desconocido, similar a la langosta, que vivió hace más de 515 millones de años.

Tras analizar los restos fósiles de dos pájaros que vivieron durante la era de los dinosaurios, los investigadores del Laboratorio Nacional del Acelerador SLAC del Departamento de Energía de los Estados Unidos, señalaron que el pigmento, conocido como eumelanina, el mismo que dio origen a los ojos castaños y el pelo oscuro en muchas especies modernas, es uno de los factores que determinaban los patrones de color en los pájaros de aquella época.

Patrón evolutivo

El descubrimiento ayudará a que los ilustradores de libros de texto, los productores de dioramas y los artistas que hacen los efectos especiales cinematográficos empleen una paleta más realista en sus representaciones de los animales antiguos. Para los científicos, es importante entender estos patrones, dado que desempeñan un papel en una amplia gama de comportamientos que son importantes en la evolución, tales como el camuflaje, la comunicación y la selección de pareja sexual.

"Es un pigmento que evolucionó hace mucho, mucho tiempo, pero sigue siendo sintetizado activamente por organismos del planeta, y encontramos una forma de hacer su mapa genético y mostrar su presencia a lo largo de 120 millones de años", dijo el geoquímico Roy Wogelius, de la Universidad de Manchester, en el Reino Unido.

Ojos en alta definición

En cuanto a los restos fósiles de artrópodos hallados en rocas de la localidad de Emu Bay Shale, en la isla Canguro (Australia), los ojos de los ejemplares miden un centímetro de diámetro y están formados por 3000 lentes (la mosca del vinagre posee 800 y las libélulas, unas 30.000). Eso daba al artrópodo una visión muy aguda, según explicó a Efe Diego García-Bellido, investigador del Centro Superior de Investigaciones Científicas de España, en el Instituto de Geociencias.

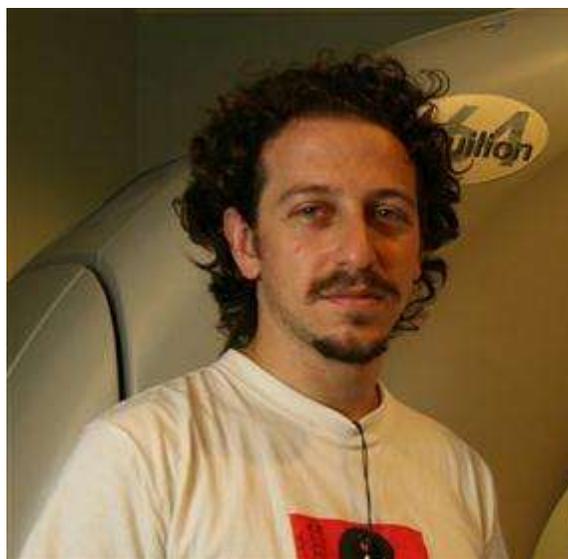
"Veía el mundo con una resolución de más de 3000 píxeles por cada ojo", agregó el investigador español.

http://www.lanacion.com.ar/1385856-dos-hallazgos-sobre-la-vida-prehistorica?utm_source=newsletter&utm_medium=titulares&utm_campaign=NLCien

Descubren engranajes del humor

Un trabajo que acaba de publicarse permitió registrar qué circuitos cerebrales se activan en los juegos de palabras

Jueves 30 de junio de 2011



Tristán Bekinschtein, explorador de la mente. Foto Archivo

Nora Bär
LA NACION

Aunque los estudios en psicología evolutiva y comportamiento animal parecen estar desmintiendo esa remanida frase de que "el hombre es el único animal que ríe", lo cierto es que el humor es uno de los tópicos que intrigan a los neurocientíficos: ¿por qué ciertas frases, gestos o situaciones "nos hacen cosquillas" en el cerebro?

Según una investigación del joven neurocientífico argentino Tristan Bekinschtein y sus colegas Matthew Davis, Jennifer Rodd y Adrian Owen, que acaba de publicarse en el *Journal of Neuroscience*, uno de los resortes que mueven a la sonrisa es la ambigüedad semántica, especialmente cuando en ciertas frases la palabra con múltiples significados se encuentra al final.

"Lo que vimos es que cuando ambos sentidos quedan «abiertos», y ninguno prevalece sobre los otros, esa frase nos hace reír", comenta Bekinschtein, desde su casa en Cambridge, donde en este momento trabaja en la Unidad de Cognición y Neurociencias del Consejo de Investigaciones Médicas de Gran Bretaña, asociada con la universidad.

Más allá de que inquiete a los humoristas profesionales, la pregunta sobre por qué ciertas cosas nos resultan graciosas se planteó hace siglos, pero sólo fue posible comenzar a contestarla con pruebas objetivas desde que las imágenes de resonancia magnética funcional permitieron registrar qué regiones del cerebro se activan ante determinados estímulos.

"Ya desde 2001 existen estudios que intentan explorar los mecanismos cerebrales del humor -cuenta Bekinschtein-. La sutileza de este trabajo en particular consiste en que usamos chistes verbales que se basan en palabras ambiguas y controlamos muy bien las imágenes con los circuitos cerebrales que se activaban con otras frases sin ambigüedad."

Para cartografiar estos mecanismos, los científicos les hicieron escuchar a 12 sujetos diestros de entre 18 y 35 años conjuntos de 23 frases con significados no ambiguos, poco ambiguos, ruidos, y chistes o juegos de palabras (en inglés) como el siguiente: " *Why don't cannibals eat clowns? Because they taste funny*" (¿Por qué los caníbales no comen payasos? *Funny* en inglés admite dos significados, de modo que la respuesta sería: Porque tienen gusto divertido/raro). Después de la sesión, cada participante fue entrevistado y se le pidió que otorgara a cada oración un puntaje de uno a siete de acuerdo con la gracia que le provocaba.

El análisis de las imágenes permitió relacionar los procesos cognitivos que subyacen en el humor lingüístico, en particular el provocado por frases ambiguas, con regiones específicas del cerebro, tales como las relacionadas con el procesamiento del lenguaje y las dopaminérgicas, vinculadas con el placer y la recompensa inmediata.

"Las frases que resultaban graciosas eran aquellas en las que la palabra ambigua estaba al final -dice Bekinschtein-. En esos casos, si los diversos significados son relevantes y siguen siendo plausibles, no hay resolución de la incongruencia, porque no prevalece uno por sobre los demás y es como que todos quedan «tintineando en el cerebro». De hecho, estuve tratando de modificar frases que no eran chistosas hasta que la palabra ambigua quedara al final y ahí se convertían en chistes. Es lo que pasa cuando uno escucha *funny* al final."

Las imágenes de resonancia magnética mostraron activación en gran parte de la red del lenguaje. Pero al parecer los chistes y la ambigüedad semántica tocan además otros resortes.

"Es algo muy sutil-explica el científico-; parecería que este tipo de bromas activan algunos circuitos más que una frase cualquiera. Y también las áreas vinculadas con la recompensa y la emoción."

Según agrega Bekinschtein, aunque se habían publicado varios trabajos que intentaban explicar el mecanismo de las bromas, la pregunta sobre los engranajes del humor es difícil de responder.

"Resulta muy difícil controlar las bromas, porque no se sabía qué era lo que tenían de especial -confiesa-. Queríamos entender qué es un chiste, y encontrar qué es lo gracioso es bastante complicado."

Y enseguida concluye: "El humor sólo es posible si uno es capaz de desarrollar cierto nivel de pensamiento abstracto. Se lo podría definir como una especie de placer intelectual".

CONCIENCIA Y EMOCIÓN EN ESTADO VEGETATIVO

Con numerosas publicaciones en revistas internacionales que llevan su firma, Tristan Bekinschtein se dedica desde hace varios años a explorar los meandros de una condición denominada "estado vegetativo y de mínima conciencia". Ese fue su punto de partida para encarar la investigación sobre el humor. "Los padres de estos pacientes suelen preguntar: «¿Siente algo?». Y uno no sabe qué contestar -cuenta-. Con estos resultados, ya sabemos qué buscar en las imágenes cerebrales. Si se activan estas áreas, quiere decir que ellos están entendiendo el lenguaje, interpretando una broma y tal vez sintiendo placer, aunque no puedan demostrarlo."

http://www.lanacion.com.ar/1385566-descubren-engranajes-del-humor?utm_source=newsletter&utm_medium=titulares&utm_campaign=NLCien

Informe de la OMS

Salud, enfermedad y economías nacionales

Causas de mortalidad según los ingresos

Jueves 30 de junio de 2011 |

GINEBRA (ANSA).- Un informe de la Organización Mundial de la Salud (OMS) detalló las causas más frecuentes de muerte en los países de altos ingresos y en los más pobres del mundo, con el objetivo de ayudar a las autoridades en el momento de establecer sus políticas sanitarias.

Las enfermedades cardiovasculares son la principal causa de muerte en el mundo, con 13,5 millones de decesos por año, la mayor parte de los cuales se produce en países con ingresos altos y medios.

Las infecciones de las vías respiratorias, la diarrea y el sida son, en cambio, las causas de muerte más frecuente en las regiones más pobres del mundo, según el informe publicado en el sitio de Internet de la OMS. Según los datos de la OMS, en 2008 murieron en el mundo 57 millones de personas.

Después de las enfermedades cardiovasculares, que provocaron 13,5 millones de víctimas (7,3 por isquemia y 6,2 por infarto y accidentes cerebrovasculares), que representan el 23,6% del total, las causas de muerte más difundidas en el mundo son las infecciones en las vías respiratorias (6,1%), las afecciones pulmonares crónicas (5,8%) y la diarrea (4,3 por ciento).

La OMS subraya que el tabaco es responsable de la muerte de un adulto cada diez en el mundo.

En los países de altos ingresos, las enfermedades cardiovasculares representan el 24,3% del total de decesos.

En los países pobres, en cambio, las infecciones respiratorias son la primera causa de muerte (11,3%), por encima de la diarrea (8,2%), el VIH/sida (7%) y la isquemia (6,1 por ciento).

En estos países, aclara la OMS, predominan las muertes relacionadas con procesos infecciosos, pero también las causas derivadas de nacimientos.

http://www.lanacion.com.ar/1385568-salud-enfermedad-y-economias-nacionales?utm_source=newsletter&utm_medium=titulares&utm_campaign=NLCien

Cuando Picasso fabricó a Picasso

La exposición 'Devorar París' recorre el periodo entre 1900 y 1907 en el que el pintor malagueño reunió las herramientas con las que cambió el siglo XX

J. M. MARTÍ FONT - Barcelona - 01/07/2011



FOTOS - CARLES RIBAS - 01-07-2011

Cartel de la exposición 'Devorar París', en el museo Picasso, reflejado en una ventana del edificio- CARLES RIBAS

Pablo Ruiz Picasso llega a París a finales de octubre de 1900 con apenas 18 años acompañado por sus amigos Carles Casagemas y Manuel Pallarés. Ha realizado una tela para el pabellón español de la Exposición Universal, titulada *Últimos momentos*, de factura académica, en la línea de *Ciencia y caridad*. Es un joven provinciano con los ojos muy abiertos en la capital cultural del mundo. Se instala en un estudio de Montmartre donde habita una efervescente comunidad artística. En diciembre vuelve a Barcelona con el encargo de una exposición en París y con el veneno en el cuerpo.

La muestra contiene piezas de Van Gogh, Cézanne, Matisse o Toulouse-Lautrec. Picasso tardará seis años en fabricar a Picasso. En 1907 es ya uno de los referentes ineludibles de las vanguardias y dispone de las herramientas que le van a permitir cambiar la historia del arte en el siglo XX. La exposición *Devorar París. Picasso 1900-1907*, que abrió ayer en el Museo Picasso de Barcelona, y podrá verse hasta el 16 de octubre, es el relato de este periodo mágico, de las conexiones, los espacios, las casualidades, los amigos, los modelos y las amantes, y las líneas de tensión del pensamiento y del arte que confluyen para que Picasso llegue a ser Picasso.



Escultura 'Calle qui fut la belle heaumiere' de Auguste Rodin.- CARLES RIBAS

Comisariada por Marilyn McCully, una de las mayores expertas en el pintor malagueño, la muestra, en colaboración con el Museo Van Gogh de Amsterdam, recoge obra de los artistas que influenciaron a aquel joven inmerso en la vorágine parisiense del arranque del siglo XX. Es un regalo para los ojos: de Van Gogh a Gauguin, pasando por Cézanne, Toulouse-Lautrec, Derain, Matisse, Gris, Van Dongen, Puvis de Chavannes o Redon, entre otros, llenan las paredes del palacio de la calle de Montcada. Con ellas, medio centenar de piezas de Picasso que muestran el camino que va desde la inexistente *Últimos momentos*, que le sirvió para llegar a París pero sobre la que en 1903 pintó *La vida*, hasta el extraordinario *Autorretrato con paleta*, de 1906, prestado por el Museo de Filadelfia; toda una declaración de intenciones.

Hay hasta 11 piezas de Van Gogh, que según la tesis de McCully es uno de los pintores determinantes en la formación del joven Picasso. "Con 90 años", recordó ayer, "Picasso confesó que sólo había habido unos pocos artistas importantes en su vida, y uno de ellos había sido Van Gogh". Según la comisaria de la muestra, "lo que más le llamó la atención del pintor holandés fue su forma de plasmar en el lienzo, su forma de ver las cosas". No es casual, en cualquier caso, que en marzo de 1901, tuviera lugar la gran exposición de Van Gogh en París, ya reconocido después de su muerte, y que tres meses después Picasso expusiera en la galería Vollard de la rue Laffitte, una serie de obras que pinta de forma rápida a lo largo de los tres meses precedentes y que los críticos le achacuen de "imitador". "Nunca fue un imitador", responde McCully, "pues es imposible confundir una sola de sus obras con la de otro artista". De Van Gogh hay en la muestra algunas piezas extraordinarias como el *Autorretrato como pintor* y *Trigal*, de 1888, o *La colina de Montmartre y Mesa de café con absenta*, de 1887.

La exposición recoge también el periodo intermedio, cuando Picasso "duda de si volver a ser un pintor español", y le asalta la culpabilidad por la muerte de su amigo Casagemas, a quien ha dejado solo en París, y sobre lo que pinta hasta tres cuadros, incluido *Casagemas en su ataúd*. Pero vuelve a París y se instala en el famoso estudio del Bateau-Lavoir, junto al escultor vasco Paco Durrio, que a su vez lo había compartido con Paul Gauguin. Un espacio muy peculiar del que se pueden contemplar las fotografías inéditas realizadas en 1970 por Andre Fagè, poco antes de que fuera destruido en un incendio. Es el periodo en el que descubre las

esculturas fíberas y africanas -la *Cabeza masculina*, del Cerro de los Santos- y busca soluciones para plasmar sus ideas sobre los volúmenes que le llevarán al cubismo.

Encrucijadas

- Los bailes.

En el Moulin de la Galette (1900), de Picasso; *Sala de baile en Arlés* (1988), Vincent van Gogh; *En el Moulin Rouge*, de Henri de Toulouse-Lautrec.

- La exposición Vollard.

Autorretrato. Yo Picasso (1901); *La bebedora o Resaca* (1988) de Henri de Toulouse Lautrec; *Tarro, azucarero y manzanas* (1890-93), de Paul Cézanne.

- Diálogo con los maestros.

Autorretrato como pintor (1888), de Van Gogh; *Tejados azules* (1901), de Picasso; *Mujer con sombrero* (1905), de Matisse.

- **El simbolismo.** *Caridad* (1894), de Puvis de Chavannes.

- La vida bohemia.

Un palco en los toros (1904), de Ricard Canals. *Retrato de la señora Canals* (1905), Picasso.

http://www.elpais.com/articulo/cultura/Picasso/fabrico/Picasso/elpepucul/20110701elpepucul_2/Tes

El cine recupera la azarosa vida del 'cura rojo'

Dos películas que se estrenan el año próximo tienen al compositor y violinista barroco Antonio Vivaldi como protagonista

TOMMASO KOCH - Madrid - 01/07/2011



El violinista y director de orquesta italiano Fabio Biondi.- GORKA LEJARCEGI

Antonio Vivaldi lleva siglos viajando por las montañas rusas de la memoria. Compositor y violinista célebre a principios de 1700, el llamado *cura rojo* -el apodo se debía a que era sacerdote y al color de su pelo- se precipitó en un olvido profundo en cuanto los gustos de las cortes europeas dejaron de un lado al estilo barroco veneciano y viraron hacia otros destinos. "Fue el compositor más importante de Europa de su época. Pero en torno a 1730 el público se enamoró del lenguaje napolitano, más clásico, y Vivaldi pasó de moda de inmediato", explica Francesco Fanna, director del [Instituto italiano Antonio Vivaldi](#). La vagoneta del compositor veneciano (1678-1741) siguió bajando durante más de un siglo, hasta que a comienzos de 1900 volvió a encarrilarse en las vías de la historia de la música. Ahora el fantasma de Vivaldi parece haber escogido 2012 para subir por enésima vez la cuesta de la fama: dos películas que se estrenarán (salvo retrasos o cancelaciones) el año próximo tienen al *cura rojo* como protagonista.

Sacerdote que no celebraba misa, violinista y empresario teatral enfermo de asma bronquial, compositor de una de las sinfonías más famosas y más reproducidas de la historia (*Las cuatro estaciones*), Vivaldi ofrece muchas facetas al cineasta que quiera deshojar su margarita. De hecho, algunos ya lo intentaron: la última aparición del cura rojo en las pantallas grandes es de 2006, en *Vivaldi, un príncipe en Venecia*, de Jean-Louis Guillermou. Además, lo que es más intrigante todavía para un director, nieblas e incertidumbres envuelven la trayectoria profesional y vital del músico. "Se sabe realmente muy poco de su vida. Casi todas las hipótesis están basadas en la nada, desde un punto de vista científico", asegura Fanna.

Cierto es el capítulo final de la vida del *cura rojo*: Vivaldi se fue a Viena, en busca de la fama que había inexorablemente perdido en Venecia, y allí murió en condición de pobreza extrema. También está documentado que el músico trabajó durante casi toda la vida en el hospital de la Piedad de Venecia, orfanato, convento y escuela de música a la vez.

Dirigida por Boris Damast

En este aspecto precisamente se centrará una de las dos películas: el *Vivaldi* del director Boris Damast. El filme ha sufrido un destino parecido al de su personaje central. Sus prematuras semillas, sembradas hace cinco años, acabaron quemadas por una cancelación en 2007. Dos años después sin embargo retomaron vida y en septiembre se prevé que empiece el rodaje. La película, en la que Joseph Fiennes hará de Vivaldi, contará con Max Irons, Claire Foy, Alfred Molina y Gerard Depardieu, [según *The Hollywood Reporter*](#).

Fabio Biondi no saldrá en las grandes pantallas pero sus manos sí podrían hacerlo. Este violinista y director de orquesta italiano fue contactado hace dos años por el equipo de *Vivaldi*. "Me ofrecían una colaboración global: ser responsable de la parte musical, dar sugerencias para el guion y doblar al personaje, es decir ser sus manos y sus brazos, en las escenas en las que tocara", asegura Biondi, desde un hotel de A Coruña minutos antes de un ensayo con su orquesta. El músico, cuya *versión de Las cuatro estaciones* de Vivaldi junto con su orquesta vendió más de 500.000 copias y quien es fundador de *Europa Galante*, una de las orquestas de música barroca más conocidas del mundo, considera "positivo" el interés del cine por el compositor veneciano aunque advierte: "Espero que no haya errores históricos. Seguramente algún guion invente algo sobre sus historias de amor".

La otra *Vivaldi* (sí, parece que los directores tienen menos fantasía que el violinista), de la mexicana Patricia Riggen, profundizará precisamente el aspecto tal vez más controvertido de la biografía del compositor: su relación con las mujeres y en particular con su favorita del coro del hospital, Anna Giró. Jessica Biel, Ben Kingsley y Luke Evans están en el reparto del filme. "Vivaldi vivía con Giró y su hermana y es verdad que la quería mucho. Aunque esto no significa que mantuvieran relaciones sexuales y además es cierto que el músico necesitaba asistencia por su enfermedad", explica Biondi.

Conflictos con la Iglesia

Sea como sea, el violinista veneciano tuvo contrastes con la Iglesia católica que dependieron al menos en parte del misterio que envolvía su relación con Giró y las otras cantantes de su coro. En 1737 el arzobispo de Ferrara, en el norte de Italia, le prohibió acudir a la abertura de la temporada de la ópera en esa ciudad. Fanna sin embargo resta hierro al asunto: "La parte más tradicionalista de la iglesia le miraba de reojo, pero es normal para un cura que frecuentaba los teatros líricos, considerados moralmente no adecuados para un religioso, y no celebraba misa". Y sobre este último aspecto el director del instituto Antonio Vivaldi tiene otra respuesta. "Le interesaba la música. Se hizo cura porque era la única manera de estudiar aunque sí tenía una religiosidad muy fuerte que se refleja en sus obras", detalla Fanna.

En esas mismas obras fue abriendo heridas insanables el paso del tiempo. La tendencia a las óperas desechables de 1700 -muchas se tiraban nada más ejecutarlas- y los gustos distintos del siglo XIX alejaron las miradas de las composiciones *valdiane*. "Hubo que esperar a la recuperación de los músicos italianos llevaba a cabo por Gian Francesco Malipiero durante la época fascista", cuenta Biondi. Fanna relata otra anécdota que le quitó las telarañas al legado del violinista veneciano. "Hacia 1920 un convento de Piamonte puso en venta su colección musical para pagar sus deudas. Un mecenas lo adquirió y lo donó a la biblioteca de Turín. Al estudiarlo se vio que contenía muchas piezas de Vivaldi y que era la mitad de una colección que una familia noble, los Durazzo, había comprado en Venecia a finales de 1700".

Desde entonces Vivaldi volvió a agarrarse al tren de la fama. El año próximo seguramente acabe parando en las salas de todo el planeta adonde llevará sus sinfonías. Biondi rinde homenaje al compositor veneciano: "Son piezas extraordinarias. Para esa época era un lenguaje sorprendentemente evolucionado. Y todavía hoy se escucha hasta en centros comerciales y ascensores". Curioso para alguien cuyo destino siempre ha sido el de bajar y subir.

http://www.elpais.com/articulo/cultura/cine/recupera/azarosa/vida/cura/rojo/elpepucul/20110629elpepucul_7/Tes

El idilio mortal de Unni Lindell

'La trampa de miel', primera novela de la autora noruega que se publica en España, sigue la investigación de dos detectives tras un homicidio en un barrio residencial pacífico

TOMMASO KOCH - Madrid - 30/06/2011



Su profesor de primaria debía de alucinar. Aunque el tema de la redacción que les encargaba a sus alumnos fuera *Un paseo por el bosque*, en la composición de la pequeña Unni Lindell acababan colándose al menos 12 muertos. "Siempre he tenido esa ansiedad por escribir y en especial para la novela negra", cuenta esta autora noruega de 54 años que en su país ha vendido más de tres millones de ejemplares. Paradójicamente, en su primera obra que se traduce al español, *La trampa de miel* (Siruela), solo hay una fallecida, aunque, por si fuera poco, también mueren tres perros y desaparece un niño de siete años.

En un verano de postal, los pequeños juegan por las calles y una furgoneta de helados recorre un barrio residencial de Noruega. *La trampa de miel* arranca en un idilio que se intuye no duradero. "Escandinavia está llena de lugares pequeños y maravillosos, que sin embargo esconden peligros", asegura Lindell. Así, la lupa de la novelista va buscando el polvo tras el marco del paraíso aparente donde se desarrolla la trama. "El escritor tiene que ver detrás de las cosas", explica la autora. Lo que, en su caso, significó asistir realmente al encuentro enternecedor entre niños y helados y pensar: "Esa camioneta tendrá una cámara frigorífica". Esa idea fue la chispa que arrancó el coche que atropella mortalmente a una joven inmigrante y da el pistoletazo de salida al *thriller* de *La trampa de miel*. Empieza así una carrera frenética de 411 páginas, donde dos detectives investigan el crimen, el punto de vista rebota de un protagonista a otro cada cuatro párrafos y el

lector acaba perdido, al principio, y atrapado, luego, en la telaraña de la autora. "La novela negra es el género final. Puedes profundizar la historia de los personajes y los problemas sociales, provocar emociones y usar un lenguaje culto", sostiene Lindell.

Una vez descubierta esa fórmula áurea, los escandinavos no paran de aprovecharla. Stieg Larsson, Camilla Lackberg, Henning Mankell, Jostein Gaarder, Maj Sjöwall y Per Wahlöö son las estrellas de un género que ha encontrado en el gélido norte de Europa su ecosistema preferido. "La novela negra escandinava tiene un nivel muy alto", considera Lindell, que asegura que en su país la siguen los *paparazzi* y le para la gente por la calle. Como las *vacas sagradas* del género, Lindell también cuenta con sus detectives. En *La trampa de miel*, dos son los *virgilio*s que bajan al infierno con el lector. Cato Isaksen es el Sherlock Holmes de Lindell, que ya le ha dedicado seis libros. Marian Dahle, recién llegada a sus páginas, es en cambio su pupilo y nuevo amor: "Es políticamente incorrecta, descarada, poco femenina y a menudo supera el límite del comportamiento de un policía, por lo que, por otro lado, entiende mejor a los criminales".

Demasiado parecidos para gustarse, Isaksen y Dahle trabajan juntos por obligación, aunque preferirían pegarse. Su investigación poco tiene que ver con series estadounidenses y haces de luz ultravioleta que desvelan huellas invisibles. Lo suyo son interrogatorios e intuiciones. "En Noruega es ese el método que se aplica. Me asesoro mucho con amigos policías y abogados antes y después de escribir e intento narrar historias realistas", asegura Lindell. También tira de experiencias personales y búsquedas algo surrealistas. Para un detalle de *La muerte dulce* (otra de sus obras), se fue a la comisaría de Oslo y se sentó a hacer dibujos y tomar notas. Preguntada por si quería ayuda, contestó que no, que solo estaba estudiando cómo se podría matar al jefe de la policía.

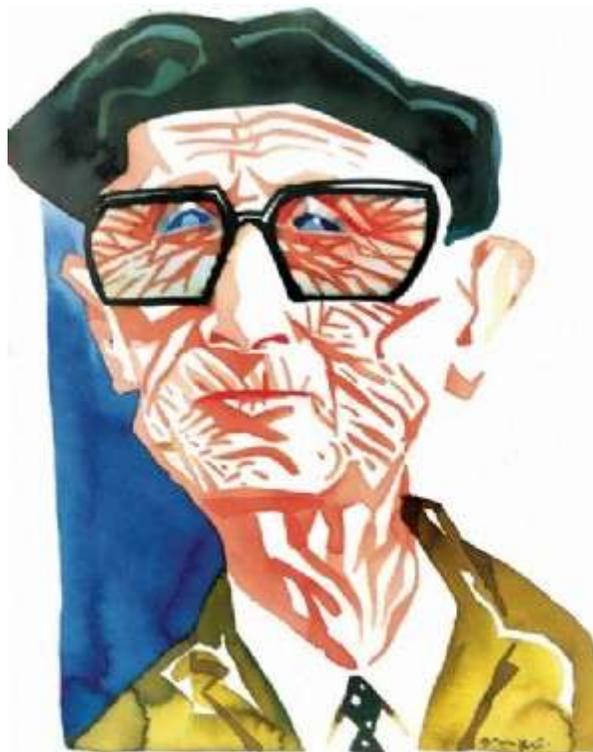
Metáfora de su país, tras unos ojos azules magnéticos y una apariencia delicada, Lindell esconde toneladas de realismo. "Las novelas negras van de gente que ha ido demasiado lejos. En el fondo, la vida puede cambiar en dos segundos y todos, bajo ciertas circunstancias, podemos convertirnos en asesinos", dice Lindell. Fue, por ejemplo, lo que le pasó a una niña de 19 años que la autora conoció en una visita a la cárcel de Ámsterdam y que había asesinado a su padre.

Tal vez la reflexión de Lindell parezca exagerada, aunque no sorprende en una mujer que antes de entrar en una habitación de hotel, deja fuera la maleta y registra el cuarto de cabo a rabo en busca de homicidas escondidos y otros peligros. La ansiedad acompaña constantemente a Lindell. Pero, según ella, es uno de los secretos de su estilo: "Uno nace escritor, no se hace". A saber qué opinaba su profesor de primaria.

http://www.elpais.com/articulo/cultura/idilio/mortal/Unni/Lindell/elpepucul/20110630elpepucul_8/Tes

Poesía reunida de Jorge Guillén (1893-1984)

La gloria del instante



Juan de Marsilio

DESDE 1968 la obra poética reunida del español Jorge Guillén se titula *Aire nuestro*, pero ahora puede leerse en una exhaustiva edición crítica de Óscar Barrero Pérez, publicada en forma lujosa en dos tomos. Incluye las últimas correcciones e incorporaciones que el poeta dejara en sus manuscritos, la poesía posterior a 1968 (suma cinco libros en total), un prolijo seguimiento de fechas de composición o modificación de poemas, y las primeras versiones publicadas en revistas.

Perteneciente al grupo de poetas conocido como la Generación del '27 (el más notorio es García Lorca), Guillén tiene en común con varios de sus miembros (Cernuda, Gerardo Diego, Dámaso Alonso y su amigo Pedro Salinas) haber sido catedrático e investigador literario. Por esto, y por su fino oído, su obra debe mucho, entre múltiples lecturas, a la sonoridad de la gran poesía del Siglo de Oro, como se aprecia en "Al aire de tu vuelo" y "Las horas situadas", dos primeros tramos de *Cántico*, a su vez primer volumen de *Aire nuestro*. En ellos se respira el ritmo de San Juan de la Cruz y Fray Luis de León, respectivamente, el Romancero y otras vertientes de la poesía española, culta y popular. Allí desarrolla, según anota Gil de Biedma, una amplia variedad estrófica, combinando de modo inusitado los metros castellanos y usando también el verso libre y el poema en prosa. El lector deberá aguzar el oído, pues la alternancia de frases breves con otras encabalgadas en varios versos, los cambios rítmicos y la ruptura de una melodía para iniciar otra, dan a estos textos una musicalidad rica pero difícil. Entre sus influencias extrahispánicas, se destaca la de Paul Valéry. Como a muchos miembros de su generación, la Guerra Civil y la tiranía franquista lo llevaron al destierro, del que no regresó hasta la muerte del "Caudillo". En 1976 recibió el Premio Cervantes y en 1978 fue nombrado miembro de honor de la Real Academia Española.

LA POESÍA "PURA". Guillén ha cultivado lo que poetas, críticos y estudiosos llaman poesía pura, y que un simple lector de poesía podría creer que no existe, pues lo que hay es poesía o palabras amontonadas con la

fallida pretensión de serlo. Escribió el poeta, citando a su maestro francés: "El mismo Valéry me lo repetía, una vez más, cierta mañana en la rue de Villejust. Poesía pura es todo lo que permanece en el poema, después de haber eliminado todo lo que no es poesía. Pura es igual a simple, químicamente". Una poesía despersonalizada, que evita la expresión directa del yo y siempre busca el significado exacto de la palabra. Una poesía cuidada en lo formal, que procura hacer del texto un objeto estético en sí mismo, sin caer en el mero juego de imágenes y sonoridades ingeniosas. El propio Guillén ha escrito que "un poema `deshumanizado` es una imposibilidad física y metafísica". Aunque trate de anularse, para potenciar el objeto poético (esa ausencia del yo que en narrativa preconizara Flaubert) siempre hay un yo viendo las cosas y expresándose de una manera personal al mostrarlas y, para el caso de este poeta, exaltarlas. Siendo Guillén longevo y coherente, ese yo filtrado, distanciado, se desenvuelve en la obra en un interesante juego de variaciones y permanencias (y en los poemas de la vejez se objetiva, para mostrar la maravilla de esa etapa). UNA OBRA INTEGRAL. Cántico (subtitulado Fe de vida) es la primera gran serie de Aire Nuestro. Publicado en 1928 con setenta y cinco textos, aunque el autor venía trabajando en él desde 1919, alcanza los trescientos treinta y cuatro textos en la cuarta edición, de 1951. Pero además, en las sucesivas ediciones, incluida esta de Barrero Pérez, se revisa y modifica los textos, pues viviendo para ver, cambia el poeta y con él su obra.

En Cántico se celebra la delicia de vivir, y también se plantea los obstáculos que estorban este gozo, aunque cierta crítica hostil se obstina en no verlo. El poeta concluye, en "Beato sillón" (humorístico retruécano del "Beatus ille" horaciano) que "el mundo está bien hecho". Como en muchos textos de Cántico -y luego de sus libros de vejez- Guillén celebra aquí la gloria del instante, en que el hombre se siente pleno, integrado armoniosamente al todo, trascendido de su mortalidad (sin por ello abrazar fe positiva en concreto acerca de alguna supervivencia post mortem). Y cualquiera sabe, sin necesidad de ser crítico ni poeta, que en esos momentos el mundo está hecho a la perfección.

Però escribir tal cosa en un siglo como el XX, con dos guerras mundiales, bomba atómica y tantos etcéteras terribles, pudo sonar a frivolidad para quienes encararon, si no con liviandad, con miopía, la obra de este poeta. Porque en el mismo Cántico aparece lo hostil, triste y difícil del vivir: "¡No es tan corta/ Para el hombre esta jornada/ De lucha contra la nada! (...) Con una luz casi fea,/ El sol - triste/ De afrontar una jornada/ Tan burlada -/ Principia mal su tarea./ Y tanta sombra persiste/ Que la luz se siente rea/ De traición al nuevo día." Incluso en "Sol en la boda", uno de sus textos más entusiastas, destaca cuánto hay de heroico en el hecho de apostar a formar una familia común y corriente (escribe de los novios: "Valerosos, enérgicos, tranquilos/ Caminan sin dudar hacia un futuro").

Porque vivir es la mayor aventura, a la vez inmanente y trascendente, donde el aquí y ahora son parte del Universo infinito, que siempre hace posible un más allá (por eso la abundancia de ventanas, horizontes y árboles que apuntan al cenit en esta poesía). Así se explica el título colectivo de Aire nuestro: "Respiro/ Y el aire en mis pulmones/ Ya es saber, ya es amor, ya es alegría."

TIEMPO DE HISTORIA. Muchos de los poemas "felices" de Cántico fueron escritos o corregidos tras la experiencia de la Guerra Civil, el destierro y la Segunda Guerra Mundial. Acto heroico donde los hubiera, esta defensa de lo bueno ante la irrupción de lo peor humano, de ese mundo de los hombres que está mal hecho, como escribe Guillén en Clamor, su segunda serie poética. En tres entregas: "Maremágnum" (1957), "Que van a dar a la mar" (1960) y "A la altura de las circunstancias" (1963), este segundo cuerpo poético da cuenta de un tiempo y unas obras humanas que desconcertarían al mismo Luzbel. Se lee en el poema "Luzbel desconcertado": "¿Cómo podría soportar la noche/ De ese "infierno" en su fondo/ Tenebroso de penas/ Humanas, humanísimas/ Sólo a nivel de lúgubre malvado/ De tribunal terrestre?/ ¿Yo policía? Ellos,/ ellos sí se deleitan/ Con esas alambradas/ De una 'concentración' inextinguible,/ Odio por ley del infernal que juzga./ ¡No! No tengo esos 'campos'." Así aparece escrito en la segunda sección de "Maremágnum", y obsérvese, de paso, en este fragmento escogido, el peso poético que pueden tener unas comillas puestas en su justo sitio. Muchos críticos vieron en Clamor un cambio brusco en la poética de su autor. Sin embargo, el propio Guillén se encargó, en El argumento de la obra -libro de 1961- de explicar que "ya en Cántico se insinúa Clamor", de señalar que sus opciones estéticas siguen siendo las mismas.

El lector encuentra muchos textos que podrían figurar en Cántico, por su captación de la belleza sugerente y profunda de un objeto o un instante, que permiten columbrar, por usar un verbo caro al poeta, un más allá en las cosas del aquí y el ahora -"Delicia de vivir", "Una exposición"- y por su vitalismo, como "Ars Vivendi",

en el que contraponen a la visión pesimista de Quevedo -"presentes sucesiones de difunto", en que cada instante de la existencia prologa la muerte- sus "presentes sucesiones de viviente", que le ganan a la muerte la partida, al ponerla en su sitio, más allá de la vida.

Más aún, en "El acorde", introducción de Clamor, el poeta se obstina en ver tras el caos y el horror que le son contemporáneos un sentido profundo aunque misterioso, pautado desde el "acorde primordial", que lo llevan a apostar al triunfo final de la luz y de "La vida, más feroz que toda muerte". Ante el horror, la fe y el optimismo.

LA ESPAÑA DE LOS PÉREZ Y EL TIRANO. Este optimismo arduo y lúcido se enfoca en la España tiranizada por Franco, denunciando el horror vuelto realidad cotidiana, valiéndose incluso del humor ácido, a cuyo servicio pone su versatilidad sonora. Así, en "Potencia de Pérez", donde presenta un panorama del régimen franquista, sus resortes de poder, y la vida de la gente común -con su verticalidad casi instintiva, pero también con sus agachadas- hace cantar al coro de los burócratas: "La Ley levanta/ Frente al oficial cacumen/ La sacrosanta/ Letra que todos consumen.// No se interprete la Letra./ Su cuerpo mismo es sagrado./ Si una mente la penetra./ Se nos desploma el Estado." O al de la policía: "Repertorio fino:/ engaño, tortura,/ Muerte en el camino/ Más que cárcel dura.// Tal es nuestra dicha/ Que hasta el más honesto/ Desde alguna ficha/ Cae en nuestro cesto".

En medio a esta maraña están los Pérez, los españoles del común. Son los que tienen que subsistir como deudos -o como cómplices del asesinato- de los "tantos cadáveres/ Sepultos o insepultos" del régimen, y bajo el riesgo constante de pasar a ser uno más en la fosa común, para lo que basta discrepar con el Jefe, que nunca se equivoca. Es el hombre que por bueno, de a ratos cree que esa muerte es vida, para poder hacer como que vive. Y a fuerza de eso, aunque al final deba emerger humano tras tanta tiranía, es quien la perpetúa, pues al recuerdo de la catástrofe inicial (léase: la Guerra Civil), y en el temor de su reedición si faltase la mano dura, tolera, aunque no lo ame, "Que el tirano persista". Hay un gran aire de familia entre este comienzo lleno de muertos de "Potencia de Pérez" y la mención al millón de cadáveres habitando Madrid, en el inicio de Hijos de la ira de Dámaso Alonso.

Hay una dimensión universal en la denuncia al régimen, pues el modo en que la mentira se erige en verdad oficial, a fuerza de reiteraciones y convocatorias a la patriótica unidad, es a todas luces una aplicación de la fórmula de Goebbels: una mentira repetida mil veces se convierte en verdad.

Por sobre todo esto, la figura del tirano, que es Franco, pero en buena medida pudiera ser cualquier otro déspota que se imponga a su pueblo a sangre, fuego y propaganda. Acierta en marcar que su figura de Caudillo providencial está sustentada en los "coros" de beneficiarios del régimen: burócratas, policías y militares, jefes del partido único, dignatarios de la Iglesia. Rige una patria "reformada en tumba", sabe que se apoya en "la canalla que le adora y teme" e invoca una supuesta Gracia de Dios para dirigir la construcción de una patria unánime "Que excluye a muchedumbres de adversarios/ Presos o bajo tierra", para que ni voten ni perturben. Pero Guillén revela la mentira criminal tras esas invocaciones: "Oh, Jefe, nunca solo: Dios te encubre", siendo el mayor milagro de la tiranía el convertir a Dios en asesino y ladrón. El botín y la tarea de los "cruzados" victoriosos: construir la nueva España a golpe de "chanchullos patrióticos". Pero el poeta, y cualquiera sensible y con memoria capaz de recordar -aunque sea inventándose- un orden anterior a la catástrofe, sólo pueden ver "Hórridas ruinas sin belleza. Ruinas con el temor de no ser ni su angustia...". Esta denuncia no lo lleva a renegar de su hispanidad. Bien hecho a su exilio norteamericano y a sus viajes, sigue sintiendo a su patria, que no es culpable de lo que le ocurre ("Ay patria,/ con malos padres y con malos hijos/ O tal vez nada más desventurados..."), escribe en "Despertar español". Y le asigna a su labor de poeta, a la poesía en general y al idioma produciendo sentido, un rol esperanzador en la regeneración colectiva y personal: "A través de un idioma/ ¿Yo podría llegar a ser el hombre/ Por fin humano a que mi esfuerzo tiende/ Bajo este sol de todos?", escribe en el mismo poema.

Este factor personal, de descubrimiento y aceptación lúcida y humilde de los deberes que el destino impone a cada uno para hallarse a la altura de las -y de sus- circunstancias, como clave en la construcción de un sentido personal para la vida y aporte al gran "acorde" colectivo, es uno de los núcleos del aspecto "civil" de la poesía guilleneana, y se expone de modo pleno en "Destitución de Sancho": "Mirando al horizonte/ La vista es siempre centro/ De círculo./ Y gracias a sus límites/ Sancho es Sancho con fuerza/ De perfil y destino...".

POLÍTICA Y ÉTICA. Este costado político de la poesía de Guillén suscitó malentendidos y hasta incluso ataques críticos. El más fácil de rebatir es la pretensión de que siguiese escribiendo el Cántico hasta el infinito,

o su complementario, el suponer que Clamor es una ruptura absoluta o una abjuración de la primera serie de Aire nuestro, excusa para desechar al "poeta puro" -que nunca dejó de ser del todo- y preferir al "poeta social" que nunca fue, o al menos no del modo típico representado por Gabriel Celaya o Blas de Otero. Ya se ha rebatido tales tesis en esta nota, pero debe añadirse que el poeta era consciente de que su edad y su época lo ponían en una especie de "estado de sitio" del que debía dar cuenta, si no quería renunciar a la lucidez, y para ser coherente con su vitalismo inicial.

Por otra parte, se ha objetado que su poesía no reflejase adhesión partidaria (no la tuvo, se definía como "un demócrata liberal que deriva hacia un cierto socialismo"). Esto se ha vinculado al hecho de que, tras lograr su padre liberarlo de la cárcel (el Alzamiento lo halló en Pamplona, donde su liberalismo y sus vínculos con intelectuales de izquierda eran cargo suficiente), Guillén intentase vivir y trabajar en la Sevilla regida por Queipo de Llano, uno de los más pintorescos y crueles generales del "Bando Nacional", hasta que, para evitar la prisión o algo peor, emigró en 1938. Son bajezas sectarias que se refutan solas, pero dan pie para explicar la postura ética del poeta, base de lo que sus textos tienen de político. Guillén cree en el hombre -a pesar de su capacidad para desordenar, por acción u omisión cómplice, el mundo de las cosas, que "está bien hecho"- en el bien, la verdad, la belleza, la libertad y la justicia. Esto lo ha llevado a fustigar a su tirano y a todos, pero más aún, al hombre común o privilegiado que, anestesiando su mala conciencia con comodidades, no da la talla que las circunstancias requieren: "Somos los hombres intranquilos/ En sociedad./ Ganamos, gozamos, volamos./ ¡Qué malestar! (...) Somos entre tanto felices./ Seven o'clock./ Todo es bar y delicia oscura./ ¡Televisión!".

HOMENAJE A LA CULTURA. Si Cántico celebra la belleza del mundo natural, Homenaje le canta a la cultura, como fruto del trabajo y la vida de los hombres, a la vez que como triunfo sobre la muerte (no en vano se subtitula Reunión de vidas).

Guillén manifiesta su erudición, no sólo hispánica y occidental. El respeto reverente por los maestros no le impide entrar en diálogo con ellos, discutir y hasta incluso refutarlos, sin rebajar por ello un ápice de su mérito (recuérdese el modo en que le enmienda la plana a Quevedo en "Ars vivendi"). Así, discute con el bello y escéptico soneto de Lupercio Leonardo de Argensola, cuyo terceto final se queja de que la belleza azul del cielo sea sólo apariencia (puede el lector habérselo escuchado a algún cantante de tangos, como introducción a "Maquillaje", de Virgilio y Homero Expósito) y argumenta no sólo que lo aparente es real de algún modo, sino que además, reflejado en el agua, el azul del cielo es verdad por partida doble.

Otras veces define en pocos versos una obra y un carácter: "Genialmente inoportuno,/ con su yo molesta apostá,/ Inmortal a toda costa:/ Unamuno". O sobre Juan Ramón Jiménez, a través de su obra Platero y yo: "El asno serio, malicioso, firme,/ Dulce si Juan Ramón lo monta y muda/ Su ser en el de un puro corderillo,/ Y con miel franciscana llega al cielo:/ es asno proletario para siempre...". Es capaz también de tomar posición crítica sobre conflictos presentes, como en "Al margen de Pasternak", en que no sólo condena el autoritarismo soviético, sino que critica a quienes lo justificaban en pro de un futuro de justicia social, y rescata el valor de la persona que alza su voz, en soledad y aunque el poder pretenda amordazarla. La solidaridad con el acallado y martirizado por el poder no hace distinciones ideológicas, sino que se hermana con cualquier prójimo que sufra "...esa increíble/ Potencia de injusticia que es el hombre." ("Al margen de Gramsci").

Cuando el homenajeado es además un amigo del alma, como Pedro Salinas, entonces Guillén conjuga con pudor la memoria afectuosa y la valoración de la obra, a salvo de toda muerte. Nótese la sutileza con que el poeta marca la diferencia entre el amigo vivo y su recuerdo: "Pedro Salinas, él, ya nunca `tú`".

Mirador del Longevo. Y otros poemas (1973) es la obra de quien, fiel al compromiso consigo mismo, las letras y la vida, siente que no puede, quiere ni debe dejar de escribir, por mucho que hubiese pensado en su momento que con Homenaje concluía su obra.

La de este poeta fue una longevidad lúcida -una vejez como la de Goethe o la de Calderón, para ponerlo en términos del propio Guillén-, para bien de la poesía. Preside esta serie una cita del Viaje del Parnaso, de Cervantes, que pinta bien el tono de los textos: "Yo, socarrón, yo, poetón ya viejo". Se retoma la poesía del objeto y del instante, como en Cántico, pero se nota la sólida vejez del poeta que mira. Resuena la denuncia iniciada en Clamor. Se continúa, en las Despedidas, la línea de Homenaje. Pero teñidos muchos de los textos de un humor -a veces tan ácido como en algunos tramos de Clamor, otras, más benigno- que lejos de disolver su seriedad y profundidad, las subraya. Para ejemplo, en "Guirnalda civil": "¿Dos Españas? En efecto./ Una asesinó a la otra/ Y el país quedó perfecto". También se anticipa la serena asunción de la muerte de Final.

La cercanía de la muerte, pero más todavía el tiempo disponible, disparan preguntas y reflexiones metafísicas que no llegan a conclusión definitiva, sin que por ello los textos trasuntan angustia. Pues "Si el vivir es vital profundamente", esta multiplicidad de sentidos posibles que implica la incertidumbre enriquece la experiencia humana más que cualquier certeza de vía única y estrecha.

El poeta festeja su vejez ("Tengo tan buena suerte que soy nonagenario") y añade: "Sí, cumplí mis noventa/
De modo natural. / La vida cotidiana/ Va por su curso a un mar." El manriqueño del morir, al que el poeta va sereno y sin alharacas, "tan callando", "con voluntad placentera" de vivir bien vivido hasta el último instante. Y mientras tanto, seguir construyendo "...esa palabra exacta/ Donde se vive por segunda vez/ A una altura mayor...".

Como en Cántico la experiencia amorosa y la belleza de la amada son claves de felicidad, trascendencia y sentido: "Amor a larga vida nos sentencia", escribe en "Eros amoroso", a los ochenta y dos años.

En el segundo tramo, La Expresión, Guillén reflexiona sobre su trabajo de poeta y el sentido de la poesía. Si bien rescata el concepto de inspiración, lo matiza señalando la necesidad de lecturas y de trabajo cuidadoso en el texto (el poeta es un "Laborioso inspirado"), si bien advierte contra la tentación de un preciosismo hueco.

Lúcido hasta el final sobre su tiempo siguió abordando en sus textos el horror humano, pero insistiendo siempre en que "La vida es vida si es con esperanza./ El hombre tiene en mano su destino".

AIRE NUESTRO, de Jorge Guillén. Tusquets, Barcelona, 2010. Volumen I: CÁNTICO, CLAMOR, 1304 págs; Volumen II: HOMENAJE, Y OTROS POEMAS, FINAL, 1784 págs. Distribuye Urano.

http://www.elpais.com.uy/suplemento/cultural/la-gloria-del-instante/cultural_575980_110701.html

Más allá de la identidad rioplatense

El tango finlandés



Adriana Santos Melgarejo

PARA MUCHOS rioplatenses Finlandia es sinónimo de celulares Nokia, Botnia, celulosa, puentes cortados y años de litigio. Pocos imaginarán que desde 1985 los habitantes de Seinajoky, uno de los diecinueve municipios en que se divide la región finlandesa de Ostrobotnia del Sur, celebran todos los años un festival de tango de verano, donde eligen rey y reina entre los cantantes que participan. Esta fiesta, una de las más populares, convoca a cuarenta mil personas. En julio de 2011 será sede de la Cumbre Mundial del Tango. a media luz. Finlandia es desde 1917 una república parlamentaria; cuenta con una población de 5,3 millones de habitantes, y goza de una de las economías más prósperas de Europa.

Sus pobladores viven inviernos durísimos, que los mantienen en penumbras cerca de dos meses al año, con temperaturas que rondan los 13° bajo cero. Se destacan por la práctica del hockey sobre hielo (deporte nacional) la producción y consumo de cine así como por el hábito de acudir al sauna. Esta práctica ancestral, colectiva, provoca no sólo la liberación de toxinas y de impurezas corporales, sino que a través de la relajación mental llega a ser concebida como una experiencia de acercamiento espiritual.

Pero sobre todo, en los meses de verano, la experiencia colectiva que acerca a los finlandeses es la danza, en particular el tango.

Recorrido. A partir de 1910 el tango llegó a Finlandia desde Francia y Alemania. Según la tradición oral, una pareja de bailarines daneses mostró en 1913 -por primera vez- cómo se bailaba el tango. Al principio, al igual que en el resto de Europa, el tango fue una expresión exótica, que aludía a los arquetipos latinoamericanos de una sexualidad explícita.

A pesar de que irrumpió en las principales ciudades finlandesas como música de élite, en la década del treinta comenzó a ser cultivado como música popular cantada, a través de artistas que en principio tradujeron tangos

de autores rioplatenses, pero que luego crearon sus propias composiciones musicales con textos en finlandés. Es el caso de Toivo Karki (1915-1992); en su obra se puede observar la confluencia de los géneros de moda de la época: tango y jazz, y la conjunción de éstos con romances rusos y marchas militares. Posteriormente Unto Mononen (1930-1968), considerado el autor de tango finlandés más relevante, realizó una búsqueda compositiva más allá de la reproducción del modelo del tango transnacional. Su tango "Satumaa" (Tierra de cuentos de hadas, de 1955), se hizo popular en la voz de Reijo Tapale, (1940). Otro que se destacó fue Olavi Virta (1915-1972), bautizado como el rey del tango cantado. Él grabó tangos clásicos rioplatenses traducidos al finlandés y tangos-canción originalmente compuestos en su lengua materna. El tango más famoso al que se asocia su voz es "Taisikuu" (Luna Llena, de 1963).



Registro y lenguaje. Las primeras grabaciones de tangos finlandeses fueron realizadas en Berlín por músicos alemanes. El musicólogo chileno Alfonso Padilla, catedrático de la Universidad de Helsinki, afirma que estos tangos -a través del marcado ritmo stacatto- recuerdan a la sonoridad de los tangos alemanes y su carácter marcial, y al uso del acordeón en la música rusa.

"Me kahvilassa istuttihi" (Sentados en el café) fue el primer tango cantado que grabaron los finlandeses: Hannes Kettunen se llamaba el intérprete y se dio en 1929. Ese año también se grabó "Keskiyö" (Medianoche), tango instrumental de Hannes Kontto interpretado por la Suomi Jazz Orkesteri. Con la música de "La Cumparsita", se grabó por su parte una canción llamada "Tropiikin yö" (Noche tropical), cuya temática alude a las noches caribeñas de Cuba.

Las letras del tango-canción finlandés de principios del siglo XX son, al igual que en el Río de la Plata, de aire melancólico. La diferencia está en que las temáticas aluden a un entorno rural, al punto que el tango finlandés se asocia con la expresión musical máxima del campesino.

Proximidad. Como en el Río de la Plata, entre los músicos profesionales la traza "piazzalesca" es muy importante. El primer contacto directo de los finlandeses con el tango nuevo de Piazzolla fue a través de la presentación del bandoneonista uruguayo Luis di Matteo, quien realizó un concierto en marzo de 1984 en la Casa Vieja de los Estudiantes finlandeses de Helsinki. Ello probablemente posibilitó que, luego de muchas décadas, un músico rioplatense llegara a Finlandia y fuera escuchado por profesores y estudiantes de acordeón de la Academia Sibelius, uno de los conservatorios más importantes de Europa.

Actualmente se observa la proliferación de músicos con formación académica que cultivan el tango instrumental, interpretando la obra de Piazzola y composiciones propias inspiradas en su estilo. Al igual que en el Río de la Plata, el tango en Finlandia perdió popularidad en la década de 1960. A partir de la irrupción de otros géneros musicales transnacionales es que cambió su valoración social y fue muchas veces rechazado por las generaciones de jóvenes de la época. Sin embargo la composición de tangos no decayó y existió toda una generación que produjo obra en esos años.

Desde hace varias décadas en Finlandia el tango ha sufrido un proceso de construcción y reconstrucción de significados, similar al verificado en el Río de la Plata. Las personas colectivizan, a través de la interacción con un género musical específico, un conjunto de sentimientos. El tango está siendo utilizado como lo que el sociólogo argentino Pablo Vila llama "matriz musical conveniente". A través de ella se articula una configuración de sentido que se desarrolla a partir de ajustes de la trama argumental. Es un proceso de "permisos" y "ajustes".

Todos los géneros musicales actúan como contenedores de significados pero algunos llegan a ser utilizados como vehículos de construcción de identidades nacionales. En este caso se obvian distancias y se traspasan aparentes diferencias culturales. Tal vez sea hora de asumir una visión transnacional de algunas músicas arquetípicas y reformular el alcance de los géneros musicales más allá de las zonas geográficas.

http://www.elpais.com.uy/suplemento/cultural/el-tango-finlandes/cultural_575981_110701.html

Biografía de Patricia Highsmith

Ese dulce mal

Álvaro Buela

LA PASIÓN del público por la justicia me resulta aburrida y artificial, porque ni a la vida ni a la naturaleza les importa que se haga o no justicia", había escrito Patricia Highsmith en *Suspense*, una colección de textos que fue lo más cercano a una confesión que publicó jamás. Fuera de eso, se protegió del mundo adoptando una vida errante, cada vez más solitaria, y forjando una personalidad tirando a hostil. "Era una persona horrible", coinciden quienes soportaron su frialdad maquiavélica, su alcoholismo, su tacañería y su racismo, a pesar de los cuales consiguió hacerse de una interminable lista de amantes, en su mayoría mujeres, que luego evaluaba en sus diarios como si se tratara de objetos coleccionables.

Ese "animal prehistórico" -al decir de una allegada- fue también una de las figuras literarias relevantes del siglo XX. No era una estilista ni una pluma que brillara por su elegancia. La grandeza de Highsmith (1921-1995) provenía de una intransferible conjunción de elementos en apariencia sencillos pero en sus manos increíblemente peligrosos: la invisible estructura de sus tramas, la construcción a través de los detalles, la implacable mirada a las convenciones sociales, la distancia casi filosófica con que destilaba su misantropía. "La poeta del desasosiego", la llamó Graham Greene, y la definición se quedaba corta. En verdad, Patricia Highsmith era una terrorista de la mente humana.

AMAR AL ASESINO. Según la extraordinaria biografía que le ha dedicado la dramaturga Joan Schenkar, la escritora nunca fue consciente del efecto perturbador de su narrativa. Pertrechada en un carácter defensivo y en el aislamiento emocional, carecía de la sensibilidad necesaria para construir al Otro, ya fuera una amiga íntima o la legión de seguidores que obtuvo en su carrera, en especial en Europa. "Quizá no soy capaz de (amar)", había reflexionado en su diario cuando ya bordeaba los cincuenta años. "Si tengo algo estable, lo rechazo; ha ocurrido una y otra vez, o más bien yo he hecho que ocurriera. Reproduzco el patrón del `semirrechazo` que sufrí de mi madre".

La madre, Mary Coates, había intentado interrumpir el embarazo ingiriendo aguarrás y, años más tarde, abandonó el hogar de Texas con su nuevo marido, dejando a la niña a cargo de su abuela. Ambos hechos marcaron el origen de un infierno particular en el que madre e hija se cocinaron a fuego lento a lo largo de las décadas, una contra la otra y sin conciliación posible, hasta que rompieron relaciones por vía epistolar. Ese vínculo enfermizo configura la columna vertebral de la biografía de Schenkar, aportando una sub-trama cuya violencia y perversidad supera con creces a la obra de Highsmith.

En el fondo una superviviente que se refugió en la simulación, el hermetismo y la fuga, Highsmith era un esquivo sujeto de análisis. De allí que Schenkar haya desechado la cronología y, apoyada en los diarios y cuadernos íntimos que la escritora llevó desde la adolescencia, ordene su investigación de acuerdo a las obsesiones que definieron el "Territorio Highsmith" (la ambigüedad, la impostura, la madre, la vorágine de



amantes, los objetos, la muerte), en lugar de obedecer al orden temporal. El resultado es un complejo, caleidoscópico sistema narrativo que opera por deconstrucción antes que por causa y efecto, y por la mirada al sesgo antes que por la concatenación fáctica: un abordaje femenino de la menos femenina de las escritoras. Tenía doce años cuando llegó a una deducción precoz: "Soy un ejemplo continuo de (...) un chico en el cuerpo de una chica". Vivió con culpa su lesbianismo, primero en la conservadora Texas de los años '30 y luego en la Nueva York de los años '40, al punto de intentar "corregirse" mediante el psicoanálisis y fantasear con casarse con un compañero de Yaddo, la colonia de escritores donde escribió su primera novela, *Extraños en un tren* (1950). Los efectos secundarios de esos tanteos fueron, al mismo tiempo, una liberación y una condena. Si por un lado asumió su condición sexual y se animó a escribir una novela lésbica (*The Price of Salt*, luego reeditada como *Carol*), por otro se lanzó a una espiral autodestructiva de relaciones con mujeres regadas de todo el alcohol de Nueva York.

Pero sus personajes favoritos fueron hombres de sexualidad indefinida, amorales por naturaleza y dispuestos a fraguar simulaciones y asesinatos con idéntica impavidez. El paradigma de ese modelo es, por supuesto, Tom Ripley, un metrosexual avant la lettre que protagonizó cinco de las veintidós novelas de Highsmith y sobre el que la autora trasladó sus propios defectos y ensoñaciones. Mientras lo creaba, escribió en sus cuadernos que estaba logrando su propósito de "mostrar el triunfo indiscutible del mal sobre el bien y recrearme en ello. Haré que mis lectores también se recreen".

EN EL LABERINTO. Los lectores se recrearon, salvo en su propio país. Las anécdotas de rechazos editoriales y las críticas a la confusa moral de sus libros son casi tan numerosas como las de las mujeres que se llevó a la cama. Sin asidero estrictamente literario, los rechazos y las críticas respondían a que el "Territorio Highsmith" desbordaba los géneros, los nichos de mercado y las moralejas de receta. En venganza, Highsmith abandonó Estados Unidos en 1963 y se instaló en Europa (Inglaterra, Francia, Suiza), donde se la respetaba como escritora y vendía miles de ejemplares en varios idiomas. Volvió a su país sólo como visitante consagrada, no sin antes dedicarle, con punzante malicia, *El diario de Edith* (1977), una obra maestra salvajemente anti-norteamericana y, junto a *Carol*, la única de su producción centrada en un personaje femenino.

Schenkar sigue de cerca la duplicidad y la aflicción, los arrebatos y las circunstancias que gestaron cada relato y cada novela, deteniéndose en aspectos que la propia Highsmith intentó mantener ocultos. Ejemplos: el pudor por su origen provinciano, su intensa actividad como guionista de cómics durante los años '40, sus fantaseos con el asesinato real de su padrastro y, ya en la madurez, su condición de millonaria. Este último ítem, derivado en una extrema economía doméstica y en intentos de evasión fiscal, tuvo su clímax en la rocambolesca fragmentación de su fortuna en más bancos de los que los contables pudieron rastrear después de su muerte. Se estima que su patrimonio ascendía a ocho millones de dólares, pero sólo se ha identificado la mitad.

Ésa era Patricia Highsmith: un ser atormentado y plagado de secretos, una artista de la falsificación, una fetichista incapaz de gozar de sus fetiches, "una nube negra". Su portentoso talento transformó ese bagaje en una literatura incómoda y fascinante que borró las fronteras entre la "alta" y la "baja" cultura, lo cual permite a la inteligente Schenkar invertir el peso de la prueba: "Consiguió que su principal herida -esa terrible certeza de que al nacer había caído una maldición sobre ella y de que realmente era como una huérfana- se mantuviera intacta a base de obstinación y en ella encontró la fuente de inspiración, si bien no la belleza y la paz, durante mucho tiempo".

PATRICIA HIGHSMITH (*EL TALENTO DE MISS HIGHSMITH*), de Joan Schenkar. Circe, 2010. Barcelona, 768 págs. Distribuye Océano.

http://www.elpais.com.uy/suplemento/cultural/ese-dulce-mal/cultural_575985_110701.html

F. Sorlot, el editor francés de "Mi lucha"

Hombre sin atributos



Patricio Pron

DE TODAS las historias que rodean al nazismo y su breve pero terrible auge, quizás una de las más fascinantes sea la de Fernand Sorlot, el editor francés de *Mi lucha*, el libro que Adolf Hitler escribió en la prisión de Landsberg tras el putsch muniqués de 1923 y que durante más de dos décadas fue la Biblia de los nacionalsocialistas. Fernand Sorlot tiene el raro mérito de haber conseguido enfadar tanto a estos como a sus detractores y de haber escapado al castigo de ambos. Su historia es contada por el francés Antoine Vitkine en su ensayo "*Mein Kampf*": Historia de un libro, publicado por la editorial Anagrama.

SIN PERMISO. A finales de 1933, la publicación en Francia de un libro del profesor germanófilo de filosofía Charles Appuhn titulado *Hitler por sí mismo*, de acuerdo con su libro *Mein Kampf*, provocó el enojo de las autoridades alemanas, que protestaron ante sus pares francesas por lo que consideraban "la difusión de una imagen tergiversada del Führer". La razón de su irritación no provenía, sin embargo, de una versión distorsionada de su obra sino de su reproducción literal y fidedigna. Hitler no deseaba que ésta fuera conocida en Francia, cuyo nombre aparece en ella 120 veces y habitualmente vinculada a la palabra "guerra". En ese contexto, el director de las Nouvelles Éditions Latines estimó que la publicación del libro podía ser de interés. Por entonces Fernand Sorlot tenía treinta años y era nacionalista, y tomó la decisión de publicar el libro para disuadir a la opinión pública francesa del supuesto pacifismo del nuevo Führer alemán. A pesar de la negativa de Eher Verlag, la editorial a la que Hitler le había cedido la explotación de su obra y la gestión de sus derechos de autor en el extranjero, Sorlot contrató de inmediato a una decena de traductores y les encargó que entregasen la traducción del voluminoso libro de casi setecientas páginas cuanto antes.

A DOS PUNTAS. Fernand Sorlot parece haber estado dispuesto a deslizarse sobre el filo que separa la denuncia de una ideología y su promoción, una actitud bien resumida en su elección de los traductores de *Mi lucha*: André Calmettes era profundamente anti nazi, pero Gaudefroy-Demonbynes no, y alguna vez afirmó que *Mi lucha* no le había parecido una obra antisemita. A esta ambigüedad se le debe sumar la que deriva del hecho asombroso de que la publicación de *Mein Kampf*, mon combat en la primavera de 1934 fuera promovida y financiada por la Liga Internacional Contra el Antisemitismo (LICA), que aceptó colaborar secretamente con Sorlot entregándole por adelantado una cantidad de dinero correspondiente a la compra de cinco mil ejemplares.

Dos años más tarde, y a raíz de los elogios que le dedicó a Sorlot el líder de la extrema derecha francesa Charles Maurras, la LICA creyó conveniente dar a conocer su acuerdo secreto con Sorlot con un artículo de Bernard Lecache, su fundador, que revelaba el secreto de la financiación de la obra y aprovechaba para

"felicitar, una vez más, al señor Sorlot por su audacia". La respuesta del editor no se hizo esperar: "Muchos franceses comienzan a comprender por qué Adolf Hitler ha tenido que librar una lucha tan violenta contra los judíos".

PROHIBIDO Y VENDIDO. No fue el único incidente vinculado con *Mi lucha* que tuvo que superar Sorlot: en 1934, los nazis lo demandaron por incumplimiento de las leyes internacionales de protección de los derechos de autor y consiguieron que un tribunal francés prohibiera a Sorlot la impresión y la venta de *Mi lucha* y le ordenara la destrucción de los ejemplares en depósito y el pago a Eher Verlag de un franco simbólico por daños y perjuicios. Esta resolución judicial no detuvo a Sorlot, sin embargo. El editor aprovechó la publicidad resultante del juicio para publicar una versión abreviada de la obra con una faja que rezaba "El libro prohibido a los franceses", y continuó vendiendo la obra bajo cuerda. Su hijo calcula actualmente que entre 1934 y 1940 se vendieron entre quince mil y veinte mil ejemplares.

A sabiendas de esta situación, Eher Verlag decidió ofrecer en Francia una versión resumida y expurgada de *Mi lucha* que encargó a dos periodistas cercanos al nazismo. Hay cierta ironía en el hecho de que *Mi lucha* fue denunciado por los nazis y reemplazado por una falsificación, y también bastante cinismo en el hecho de que sus autores justificaron su publicación en la prohibición de la circulación de la versión original publicada por Sorlot. En la nueva versión de *Mi lucha*, Francia pasaba de ser "la enemiga mortal de Alemania" a una nación cuya frontera con Alemania estaba "fijada definitivamente" y cuyo pueblo "y el pueblo alemán, iguales en derechos, no deben ya considerarse enemigos hereditarios, sino respetarse recíprocamente".

El hecho de que en las librerías francesas pudieran adquirirse dos versiones contradictorias de *Mi lucha*, así como la aparición de otras cuarenta y cinco ediciones entre 1934 y 1938 (incluyendo una publicada en la prestigiosa editorial Albin Michel, en la que Hitler aparecía como un pacifista) condujo a que, como sostuvo el historiador Fabrice d'Almeida, los lectores franceses ya no supieran "qué es verdad y qué es mentira", en una confusión que favoreció al nazismo porque le permitió ganar tiempo hasta poder lanzarse sobre Francia en 1940. Al ocupar París, los nazis publicaron una lista de libros prohibidos: una de las paradojas más significativas de esta historia es que en esa lista aparecía *Mi lucha*. Francia fue el único país ocupado por los nazis en los que su Biblia no podía ser leída.

Siguen las ventas. Una semana después de su entrada en París, los alemanes se presentaron en el domicilio de Fernand Sorlot y lo obligaron a ceder el cincuenta por ciento de su editorial a un editor alemán. A partir de ese momento, Sorlot se volvió un partidario ferviente del mariscal Pétain, pero también continuó vendiendo *Mi lucha* de forma clandestina, contraviniendo la prohibición, quizás como resultado de sus convicciones contrarias al nazismo y tal vez como una demostración de que esas convicciones eran de un signo contrario. Al finalizar la guerra, fue juzgado por colaboracionismo y condenado a veinte años de indignidad nacional a pesar del testimonio de una de las principales figuras de la Resistencia, Henri d'Astier de la Vigerie, quien confesó que Sorlot le entregó entre 1940 y 1941 dos mil ejemplares del libro y espió para la Resistencia. Ni siquiera este último testimonio puede aclarar si el editor es el héroe o uno de los villanos de esta historia, que tiene una coda.

A pesar de la condena de veinte años y la confiscación de sus bienes, Sorlot fue amnistiado en 1948 y pudo recuperar el control de sus Nouvelles Éditions Latines. Al hacerlo, se convirtió en el editor de referencia de la extrema derecha francesa y en 1952 decidió reeditar la obra a la que debía buena parte de su éxito y de su derrota moral. Al principio sólo consiguió vender algunas decenas de ejemplares anuales bajo cuerda en su librería de la calle Servandoni en París, pero a partir de 1960 y hasta su muerte, en 1982, unos dos mil libros al año. Sus lectores jamás supieron si accedían a ellos gracias a un correligionario o si lo hacían en virtud del deseo de un demócrata por denunciar una ideología perversa.

http://www.elpais.com.uy/suplemento/cultural/hombre-sin-atributos/cultural_575982_110701.html

Última novela de Lorrie Moore

Los pájaros perdidos

Hugo Fontana

LORRIE MOORE (Glen Falls, New York, 1957) ha sido incluida en dos de las más importantes antologías de cuentistas estadounidenses de los últimos tiempos: en la preparada por Richard Ford, y en la de John Updike, que eligió el notable relato "Además usted es feo".

Traducida al castellano, sus libros de cuentos son *Autoayuda*, *Como la vida misma* y *Pájaros de América* o *Es más de lo que puedo decir de cierta gente*, según las dos ediciones que circulan en Uruguay. Además, también había publicado dos novelas: *Anagramas* y *Hospital de ranas*, y ahora, tras más de una década sin títulos a la vista, llega *Al pie de la escalera*. Miembro de la Academia de las Artes y las Letras de América desde 2006, con importantes premios y becas ganados por su producción literaria, desde hace años Moore trabaja en el Departamento de Escritura Creativa de la Universidad de Wisconsin.

En su último libro, *Tassie Keltjin*, una muchacha de 20 años, estudia en Troy, una ciudad universitaria del Medio Oeste inventada por la autora. Es hija de agricultores que, en una localidad a no más de 100 kilómetros, cosechan papas y lechugas ecológicas que el padre vende a restaurantes cercanos a Chicago. Tiene un hermano menor que se apronta para graduarse, alistarse en el ejército y marcharse a Afganistán. Corre el año 2002 y la sociedad yanqui siente el brutal impacto del ataque a las Torres Gemelas manifestándolo de las más diversas y erráticas formas.

En tanto concurre a sus cursos, Tassie busca trabajo para ayudarse a vivir. Se presenta a varios llamados hasta que finalmente conoce a Sarah Brink, una mujer de mediana edad, dueña de un restaurante que también le compra productos a su padre. Brink y su esposo Edward pretenden adoptar a una niña y la contrata de antemano como baby sitter. Sobre fines de año el primer intento fracasa: la madre biológica de la niña mantiene una fuerte discusión con Brink y se niega a entregarle a su hija. Tassie pasa las fiestas con su familia y cuando regresa a estudiar en enero, Sarah Brink la vuelve a llamar: ha aparecido una alternativa y le pide que la acompañe a una entrevista en una agencia. Es entonces cuando conocen a Mary-Emma, una niña de dos años, hija de mujer blanca y padre negro, a quien finalmente terminan adoptando.

Mitades y mezclas. Moore ha intentado ubicar sus textos dentro de una tradición que ella misma llama "realismo satírico". Y acaso esa sea una feliz definición: las historias que aborda, más allá de un descarnado dramatismo, siempre son salpicadas por una cambiante dosis de ironía, un humor entre ácido, negro o simplemente piadoso. En esta novela, ella confesó su intención de reflejar los cambios que estaba padeciendo su país, y ese propósito no se agota remitiéndose exclusivamente a lo ocurrido tras el 11-S sino que conserva una vasta vigencia. La autora aborda un abanico de problemas -el racismo, la guerra, el cambio climático, las



injusticias sociales- narrando el menudo universo de una muchacha que apenas deja la adolescencia, que mantiene su primera relación de pareja, que busca sus primeros trabajos, que se enfrenta a una visión de su familia hasta ese momento inédita. Mientras en la Universidad asiste a cursos tan dispares como sufismo, música de films bélicos y cata de vinos, la realidad que la rodea le resulta mucho más inhóspita y engañosa, cargada de interrogantes y acechanzas. Tassie es la metáfora de una nación.

Y en esa ciudad universitaria tan liberal y progresista, el soterrado racismo la golpea con ferocidad: una tarde, mientras pasea a Mary-Emma, quien rápidamente ha establecido un estrecho vínculo con ella, unos muchachos pasan en una camioneta y le gritan a la niña "¡Negra de mierda!". Y la nación se despliega ante Tassie tal y como ha sido siempre, con sus resentimientos y su agresividad, con su estado casi permanente de guerra exterior, con una fachada que deja algo a la vista pero que esconde otra cosa muy diferente. Sarah y Edward no demoran en reaccionar cuando Tassie les cuenta lo ocurrido, pero todo lo que hacen es convocar una reunión semanal con amigos y conocidos, todos los que participan de un modo u otro del espectáculo interracial y democrático que aquella nación supone ser.

Tassie también es mitad judía y su primer novio dice ser brasileño, aunque en verdad se trata de un encubierto musulmán proveniente de Hoboken, la ciudad donde nació Frank Sinatra. Sarah y Edward tampoco son lo que dicen o al menos guardan un secreto que finalmente saldrá a luz y dará vuelta una historia que parecía previsible y más o menos amable. Y como en las piezas anteriores de Moore, un día casi todo amanece patas arriba pero el lector se encuentra con eso sin que en ningún momento ella haya levantado la voz ni usado un solo signo de admiración.

Lírica sin esfuerzo. El crítico Jonathan Lethem escribió en The New York Times que "Moore puede ser la más irresistible entre los escritores estadounidenses contemporáneos: inteligente, humana, cálida y no pretenciosa; lírica sin esfuerzo aparente y graciosa". Todo ello es cierto y no es exagerado ubicarla dentro de la tradición de las grandes escritoras de aquel país: Willa Cather, Flannery O'Connor, Eudora Welty, Katherine Anne Porter o Carson McCullers, incluso junto a la intensidad de su admirada Sylvia Plath. Moore enaltece también un estilo en el que es indispensable citar a Raymond Carver, Tobias Wolff o el ya nombrado Ford, aunque a cada uno de ellos, más allá de los cercanos instrumentos narrativos, los separa una sensibilidad característica y singular.

Al pie de la escalera tiene tramos memorables, como cuando la madre de Tassie le regala en Navidad un preciado y antiguo collar de perlas en el mismo momento en que sobre la casa familiar se desata un temporal de granizo ("Era como si hubiera roto el collar de mi madre y hubiera lanzado las perlas por toda la habitación"), o como cuando habla de la confusión de una bandada de pájaros migratorios ante los cambios del clima ("...orientados hacia la luna, tomaron por su destino una torre repetidora iluminada, y vimos cómo todos ellos se destrozaban contra el enrejado metálico. Otro desastre amoroso, representado mediante símbolos").

Pero también es necesario acudir a la propia opinión de Moore, manifestada en una entrevista de Pablo Ingberg (El País Cultural, N° 611): "Siempre me he sentido mucho más cómoda con los cuentos, su ámbito y su ritmo, y obviamente he escrito muchos más cuentos que novelas, de modo que en el cuento me muevo con un poco más de confianza". Todo indica que, para la vocación intimista de su escritura, todo anda mejor en espacios más reducidos. O, por lo pronto, si esta novela hubiera sido editada por el bienaventurado Gordon Lish, tendría unas 100 páginas menos. Y, sobre todo, no tendría sus dos últimas frases.

AL PIE DE LA ESCALERA, de Lorrie Moore. Seix Barral, 2009. Bs. As., 426 págs. Distribuye Planeta.

http://www.elpais.com.uy/suplemento/cultural/los-pajaros-perdidos/cultural_575984_110701.html

Dibujos de Torres-García en Barcelona

"La geometría es siempre inteligencia"

Lluís Alabern
(desde Barcelona)

HAY UN ARTE que se cultiva en las regiones menores. Un arte escondido que abruma al artista. Un arte del acto ínfimo que sucede casi en cualquier sitio, en un trocito de papel, en una servilleta sucia, en la esquina de un periódico. Notas, trazos, bosquejos, ideas para desechar o engrandecer. El MNAC (Museu Nacional d' Art de Catalunya) presenta en estos días y hasta el 11 de setiembre una magnífica recopilación de dibujos y bocetos del maestro Joaquín Torres-García bajo el título "Torres-García en sus encrucijadas".

Tomás Llorens, curador de la muestra, cree que la obra de Torres-García refuta el principio historiográfico que contrapone clasicismo y modernidad. De alguna manera esta exposición intenta corroborar la coexistencia de ambos estilos en la obra de Torres-García: un itinerario íntimo en 80 dibujos de la colección familiar, en su mayoría inéditos, que manifiestan los cruces, los proyectos, el proceso creativo. Son dibujos que el artista hizo para la intimidad, no "para ser admirados sino como pequeños testimonios de una búsqueda intensa", comenta Llorens. Son el laboratorio de ideas de un "artista-pensador difícil de encajar", "un utopista pero también un nostálgico del origen".

La exposición rompe el orden cronológico al uso, propone una visión pormenorizada de los cruces entre estilos e ideas al margen de las fechas. Los dibujos y anotaciones se disponen en circuito circular acrónico. Por eso en la primera sala se contrastan dos obras coetáneas de estilos inversos *La maternidad*. La familia (1944) y *Arte constructivo Universal* (1942). Resulta ilustrativo ver un enorme dibujo al carbón de corte clásico, junto a una abstracción sobre tabla, y comprobar que apenas hay contradicción, que son más las concomitancias que las diferencias. *La maternidad*. La familia remite al gran trabajo catalán de Torres-García, la decoración durante seis años del Salón Sant Jordi del Palau de la Generalitat, que él creía destruido tras la Guerra Civil. La segunda obra es una composición abstracta de esas en las que Torres-García parece querer asumir todos los arquetipos, resumiéndolos en símbolos y estructuras planas.

camino. Torres-García resolvió socavar nuevos caminos, sin abandonar aquellos por los que ya había transitado. Nacido en 1874 en Montevideo, hijo de un catalán emigrado a Uruguay, residió desde 1891 en Cataluña, quizás buscando el primero de los "orígenes", el familiar. En el año 1911 Enric Prat de la Riba le encarga las pinturas del Palau de la Generalitat y al tiempo, Torres-García expone *La musa de la Filosofía* presentada por Palas a Parnaso en la VI Exposición Internacional de Arte de Barcelona. Se convierte así en una de las referencias fundacionales del noucentisme, movimiento antimoderno que pretendía un retorno estético e ideal a los parámetros clásicos. Torres-García, como se puede ver en algunos bocetos de la primera época mostrados en esta exposición, se adscribe al modernismo en sus colaboraciones gráficas. Sorprende, por tanto, la anexión al clasicismo en esa segunda década del siglo, y suscita incertidumbres sobre la complejidad afectiva del cambio. "¿Cómo fue ese proceso; una conversión súbita, un arrepentimiento, una



evolución paulatina, un pulso con los polos opuestos de su época?", se pregunta Tomás Llorens en el texto del catálogo.

En escritos de la época el propio Torres-García muestra que la evolución hacia el clasicismo no le obliga al abandono de su apuesta inicial por el modernismo: "...este arte de ahora (moderno), eminentemente plástico, quiere llevar la sensibilidad del hombre ya muy evolucionado del siglo XX, a la geometría (...) la geometría es siempre inteligencia. Hete aquí, pues, una nueva fórmula clásica" (1918). Torres-García suma los pasos de su caminar artístico, sin refutar estilos.

Su vida estuvo marcada por los constantes desplazamientos entre América y Europa. Tras el periplo catalán, donde es rechazado por los purismos noucentistes (y se desmorona su primer proyecto pedagógico), marcha a Nueva York.

Otra de las constantes en la obra de Torres-García será la fascinación por la vida en la gran ciudad. En Nueva York pinta menos de lo que lo hizo en Barcelona; la fuerza de la ciudad lo absorbe. Nueva York es, sobre todo, el centro industrial y financiero donde pretende encontrar los medios para afianzar su compañía de fabricación de juguetes. En los noventa y cuatro dibujos del cuaderno *New York City* (1921), que se puede ver en la muestra, el artista capta la simultaneidad de los acontecimientos en la gran urbe, el ritmo, las yuxtaposiciones, el jazz, los medios de transporte, "el maquinismo de Nueva York, del tiempo presente". (*Historia de mi vida*, 1939). Ese cuaderno, reflejo de un viaje que debió impactarle, marca su retorno a la vanguardia.

ABSTRACCIÓN EXPRESIVA. Luego vendrá París (1926-1932) y la abstracción geométrica desarrollada en prácticas grupales como las del *Cercle et Carré*. Pero frente a la abstracción constructiva precisa de los otros componentes de *Cercle et Carré*, la de Torres-García es una especie de abstracción expresiva, individualista, primitivista, que entronca con el gusto por la máscara africana tan en boga en el París de aquellos días. En París la pintura de Torres-García alcanza la madurez que ya no lo abandonará. "Todo artista que va a París, venga de donde venga, es como si viniera de provincias", afirma en sus memorias. Allí se consagra a un estilo directo, al trazo limpio y sintético. Sus dibujos de esta época son reflejo de un querer "pintar de manera directa, ante las cosas, llevar la impresión real a la síntesis encontrando el secreto de eso maravilloso que se llama la pintura" (dice en *Historia de mi vida*).

En los innumerables dibujos de la etapa parisina, se puede ver cómo la razón tamiza la naturaleza en la obra de Torres-García, cómo el pliegue, la estría, el trazo avanza desde la representación al signo. La pulsión de fundir razón y naturaleza en una especie de abstracción primitivista queda reflejada en obras que de nuevo contrastan a pesar de ser coetáneas, como la escultura-objeto *Forma blanca sobrepuesta en forma de máscara de perfil* (1929) versus el dibujo expresionista *Cabeza de negra* (1931). La primera es un pequeño assemblage de unos 25 centímetros de alto, en tonos grises, que representa un rostro-máscara de perfil en líneas claras y volúmenes de diseño cerebral. El dibujo, en tinta y grafito, parece trazado con precipitación, con la intensidad de una pintura "caliente" muy expresiva.

En algún momento de su carrera Torres-García juzga no poder profundizar en todos los caminos abiertos en su obra. Así parecen decirlo sus dibujos y anotaciones. Una viva vocación pedagógica llevará a Torres-García a interesarse más por convertir su obra en un camino para otros que en conseguir imágenes concluidas. En el retorno al "segundo origen" tras su periplo europeo, en la búsqueda de ese umbral cultural panamericano, Torres-García concluye que la estructura es el diapasón de su arte. Tomás Llorens titula "*La Atlántida*" a esa etapa final, al entender que no sólo en Torres-García sino en varios de los artistas de su generación (Picasso, Matisse, Derain, Brancusi, Die Brücke, ...) la modernidad es percibida como arcaísmo. Una contradicción lógica que "estriba en el deseo de romper con el presente para saltar hacia un futuro" mirando hacia atrás, "hacia un origen que se encuentra fuera del tiempo, que es anterior al tiempo...". De alguna manera, el recorrido gráfico por la biografía artística de Torres-García permite comprender que ese "retorno al origen que está fuera del tiempo", le situó siempre al margen de sus contemporáneos, en un caminar hacia el retorno que le llevó a descubrir que su Norte era el Sur.

http://www.elpais.com.uy/suplemento/cultural/-la-geometria-es-siempre-inteligencia-cultural_575983_110701.html



Todo en el aire es pájaro

Jorge Guillén
Mientras el aire es nuestro
Respiro,
Y el aire en mis pulmones
Ya es saber, ya es amor, ya es alegría,
Alegría entrañada
Que no se me revela
Sino como un apego
Jamás interrumpido
-De tan elemental-
A la gran sucesión de los instantes
En que voy respirando,
Abrazándome a un poco
De la aireada claridad enorme.
Vivir, vivir, raptar -de vida a ritmo-
Todo este mundo que me exhibe el /aire,
Ese -Dios sabe cómo- preexistente
Más allá
Que a la meseta de los tiempos alza

Sus dones para mí porque respiro,
Respiro instante a instante,
En contacto acertado
Con esta realidad que me sostiene,
Me encumbra,
A través de estupendos equilibrios
Me supera, me asombra, se me impo- /ne.
* * * *

Beato sillón
¡Beato sillón! La casa
Corrobora su presencia
Con la vaga intermitencia
De su invocación en masa
A la memoria. No pasa
Nada. Los ojos no ven,
Sabén. El mundo está bien
Hecho. El instante lo exalta
A marea, de tan alta,
De tan alta, sin vaivén.

Las doce en el reloj

Dije: Todo ya pleno.
Un álamo vibró.
Las hojas plateadas
Sonaron con amor.
Los verdes eran grises,
El amor era sol.
Entonces, mediodía,
Un pájaro sumió
Su cantar en el viento
Con tal adoración
Que se sintió cantada
Bajo el viento la flor
Crecida entre las mieses,
Más altas. Era yo,
Centro en aquel instante
De tanto alrededor,
Quien lo veía todo
Completo para un dios.
Dije: Todo, completo.
¡Las doce en el reloj!

Cima de la delicia

¡Cima de la delicia!
Todo en el aire es pájaro.
Se cierne lo inmediato
Resuelto en lejanía.
¡Hueste de esbeltas fuerzas!
¡Qué alacridad de mozo
En el espacio airoso,
Henchido de presencia!
El mundo tiene cándida

Profundidad de espejo.
Las más claras distancias
Sueñan lo verdadero.
¡Dulzura de los años
Irreparables! ¡Bodas
Tardías con la historia
Que desamé a diario!
Más, todavía más.
Hacia el sol, en volandas
La plenitud se escapa.
¡Ya sólo sé cantar!
* * * *

Ars vivendi

"Presentes sucesiones de difuntos."
Quevedo
Pasa el tiempo y suspiro porque paso,
Aunque yo quede en mí, que sabe y /cuenta,
Y no con el reloj, su marcha lenta
-Nunca es la mía- bajo el cielo /raso.
Calculo, sé, suspiro -no soy caso
De excepción-y a esta altura, los se- /tenta,
Mi afán del día no se desalienta,
A pesar de ser frágil lo que amaso.
Ay, Dios mío, me sé mortal de veras.
Pero mortalidad no es el instante
Que al fin me privará de mi corriente.
Estas horas no son las postrimeras,
Y mientras haya vida por delante,
Serás mis sucesiones de viviente.

El autor

JORGE GUILLÉN (1893-1984) fue un poeta y catedrático español, y uno de los nombres mayores de la Generación del `27. Los poemas seleccionados para esta página han sido tomados de la reciente edición crítica de su poesía completa, Aire nuestro (Tusquets, 2010), que se comenta en nota de tapa de este número.

http://www.elpais.com.uy/suplemento/cultural/poesia/cultural_575994_110701.html

Desnudos prohibidos en los 80 que siguen causando escozor

Las fotos de Gianni Mesticelli se exhibían donde hoy son las Galerías Pacífico. La policía las secuestró. Se pueden ver ahora en el Centro Cultural Recoleta.

POR MERCEDES PEREZ BERGLIAFFA



ACTUACION. Las imágenes de la polémica registraban el trabajo de la compañía argentina de mimos.

¿En qué nota la molestia del público actualmente, Mesticelli? ¿Sabés qué irrita? Que los genitales estén al aire, jugando y no posando. Los irrita más que la pornografía.

Cuerpos trenzados, desnudos, carne con carne. Apilados. Saltando. Estas son las obras que se pueden ver en la muestra “Mimos. Cuerpos desnudos”, que Gianni Mesticelli –que nació en Italia en 1945 y vive el país desde 1948– está exponiendo en el Centro Cultural Recoleta. Compuesta por fotografías tomadas a principios de los años 80, los trabajos redoblan su valor ahora por varias cuestiones.

Por un lado, las obras valen por su peso como fotografía artística y registro de los ensayos de la Compañía Argentina de Mimos, el grupo que posó desnudo ante Mesticelli. Por otro lado, se trata de obras que fueron censuradas y secuestradas por la policía porque mostraban algo que resultó intolerable durante esos años: un par de cuerpos desnudos.

“Las fotos se expusieron en 1986 en el Centro Cultural Islas Malvinas, actualmente convertido en las Galerías Pacífico”, explica Mesticelli. “Formaban parte de la primera muestra del Núcleo Argentino de Fotógrafos (N.A.F.), que tenía unos doce fotógrafos más, entre ellos Oscar Pintor y Eduardo Gil. Un día nos llaman por teléfono a algunos –Enrique Abate, Ataúlfo Pérez Aznar y a mí–, y nos dicen que la policía se había llevado nuestras fotos por una denuncia anónima.” “A Gianni”, comenta Pérez Aznar, “le secuestraron las fotos que ahora expone en el Recoleta; a Daniel una foto de su hijita sentada, desnuda, y a mí, varios desnudos femeninos y masculinos. Igual, decidimos que la muestra siguiera sin nuestras fotos. Y entonces pasó algo en

el libro de visitas: cuando los desnudos estaban expuestos, la gente escribía en contra de esas obras. Pero cuando se los llevaron, los comentarios eran a favor de la libertad”.

Vistas hoy, las fotos de Mestichelli son prácticamente ingenuas. Pero exponer, a principios de los 80, personas bailando desnudas con desenfado, con alegría, era poner un poco el dedo en nuestra llaga más dolorosa, en un país donde había miles de cuerpos recientemente torturados, reprimidos, violados y desaparecidos.

“Pasaron treinta años y lo que aprecio es que la gente se asombre de que en algún momento en la Argentina estas fotos no se pudieran ver”, dice Mestichelli. “Ahora me dicen: ‘¡Qué linda muestra!’ Sin embargo, a veces también noto cierta incomodidad, cierta irritación.”

http://www.revistaenie.clarin.com/arte/Gianni-Mestichelli-Desnudos-prohibidos_0_509349286.html

¡Burócratas al poder!

La notable serie de retratos de funcionarios públicos realizada en ocho países entrecruza la ironía y la desolación.

POR ALBERTO GIUDICI

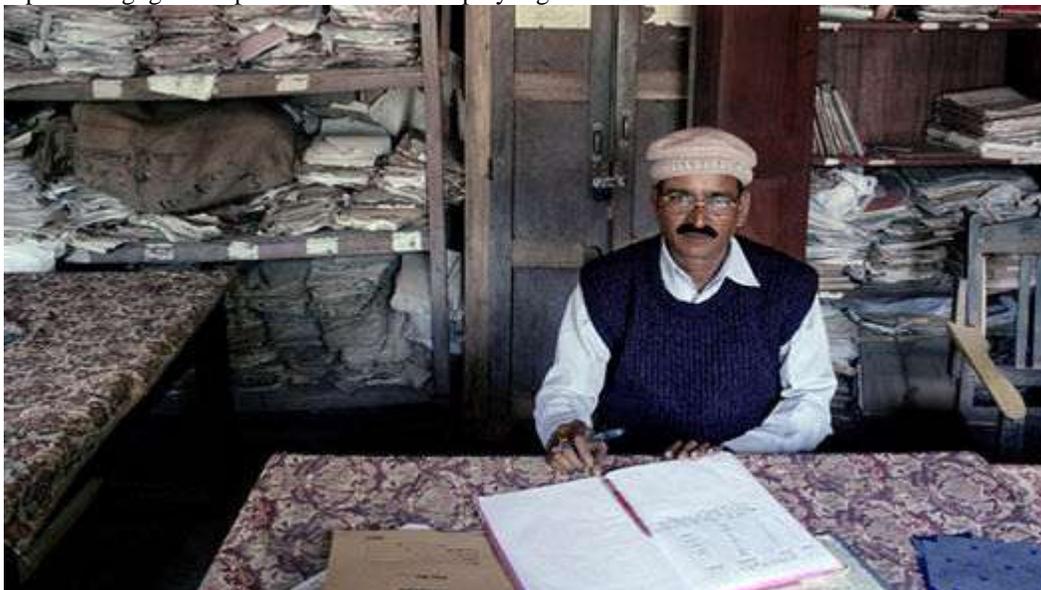


ESTADOS UNIDOS. Rudy Flores, oficial de Texas, con un salario de 3.720 euros.





Ese continuo de personajes, tan folclóricos como distantes, nos son sin embargo ¡tan familiares! Quién no se topó en su vida con alguien así parapetado tras un rictus congelado que da la importancia de su cargo. Un espécimen gogoliano presente en todo tiempo y lugar.



El gran acierto de la muestra **Bureaucratics** del fotógrafo holandés Jan Banning, que estos días se exhibe en el Museo Provincial de Bellas Artes Franklin Rawson de San Juan, es haber encontrado ese adn inconfundible que identifica al funcionario público en los despachos de ocho países y cinco continentes, Bolivia, China, Francia, India, Liberia, Rusia, Estados Unidos y Yemen. Agudamente, Banning pone la cámara a la altura de la mirada del ciudadano-peticionante con el escritorio trazando una barrera que lo separa del burócrata. Y como en *Las Meninas*, a su turno será el lugar del espectador mimetizado con esa ritualización del poder que paraliza e inhibe.

"Aunque parezcan planificadas y hasta teatralizadas, las tomas son pura espontaneidad", le señala a Ñ Virginia Agote, directora del museo sanjuanino. "Son funcionarios públicos reales, en un día cualquiera" Y añade: "La composición es impecable. El formato cuadrado refiere a la 'estructura' estatal, los detalles hacen



que las imágenes sean elocuentes. Más allá de su ironía, tienen al mismo tiempo humor y desolación; respeto y provocación; acidez y ternura".

Benning, que además es historiador, crea toda una tipología incluso desde los epígrafes. Así, el universo kitsch que rodea a Rudy Flores, oficial de Texas y un salario de 3.720 euros (foto 1), contrasta con el desolado despacho de Nadja Ali Gayt (foto 3), consejera para mujeres rurales en Yemen y 110 magros euros de sueldo. Una montaña de papeles aplasta a Surinder Kumar Mandal (foto 4) inspector de Impuestos de la India y 208 dólares de paga, a diferencia de la pulcritud de Rodolfo Villca Flores (foto 2), jefe de servicios sanitarios de Betanzos, Bolivia. Salario: 128 euros.

"Es ineludible la referencia a Kafka, precisa Agote, pero al 'exportarlo' a diversos continentes y culturas, nos remite al sinsentido de la vida, sea cual sea el entorno y la cultura donde se transita". Un espejo, concluye, donde mirarnos que "invita a reflexionar".

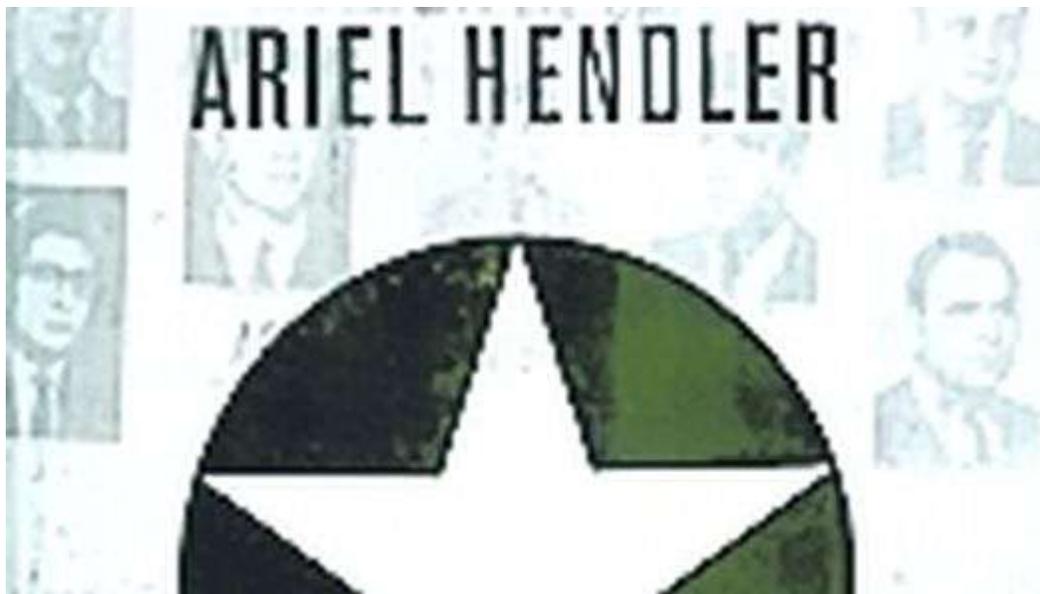
http://www.revistaenie.clarin.com/arte/fotografia/Jan_Banning-Bureaucratics_0_509349302.html



La revolución es un sueño eterno

Ariel Hendler retrata 20 años de lucha armada a través de las FAL, una de las organizaciones menos conocidas.

POR GUSTAVO NIELSEN



LUCHA ARMADA. En "La guerrilla invisible", Ariel Hendler relata el nacimiento de la FAL.

Juan Carlos Cibelli, el primer militante que Ariel Hendler cita en **La guerrilla invisible**, dice que en el nacimiento de la célula revolucionaria que se llamaría FAL (Fuerzas Argentinas de Liberación) eran “cinco pibes de veinte años promedio, no teníamos ni la menor idea de nada y decidimos que íbamos a hacer la Revolución”. Esto pasaba en 1960. Las FAL nacieron antiperonistas, optimistas, ágrafas. Estaban pegadas a **Los demonios**, la novela panfleto de Dostoievski, y se creyeron los demonios de la Argentina. No tenían ni media moneda, y fueron partidarios del concepto de violencia como un problema retórico, que no debía pasar de la teatralidad. El tiempo, la organización y el progreso los “cuaquerizaron”, los llenaron de paranoias, y sufrieron el paso de la política y de los militares en una progresión que casi no tuvo descanso. Con algunos absurdos, por ejemplo seguir conspirando contra el Estado durante el gobierno de Illia.

“Ni nos enteramos de que gobernaba Illia, porque teníamos como norte la Revolución”, admite Cibelli.

“Mucho más tarde tomé conciencia de lo progresiva que había sido la distribución de la riqueza en esa época; pero en ese momento no nos planteamos dejar de operar. Primero, porque nuestras acciones eran sin sangre; y segundo, porque nuestro objetivo era la acumulación, no hacer política coyuntural, así que no nos importaba mucho quien fuera el presidente”. ¿Qué acumulaban? Recursos. Dinero. Las armas del Instituto Geográfico Militar, en 1962. Lo hacían en operativos bien planeados, a los que le llamaban “recuperaciones”. El relato de la recuperación de armas en Campo de Mayo (1969), ingresando mediante vehículos camuflados, no tiene desperdicio. Parece Cine de Súper Acción. O el del secuestro del cónsul paraguayo Waldemar Sánchez en la Semana Santa de 1970 mientras Stroessner pescaba truchas en el Nahuel Huapi, episodio con el que Graham Greene escribiría su novela más vendida. No es casual que haya pasado esto, porque a la distancia, relatado por sus participantes o reinventado por la prosa inteligente de Hendler, parecen operaciones de ficción. Hasta Onganía nadie se imaginaba muy bien cómo iba a complicarse todo, y la ola de asesinatos que diseminó el Proceso de Reorganización Nacional, que aún seguimos recordando en los juicios vigentes.



A propósito, en este libro se relata la primera desaparición de un militante en la lucha armada: Alejandro Baldú. El secuestro del cónsul fue para pedir que se legalizara su detención.

Los años setenta son una enciclopedia que nos enseña exactamente lo que somos ahora. El libro de Ariel Hendler, preocupado por retratar veinte años de lucha armada a través de la menos conocida de sus organizaciones, viene a llenar un vacío en el relato histórico de modo riguroso y a la vez atrapante.

Un gran libro para los que quieran comprender el tiempo presente de la Argentina.

http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/Ariel-Hendler-La-guerrilla-invisible-revolucion-sueno-eterno_0_509349296.html



“No hay un cielo ni otra vida para las computadoras rotas”

El físico Stephen Hawking afirma que, para él, el cerebro es una computadora y que todo acabará cuando falle.

POR IAN SAMPLE



OJOS QUE VEN. Para Hawking, el más allá es “un cuento de hadas para quienes le tienen miedo a la oscuridad”.

Se suponía que la enfermedad incurable mataría a Hawking a los pocos años de haberse manifestado los síntomas. “Vivo con la perspectiva de una muerte temprana desde hace por lo menos 49 años. No le temo a la muerte, pero no tengo prisa por morir. Tengo tanto para hacer antes”, dice aquí.

Los recientes comentarios de Hawking trascienden los que planteó en su libro de 2010, **El gran diseño**, donde afirmaba que no hay necesidad de un creador para explicar la existencia del universo.

El libro provocó la reacción de algunos líderes religiosos, como el rabino de Inglaterra, Lord Sacks, que acusó a Hawking de una “falacia (de lógica) elemental”.

En su best-seller de 1988, **Una breve historia del tiempo**, Hawking explica lo que significaría desarrollar “una teoría del todo”, una serie de ecuaciones que describan cada partícula y fuerza en el universo. “Sería el triunfo supremo de la razón humana porque entonces deberíamos conocer la mente de Dios”, escribió. El libro vendió unos 9 millones de ejemplares y catapultó al físico al estrellato.

El físico de 69 años se enfermó de gravedad después de una gira por los Estados Unidos en 2009. Desde entonces ha vuelto a su departamento de Cambridge como director de investigación.

Las observaciones de Hawking trazaron una fuerte línea divisoria entre **el uso de Dios como metáfora** y la creencia en un creador omnisciente cuyas manos guían el funcionamiento del cosmos.

Hawking acaba de dar, en Londres, una conferencia donde abordó el tema: “¿Por qué estamos aquí?” Allí sostuvo que pequeñas fluctuaciones cuánticas en el universo se transformaron en las semillas de las que emergieron galaxias, estrellas y, en definitiva, la vida humana. “La ciencia predice que muchos tipos de universo se generarán espontáneamente de la nada. Estar en el que estamos es una cuestión de casualidad”, dijo.

Hawking sugiere que con los instrumentos espaciales modernos podría ser posible detectar huellas digitales antiguas bajo la luz que quedó de los primeros momentos del universo y descubrir cómo llegó a nacer nuestro lugar en el espacio.

-Usted dijo que no hay razón de invocar a Dios para generar excitación o enojo. ¿Nuestra existencia se reduce a la suerte?

-La ciencia predice que muchos tipos de universo se crearán espontáneamente de la nada. En cuál estamos es una cuestión de casualidad.

-Aquí estamos, pues. ¿Qué deberíamos hacer?

-Deberíamos buscar el mayor valor de nuestra acción.

-Su salud le dio un susto y pasó un tiempo internado en 2009. ¿Qué teme de la muerte, si es que teme algo?

-Llevo los últimos 49 años viviendo con la perspectiva de una muerte temprana. No le tengo miedo a la muerte, pero no tengo apuro en morir. Hay muchas cosas que quiero hacer antes. Considero al cerebro como una computadora que dejará de funcionar cuando sus componentes fallen. No hay un cielo u otra vida para las computadoras rotas; eso es un cuento de hadas para quienes le tienen miedo a la oscuridad.

-¿Qué cosas le parecen más bellas en la ciencia?

-La ciencia es bella cuando da explicaciones simples de fenómenos o cuando establece conexiones entre observaciones. Algunos ejemplos son la doble hélice en biología y las ecuaciones fundamentales de la física.

Traducción de Cristina Sardoy

http://www.revistaenie.clarin.com/ideas/Stephen-Hawking-cielo-vida-computadoras-rotas_0_507549473.html

"El nazismo, simbolizado por Hitler, ejemplifica dilemas que enfrentamos hoy en el mundo"

En abril de este año se publicó la traducción al castellano del tercer volumen de la monumental historia sobre el nazismo por Richard Evans, "El Tercer Reich en guerra (1939-1945)". Hablamos con el historiador inglés, jefe de la cátedra de historia de la universidad de Cambridge.

POR *Andrés Hax* - ahax@clarin.com



PESADILLA SIGLO XX. El historiador Richard Evans afirma que estudiar el nazismo es una tarea importante para entender la actualidad.

Como señaló una nota de esta revista del mes pasado, [Hitler, terror que vende](#), el nazismo persiste en la imaginación popular en formas insólitas y preocupantes. Ñ Digital habló con uno de los principales historiadores contemporáneos del tercer Reich, el inglés [Richard Evans](#), de la universidad de Cambridge, para profundizar sobre este tema. Su trilogía conformada por los títulos *La llegada del Tercer Reich* (Península, 2005), *El Tercer Reich en el poder, 1933-1939* (Península, 2007) y *El Tercer Reich en guerra (1939-1945)* (Península, 2011) es una visión panorámica y exhaustiva del nazismo.

La historia de Evans se caracteriza por tener en cuenta la realidad íntima y humana, citando diarios, cartas y testimonios personales entre los retratos de la Historia en grande. Evans oscila entre el panorama geopolítico más amplio y las experiencias humanas individuales. Como resultado, la trilogía resulta ser mucho más que un texto académico. Al contrario, es como un enorme mural que uno puede contemplar desde lejos, captando las grandes tramas y argumentos, pero también puede mirar de muy cerca y así conocer historias íntimas, que siempre son los bloques básicos los que se construye la Historia con mayúscula.

Evans, en su despacho en la universidad de Cambridge, estaba al teléfono.

¿Tuvo algún efecto anímico personal dedicar tantos años de su vida estudiar el nazismo?

Aunque sabía mucho sobre la Alemania de los nazis, lo que leía en la investigación igual me resultaba horroroso y deprimente —en particular lo sucedido durante los años de la guerra— la crueldad absoluta de los nazis... Entonces muchas veces resultaba una tarea muy deprimente estudiar esta historia, este tipo de

comportamiento humano que es casi imposible de creer. Pero, por otro lado, también encontré ejemplos —por más raros que fueran— de compasión, resiliencia, coraje y hasta humor, lo que funcionó como un alivio.

Esta trilogía, ¿fue pensada para el lector común más que para el historiador profesional?

En primer lugar, fue escrita para el lector común que tal vez sepa un poco sobre la Alemania nazi pero que quiere conocer más. Pero también tuve en mente a estudiantes —y los libros son utilizados en muchas clases universitarias a niveles avanzados. Y también lo escribí para mis colegas historiadores, porque no hay otro libro de esa escala tan grande que reúna todos los aspectos de la historia del tercer Reich. E intenté incluir un aparato muy exhaustivo de referencias y pies de página, que muestra a los lectores en cuáles fuentes baso cada una de mis afirmaciones, y para que sigan leyendo en mucho más detalle si quisieran... También intenté discutir los diferentes argumentos en torno a puntos clave del socialismo nacional, donde ha habido disputas entre historiadores. Esto es particularmente importante para alumnos. Aunque no nombro a los historiadores en el texto (sino que están en los pies de página) porque no creo que el lector general esté interesado en un nivel tan exhaustivo de detalle historiográfico. Tuve en cuenta a los historiadores profesionales e intenté siempre explicar mi metodología en el prólogo del primer volumen.

Me gustaría saber cómo evalúa usted estos dos postulados: que el nacional socialismo fue algo históricamente inevitable, por un lado; y que la población general alemana no tenía idea del genocidio.

Es muy difícil explicar las causas del triunfo del nacional socialismo sin hacerlo parecer como una inevitabilidad. No estoy seguro que me haya escapado de esta trampa. Pero sí intenté conseguir un equilibrio indicando que, sí, hubo una serie de factores que llevaron al nacional socialismo a triunfar en las elecciones a principios de los años 30, cuando consiguió un tercio del voto en las elecciones nacionales: por ejemplo la depresión económica, el miedo al comunismo, la humillación del Tratado de Versalles, el caos político y la violencia en las calles, el efecto del carisma de Hitler en sus discursos, etcétera. Pero por otro lado, intenté aclarar que no era inevitable que Hitler se convirtiera en Canciller imperial.

En cuanto a la población alemana en general, es interesante como a principios de 1930 mucha gente desconfiaba de la violencia del nacional socialismo, por más que los Nazis estaban matando y encarcelando a miles de sus contrincantes en la mera calle; y ves a muchos alemanes conservadores de clase media diciendo “esto se va a calmar” o “es una lástima, pero pasará”. Creo que se fueron acostumbrando a la violencia y, una vez que comenzaron a sentir dudas por el tratamiento de los nazis a los judíos, ya estaban demasiado asustados para reaccionar.

¿Cómo explica la fascinación que sigue ejerciendo Hitler como figura casi mitológica, que se refleja en su protagonismo en obras de la cultura popular como novelas y películas?

Intento dirigirme a este tema al final del tercer volumen de mi historia. Hitler equivale al nazismo, y les resulta fácil a las personas identificar todo el nazismo con ese individuo. Creo que la fascinación es que los crímenes de los nazis crean preguntas muy serias de la moral humana en general que van más allá de la historia de Alemania. Nos hace reflexionar hasta sobre situaciones del mundo de hoy y la conducta de nuestras propias vidas. Creo que el nazismo fue la ideología más racista que haya existido nunca. Y hoy el racismo es un tema preocupante en el mundo; estudiar el nazismo resulta útil para entender el racismo porque es su manifestación más extrema. Creo que Hitler, como un dictador popular y todopoderoso que no fue afectado por la insatisfacción de muchas personas por algunos aspectos de su régimen —allí también provoca preguntas sobre la democracia, las dictaduras, sobre cuán lejos uno puede resistir las dictaduras, las aboliciones de libertades civiles... Todo el fenómeno del nazismo, simbolizado por Hitler, ejemplifica —en una forma muy aguda— muchos de los dilemas con los que nos tenemos que enfrentar hoy en el mundo.

¿Cuáles son las lecciones, entonces, del nazismo para el mundo de hoy?

Que tenemos que ser atentos al racismo y combatirlo en todas las formas que surgen; tener mucho cuidado en preservar las libertades civiles y pensar dos veces antes de aceptar que se limiten. Tenemos que mirar al nazismo y darnos cuenta de las formas en las que la propaganda nazi puede atrapar a la gente. Hay que tener en cuenta que lo que nos dicen los gobiernos no siempre es la verdad. Hay muchas lecciones. Lo que intento hacer en mi libro es mostrar cómo el nazismo y el tercer Reich no fue una película de Hollywood donde hay buenos por un lado y malos por otro, sino que la gente común y corriente tuvo que enfrentarse con dilemas complicados que no pudieron resolver en muchos casos. Es muy fácil criticar retrospectivamente, pero uno tiene que estar conciente de la amplia variedad del comportamiento humano y de las reacciones en el período nazi. Eso es lo que intenté demostrar en los tres libros: dar una visión más equilibrada y sofisticada para que no sean tan crédulos en el presente que vivimos. Es muy fácil hoy acusar a alguien de ser nazi, o decir de algo es como Auschwitz: Pero cuando tienes en cuenta el enorme horror que fueron esas cosas uno tiene que discriminar más a la hora de juzgar eventos contemporáneos.

Y, finalmente, ¿piensa que la negación del Holocausto es un fenómeno marginal, o algo que se puede convertir en un riesgo importante?

Antes que nada, es extremadamente ofensivo para muchas personas y creo que necesita ser combatida. Pero al mismo tiempo hay que tener cuidado de no darle demasiada prominencia, porque –finalmente– es un fenómeno marginal. Es importante para los neonazis, pero ellos son un fenómeno marginal. También lo es para ciertos islámicos radicales. Pero la negación del Holocausto es, en definitiva, mucho menos importante que temas actuales como la guerra en Afganistán, el papel de los estadounidenses en Irak... Es importante no prestarle excesiva atención –en el sentido de que si uno prohíbe la negación del Holocausto, lo haces ilegal y encarcelas a personas por eso entonces corres el riesgo de convertirlos en mártires por la libertad de expresión. Y si hay algo que no les interesa es la libertad de expresión.

http://www.revistaenie.clarin.com/ideas/historia/Richard_Evans-El_Tercer_Reich_en_guerra_0_506949541.html

“Me sobra el mes al final del sueldo”

Jóvenes que anticipan una vida peor que la de sus padres protagonizan la ola de protestas que cruza Europa y el mundo árabe. En ese contexto, un sobreviviente de la Resistencia se convierte en best-séller.

POR MARIANO CANAL



MADRID, INDIGNADA. Una multitud pidió en mayo, "democracia real ya".

Son apenas doce páginas de texto, pero bastaron para poner en palabras el clima de descontento y profundo malestar social que atraviesa Europa desde el estallido de la crisis económica de 2008. Publicado en Francia en octubre de 2010, **Indignez-vous!** (editado en Argentina como **¡Indígnate!**) se convirtió rápidamente en un manifiesto político que entroncó de manera directa con las movilizaciones y reacciones populares que con distintas formas surcan la arena pública de una Europa sumida desde hace tres años en el estancamiento económico y el ajuste fiscal.

Su autor es Stéphane Hessel, un diplomático y activista de los derechos humanos de 93 años que en su biografía reúne algunos de los elementos clave de la Europa de la segunda mitad del siglo XX, y que en el contexto actual parecen piezas de un viejo museo de los tiempos heroicos de la posguerra. Combatiente de la Resistencia francesa, colaborador de Charles De Gaulle en el gobierno provisional en el exilio, sobreviviente del campo de concentración de Buchenwald (de donde pudo escapar y evitar ser ejecutado), participante de la redacción en 1948 de la Declaración Universal de los Derechos Humanos, Hessel es uno de los últimos representantes de aquella generación que rediseñó Europa a partir de la devastación dejada por la guerra y el fascismo. Y ese es precisamente el tono que sobrevuela a lo largo de su breve manifiesto: el de un hombre que sobre el final de su vida ve cómo los gobiernos europeos dismantelan las conquistas sociales y jurídicas alcanzadas medio siglo antes, frente al desconcierto e impotencia de una población que no acierta a decir basta.

Entre el panfleto político y el testimonio de una larga vida, **¡Indígnate!** funciona como un llamado que más que a inventar nuevos horizontes políticos convoca a retornar a las fuentes de donde surgió ese gran

compromiso entre el Estado y el mercado conocido como Estado de bienestar y que permitió a Europa occidental alcanzar sus mejores niveles de vida. Su publicación y el éxito que alcanzó la obra (más de un millón y medio de ejemplares vendidos en Francia y traducciones a 25 idiomas) expresa el clima de frustración y desconcierto que corre a la par de la crisis económica y de la ausencia de alternativas políticas tradicionales que propongan una salida superadora de un escenario dominado por los salvatajes billonarios a los mercados financieros y la profundización de las reformas que recortan los derechos de los trabajadores. Se trata, además, de una voz que remite a los tiempos épicos de la Resistencia y que con esa autoridad moral convoca a los jóvenes a redescubrir la indignación como motor de la acción política: “El motivo principal de la Resistencia era la indignación. Nosotros, veteranos de los movimientos de resistencia y de las fuerzas combatientes de la Francia libre, llamamos a las jóvenes generaciones a vivir y transmitir la herencia de la Resistencia y de sus ideales. Nosotros les decimos: tomad el relevo, ¡indignaos!”

Una indignación que ya no tiene los mismos orígenes que aquella de hace 70 años cuando el totalitarismo se esparcía por el continente, sino que es suscitada por la creciente exclusión social, la ampliación de la brecha entre ricos y pobres, la devastación de los recursos naturales del planeta y la subordinación de las instituciones democráticas a los intereses de los mercados financieros. Fuentes menos visibles, más complejas e impersonales pero igualmente dañinas.

Y es indignación, justamente, la palabra que más se repite hoy en España y otros países de Europa. Indignación por un gobierno socialista que emprende con entusiasmo el desmantelamiento de las instituciones de protección social, indignación por un sistema de partidos enfrascado en disputas autistas, indignación por una crisis económica cuyos costos son pagados por los desdichados de siempre, indignación por el final abrupto del sueño del consumo y el despertar subsiguiente: el de un país hipotecado al que se le exigen nuevos sacrificios. Una semana antes de las últimas elecciones españolas, el 15 de mayo, una multitud heterogénea ocupó las plazas de las principales ciudades españolas para protestar contra la política económica del gobierno socialista (y en igual medida contra las recetas ofrecidas por la oposición del Partido Popular) y por la situación que atraviesan los jóvenes (de los cuales el 40% está desempleado), los inmigrantes, los jubilados, los trabajadores y las familias que ven perder sus viviendas ante el colapso del mercado inmobiliario español, núcleo central de la burbuja especulativa que estalló con la crisis mundial de 2008.

Ante la ausencia de articulación de esos reclamos en una opción política tradicional, las movilizaciones reunieron multitudes congregadas alrededor de consignas básicas que resumían reivindicaciones largamente desatendidas, expresadas en eslóganes que recordaban la sintaxis creativa y directa del Mayo del 68 francés: “Si no salimos en los periódicos saldremos en los libros de historia”; “Me sobra el mes al final del sueldo”; “Cada cuatro años elegimos a quien financiar, no les votes”; “Queremos la dictadura del amor, no la del dinero”. Unas multitudes que se organizaron de manera horizontal, sin referentes políticos identificables, siguiendo una lógica de ocupación festiva del espacio público y cuyas demandas se sintetizaban en el pedido de una mayor democratización a todos los niveles, una “democracia real ya”, tal como se denominó el colectivo que agrupa a las distintas expresiones movilizadas en España.

La ola de protestas que cruza toda Europa y especialmente a los países más golpeados por la crisis empalma con los levantamientos populares que se han puesto en marcha en el mundo árabe. A pesar del abismo que separa las dos regiones en lo que tiene que ver con los niveles de vida y la tradición democrática, es el espectro de la crisis económica y sus consecuencias lo que permite pensar esas convulsiones como formando parte de un mismo proceso.

Ya sea en las calles de Túnez, en las plazas de El Cairo o Atenas, en Damasco o en Barcelona, lo que se reclama coincide en numerosos puntos: el rechazo a los representantes políticos, el hartazgo ante las medidas económicas impopulares, la exasperación frente a gobiernos que aceptan tranquilamente la bancarrota de sus países. También es coincidente el protagonismo de los jóvenes que ven abrirse frente a ellos la perspectiva cada vez más cierta de una vida peor que la de sus padres y que utilizan las nuevas herramientas tecnológicas que facilita Internet para nuclearse, sobrepasando y desconcertando a las organizaciones políticas



tradicionales.

El manifiesto de Stéphane Hessel es un signo de los tiempos indignados que corren en el Viejo Continente. Es la resonancia que despierta, más que el contenido del texto, lo que explica su sorprendente difusión. La indignación puede ser también una pasión estéril si no va acompañada de una acción que concrete en el espacio público sus demandas. Algo de eso parece estar ocurriendo ahora en Europa y en Oriente Medio. Su éxito o fracaso, como siempre en política, es una posibilidad abierta.

http://www.revistaenie.clarin.com/ideas/sobra-mes-final-sueldo_0_505749433.html



“El idioma es imparable”

En “Lunfardo”, su nuevo libro, Conde analiza el habla popular nacida en el último tercio del siglo XIX y su relación con los jóvenes, creadores natos de neologismos. Aquí, se detiene “en las corrientes de consumo” que hacen que algunas palabras dejen de usarse y marca el riesgo de la pérdida de vocabulario: “perder espesor para definir las cosas”.

POR MAURO LIBERTELLA



PRECISION. El lunfardo no es un idioma, dice Conde, está incluido en el dialecto rioplatense.

"Cada cual tiene un trip en el bocho, difícil que lleguemos a ponernos de acuerdo", escribió una vez Charly García en una canción emblemática. Ese fragmento, recortado del cancionero argentino, está intervenido por dos lunfardismos que le confieren su singularidad: *trip* y *bocho*. De esas palabras, esquivadas clavadas en el tejido de nuestro idioma, que todos usamos con mayor o menor insistencia, se encarga Oscar Conde en **Lunfardo. Un estudio sobre el habla popular de los argentinos**, un volumen de casi 600 páginas que va a fondo en el tema.

-¿Cómo fue su acercamiento al lunfardo?

-Cuando yo me recibí en la Facultad, ya era profesor de Lenguas Clásicas, y me interesó mucho acercarme a la poesía del tango. Cuando hice eso, me di cuenta de que no había diccionarios de lunfardo muy actualizados ni muy científicamente hechos. Eso me empujó a ver si podía hacer un diccionario, cosa que logré en 1998. El interés por el lunfardo quedó ahí, y se fue reavivando. El germen está ahí hace mucho tiempo. Este libro puntual surgió a partir de una invitación que recibí de la Biblioteca Nacional, para dar una serie de conferencias sobre el tema. La preparación de esas charlas fue el origen de este proyecto.

-¿Hay mucho escrito y publicado sobre el lunfardo?

-Hay una vasta producción, sí. Algunas cosas muy poco serias, y otras muy buenas pero que no son de conocimiento masivo. En cuanto a libros, hay dos autores que son especialmente serios: José Gobello y Mario Teruggi. Cada uno de ellos intentó hacer un libro abarcador sobre el lunfardo. Teruggi hizo uno en 1974, **Panorama del lunfardo**, excelente para la época pero que ya se quedó muy viejo, y que además no tiene un

tratamiento lingüístico a fondo, y Gobello escribió uno que se llama **Aproximación al lunfardo**, publicado en el 96. Pero a mí me parecía que había una cantidad de interrogantes y problemas que no habían sido trabajados a fondo.

-¿Por ejemplo?

-Bueno, siempre que se habla del lunfardo se hace referencia a otros *argots* del mundo. Está el *argot* francés, está el *slang* inglés, está la *gíria* brasileña. Pero no se había explicado qué es y cómo funciona ese *argot*. También me interesaba tomar otros *argots* para ver en qué cosas se parecen y en qué cosas se diferencian de nuestro lunfardo. Ahí entró el *parlache* de Medellín, el *joual* de Montreal, el *cockney* de Londres.

-Otro tema que usted trabaja es el de las definiciones sobre qué es el lunfardo...

-Esa es una cuestión que me parece crucial. Quería mostrar que el habla popular urbana de la Argentina, que nació en el último tercio del siglo XIX, sigue siendo algo que debemos llamar lunfardo. En ese sentido, me preocupaba mucho distinguir la noción de lunfardo que se maneja habitualmente, y refutar algunas de las ideas de los últimos cien años. Hay quien ha llegado a decir que el lunfardo es un idioma: claramente no. Se ha dicho que es un dialecto, pero no. En todo caso uno puede decir que el lunfardo está incluido dentro del dialecto rioplatense del español. Hay quienes dicen todavía que el lunfardo es el lenguaje de la cárcel o de los ladrones, cuando no lo es. En su origen, es cierto, la palabra lunfardo significaba ladrón, pero rápidamente se entendió que eso no es un tecnicismo, una jerga de los ladrones. La palabra *catrera* no tiene nada que ver con los ladrones, como no tiene nada que ver *faso*, o *bardear*.

-En el libro se ve que hay muchísimos lunfardismos que vienen de las camadas inmigratorias de principios del siglo XX.

-A diferencia de otras hablas populares del mundo, el lunfardo nace, justamente, en esa misma eclosión en la que nace el tango, con la llegada de la inmigración y la convivencia babélica en los conventillos. En los primeros 20 años de vida del lunfardo, el aporte de las letras itálicas es brutal. Hay palabras del napolitano como *cucuza* (cabeza); palabras del siciliano como *furca*, que es una toma del ladrón cuando agarra a la víctima de atrás; hay genovesismos como *enchastrar* o *bacán*; hay palabras del italiano estándar, y algunas del yergo o furbesco que es el habla de los ladrones italianos. Ese sería el aporte más crucial, pero hay aportes del francés general, como *marote*, que es una palabra que viene de *marot*, que es la cabeza en la que se coloca una peluca en una vidriera. O la palabra *fifi*, que viene del francés. Hay también palabras del argot de la prostitución francesa, como *franelear* o *partuza*. También hay algunos calcos, como la posición sexual 69, que es un calco de *soixante neuf*, que es una creación francesa.

-¿Palabras como chatear se consideran un lunfardismo?

-Yo creo que no. Las palabras que tienen que ver con neologismos que dan cuenta de avances tecnológicos son palabras compartidas por todos los hispanohablantes. No es que en argentino se usa chatear; se usa en todos lados. Eso no es un lunfardismo. Y tampoco es un americanismo, porque se usa en España también. Uno de los límites que tiene el lunfardo es el uso como americanismo. Si se usa en 4 o 5 países, no es un lunfardismo. Otro límite es el de los seudolunfardismos: palabras que mucha gente cree que son lunfardismos, pero son palabras españolas normales, como fiambre para muerto, o curdela como borracho, espichar por morir, son todas palabras españolas.

-¿Y las así llamadas “malas palabras”?

-Palabras como hijo de puta se usan en todos los países hispanohablantes. Pero una palabra como pelotudo yo diría que es lunfardo. Boludo, pelotudo, son creaciones muy argentinas. O una palabra como *pajero* no es un lunfardismo, pero *jeropa*, el *vesre*, sí lo es.

-¿Qué hace que algunas palabras sobrevivan y otras caigan en desuso?

-Es un misterio... Esto que me preguntás es lo mismo que si me preguntaras “en una cuadra de Palermo hay cinco bares, ¿por qué a uno va todo el mundo y a otro no va nadie?”. Y yo te diría, “y, son corrientes de consumo”. Con el lenguaje ocurre lo mismo. Hay palabras que a la gente le sientan bien, al hablante le parece

una palabra divertida o le parece irónica. Lo que tienen los *argots* es esta cuestión del peso connotativo que tiene el uso de la palabra. No es lo mismo decir “fui a una discoteca, conocí a una señorita, la seduje y la llevé a un hotel para parejas” que decir “fui a un *boliche*, conocí una *mina*, me la levanté, y me la llevé al *telo*”. No es lo mismo. La cantidad de cosas que se transmiten en el segundo enunciado, en el primero, que es neutro, de tipo denotativo, no se transmiten. Lo segundo está cargado de sentido, de gracia, de picardía.

-Además de grupos generacionales, supongo que hay lunfardismos que están asociados a grupos sociales, económicos, culturales. ¿Cómo funciona eso?

-Todas las palabras, salvo que sean una creación de los medios de comunicación, surgen dentro de un grupo. Esto es inevitable. La mayor parte de los neologismos son creaciones de jóvenes, entre los 12 y los 20 años. Este es el mayor generador de palabras. Los jóvenes tienen otra libertad con la lengua, necesitan diferenciarse, necesitan crear una cohesión de grupo y eso en muchos casos se logra con un lenguaje compartido que los del otro grupo no comprenden, un lenguaje que los hace sentir distintos de sus padres, de sus profesores. Pero a veces, y esto ha ocurrido en el lunfardo del último medio siglo, la palabra lunfarda es simplemente una palabra que corresponde a un ambiente y se saca de contexto de esa jerga para usarse con otro sentido. Una cosa es estar jugando un partido de fútbol y quedar en *orsai*, y otra es decir una macana en público y quedar en *orsai*. Una cosa es decir que los caballos en el hipódromo están en las gateras, y otra cosa es decir que estás por proponerle noviazgo a una chica y decís “estoy en la gatera”. Hay usos que han hecho que el vocablo que es propio de la jerga se haya extendido. Dentro del hipódromo se varea a los caballos para que caminen a la madrugada, pero en la calle uno saca a varea a su novia, a su mujer. La palabra *copar*, que es típicamente de los grupos guerrilleros de los años setenta, derivó en el adjetivo *copado*. Como se *copaban* los cuarteles o las comisarias.

-Hay también algunas confusiones que orbitan alrededor del tema del lunfardo, como el lugar común de que los jóvenes no saben hablar.

-A mí me causa un poco de gracia el modo en el que se aborda el tema del lenguaje en los jóvenes. En general, se hace un gran paquete y se dice que los jóvenes no saben hablar porque no leen, porque el nivel de la escuela cayó, y que el chat les deforma el idioma. Estupideces por el estilo. El idioma es imparabile. El pueblo agranda el idioma. El *chat*, además, no tiene nada que ver con el lunfardo: la chica que le escribe a su novio TKM cuando lo ve le dice “te quiero mucho”, no “tkm”. De manera que no veo una deformación. Probablemente haya una pérdida de vocabulario, eso sí. El problema que tiene la pérdida de vocabulario es que perdés espesor para definir las cosas, para clasificar las cosas. Si no conocés muchas variantes que designen estados de ánimos, te va a costar entender lo que te pasa. La lengua no es otra cosa que un sistema de categorías, que reproduce el modo de pensar, el modo en que entendemos el mundo.

-¿Para ir cerrando, cuáles son sus lunfardismos preferidos, si es que los tiene?

-No sé si tengo. En general me interesan aquellos que generan algún tipo de controversia en cuanto a la explicación. Porque mucha gente cree saber la explicación del origen de una palabra, y dice un disparate. La palabra *colimba*, por ejemplo. Decir que surge de un acrónimo de “corre, limpia, barre” es disparate. *Colimba* es el *vesre* de milico. El verbo *zarpase*, ¿cómo lo escribís vos?

-Con z.

-Claro, pero no. Es el *vesre* de pasarse. *Biorsi*, para decir baño, es también un *vesre*, de la palabra servicio. Esas palabras me interesan. De *atorrante* se han dicho muchas cosas, como que viene de unos caños que tenían escrito “A. Torrant”, y como los linyeras dormían en los caños... nada que ver. Es simplemente el verbo atorrar, que quiere decir estar perezoso. Y de algunas se desconoce el origen, y esas me generan ya casi una obsesión. Por ejemplo, por qué al mal olor lo llamamos *baranda*. No se sabe todavía. O por qué a la mugre la llamamos *grela*. Me gustan esos misterios.

http://www.revistaenie.clarin.com/ideas/Oscar-Conde-Lunfardo_0_505749429.html

Memorias del cementerio marino

A veces, de un libro recordamos sólo una imagen. El título y el nombre del autor se han perdido, pero ese impacto perdura y resignifica lecturas nuevas. En este artículo, Argullol recupera aventuras de mar y naufragios, de Salgari a Valéry.

POR *Rafael Argullol*



Islas invisibles

En las lecturas adolescentes me impresionaban mucho los paisajes en los que se describían cementerios marinos: me refiero a esos fondos abismales en los que reposaban decenas de buques hundidos en medio de un inalterable silencio.

Recuerdo varios pasajes de Emilio Salgari y Julio Verne, pero no recuerdo ni el título del libro ni el autor de las páginas que me produjeron, entonces, más impacto, y en las que se dibujaba un gigantesco depósito de naves depositadas en el suelo marino.

Este autor, cuyo nombre he tratado de recuperar a lo largo de años sin conseguirlo, era un maestro de la fantasmagoría y atribuía a un espíritu del mar –algo así como un moderno Neptuno– la idea de amontonar en ese incomparable camposanto los barcos que se habían hundido en los diversos mares del mundo.

En esa escenificación submarina todos los marineros permanecían en sus puestos, con la particularidad de que ya no eran de carne y hueso, como cuando vivían, sino sólo de hueso, es decir esqueletos: el timonel al timón, el grumete en lo alto del palo mayor, el capitán en la cabina de mando, y así, aferrados a sus respectivas labores, ejércitos de fantasmas. Y mientras los hombres, descarnados, vivían el sueño eterno de los justos en ese museo de naufragos definitivos, los peces reinaban con un esplendor envidiable.

Mi autor desconocido narraba una enciclopedia entera de especies exóticas, aficionadas todas a los abismos, junto a criaturas más familiares como los peces-torpedo, los peces-martillo o rayas capaces de fulminar a los adversarios con su electricidad. Los peces se movían, libres y juguetones, entre las esperanzas perdidas de los

hombres.

Luego, abandonada la adolescencia, las lecturas me condujeron a cementerios marinos perfilados, ya no en el fondo sino en la superficie: fue el momento de las naves a la deriva y de los buques fantasmas. Por esos azares que luego, con el paso de los años, descubres que no son azar sino pura coherencia, me enfrasqué en varias historias con aquel común denominador.

Podría enumerar muchas pero me vienen a la memoria, con especial intensidad, la leyenda del Holandés Errante, el barco que traslada el féretro de Drácula en la novela de Bram Stoker y, en la pendiente culminante del recuerdo, la conmovedora deriva del Viejo Marinero por los gélidos mares australes.

En este último caso los versos de Coleridge se mezclan tan íntimamente en mi memoria con las ilustraciones realizadas sobre el poema por Gustave Doré que me cuesta deslindar unas de otras. Los fantasmas se deslizaban, errantes y quizá serenos, por la superficie de las aguas.

Por fin, con la edad adulta, las lecturas, y no únicamente las lecturas, me condujeron a nuevos cementerios que ya no estaban en los fondos marinos, ni en la superficie de océanos crepusculares, sino en tierra, en una tierra frágil y fronteriza desde la que los hombres contemplaban con añoranza el mar perdido como si, en efecto, rememoraran, en algún lugar recóndito de su conciencia, un remotísimo instante de ingravidez y felicidad.

Tal vez educado por el ejemplo de Barcelona, siempre he considerado un gran acierto que las tumbas se orienten hacia el mar, hacia lo abierto, dando así vía libre, vuelo, a la navegación de los recuerdos.

No hay ruinas más ligeras, y sin embargo más henchidas de presencias, que esas necrópolis griegas, construidas sobre colinas y volcadas hacia el mar, en las que las historias del pasado, rodeadas por un aura de eternidad, permanecen extrañamente vivas. Estos cementerios marinos debían encaminarse necesariamente al mejor cantado de todos ellos, el de Sète, evocado por Paul Valéry en su gran poema. En la fantasmagoría del poeta francés la acción ya no transcurre en la oscuridad abismal ni en el claroscuro del ocaso sino a plena luz del día o, más exactamente, en la extrema claridad del mediodía.

Valéry escoge el momento en el que el mundo permanece sin sombra para fijar su deslumbramiento. Y esto nos revela una verdad que sólo aprendemos con el transcurso del tiempo: la luz es más turbadora, más misteriosa, que la oscuridad.

Es cierto que aquellos lejanos cementerios marinos de las lecturas adolescentes avivaban mi imaginación al poner ante mis ojos mundos desvanecidos, y también es cierto que las posteriores travesías a bordo de buques fantasmas me trasladaban a puertos impensables; no obstante, ningún viaje puede llevarte a donde te lleva el deslumbramiento de la luz.

Hay un instante, que ocupa los versos centrales del poema de Valéry, en el que pasado, presente y futuro se confunden en un solo átomo, y entonces se deshace momentáneamente la línea de hierro que separa la vida de la muerte, aflorando los recuerdos como acontecimientos que todavía tienen que suceder.

Probablemente la inmortalidad no sea más que eso: vivir como futuro lo que forma parte del pasado. Eso, creo, es lo que ya quería sugerir aquel autor cuyo nombre no acierto a recordar y que concibió un espíritu marino que coleccionaba naves naufragadas.

También, pienso, es la ruta que proponen los buques fantasmas. Sin embargo, cuando se comprende mejor este viaje, como tan bien nos transmite Valéry, es al dejarse deslumbrar por el sol del mediodía desde esos cementerios marinos que se deslizan hacia el mar como si la muerte necesitara cada día, en el instante sin sombra, contemplarse de nuevo como vida.

http://www.revistaenie.clarin.com/ideas/Memorias-cementerio-marino_0_505149733.html

El freak que llevamos dentro

Sobre la cineasta alemana Ulrike Ottinger.

POR LENA SZANKAY



ULRIKE OTTINGER. Una retratista del lado B de la vida que no queremos ver en nuestro espejo.

Si hay algo que siempre me ha fascinado de los alemanes, es su capacidad para salirse de la norma en un país donde éstas son claras y deben cumplirse a rajatabla. Probablemente a causa de ello surgen irreverentes artistas que enriquecen y polemizan el ámbito de las artes e incentivan a la sociedad entera a la autorreflexión. Austeros y analíticos por un lado e increíblemente desmedidos, emocionales y sarcásticos por el otro, el término de nuestro lunfardo “borderline” les queda bien, evitando estricta analogía con su uso psiquiátrico. Dentro de este marco, una mujer de 69 años es redescubierta tras casi 40 años de intensa actividad: la cineasta, fotógrafa y primeramente performer Ulrike Ottinger de quien se vio por primera vez en el país una retrospectiva de sus películas en el Teatro San Martín así como fotografías que serán exhibidas allí hasta el 3 de julio. El mundo de Ottinger es condescendiente con los defectos, imperfecciones y miedos humanos y ello redondea la aparente incongruencia de sus filme.

Irónica a más no poder, en la película **Freak Orlando** escenifica un campeonato sobre la fealdad. Luego de que personajes con deformidades varias se exhiben con orgullo, el premio es otorgado a un vendedor de medicamentos psiquiátricos en traje y corbata que pasaba buscando un baño por ahí. O el caso de las siamesas, una de ellas alcohólica y celosa de su otra mitad que puede vivir una historia de amor y dar a luz a un niño y mueren asesinadas por el marido exasperado de las peleas entre ambas. El cuerpo humano que, atravesado por la historia, sufre vejaciones y sorprendentes cambios hormonales, es el objeto y sujeto de mundos simbólicos y relaciones de poder. Pero también es el cuerpo que baila y disfruta enormemente en un parque de diversiones.

Ottinger es una autora en todo sentido, alemana en su voluntad de trabajo y llena de respeto hacia el lado B de la vida. Ese lado que tanto se aleja de los mandatos y moldes fijos. Ese espacio para el freak que a veces no queremos ver en nuestro espejo.

http://www.revistaenie.clarin.com/escenarios/cine/Ulrike-Ottinger-Freak-Orlando_0_501549877.html

Las películas se pudren

Idas y vueltas detrás de la creación de depósitos adecuados para la conservación de películas en un país donde se perdió para siempre casi todo el cine mudo y la mitad del sonoro que ha producido.

POR DANIELA KOZAK



PRESERVACION. Las instituciones encargadas son el Museo del Cine y la Cinemateca y Archivo de la Imagen Nacional.

Hay una frase famosa que es casi una advertencia: los pueblos sin memoria están condenados a repetir su pasado. Si la principal forma de registro documental del siglo XX fue el audiovisual, cuidar las películas no es una cuestión de nostalgia o fetiche coleccionista, sino una forma de proteger la memoria. Pero en la Argentina el Estado nunca se ocupó de preservar el patrimonio fílmico, y las consecuencias fueron desastrosas: el 90% del cine mudo argentino y el 50% del sonoro se ha perdido para siempre. No importa que algunas de esas películas se hayan pasado en la tele o circulen en dvd, porque los formatos digitales duran apenas treinta años. Para que las películas sobrevivan hay que conservar los negativos, que bien guardados pueden durar más de cien años.

En la Argentina hay dos instituciones públicas que tienen como misión principal preservar películas: el Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken y la Cinemateca y Archivo de la Imagen Nacional (CINAIN). Pero como la CINAIN es una institución en plena formación –se creó formalmente el año pasado–, por ahora sólo el Museo cumple ese rol. Recientemente hubo novedades importantes para la preservación. Se reglamentó, con once años de demora, la ley que en 1999 había creado la CINAIN; y se anunció que el Museo del Cine tendrá por fin una sede propia. Pero el problema de fondo todavía no está resuelto, porque en ambos casos las autoridades siguen postergando la construcción de los depósitos especiales que esas instituciones necesitan. Fundado en octubre de 1971, al Museo del Cine de la Ciudad nunca se le prestó atención. En 40 años deambuló por seis sedes. En 2005 recaló provisoriamente en Barracas con la promesa de que se iba a construir un edificio nuevo en Defensa al 1200, que integraría, junto con el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (Mamba), el Polo Sur Cultural. Pero el proyecto se frenó por falta de financiación y después la obra se limitó sólo al Mamba. Ni siquiera el hallazgo de una copia completa de **Metrópolis** –la única que quedaba en el mundo– en julio de 2008, gracias al trabajo del coleccionista e historiador del cine, Fernando Martín Peña, y

de la directora del Museo, Paula Félix-Didier, sirvió para que el Gobierno porteño se ocupara del tema. El Museo del Cine permaneció olvidado, en una sede provisoria y casi sin contacto con el público.

Finalmente, en los próximos días se mudará a una sede definitiva en Caffarena 49, en La Boca; y se inaugurará la muestra permanente, en la que estarán representadas las doce colecciones del Museo, que incluyen cámaras, proyectores, fotografías, afiches, libros, recortes periodísticos, piezas de vestuario y escenografía, guiones originales, video y más de sesenta mil latas de filmico.

Pero la mudanza sólo resuelve la mitad del problema. En el nuevo edificio funcionarán el sector de exhibición al público, las oficinas, la biblioteca y algunos depósitos de material no filmico. Pero la colección de películas quedará en la sede provisoria –propiedad del Correo Argentino, que además pretende recuperarla– a la espera de que se construya o acondicione un depósito definitivo. “La primera etapa es la reapertura de la sala de exhibición, la segunda comprende la reapertura del resto de las áreas públicas: la biblioteca, la videoteca y las oficinas. Y la tercera son los depósitos patrimoniales, que deberían construirse desde cero. Sería ideal que esté todo, es el objetivo. Pero es fundamental que el Museo vuelva a estar abierto al público”, señala Félix-Didier. Algunos trabajadores del Museo, nucleados en la asociación Museo en Peligro, no están de acuerdo con la mudanza, justamente porque las colecciones no caben en el nuevo edificio. Pero desde un punto de vista técnico, que los depósitos estén separados del resto de las áreas no es un problema. “En general, los archivos especializados en guardar películas casi nunca tienen los depósitos en el mismo espacio por razones de seguridad y porque tienen necesidades de infraestructura diferentes”, explica Félix-Didier. Para que las películas no se deterioren, hay que guardarlas en condiciones de temperatura y de humedad controladas. Además tienen que estar aisladas, para minimizar los riesgos de incendio. No hay que olvidar que el filmico anterior a la década del 50 está en nitrato de celulosa, un soporte inflamable. Como ejemplos, Félix-Didier menciona la Cinemateca Uruguay y el archivo filmico del MOMA, ubicado a más de cien kilómetros del museo neoyorquino.

El verdadero problema, entonces, no es que el Museo del Cine funcione en dos espacios distintos en el futuro –uno para depósito y otro abierto al público–, sino que todavía no hay novedades concretas sobre ese depósito. En el Ministerio de Cultura de la Ciudad aseguran que en el segundo semestre del año saldrán a licitación los pliegos para la obra, pero por ahora no hay fechas concretas ni precisiones sobre su ubicación. Tampoco se sabe si se acondicionará un lugar existente o se construirá uno nuevo. Tampoco explican por qué se encaró sólo una parte de la mudanza y se postergó el tema esencial del depósito. A poco de cumplir 40 años, la construcción de las bóvedas del Museo es apenas una promesa.

A nivel nacional, se han dado pasos fundamentales. El 30 de agosto de 2010, la presidente Cristina Fernández firmó la reglamentación de la ley 25.119 que once años antes había creado la CINAIN. Además, la presidente del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), Liliana Mazure, impulsó algunas medidas urgentes propias de una cinemateca, como el rescate de títulos nacionales y el acondicionamiento de un depósito. Por primera vez en la historia, el Estado nacional acondicionó ambientalmente un espacio para preservar películas. Desde febrero, el nuevo depósito del INCAA, ubicado en Floresta, alberga más de sesenta mil latas, que incluyen las películas producidas con apoyo del Instituto y la colección de Laboratorios Alex, rescatada de la calle en 1995. “Aunque es una muy buena noticia –señala el cineasta y delegado organizador de la CINAIN, Hernán Gaffet–, el depósito ya está casi completo con el material del Instituto, con lo cual no se puede almacenar allí el filmico de otros archivos públicos”.

La ley establece que la CINAIN deberá guardar el material del INCAA, del Fondo Nacional de las Artes y de cualquier otro organismo, público o privado, que necesite espacio para preservar su material. “El Archivo General de la Nación, muchos productores independientes, empresas productoras de cine y coleccionistas privados ya han expresado su intención de utilizar las bóvedas de la CINAIN. Hay un problema de espacio común a todos los que tienen filmico. Por eso es imperioso que la construcción de las bóvedas de la CINAIN se tome como una prioridad”, señala Gaffet. Y en ese plano, las noticias no son tan alentadoras. Para que la CINAIN exista realmente, todavía faltan varios pasos: completar el trámite burocrático y construir o acondicionar un edificio, incluido el depósito. Pero pasaron más de diez meses desde la firma de la reglamentación y casi no hubo avances formales. La que tiene que impulsar el tema es la Secretaría de Cultura de la Nación, ya que la CINAIN estará bajo su órbita. Teniendo en cuenta la historia de postergación de este proyecto, la comunidad cinematográfica esperaba que se empezara a trabajar inmediatamente. La Secretaría de Cultura y el delegado organizador debían redactar la estructura organizativa de la CINAIN a partir de

septiembre del año pasado, pero recién a mediados de mayo se decidió que el trámite se inicie desde el INCAA. La estructura ya está redactada y hace unos días se envió a la Secretaría de Cultura. Según explicaron allí, el paso por esa dependencia será rápido y meramente formal. Si esto se cumple, en las próximas semanas el trámite debería entrar en la recta final: la Jefatura de Gabinete. En cuanto al edificio, la ley es explícita: “El Estado nacional deberá donar un edificio para el funcionamiento de la CINAIN o proveer los fondos para su adquisición”. También en este caso es probable que la institución funcione en dos espacios distintos: por un lado, las oficinas y sectores de atención al público y, por otro, los depósitos. Como en el Museo del Cine, lo ideal sería construir las bóvedas desde cero, para acondicionarlas de la forma adecuada, eficiente y económica.

La construcción de este depósito es el aspecto más urgente, ya que hay mucho material, público y privado, que necesita ser resguardado. “Aunque legalmente la CINAIN todavía está en trámite, se pueden dar ciertos pasos para anticiparse a los tiempos administrativos. Nada impide que la Secretaría de Cultura empiece a construir o acondicionar el edificio para la CINAIN”, observa Peña, que además fue uno de los redactores de la ley. Gaffet coincide: “Esperar a que se termine el trámite burocrático es perder muchos meses más. No es sencillo encontrar un espacio para las necesidades de una cinemateca”. En la Secretaría de Cultura explicaron que el tema del edificio se está tratando con el Organismo Nacional de Administración de Bienes (ONABE) “contrarreloj”. Pero ante la consulta de Ñ, en el ONABE no pudieron confirmar ninguna gestión puntual relacionada con la CINAIN.

La ausencia de políticas públicas de preservación del patrimonio fílmico tiene consecuencias graves. Peña aporta ejemplos tristes. “En Argentina, Quirino Cristiani hizo el primer largometraje de dibujos animados de la historia del cine (El apóstol , 1917) y el primer largometraje de dibujos animados sonoro (Peludópolis , 1931): ninguno de los dos fue preservado”. Y en muchos casos, el material quedó en manos de privados que lo vendieron al mejor postor. “Muchas imágenes del primer peronismo están en archivos extranjeros y todo documentalista argentino que quiera usarlas debe comprarlas”, cuenta Peña. Lo que está en juego es nada menos que la memoria colectiva. El día que las autoridades comprendan esto, quizás empiecen a tomar la preservación como una prioridad. Pero las películas mal guardadas no esperan: se pudren.

http://www.revistaenie.clarin.com/escenarios/Peliculas-pudren-politicas-culturales_0_514148621.html

Los Lubavitch y el judaísmo actual Movimiento, grupo y secta

Ioram Melcer
(desde Jerusalén)

UN LIBRO periodístico sobre los Lubavitch en la Argentina era algo poco probable hace 20 años. Pero hoy los hombres de barba, traje negro y camisa blanca, portando el emblemático sombrero tipo Al Capone de ala ancha, se han transformado en una presencia ubicua. Desde Brooklyn hasta Nepal, pasando por París, Mumbai, Montevideo, Kobe, San Francisco, México y Sidney, los judíos ultra-ortodoxos del grupo conocido en hebreo como "Jabád" (o Chabad) y en el mundo como "los Lubavitch", llevan el nombre del pueblo de Lyubavich en Rusia, sede de los líderes del grupo durante más de un siglo, entre los años 1813 y 1916. El nombre actual completo del movimiento se traduce como "Movimiento jasídico JABAD Lubavitch", en el que JABAD es una sigla en Hebreo que representa tres categorías de la divinidad, según la Cábala del siglo XVI.

Los Lubavitch son un movimiento, parte de una rama importante, grande y variada dentro del Judaísmo, la jasidut. Son un movimiento, pero no son el único movimiento jasídico. Son ultra-ortodoxos, pero hay decenas de otros grupos ultra-ortodoxos.

TRAUMAS HISTÓRICOS. Con la expulsión de los judíos de España en 1492, toda la comunidad judía sufrió un trauma en el plano espiritual que se puede comparar con el Holocausto. El mundo de antaño parecía derrumbarse. Se preguntaban dónde estaba Dios, por qué sufrían tanto, y si el fin del mundo era inminente. No era fácil procesar sucesos tan terribles como la expulsión, el destierro, las matanzas y las conversiones de cientos de miles de judíos.

Las consecuencias fueron dos: encerrarse en el mundo ancestral del rito antiguo, aumentando la observación de los preceptos de la religión judía que rigen todo detalle de la vida del hombre y de la comunidad, y buscar consolaciones espirituales y psicológicas. La primera vía era la clásica, el reflejo innato de los judíos: encerrarse. La segunda fue revolucionaria: desarrollar la Cábala, que intenta interpretar la realidad con herramientas místicas y aspira a estudiar a la divinidad. Pero la Cábala era realmente un asunto reservado para las élites más selectas. Muchos judíos "simples", lo que Marx llamaría "las masas", buscan apoyo en ideas mesiánicas: si todo ha estado tan mal, será que el Mesías está por llegar. Y aparecen mesías, varios, muchos, durante la crisis de finales del siglo XV y principios del XVI, en Portugal, luego en otras partes. Hasta que aparece un "mesías" mayor, Shabbetai Zví, en el Imperio Otomano, que había absorbido a muchos judíos expulsados de España y Portugal. Se forma un movimiento de seguidores, el entusiasmo es enorme, pero pronto llega la decepción al ver que Shabbetai Zví se convierte al Islam en 1666. Además decenas de miles de judíos se convirtieron al Islam en Turquía y Grecia, en los Balcanes y en las zonas de las actuales Rumania, Hungría, Polonia y Ucrania.

En Lituania, centro importantísimo del estudio clásico y riguroso del judaísmo, se encierran aún más. En Ucrania y Polonia surgen líderes carismáticos que ofrecen nuevas maneras de acercarse a Dios. Hay elementos de la Cábala popular, la idea de un líder como conducto a Dios, el rito como un éxtasis, el rezo libre, en la naturaleza, y hasta ciertas influencias del Budismo transmitido a través de contactos con el mundo no-judío del este del Volga. Este es el origen del jasidismo. En hebreo jasid significa adepto, y efectivamente se trata de grupos de adeptos que siguen a rabinos que son sabios carismáticos, que a su vez fundan dinastías de líderes de comunidades de adeptos. Hacia finales del siglo XVIII se va formando el movimiento jasídico conocido hoy como "Jabád Lubavitch", uno de muchas decenas de grupos que forman el mundo del Jasidismo.

EL HOLOCAUSTO. La era nazi cambió parte del cuadro, pero no su esencia. Muchos grupos jasídicos fueron exterminados. Algunos rabinos se salvaron y fueron a parar a Estados Unidos o a Palestina, gracias al apoyo de sus adeptos: el rabino jasídico se asemeja a un gurú y es visto como portador de la "chispa divina". Pero los Lubavitch se salvaron gracias a una ironía del destino: el sexto rabino de la dinastía fue perseguido por los soviéticos y terminó en Estados Unidos. Ahí los Lubavitch pudieron crecer, acumular mucho dinero y gozar del liderazgo del séptimo rabino, Menajem Mendel Schneerson. Se transforman en una multinacional

promotora de un judaísmo fast food, de fácil consumo; funciona como un gigante del marketing moderno. Al consumidor judío no-religioso se le ofrece "acercarse", participar en rezos, cumplir un par de mitzvót (reglas de la ley judía) para que su vida sea "un poco más judía". Son el único movimiento proselitista dentro del judaísmo.

La propuesta Lubavitch es un instrumento de doble faz: quiere afirmar la identidad de quien está un poco "alejado" del judaísmo, y por otro lado "juntar chispas de divinidad" con una clara finalidad: ayudar a traer al mesías. El séptimo rabino fomentó ambos aspectos. Tanto que no se opuso cuando sus adeptos empezaron a hablar de él mismo como el mesías que ha de revelarse. Al fallecer Schneerson, "El Rabino de Lubavitch", no nombró heredero, y la dinastía se quedó sin líder mortal. Incapaces de nombrar un octavo rabino, los Lubavitch se vieron prácticamente divididos en dos grupos: los que hablan del Rabino (el Rebe) conjugando los verbos en el pasado, y los que procuran conjugarlos únicamente en el presente. El segundo grupo habla del retorno del Rabino, el Rey Mesías.

JUDÍOS RIOPLATENSES. En el libro *Los Lubavitch en Argentina*, Alejandro Soifer lleva a cabo un proyecto periodístico. Describe las realidades del movimiento, una red mundial de cuatro mil sucursales con presencia en 950 ciudades de 75 países. El libro está dirigido a los judíos de Argentina, México o Uruguay, que se preguntan si es bueno que sus hijos se acerquen a los Lubavitch. La mirada de Soifer es cristalina. Sus entrevistas son sinceras y los datos que ofrece son confiables en cuanto a la presencia y actividad de los Lubavitch en Argentina, aunque comete muchos errores en hebreo, en terminología y en conceptos de la religión.

El enorme crecimiento de los Lubavitch en Argentina se debe a la marcada debilidad, por no decir derrumbe, de las instituciones comunitarias. La decadencia de las escuelas, de las organizaciones, de la economía y de la conciencia judía en Argentina creó un vacío. Los Lubavitch se especializaron en llenar tales vacíos, mandando mensajeros, invirtiendo dinerales y organizando comunidades. Mucho de lo que hacen evita la asimilación de parte de la juventud judía. En ciertos casos -Argentina es un ejemplo típico y conmovedor- simplemente salvan vidas ofreciendo dinero, comida y servicios sociales en momentos de gran necesidad. Y ante el mundo no-judío, los Lubavitch se van adueñando de las marcas "Judaísmo" y "El Pueblo Judío".

Soifer opta por lo accesible, lo relevante al hic et nunc de la comunidad judía argentina. Es una lástima que no haya profundizado en los aspectos problemáticos, en las raíces históricas y espirituales del mundo jasídico y en el problema interno actual en el seno de Jabád Lubavitch. El lector inteligente hubiera gozado, por lo menos, de la anécdota que cuenta el gran rabino anti-jasídico Eliezer Shaj, a quien le preguntaron cuál es la religión más cercana al judaísmo. El anciano, con más de 90 años, no dudó ni un segundo: "Jabád Lubavitch".

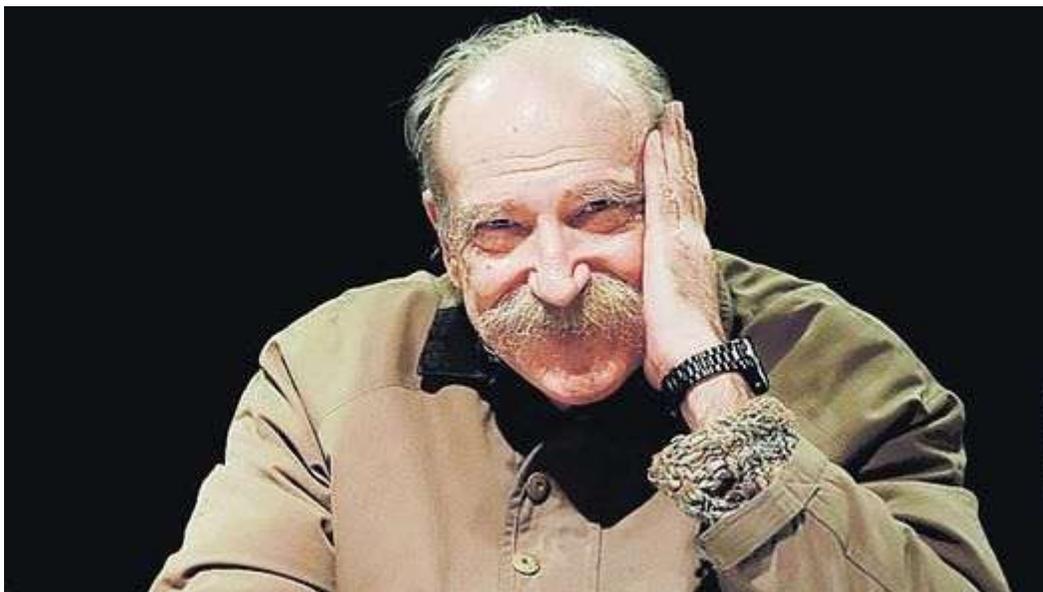
LOS LUBAVITCH EN ARGENTINA, de Alejandro Soifer. Sudamericana, 2010. Bs. As., 334 págs. Distribuye Random House Mondadori.

http://www.elpais.com.uy/suplemento/cultural/movimiento-grupo-y-secta/cultural_579180_110715.html

“Yo siempre respeté mucho la realidad: es lo único que tenemos”

El creador del realismo delirante, Alberto Laiseca, presentó sus "Cuentos Completos" y festejó la edición con risas y sala llena.

POR GABRIELA CABEZON CAMARA



MAESTRO CONTENTO. Alberto Laiseca, en su presentación del martes.

Nunca tuve un alumno tan malo como era yo cuando empecé” dice Laiseca, con los ojitos achinados y los bigotazos casi pegados a las orejas de tan sonriente, impecable y feliz: es martes a la noche, está en la Casa de la Lectura y está presentando sus **Cuentos Completos** (Simurg) ante una sala llena. Sigue, con esa forma de hablar tan suya, en la que se interroga, “¿Por qué te dedicaste a la literatura entonces, Laiseca?”, y se contesta, “Se lo dijo Mijail Sergeievich, el último premier soviético, al pueblo ruso: ‘ya no tenemos lugar a donde retroceder’. Sin saberlo, acuñé la frase antes que Gorbachov. ‘No tenés más remedio que ser genio’, me dije”. Es que dejó todo para dedicarse a la literatura: la carrera de ingeniería, la mensualidad paterna, la posibilidad de volver a casa. Terminó de cosechero, en Mendoza. Y ahí empezó un camino largo y tan original como la obra que logró construir: ya en Buenos Aires, fue personal de maestranza en un banco. Y se hizo amigos.

Entre ellos, un escritor en las antípodas de su estética, Osvaldo Soriano. “El me ayudó mucho a mí, a publicar mi primera novela, **Su turno**, por ejemplo. Nos admirábamos mutuamente, pero ninguno influyó en la obra del otro. Sin embargo, cuando leí **Una sombra ya pronto serás**, vi que habíamos llegado a lo mismo: ese tipo con traje y valija en el medio de la desolación, “como un error de la naturaleza”, dice el Gordo, esos tres militares que se dan órdenes entre ellos porque no tienen ejército, ni balas, ni nada: eso es realismo delirante”.

El realismo delirante es un invento de Laiseca, el modo en que define su literatura. “Siempre respeté mucho la realidad: es lo único que tenemos. El delirio debe estar al servicio de la realidad. Cuando a Oscar Wilde le publicaron **El retrato de Dorian Gray**, hubo quien lo acusó de ser excesivamente paradójal. El tipo dijo, ‘bueno, tiene razón, soy paradójal en exceso: sucede que me gusta ver la verdad en la cuerda floja, para ver cómo funciona’. Y yo podría decir lo mismo del realismo delirante, es cómo poner la realidad un poco sobre la cuerda de Wilde, para ver cómo funciona”. Para eso estudió, y ahí están las raras erudiciones de Laiseca: sabe, mucho, de poesía china. De física teórica, de teoría de la guerra, de astrología, de mecánica, de historia antigua, de películas de terror y pornográficas, de cuentos de hadas y de química.

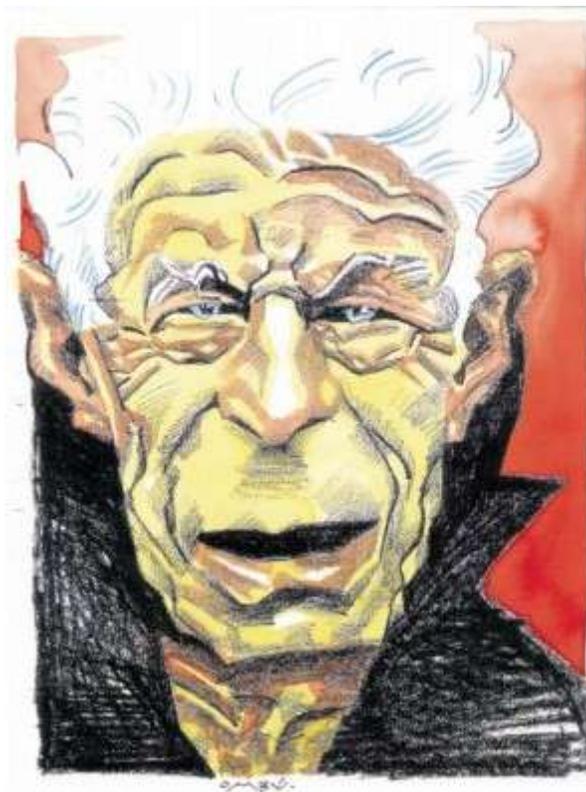


Podemos decir que sus realidades delirantes funcionan de una manera deslumbrante: si alguien duda, lea estos **Cuentos Completos** . O **Los Soria** , la mítica novela donde el escritor pone en cuestión el poder. Un tema que atraviesa toda su obra y se relaciona con el único relato que hace que se le caigan los bigotes: su infancia sin mamá, sometida a la indiferencia del padre y al sadismo de algunas “sirvientas malas”. Pero los bigotazos vuelven a subir cuando cuenta la única batalla que le ganó a una de ellas, la que, cuando se enojaba, le pegaba y le gritaba: “Pero qué te has *créido* ”. El era chico, pero notó el cambio de la acentuación y se burló: “Pero *Mária* , ¿qué me decís?”, gritó a su vez. Y ella se avergonzó y lo dejó ir en paz.

http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/Alberto-Laiseca-Cuentos-completos_0_517748447.html



Trilogía y nuevo libro de John Berger Retratos de un mundo en desaparición



Carlos Ma. Domínguez

A MEDIADOS de los años setenta y durante la década siguiente John Berger escribió un conjunto de historias dedicadas a la vida de los campesinos europeos y su desplazamiento a los grandes centros urbanos. La reedición en lengua española de la trilogía titulada "De sus fatigas" -integrada por Puerca Tierra, Una vez en Europa y Lila y Flag (escritos entre 1979 y 1990)- pone nuevamente al alcance del lector su apuesta narrativa más ambiciosa.

John Berger ha hecho un camino singular, desde su vida como pintor en Londres a su vocación por la escritura y el autoexilio en los Alpes franceses. Nacido en 1926, se enroló en el ejército británico en 1944 y terminada la Segunda Guerra Mundial retomó sus estudios de arte, pero abandonó la pintura en 1956, preocupado por las tensiones nucleares de la Guerra Fría y llamado a profundizar su compromiso con el marxismo.

Su primera novela, *Un pintor de nuestro tiempo* (1958), fue retirada de las librerías al mes siguiente de su edición, por presiones de una asociación de abogados anticomunistas. Su pecado fue centrar la historia en un emigrado húngaro y no ocultar las simpatías del narrador por el régimen comunista de János Kádár.

Despejados los prejuicios ideológicos, la novela hoy luce como una serena reflexión sobre los valores éticos y estéticos de las artes plásticas.

Berger regresó, años más tarde, a la crítica de arte, con un libro titulado *Modos de ver*, que se difundió en 1972 junto a una serie de la BBC y se convirtió en libro de texto de las escuelas de arte británicas (hay edición española de Gustavo Gili). Ese mismo año obtuvo el Booker Price con su novela *G*, y su decisión de donar la mitad del premio al Partido Pantera Negra británico volvió a marginarlo de la vida inglesa. Se fue a vivir a los Alpes porque "en aquella época", dijo, "no encajaba en Londres, y no me sentía en casa".

Desde los Alpes inicia su viaje uno de los protagonistas de su excelente novela *Hacia la boda* (1995) y su paisaje impregna esta trilogía dedicada a relatar el abandono de las antiguas tradiciones campesinas. En la era de las computadoras no es un tema que le quite el sueño a nadie ni figura en ninguna agenda, y seguramente Berger lo sabía. Pero lo abordó de un modo deliberado, con plena conciencia de asistir a un proceso económico terminal de la vida europea.

LOS TRABAJOS. Puerca tierra comienza con la descripción de la faena de una vaca por parte de una familia de granjeros, desde el momento en que le ponen una máscara para que no se asuste hasta que cuelga en dos medias reses del gancho de una báscula. Ocurre a la intemperie y si el texto resulta estremecedor es porque expone con crudeza la violencia de la vida. Le sigue una explicación del autor sobre su compromiso con el tema del que escribe, y un poema. Luego los relatos y poemas se alternan a lo largo del libro hasta el ensayo final, en el que Berger analiza la ineludible desaparición de las antiguas culturas rurales en la economía capitalista.

La poesía, el cuento y el ensayo forman un tejido que se hace homogéneo por el tono personal con que acerca un mundo, por sus audacias imaginativas y contundentes concentraciones de sentido. Uno de los mayores logros de Berger es ser moderno, incluso a la hora de contar destinos vinculados a la naturaleza y a la tierra. Nunca es folklórico, aunque transite por tópicos tradicionales, y logra salvar a sus personajes del estereotipo. Pero su propuesta es deliberada: quiere mostrar los trabajos rurales, sus dichas y penurias, su rústica descomposición, y los narra a través de historias singulares.

El dolor de un niño por la muerte de su abuelo coincide con la faena de un cerdo ("También aúlla el viento"), el hielo tapa la cañería enterrada de una vertiente y pone en riesgo la sobrevivencia de una campesina solitaria ("Una mujer independiente"), un paisano secuestra a los inspectores del gobierno que multan su clandestina destilación de sidra ("El valor del dinero"). Cuando Berger supera su objetivo escribe un cuento magnífico como "La gran blancura", el sufrido viaje de una mujer con su cabra, por el hielo y la nieve, para que la preñe un macho cabrío escondido en un monte, con el fin de vender sus cabritos en la primavera. Es el relato de una paradójica complicidad entre dos hembras.

Y cuando Berger se olvida de lo que se propuso, escribe un cuento demencial como "Las tres vidas de Lucie Cabrol", la historia de una mujer casi enana, despreciada por los hombres del pueblo y su familia, que se convierte en vagabunda y poco después de confesar un viejo amor muere de un hachazo, para cobrar una dimensión sobrenatural que eleva el cuento a dimensiones impensadas. Es un personaje cuasi onettiano, y el relato se sumerge con tan delicada complejidad en el amor y la soledad que convierte al texto en el más potente de la serie.

Recuerda Berger en su ensayo final que en 1789 la población de Francia era de veintisiete millones, de los cuales veintidós millones correspondían a la población rural. Hacia 1900 quedaban ocho millones de campesinos. Afirma que su conservadurismo es marginal a las expectativas de poder porque tanto el capitalismo como el socialismo los condenan a la desaparición. Mientras el mundo del capital y el salario lo espera todo del futuro, la clase campesina preserva el pasado como una herramienta ineludible para garantizar su lucha por la supervivencia en el ciclo de los tiempos. Concluye que con ellos termina, en Europa, una experiencia histórica.

EL AMOR. Una vez en Europa reúne cinco relatos y dos poemas que abren y cierran el libro. El título induce a engaño porque sugiere nostalgia cuando el relato que lo justifica va por otro lado. Es el nombre de una de las barracas de una fundición que trastoca la vida de un pequeño pueblo, donde una muchacha vive un duelo de amor por su hombre accidentado en el horno industrial. Las tensiones entre la vida campesina y el nuevo polo de desarrollo dibujan una grieta que intenta salvar una mujer enamorada. No es una historia romántica, aunque Berger es especialmente eficaz en el retrato de las experiencias amorosas. Narra las dificultades que encuentra el deseo en el destino de Odile, sumida en un mundo que se transforma y la conduce a un destino no imaginado.

La soledad de un granjero sin mujer que se consuela en la música ("El acordeonista"), la callada atracción de una muchacha y un viejo ("La era de los cosmonautas"), el encuentro fugaz de un músico rural con una muchacha de Mestri, en Venecia ("Toca algo para mí"), transitan por realidades híbridas, la descomposición de un mundo y sus íntimos conflictos.

"Boris compra caballos" es el mejor cuento del libro y el que expresa con mayor vuelo el patético desencuentro de sensibilidades. Un tosco propietario de ganado se enreda con una pareja de aventureros

llegados de la ciudad y forman un triángulo amoroso de previsibles consecuencias, menos para el jactancioso y enamorado granjero, que aun después de su ruina reconoce en ese amor su experiencia más intensa.

Berger se introduce en el mundo campesino con un conocimiento preciso y dota a sus personajes de una singularidad muy convincente, pero a menudo los relatos padecen el diseño ilustrativo de la obra, salvo las contadas excepciones donde la historia brilla por sí misma en su autonomía expresiva.

LA CIUDAD. Lila y Flag traslada el contexto a los suburbios de una ciudad imaginaria donde se cruzan los descendientes y familiares de varios personajes de los libros anteriores. Lila y Flag son una joven pareja de marginales, obligados a sobrevivir en las condiciones de miseria de los cordones industriales, no muy diferentes en los alrededores de Madrid, Barcelona, Chicago o Berlín, cuyos escenarios Berger nombra y cruza deliberadamente para narrar la historia sobre un empaste geográfico. La voz de una anciana comenta los hechos, a veces se adueña del relato y luego se retira, de modo que la experimentación formal crea capas narrativas donde el argumento se ramifica en otros destinos y regresa a las aventuras amorosas y delictivas de la pareja.

Ella es una adolescente sensual a la que le faltan dos dientes, su hermano está en el tráfico de drogas, y viven en una precaria urbanización. Flag acaba de perder al padre, quemado por el estallido eléctrico de su televisor, y ambos esgrimen una ingenua voluntad de ser felices en medio de la sordidez y la miseria a la que parecen condenados. Berger no ha querido hacer una novela convencional. Utiliza técnicas pictóricas para expresar la precariedad en la que viven millones de personas, un paisaje humano que rara vez irrumpe en la literatura de forma tan convincente, con diálogos llenos de ingenio y humor. Pero la trama es errática, menos potente que las descripciones de ambiente, y queda superada por el retrato social.

Los tres libros forman un moderno fresco de las violencias, estertores y desdichas de un mundo devorado por otro, contado a caballo de la conciencia social y el arte narrativo del autor. La obra brilla por su unidad temática más que por su intensidad estética, aunque entrega, como queda dicho, muy buenos cuentos y un denso tejido de retratos.

PUERCA TIERRA, UNA VEZ EN EUROPA, y LILA Y FLAG, de John Berger. Alfaguara; 255, 234 y 240 páginas resp. , 2011. Distribuye Santillana.

http://www.elpais.com.uy/suplemento/cultural/retratos-de-un-mundo-en-desaparicion/cultural_579181_110715.html

El comunista y el rey

Ivan Maisky, embajador soviético en Londres entre 1932 y 1943, llevó un diario minucioso de su vida diplomática. Allí registró sus encuentros con el rey Jorge VI y Winston Churchill, así como la trastienda de una época convulsionada.

POR Gabriel Gorodetsky

MAISKY fue una pieza clave en la alianza de guerra luego de la invasión de Rusia por Hitler.

El terror y las purgas de Stalin de la década de 1930 desalentaron a los altos oficiales soviéticos en lo referente a escribir, para no hablar de llevar registros personales y por sobre todo redactar sus diarios propios. Los siguientes extractos están tomados del raro y único diario que llevó asiduamente Ivan Maisky, embajador soviético en Londres entre 1932 y 1943. El diario, que contiene cerca de 1.600 páginas de redacción manuscrita compacta y entradas escritas a máquina, registra franca y minuciosamente sus observaciones, conversaciones y actividades durante la permanencia en Londres.

Anteriormente menchevique, con antepasados judíos, Maisky sobrevivió al terror hasta dos semanas antes de la muerte de Stalin, el 5 de marzo de 1953. En el punto culminante de la campaña anticosmopolita fue arrestado y acusado de espionaje, traición e intervención en la conspiración sionista y sentenciado a seis años de prisión. Luego del arresto se confiscaron sus papeles privados y su diario y se los depositó en los archivos del Ministerio de Relaciones Exteriores ruso, donde yo los encontré. Puesto en libertad en 1955 y librado de todos sus cargos, murió en 1975.

nació en 1884. Sus actividades revolucionarias precoces provocaron en 1902 su expulsión de la Universidad de San Petersburgo y su exilio primero a Siberia y después a Londres, donde transcurrió los años de 1912 a 1917. Allí se relacionó estrechamente con los futuros comisarios de asuntos exteriores Georgii Chicherin y Maxim Litvinov. Fue durante esos años de exilio cuando Maisky adquirió su dominio del idioma inglés, al igual que de la historia y la cultura británicas, y estableció un vasto círculo de amigos de los ámbitos político, intelectual y literario, entre ellos H.G. Wells, George Bernard Shaw y Beatrice Webb. Su manejo de idiomas extranjeros y su familiaridad con la escena internacional, fortalecidos por la amistad con Litvinov, explican su acelerado ascenso en el servicio diplomático soviético luego de la revolución. Al cabo de breves períodos en cargos de rango menor en Londres, Tokio y Helsinki, regresó a Londres como embajador a fines de 1932. Maisky escribió su diario marcadamente personal con el ojo puesto en la posteridad. Registró conversaciones con cinco primeros ministros británicos –Ramsay MacDonald, Lloyd George, Stanley Baldwin, Neville Chamberlain y Winston Churchill–, así como con otras figuras políticas británicas prominentes, como Lord Halifax, Anthony Eden, Lord Beaverbrook y John Maynard Keynes. El diario da testimonio de la deriva hacia la guerra a lo largo de la década de 1930, incluyendo la conciliación de Munich, las negociaciones que culminaron con el Pacto Ribbentrop-Molotov, el ascenso de Churchill al poder, la Batalla de Inglaterra y los acontecimientos que llevaron a la alianza de guerra que siguió a la invasión de Rusia por parte de Hitler en junio de 1941.

Los que siguen son algunos fragmentos de su diario.

12 de marzo de 1937

12 de marzo de 1937 El 4 de marzo todos los jefes de las misiones diplomáticas presentaron sus credenciales al nuevo rey, Jorge VI. El procedimiento fue simplificado y se llevó a cabo en masa. Todos los embajadores y enviados se alinearon por orden de jerarquía en el Bow Room del palacio de Buckingham. Uno a uno fueron admitidos en el salón contiguo, donde los esperaba el rey, le entregaban a éste sus credenciales, intercambiaban un par de comentarios según lo exige el protocolo, y se iban, dando paso a los que todavía esperaban. El rey dedicaba dos o tres minutos a cada diplomático. (Anthony) Eden estuvo presente en la ceremonia y me brindó algo de ayuda, dado que el rey es introvertido y se siente incómodo con facilidad. También tartamudea. Toda la ceremonia se desarrolló sin dificultades. Lo único que llamó la atención, y

causó revuelo en la prensa y en la sociedad, fue el “saludo nazi” de (Joachim von) Ribbentrop. Cuando el embajador alemán ingresó al salón para ir al encuentro del rey, levantó su mano derecha como saludo, en lugar de hacer la reverencia clásica. La “novedad” ofendió profundamente a los ingleses y disparó una reacción adversa en los círculos conservadores. Se acusó a Ribbentrop de falta de tacto y lo compararon conmigo: un “buen muchacho” que saluda al rey como corresponde, sin levantar sobre su cabeza el puño cerrado.

Para recibir a las mujeres de los diplomáticos, el rey y la reina ofrecieron también un *five o'clock tea* hoy, al que invitaron a los jefes de las misiones y a sus esposas. Ribbentrop volvió a saludar al rey con la mano levantada, pero se inclinó ante la reina de la manera normal. También estuvieron presentes las princesitas: Isabel y Margaret Rose, ambas con vestidos rosa claro y, no cabía duda, terriblemente excitadas por estar en una ceremonia tan “importante”. Pero también se las veía curiosas, a la manera infantil, por todo lo que ocurría alrededor de ellas. Saltaban de un pie a otro, después empezaban a hacer risitas nerviosas, y después a portarse mal, para notable molestia de la reina. Lord Cromer (Rowland Thomas Baring, II conde de Cromer) nos acompañó a mi esposa y a mí hasta donde estaba el matrimonio real y tuvimos una larga charla, yo con el rey y Agniya con la reina. Las mujeres hablaron principalmente de los chicos, mientras que el rey preguntó por el estado de nuestra armada y el canal Mar Blanco-Báltico. Cuando le informé que el buque de guerra Marat llegaría para la coronación, expresó una gran satisfacción.

16 sw noviembre de 1937

Hoy Agniya y yo asistimos al “banquete de Estado” que dio Jorge VI en honor del rey Leopoldo de Bélgica, que llegó en una visita de cuatro días. Fue un banquete como cualquier otro. Ciento ochenta invitados, la familia real completa, miembros del gobierno, embajadores (pero enviados no) y varios notables británicos. Comimos en platos de oro, con cubiertos de oro. La cena, a diferencia de la mayoría de las cenas inglesas, era sabrosa (se comenta que el rey tiene un cocinero francés). Dos docenas de gaiteros escoceses entraron al salón durante la cena y caminaron lentamente alrededor de las mesas varias veces, llenando las bóvedas del palacio con su música semibárbara.

Me gusta esa música. Hay en ella algo de las montañas y los bosques de Escocia, de la distancia de los siglos idos, del pasado primordial del hombre. La música de gaita siempre ha tenido en mí un efecto extraño, estimulante, que me arrastra a algún lugar muy lejano, a campos anchos y estepas sin límites donde no hay gente ni animales y donde uno se siente joven y valeroso. Pero vi que la música no era del gusto de muchos invitados. Les parecía áspera, chillona e indeciblemente fuerte en aquella atmósfera palaciega de solemnidad y refinamiento. Leopoldo era uno de esos comensales a disgusto...

Después de dos discursos que dieron Jorge VI y Leopoldo, que proclamaron la inquebrantable amistad entre sus estados, los invitados se trasladaron a los recintos adyacentes y nosotros, los embajadores, fuimos reunidos en el así llamado Bow Room donde se ubicaron los dos reyes, ministros y algunos cortesanos de alto rango. Las mujeres estaban en un salón vecino con la reina nueva y la reina vieja. Aquí, una vez más, todo fue como es siempre en los “banquetes de Estado”: primero los reyes hablaron entre ellos mientras, contra las paredes, los embajadores semejabán un costoso “mobiliario diplomático”. Después Lord Cromer y otros cortesanos empezaron a cuchichear entre los invitados y a guiar a los “pocos afortunados”, que iban a ser favorecidos con “la más alta atención”, hacia uno u otro rey. Leopoldo conversó con Chamberlain, Hoare, Montagu Norman (presidente del Banco de Inglaterra), y, entre los embajadores, con Dino Grandi (embajador italiano), Ribbentrop y Charles Corbin (embajador francés). Había una orientación obvia hacia el “agresor” y el colaborador del agresor.

Por supuesto, yo no recibí tantos honores: la URSS está pasada de moda hoy, especialmente en los niveles más elevados del Partido Conservador. El embajador japonés Yoshida, que se ocultaba en un rincón, tampoco fue invitado a ofrecer sus respetos. Nada raro: en la actualidad las armas japonesas disparan contra el capital y el prestigio británicos en China...

Con el tiempo me cansé de este espectáculo monótono y ya estaba planeando deslizarme hacia los otros salones, adonde pudiera ver a muchas personas interesantes que conozco. Pero en ese momento se produjo una conmoción repentina en el Bow Room. Al mirar me di cuenta de lo que estaba pasando. Saliendo de un salón contiguo, Lord Cromer llevaba a Churchill hacia Leopoldo y se lo presentaba. Pronto Jorge se unió a ellos. Los tres mantuvieron una conversación animada y más bien larga, en la que Churchill gesticulaba con

vehemencia y los reyes reían con fuerza. Después el encuentro terminó. Churchill se alejó de los reyes y se encontró por casualidad con Ribbentrop. Ribbentrop inició la charla con el famoso “devorador de alemanes”. De inmediato se formó un grupo alrededor de ellos. Yo no escuchaba sobre qué hablaban pero desde lejos podía ver que Ribbentrop, como de costumbre, pontificaba con pesimismo sobre algo y que en respuesta Churchill bromeaba, arrancando estallidos de risa en la gente que los rodeaba.

Por último Churchill pareció aburrirse, se dio vuelta, y me vio. Entonces pasó lo siguiente: a plena vista de la concurrencia y en presencia de los dos reyes cruzó el salón, llegó hasta mí y me estrechó la mano con firmeza. Luego entramos en una conversación animada y extensa, en medio de la cual el rey Jorge caminó hasta nosotros y le hizo un comentario a Churchill. Daba la impresión de que Jorge, preocupado por la inexplicable proximidad de Churchill al “embajador bolchevique” había decidido rescatarlo del “demonio de Moscú”. Yo di un paso a un costado y esperé a ver qué ocurriría a continuación. Churchill terminó su conversación con el rey y volvió hacia mí para continuar nuestra conversación interrumpida. A nuestro alrededor, los aristócratas dorados estaban poco menos que conmocionados...

17 de agosto de 1940

El duque de Windsor ha llegado con su Mrs. Simpson a las Bahamas, adonde se lo ha destinado como embajador. En esencia, desde luego, esto es un exilio. ¿Por qué se ha tratado con tanta rudeza al ex-rey? He escuchado de fuentes excelentes que detrás de todo esto está la reina Isabel. Ella es “el amo” de la casa y tiene al rey metido en un puño. Es espantosamente celosa. Se ha impuesto la tarea de obtener popularidad y esplendor para la familia real. Lo manda al rey a todas partes –campamentos, fábricas, a visitar a las tropas, al frente– de modo que aparezca en todos lados, para que la gente lo vea y se acostumbre a él. Ella tampoco descansa nunca: ferias, hospitales, operadores telefónicos, granjeros, etc.; visita a todos, los bendice, los agracia con su presencia, desfila. Hasta logró concretar hace poco el inusual ardid promocional que sigue. El hermano de la reina... organizó un té al cual fueron invitados una docena de periodistas estadounidenses destacados. La reina también asistió al té, y durante una hora y media “charló graciosamente” con los corresponsales, en conjunto y en forma individual. Pero, por supuesto, no para los periódicos. La reina tiene un miedo terrible de que el duque de Windsor pueda regresar al país y “robarse” la popularidad del hermano, que tanto esfuerzo costó alcanzar. Es por eso que el duque de Windsor fue exiliado a las Bahamas.

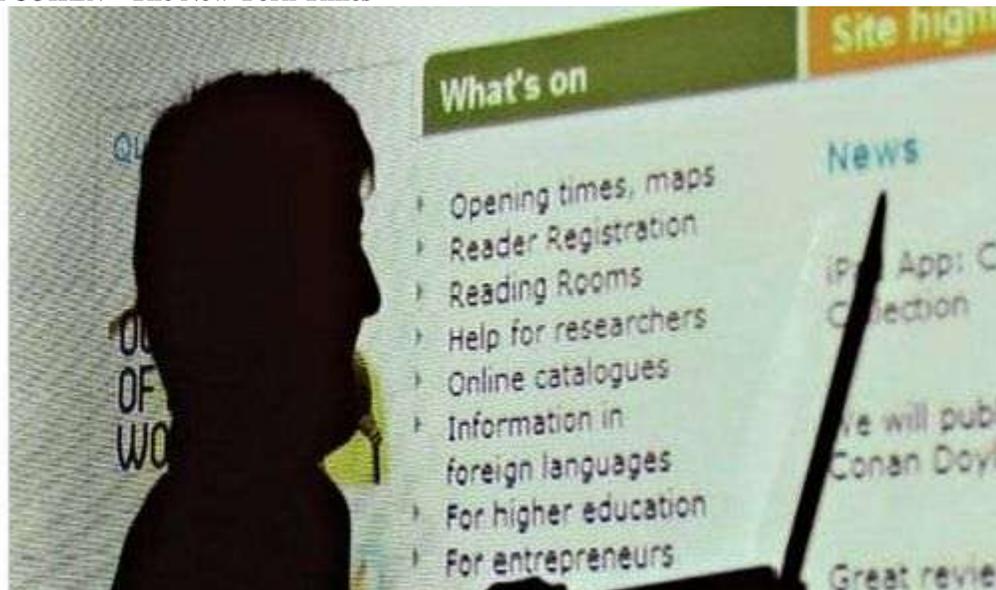
(c) The New York Review of books

http://www.revistaenie.clarin.com/ideas/historia/Ivan_Maisky_0_514148598.html

La Web filtrada

Internet se volvió el mayor clasificador de seres humanos. Nuestras filiaciones políticas, gustos culinarios, opiniones sobre el cambio climático, riqueza relativa y prejuicios varios tienen importancia en la forma en que se clasifican y presentan nuestros resultados de búsquedas.

POR ROGER COHEN - The New York Times



INTELIGENCIA. El creciente control de nuestras búsquedas en Internet por los algoritmos puede tener consecuencias peligrosas.

Una joven que conozco se casa en octubre, por lo que hace muchas búsquedas relacionadas con bodas en Internet. De pronto, cada vez que se conecta, es objeto de un bombardeo de avisos de compañías que hacen vestidos de novia, imprimen participaciones, instalan marquesinas, proporcionan servicios de catering, ofrecen música, proponen iluminación, etc.

Cada vez que entro a mi sitio web favorito, nytimes.com, me ofrecen algo llamado "Recomendado para usted", diez artículos que corresponden a la silenciosa clasificación de mis gustos que mis búsquedas han incorporado a algún algoritmo.

En el primer lugar de la lista hoy encuentro "Otto von Habsburgo, un aspirante a monarca, muere a los noventa y ocho años", seguido de notas sobre una estatua de Reagan que se presenta en Londres, autos eléctricos que se venden en China y la crisis financiera griega.

Tengo que admitir que la selección no es mala, si bien la dinastía Habsburgo y los aspirantes a monarcas en general nunca figuraron entre mis principales intereses. En realidad, ni siquiera recuerdo cuándo pensé por última vez en los Habsburgo.

La lista resulta errática, algo así como la tecnología zombie de reconocimiento de voz, que a veces funciona pero que a menudo comete grandes errores (mandarnos a Barry Sifton cuando queríamos a Larry Schiffer). Esa obstinación no es lo más irritante, sin embargo. Lo peor es la propia idea de que un algoritmo me diga qué leer.

No quiero que me dirijan de esa manera. Quiero que me dejen hacer mi vida. Me basta con que me den la Most E-Mailed List, lo que por lo menos refleja lo que le interesa a la mayor parte de la gente: perros, amor, comida, gatos, sexo, la Toscana y los problemas matrimoniales, por lo que he podido ver. (Mi "Lista de recomendaciones para usted" es de una seriedad deprimente. Es evidente que tengo que aflojarme, ya que de lo contrario voy a perder contacto con los verdaderos intereses de mis lectores.) Como todo eso sugiere, Internet, con Google en el centro, se ha convertido en el mayor ejercicio de clasificación de los seres humanos. Podemos pensar que una búsqueda en Google es neutra igual para todos, así como todos encontraban la misma referencia en una enciclopedia, pero en realidad es cada vez más personalizada. Nuestras filiaciones políticas, gustos culinarios, opiniones sobre el cambio climático, riqueza relativa, disposición a ver programas conservadores de Fox News y prejuicios varios tienen importancia en la forma en que se clasifican y presentan nuestros resultados de búsquedas.

Lo que yo encuentro y lo que encuentran ustedes cuando buscamos, por ejemplo, "Sarah Palin", no es lo mismo. Se nos mantiene cada vez más en nuestra zona de comodidad política.

Rara vez se nos desafía con alguna sorpresa.

Como escribió hace poco Sue Halpern en un artículo titulado "El control mental e Internet" en la New York Review of Books, una de las "muchas consecuencias peligrosas de esa personalización es que, al adecuar la información que recibimos a la percepción del algoritmo de quiénes somos, una percepción que construye a partir de cincuenta y siete variables, Google nos dirige hacia el material que más probabilidades tiene de reforzar nuestra visión del mundo, ideología y premisas." Halpern reseñaba un libro titulado "La burbuja del filtro: Lo que nos oculta Internet", de Eli Pariser. El libro sugiere que una búsqueda de pruebas sobre el cambio climático le dará un resultado a un activista ambiental y otro a un ejecutivo de una compañía petrolera.

Las consecuencias de esa provisión de información a nuestra medida ideológica me parecen devastadoras para el debate constructivo que debe sostener toda democracia saludable. No es extraño que la colaboración entre los dos partidos se haya vuelto algo tan raro en Washington.

Halpern cita un reciente estudio de Sociological Quarterly que analizó las actitudes respecto del calentamiento global entre republicanos y demócratas entre 2001 y 2010.

Este estudio determinó que, a medida que crecía el consenso científico respecto del cambio climático, "la proporción de republicanos que afirmaba que el planeta empezaba a calentarse declinaba de forma estrepitosa del 49 al 29%. En el caso de los demócratas, en cambio, la proporción aumentaba del 60 al 70%".

Recibían mensajes diferentes.

El debate quedó bloqueado. En Estados Unidos no surgió una política de energía coherente. Otros países avanzaron con tecnologías verdes. No se crearon empleos que se podrían haber creado.

Puedo sonreír ante los Habsburgo, pero la personalización de la información es peligrosa. Hay que invertir el algoritmo y mandar a todos a los puntos de vista que mayor desafío les planteen.

http://www.revistaenie.clarin.com/ideas/tecnologia-comunicacion/La_Web_filtrada_0_515948647.html

Con el artista plástico Fidel Sclavo
"A veces la información está donde no hay nada"



Pedro da Cruz

FIDEL SCLAVO (Tacuarembó, 1960) es artista visual. Ganador del Premio Cézanne en 1985, estudió en Nueva York en 1990, y unos años más tarde residió en Barcelona. Actualmente vive y trabaja en Buenos Aires. Expone individual y colectivamente desde 1980. Durante junio-agosto muestra obras recientes en el Centro Cultural de España de Montevideo, exposición que es acompañada por un lujoso catálogo (Ed. CCE/Galería Jorge Mara-La Ruche).

De tacuarembó a París.

-¿Cómo fue tu formación?

-Yo nací en Tacuarembó. De niño, en la época escolar, me mandaban al Conservatorio Municipal, donde estudiaba dibujo y pintura. Pero a partir de los diez años, por decisión propia, empecé a estudiar con el pintor Gustavo Alamón. Esa fue mi formación durante la adolescencia y la primera juventud. Luego de terminada la secundaria -Bellas Artes estaba cerrada en la época de la dictadura- tuve que acomodarme como pude en talleres privados y las bibliotecas del Instituto Goethe y la Facultad de Arquitectura. Había que hacer un trabajo individual, autodidacta. Estudié arquitectura muchos años, pero me fui cuando vi que podía pasar el resto de mi vida siendo infeliz allí. Luego hice una licenciatura en Ciencias de la Comunicación en el Instituto de Filosofía, Ciencias y Letras, hoy la Universidad Católica. También estudié grabado y fabricación de papel.

-Durante algunos períodos viviste en el extranjero. ¿Dónde?

-En 1985 estuve unos meses en París porque había ganado el Premio Paul Cézanne, otorgado por la Embajada de Francia. En 1990 asistí a la Escuela de Artes Visuales de Nueva York, donde estudié con Milton Glaser, un maestro en el sentido más amplio del término, más conceptual que técnico. Después de muchos años en Montevideo, en el 2000 me fui a Barcelona, donde viví cinco años.

-¿En qué consistieron los cursos que realizaste en Nueva York?

-Estudiaba artes visuales, cursos que vinculaban, unían. Tenía un pie en el diseño gráfico y la ilustración, y el otro en la pintura. Pero nunca los separé demasiado, a mí me interesan mucho los límites entre una cosa y otra. En esos años, además, el concepto de ilustración había tenido un cambio importante. No era el criterio de los años `60 o `70, cuando la ilustración estaba en función de un texto, o lo que fuera. En los `80 empezó a tener un valor por sí misma, acompañaba el texto pero a nivel de complemento. Me gustaba la especie de fusión que había entre los conceptos de ilustración y diseño gráfico. Por eso a fines de los `80 quise ir a estudiar con Glaser, que me parecía tenía ideas similares a las mías. Él creó el Push-pin (nombre de las

alfileres que se ponen en las carteleras), un estudio de diseño fermental, en el cual congregó a un montón de gente que cambió la idea del diseño gráfico, aplicándolo a las cosas de uso cotidiano. Glaser había estudiado en su juventud con el pintor Giorgio Morandi, por lo que combinaba las dos cosas que a mí me interesaban. Estuve con él un año, un período de una gran intensidad.

-¿Qué hiciste en Barcelona?

-Cuando regresé a Montevideo trabajé mucho en la prensa, en Jaque y en Posdata, de la que fui editor de arte, y en la que también tuve una columna de ilustración llamada "Servilletas de papel". A principios del 2000 viajé a Barcelona y estuve varios años en un régimen de ida y vuelta. Allá me dediqué a la pintura, aunque mantuve cosas de diseño: tapas de libros y afiches para conciertos de música. Durante muchos años hice tapas de libros para Banda Oriental y la editorial madrileña Siruela, con la cual todavía sigo trabajando a distancia. En 2005 regresé a Uruguay y poco después me fui a Buenos Aires, donde me dedico a la pintura.

-¿Cómo caracterizás tus obras de la época de Barcelona?

-Hacía obras sobre papel, con acuarela, un poco más figurativas que mis obras actuales. De todas formas siempre me interesó el límite de lo uno con lo otro, borrar la diferencia entre lo figurativo y lo abstracto. Como una ambigüedad. Cosas que parecen abstractas terminan teniendo referencias o fragmentos de figuración, mientras que cosas que parecen muy figurativas de golpe no lo son tanto. La combinación de las dos cosas es siempre una variable que termina siendo una obsesión.



LO CONCEPTUAL.

-En la actualidad trabajás mucho con la línea.

-Sí. Siempre trabajé con acuarela, una cosa mucho más lavada, de poco cromatismo. La novedad de los últimos seis o siete años es un trazo más intenso y de mayor materia. Aunque esto también termina siendo relativo. Porque hay una mayor materia, pero el resultado también termina siendo leve, de silencio, de poca figuración. Me interesan las cosas que se terminan diluyendo y que permiten descubrir. Dar la posibilidad de que del entrecruzamiento de líneas, de huecos, el espectador pueda seleccionar lo que quiere, y quedarse quizás con dos o tres elementos.

-¿Hubo algo específico que produjo el cambio de orientación?

-No. Siempre me mantuve vinculado a lo conceptual. En los `80 y parte de los `90 tomé fotografías con paisajes donde no sucedía mucha cosa. Por ejemplo arcos de fútbol puestos en lugares extraños. Siempre había una idea que sustentaba la forma. Hubo una obra -que expuse en el Centro Cultural de España- basada en "La pampa de granito" de José Enrique Rodó. Al texto original lo taché y dejé solamente algunas palabras. La idea era encontrar textos escondidos dentro de esa obra tan tremenda, encontrar "el jugo de la naranja" en una cosa rígida, austera, impenetrable. Conceptualmente siempre hay una cosa profunda en la información, no debemos quedarnos solamente con lo aparente.

-¿Lo actual, proviene de esas líneas de trabajo?

-Claro. Hay una línea de trabajo que viene de eso, y otra de esos paisajes donde no había nada. Por ejemplo de muros de hospitales montevideanos, con pastillitas de gres, todas iguales. Pero las fotos muestran que una sección de dos metros es muy diferente a la siguiente. La repetición de lo mismo da otra cosa diferente. No hay dos pastillitas del mismo color, aunque aparentemente la pared es monocroma. Hay una idea patrón, obsesiva, recurrente, que es la información que subyace más allá de lo que leemos en primera instancia. Los discursos escondidos dentro de un discurso primario, que encierra otros. Es una idea que he mantenido a través del tiempo en diferentes formatos, una constante que adopta formas diferentes. La idea que subyace sigue siendo la misma. Pero eso no lo veo tan diferente. La obsesión sigue siendo similar.

-¿Cómo obtenés la gran variabilidad en la materia que muestran las obras?

-En los trabajos en tela hago una acumulación de capas. Las telas son pintadas con diferentes colores sucesivamente, y cada color mantiene su intensidad por debajo de la pintura final, en muchos casos blanco. Cuando la capa final aún está fresca, al esgrafiarse la superficie con punzones, es decir al sacar parte de la pintura, aparece lo que hay abajo. Pero a veces lo que saca también agrega. Un lápiz de color que saca la pintura agrega pigmento. Entonces en esas capas que quedan se sacó lo que ya no está, que es lo que importa. La ausencia es la presencia.

-¿Proviene la gestualidad del propio proceso de trabajo?

-Claro. Ahí manda el tiempo, por lo cual a veces esa gestualidad parece más masiva, porque el trabajo tiene que hacerse antes de que el material se seque. El trabajo tiene tiempos diferentes. Es más pausado cuando se van agregando los colores de a poco, y después termina en un vértigo. Hay que hacerlo en diez minutos para que salga a la superficie todo lo otro que ha sido cocinado con más tiempo. Eso es lo que refiere a las telas, e incluso algunos papeles dibujados. En definitiva manejamos el tiempo. Hay que apurarse, ves cuando ya está seco. Son todas diferentes capas de tiempo, un tiempo en la creación, pero también un tiempo que se exige al espectador. Porque es una obra que también tiene un juego de unidad. Si mirás rápido es un garabato, son todas rayas que no dicen nada. Si te tomás un tiempo para mirar, ampliás el radio de percepción en un segundo. Es una obra que a nivel del espectador exige un mínimo de tiempo. El tiempo que es empleado en crear también exige un tiempo para que la obra sea mirada.

-Ninguna de las obras tiene título. ¿Por qué no das pistas?

-No, no hay muchas pistas. Es una cosa adrede, porque se trata de los límites entre lo abstracto y lo figurativo. En las obras a veces veo paisajes, porque veo árboles, escaleras, barcos o casas. Y después se confunden con otras cosas. Me parece que parte de la multiplicidad de ese gesto es no anclarlo en algo. La falta de título es un disparador de ayuda al espectador. Es más frío, más antipático, pero a la vez me resguarda, yo no dije que había nada ahí.

LA PRESENCIA DE LO AUSENTE.

-¿Cuál es la idea tras las obras en que calás el papel?

-Ahí tomo una idea básica que proviene de la que hace algunas décadas fue la "profesión del futuro", que era la de perforador de tarjetas. Cuando venían los recibos de los impuestos municipales estaban perforados, en los huecos estaba la información. Que la información esté donde no hay nada es algo que me fascina. El hueco es el que da la nota, como en las pianolas, en las que las teclas suenan cuando hay huequitos en el rodillo. Como idea siempre me gustó. Una idea literaria, una idea conceptual, de desaparecer para que aparezca algo. La presencia dada por la ausencia. En ese sentido el hueco es lo que te da la presencia.

-¿Por qué todas las formas caladas son ligeramente diferentes?

-A veces son muy diferentes, y a veces tratan de ser iguales. No hay nada más diferente que lo que parece ser igual y no lo es. Parecen ser todos cuadrados de un mismo tamaño, pero no lo son. Y eso ha generando una piedra de Rosetta, un braille, un alfabeto, una información, una escritura que no sabemos qué dice. Pero a

veces esas cosas de no saber, de imaginar, llevan a algo. Da lugar al misterio. Si te dicen dos más dos cuatro, no alcanza. Hay algo que tengo que completar, que imaginar. El misterio último. Lo que nos gusta es completar, tratar de saber, tratar de llenar las cosas. En estas cosas existe una intención de un posible alfabeto, un discurso, que permite imaginar que ahí hay algo, más allá de los juegos visuales, o de la tridimensionalidad del ómnibus que pasa.

-Además trabajás con colores subyacentes y transparencias en varios planos.

-Exacto. Es lo mismo que el método que usábamos en la escuela, con capas de crayón que luego raspábamos. Pero aquí son capas y trampas a la perfección. Qué es lo que está pintado, qué es lo que hay en un papel detrás, qué es lo que está calado, qué es lo que está por encima de la pared, qué es lo que está dibujado. Todo eso. Y cómo la luz pasa a través. Son todos factores que hacen concentrarse en algo, que hacen detenerse un poco, para luego tratar de seguir hacia esa otra lectura posible.

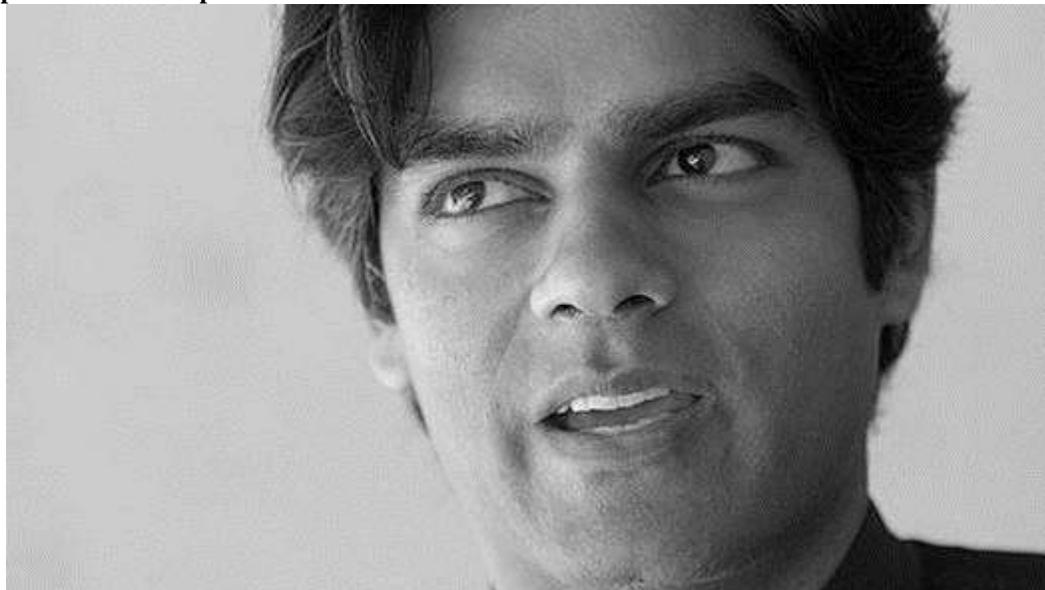
-¿Con qué estás trabajando actualmente?

-Sigo trabajando con cosas sobre papel, cortando el papel de diferentes maneras, pero siempre son las mismas variables, siempre es lo mismo. Son los discursos escondidos dentro de lo que vemos a simple vista, lo que no alcanza por sí solo. Que haya algo más que eso que estamos viendo en primera instancia. Porque seguramente lo hay. Seguramente así como vemos las manchas en la pared, ampliamos y vemos solamente manchas. Estamos diseñados para percibir mucho más de lo que percibimos normalmente, porque tenemos que embrutecernos para la socialización, y que no nos pase el ómnibus por arriba. Pero esta cosa de tomarse un tiempo y ver, es como descubrir que tenemos la capacidad de ver mucho más de lo que estamos viendo. De ver pequeños matices en lo que antes me parecía era ramplón. Y entonces en parte la obra es ambiciosa en el sentido que brinda al espectador que quiere participar un montón de juegos. Por eso no es solamente el alfabeto calado. Le doy también que no sabe que está hecho así, o de otra manera, que por otro lado está la luz, etc. Elementos como para que no siga de largo. Entonces tratamos de encontrar un misterio que justifique la existencia de un vaso, de una mesa, de una cosa, y que hagan eso más habitable, más esperanzador.

http://www.elpais.com.uy/suplemento/cultural/-a-veces-la-informacion-esta-donde-no-hay-nada-cultural_579178_110715.html

Raj Patel: “Somos más que meros consumidores”

Nació en Londres en 1972. Estudió en las universidades de Oxford, Cornell y en la Escuela de Economía de Londres. Es profesor visitante del Centro de Estudios Africanos de la Universidad de Berkeley, California, investigador honorario en la Universidad de KwaZulu-Natal en Sudáfrica; y miembro del Instituto de Alimentación y Políticas de Desarrollo en Oakland (Food First). Es asesor del Relator Especial de la ONU para el derecho a la alimentación.



Raj Patel

¿En qué medida, la crisis de países como Egipto, Túnez, Argelia está relacionada con la desigualdad alimentaria?

Sin duda los precios de los alimentos desencadenaron esos acontecimientos, pero se trata de luchas basadas en todo un espectro de fuerzas, una de las cuales es la esperanza de que la gente pueda controlar y hacerse responsable de su propia vida.

¿Cuánto ha cambiado la relación entre los agricultores y las multinacionales?

Se complicó más como consecuencia de los intereses financieros. Los especuladores y los operadores de granos internacionales no son un fenómeno nuevo, pero el volumen de capital financiero en los mercados agrícolas, sobre todo desde el pico del precio de los alimentos de 2008 y luego de la caída de las tasas de interés a cero, sin duda significa que hay actores nuevos y poderosos en escena.

¿Ha cambiado la ubicación del Tercer Mundo? ¿sigue encontrándose en el Hemisferio Sur o ahora convive dentro del mundo desarrollado?

El término Tercer Mundo siempre fue polémico. Los grupos negros radicalizados de los 60 de EE.UU., por ejemplo, consideraban que sus barrios eran “colonias internas”. Sin embargo, a lo que hace referencia la idea del “sur global” es al persistente legado de una historia particular de colonialismo, liberación nacional y experiencia poscolonial. Pero la pobreza es global, y todo país, ciudad, tiene su patio trasero, del que depende y que trata de olvidar.

¿Qué papel juegan los supermercados en el reparto desigual de alimentos?

Son los gigantes del sistema alimentario. Wal-Mart tiene una base de datos cuya magnitud sólo superan las fuerzas armadas de EE.UU. Están en condiciones de controlar el flujo de alimentos y servicios. Los impulsa

el ánimo de lucro y actúan en consecuencia, por lo que venden alimentos que son rentables: los que están procesados, los que tienen marca y que invariablemente abundan en sal, grasas y azúcar. Son conductos importantes de una dieta que alienta la mala alimentación.

¿Qué responsabilidad tienen los consumidores en el afianzamiento del consumo?

Tenemos que hacer nuestra parte para exigir cambios en el sistema de alimentos, pero si nos reducimos a ser consumidores, entonces nos estamos limitando, y también coartando nuestra imaginación. Sí, es mejor comer de forma ética y sostenible que comer de manera antiética e insostenible. Pero también es importante darse cuenta de que somos más que meros consumidores, y de que el tipo de cambios que necesita el sistema de alimentos no se concretará a través del cambio político que exigen grupos organizados de personas.

¿Qué simboliza el hecho de que Burger King se haya instalado en Irak cuando todavía no había terminado la guerra?

No es sorprendente. La guerra en Irak tenía que ver con hacer que ese país fuera seguro para determinados capitalistas estadounidenses. La guerra exigió el uso de las fuerzas armadas, una entidad destinada a subsidiar a un sector específico de la economía estadounidense.

hector pavon

http://www.revistaenie.clarin.com/ideas/politica-economia/Raj_Patel-entrevista_0_515348653.html

Saga prehistórica de Jean Auel Ficción paleolítica



Gloria Salbarrey

LA SAGA Los hijos de la tierra es un best-seller con seis libros y 45 millones de ejemplares vendidos a lo largo de 30 años. Además el primer título de la serie, El clan del oso cavernario fue llevado al cine en 1986 y el video-juego Chrono Trigger usa el nombre de Ayra, la heroína cromañón inventada por Jean M. Auel, para dar vida a una mujer sola que sobrevive entre extraños en la prehistoria.

La tierra de las cuevas pintadas es el sexto y último de la saga. Sintetiza historias de los episodios anteriores. Por ejemplo, cuando un grupo neanderthal da cobijo a la huérfana homo-sapiens de cinco años, muy distinta a ellos en el físico y las costumbres; el relato de la violación, el hijo híbrido que le fue arrebatado y la expulsión; las pruebas solitarias, los viajes y la vida entre osos, mamuts, leones y otros homínidos, hasta dar con Jondalar, un cavernícola galante, cazador, tallador de piedras, con quien se enamora, tiene una hija, Jonayla, y recupera sus raíces al llegar a las cavernas francesas indicadas en mapa del libro. Esa agitada trama consume apenas veinte años, durante los cuales Ayra en persona inventa o adquiere casi toda la tecnología paleolítica disponible en la era glacial europea. También acumula hazañas, se enriquece con los choques culturales entre homo-sapiens y neanderthals, y hace valer su don especial sobre la salud, las hierbas, y los animales. Los espíritus la señalan como líder.

La novela final se concentra en el culto de la madre tierra, la recorrida por los lugares sagrados, los ritos y los conflictos domésticos derivados, pero es representativa de la saga en los aciertos, los puntos polémicos y los tropiezos narrativos, todos relacionados con la historia sentimental de la "mujer maravilla", autosuficiente y comprensiva.

La ambientación prehistórica es un punto fuerte de la obra, documentada a conciencia y experimentada en carne propia. Los hechos narrados, ubicados hace 30 mil años, se nutren de los últimos hallazgos arqueológicos y científicos. Por ejemplo la cueva de Chauvet, descubierta en 1994, planteó interrogantes de la mano de la bioquímica, que estudió los genes en los restos óseos primitivos. La fauna, la flora, los enseres, las técnicas y el arte de época se integran a la narración casi sin caer en lecciones aburridas, al menos en este

tomo. La autora admite valerse de licencias literarias cuando se topa con algo que no se sabe; da, entonces, un salto al vacío de la imaginación.

La exactitud pormenorizada y realista hace creíble esa edad de oro que Auel describe plena de abundancia y armonía, políticamente correcta en términos de género y diversidad, y habitada por gente con las inquietudes y problemas de la actualidad.

Pero la extrapolación del presente hacia atrás es tan discutible como atractiva. El himno a la tierra escrito por Auel no logra evocar la poesía oral primitiva, y las conjeturas sobre los animales de las pinturas rupestres que hacen algunos protagonistas, provocan un comentario irónico de otro protagonista, una anciana venerable: "las conjeturas que expresa la gente a menudo revelan algo sobre quién las expresa".

LA TIERRA DE LAS CUEVAS PINTADAS de Jean M. Auel. Océano. Maeva, 2010. Barcelona, 798 págs. Distribuye Océano.

Las maravillas de Chauvet

JEAN M. AUDEL (Chicago, 1935) se dedicó al paleolítico cuando tenía seis hijos criados y 40 años. Después de los cursos nocturnos de álgebra, física, electrónica y un título universitario (Portland), se había acercado al grupo de superdotados de MENSA. Aunque ya trabajaba, la familia apenas cubría el presupuesto.

Con ese capital se lanzó a las bibliotecas públicas. Los tratados sobre la evolución humana de Jan Jelinek y Nancy Makepeace Tanner; el de Alexander Marshack sobre el desarrollo cognitivo; el de Solecki sobre las ruinas de Shanidar, varias guías de hierbas medicinales y comida natural, entre muchos otros, la aproximaron a unos primitivos gentiles e inteligentes.

Mientras iba haciéndose una composición personal de lugar y tiempo, comenzó a visitar ruinas asesorada por especialistas y atreviéndose con los escollos del terreno aun siendo mayor y corpulenta. A falta de homínidos antiguos para completar la formación empírica, ella y su marido fueron a aldeas de cazadores, safaris y cursos de supervivencia en los que aprendieron a hacer un iglú en el hielo; a encender el fuego sin fósforos, a cazar, a arrojar lanzas, a desollar animales, a trabajar la piedra.

Por las crónicas de los visitantes más entusiastas, parece que los recuerdos de esas experiencias han convertido su casa de Oregon en un museo kitsch donde los libros, una colección de carátulas de sus novelas, el piano y la mesa de billar compiten con obras de arte, antigüedades, reproducciones y baratijas presididas por la escultura de un lobo, un mamut de bronce y una Barbie cromañón. .

En carne viva

AUEL CONVIERTE las grutas paleolíticas en un relato cuyos diálogos y descripciones ponen en escena el debate central de los especialistas sobre las relaciones entre los neanderthals y los cromagnons, en particular sobre los intercambios culturales y sexuales posibles durante los 5.000 años de coexistencia europea y sobre el nivel de desarrollo social, cognitivo y simbólico.

Pese al exceso de tópicos reiterados y enemigos de la tensión narrativa, los fugaces momentos de éxtasis son páginas sensuales y sugerentes, en las cuales las imágenes cobran vida desde las entrañas de la tierra.

http://www.elpais.com.uy/suplemento/cultural/ficcion-paleolitica/cultural_579177_110715.html

El Salón del Manga se adentra en la mitología guerrera de los samuráis

La XVII edición será la última en L'Hospitalet de un certamen que a partir de 2012 regresará a la Fira de Barcelona

DAVID MORÁN / BARCELONA

Día 15/07/2011 - 12.37h



ABC

No será un viaje largo ni, se supone, doloroso, pero el Salón del Manga ya ha empezado a hacer las maletas para **cambiar el recinto de La Farga de L'Hospitalet del Llobregat por la Fira de Barcelona**, instalándose así en el mismo recinto que acoge el casi gemelo Salón del Cómic.

El cambio de ubicación, sin embargo, se debe a razones mucho más prosaicas: después de más de una década en L'Hospitalet, el Salón del Manga ha crecido demasiado y necesita más espacio. Para ser exactos, 8.000 metros cuadrados más –con el cambio de ubicación pasará de 12.000 a 20.000 metros cuadrados– para incrementar la comodidad del visitante y, sobre todo, dar cabida a todos los expositores. “No podemos estar pendientes de si la entrada se colapsará o no”, ha justificado el director del festival, Carles Santamaria. Aún así, **el traslado no se hará efectivo hasta 2012**, por lo que La Farga de L'Hospitalet todavía será el escenario de la **XVII edición del Salón del Manga**, que se celebrará entre el 29 de octubre y el 1 de noviembre y cuyo principal atractivo serán los samuráis y cómo su mitología marcial se ha trasladado al manga y el anime.



ABC

Cartel del Salón del Manga

De hecho, el Salón contará con la presencia de **Hiroshi Hirata**, una auténtica eminencia del *jidai-geki* (historias del Japón feudal protagonizadas por samuráis) que viajará con algunos de sus originales a costas. El *mangaka* de Shizoka será uno de los grandes protagonistas de una exposición sobre los samuráis en el manga que también incluirá un apartado sobre películas de acción protagonizadas por samuráis y otro dedicado a las incursiones en el género realizadas fuera de Japón. A falta de concretar la programación y los invitados, el Salón ha confirmado también la presencia de la joven **Kazue Kato**, autora de "Blue Exorcist" y una de las creadoras más populares del momento.

No faltarán los talleres de manga a cargo de los profesionales de la escuela de cómic Joso, ni los espacios para juegos tradicionales asiáticos y, aunque este año desaparece el manga con el que se obsequiaba a cada uno de los asistentes, se mantiene la "Mangateca", con sus centenares de mangas.

Casa Asia, una de las colaboradoras del salón, ahondará en la relación que mantienen los japoneses con los personajes del manga y el "anime" y programará **media docena de largometrajes** que han adaptado títulos manga al cine.

<http://www.abc.es/20110714/cultura/abci-salon-manga-adentra-mitologia-201107141719.html>

Valores ocultos, precios injustos

El economista británico Raj Patel es un teórico que analiza las bases del capitalismo actual y se pregunta por el precio real de las mercancías. Desde California, dice que en el fondo, todo país tiene su Tercer Mundo.

POR *Hector Pavon* - hpavon@clarin.com



WHOPPER PARA TODOS. LAS HAMBURGUESAS LLEGARON A IRAK ANTES DE QUE HUBIERA TERMINADO LA INVASIÓN DE LOS ESTADOS UNIDOS. UN SÍMBOLO Y UN APOYO PATRIÓTICO.

- *Etiquetado como:*
- [Raj Patel](#)
- [Cuando nada vale nada](#)

Casi como si fuera una leyenda, un programa de radio de EE.UU. muy escuchado, “This American life”, dio a conocer una información inquietante: los dentistas han advertido un notable aumento de dientes quebrados a causa de la crisis: la gente aprieta los dientes por la noche, preocupada por sus dificultades económicas... La crisis económica de fin de la primera década del siglo XXI dio claras señales de la necesidad de reformar el papel de los mercados y de profundizar el alcance de la democracia. ¿Alguien sabe cuál es el precio real de las cosas? Esa pregunta surge expresa o implícitamente en la letra del economista Raj Patel en su libro **Cuando nada vale nada** (Marea Editorial). Primera respuesta tomada prestada de Oscar Wilde: “Hoy en día la gente conoce el precio de todo, pero no sabe el valor de nada”. Hoy, los griegos, los españoles, entre otros, padecen en carne propia, literalmente, esa falta de respuesta adecuada, el problema de no saber el precio verdadero de las cosas. La burbuja estalló, el ajuste llegó y, lógicamente, la sociedad exige imponer un nuevo orden que respete las voluntades del pueblo, de la gente, de cada individuo.

Raj Patel irrumpió en la escena intelectual académica política global en 2007 cuando publicó su, ya, famoso libro **Obesos y famélicos** (Marea Editorial). Un libro de prosa accesible e información muy llamativa en relación al mundo de la producción y al consumo de alimentos que puso en evidencia una de las consecuencias más notorias y evidentes del mundo capitalista: hay flacos pobres y gordos ricos en el mundo

global y contradictorio de los negocios del nuevo sistema alimentario mundial. Patel conoce de cerca los centros de poder internacionales: ha trabajado en las grandes organizaciones internacionales como el Banco Mundial, la ONU, la Organización Mundial del Comercio. También ha sido muy elogiado por Naomi Klein, a quien, en rigor de verdad ha superado con sus argumentaciones e interpretaciones del mundo capitalista que nos circunda. Patel, también activista, comenzó a estudiar las diferentes desigualdades surgidas en algún lugar de su existencia: “Pienso que este interés me nació de una experiencia formativa de cuando tenía cinco años y estaba visitando familiares en la India. Vi la pobreza de una niña que mendigaba junto a la ventanilla de nuestro auto. Nunca antes había visto algo así, y nunca olvidé la injusticia de la situación. No soy excepcional en ese sentido. Todos los seres humanos (y hasta algunos primates) tienen un sentido muy desarrollado de la justicia. Basta con visitar cualquier lugar de juegos para escuchar un grito de ‘¡eso no es justo!’ Si bien hacemos lo posible por olvidar, el mundo es injusto y eso nos preocupa a todos.”, dice desde su estudio en California.

El aporte originario de Karl Marx con su clásica teoría del valor, le sirvió a Patel para retomar este punto clave de la economía vigente. Marx sostenía –brevemente– que el valor de una mercancía estaba dado por el trabajo intrínseco que ésta contenía, la materia prima y la plusvalía (ganancia) del capitalista. Así, encuentra en el precio una fuerza ideológica enorme: “Son los generadores de toda una forma de ver y entender las necesidades que tenemos y los recursos del pequeño planeta en el que vivimos. Se aplica la visión de la filosofía económica de Friedrich Hayek, en la que los precios son hilos a través de los cuales se transmiten las insuficiencias y las necesidades”.

Patel sostiene que, lógicamente, hay una distancia entre el precio de una cosa y su valor, una distancia que los economistas no pueden subsanar porque es un problema inherente a la misma idea de que el precio esté dirigido por la búsqueda de ganancia y que produce inquietud y preocupación. A continuación trae a la memoria los muy conocidos comerciales de Mastercard que proponen –en EE.UU.– “ingreso a la cancha: 250 dólares; clase: 50 dólares; club de golf: 110 dólares; divertirse: no tiene precio”. La gracia, sostiene el economista de origen indio, es que el precio de una cosa realmente no dice nada acerca de su valor. “Esta penosa sensación ha pasado a entretenernos”, concluye.

Conocedor del mundillo de la alimentación, Patel analiza el caso de McDonald’s como un claro ejemplo de una institución cuyo único objetivo es generar ganancias y que es capaz de ahorrar en lo que sea para hacer sus hamburguesas: desde el uso de carne en particular hasta una mano de obra barata, etcétera. En Estados Unidos, y podemos presumir que en gran parte del mundo es así, a la casa de fast food se le permite emitir gases contaminantes producidos por la elaboración de sus hamburguesas. El costo energético de producir los 550 millones de Big Macs que se venden por año en los EE.UU. es de 297 millones de dólares y deja un impacto ecológico equivalente a 2.660 millones de libras de CO₂, un gas que contribuye al efecto invernadero. “Aunque todos estos costos no se reflejen en el precio de ventanilla del Big Mac, la realidad es que alguien tiene que pagarlos. El asunto es que no los paga la corporación McDonald’s, sino toda la sociedad”, señala Patel en su libro *Cuando nada vale nada*. El economista Arthur Pigou, a principios del siglo XX, acuñó la idea de que los mercados suelen no registrar las implicancias de lo que hacen, a causa de las falencias propias de su constitución: falencias que afectan aquello que es interno a los precios y lo que es externo.

Sabemos que las corporaciones alimentarias están en guerra y “en medio de las guerras”. En el caso de EE.UU., la guerra entre las marcas se dedicó, en los últimos diez años en asociar simbólicamente las hamburguesas con patriotismo. De este modo, Burger King abrió el primer puesto de hamburguesas en Irak mientras los camiones de ayuda aún estaban en la frontera esperando a que se declarase oficialmente el fin de las hostilidades. A partir de mayo de 2003 esta marca de hamburguesas abrió un punto de venta permanente en el aeropuerto internacional de Bagdad, y tres unidades móviles. Hubo whoppers gratis para dar la bienvenida a los soldados que combatían y habían sobrevivido. El imperio de Burger King llevó adelante la ola de “comida casera” que necesitaban las tropas estadounidenses. También de este modo se ponía en práctica la idea de alimentación asociada a la seguridad nacional: llevar la propia comida al campo de batalla le devolvía la confianza a los soldados. Y al pueblo estadounidense.

¿Qué esconden los alimentos más allá de sus ingredientes? Volvemos a Marx y tomamos el concepto del fetichismo de la mercancía según el cual existe un fenómeno social/psicológico donde los objetos aparentan tener una voluntad independiente de sus productores. Dice Patel: “En primer lugar, en el extremo más caro de

la gastronomía, el origen es algo intrínseco a la experiencia del placer. Es por eso que los productos cuyo origen se conoce son más caros que aquellos cuya procedencia está oculta. En segundo término, sin embargo, el origen de los alimentos es importante para centenares de millones de personas que están ocultas, trabajando por poco dinero, en el sistema de alimentos. Les importa mucho el hecho de que viven y trabajan en malas condiciones y por sueldos muy bajos”. Es decir, lo que se esconde es demasiado. Toda una red de relaciones socioeconómicas que la maquinaria industrial necesita para justificar un precio.

El papel de meros consumidores nos separa de las decisiones como ciudadanos, sostiene Patel. El investigador subraya el hecho de que la economía trata sobre las decisiones, pero nunca se dice quién las toma. “El mercado, entonces, es un modo de ‘decidir acerca de las decisiones’: si optamos por valorar el mundo a través de la óptica del mercado, entonces optamos por el principio de que ‘mientras más dinero se tiene, más se puede tener’”. Es ahí donde toman un significado particular los intentos de la democracia directa. En Porto Alegre, Brasil, por ejemplo, se lleva a cabo la experiencia del presupuesto participativo, donde los habitantes de la ciudad tienen peso a la hora de decidir el destino de las inversiones estatales. Casos similares se han dado en Kenia y la India, por ejemplo. “Esto es lo que sucede cuando las personas dejan su rol de consumidores en el mercado y asumen el papel de ser autores de su propia vida, sujetos políticos que administran sus recursos y que desarrollan mecanismos democráticos para socializarlos”, puntualiza. A fines del siglo XX, se produjo un intenso y productivo debate y de acción concreta en cuanto a la toma de medidas que pudieran detener el avance neoliberal. Ese movimiento fue conocido como de “resistencia global”, “antiglobalización” o, despectivamente, como el de los “globalifóbicos”. Durante el siglo XXI, el movimiento siguió activo trabajando en los frentes internos de cada país. ¿Qué fue lo que pasó? Patel se convirtió en un autor dilecto de los movimientos que componen el movimiento en todo el mundo: “La criminalización del disenso que se produjo después de los atentados terroristas de 2001 impulsó un cambio de tácticas al movimiento antiglobalización. Después del 11 de septiembre, determinados tipos de confrontación se hicieron mucho más difíciles, no sólo en EE.UU. sino en el mundo entero. Los gobiernos aprovecharon la oportunidad de reforzar el estado de seguridad en todas partes, desde India hasta Italia. Pero el movimiento goza de buena salud y organiza alternativas concretas a la globalización empresarial en todo, desde la agricultura sostenible hasta las ciudades libres de carbono.” El mundo vuelve a presentar un panorama complejo y problemático. Sin embargo, Patel se muestra optimista: “No debemos creer que todo será fácil. Recuperar la capacidad de compromiso de la sociedad de mercado, recuperar el derecho a tener derechos, es una tarea difícil (...) Para recuperar la política, también nosotros debemos tener más imaginación, más creatividad y más valentía. Debemos recordar que las victorias de la democracia no son producto de las urnas, sino de las circunstancias que la hacen posible: la igualdad, la responsabilidad y la posibilidad de la política”.

http://www.revistaenie.clarin.com/ideas/politica-economia/Raj_Patel-Cuando_nada_vale_nada_0_514148595.html

Policial de Johan Theorin Artesanal y prolijo



Hugo Burel

LA NUEVA NOVELA de Johan Theorin, autor de *La hora de las sombras*, es *La tormenta de nieve*, segunda parte de una tetralogía. Una vez más, la acción se sitúa en la isla de Öland, en el mar Báltico, lugar que esconde muchos secretos y es el escenario ideal para combinar varios registros temáticos en un solo espacio geográfico. Una tierra aislada, monótona y que en invierno soporta un clima devastador. Si no se ha leído la primera obra del llamado "Cuarteto de Öland" esta no se echa en falta, porque la historia posee autonomía y un desarrollo que no remite al conocimiento previo del mundo del autor.

No obstante es bueno saber que Johan Theorin, nacido en Gotemburgo en 1963, trabaja como periodista además de ser autor de novela negra y criminal. Por esta obra ha ganado el Glass Key (premio a la mejor novela negra de los países escandinavos), el Premio a la Mejor Novela Sueca en 2009 y el Premio de la Asociación Inglesa de Escritores de Novela Negra en 2010. Theorin pasó todos los veranos de su infancia en la isla de Öland, y de allí son oriundos sus parientes por parte de madre, todos ellos pescadores, granjeros o marineros. Por eso conoce al dedillo el folclore y las leyendas del lugar.

la isla triste. Theorin vuelve a crear en esta novela esa aura extraña y triste de la isla de Öland, lugar que va siendo ya una seña de identidad en su obra. En la primera novela, la tristeza se canalizaba a través de Julia, una mujer que había perdido a su hijo hacía muchos años, y que no dejaba de compadecerse a sí misma sobre lo ocurrido. Pese al desconsuelo de la protagonista durante toda la novela, el asunto central no era la tristeza sino una tragedia que resolver y una pena a superar. En *La tormenta de nieve* el sentimiento es mucho más triste. Por otra parte, mientras *La hora de las sombras* transcurría durante el otoño, *La tormenta de nieve* sucede en invierno. Un invierno duro sometido a tormentas como la del título y en la descripción que el autor hace del clima ese frío se padece. No obstante no llega al imaginario castañeteo de dientes que provoca el mar helado que describe Mankell en *Zapatos italianos*, por ejemplo.

UNA TRAGEDIA. En el invierno de 1846 un grupo de trabajadores se afana en la construcción de dos faros en la región de Aludden cuando una terrible tormenta de nieve, conocida en la isla como nevisca, asola la zona y ocasiona el naufragio de un barco extranjero y con él la muerte de todos sus tripulantes. La playa de Aludden se cubre de madera y restos del naufragio que se destinan a la construcción de la futura casa de los fareros. No hacen caso a una superstición popular que asegura que emplear los restos de un naufragio para la construcción de una casa llevará la desgracia a todos cuantos la habiten. Ese es el nudo de la fatalidad que parece signar la casa y los faros.

Un siglo y medio después, la familia Westin se traslada desde Estocolmo a la recién adquirida casa de Aludden en la isla de Öland, antigua propiedad de la corona y que habitaban los fareros del lugar. Deseosos de una vida tranquila en el campo y frente al mar, Katrine y Joakim llegan allí con sus dos hijos de corta edad, Livia y Gabriel, dispuestos a comenzar una nueva vida. Entre sus hábitos está la restauración de las viviendas que habitan y con esta no harán la excepción. Sin embargo todos sus planes de futuro se vienen abajo cuando el cadáver de Katrine aparece entre las rocas de la playa, muy cerca de la casa.

Joakim no sabe cómo enfrentarse a la pérdida de su esposa y seguir adelante ocupándose de los niños a los que les dice que su madre solo se ha ido. No es la primera vez que una muerte inesperada se cruza en su vida poniéndola patas arriba, y no se siente con fuerzas para salir a flote. Además empieza a notar extraños fenómenos en la casa, como si ésta estuviese habitada por los fantasmas de todos cuantos vivieron y murieron en ella, incluida la propia Katrine. Entonces comienza la pesadilla de Joakim, quien intenta saber a toda costa qué le sucedió a su esposa y, sobre todo, qué relación guarda la casa con todo ello. Esa muerte desencadena otras subtramas que ven acoplándose a la principal y que involucran no solo el presente sino también el pasado.

La novela muestra cómo el dolor interactúa con quienes todavía siguen vivos. Así, la tragedia familiar, los secretos de la isla y los fantasmas del pasado, a modo de ecos en la mente, se van entretejiendo para ir conformando una compleja urdimbre de sucesos que, si bien algunos son distantes en el tiempo, inciden en los del presente. Al igual que la primera novela de la saga, los hechos van enredándose de modo aparentemente caótico y sólo al final se revela su sentido, sorprendiendo de alguna manera al lector.

La trama policial avanza con Tilda, una joven policía de proximidad recién llegada a la isla, al hogar de sus ancestros, en un destino aparentemente tan tranquilo que resulta muy aburrido para alguien de su edad. Pero las cosas no siempre son como aparentan. Todas estas líneas temáticas confluyen en el final pero, lamentablemente, la solución al enigma termina siendo inferior al enigma.

SERIE NEGRA NÓRDICA. Producto de una labor artesanal y prolija, más que inspirada, La tormenta de nieve es tributaria de una moda editorial que se ha instalado y que tiene al sueco Henning Mankell como máximo representante: el policial o la serie negra nórdica. Pero Mankell es de otra índole, y desde su serie con el inspector Kurt Wallander a sus otras novelas que transcurren en otros ámbitos, como por ejemplo Mozambique, estamos en presencia de un autor mayor. Otro ejemplo es el del noruego Jo Nesbo, que antes fue cantante y compositor y ahora escribe thrillers; uno de ellos, Némesis, con recursos más que interesantes y la extraña geografía de Oslo. Por supuesto, la fulgurante aparición de la trilogía Millennium del también sueco Stieg Larsson, cerrada por la temprana muerte de este autor, marcó un punto alto de difusión, con ventas de best seller y traslado inmediato a la pantalla.

No es el caso de Theorin, que transita por fórmulas ya impuestas en otro tiempo y otras literaturas. Aquí la trama policial es endeble y el recurso inquietante de los muertos comunicándose con los vivos no pasa de un aprovechamiento de casas y faros embrujados en medio de un clima desolado y devastador. Queda en pie su construcción psicológica del viudo Joakim, que trasmite la hondura de su dolor y el desvalimiento ante hechos que lo desbordan pero que no duda en indagar. Lo demás que destaca es la geografía del lugar de los hechos, el acoso de hielos, nieve y frío sobre las personas, que la pátina fantástica que le ha dado Theorin acentúa pero sin el aprovechamiento que hubiera obtenido un maestro del género de terror como Stephen King -basta recordar el Hotel Overlook en medio de la nieve en El resplandor-. Habrá que esperar los siguientes títulos del "Cuarteto de Öland" para ver hasta dónde llega el interés por otro cultor de la serie negra nórdica.

LA TORMENTA DE NIEVE, de Johan Theorin. Mondadori, 2011. Buenos Aires, 390 págs. Distribuye Random House Mondadori.

http://www.elpais.com.uy/suplemento/cultural/artesanal-y-prolijo/cultural_579179_110715.html

La ciudad de Gotham se derrumba en «The Dark Knight Rises»

Primer cartel promocional de la cinta dirigida por Christopher Nolan, que se estrenará durante el verano de 2012

ABC / MADRID

Día 12/07/2011 - 16.08h



WARNER BROS

Ni Anne Hathaway vestida de Catwoman, ni Tom Hardy imponiendo como el brutal Bane. Lo que **Christopher Nolan** ha querido mostrar en el primer cartel promocional de «The Dark Knight Rises» es el centro de la ciudad de **Gotham en ruinas**.

Los rascacielos de la urbe habitada por **Batman** y compañía se derrumban y al caer, los edificios y sus escombros forman en el cielo la **silueta del murciélago**. Esta es la desoladora y evocadora imagen con la que el tercer y último filme del Batman de Nolan hace su puesta de largo en lo que a carteles oficiales se refiere. Ni rastro de ninguno de los personajes principales, que irán llegando en los muchos carteles que todavía nos esperan hasta que **la película se estrene durante el verano del año que viene**.

«**The Dark Knight Rises**» volverá a estar protagonizada por **Christian Bale**, al que acompañarán históricos de la saga -como Michael Caine, Gary Oldman o Morgan Freeman- y fichajes de relumbrón como los de **Tom Hardy, Anne Hathaway, Joseph Gordon-Levitt o Marion Cotillard**.

<http://www.abc.es/20110712/cultura-cine/abci-gotham-batman-201107121117.html>

El futuro está en las piedras centenarias

Un plan de restauración de 54 iglesias románicas del norte de Palencia y Burgos persigue que los templos sean el revulsivo económico de zonas casi despobladas

MANUEL MORALES - Madrid - 15/07/2011



"Los tesoros de antaño son las rentas del futuro". El director de la Fundación Santa María la Real, Juan Carlos Prieto, define así el proyecto de restauración de 54 iglesias románicas -41 en Palencia y 13 en Burgos- todas de los siglos XII y XIII, una iniciativa que ha permitido a joyas casi enterradas entre sus ruinas volver a la vida. Así ha sucedido, por ejemplo, con la iglesia de Santiago, en Cezura (Palencia), que del polvo de sus escombros ha pasado a albergar en su interior una luz tamizada gracias a sus nuevas piedras de alabastro. El plan de intervención Románico Norte comenzó en 2005 y está previsto que acabe a fines del próximo año. Su presupuesto, 9.720.000 euros, lo aporta la Junta de Castilla y León; el Arzobispado de Burgos y el Obispado de Palencia, como propietarias de los bienes, facilitan el que los técnicos y obreros de la fundación, cuya sede está en la localidad palentina de Aguilar de Campoo, recuperen los templos y su entorno.

Para mostrar logros como la salida a la superficie de la iglesia palentina de Santa María de Mave -a la que había que entrar bajando unos escalones porque se había hundido en el terreno- se presentó en la pasada Feria del libro de Madrid el libro *1.000 días de Románico Norte*, una obra con decenas de fotos para ilustrar una actuación que abarca 1.700 kilómetros cuadrados. El lema del programa es *Intervenimos y lo contamos*, por ello, desde la fundación señalan que antes de cada restauración se reúnen con los vecinos del lugar y les explican qué van a hacer. "Lo importante es la conservación de los templos, aunque a veces se hagan cosas que no gusten a algunas personas", señala Prieto.

Policarpo Humada, *don Poli*, es el párroco de Olleros de Pisuegra y Santa María de Mave, dos de los pueblos en los que ya se han rehabilitado sus iglesias. "La gente está contenta", dice por teléfono este párroco de 75 años. Olleros de Pisuegra, un pueblo con solo medio centenar de habitantes en invierno, "ha notado el aumento del turismo, en todo el año pasado vinieron unas 15.000 personas y eso que no está nada bien señalizado desde la autovía cómo llegar aquí", añade. Por su parte, Prieto confirma que la actuación en Olleros está entre las que les han dejado "más satisfechos". De las 54 iglesias del plan -elegidas por su estado e interés histórico-artístico-, la mitad están ya como nuevas.

"El templo parroquial de Olleros" -como dice don Poli que hay que llamarlo- luce sus nuevas luminarias, que simulan a los antiguos velones. Fue la primera iglesia del plan *Románico Norte* en la que se terminaron los trabajos. Su retablo, dañado debido a la condensación generada por poner cristales en sus pequeñas ventanas, hoy está recuperado. "Las humedades crearon verdín en el interior", dice el párroco, que apunta que, en ocasiones, hubo sus discrepancias con la fundación: "A veces ellos llevan la restauración desde el punto de vista del arte y nosotros desde la religión, y no siempre se coincide".

El alcalde de San Cebrián de Mudá (Palencia), Jesús González, detalla que la actuación en la iglesia de San Cornelio y San Cipriano fue "integral, incluso había piedras en situación peligrosa". El templo de esta localidad de 190 habitantes vio también recuperadas sus "pinturas murales, del siglo XV". González se queja

de que, al contrario de lo que sucede en Olleros, en su pueblo no se cobra por entrar a ver la iglesia. "Y hablamos de una cultura en peligro de extinción, ese dinero vendría muy bien".



Luminarias como velones

La Reconquista

El director de la fundación explica que las iglesias intervenidas tienen en común que fueron "fruto de la repoblación durante la Reconquista". "En cada zona montañosa, los antiguos concejos levantaron iglesias" con una actividad febril. La mayoría fueron reformadas en los siglos XVI y XVII pero con el tiempo los pueblos se quedaron vacíos, "especialmente durante el desarrollismo", en los años sesenta del siglo XX. Ahora la fundación quiere que los templos vuelvan a ser, como cuando se levantaron hace 800 años, el revulsivo económico de esas comarcas, principalmente a través del turismo rural.

La transformación del románico norte en Palencia y Burgos también se percibe en pinturas murales, imágenes, retablos... No son grandes obras pero tienen mucho valor simbólico para estos pueblos de la despoblada Castilla. Un buen ejemplo es la imagen de Santa María la Real de Valberzoso (Palencia), una talla policromada de comienzos del siglo XIII a la que los insectos y los repintes habían desdibujado. Además, en una anterior restauración se había movido de sitio la figura del Niño. Todo ha vuelto a su lugar, incluida la bella policromía original. De antiguas intervenciones nefastas da fe el párroco de Olleros de Pisuerga: "La iglesia se encaló a fines del siglo XIX por una epidemia de cólera. Así estuvo hasta que en 1952 se quitó la cal pero lo hicieron picando la piedra". No obstante, la fundación admite que muchas restauraciones, aunque mal encaminadas, salvaron a templos del derrumbe. Fue un parche pero evitó lo peor.

En su soledad castellana, batidas por el sol y el viento helador, estas iglesias parecen hoy recién erigidas, dispuestas a estar en pie otros mil años. El alcalde de San Cebrián de Mudá tiene claro dónde están los brotes verdes que pueden traer dinero al pueblo: "La iglesia es nuestra oportunidad y además no podemos dejar que el pueblo se quede sin su historia".

La audioguía en el móvil

La Fundación Santa María la Real, que además de su labor para salvar patrimonio cultural se ocupa de actividades como el cuidado de ancianos y la hostelería, proclama que uno de sus principales fines es "la



innovación tecnológica". En las iglesias del plan se han instalado sensores de humedad, temperatura y humo conectados con un centro de control remoto en Aguilar de Campoo. Si se detecta algo extraño, salta la alarma. También se va a implantar un "sistema de control remoto de visitas". Es decir, en iglesias de lugares despoblados y que nadie puede enseñar, se darán tarjetas a los visitantes para que puedan abrir el templo. Como en las habitaciones de los hoteles. "Lógicamente, deben ser edificios que no tengan objetos que puedan ser robados", apuntan desde la fundación. Pero uno de los mayores atractivos está en las audioguías que podrán escucharse en el móvil. Eso sí, solo en teléfonos inteligentes. A los visitantes se les entregará un folleto con unos códigos de barras. Una foto a ese código con la cámara del móvil y se descarga en unos segundos la audioguía. En las iglesias de Santa María de Mave y Olleros de Pisuegra será realidad este verano.

http://www.elpais.com/articulo/cultura/futuro/piedras/centenarias/elpepucul/20110714elpepucul_11/Tes



Queríamos (y odiábamos) tanto a McLuhan...

Se cumple un siglo del nacimiento del pensador canadiense, creador de metáforas célebres, como "la aldea global" y "los medios como ambiente". Aun quienes lo critican por sus ambivalencias admiten que abordó el tema de la comunicación con notable visión de futuro

Viernes 15 de julio de 2011



Por Ana María Vara Para LA NACION

¿Utopista o apocalíptico? ¿Aristócrata de las letras o gurú de los nuevos medios? ¿Pensador de avanzada o delirante? En Marshall McLuhan esas oposiciones no se excluyen. Tampoco se acomodan tranquilizadamente en una sucesión cronológica: aunque es posible trazar el recorrido de sus ideas, que se van explicitando a lo largo de cuatro décadas, no puede argumentarse de manera unívoca que su pensamiento se desplazara del punto A al B mientras se enumeran sus libros.

A poco de cumplirse el centenario de su nacimiento, el próximo jueves, y a más de treinta años de su muerte, la obra de McLuhan resulta tan sugestiva e incómoda como en sus inicios. Su "mensaje" sigue vivo, fascinante y abierto. Así como tempranamente se lo quiso y se lo denostó, a la vez, por conservador y por *hippie*, hoy es retomado tanto por autores que celebran la era digital como por quienes la reprueban y la temen. Musa honoraria del artista Andy Warhol, cómplice de los magnates de los medios para el crítico de la cultura Raymond Williams y un joven Jean Baudrillard, genio en la línea de "Newton, Darwin, Freud, Einstein y Pavlov" para el escritor Tom Wolfe, personaje de Woody Allen en *Annie Hall*, donde aparece en un cameo; "santo patrono" de la revista hipertecnológica *Wired*; profeta que alerta sobre el fin de la política y el pensamiento riguroso, según un humanista como Neil Postman; más recientemente, augur del "capitalismo metafísico" y el mundo de los *derivatives*, que llevaría a la crisis financiera de 2008, para el crítico Scott Lash: algún nervio de la cultura contemporánea ha tocado quien proyecta una imagen tan intensa y caleidoscópica.

En su itinerario, cinco ciudades son cruces vitales e intelectuales: Winnipeg, Cambridge, Saint Louis, Toronto y Nueva York. Canadiense y nieto de canadienses de origen irlandés, McLuhan creció en un ámbito semirural hasta que la familia se mudó a Winnipeg, donde estudió en la Universidad de Manitoba. Allí completó un *bachelor* y un máster en literatura.

A los veinte años, ya se conocía a sí mismo lo suficiente como para describir con precisión su modo de discutir: "Me gusta argumentar contradiciendo los hechos (por diversión). Es bastante fácil sostener una posición en contra de cualquiera, especialmente si uno conoce el caso por completo (a favor y en contra) mientras que tu oponente sólo conoce un lado, no importa si bien o mal". Y a los veintiuno, ya reflexionaba sobre los medios de comunicación y vagamente delineaba su primer libro, que escribiría dos décadas más tarde: *La novia mecánica*, un estudio sobre la cultura popular y la publicidad. Tras escuchar una conferencia sobre economía, apuntaba en su diario, entre el espanto y la admiración:

La sobreproducción resulta en un fuerte ataque al bolsillo del individuo. Siempre se apela a un sentimiento poderoso: miedo, orgullo, sexo, riqueza, ambición, etc. En cincuenta años, si no incurren en extremos

absurdos, un volumen con los eslóganes y trucos publicitarios de 1930 va a resultar una lectura más interesante que cualquier otra cosa escrita por esta generación.

Mientras completaba su tesis de maestría sobre el poeta victoriano George Meredith (1828-1909), se presentó a una beca para Cambridge. Llegó en octubre de 1934 y se integró inmediatamente a la rutina de clases, conferencias, discusiones y remo. Para un estudiante que organizaba sus veranos como ciclos de lectura y se lamentaba de que los exámenes en la Universidad de Manitoba sólo duraran dos horas, el ambiente de Cambridge resultó adecuado. No se le ocurrió lamentarse de que la magna institución británica le exigiera recomenzar desde el *bachelor*: por entonces nadie creía en la globalización educativa y todos los títulos tenían que revalidarse.

De la lista de profesores e intelectuales que conoció en aquellos años, Gilbert Keith Chesterton fue quien dejaría una marca más profunda en su formación, al resultar una influencia decisiva en su conversión al catolicismo. "Conozco cada palabra de su obra: es responsable de mi entrada en la iglesia. Escribe por paradojas, lo que lo hace difícil de leer, o difícil con el lector", escribió McLuhan. Al caracterizar el estilo de su maestro, el canadiense parece estar hablando del suyo, hecho de juegos de palabras, de contrasentidos, de alusiones, de figuras literarias. "El medio es el mensaje", la sentencia más conocida de McLuhan y la que condensa de manera más clara su aporte al estudio de la comunicación, fue caracterizada como "una paradoja chestertoniana" por uno de sus biógrafos, W. Terence Gordon, profesor de la Universidad Dalhousie, de Canadá. Con ella, McLuhan "nos invita a la reflexión y nos desafía a internarnos en sus profundidades, a interpretarla, a continuarla, a entenderla transformándonos en su contenido, el verdadero principio que propone la frase".

Entre el teatro isabelino y la guerra

De regreso en casa, McLuhan comenzaría la docencia en la Universidad de Wisconsin, en Estados Unidos. Pronto pasaría a la de Saint Louis, de los jesuitas, donde enseñó entre 1937 y 1944 y donde encontró a su discípulo más destacado: el sacerdote y filólogo Walter Ong. Por entonces también conocería a su esposa, Corinne Lewis, con quien se casó en 1939 y tendría seis hijos. Juntos viajaron a Cambridge para que McLuhan terminara su máster. Otra curiosidad de una institución varias veces centenaria: mientras esperaba la entrega del título, McLuhan era oficialmente un estudiante de grado y, como tal, debía volver a su casa, a las cincuenta, antes de la medianoche. Corinne se convirtió en su guarda oficial, encargada de escribir los informes sobre su conducta.

Con la guerra europea ya declarada, la pareja volvió a Saint Louis. McLuhan completaría su doctorado, dedicado a la historia de la retórica y al análisis del dramaturgo isabelino Thomas Nashe, en diciembre de 1943. Una tesis fundamental surgiría de ese trabajo: la importancia del lenguaje en la comprensión del mundo y la relación entre gramática y ciencia. No en vano, uno de los autores analizados fue el empirista Francis Bacon, considerado uno de los fundadores de la ciencia moderna.

Desde los tiempos de los neoplatónicos y Agustín hasta Bonaventura y Francis Bacon, el mundo fue visto como un libro, cuyo lenguaje perdido era similar al habla humana. Por lo tanto, el arte de la gramática no sólo proveía un acercamiento al Libro de la Vida en términos de la exégesis de las escrituras, sino también al Libro de la Naturaleza.

En este pasaje de su tesis doctoral, Gordon ve el germen de la perspectiva mcluhaniana hacia los medios de comunicación: tanto el lenguaje como los medios son formas de acercarnos a la realidad. Ambos nos permiten ver y comprender; ambos, también, condicionan esa mirada. No todos los críticos coinciden: el historiador Marshall Fishwick considera que hay un quiebre fundamental entre el McLuhan de los libros y el de los medios, y encuentra la causa en su trabajo como profesor: en el choque de la alta cultura con la apatía de sus estudiantes, inmersos en la cultura de masas, que lo incitó a "dejar de ser platónico para convertirse en aristotélico".

Así como los años en Saint Louis representan el inicio de la carrera intelectual de McLuhan, los de Toronto, donde llegó en 1946 y se quedaría hasta su muerte en 1980, son los de la madurez. Antes de anclar allí, tuvo un breve paso por el *college* católico Assumption, en Canadá, cuando, sobre el final de la guerra, dejó Estados Unidos para evitar el reclutamiento.

Sobre la importancia del catolicismo en la obra de McLuhan hay diferentes posiciones. Desde quienes sostienen que la religión quedó restringida a la esfera privada, como el biógrafo Philip Marchand, hasta quienes definen a McLuhan como un "*homo Catholicus*", un ser universal cuya vida fue el contenido de su

comprensión del mundo", en la interpretación de la joven investigadora Tina Edan. De lo que no puede dudarse es de que siempre prefirió establecerse entre miembros de la grey. Su carrera se desarrolló casi exclusivamente en instituciones vinculadas a la Iglesia, incluso en la secular Universidad de Toronto, donde se incorporó al *college* católico de Saint Michael: fue allí uno de los dos únicos profesores que no eran sacerdotes.

En Toronto, McLuhan inició una fructífera colaboración con el antropólogo Edward Carpenter, con quien estableció un seminario y fundó la revista *Explorations*, que se publicó originalmente entre 1953 y 1955, y tuvo dos regresos: entre 1956 y 1959, y de 1964 a mediados de los años setenta. El análisis de los medios masivos juntamente con la alta literatura despertó la suspicacia de los puristas, que veían en ese acercamiento un gesto oportunista, lo que inició una corriente de malestar en la universidad que perseguiría a McLuhan hasta el fin de su carrera. El éxito de *La novia mecánica* (1951), *La galaxia Gutenberg* (1962) y, finalmente, *Comprender los medios de comunicación* (1964) acallarían por momentos esas voces.

Lo demás es la conocida apoteosis. McLuhan se convirtió en una figura de los medios estadounidenses: *Time*, *Newsweek*, *Playboy* (que le dedicó un largo y docto reportaje en 1969), las cadenas de televisión, la radio y el dorado circuito de conferencias en encuentros de empresarios, reservado a ex presidentes y grandes personajes, con apreciables reconocimientos económicos.

Menos recordado es que, cual tardío Roberto Arlt, también creó con colegas una empresa de consultoría, Ideas Consultants, desde la que imaginó productos y servicios entre lo original y el disparate: una colonia para alérgicos, un *dispenser* para curitas, jabones y champúes en cápsulas descartables, cartas parlantes basadas en un dispositivo electrónico. También, propuestas para los medios (entre ellas, una columna para el diario con frases de los chicos) y programas de televisión, como uno basado en la solución de problemas a través de la acción colectiva de la audiencia.

Al incorporarse al grupo el diseñador Harley Parker, la creatividad se multiplicó: puertas de garaje que se activan cuando el auto pasa por una barra en el piso, envases de aluminio para gaseosas, cenas congeladas, paredes aislantes del ruido de colocación temporaria, juguetes para incluir en las cajas de cereales y de sopas. Aunque a veces lograban entusiasmar a los empresarios, la mera diversidad de su cartera hacía imposible el seguimiento. Basta consignar que no se hicieron millonarios.

Lo viejo, lo nuevo, las metáforas

La hipérbole de Tom Wolfe, que coloca a McLuhan junto con Newton, Darwin y Einstein ¿de la que luego se retractaría?, no sólo evidencia la fama que alcanzó el canadiense en los tiempos del pop. Más importante es que nos enfrenta a preguntarnos acerca de la originalidad y el valor de su trabajo. ¿Qué dijo de nuevo? ¿Nos hizo cambiar la manera de pensar acerca de los medios o la cultura? En términos foucaultianos, aunque es oportuno aclarar que el francés nunca habló de él: ¿fue McLuhan un "fundador de discursividad"? ¿De una manera de ver el mundo, de entender cómo somos los seres humanos, de razonar acerca de lo social?

Con respecto a los autores que podrían haberlo inspirado, Lance Strate, discípulo de McLuhan en la Universidad Fordham de Nueva York, rastrea en Lewis Mumford el origen de algunas ideas centrales del canadiense: que los medios son extensiones de nuestros sentidos y que, por lo tanto, alteran nuestra percepción; que el contenido de un medio es otro medio; que la tecnología constituye un nuevo ambiente. Mumford también dio a la imprenta, como McLuhan, un papel central en el desarrollo de la historia, aunque secundario con respecto a otra tecnología: el reloj.

Harold Innis es otro autor fundamental: economista y colega del canadiense en la Universidad de Toronto, puso énfasis en la relación entre diferentes medios y el desarrollo de imperios. También es significativo el trabajo del francés Jacques Ellul, quien en *La sociedad tecnológica* (1964) sostiene que hemos entrado en una fase histórica en la que entregamos el control de los asuntos sociales a las tecnologías.

Por otra parte, si bien sus libros sostienen tesis fuertes, explicitadas en los mismos títulos, no puede decirse que haya un cuerpo de doctrina mcluhaniano. Por ejemplo, *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del hombre* invita inmediatamente a pensar en las distintas tecnologías como continuación del cuerpo humano, como amplificación de sus capacidades. Eso es exactamente lo que se propone decir: la radio extiende el oído; la televisión, los ojos; la ropa, la piel; el automóvil, las piernas. Vale aclarar que su noción de "medio" es bastante más amplia de lo convencional. Sin embargo, ninguna de sus obras está escrita como un tratado que busca probar cada una de sus tesis. McLuhan evitó deliberadamente construir argumentaciones

que sustentaran sus propuestas, interrumpiendo de manera reiterada su línea expositiva, provocando al lector con ejemplos, con referencias literarias o mitológicas, con *excursus* anecdóticos, con metáforas poderosas. Quizás en este último aspecto se encuentre una de las claves de la riqueza y ambivalencia de su pensamiento: metáforas y analogías como "la aldea global", "los medios como ambiente" o "el espejo retrovisor", con su belleza, su aparente simplicidad y su profunda polisemia, logran simultáneamente condensar ideas y despertar la imaginación de sus lectores. Esta hipótesis también explicaría la popularidad de McLuhan entre expertos y legos, lo que le ganó un lugar en las revistas de actualidad, la televisión y las bibliotecas de las universidades. Con el tiempo, esas imágenes se revelaron como núcleos de significación sobre los cuales oponentes y seguidores seguirían reflexionando, aportando nuevas definiciones, reinterpretado y reactualizando sus ideas. Si "la aldea global" evoca el tribalismo, resuena entre los *hippies*; si se vincula a los tiempos de la oralidad, invita a pensar la historia en términos de analfabetismo y alfabetización; si alude a la posibilidad de crear comunidades que trasciendan las fronteras, convoca seguidores entre los libertarios y los adoradores de Internet.

Por otra parte, ¿qué significa "el medio es el mensaje"? Es, antes que una descripción, una prescripción: que debemos prestar tanta o más atención al medio que a su contenido. A la ventana y al vidrio, más que al paisaje que parece entrar por ella. McLuhan advierte sobre los efectos que el medio tiene en nuestra percepción, en nuestra sensibilidad, en nuestro entendimiento. La ventana encuadra, recorta, refracta, refleja. El paisaje, sin embargo, no es rectangular ni inodoro ni insípido. El paisaje es frío, ventoso, confuso, tiene zumbidos, es inabarcable, pasa por nuestras manos, nuestro cuello, nuestra cabeza tanto como por nuestros ojos. La ventana lo aplana, lo silencia, lo fija, lo climatiza. Podemos meditar sobre el paisaje en lugar de lamentarnos por el frío: eso es lo que McLuhan llama "acción sin reacción", esa separación entre pensamiento y afecto característica de la era de la imprenta. En síntesis, la ventana nos ofrece una versión del paisaje que es pura mirada y punto fijo.

Transformaciones tan intensas, pero en distintos sentidos, hace cada medio con la realidad: el libro convierte las palabras en cosas, fijas en el papel y desapasionadas; la radio convierte los cuerpos en voces; Internet nos ofrece todos los medios en distractiva simultaneidad. En la medida en que olvidemos que están allí, intermediando, los medios nos condicionan todavía más, porque pueden actuar sobre nosotros sin resistencia. Sobre ese condicionamiento habitual y peligrosamente inadvertido, McLuhan quiere alertarnos, sobre sus efectos en las personas y en las sociedades.

Los sucesores

Dicho esto, sí puede hablarse de una escuela mcluhanista, y no vagamente mcluhaniana, que suele denominarse Escuela de Toronto o Ecología del Medio y que trabaja sobre las especificidades de los medios de comunicación. Si en las críticas también se juega la verdad de un autor, no en vano McLuhan ha sido menospreciado por su mero "determinismo tecnológico". Además del Programa McLuhan en Cultura y Tecnología (creado en la Universidad de Toronto y dirigido sucesivamente por David Olsen, Derrick de Kerckhove y Dominique Scheffel-Dunand) se destacan dos autores que lo reivindicaron explícitamente y que construyeron teorías a partir de sus iluminaciones: Walter Ong y Neil Postman, en las universidades de Saint Louis y Nueva York, ambos fallecidos en 2003.

En su libro *Oralidad y escritura. Las tecnologías de la palabra*, publicado en 1982 y devenido *longseller*, Ong comienza comentando el descubrimiento del origen oral de la *Ilíada* y la *Odisea*, para luego articular una serie de investigaciones sobre los efectos de los medios de comunicación en distintas sociedades.

Siguiendo a McLuhan, hace una heterodoxa periodización de la historia: a partir, no de acontecimientos políticos, sino del cambio de un medio a otro.

Oralidad, escritura alfabética, imprenta, medios electrónicos: éstas son las eras que ha atravesado Occidente en su desarrollo. Tránsito que explica, también, su excepcionalidad. Para Ong, como para McLuhan, el libro y la lectura silenciosa habrían inducido el desarrollo del pensamiento riguroso y desapasionado que sentó las bases de las características fundamentales de la cultura occidental: la ciencia y tecnología, la democracia, pero también el individualismo, el militarismo, la voluntad y la capacidad de sojuzgar a todos los pueblos del mundo. Es la "larga tradición de fraccionar para dividir", en palabras de McLuhan.

Dado que estamos sobre el final de la era de la imprenta y ante el advenimiento de los medios electrónicos, queda abierto un inmenso interrogante sobre el futuro de Occidente y de la humanidad, habida cuenta de su poderío: ¿el telégrafo, la radio, la televisión, Internet auguran un tiempo de acercamiento total, en que los

imperios sangrientos serán imposibles? En *Comprender los medios de comunicación*, McLuhan apunta en este sentido al proclamar que las computadoras podrían permitir la comunicación global sin necesidad de palabras y, por lo tanto, de traducciones, dando lugar al surgimiento de una "conciencia cósmica universal" ?una expresión que toma del filósofo francés Henri Bergson? y a un período de "perpetua armonía y paz colectivas". Sí, parece hablar de Internet, aunque está escribiendo en 1964.

El enfoque de la ecología de los medios permite imaginar otros futuros posibles bastante menos auspiciosos. El abandono de los libros ?o su simple relegamiento a segundo plano? podría dar paso a un pensamiento vacío, asistemático, y por lo tanto, al surgimiento de nuevas tiranías, una vez que los ciudadanos se vieran despojados de la capacidad de razonar adecuadamente sobre lo que importa. Quien exploró esta respuesta fue Postman, al trabajar en especial en los efectos de la televisión sobre la cosa pública, como medio dominante en la segunda mitad del siglo XX. Apocalíptico asumido, en su libro *Divirtiéndonos hasta morir* (1984), proclama el fin de la política, un estado en el que los ciudadanos son controlados no por el Gran Hermano orwelliano sino por el trivial "mundo feliz" de Aldous Huxley.

¿Por qué? Porque la televisión, como tecnología de imágenes que cambian sin cesar para atrapar el ojo del espectador, está intrínsecamente orientada al entretenimiento y no a la reflexión. En ese sentido, como medio de discusión de la cosa pública, hace imposible la exposición razonada de propuestas, al privilegiar las caras sobre las mentes, la belleza sobre la inteligencia. Postman escribía en tiempos de la presidencia del actor Ronald Reagan: un epílogo que le regaló la historia fue el posterior ascenso de otro político hollywoodense, el "governator" Arnold Schwarzenegger al frente de la séptima economía del mundo, el estado de California. Y sin necesidad de dejar de filmar.

Más recientemente, una serie de investigaciones sobre el funcionamiento del cerebro agregan un nuevo motivo de preocupación, por el lugar central que han pasado a ocupar las computadoras y las tecnologías interactivas. En *Superficiales. ¿Qué está haciendo Internet con nuestras mentes?* (2010), el periodista científico Nicholas Carr compila una miríada de trabajos que analizan el impacto distractor de estar permanentemente conectados. E-mail, Twitter, páginas web, celulares: todo funcionando a la vez hace que nuestro cerebro se acostumbre a una dinámica de mensajes breves, simples, que deben ser procesados de manera inmediata. Estímulos constantes que nos impiden sumergirnos en una experiencia cognitiva profunda: una situación que pasa de ser electiva a convertirse en una adicción. Sentimos que no podemos desconectarnos.

McLuhan consideraba los medios "tecnologías de aprendizaje", y es en este aspecto en el que las investigaciones comentadas por Carr son más inquietantes. Leer en pantalla no es lo mismo que leer un libro: el mero hecho de detenernos a considerar si debemos o no clickear en un hipervínculo ya interrumpe el flujo de nuestros pensamientos. Aunque no se encolumna en la ecología de los medios, Carr cita no sólo al canadiense, sino también a Ong y a Postman. El imperio de la diversión impuesto por la televisión como medio dominante parece estar siendo desplazado por el de la distracción. Pero no lo vemos. "La pantalla de la computadora aniquila nuestras dudas con sus recompensas y comodidades. Nos sirve de tal modo que resultaría desagradable advertir que también es nuestra ama", señala Carr. Parece tener en mente el aforismo mcluhaniano: "Damos forma a nuestras herramientas, y luego ellas nos dan forma a nosotros".

Quizá la originalidad radical de McLuhan haya consistido en su capacidad de atravesar disciplinas, enfoques, esferas sociales, industrias: en una profunda desespecialización del pensamiento, que hizo posible que las conclusiones de estudios antropológicos se cruzaran con trabajos sobre el origen oral de los poemas homéricos, las neurociencias, la historia de la ciencia y la tecnología, la historia de la cultura, los estudios de los medios. En todo caso, no sólo quienes se presentan como sus seguidores continúan pensando en las preguntas que dejó abiertas.

EL ESTILO ES EL MENSAJE

Abundan las anécdotas sobre los juegos de palabras en los que McLuhan enredaba a sus interlocutores. Quizá la más significativa sea una versión sobre el título de su libro *El medio es el masaje* (1967), realizado junto con el diseñador Quentin Fiore. Ilustra sobre los efectos de los medios en los sentidos y llegó a ser un auténtico *best seller*, con un millón de ejemplares vendidos en el mundo.

Hay quien cuenta que el título surgió, simplemente, de un error tipográfico: debía decir *El medio es el mensaje*. Pero parece que los originales llegaron fallados y McLuhan, divertido, comentó: "Está perfecto". Tiene lógica: cada medio masajea un sentido al amplificarlo, y en el mismo momento, lo anestesia y lo

reemplaza. El automóvil potencia la capacidad de desplazamiento de nuestras piernas y las atrofia a la vez. La televisión nos permite ver lejos, tan lejos que ya no miramos lo que tenemos alrededor. El teléfono nos acerca a los ausentes y nos aleja de los presentes.

El juego de palabras en torno a su aforismo más resonante continuó en varios intercambios con colegas y en conferencias: *message* (mensaje), *mess age* (era del desorden), *massage* (masaje), *mass age* (era de las masas); *medium* (medio), *tedium* (tedio). Las diferentes expresiones parecen predestinadas a confundirse e iluminarse mutuamente. McLuhan no se privó de entremezclarlas, como cartas de tarot que interrogan el azar o las raíces del lenguaje.

EL ARTISTA COMO MAESTRO

McLuhan confiaba en el papel de los artistas para despertar las conciencias sobre los impactos de los medios: "El arte es un sistema de alerta temprano en el que podemos confiar para que le diga a la vieja cultura lo que está comenzando a ocurrir". En esa línea, el diseñador y videoartista Paul Guzzardo ha trabajado intensamente, preocupado sobre todo por los efectos de la digitalización en todos los aspectos de la vida social: la seguridad, la investigación científica, el uso del espacio.

Entre sus proyectos, ha ambientado el Club Cabool, un night-club, en los comienzos de la banda ancha. Uno de sus insumos fueron las imágenes que acababa de digitalizar del Museo del Prado, que propusieron un sugestivo contraste entre la liviandad y la reflexión, la frivolidad y el espanto. Guzzardo se apoyó bastante en la serie "Los desastres de la guerra", de Goya. Otro trabajo renovador fue la creación de un laboratorio de medios al aire libre, en la ciudad de Saint Louis, su base de operaciones y una de las ciudades fundamentales en el derrotero del canadiense. El MediaArts Lab funcionó entre 1999 y 2001 en las instalaciones de una antigua zapatería: nuevos artistas de las computadoras, la música y el video se encontraron y dieron a conocer en la calle sus trabajos, sorprendiendo a los transeúntes y revitalizando un distrito industrial en decadencia. El proyecto Secret Baker buscó alertar a los estadounidenses sobre las realidades del Estado controlador, al exponer los expedientes secretos del FBI sobre la cantante y bailarina Josephine Baker en documentales, en pantallas rodantes, en teatros y proyecciones sobre las paredes.

Al elegir a la bellísima artista negra, Guzzardo también buscó acercarse a las distintas comunidades de Saint Louis, una ciudad marcada aún hoy por las distancias entre blancos y negros.

LA LUZ, LA METAFISICA Y LOS DERIVATIVES

Quizás una de las reivindicaciones de McLuhan más inesperadas sea la del británico Scott Lash, uno de los fundadores de los estudios culturales y discípulo de Raymond Williams.

En 1974, Williams relegó al canadiense al infierno de la irrelevancia y la complicidad con el gran capital mediático en su libro *Televisión. Tecnología y forma cultural* (traducido este año al español). Sostuvo allí que la teoría del canadiense era "explícitamente ideológica", es decir, veladamente reaccionaria: al poner el acento en el efecto de velocidad de la tecnología, olvidaba que "toda esa transmisión está inmediatamente seleccionada y controlada por las autoridades sociales existentes". Una crítica similar a la que había hecho en 1967 un joven Jean Baudrillard, en su reseña de *Comprender los medios de comunicación* para la revista *L'Homme et la Société*.

La respuesta llegó treinta años después, y en tonos tan proféticos como los del McLuhan más clásico. En un texto de 2005 compilado por Leonor Arfuch en el libro *Pensar este tiempo*, Lash sostiene que, a partir de 1989, de cuando data el comienzo de la globalización, el análisis marxista de Williams pierde vigencia para ser reemplazado por el tecnologicista de McLuhan.

En la medida en que las finanzas tomaron el lugar de la economía, el capitalismo dejó de ser "físico" para volverse "metafísico": la velocidad de transmisión de la información gana un lugar central, por sobre la capacidad de control de las personas. Es en la luz de las pantallas de las bolsas mundiales donde está el poder. Es significativo que en su argumentación Lash mencione los derivatives, instrumentos financieros altamente abstractos, que han sido considerados una de las causas de la crisis financiera mundial iniciada en 2008 y todavía en curso.

<http://www.lanacion.com.ar/1389005-queriamos-y-odiabamos-tanto-a-mcluhanel-estilo-es-el-mensajeel-artista-como-maestro-la-luz-l>

Martha Graham o el estallido de la nueva danza

A veinte años de su muerte, nadie discute que la artista estadounidense fue la creadora de un género, la inventora de un modo diferente de expresarse mediante el baile

Viernes 15 de julio de 2011



Graham comenzó a bailar en la adolescencia; a los 13 años fue por primera vez a ver danza. / BETTMANN/CORBIS

Por Néstor Tirri

Para LA NACION

Con una creadora como Martha Graham no caben aproximaciones tibias. Para decirlo de una vez: fue el genio que fundó la nueva danza, la que se llamó "moderna" en una primera etapa y que hoy se conoce como "contemporánea". Desde su estudio en Nueva York transformó el concepto de dinámica del movimiento y creó también una estética en la que involucró la escena y el espectáculo. Tal vez fue a partir de sus trabajos que comenzó a usarse la expresión "danza-teatro", hoy convertida en un dudoso comodín. Bailó hasta más allá de los setenta años pero siguió creando: un año antes de su muerte, acaecida a los 97 años (en 1991, hace exactamente dos décadas), gestó en Broadway *Maple Leaf Rag* (*Rag* de la hoja de arce), un show con música de Scott Joplin y vestuario de Calvin Klein que se estrenó en 1990.

Nuestra percepción se ha habituado tanto a ciertas formas que se ven sobre el escenario que uno se olvida de que antes de Graham las cosas no eran así: lo que revolucionó el arte de bailar y el sentido del movimiento en el primer tercio del siglo XX fue propuesto y codificado por ella. Su mítica compañía llegó finalmente al Teatro Colón en 1993, dos años después de la muerte de su fundadora, y allí -liderada entonces por Ron Protas- ofreció dos programas con algunas de las casi 150 piezas del repertorio Graham. Las huellas Graham

llegaron en vivo tardíamente, es cierto, pero varias generaciones de argentinos habíamos seguido la trayectoria de la creadora y su grupo a través de los films que en los años sesenta y setenta se proyectaban en la Biblioteca Lincoln y el instituto Icana (algunas figuras jóvenes de entonces, como Ana María Stekelman, Freddy Romero, Roxana Grinstein y Ana Deutsch viajaron a Nueva York a cumplir *stages* en su escuela). Esas imágenes en blanco y negro estimularon también a muchos de los maestros que luego impartieron, en distintos estudios locales, la rigurosa "técnica Graham".

Un luminoso periplo

Cuando en 1923 Martha Graham abandonó la Denishawn Company ya era una formidable bailarina dramática, pero durante un tiempo continuó impregnada del espíritu de esa compañía, de técnica ecléctica y decorativa (el estilo de Ted Shawn), tan distante del gusto contemporáneo. En el desarrollo creativo de Graham hay una herencia cultural insoslayable entroncada directamente con el mítico puritano colonizador Miles Standish, antepasado de la madre de Martha. Son ancestros de una familia netamente "americana", fuentes de un crecimiento espiritual que daría lugar a obras como *Frontera* (1935), *Carta al mundo* (1940) y, entre otras, la paradigmática *Primavera en los Apalaches* (1944), con música creada por Aaron Copland, en la que se exploran las influencias protestantes en América del Norte que desembocaron en el presbiterianismo y el puritanismo de Nueva Inglaterra.

Se suele hacer notar que no había nada en los antecedentes de Graham que prefigurara o hiciera presentir su extraordinario futuro en el teatro: había nacido el 11 de mayo de 1894 en Allegheny, un suburbio de Pittsburgh privado de espectáculos. No se hablaba de teatro en su hogar, por lo cual nadie entendió de dónde le brotaban a la pequeña Martha sus impulsos para improvisar danzas en el living de su casa. Por lo demás, no asistió a un espectáculo de danza hasta los 13 años. El padre, especialista en trastornos nerviosos, se trasladó a California con su familia; Martha creció en Santa Bárbara y fue a escuelas privadas, pero cuando demostró inclinaciones por la danza, el doctor Graham se opuso terminantemente. Sólo cuando él murió, en 1916, ella pudo ingresar en la Denishawn School, en Los Ángeles. Esa escuela se perfilaba como un trampolín para lo que llegaría a ser la danza moderna, en parte por las figuras de sus líderes, Ruth St. Denis y Ted Shawn, pero sobre todo por la presencia de Louis Horst, el director musical de la escuela, quien ejerció la acaso más incisiva influencia en la evolución artística de Graham.

El año clave fue 1925, cuando la convocaron desde Nueva York para enseñar en la School of Dance and Dramatic Art, de la Eastman School of Music, algo que le sirvió para concentrarse en su creación y preparar su histórico debut neoyorquino, como artista independiente, en 1926. Ese mismo año, en Nueva York, Louis Horst se convirtió en su acompañante y director musical, rol que desempeñó hasta 1948. Según el crítico e historiador Robert Sabin, a esa presencia se deben importantes descubrimientos de la entonces joven creadora. La influencia y la asistencia de Horst fue incommensurable. Fue él quien le estimuló el interés por la música moderna, quien desvió su atención hacia la danza primitiva y quien la animó a sostener sus más atrevidas y denodadas luchas de creación artística. Y fue él quien compuso para ella algunas de las mejores partituras para danza moderna jamás escritas, para obras como *Celebración* (1934), *Misterios primitivos* y *Frontera*. Esas partituras, con sus concentrados formatos de música de cámara, con sus incisivos ritmos libres, sus sutiles disonancias y su economía de recursos, emergen del mismo núcleo del que nacen las danzas de Graham.

Diríase que en lo que forjó Graham existe un correlato entre una concepción que atiende a lo profundo del ser que se expresa, por un lado, y la técnica que permite la articulación de ese estado interior en una forma visible, por otro. Ahí reside una de las claves fundamentales de la "concepción Graham", un aporte no sólo a la danza sino a las posibilidades expresivas del ser humano.

Espiritualmente, la búsqueda de Graham apuntaba a los móviles profundos del acto de bailar y, por esa vía, formuló reflexiones que lindaban con la filosofía:

La danza es un absoluto. No es un conocimiento acerca de algo sino que ella misma es conocimiento. En ese sentido es como música? Toda danza es una suerte de mapa que guía el itinerario de la excitación, un diagrama del corazón.

En la técnica, esa búsqueda implicaba la creación de un sistema de movimiento que encarnara sus revolucionarias concepciones y liberara el cuerpo para "hacer visible el paisaje interior" (Graham *dixit*). Dos elementos básicos de esa técnica, análogos al proceso de respiración y consecuentes con esa función vital,

fueron los impulsos de energía en el cuerpo y su estrecha vinculación con el piso: la célebre contraposición *contraction and release* (contracción y relajación).

Una intensa teatralidad

Simultáneamente a sus descubrimientos en torno al movimiento, Graham fue ampliando la dimensión de la gestualidad dramática. Siempre consideró que cada danza o cada obra exigen su propia técnica y un abordaje gestual distinto. Así, *Misterios primitivos* (1931) pone en evidencia su naturaleza profundamente religiosa y su interpretación de cómo pudieron manifestarse los rituales humanos y las tradiciones folklóricas. En la emblemática *Lamentación*, a partir del sentimiento de dolor y angustia, desplegó una alucinante ejercitación de movimiento puro.

Desde 1928 en adelante, mientras enseñaba danza en asociación con Louis Horst, Martha participó como intérprete en producciones de teatro danzado, incluida una versión de Léonide Massine de *La consagración de la primavera* en el rol de La Elegida, con dirección musical de Leopold Stokowski. También actuó en una *Electra* de Sófocles que en 1931 se montó en el Ann Arbor Dramatic Festival y dirigió las escenas de baile del *Romeo y Julieta* producido por André Obey (1934). Esta actividad teatral pudo influir en su propio estilo. En este plano hay que subrayar que a su nuevo concepto de la danza Graham sumó aportes acerca de la función de la luz escénica, el vestuario, los diseños escenográficos abstractos y la apelación a un tipo de composición musical.

En 1937 bailó en la Casa Blanca para el presidente Roosevelt y su esposa. Para entonces ya era un ícono de la danza nacional estadounidense, con proyección internacional; por su compañía pasaron figuras que después serían grandes maestros, los continuadores de su lenguaje dancístico: Anna Sokolow, Sophie Maslow, Merce Cunningham. Más tarde, en los años cincuenta y sesenta, se constituyó la legendaria compañía (la primera multiétnica, en el mundo) que recorrió Europa y Asia con notables solistas como Bertram Ross o la japonesa Yuriko (para quien creó el rol de la Princesa de *Cave of the Heart*, su versión de *Medea*); también, David Wood, el hawaiano Robert Powell, Robert Cohan, John Tetley, luego prestigioso coreógrafo, al igual que Paul Taylor, y la argentina Noemí Lapzeson [ver aparte], quien más tarde dirigiría con Robert Cohan el London Contemporary Ballet y finalmente, en Suiza, fundaría una compañía de culto: la Vertical Dance.

A veinte años de su muerte, está comprobado que Martha Graham contribuyó a que la danza fuera algo más que un hecho escénico. La convirtió, sin retrocesos y para siempre, en un impulso vital del cuerpo y de la existencia.

"CON ELLA APRENDI A FORJAR UNA DISCIPLINA"

Noemí Lapzeson evoca su experiencia en la Compañía Graham

"Cuando en 1967 llegué a Nueva York entré en la Juilliard School y allí trabajé con José Limón y Doris Humphrey. Todos decían cosas terribles de Martha Graham; yo tenía miedo de ir con ella porque decían que era muy cerrada y que su mundo era un templo, con un aura sagrada. Poco después vi *Clitemnestra* y para mí fue una revelación, algo tan fuerte que me dejó sin habla. Reuní fuerzas, fui y me dieron una beca para tomar clases. Me encantaron. Un año después Martha me propuso entrar en la compañía. Yo tenía apenas 18 años y era la más joven del grupo."

Quien dio el salto fue la por entonces muy joven bailarina argentina Noemí Lapzeson, que venía de la compañía de Ana Itelman y que de pronto se vio aceptada en el "universo Graham": ya era parte del elenco de danza más prestigioso de Estados Unidos. A cincuenta años del inicio de su carrera, la coreógrafa y maestra (que vendrá a montar su *Passacaglia de Bach* con el Ballet Contemporáneo del Teatro San Martín), en diálogo telefónico desde Ginebra, confía a **adn** algunos recuerdos.

-¿Cómo fueron tus inicios?

-Primero trabajé en el coro. Fue lo más duro y exigente. Después, cuando comencé a bailar como solista, me sentí más cómoda, porque eran roles hechos para mí. Ya no era el trabajo "calcado" que tenía que hacer en los coros, como en *Night Journey*. A los dos años de estar en la compañía ya tenía partes de solista, como en *Primavera en los Apalaches*, y también en *Tiempo de nieve*, la trágica historia de Eloísa y Abelardo, que fue la culminación: Martha me dio el rol que había desempeñado ella, el de Eloísa joven, y ella asumió el de Eloísa vieja.

-¿Y cómo procesabas tanta responsabilidad?

-Frente a todo lo positivo que implicaba trabajar en semejante compañía, también surgían cuestiones negativas. Con ella aprendí a forjar una disciplina. Sentía el peso de la exigencia. La de Martha, claro, pero

también mucha exigencia de mí misma. Hay que aprender a usar e instrumentar esa exigencia, y transformarla en disciplina. Es algo que nunca se me fue: la tuve entonces y la sigo teniendo. Disciplina en la danza, pero también en el vivir de cada día.

-¿Qué imagen te quedó de la gran maestra, tanto en las clases cuanto en los ensayos?

-No era fácil la relación con ella. Paradójicamente, su descubrimiento de las fuerzas vitales de la naturaleza y del cuerpo contrastaba con su condición de alcohólica. Por eso, a cierta altura, a fines de la década de 1970, decidí irme a Londres. Pero aprendí tanto? porque era mucho lo que transmitía a sus bailarines.

-¿Cómo influyó el "concepto Graham" en tu identidad como bailarina, como coreógrafa y como maestra?

-Creo que es "la mamá": te deja rastros, a pesar de haber querido, en un momento dado, deshacerme de todo eso. Quería poner en práctica mi propia manera de hacer las cosas, pero "mi propia manera" estaba moldeada por ella. Mi proceso como artista fue evolucionando a través del yoga y de otras disciplinas. Pero algo importante fue descubrir una manera de enseñar, que da como resultado que la gente no resulte toda igual sino que cada uno pueda expresar lo que tiene dentro. Eso, aún hoy, para mí sigue siendo importante. Nunca hice una audición, una prueba para seleccionar bailarines entre gente desconocida que se presenta: no me importa que alguien pueda levantar "la pata" a ciento ochenta grados; lo que me importa es la persona. Como maestra, algo que heredé de Graham es la idea de que las personas deben aprender a descubrir cosas en sí mismas.

<http://www.lanacion.com.ar/1389007-martha-graham-o-el-estallido-de-la-nueva-danzacon-ella-aprendi-a-forjar-una-disciplina>

Por el río Paraná

La cineasta Julia Solomonoff cuenta su experiencia en el Proyecto Paraná Ra'anga y el documental que filmó para Encuentro

Viernes 15 de julio de 2011



Mariano Llinás y Julia Solomonoff, en plena travesía por el río, captados por la lente de Facundo de Zuviría. / GENTILEZA FACUNDO DE ZUVIRÍA

Por Natalia blanc

LA NACION

Cuarenta expedicionarios -entre ingenieros, historiadores, urbanistas, músicos, artistas plásticos, escritores, astrónomos, geógrafos, fotógrafos y cineastas- recorrieron el Paraná durante un mes con el objetivo de revalorizar la importancia del río en la historia, la economía y las artes. Julia Solomonoff, una de las participantes de la expedición Paraná Ra'anga ("La figura del Paraná"), filmó la travesía para realizar un documental de trece capítulos que se emitirán por Canal Encuentro a partir de agosto.

"La idea surgió de un poeta, Martín Prieto, director del Centro Cultural de España en Rosario -contó la cineasta a **adn** -. El proyecto fue impulsado por la red de centros culturales de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (Aecid) y participaron las sedes de Rosario, Buenos Aires, Córdoba y Asunción. Se buscó reforzar el vínculo con la capital del Paraguay. La historia de Asunción, desde su fundación, está muy ligada a la de Buenos Aires. Sin embargo, la relación se fue desdibujando en los últimos cincuenta años."

-¿Quiénes participaron y qué roles tuvo cada uno durante el trayecto?

-Además de los cuarenta expedicionarios "estables", hubo otros veinte que subieron y bajaron en distintos puertos. No había un objetivo único ni "demostrable"; la idea era estudiar el río, observarlo desde ópticas de diferentes disciplinas y que esas disciplinas dialogaran, se influenciaran, aportaran nuevas miradas sobre el presente y el futuro de uno de los ríos más importantes de Sudamérica y del mundo. Un río que, debido al proyecto de la hidrovía, está en el umbral de una transformación profunda e irreversible. Otro objetivo fue

reavivar ciertos vínculos culturales entre argentinos, paraguayos y españoles: una especie de "corredor cultural litoral".

Algunos de los convocados fueron la escritora María Moreno, el director Mariano Llinás, los músicos Jorge Fandermole, Oscar Edelstein y Francisco López; los artistas Coco Bedoya, Daniel García, Félix Rodríguez y Laura Glusman; los arquitectos Solano Benítez, Sergio Forster y Claudia Tchira, el fotógrafo Facundo de Zuviría, el cocinero Ignacio Fontclara, el historietista Pere Joan y el sociólogo Joan Subirats. La coordinadora fue la arquitecta Graciela Silvestri.

Retomando la antigua tradición de las expediciones científico-culturales, Paraná Ra'anga remontó el Río de La Plata, el Paraná y el Paraguay, desde Buenos Aires hasta Asunción. La expedición partió en marzo de 2010 y tocó los puertos de Tigre, San Pedro, Rosario, Gaboto, Santa Fe, Paraná, La Paz, Goya, Barranqueras, Corrientes, Pilar y Formosa. En cada ciudad se realizaron actividades culturales y científicas relacionadas con las especialidades convocadas. Hubo charlas, proyecciones y muestras.

"Mi tarea era hacer trece documentales sobre el río y la expedición me proponía un marco, un diálogo, información, distintas perspectivas: una oportunidad única -continúa Solomonoff-. De los trece capítulos, seis se centran en las ciudades y puertos fundamentales: su historia en relación con el río, la inmigración, los artistas plásticos, músicos o escritores que han desarrollado su obra en torno a él, como Berni, Gambartes, J. L. Ortiz, Saer, Quiroga. Algunos capítulos son más temáticos, por ejemplo, el que se ocupa de la importancia de los humedales, sus funciones ambientales, y cómo la hidrovía amenaza el sistema. Otro episodio habla sobre el cordón industrial y los peces del río. Hay uno sobre la conquista, las misiones jesuíticas y franciscanas. Un programa conjuga la historia del mate, el maíz, el chipá. Otro analiza la Guerra del Paraguay. El enfoque del documental es muy ecléctico: en un mismo capítulo conviven historia, ecología, literatura. Eso lo permitió la variedad de disciplinas que cubrió la expedición."

-¿Cómo fue la convivencia a bordo?

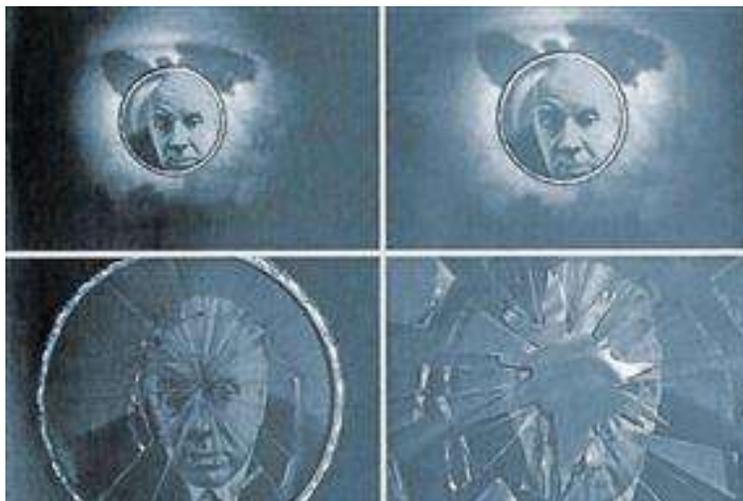
-Nos divertimos mucho. Aprendimos a hacer chipás y ceviche de boga con Ignacio Fontclara, un talentoso chef paraguayo recién aterrizado de Barcelona. Ensayamos Camalote, una ópera contemporánea de Oscar Edelstein, todos cantando en la cubierta al atardecer. Observamos el cielo increíblemente estrellado con la guía erudita del astrónomo Alejandro Gangui y también pasamos tormentas increíbles.

<http://www.lanacion.com.ar/1389008-por-el-rio-parana>

Episodios de un Borges cinéfilo

En un nuevo volumen de la colección *Los escritores van al cine*, dos críticos analizan la original relación que el autor de *Ficciones* mantuvo con la pantalla grande

Viernes 15 de julio de 2011



/ GENTILEZA EDITORIAL

Por Soledad Quereilhac

Para LA NACION

Al igual que el primer libro de la colección *Los escritores van al cine*, dedicado a Roberto Arlt y editado en 2009, este ensayo escrito a cuatro manos por Gonzalo Aguilar y Emiliano Jelicié, *Borges va al cine*, posee el notable atractivo de volver a leer una obra y una figura de autor desde un eje sumamente productivo, que genera el feliz efecto de redescubrir, con nuevos ojos, muchos aspectos de su obra y, también, de su vida. Como en el caso anterior, los autores poseen además formación tanto en letras como en historia y crítica del cine, lo que les permite una articulación ciertamente lúcida entre el conocimiento previo de la literatura de Borges -sus recurrencias, la tradición de lecturas, su lugar en la literatura argentina y del mundo- y el fenómeno del cine concebido con un prisma integral: tanto en relación al tipo de películas que Borges guionó, criticó o consumió como espectador a lo largo de su vida -aun cuando ya había perdido casi completamente la vista, hacia fines de la década del 50- como contemplando las implicancias culturales del desarrollo de la industria y el comercio del cine en la Argentina, con la llegada de films estadounidenses, rusos y europeos, con el salto del mudo al sonoro, con la proliferación de films vernáculos, entre muchos otros aspectos. Acaso sea esta perspectiva ampliada, sólida desde el punto de vista de la investigación con fuentes de época (revistas de cine, diarios, además de las anécdotas extraídas de *Borges*, de Bioy Casares), lo que constituye el aspecto mejor logrado del libro, porque a través de Borges y sus vínculos con el cine el lector también asiste a la reconstrucción de algunos importantes debates: por ejemplo, las discusiones surgidas sobre el doblaje y el subtítulo de los films hablados en lengua extranjera, de las que Borges formó parte junto con otros escritores y periodistas. También, las controversias en torno del cine de vanguardia de los años 20 y la posterior radicalización experimental de sus productos, en contraposición al cine norteamericano, abocado a la narración y a la efectiva construcción de mitos, con el que Borges mantuvo una intensa y particular sintonía.

La reposición de la "escena mayor" con la cual Borges interactuaba como espectador y crítico de cine permite una más atinada comprensión de su lugar como "lector a contracorriente", que figura en sus ensayos sobre, por ejemplo, el *Martín Fierro* de Hernández o el *Quijote* de Cervantes, pero aquí verificado también tras sus visitas a las salas del "biógrafo", como gustaba llamarlo (en desmedro del "cinematógrafo", cuyo énfasis está en el movimiento; Borges prefería el poder que poseían los films de contar destinos de vida). El capítulo "Un intruso en el cineclub", centrado en las discrepancias de Borges con la concepción del cine como "arte" del

círculo Amigos del Arte (entre quienes se hallaban Victoria Ocampo, Horacio Coppola, Xul Solar y Oliverio Girondo), es ilustrativo de la originalidad de sus posiciones respecto del cine del momento: con su rechazo de Eisenstein y su valoración de Von Sternberg, Borges ya dejaba asentada no sólo su concepción del cine como diferente de las artes "tradicionales", de naturaleza "bastarda" entre la experimentación y el entretenimiento, sino también su preferencia por el aspecto eminentemente narrativo, y mejor aún, épico, de las películas. Retomando algunas ideas del ensayo pionero de Edgardo Cozarinsky, *Borges y el cine* (1974), con el que reconocen su deuda, Aguilar y Jelicié desentrañan cuál era la verdadera "aventura del cine" para Borges: "El eterno retorno de la narración, de las variaciones hollywoodenses de 'diez o doce argumentos', como ya mucho tiempo atrás lo habían hecho los trágicos griegos". Pero también encuentran que el cine le permitía al escritor constatar "cómo las multitudes recibieron estas historias". En Borges, el adiós a las vanguardias y el abandono de la poesía son seguidos por su indagación del cine como usina productiva de eficacia narrativa. En esta línea, Aguilar y Jelicié también enfatizan el estrecho vínculo entre su primer libro de relatos, *Historia universal de la infamia* (1935), y la fascinación de Borges con el cine de Hollywood de los años 30, al sumar una necesaria segunda vertiente a las lecturas que suelen encontrar las fuentes de sus historias en lo libresco y en el periodismo del diario Crítica: "Aunque las 'fuentes' están conformadas por libros, en todos los relatos se siente el gusto por las historias de aventuras y hasta por los seriales que se proyectaban en los cines". Con todo, cuando la literatura de Borges fue adaptada al lenguaje del cine, con las versiones de "Emma Zunz", de Leopoldo Torre Nilson (*Días de odio*), o "La intrusa", de Carlos Hugo Christensen (*La intrusa*), entre otras, la relación se tornó compleja: a pesar de haber cedido derechos o acordado la trasposición, Borges siempre fue luego un severo crítico de esas películas y nunca logró reconocerse en ellas. La cuestión del tan mencionado "pudor borgeano", característico de su literatura, no fue algo menor: la "fuerza erótica" de la venganza de Emma y, aun más, la homosexualidad incestuosa de los hermanos de *La intrusa* hacían explícito lo que los relatos apenas insinuaban, aquello que Borges se limitaba a plantear "como piezas de un teorema". Las escenas le resultaron burdas, inapropiadas y hasta llegó a justificar públicamente la censura para el caso de la película de Christensen.

Si bien muy tempranamente Borges sintonizó el atractivo del cine como "arte de masas" y no mostró el recelo elitista de otros intelectuales, a la hora de ver su obra adaptada, e incluso a la hora de escribir guiones originales, como lo hizo con *Invasión* y *Los orilleros*, dirigidas por Hugo Santiago, los resultados no fueron satisfactorios, ya sea para el propio Borges o para el público. Algunos testimonios de sus amigos Bioy Casares y Petit de Murat (prolífico guionista) agregan, también, que puesto a escribir guiones, Borges sobredimensionaba el poder de los diálogos y no lograba sintonizar con la diégesis propiamente visual, cinematográfica, de la historia. En todo caso, Aguilar y Jelicié reconocen que en el lenguaje del cine, Borges efectivamente pasa a ser "otro", una versión diferente de sí mismo, pero aunque este salto de la identidad -tan central como tema en su literatura- podía ser placentero desde el lugar de espectador, era brutal y desagradable cuando su obra se veía incorporada en esa "otra" obra cinematográfica.

Consolidando no sólo la propuesta de la colección, sino también las posibilidades de un "género" episódico, *Borges va al cine* logra, por un rodeo inusitado, reflexiones enriquecidas sobre uno de los rasgos más perturbadores y originales de la obra de Borges: esa convivencia imposible, en un artista del siglo XX -nacido en el último año del siglo anterior- entre las formas modernas del arte y la constante recurrencia a lo tradicional, lo "arcaico", lo mítico.

BORGES VA AL CINE

Por Gonzalo Aguilar y Emiliano Jelicié

Librería

183 páginas

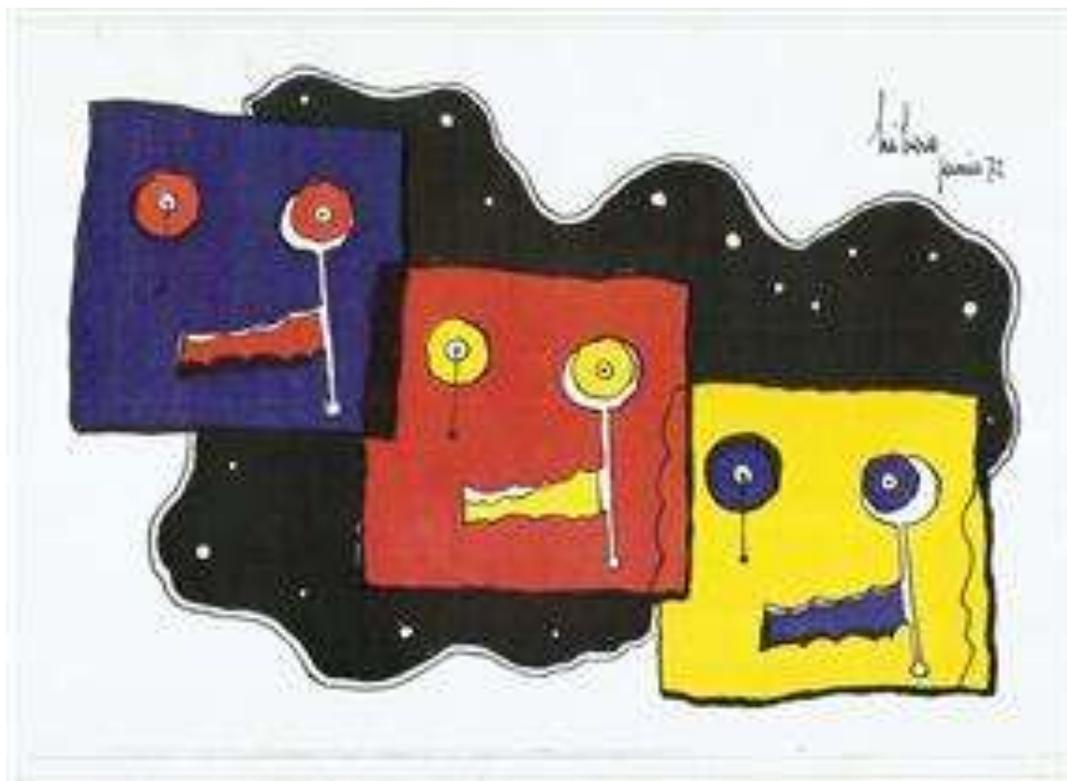
\$ 60

<http://www.lanacion.com.ar/1389010-episodios-de-un-borges-cinefilo>

Badii, el solitario

El Centro Cultural Borges exhibe la obra gráfica de uno de los artistas más importantes y polifacéticos del país; hijo de inmigrantes italianos, fallecido hace diez años, el solitario Libero hizo honor a su nombre

Viernes 15 de julio de 2011



Libero Badii, serigrafía, 1972.

Por Elba Pérez

Para LA NACION

Diez años pasaron desde el momento en que el Alma Taller de la calle Ramseyer dejó de ser sahumado por el sempiterno cigarrillo que marcaba su comisura izquierda. Minucioso y pulcro trajinador de fibras nobles - prurito de acuarelista, grabador y dibujante-, no hacía remilgos a la cenizas -¿quevedianas?- que se deslizaban por el guardapolvo y no alcanzaban a la réplica de la *Venus de Lespugue* que desde un anaquel presidía el "rincón de los soliloquios".

Allí donde meditaba, apuntaba sueños, entreveraba interrogantes y precarias certidumbres que eran materia de su obra. *Ora et labora*. Bajo el párpado a media asta el hijo de Luisa Verdelli y Ruggero Badii -confeso ácrata y socialista, ¿cómo si no bautizaría Libero al primogénito?- trazaba vínculos entre la geometría de su Arezzo natal, los volúmenes precolombinos de Sacsayhuamán, la *Venus de Lespugue* y la proa grávida de su *La fecunda*.

Pródigo, feraz, Libero Badii hizo honor a su nombre. Se formó en el oficio siguiendo la tradición familiar. Concurrió a la vieja Academia de Artes Decorativas de la calle Alsina y se autoeducó en todas las disciplinas y lenguajes artísticos, siempre próximo a la poesía. Se creía no dotado para el color, una falacia sepultada por las acuarelas vibrantes que precedieron a la policroma serie *Los Muñecos*.

Pasaron diez años también desde la falta de sus habituales llamados, pródigos y generosos, a una insignificante madrugadora que entre las cinco y las seis apostaba a Naum Knop o a Libero como gestores del amical telefonazo.

Badii solía ser gruñón pero fue un cobijador contumaz. Supo desprenderse de toda su producción, reunida en un Museo de Barrancas de Belgrano. Disponía en vida de sus bienes a favor de los siete hijos que tuvo con la maravillosa Alicia Margot Daulte. Libero Badii disminuía la magnitud del gesto alegando que la ausencia de las obras daba lugar a los proyectos a realizar. Y así fue.

Es justicia que una faceta del polifacético y libérrimo Libero Badii sustente la muestra del Centro Cultural Borges. Se cubre el mutismo de las instituciones públicas, tan afectas a la celebración de las efemérides *à la Billiken*. Es un olvido oficial que comparte con Jorge Luis Borges. Trazadores de laberintos que nunca se perdieron en los meandros de Dédalo que supieron concebir. Tal vez porque -lo sugería Leopoldo Marechal- salían del laberinto proyectándose hacia arriba.

La obra gráfica da pautas ciertas de esta cartografía astral. Las figuras se adelgazan, se vinculan por trazas positivas o virtuales, fijan la dinámica por puntos que a su vez hacen contracanto melódico. Se lo intuye tarareando, fiel a su paisano Guido que en Arezzo fijó la escritura musical basada en el himno latino a san Juan. Esa armonía, bajo otro signo y geografía, la halló en el Cuzco.

El otro lado de la luna -el otro cielo- preside las obras nacidas del sentido de lo siniestro. Ese concepto que el diccionario define como sentimiento que suscita todo lo que no puede explicarse mediante la razón. Sigmund Freud y Enrique Pichon-Rivière dieron contenidos nuevos al término. Badii, que solía enredarse en teorías - pero no en obra- mascullaba, confidente, que siniestro era el acicate de toda búsqueda. Pudo coincidir con Alfred Hitchcock, otro genio.

En los jalones de su aventura, Libero Badii sentó reales en la abstracción, de la que hay generoso patrimonio escultórico en la ciudad. Jugó en solitario, sin aproximarse a grupos o colegas. Él hizo lo suyo, desde la partida junto a la *loggia* Vasari, Piero Della Francesca, los toros ibéricos de Guisando, los mayas dioses de la lluvia, su estancia cuzqueña junto a Esdras Luis Gianella hasta la habilitación personal de las maderas policromadas de *Los Muñecos*.

Libero leía muy bien. Supo hacer cátedra sin menoscabo de una ignorante que llamó académica a *La Aurora* por entonces emplazada en el hall del Museo Nacional de Arte Decorativo.

Apostado en su bastón, en voz baja, con la mirada recorrió las formas esculpidas en el mármol. Leyó las líneas virtuales y volúmenes concretos, el equilibrio de pesos en voladizo, el reconocimiento de las vetas de mármol, sin cuyo conocimiento todo se desbarata. Fue una lección de arte y de oficio, y de reconocimiento a quien lo ejerció con maestría desde parámetros distintos pero en el cauce del *ora et labora*, esa estrella lejana, siempre elusiva de todos aquellos que alientan y aspiran al arcano infinito.

AdnBadii

Arezzo, 1916 - Olivos, 2001

Llegó a la Argentina a los diez años y adoptó la ciudadanía en 1947. Se formó en el taller de su padre, marmolista, y con Alberto Lagos y Donato Proietto en la Academia de Artes Decorativas (Buenos Aires). Becado por el Fondo Nacional de las Artes, conoció el arte precolombino, de fuerte incidencia en su obra. Realizó 30 muestras en el exterior y nunca participó en certámenes

<http://www.lanacion.com.ar/1389017-badii-el-solitario>

Lecturas infinitas

Las posibilidades de sentido se amplían al máximo en las grafías de Mirtha Dermisache. Más reconocida en Europa que en su propio país, exhibe en el Pabellón de las Bellas Artes de la UCA

Viernes 15 de julio de 2011



Primera página de Artículo para Axe, 1975. / FOTOS GENTILEZA PABELLÓN DE LAS ARTES UCA
Por Mercedes Casanegra
Para LA NACION

Meses atrás, el curador francés Philippe Cyroulnik, asiduo visitante de Buenos Aires y su mundo de las artes visuales desde hace muchos años, se asombraba de haber oído por primera vez, recientemente en París, el nombre de una de las mejores artistas argentinas. El caso de Mirtha Dermisache es parte de lo que alguna vez se llamó la "paradoja argentina".

La silenciosa trayectoria de Dermisache, después de haber pasado por las escuelas Belgrano y Pueyrredón, comenzó en Buenos Aires a mediados de los años sesenta y desde entonces su trayectoria acumuló ciertos hitos fundamentales, como haber expuesto en *Arte de sistemas I*, la primera exposición de arte conceptual internacional, con curaduría de Jorge Glusberg, realizada en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires en 1971; haber sido la única artista mujer que formó parte -aunque por un tiempo corto- del Grupo de los Trece, creado también por el director del Centro de Arte y Comunicación; haber impulsado varias versiones de una actividad única en el país, como fueron las Jornadas del Color y de la Forma (talleres públicos transformados en actividad multitudinaria, que promovían el acceso a todas las disciplinas de las artes visuales de manera grupal, aun para aquellos que nunca hubieran participado en ningún taller).

La última de esas jornadas se realizó en el entonces recién inaugurado Centro Cultural Recoleta, con el retorno de la democracia, en un clima que trasuntaba la llegada de la libertad. El origen de aquellos acontecimientos fue su Taller de Acciones Creativas, que puso en marcha en 1971 y que sigue activo en

forma privada hasta el presente, con el objetivo de impulsar el desarrollo de la capacidad creadora a través de un método de su autoría.

Sin embargo, el eje del trabajo artístico de Mirtha Dermisache fueron sus graffías, esa infinita variedad de escrituras ilegibles publicadas de maneras diversas y muchas aún inéditas. La artista le ha otorgado especial importancia al contacto con los editores por su interés en imprimir y publicar para que la obra se reproduzca, tenga llegada al gran público y no mantenga una categoría de objeto único.

Su primer editor, a través del CAYC, fue Jorge Glusberg, quien además, a través de la organización de las exposiciones itinerantes del Grupo de los Trece en el exterior, promovió de manera indirecta la obra de Dermisache entre editores extranjeros como Guy Schraenen y Marc Dachy. A fines de los años sesenta su obra llegó a manos de Roland Barthes, quien le escribió dándole una interpretación que ella misma no había descubierto.

El año pasado expuso obras en la Fundación Proa y en el Centro Cultural Borges, además de presentar sus *10 Cartas* en el Centro Cultural de España en Buenos Aires. *Publicaciones y dispositivos editoriales* es la exposición que exhibe ahora el Pabellón de las Bellas Artes de la UCA, en Puerto Madero. Cecilia Cavanagh, curadora de la muestra, tuvo la idea de distribuir las publicaciones sobre antiguas mesas frailerías, todas iguales. "El dispositivo editorial, como propuesta sintética, es a la vez una instalación artística y un acto editorial", explica Cavanagh.

Florent Fajole, editor, que trabaja con la artista desde 2004 y que viajó para esta oportunidad, diagramó en París la disposición de las piezas. El diseño expositivo pretende hacer eco del espíritu de las escrituras de Dermisache, siempre diversas y producidas en formatos distintos. Son obras abiertas para leer y semantizar desde nuevas perspectivas. Por lo tanto, la propuesta de la curaduría es que los visitantes ingresen en la sala por más de una entrada y creen su propio recorrido, tomen en sus manos los textos, los trasladen, si así lo desean, y se conviertan, de alguna manera, en editores que proponen su propio mapa de lectura. Las posibilidades de combinación se vuelven infinitas.

La artista pone de relieve el hecho plástico del grafismo, no para detenerse en la referencia precisa, sino para ampliar al máximo las posibilidades de sentido. Es decir que esa ausencia de referencialidad se podría comparar con las dilatadas maneras de la creación musical.

La obra de Dermisache pertenece a la tradición de la expresión fundante de san Juan, "en el principio era la palabra", así como a la del relato de la Torre de Babel y su multiplicación de lenguas. Sus graffías dialogan con aquellos orígenes desde una época, la nuestra, que ha desgastado el sentido de las palabras.

Ficha. *Publicaciones y dispositivos editoriales*, de Mirtha Dermisache, en el Pabellón de las Bellas Artes de la UCA (Alicia M. de Justo 1300, PB), hasta el 17 de julio.

<http://www.lanacion.com.ar/1389020-lecturas-infinitas>

Falencias de la democracia

El politólogo Guillermo O'Donnell estudia en su nuevo libro las dificultades de los procesos democráticos, a la luz de los derechos y libertades, y las identidades colectivas

Viernes 15 de julio de 2011

La relación entre democracia y Estado es el eje de esta obra del politólogo Guillermo O'Donnell, autor ampliamente reconocido en el ámbito de la teoría política y autor de varios libros sobre el tema. *Democracia, agencia y Estado* aspira a colaborar en el intento de subsanar las falencias de las democracias, tarea compleja y de largo aliento. Con la mira puesta en los países de América latina, O'Donnell sostiene que las elecciones democráticas "deben ser decisivas e institucionalizadas", algo que como es sabido no siempre se cumple en estas regiones.

Entre los puntos a discutir, el autor propone lo que denomina "apuesta universalista", para entender las tensiones y la dinámica propias de la democracia, en oposición a los regímenes autoritarios y democracias oligárquicas. Y sitúa como eje de esta visión al ciudadano/agente, que sería la unidad individual básica de la democracia y su "microfundamento".

O'Donnell define el concepto de Estado no sólo como delimitación territorial del electorado (que, dice, es la acepción más utilizada), sino también como el sistema legal que sostiene los derechos y libertades de los ciudadanos y, en tercer lugar, el "subconjunto de sus burocracias" que efectiviza esos derechos y libertades. Además de conceptualizar el Estado con diversas características, como, por ejemplo, constituir un sistema legal, destaca ciertas tensiones intrínsecas entre la democracia y el Estado, pues considera que este punto ha recibido menos atención de lo que merece.

El Estado, observa, puede tener diversas identidades colectivas como referentes, en algunos casos denominado pueblo, en otros nación y en otros ciudadanía. Este último término es considerado en los estados democráticos modernos un sinónimo de nacionalidad. Sobre esta cuestión hace un recorrido comparativo en países de América latina.

Una curiosa definición del Estado por O'Donnell es que "es absorbente y masculino, también es celoso". Sostiene así que el referente del Estado son los integrantes de una asociación con límites territoriales sobre la cual el Estado reclama "el monopolio de la autorización legítima del uso de la coerción física". A partir de allí analiza los distintos referentes del Estado, es decir, la nación, el pueblo o la ciudadanía. Obviamente esto no es unívoco, pues hay Estados que incluyen más de una nación, y algunas naciones carecen de Estado pues se encuentran incluidas en estados donde otros sectores son dominantes u opresivos. Otro aspecto interesante de la obra es el que trabaja sobre las posibilidades de que en el interior de las fronteras del Estado democrático existan bolsones no democráticos, como suele ocurrir en países del Tercer Mundo. En muchos lugares, las etnias se constituyen en microestados con sus propias reglas de autoridad y de legalidad.

Un capítulo especial del libro es el que dedica O'Donnell al período de la última dictadura militar argentina, con referencias a los aspectos de la vida cotidiana en una época en la que se legislaba sobre el largo del cabello de los varones, el uso de barba, el largo de las polleras de las mujeres y una serie de controles sobre la privacidad de los ciudadanos. Vivir en esos tiempos en la Argentina era "solitario, triste y atemorizante", pues por encima de esas microlegislaciones sobre comportamientos urbanos sobrevolaba la tremenda represión de un Estado que "no quería reconocer públicamente a sus víctimas".

Julio Orione

democracia, agencia y estado

Por Guillermo O'Donnell

Prometeo

376 páginas

\$ 79

<http://www.lanacion.com.ar/1389016-falencias-de-la-democracia>

El 70% de las mujeres, con malestar digestivo

Lo atribuyen al estrés y los malos hábitos

Martes 12 de julio de 2011

La Sociedad Argentina de Gastroenterología (SAGE) presentó ayer los resultados de una encuesta en cinco ciudades para conocer cuántas mujeres padecen los trastornos digestivos por los que más consulta la población tanto al médico clínico como al especialista.

Esos trastornos funcionales, que afectan principalmente a las mujeres por causas que aún se desconocen, incluyen la constipación, la dispepsia, la distensión abdominal, la pirosis y el síndrome de colon irritable. De hecho, siete de cada diez de las 600 encuestadas dijeron que tenían los síntomas característicos de esos trastornos: sensación de hinchazón abdominal, tránsito lento, sensación de pesadez, estreñimiento, dolor de estómago, gases y digestión lenta.

"Estos problemas constituyen el 40% de las consultas a un gastroenterólogo y el 5% de las consultas a un médico clínico", precisó el doctor Horacio Vázquez, presidente de la SAGE, y que compartió la presentación con los doctores José Tawil, del centro Gedyt, y Luis Soifer, del Cemic.

Entre las causas de esos síntomas, el 74% lo atribuyó a malos hábitos alimentarios, incluido comer en exceso o hacerlo rápido, mientras que el 22% responsabilizó al estrés y el nerviosismo cotidiano, y un 18% a no poder ir al baño cuando/como uno quiere, como le puede ocurrir a una maestra o una cajera de supermercado. Entre las recomendaciones naturales para mejorar los síntomas, los expertos destacaron los beneficios del ejercicio, la dieta estilo mediterránea (reducida en azúcares y carne) o el consumo de fibra, pero sólo ante algunos trastornos, como la constipación, y con el seguimiento médico. "Con estos pacientes se necesita paciencia y tiempo, algo que la medicina de hoy carece", dijo Soifer.

http://www.lanacion.com.ar/1388913-el-70-de-las-mujeres-con-malestar-digestivo?utm_source=newsletter&utm_medium=titulares&utm_campaign=NLCien

Adicciones: hallan una pieza clave

Por primera vez pudieron mostrar in vivo cómo funciona un mecanismo de autoinhibición neuronal

Martes 12 de julio de 2011

Nora Bar

LA NACION

Aunque lo hagamos de forma totalmente inconsciente, para que nuestras neuronas dialoguen entre sí es necesario que se produzca un intercambio químico: la liberación de neurotransmisores, como la dopamina. Esta molécula interviene en la detección y anticipación de estímulos placenteros y en las adicciones, y es producida por un grupo de neuronas cuyo desequilibrio puede determinar la aparición de trastornos como la esquizofrenia, el déficit de atención y el mal de Parkinson.

"La dopamina es fundamental para que podamos movernos y organicemos nuestras acciones en el espacio y el tiempo", explica el doctor Marcelo Rubinstein, investigador del Instituto de Genética y Biología Molecular (Ingebi), del Conicet, y profesor de la Facultad de Ciencias Exactas y Naturales de la UBA.

Precisamente, en un trabajo que se publica en la última edición de *Nature Neuroscience*, un grupo liderado por Rubinstein e integrado por Estefanía Bello y Diego Gelman, además de colegas norteamericanos, acaba de mostrar por primera vez *in vivo* cómo funciona un engranaje clave para la automodulación de las neuronas dopaminérgicas.

"Descubrimos cómo actúa un receptor muy particular cuya existencia se conocía *in vitro* -cuenta Rubinstein-. Y lo hicimos creando algo que nos pone muy orgullosos: el primer y único ratón mutante del país, para lo cual tuvimos que aplicar una técnica que permite introducir modificaciones en cualquier gen y que muy pocos países periféricos dominan."

En efecto, el trabajo es una detallada disección de los engranajes que intervienen en la liberación y posterior recaptación de este neurotransmisor.

"La dopamina es lo que más nos diferencia de las plantas -dice Rubinstein-. Estas obtienen su energía del sol, entonces no tienen que moverse. Los animales tenemos que salir a buscar nuestro alimento y por eso los sistemas nerviosos fueron evolucionando para poder planificar la organización espaciotemporal de forma más eficiente a partir de claves contextuales que nos permiten decidir cuándo hay altas probabilidades de que ocurra un evento beneficioso y cuándo no. Nos permite detectar y predecir estímulos placenteros o recompensas, como el alimento."

Recompensa y anticipación

Experimentos en monos ya habían mostrado que las neuronas productoras de dopamina se activan inmediatamente después de una actividad placentera o de recibir una recompensa. Al hacerlo, liberan el neurotransmisor, que llega a los receptores de las neuronas postsinápticas.

"Estas neuronas están vinculadas con la sensación de placer -explica Rubinstein-. Pero tienen un comportamiento singular. En monos, si uno emite un tono un segundo antes de darles jugo de manzana, que les gusta, su activación se adelanta. Es algo similar a lo que ocurre cuando el referí marca un penal: como los hinchas saben que la posibilidad de que se transforme en gol es del 80%, descuentan que se va a producir y lo festejan. Es un sistema predictivo que se basa en claves contextuales y que, como sucede con la publicidad, nos abre expectativas. Ahora, si suena el tono y la recompensa no llega, hay una depresión de dopamina. Quiere decir que se trata de un sistema que no solamente predice, sino que puede producir una sensación de frustración."

Los problemas aparecen cuando hay desequilibrios. Es sabido que el exceso de dopamina puede producir una cantidad de alteraciones de la conducta o de las sensaciones. Es decir que resulta imprescindible que haya en todo momento una cantidad adecuada de dopamina en el espacio sináptico. Y esto la neurona lo logra recaptando rápidamente la dopamina que libera a través de una "compuerta" llamada "transportador de la dopamina" (que permite que ésta entre, pero no salga) o inhibiendo su producción.

"El transportador de la dopamina es el blanco de la cocaína: lo bloquea y eso hace que haya mucha cantidad libre -dice Rubinstein-. Pero cada neurona puede modular la síntesis de dopamina a través de un «freno» que activa tres mecanismos. Este detecta la cantidad de neurotransmisor que hay en el espacio sináptico y da la señal de alerta."

Para estudiar la acción de esta pieza de la relojería neuronal, Rubinstein y su equipo crearon ratones mutantes que no la tienen.

Así, los científicos pudieron constatar que en ellos está aumentada un 100% la síntesis de dopamina. Esto se traduce en que son hiperlocomotores (se mueven un 30% más), se muestran mucho más inclinados a iniciar actividades que los normales (un 100% más) y tienen aumentada su sensibilidad a la cocaína.

"Registran acondicionamiento a la droga con dosis 10 veces menores", dice Rubinstein. La respuesta a la comida también se ve alterada, ya que manifiestan comportamientos que podrían interpretarse como compulsivos: "Un ratón normal aprieta 256 veces el pedal que le proporciona pequeños pellets de alimento; los modificados, 1024".

Según el científico, aunque no saben si estos animales son "adictos", experimentos actualmente en marcha (pero todavía sin publicar) sugieren que sí.

"El descubrimiento de los autorreceptores neuronales es lo que podríamos llamar un «invento argentino» - cuenta-. En la década del setenta, María Emilia Enero, Salomón Langer, Rodolfo Rothlin, Francisco Estefani y Edda Adler, del Instituto de Investigaciones Farmacológicas, los describieron *in vitro* en el sistema nervioso periférico, les pusieron el nombre de «autorreceptores» y se dieron cuenta de que la misma neurona que libera también «sensa» el neurotransmisor, lo que le permite ajustar futuras liberaciones. Ellos rompieron con el dogma de que la neurotransmisión era unidireccional. Nuestro trabajo nos permite avanzar más allá."

De aquí en más, sugiere Rubinstein, el conocimiento de estos complejos engranajes bioquímicos podría ofrecer claves vitales para el tratamiento de las adicciones y otras enfermedades del sistema nervioso.

http://www.lanacion.com.ar/1388912-adicciones-hallan-una-pieza-clave?utm_source=newsletter&utm_medium=titulares&utm_campaign=NLCien

El riesgo de sufrir el fútbol tanto como "el Tano" Pasman El estrés emocional puede provocar infartos

Jueves 14 de julio de 2011



Sebastián A. Ríos

LA NACION

"El Tano" Pasman se revuelca de angustia y de ira frente al televisor. Grita, insulta, se para y se deja caer sobre el sillón desde el que es testigo de cómo River se va a la B Nacional. Mientras, los miles de personas que por Internet ven y vuelven a ver la filmación hogareña de su sufrimiento se preguntan cuánto más podrá resistir su corazón.

Está demostrado que ciertas personas, sometidas a situaciones de alto estrés emocional como las que plantea un partido de fútbol decisivo, experimentan un aumento del riesgo de sufrir una dolencia cardíaca potencialmente fatal.

"Cuando el arquero Roa le atajó el penal a Batty e Inglaterra se quedó afuera del Mundial de Francia 98 aumentaron 30% los ingresos en las unidades coronarias de toda Inglaterra", recordó el médico cardiólogo Jorge Tartaglione, jefe del Servicio de Prevención y Calidad de Vida del hospital Churruca.

La pregunta, entonces, es hasta dónde es saludable dejar fluir las emociones que puede despertar la pasión deportiva. O, en otras palabras: ¿cuándo se pasa de la simple catarsis al peligro de infarto?

"En primer lugar, hay que contextualizar: ese partido no era cualquier partido de fútbol. Y estamos hablando de un partido en un país en el que el fútbol representa un valor social y un elemento de identificación masculina", señaló el doctor Roberto Sivak, médico psiquiatra y psicoanalista, coordinador del Capítulo de Estrés y Trauma de la Asociación Argentina de Salud Mental.

"Además, estamos hablando de un hombre adulto [Pasman] que está viendo un equipo del que se hizo simpaticante por herencia paterna [";Y mi viejo que me hizo hincha de River!"; grita "el Tano" en la filmación] y que forma una parte constitutiva de su identidad: yo soy de River y espero para River lo mejor como espero lo mejor para mí. Si esto no se cumple, hay un conflicto."

Y ante todo conflicto hay distintas formas de resolverlo, y distintos temperamentos. Según Sivak, "hay temperamentos que implican que, ante un estímulo favorable o desfavorable, la persona responda con una hiperactividad del sistema nervioso autónomo: transpiro, se dilatan mis pupilas, aumenta la frecuencia cardíaca, me muevo mucho, gesticulo...".

"Desde el punto de vista médico -concluyó Sivak-, habría que evaluar hasta qué punto esa forma de expresión de la persona que se enfrenta a esa situación puede ponerla en riesgo o, por el contrario, puede protegerla al funcionar como un ritual catártico, que permite expresar nuestro malestar de una forma socialmente aceptable."

Peligro oculto

Tener un temperamento que responda tan floridamente como el de "el Tano" Pasman ante una situación de **estrés emocional** como lo fue el partido que selló el descenso de River a la B Nacional quizá no baste para quebrar la salud de una persona. De lo contrario, las canchas de fútbol deberían contar con unidades coronarias....

"El problema es cuando se trata de un paciente cardíaco o de una persona que tiene una enfermedad coronaria oculta o no diagnosticada", señaló el doctor Tartaglione, que realizó una curiosa experiencia para evaluar el impacto del estrés emocional que experimenta el hincha de fútbol.

"Monitoreamos la presión arterial y la frecuencia cardíaca de personas mientras miraban un partido de fútbol y mientras hacían meditación -contó el cardiólogo-. Pudimos ver cómo caían la presión y la frecuencia cardíacas mientras se hacía meditación y cómo explotaban cuando las personas miraban el partido."

Vivencias opuestas

Un penal, un gol o una mala decisión arbitral eran capaces de hacer que la frecuencia cardíaca pasara de 80 a 120, o que la presión arterial saltara de 120 a 180.

"La ira es un factor de riesgo cardíaco sumamente importante -aseguró Tartaglione-: incrementa la presión y la frecuencia cardíaca y produce la hiperagregación plaquetaria", que hace que las plaquetas de la sangre se "peguen" entre sí, lo que colabora con la obstrucción arterial.

"Existen distintas maneras de vivir las emociones del fútbol", opinó, por su parte, el licenciado Miguel Espeche, coordinador general del Programa de Salud Mental Barrial del hospital Pirovano.

Espeche señala la importancia de distinguir entre la **reacción** de "el Tano" Pasman y la de aquellos hinchas de River que después del partido salieron a romper vidrieras y quemar autos en las inmediaciones del estadio.

"Más allá de expresar emociones genuinas, Pasman hace una especie de juego de sí mismo, como un psicodrama en el que exorciza emociones", dijo Espeche, y agregó: "A modo de un Don Fulgencio del fútbol, Pasman expresó emociones muy elementales que todos los riverplatenses han sentido".

En la vereda de enfrente están los que "tiraban piedras y rompían vidrieras, y que lejos de llamar a la sonrisa, como ocurre con Pasman, generan en la gente una angustia profunda".

"Si no nos damos cuenta de que es un juego, como parece que le ocurrió a ese centenar de hinchas que rompieron todo cuando River descendió, es la guerra y no un juego -concluyó Espeche-. Lamentablemente, en el fútbol no se está entendiendo lo lúdico del asunto. Es bueno que los hinchas respiren hondo y que se den cuenta de que es un escenario, un juego, que no es la vida misma."

http://www.lanacion.com.ar/1389470-el-riesgo-de-sufrir-el-futbol-tanto-como-el-tano-pasman?utm_source=newsletter&utm_medium=titulares&utm_campaign=NLCien

"El delirio proyectual"

Juana Libedinsky



(desde Madrid)

TODOS EN la familia (y prácticamente todos en la familia política) de esta redactora son arquitectos o estudiantes de arquitectura. Viviendo en España en la última década, esto significó tenerlos de visita de forma frecuente.

La razón (más allá del cariño y un sofá-cama siempre disponible) era muy simple: España era la gran vidriera internacional para los proyectos de los llamados starchitects, profesionales del diseño de avanzada tan mediáticos que el público general los reconoce casi como a un personaje de Hollywood -y cuya obra los arquitectos o aspirantes deben conocer para no quedar totalmente fuera del ambiente. Se trata de un concepto que revolucionó la sociología de la construcción: los desarrolladores inmobiliarios y municipalidades de todo el mundo se pelean por tener alguna obra suya, y si ésta deviene icónica y con la firma de autor bien reconocible, garantiza la atención inmediata para la obra y para la ciudad.

Varias ciudades españolas experimentando en esta línea un boom de la construcción sin precedentes, superaron, incluso, experimentos similares en Asia. Para los starchitects, "España ha sido (...) algo parecido al paraíso terrenal", sostiene Llätzer Moix, editor de la sección Cultura del diario La Vanguardia de Barcelona y autor del libro *Arquitectura milagrosa*.

No todos los resultados ibéricos fueron exitosos. Algunos -para Moix, la mayoría incluso- fueron sonados fracasos si se toma en cuenta las expectativas iniciales, los presupuestos que se multiplicaron exponencialmente y las fallas serias en funcionalidad y estética. Esto podría haberse convertido en un gran escándalo nacional, dada la magnitud de la crisis económica actual que azota a España. Pero no; hubo, salvo casos puntuales, una suerte de silencio, una omertá al respecto. Según Antonio Pérez Reverte (en *El País de Madrid*), se debe a que el establishment mismo de los arquitectos -y de los arquitectos que escriben sobre arquitectura- protegía a los excesos de las críticas. Escribió: "Un arquitecto, si oye a un lego criticar a otro arquitecto, de manera inmediata sale en su defensa, con una mezcla muy curiosa de altanería y condescendencia (...) Si decimos algo negativo, o inconveniente, nos mirarán de inmediato como a penosos retrasados mentales".

En este contexto es llamativa la obra de Moix, con opiniones duras o (en ocasiones) halagadoras, "un relato escrito en el presente del mejor periodismo y el testimonio de un pasado que la quiebra de la economía ha precipitado a la ruina", escribió sobre el libro Pérez Reverte.

Moix, autor también de *La ciudad de los arquitectos* (1994), un texto clásico sobre la transformación urbana y arquitectónica de la Barcelona olímpica, sin embargo no escribe desde la furia o el enojo, sino -como ya adelanta el subtítulo del libro, "Hazañas de los arquitectos estrella en la España del Guggenheim"- desde la suave ironía que caracteriza a su persona. Y a pesar de lo crítico de su texto, nadie quedó mirándolo como a un penoso retrasado mental: de hecho, al momento de hacer esta entrevista, estaba de visita en Madrid como jurado de la Bienal de Arquitectura.

DANZA DE MILLONES.

-La arquitectura milagrosa fue un fenómeno común a muchas ciudades del mundo en los últimos años. ¿Qué tuvo de particular o distinto España?

-En España el fenómeno se distinguió por su intensidad, debida quizás al éxito fulgurante del Guggenheim de Bilbao: abrieron en 1997 y esperaban 500.000 visitantes al año, como mucho. En 1998 triplicaron esa cifra. Durante los años sucesivos las principales ciudades del país, y no pocas menores, creyeron que su futuro dependía de dotarse de la obra de un arquitecto estrella. Grandes figuras como Foster, Hadid o Nouvel llegaron a tener en España entre cinco y diez proyectos en marcha, simultáneamente. A veces, tenían incluso más en España que en sus respectivos países de origen.

-Tras seguir el proceso tan de cerca, ¿qué es lo que más te sorprendió?

-Varias cosas. Por ejemplo, los insuficientes estudios previos sobre las necesidades culturales reales de las comunidades en las que se iban a construir las obras de los arquitectos estrella (a menudo museos, teatros, óperas, bibliotecas, etc.). También el delirio proyectual de algunos arquitectos estrella, sumado a la impericia como clientes de muchos políticos que les encargaron obras. También la inconcreción de tantos programas vaporosos de los grandes edificios. La acumulación de estos y otros factores ha dado obras de precio desmesurado y carísimo mantenimiento.

-¿Cuáles son los mejores y peores ejemplos?

-El peor ejemplo, en lo relativo a su volumen y a su costo, es la Ciudad de la Ciencia y la Cultura de Valencia, realizada -salvo dos piezas póstumas de Félix Candela- por Santiago Calatrava. Empezó con un presupuesto de poco más de 300 millones de euros y ya se acerca a los 1.300. La Ciudad de la Cultura de Santiago de Compostela, debida a Peter Eisenman, fue a concurso con un presupuesto de 108 millones de euros y ya anda por los 500, con el agravante de que sólo dos de sus seis grandes edificios están inaugurados. La crisis económica, con los subsiguientes recortes, ha tenido un impacto muy negativo sobre esta iniciativa. Si los peores ejemplos han sido los que han reunido a arquitectos ensoberbecidos y a políticos ignorantes de lo que significa controlar una obra, los mejores ejemplos han sido aquellos en los que ha ocurrido lo contrario.

-¿Te parece que para ciudades periféricas como Montevideo algo así puede funcionar?

-Puede funcionar en cualquier lugar. Pero sucede muy de tarde en tarde. El único caso de éxito claro en España es el Guggenheim de Bilbao. Esta obra ha regenerado una ciudad que estaba contra las cuerdas, que en los años 80 del siglo pasado tenía la industria siderúrgica obsoleta y problemas de paro, terrorismo y drogas. Se hizo una gran y arriesgada inversión y salió bien. La mayoría de intentos emulatórios registrados en España, sin embargo, ha salido mal. La arquitectura puede haber sido más o menos afortunada. Pero en términos de rentabilidad, las inversiones han sido tan desmesuradas como ruinosas.

-Dos arquitectos uruguayos, Carlos Ott y Rafael Viñoly, han tenido una gran relevancia internacional. ¿Los consideras starchitects? No mencionas grandes proyectos de ellos en España en tu libro.

-En la arquitectura estelar, como en el fútbol, hay distintas divisiones. En un momento dado, los grandes arquitectos estrella, los que se permitían pedir hasta un 15% del costo de la obra en concepto de honorarios, podían contarse con los dedos de las dos manos: Foster, Herzog & De Meuron, Hadid, Nouvel, Gehry, Calatrava, etc, eran los que tenían un predicamento más extendido y "licencia para construir" en casi cualquier sitio. El resto jugaba en la siguiente división. Viñoly tiene un magnífico edificio en Tokio, por ejemplo, pero su consideración global quizás no ha sido comparable a la de los antes mencionados.

Éxito que era declive.

-¿Cómo cambió el atractivo o la fe que se tenía en los starchitects tras la crisis? ¿Y cuál es el futuro de la arquitectura milagrosa?

-La arquitectura milagrosa tenía en cualquier caso los días contados, iba a enfrentarse a una muerte natural cuando cada ciudad del planeta, o casi, tuviera su edificio icónico, llamativo, espectacular, y ya no tuviera sentido para sus vecinas, o para ellas mismas, intentar distinguirse con un bibelot arquitectónico muy estrafalario. Por tanto, su éxito global anunciaba, en cierta manera, su declive. Ahora bien, la arquitectura milagrosa no ha fallecido de muerte natural, sino de muerte accidental, debido a la crisis económica, que ha convertido en inviables proyectos que antaño ya fueron descomunales, y que ahora, con las restricciones económicas en curso, son además inabordables.

-Si fueras alcalde de una ciudad, ¿con qué arquitecto o tipo de arquitecto te sentirías seguro?

-Si tuviera que gestionar fondos públicos, intentaría que el equilibrio entre la calidad arquitectónica de la obra, su funcionalidad y sus costos de construcción y mantenimiento fueran razonables y asumibles.

Cualquiera que se avenga a cumplir esa regla y que tenga algo interesante que aportar sería bienvenido. De todos modos, las ciudades deben progresar sobre la base de una sociedad organizada y solidaria, y no a partir de la supuesta magia o los supuestos milagros que supuestamente pueden producir determinados edificios. Hay otra razón para frenar los abusos de la arquitectura estelar en nuestras ciudades. Hace un cuarto de siglo, todos los museos creían imprescindible exhibir un Merz, un Long, un Kounelis, etc, y así hasta diez autores de un "top ten" que parecían los únicos existentes. En arquitectura, durante los últimos quince años, ha pasado algo similar. Parecía que los únicos arquitectos interesantes en el mundo eran los del "top ten", con los previsibles daños para el resto de los profesionales y de las tradiciones locales.

-¿Cómo afecta que gran parte de estos starchitects que dejaron su marca en España sean extranjeros, cómo es la dinámica con sus pares españoles?

-La mayoría de los arquitectos, sea cual sea su nacionalidad, aspira, y en un mundo globalizado todavía más, a construir en cualquier lugar donde su talento sea apreciado. Eso vale tanto para los españoles como para el resto. No es un fenómeno nuevo. San Petersburgo lo hicieron hace 300 años arquitectos italianos. Algunos españoles se han lamentado y reclamado mayor proteccionismo para el gremio local. Pero la mayoría de las quejas proceden de la constatación de que algunos extranjeros se han conducido aquí con más suficiencia que atención a las necesidades reales del proyecto.

-En general, ¿dirías que la arquitectura milagrosa funcionó?

-No creo en los milagros. Algunas operaciones, como la de Bilbao, permitieron relanzar una ciudad agotada. Otras, como la Ciudad de la Cultura de Santiago han cuadruplicado o quintuplicado su costo y todavía no están terminadas. El día que lo esté, los gastos generales de este equipamiento equivaldrán al 30% del presupuesto de la Consejería de Cultura gallega, lo cual obligará a aumentar la dotación general -cosa improbable- o a recortar la actividad cultural en el resto del país. No parece una perspectiva muy halagüeña.

http://www.elpais.com.uy/suplemento/cultural/-el-delirio-proyectual-/cultural_577608_110708.html

La "arquitectura icónica" en España Como estrellas de Hollywood



Carlos Rehermann

EL PREMIO DE arquitectura Pritzker, otorgado por la familia dueña de la cadena hotelera Hyatt, fue adjudicado en 2003 a Jørn Utzon, el arquitecto danés que en 1973 ganó el concurso para la Ópera de Sydney, que marca un punto de inflexión en la arquitectura del siglo XX. Esa obra es la primera en la que toda consideración de uso, composición, adecuación a la función, estilo, desempeño estructural o incorporación a la trama urbana queda completamente desplazada por el valor de su imagen. No importa si la acústica interior se ve perjudicada por la forma de vela que tienen las cubiertas de hormigón, si el escenario dificulta el trabajo de los artistas debido a estrecheces obligadas por la estructura, o si no tiene ningún sentido que un teatro de ópera deba parecer un velero. Lo importante, para los defensores del edificio, es que desde 1973 Sydney tiene una imagen emblemática. Comenzaba en ese momento la "arquitectura icónica": obras en las que lo que importa es la rareza y originalidad de la imagen que proyectan, cuya función principal es llamar la atención sobre la ciudad en la que se encuentran, o sobre el dueño o el promotor de la construcción.

El caso de la Ópera de Sydney es también paradigmático por la imprevisibilidad del costo final (el edificio resultó un 1.400% más caro que el presupuesto de Utzon) y la despreocupación del diseñador por la posibilidad física de realizar la obra (la forma del edificio construido es bastante diferente a la propuesta en los dibujos del danés, porque el diseño original planteaba desafíos estructurales imposibles de resolver). La década de los setenta marcó el comienzo del posmodernismo en arquitectura, que, siguiendo a Charles Jencks, debería estudiarse en términos estilísticos como tardomoderno. Si el posmoderno superaba postulados del movimiento moderno, como el funcionalismo y la higiene, el tardomoderno los exasperaba hasta convertirlos en factores expresivos, como las cañerías de servicio en la estructura exterior del Centro Pompidou de París, de 1977. En realidad el término tardomoderno dejó de existir rápido: no hay ningún motivo funcional por el cual los caños del Centro Pompidou deban estar en el exterior y no en el interior. Sólo obedece a motivos expresivos y decorativos; encarecen el mantenimiento, debido a la multiplicación de superficies que hay que tener bien pintadas y protegidas de la intemperie y de plagas de animales, y fuerzan la maquinaria de acondicionamiento de aire, debido a que no están protegidos por paredes. De funcionales, nada. Ese edificio es tan posmoderno como cualquier muestra típica de aquellos años, con ornamentos delictuosos.

La crisis de los lenguajes arquitectónicos del siglo XX culmina en las desmesuradas obras que starchitects de todo el mundo construyen en suelo español.

Segunda fundación. Desde que en 1997 la municipalidad de Bilbao inauguró el museo Guggenheim, con diseño del canadiense Frank Gehry, la abundancia de dinero en España y el éxito del museo estimularon una carrera demencial de starchitects que convirtieron a España en un campo de cultivo de la arquitectura icónica. Hacia fines de los años ochenta, liderada por la Barcelona olímpica, España había desarrollado planes y plasmado obras de gran valor urbanístico y arquitectónico. Algunos arquitectos y críticos españoles de los ochenta y noventa fueron responsables de interesantes discusiones internacionales acerca del curso de la arquitectura de fin de siglo. Eran años de reinado del posmoderno, que se agotaba en gestos fallidos, quizá porque la voluntad espectacular no era acompañada por la capacidad técnica constructiva.

Fue justamente Frank Gehry quien impulsó el desarrollo de las herramientas informáticas para asistir al diseño arquitectónico, que permitieron a los diseñadores proponer formas caprichosas, cuyo cálculo estructural se hace posible gracias a sistemas que décadas antes no existían. Una misma herramienta de diseño permite la ideación, el diseño preciso, el cálculo estructural y luego hasta la realización de las partes necesarias para la construcción, en plantas industriales que usan el mismo software o sistemas compatibles. Probablemente, con las herramientas de diseño de Gehry, Utzon habría podido construir la Ópera que quería, y no la que se pudo construir con las herramientas de cálculo y diseño de su época.

José Luis Bilbao, jefe del ejecutivo de Vizcaya, está entusiasmado ante la idea de construir un segundo museo Guggenheim en la provincia, estimulado por el éxito de público del primero. "Nuestro objetivo es aumentar el ratio de pernoctación en Vizcaya de 1,4 a 2. Eso es lo que buscamos". La diferencia de objetivos entre los antiguos comitentes de arquitectura, que promovían la construcción de un museo con la simple finalidad de proteger las artes, y la de los actuales promotores, que lo hacen para tratar de aumentar catorce horas la permanencia de un turista en la región, es característica de la mirada con anteojeras de los promotores inmobiliarios, sean públicos o privados.

Antes de la construcción del Guggenheim de Bilbao, llegaban a la ciudad unos 25 mil turistas al año. Diez años después, llegan más de 650 mil. El éxito de la obra no se mide en la obra misma, sino en el efecto económico que produce en la comunidad. Por supuesto que no es nada despreciable que una obra arquitectónica genere riqueza y dinamice una comunidad. Pero eso no hace más que dejar a un lado el valor que la obra podría tener. Se dirá que es porque la obra tiene valor que muchas personas quieren ir a visitarla, pero en realidad es exactamente al revés: como mucha gente va a visitarla, la obra tiene valor. Se trata de la lógica del espectáculo, del tabloide o del paparazzi. Y el valor inicial lo da un sistema de estrellas cuya estructura es curiosamente similar al star system de Hollywood. Un caso ejemplar es el del Hotel Puerta América de Madrid.

Una firma inmobiliaria y hotelera vasca imaginó el epítome de la obra convocante: un edificio en el que estuvieran todos los starchitects. Encomendó el diseño del edificio a un arquitecto español, que hizo una cosa simplota y nada llamativa, salvo por la pintura multicolor de la fachada. El llamador, sin embargo, está adentro: contrató a varios estudios importantes para hacer la decoración de los distintos pisos: Zaha Hadid, Norman Foster, Jean Nouvel, David Chipperfield, Arata Isozaki. "Este hotel le da a Madrid imagen de modernidad", dice el promotor de la idea, Pablo Couto. Ni él parece darse cuenta de su inocentada, ni a los grandes estudios les importó. Ninguno de esos arquitectos estrella se dedica al diseño de interiores, pero ninguno se negó a la invitación, porque la lógica del star system obliga a estar siempre en el candelero. Si estaba Foster, Nouvel no iba a dejar de estar, y si estaba Isozaki, Hadid quería estar, y así con todos.

Valencia es un caso irritante para muchos. La ciudad natal del arquitecto Santiago Calatrava ha pasado del monocultivo de naranjas al monocultivo Calatrava, según el crítico y periodista Llàtzer Moix, autor del nuevo libro *Arquitectura milagrosa; Hazañas de los arquitectos estrella en la España del Guggenheim*. Le fueron encomendados edificios públicos, puentes, museos, y espacios destinados a las artes y la difusión de las ciencias. Es un arquitecto con vínculos muy directos con el poder, dueño además de un carisma al parecer capaz de revertir cualquier crítica. Las obras de Calatrava, que además de arquitecto es ingeniero (un detalle que le permite zanjear discusiones acerca de la pertinencia estructural de sus obras) se caracterizan por amplios gestos curvilíneos y gráciles que expresan fuerzas que casi nunca están ahí. Brazos de puentes que parecen sostener el tendido, pero que en realidad requieren estructuras ocultas para sostenerlos a ellos, encordados

completamente pasivos que hacen un discurso de puente colgante, o esfuerzos superfluos para dar cuenta de torsiones que a su vez representan otros esfuerzos innecesarios, son las marcas de estilo de este expresionista que quizá sea el más notable falsificador de estructuras de todos los tiempos. Los sobrecostos de sus obras son casi tan abultados como los de Utzon: es normal que sus edificios terminen costando 300 y 400% más que los presupuestos originales (que por otra parte fueron los que le permitieron ganar las licitaciones o los concursos), sin contar con los costos anuales de mantenimiento, generalmente elefantiásicos.

Pero, en los hechos, todos quieren un Calatrava, y si Buenos Aires consiguió uno auténtico (el Puente de la Mujer), Canelones, en Uruguay, compró un Calatrava genérico, cuando encomendó a un español el viaducto de acceso a Montevideo desde el este.

Arquitectura fantástica La fantasía de los modernos fue la del diseño como ciencia capaz de abolir el problema del gusto y el cambio de estilo: la forma sigue a la función y el estilo dejó de tener sentido, ya que la arquitectura es universal (o internacional); fue también la del diseñador como demiurgo (la inversa de la vieja imagen de Dios portador de compás y cartabón, como arquitecto del universo). Los arquitectos empezaron a trabajar en grandes planes de vivienda para las clases trabajadoras, ya no sólo para la nobleza y la burguesía, y con nuevas viviendas luminosas y saludables llegaría un nuevo amanecer de paz y prosperidad.

Fracasado el movimiento moderno y sus fantasías de diseño funcional y revolución, vivimos ahora una nueva fantasía, parecida a una historieta de Flash Gordon: la de que cualquier cosa que dibujemos se puede construir. Techos que se retuercen, pilares que cuelgan en vez de apoyarse, fachadas móviles, paredes como corazas de escarabajos de oro, al servicio de una expresividad muchas veces pueril: Zaha Hadid quiere hacer un puente en forma de gladiolo; Frank Gehry quiere hacer un edificio que semeje dos bailarines abrazados; Santiago Calatrava quiere hacer un edificio que parezca un cuerpo humano en torsión. Y lo hacen, lo cual despierta exclamaciones de admiración entre los turistas que han ido a visitar las ciudades donde se encuentran. Proezas de ingeniería, cosas grandes y brillantes para quitar el aliento, necesidad básica de los turistas, actuales patrones de la arquitectura internacional.

Pero no es más que una fantasía. Las obras de Gehry o Calatrava son diseños que expresan una libertad material que no está ahí. La arquitectura icónica es engañosa por naturaleza, en todos los sentidos. Es engañosa como obra de diseño, porque finge estructuras sustentantes donde no las hay; es engañosa en tanto función, porque los objetivos por los que se construye generalmente no tienen nada que ver con el destino de uso de la obra -es cada vez más frecuente la encomienda de un edificio cuya finalidad se desconoce (el primero, justamente de Utzon, fue el Arco de la Défense de París: había que hacer algo ahí; después se vería para qué se usaría)-; por fin es generalmente engañosa como proceso de adjudicación, ya que los presupuestos nunca son confiables, y los starchitected son elegidos a través de cadenas de contactos políticos y empresariales poco transparentes, cosa sin importancia en los casos de clientes privados, pero más difícil de aceptar en los comitentes del Estado.

Siempre quise dos torres distintas. L`Hospitalet de Llobregat es un municipio en la periferia de Barcelona, convertido por uno de sus alcaldes en exhibidor de arquitectura icónica en los últimos años, incidiendo de hecho -para algunos, chocando de frente- en planes urbanísticos de la conurbación barcelonesa. El objetivo del alcalde Corbacho (luego ministro de trabajo de Rodríguez Zapatero) es el mismo de todos los promotores de arquitectura icónica: "Poner L`Hospitalet en el mapa". Para eso, como siempre, nada mejor que un starchitected.

El japonés Toyo Ito diseñó las Torres Porta Fira, un programa de torres hermanas, y no gemelas, porque, según dijo el arquitecto, "siempre quise edificar una pareja de torres distintas". Un motivo verdaderamente insustancial para definir un partido arquitectónico, pero a nadie le importa, ya que, como reza el comunicado de prensa de los clientes (Fira 2000, un gran predio ferial barcelonés), "El proyecto ganador combina espectacularidad y respeto al medio ambiente". Las dos zanahorias del progreso puestas en la misma línea: quitar el aliento y ser verde.

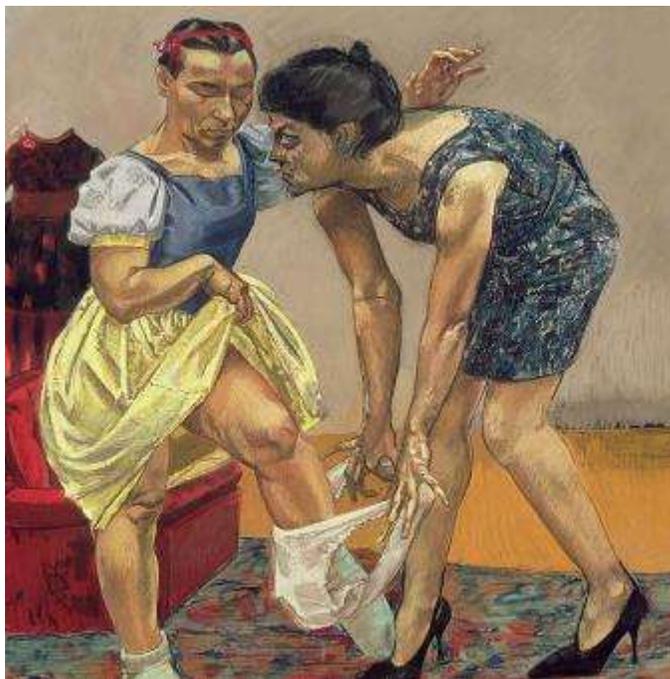
La inocente declaración de Ito expresa la impunidad con la que las estrellas manejan el ambiente, aunque digan respetar el ecosistema. Él siempre quiso hacer algo, y un alcalde le da algunos centenares de millones de euros para que lo haga, lo cual produce movimientos económicos que cortan de raíz cualquier cuestionamiento, ya que al parecer nadie termina perdiendo dinero. Cuando Moix le cuestiona a Calatrava acerca del costo enorme de sus obras, el arquitecto toma la lira: "Usted me habla de dinero. Yo le hablaré de

mis recuerdos de infancia". Y comienza un discurso que reafirma la vieja idea romántica acerca del arte invaluable.

El crítico William Curtis ha criticado la arquitectura icónica tildándola de techno kitsch y urbanismo viagra; para el urbanista Peter Hall, los íconos arquitectónicos llevan a una suma cero; los españoles Oriol Bohigas y Luis Fernández-Galiano hablan del final de una etapa y tratan de rescatar el efecto positivo de la intervención de starchitects en España, sobre todo el empuje hacia arriba de cierta calidad de diseño y construcción. Los motivos para la construcción de edificios públicos de cultura y entretenimiento tienen que ver con la promoción del turismo, esa actividad que convierte el mundo en un escenario para la contemplación de objetos asombrosos.

Mirar el mundo en vez de vivirlo no puede conducir a la arquitectura a otro lugar que el de objeto digno de admiración antes que de uso. El despropósito no es evidente cuando hay prosperidad, pero la carga que ahora tiene que soportar España por concepto de mantenimiento de las más caras obras arquitectónicas jamás construidas en la península, está haciendo pensar a muchos en la pertinencia de algunos gestos magníficos. **ARQUITECTURA MILAGROSA. HAZAÑAS DE LOS ARQUITECTOS ESTRELLA EN LA ESPAÑA DEL GUGGENHEIM**, de Llätzer Moix. Anagrama, 2010. Barcelona, 272 págs. Distribuye Gussi.

http://www.elpais.com.uy/suplemento/cultural/como-estrellas-de-hollywood/cultural_577607_110708.html

Malas de cuento**SOLEDAD PUÉRTOLAS** 09/07/2011

Blancanieves y su madrastra (1935), de Rego Paula.- The Whitworth Art Gallery. The University of Manchester. www.bridgemanart.com

La literatura infantil está poblada por más madrastras y brujas crueles que madres bondadosas. Arquetipos, simbología y mitos analizados a la luz de la psicología en un libro de Sibylle Birkhäuser-Oeri. *Blancanieves, La cenicienta, La bella durmiente o Caperucita Roja* son clásicos que permiten múltiples interpretaciones. De niña, fui lectora apasionada de los llamados cuentos de hadas, por los que desfilaban extraños seres no siempre benignos que daban a la vida una constante sensación de peligro e incertidumbre. En aquellos cuentos, los escenarios también resultaban intimidatorios. Grutas, bosques espesos, acantilados rocosos, mares agitados, estanques turbios sobre los que aleteaban sonidos de ultratumba y sombras amenazantes, servían de telón de fondo de intrincadas historias en busca de tesoros y reinos perdidos o desencantamientos, porque muchas veces, el protagonista había sido víctima de un maleficio y vivía bajo una falsa y horrible apariencia.

Tenemos muchas razones para suponer que la madre de Caperucita bien podría haber sido madrastra y no madre

Las hadas se encargan de ayudar a los protagonistas de los cuentos cuando se hallan más desesperados Me gustaban más estos cuentos de los que no puedo recordar un solo argumento -imagino que eran todos muy parecidos- que los clásicos infantiles. Excepto dos: *Blancanieves* y *La Cenicienta*. Podría añadirseles *El patito feo*. Desde luego, *Caperucita* no me gustaba nada, aunque su historia estaba muy presente, quién sabe por qué, en nuestras pequeñas vidas. *Blancanieves* y *La Cenicienta*, que en realidad es una especie de patito feo, lograron una popularidad enorme gracias a Walt Disney. Eran historias que no podían dejar indiferente a una niña. Dos historias de madrastras, por cierto. Curioso, ¿no? La madrastra de *Blancanieves*, además, es bruja. El famoso espejito en el que se mira para asegurarse de que su belleza no tiene rival en su reino la pone en relación directa con las fuerzas del mal. La madrastra de la *Cenicienta*, sin embargo, es simplemente una mujer mala. Humilla constantemente a su hijastra y le encarga los más fatigosos trabajos de la casa, mientras

no escatima dineros para vestir lujosamente a sus hijas con la idea de casarlas bien. Esta mala mujer carece de poderes sobrenaturales. Es Cenicienta quien, al final, accede a la magia.

En todo caso, una, bruja, otra, simplemente malvada, son prototipos de la madrastra que odia a su hijastra. No deja de ser llamativa esta presencia tan poderosa de las madrastras en los cuentos infantiles. Si la niña o la joven tienen al enemigo dentro de su círculo familiar, ¿cómo no se va a presentir toda una sucesión de peligros? Pero de esto tratan los cuentos, de obstáculos y dificultades. Si Blancanieves y Cenicienta hubieran tenido madres en lugar de madrastras, sus historias no habrían tenido lugar. La madre es buena por naturaleza, generosa, protectora. Blancanieves y Cenicienta son dos jovencitas desvalidas a las que hay que salvar.

¿De qué manera está presente la figura de la madre en los cuentos infantiles? El de Caperucita comienza precisamente con un breve diálogo entre la niña y su madre. La madre encarga a la niña que lleve la merienda a su abuelita, pero le advierte de los peligros del bosque y le pide que no se entretenga. No volvemos a saber nada de la madre. El final es lo bastante radical como para que se nos ocurra pensar qué habrá sido de ella. El lobo entra en casa de la abuelita, se la come y se pone su ropa. Llega Caperucita con la merienda y, a instancias de la falsa abuelita, se mete en la cama con ella. Tras el famoso diálogo -"¡qué dientes más largos tienes!", etcétera-, el lobo se zampa a la pobre Caperucita.

El tremendo episodio ha sido abundantemente comentado, dada la potencia de la imagen. El lobo, negro y peludo, vestido con camión blanco y tocado con una cofia, supone un contraste casi insoportable con la dulce e inocente niña. Pero, una vez que nos hemos dado cuenta de que en este cuento hay una madre, volvamos a ella. Y, de pronto, nuestra cabeza se llena de preguntas. ¿A quién se le ocurre mandar a la niña sola a casa de la abuelita teniendo que pasar tan cerca del bosque, un lugar peligroso por definición? Esta madre, ¿no será en realidad una madrastra?, ¿por qué, si no, envía a la niña a un lugar y a una hora tan inconvenientes? Lleva la merienda, luego es por la tarde, que linda con la noche. Bosque y noche, dos peligros clarísimos. Lo del lobo ha sido algo imprevisto. O quizá no: quizá la madrastra conoce la existencia del lobo, que tiene su guarida en el bosque. Quizá confiaba en que la niña, que es curiosa, se internaría por el bosque, se perdería y se toparía al fin con el lobo, que la mataría.



Como las madrastras malas quieren deshacerse de sus hijastras, tenemos muchas razones para suponer que la madre de Caperucita bien podría haber sido madrastra y no madre. Muerta Caperucita, la madrastra se queda con el padre de la niña para ella sola. La jugada le ha salido perfecta. Más aún, si, como sospechamos, la abuelita, a la que también se ha comido el lobo, es la madre del padre de Caperucita y, como es lógico, no se lleva nada bien con la nueva mujer de su hijo. Si todo esto es así, está claro que la madrastra ha matado dos pájaros de un tiro.

Si optamos por atenernos a la figura de la madre, llegaríamos a una conclusión igualmente inquietante: la madre es una perfecta estúpida. No tiene ningún sentido que envíe a su hija en medio de la tarde y con el bosque a sus puertas a casa de la abuelita. Sus advertencias de peligro, como debería de saber, se convierten en incitación, en tentación. Una madre tonta acaba siendo una mala madre.

Pero los cuentos infantiles no son realistas, sino simbólicos. Hay muchas más madrastras y brujas que madres bondadosas. La protección materna eliminaría la tensión. En compensación, existen las hadas. Estas bellas y etéreas mujeres, que también tienen complicadas historias a sus espaldas, se encargan de ayudar a los protagonistas de los cuentos cuando se hallan más desesperados. Por eso, sin duda, me gustaban tanto estos cuentos. Siempre podías contar con la intervención oportuna y mágica de las hadas.

Al lado de esta clase de literatura, que bien podemos caracterizar de fantástica, estaba la realista, a la que también fui muy aficionada. Allí sí había madres -Celia y Antoñita tenían madres, aunque Celia la pierde-, pero estas madres eran parecidas a la nuestra y a las de otras niñas. Eran madres y eran adultas. Esto, al final, era lo más importante. Porque el mundo de los adultos quedaba tan lejos del mundo de la infancia que la comunicación entre ambos parecía imposible. Estas madres de los relatos realistas eran distantes y daban muchas órdenes incomprensibles. Básicamente, no entendían nada de lo que les pasaba a sus hijos. Era un reflejo de lo que sentíamos los niños y niñas de entonces.

La literatura ha ofrecido siempre un lugar donde pasan cosas completamente distintas de las que se ven en el cotidiano acontecer, pero también da cabida a situaciones conocidas de la vida. Ambas opciones son necesarias y complementarias. La exageración y representación del mal y de las dificultades parece algo concomitante a nuestra condición. Sospechamos que esa forma de abordar la realidad nos proporciona nuevos y riquísimos puntos de vista. Bruno Bettelheim, en su apasionante libro *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, reivindica esta literatura y nos anima a preservarla. El detallado estudio de Sibylle Birkhäuser-Oeri rastrea los arquetipos maternos en los cuentos infantiles. Siguiendo la pauta de Jung, nos invita a explorar en los símbolos, en suma, a no tirar "la llave de oro que un hada buena nos puso en la cuna".

La presencia del mal en el mundo, sostiene Jung, es un hecho evidente y, en consecuencia, no podemos descartar el proceso de aprendizaje que nos brindan los cuentos. Lo tremendo, lo terrible, lo incomprensible, es parte de la vida, y la imaginación es un instrumento poderoso para nuestra sobrevivencia.

También para nuestra felicidad.

Psicoanálisis de los cuentos de hadas. Bruno Bettelheim. Traducción de Silvia Furió. Crítica. Barcelona, 2010. 352 páginas. 10,90 euros. **Soledad Puértolas** (Zaragoza, 1947) ha publicado recientemente el volumen 1 de *Obras escogidas*. *El bandido doblemente armado* y *Una enfermedad moral* (prólogo de Daniel Fernández. Anagrama. Barcelona, 2011. 156 páginas. 18,50 euros) y el libro de relatos *Compañeras de viaje* (Anagrama. Barcelona, 2010. 224 páginas. 18 euros. Electrónico: 14,30). www.soledadpuertolas.com.

http://www.elpais.com/articulo/portada/Malas/cuento/elpepuculbab/20110709elpbabpor_3/Tes

No toquéis a Blancanieves

ANTONIO RODRÍGUEZ ALMODÓVAR 09/07/2011

A la hora de abordar cualquier asunto relacionado con los cuentos tradicionales conviene no olvidarse de lo principal: el sentido de estas narraciones es de naturaleza simbólica. Esto es, expresan una cosa, pero se refieren o aluden a otra. Por tanto, cualquier intento de racionalizarlas, o de acercarlas a intereses o ideologías de nuestro tiempo, está condenado al fracaso, si no al más espantoso ridículo. Es lo que ocurre cuando se quieren "adaptar" las *Caperucita*, *Blancanieves*, *Cenicienta*, etcétera, con el prisma de "lo políticamente correcto", de algún feminismo extraviado, de pedagogías hiperproteccionistas, y otras yerbas posmodernas. Así, por ejemplo, ver menosprecio hacia la figura de la madrastra, frente a la de la madre, como encarnaciones respectivas de la maldad frente a la bondad, es no querer mirar más allá de esos estereotipos, y, en suma, condenar a la desaparición a esos relatos milenarios. Pues nada se resuelve reemplazando a la madrastra de *Cenicienta* por su madre, si en todo caso la mujer del padre, sea quien sea, ha de seguir maltratando a la heroína. Y si ponemos a una señora bondadosa, desaparecerá el motor del conflicto, que es el maltrato.

Tal vez por esa razón, en las versiones orales de estos viejísimos cuentos (hay *cenicientas* rudimentarias ya en el Antiguo Egipto), y desde luego en los pertenecientes a nuestra rica tradición hispánica, unas veces aparece la madrastra y otras es la propia madre la que se muere de envidia por la belleza de su hija, que es lo que desencadena una historia que sigue fascinando a los niños de todo el mundo, incluso ante las versiones almibaradas de la factoría Disney. Pues ni Disney, ni nadie, podrá evitar que la heroína emprenda y supere un durísimo camino de emancipación, huyendo de un espeso ambiente incestuoso. Por eso las versiones más auténticas de *Blancanieves* no hablan para nada de siete *enanitos*, sino de siete, o tres, **hermanitos**, los que previamente han sido expulsados del hogar por un padre que ansiaba tener una niña, que al fin llegó. En el caso de *Cenicienta*, la tan denostada madrastra lo que va a evitar es precisamente que el padre viudo se acerque demasiado a su hija, aunque no por eso dejará de obligarla a realizar las más penosas tareas.

En *Caperucita*, el papel de la madre tampoco resulta muy edificante, pues prácticamente arroja a su niñita al mundo exterior, el bosque, y con un atuendo como para no ser detectada por los lobos de turno. Y si nos acercamos a *La bella durmiente* -en versión completa-, veremos con horror cómo una suegra edípica pretende devorar a sus propios nietos y luego a su nuera. Se podría concluir, de este rápido examen de cuentos muy extendidos, que tanto madre como madrastra, o como suegra, comparten un mismo rol: abandonar y/o castigar a la heroína, para así darle la oportunidad de que crezca y se libere.

Todo eso, que reputados antropólogos, psicoanalistas y semiólogos han ido desvelando en los últimos tiempos, es lo que aconseja que estos cuentos no se alteren, pues alumbran en la mente infantil, y en el psiquismo colectivo, mucho más de lo que los adultos podemos entender a simple vista. Allí destruyen embrionarios complejos de Edipo, ayudan a combatir frustraciones narcisistas, rivalidades entre hermanos, a conocer, en fin, los límites de la existencia y del propio yo, más un descubrimiento intuitivo del sexo, como pieza turbadora en el corazón de la vida. Pero, sobre todo, iluminan la esperanza de hacerse independientes y libres, tras vencer tantas penalidades. Y al final del camino, el encuentro gozoso con otro ser distinto e inesperado: el príncipe, la princesa, que naturalmente no hay que interpretar en la literalidad miope de estos términos. De paso, observen cómo ese final incluye todo un matrimonio interclasista y por amor, que no es ninguna nonada, entre costumbres que todavía hoy sujetan a muchas niñas a repugnantes matrimonios concertados. Por ahí anda el meollo de estos relatos. Así que, por favor, no toquéis a Blancanieves, ni a la madrastra, y si me apuráis, ni siquiera a los enanitos de Disney, que bajo ese absurdo disfraz de mineros de un bosque (;), con sus siete camitas, resultan tan divertidos y tan, ¿cómo diría?... encantadoramente libidinosos.

Antonio Rodríguez Almodóvar (Alcalá de Guadaíra, Sevilla, 1941) obtuvo el Premio Nacional de Literatura Infantil y Juvenil, 2005, con *El bosque de los sueños* (Anaya). Su último libro es *Si el corazón pensara* (Alianza, 2009). www.aralmodovar.es.

http://www.elpais.com/articulo/portada/toqueis/Blancanieves/elpepuculbab/20110709elpbabpor_1/Tes

Los tesoros del conocimiento

VICTORIA FERNÁNDEZ 09/07/2011

Sibylle Birkhäuser-Oeri fue discípula de Carl Gustav Jung. A partir de sus postulados, desentraña los mensajes ocultos de decenas de cuentos infantiles y populares, y especialmente de las narraciones centradas en el arquetipo materno

La llave de oro a la que alude el título de este libro procede del psicoanalista suizo Carl Gustav Jung (1875-1961), que se refirió así a los cuentos -"una llave de oro que un hada buena nos puso en la cuna"- para resaltar la potencia de su valor simbólico. Y es que Jung, al analizar los cuentos populares (llamados también infantiles -aunque se sabe que no estaban, en principio, destinados a los niños-, de hadas, maravillosos, de siempre, de tradición oral, y finalmente clásicos), descubrió su enorme potencial como auténtica llave maestra para abrir las puertas a "lo inconsciente colectivo", a esos patrones y modelos ocultos (los arquetipos) que nos condicionan y nos hacen comportarnos como lo hacemos. "Todas las figuras de los cuentos", explica la autora en su introducción, "pertenecen a los niveles más profundos de nuestra psique; son representaciones arquetípicas. Influyen en nosotros las conozcamos o no, pues se trata de realidades psíquicas. La interpretación jungiana no intenta explicarlas, sino mostrar a través de ellas un camino hacia una experiencia íntima representada simbólicamente en las imágenes de los cuentos. Según esta concepción, lo que acontece en los cuentos es una vívida realidad psíquica. Comprenderla significa comprenderse a uno mismo. Parece ser que en lo más profundo de lo inconsciente del ser humano se encuentra una especie de cámara donde se hallan los tesoros del conocimiento que conciernen a la experiencia psíquica, y encontrar el acceso supone un gran enriquecimiento para nosotros". Alumna de Jung, la psicoterapeuta Sibylle Birkhäuser-Oeri (Basilea, 1914-1971) centró el objeto de sus estudios en el arquetipo materno y, en colaboración con la también jungiana doctora Marie-Louise von Franz, especialista en literatura infantil y en el análisis de los cuentos, desarrolló este ensayo, *La llave de oro*, publicado originalmente en 1976, ya fallecida la autora, y revisado y ampliado en 2002, que ahora se publica por primera vez en España. No se trata de un estudio folclórico sobre los cuentos, como podría dar a entender su alusión a ellos en el título, sino de un revelador y clarificador estudio psicológico, partiendo de las teorías del citado Jung, sobre los mensajes ocultos de los cuentos populares. Esas historias milenarias, aparentemente sencillas, que forman parte de la tradición, tanto europea como oriental, y que, amparadas en la fantasía, cuentan más de lo que parece y permiten acceder a profundas interpretaciones de los arquetipos, en este caso el arquetipo materno (y, por extensión, el femenino), representado por esos personajes tan "familiares" para los lectores y, a menudo, inquietantes, como madres buenas y madrastras perversas, hadas benéficas y brujas malvadas, princesas sumisas y damiselas maltratadas al borde de la rebelión... Todo ello en un contexto de tiempos violentos y pasiones desatadas (celos, mentiras, asesinatos, incesto, violaciones, maltrato físico, traiciones, vanidad, afán de poder, avaricia), que tanto juego da, periódica y cansinamente, a los guardianes de la "corrección política".

La llave de oro. Madres y madrastras en los cuentos infantiles

Sibylle Birkhäuser-Oeri

Traducción de Ruth Zauner

Turner. Madrid 2011

312 páginas. 28 euros

Escrito con sencillez, uno de los méritos del libro es su amenidad. Birkhäuser-Oeri ha optado por una exposición práctica, desarrollando sus teorías con ejemplos, al hilo de cuentos concretos, que va intercalando en el texto o que aparecen, brevemente resumidos, en un valioso apéndice final. *Blancanieves, Hansel y Gretel, Rapunzel, Cabellos de Oro, La Cenicienta, Barba Azul, La bella durmiente, Las tres hilanderas, Los seis cisnes, Piel de Oso, Caperucita Roja...*, y hasta un total de 60 cuentos inolvidables, que la autora repasa de la mano de su maestro Jung, en un libro sugerente y luminoso, que puede interesar por igual a los aficionados a la literatura popular y a los interesados en la psicología aplicada.

http://www.elpais.com/articulo/portada/tesoros/conocimiento/elpepuculbab/20110709elpbabpor_6/Tes

Creatividad entre amigos en un vagón de metro

PATRICIA TUBELLA 09/07/2011

El escritor galés Joe Dunthorne trabaja en un espacio cedido por el metropolitano londinense. *Submarine* es su primera novela

Entre un techo de metal, el tumulto de la ciudad y el cielo nublado de Londres. El escritor Joe Dunthorne (Swansea, Gales, 1982) trabaja en un lugar poco convencional: un vagón en desuso del metro londinense, colocado sobre una azotea. Cubierto de pintadas, es una pequeña incongruencia que atraviesa el perfil de engrifados edificios de la City. "Lo miraba con curiosidad desde la calle y un día me enteré de que una compañía de teatro que conocía tenía allí su sede", explica el novelista. "Solicité un espacio y desde hace un par de años es mi oficina. Mis amigos hacen noche aquí si pierden el tren a Norwich". Y en efecto, un amigo con la camisa arrugada entra y se sienta en una esquina a preparar un recital de poesía en el que participarán juntos por la noche. Dunthorne es una de las voces en alza del panorama literario británico. Su primera novela, *Submarine* (que publicará Suma de Letras), es un cómico relato de iniciación que lleva a extremos el legado de *El guardián entre el centeno*. Dunthorne escribió el grueso durante un curso de escritura creativa en la Universidad de East Anglia. Desde entonces, todo ha ido sobre ruedas. Este año se estrenó la adaptación cinematográfica. Dirigida por el novato Richard



Ayoade y con una banda sonora compuesta por Alex Turner de Arctic Monkeys, se ha ganado el favor de la crítica. El protagonista de *Submarine* es Oliver Tate: desquiciante quinceañero, potencial escritor y narrador engañoso. "Los adolescentes creen que no se parecen en nada a él, pero los adultos recuerdan avergonzados algo horrible que, como Oliver, hicieron en su juventud".

La jornada de Dunthorne transcurre frente a un parco escritorio de chapa, cubierto de tazas de té a medio beber y folios anotados. Rodeado por compañeros de vagón que teclean en el portátil o hablan por el móvil, su espacio de trabajo hace añicos el mito de la indispensable soledad del novelista. "Me gusta tener a gente con la que charlar, pero para escribir necesito silencio absoluto. Terminé trabajando con auriculares sin música. Echo de menos hablar en alto conmigo mismo". El autor acaba de poner punto final a su segunda novela cuyo título en inglés es *Wild Abandon*. El entorno inequívocamente urbano en el que trabaja ha tenido un efecto limitado y Dunthorne viaja al Gales rural para diseccionar un conflicto familiar en el seno de una comuna. "Siempre me han interesado los beneficios que proporcionan compartir y convivir. Tengo una vena jipi. Aunque veo su aspecto bobo, una parte de mí quiere recuperar parte de su ideología, tiene mala reputación pero es una manera inteligente de vivir".

http://www.elpais.com/articulo/portada/Creatividad/amigos/vagon/metro/elpepuculbab/20110709elpbabpor_2/Tes

Novela negra de Granada

ANTONIO MUÑOZ MOLINA 09/07/2011



En las novelas policiales una voz lleva a otra, la solución parcial de un enigma lleva a otro enigma, hasta llegar al enigma final que suele ser el de una muerte. Algunas veces con los libros sucede lo mismo. Un libro llega inesperadamente y cambia de golpe la dirección de las lecturas. Mi amigo Alfonso Alcalá, director de la Casa Museo García Lorca de Fuente Vaqueros, me mandó la investigación de Miguel Caballero sobre las trece últimas horas de la vida del poeta. Esa inmersión en la negrura del crimen me hizo dejar en suspenso cualquier otra lectura que tuviera entre manos para recobrar libros a los que no volvía hace tiempo, aunque esa muerte, y la obra y la vida de Lorca, están siempre muy presentes en mí, mezcladas al recuerdo de la ciudad a la que llegué treinta y ocho años justos después de su asesinato, y donde me quedé a vivir veinte años, el tiempo más largo que he pasado en ninguna parte.

El drama del hombre que huye buscando refugio al lugar donde lo aguardarán para matarlo tiene algo de la fatalidad inexorable de un mito griego

'Miedo, olvido y fantasía', de Marta Osorio, es un libro que no se parece a ningún otro escrito sobre García Lorca

A García Lorca uno no deja nunca de leerlo. En sus mejores versos hay una consistencia de pedernal indestructible, hecha de exactitud en la observación de las cosas y de temeridad visionaria que se vuelca con igual vehemencia en la celebración del amor y de la naturaleza que en la denuncia de lo injusto. Dice él mismo, en un soneto dedicado a Manuel de Falla: *Álgebra limpia de serena frente, / disciplina y pasión de lo soñado*. En un país donde cualquier efusión sentimental es considerada intelectualmente de mal tono, García Lorca se permitió en sus poemas amorosos un impudor de confesión en carne viva que nos sigue estremeciendo al cabo de tres cuartos de siglo. En la capital de provincia cerrada y hosca a la que volvía de Madrid con sus camisas de colores llamativos y sus ademanes fantasiosos aquella singularidad suya se debió de hacer aún más ofensiva cuando la agravó el éxito, a medida que la escalada de la tensión política alimentaba las formas más primitivas del odio. El drama del hombre que huye buscando refugio justo al lugar donde lo aguardarán para matarlo tiene algo de la fatalidad inexorable de un mito griego. He vuelto a seguir esos pasos de Lorca por los mismos libros que ya he manejado otras veces: el diario de Carlos Morla Lynch, la biografía de Ian Gibson. Pero sobre todo he leído con más sosiego y más atención un testimonio que ya es en sí mismo otro enigma, porque más que un libro es la conjetura o el proyecto de un libro que no llegó a existir: una maleta llena de páginas mecanografiadas, cuadernos de diario, copias de documentos, fotografías; una maleta que su dueño, Agustín Penón, llevó consigo en el barco que lo devolvía a Nueva York en 1956, después de más de un año de indagaciones sobre la muerte de Lorca en Granada y Madrid; que permaneció intocada durante más de veinte años, mientras ese hombre, distraído en otras obligaciones, postergaba el momento de ponerse a trabajar en su libro, quizás temeroso de hacer daño a los testigos que habían confiado

en él y que seguían viviendo bajo la dictadura de Franco, quizás desalentado de antemano por la dificultad de una tarea que le parecería superior a sus fuerzas.

Uno va dejando para otro día sus mejores propósitos y de repente el tiempo se ha acabado. La maleta que había venido de Granada a Nueva York viajó con Agustín Penón de Nueva York a San José de Costa Rica. En su interior permanecían los testimonios escritos de muchas personas que ya estaban muertas o que habían perdido la memoria, las fotos en blanco y negro de un país cada vez más lejano en el pasado. Antes de morir, en una última tentativa de que no hubiera sido vana su búsqueda de tantos años atrás, Agustín Penón envió la maleta de vuelta a España, dejándola como herencia a su amigo William Layton. Hasta las cosas más frágiles duran más que las personas: el papel quebradizo de las fotografías, el de las copias en calco, la tinta de las máquinas de escribir. Como un tesoro de tiempo la maleta de Agustín Penón la abrió en los primeros años ochenta Ian Gibson, que hizo uso de ella para documentar los episodios finales de su biografía de Lorca. Y aunque el propio Gibson le dedicó luego un libro, pocas personas supieron de ese hombre y de su búsqueda hasta que la editorial Comares de Granada publicó en 2000, y luego en 2009, una edición de sus papeles al cuidado de Marta Osorio: *Miedo, olvido y fantasía. Crónica de la investigación de Agustín Penón sobre Federico García Lorca (1955-1956)*.

Solo un trabajo filológico que no sé si está hecho permitirá conocer la naturaleza exacta de los materiales agrupados en el libro. Algunas veces se leen como entradas de diario, o como anotaciones rápidas hechas inmediatamente después de una conversación. En ocasiones la voz de la editora no acaba de distinguirse del relato original de Penón, y no estamos seguros de si todas sus notas las tomó en inglés, o de si han sido solo traducidas, y por quién, o también resumidas o arregladas de algún modo.

Sea como sea, el resultado es un libro que no se parece a ningún otro escrito sobre García Lorca. Agustín Penón, muerto hace tantos años, no recordado por nadie o por casi nadie, no acreditado por ningún título de erudición universitaria, viajó a Granada cuando la mayor parte de los amigos y de los enemigos del poeta estaban todavía vivos y lúcidos y cuando se respiraba todavía físicamente el terror de una represión que había tenido algo de meticulosa venganza social. Penón es el desconocido que llega haciendo preguntas a la pequeña ciudad en la que todos se conocen: el detective que ha venido para investigar uno de esos crímenes cometido en la claustrofobia de un recinto sin salida en el que las caras de todos los sospechosos son igualmente familiares. En Granada, a mediados de los años setenta, cuando yo me empeñaba en imaginarme a mí mismo como un escritor sin haber escrito apenas nada, leía a Raymond Chandler y a Dashiell Hammett e intuía en las noches de la ciudad la trama posible de una historia policial que la abarcaría entera, con sus callejones y sus barrancos, con sus zaguanes oscuros de viejas casas en ruinas, con sus periferias de bloques especulativos que arrasaban la Vega, con su castillo rojo en lo alto de una colina a la que se ascendía por un bosque.

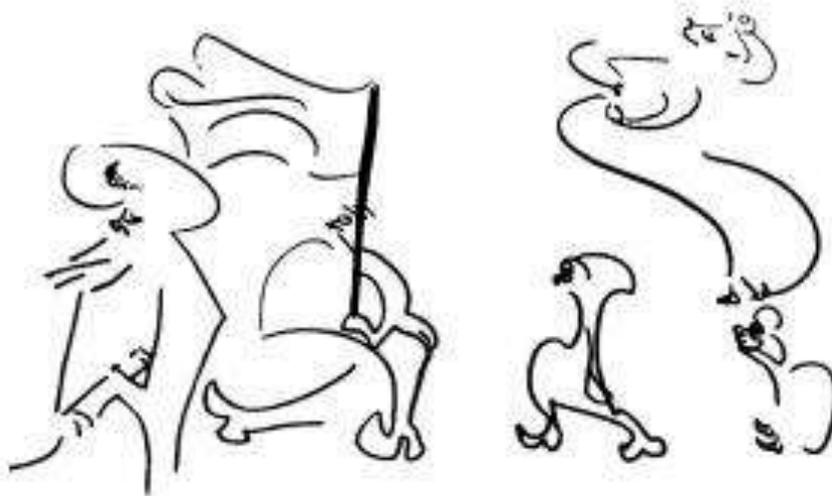
Solo ahora, leyendo a Agustín Penón, me doy cuenta de que aquella novela negra había existido sin necesidad de ser inventada ni escrita, menos aún por mí. El crimen es simultáneamente la muerte de Lorca y la de los miles que cayeron asesinados al mismo tiempo que él: el detective es ese hombre joven con apellido español y pasaporte americano que llega a la ciudad en 1955 y tiene la misma perspicacia para intuir la verdad o la fantasía en lo que le cuentan y para comprender más hondamente que ningún otro biógrafo cómo fue Federico García Lorca. Qué triste que se muriera sin recibir ni rastro de la gratitud que merecía.

Miedo, olvido y fantasía. Crónica de la investigación de Agustín Penón sobre Federico García Lorca (1955-1956). Comares. Granada, 2009. 800 páginas. 37 euros. antoniomuñozmolina.es

http://www.elpais.com/articulo/portada/Novela/negra/Granada/elpepuculbab/20110709elpbabpor_15/Te

La "escritura privada" de Kafka

MAX 09/07/2011



El autor de *El proceso* no fue un dibujante tímido o dubitativo. Sus dibujos tienen agilidad, intención y nervio. La edición de 41 de ellos, acompañados de fragmentos de sus textos, lo presenta como un precursor de la estética futurista.

Goethe, Victor Hugo, William Blake, Lewis Carroll, García Lorca, Dino Buzzati, Bruno Schulz... Todos ellos han tenido algo en común además de ser escritores: también fueron dibujantes. El caso de los escritores que dibujan, menos excepcional de lo que a primera vista pudiera parecer, solo ha empezado a merecer cierta atención en años recientes gracias a exposiciones o a libros como *Y además saben pintar: escritores, creadores de palabras, creadores de imágenes*, de Donald Friedman (Maeva, 2007). Es aún poco sabido, sin embargo, que uno de los escritores más influyentes del siglo XX, el que probablemente mejor supo expresar a través de la escritura la angustia consustancial a su tiempo, también dibujaba. Kafka expresó en muchas ocasiones y a diferentes personas su pasión por el dibujo, y al parecer nunca dejó de practicarlo. Pero también comunicó a su amigo Max Brod, en su carta-testamento de 1921, su deseo de que sus dibujos fueran destruidos junto a su obra literaria a su muerte. Aún hoy, la extensión de la obra dibujada de Kafka es un misterio. Se sospecha que varias cajas de seguridad en bancos de Zúrich y Tel Aviv pueden contener dibujos inéditos de Kafka. Pero las hijas de Ilse Esther Hoffe, asistenta de Max Brod, y herederas de su legado, se niegan obstinadamente a dar a conocer al mundo el contenido de las mismas.

Es un precioso y cuidado volumen extraordinariamente heterogéneo desde el punto de vista estilístico. La editorial Sexto Piso publica ahora un precioso y cuidado volumen con la totalidad de los dibujos de Kafka conocidos y publicados a fecha de hoy -apenas una cuarentena- en edición de Niels Bokhove y Marijke van Dorst. Los editores han optado por presentar los dibujos asociándolos a fragmentos literarios procedentes de novelas, relatos, diarios o cartas del autor. El conjunto es extraordinariamente heterogéneo desde el punto de vista estilístico. Junto a la media docena de dibujos más conocidos hasta ahora, suerte de serie a la que Max Brod bautizó como "marionetas negras de hilos invisibles", encontramos bosquejos procedentes de sus cartas y diarios, de cuadernos de apuntes de su época de estudiante, de postales y hojas sueltas que Max Brod fue conservando oportunamente. A tinta o a lápiz, casi todos ellos transmiten la sensación de estar dibujados espontáneamente, a vuelapluma, sin aparente trabajo preparatorio ni retoques o correcciones posteriores. Lamentablemente se desconoce la datación de la mayoría de las obras con lo que resulta extraordinariamente

difícil apreciar la evolución de Kafka como dibujante. Uno estaría tentado de suponer que las "marionetas negras", por su potencia visual y su contundencia en el trazo, fueron su obra de madurez plástica. Pero el mismo Kafka da al traste con toda conjetura cuando en una de sus cartas a Felice Bauer escribe: "Fui, en otro tiempo, un gran dibujante, pero comencé a tomar lecciones de dibujo escolar con una pintora mediocre y eché a perder todo mi talento".

Encontramos en el volumen dibujos que, por su increíble dinamismo, prefiguran la estética futurista. Hay también obras deudoras del Jugendstil de la revista *Simplizissimus*. Encontramos un autorretrato a lápiz, duro y extraño, pero que sin embargo nos devuelve la exacta imagen que conocemos del rostro de Kafka a través de las fotografías. Hay una viñeta genial y exageradamente grotesca, titulada por el propio Kafka *Solicitante y noble mecenas*, una de las pocas que desbordan humor. En ciertas ocasiones Kafka opta por dibujar cuando, en sus cartas, reconoce que le será complicado hacerse entender mediante la palabra. Son encantadores, en este sentido, los dos dibujitos, casi diagramas, sobre las maneras de cogerse del brazo dos personas al pasear que le envía en 1913 a su prometida Felice Bauer. La mayoría de los dibujos comparten una cualidad angulosa, dura y nerviosa. Las seis "marionetas negras" revelan quizá una voluntad de estilo en plena consonancia con la vanguardia del momento en Centroeuropa, el expresionismo. La contundencia de la mancha negra y las posturas tensas, que no rígidas, de esas figuras alargadas son tremendamente modernas para su tiempo, pero también para el nuestro, cien años después. No en vano algunas de ellas se siguen usando aún como ilustración de portada para ediciones de sus obras.

Kafka no fue un dibujante tímido o dubitativo. Sus dibujos tienen agilidad, intención y nervio. Y quizá podamos empezar a entrever algo de su actitud íntima hacia el acto de dibujar en las observaciones que hizo a Gustav Janouch en 1922 y que este recogió en *Gepräche mit Kafka*: "Mis dibujos no son imágenes, sino una escritura privada". Kafka fue, pues, también un precursor en pensar el dibujo como otra forma de escritura, una actitud que está precisamente hoy en el núcleo de las más interesantes aportaciones creativas de las últimas generaciones de dibujantes.

Dibujos. Franz Kafka. Edición de Niels Bokhove y Marijke van Dorst. Traducción de Fruela Fernández. Sexto Piso. Madrid, 2011. 144 páginas. 19,90 euros.

http://www.elpais.com/articulo/portada/escritura/privada/Kafka/elpepuculbab/20110709elpbabpor_16/Tes

'El principio de Dilbert', o cómo prosperar gracias a la estupidez

Posted: 29 Jun 2011 08:42 AM PDT



Aunque este libro lleva ya unos días rondando por las librerías, cada vez que lo veo me hace mucha gracia. Y es que cada vez que le doy un vistazo a **El principio de Dilbert** de **Scott Adams**, no puedo evitar partirme de risa. Todo un clásico de la literatura empresarial, es inevitable no sentirte retratado en alguna de sus viñetas.

Lo edita **Backlist** y el precio es **16 euritos**.

Dilbert, ese personajillo conocido por todos, protagoniza este libro en el que se mezcla texto y tiras cómicas. Jefes incompetentes, reuniones interminables, compañeros trepas... **El día a día de cualquier trabajador llevado al extremo y retratado con mucho humor**, de manera que cualquiera puede sentirse identificado en alguna que otra viñeta. Una gran manera de darle la vuelta a los problemas de trabajo para verlos con sentido del humor. Las risas están garantizadas, os lo aseguro.

La primera tira cómica de Dilbert fue publicada en 1989 y desde entonces no ha parado de acumular popularidad, creándose incluso una serie de televisión acompañada de ingentes cantidades de merchandising. Su creador, Scott Adams, natural de Nueva York, sabe de lo que habla, ya que él mismo ha trabajado en grandes empresas de este tipo. **Su sátira mordaz de la burocracia que impera en el mundo empresarial ha convertido a Dilbert en uno de los personajes más queridos por los lectores.**

Confieso que nunca había sido especial fan de Dilbert. Había visto alguna que otra viñeta y me habían hecho gracia, pero nunca lo había seguido de manera directa. Ahora eso tiene que cambiar, claro. Después de leer el capítulo sobre el teletrabajo de 'El principio de Dilbert' y reírme una barbaridad creo que me he vuelto una fan incondicional más. Menos mal que hay una tira diaria...

<http://www.papelenblanco.com/ensayo/el-principio-de-dilbert-o-como-prosperar-gracias-a-la-estupidez>

Ave Bernhard

CECILIA DREYMÜLLER 09/07/2011



Ensayo. De los pocos autores de la literatura alemana contemporánea que han tenido alguna influencia en la literatura española, Thomas Bernhard -muerto en 1989 en la cúspide de su fama- aún en vida gozó de cierto estatus de autor de culto en España, y eso no deja de ser sorprendente: precisamente un escritor tan desmedido, amanerado y en el fondo antimoderno, cuyas obsesiones giran en torno a su Austria odiada y querida, ha hecho mella en varias generaciones de escritores peninsulares. Sería interesante averiguar las afinidades que motivaron esta adopción literaria, aunque aquí no sea el lugar. Seguramente influyó el momento histórico. Las novelas y piezas de teatro de Bernhard, donde hace gala de un furibundo antifascismo y anticlericalismo, empezaron a traducirse justamente al final de la época franquista.

Así en la tierra como en el infierno; Los locos. Los reclusos y Ave Virgilio

Thomas Bernhard

Traducción de Miguel Sáenz

Epílogo de Pilar Campos Gallego

La uña RoTa. Segovia, 2011

222 páginas. 14 euros

Sin embargo, lo que se mantiene hoy, más allá de tesis históricas, es el Bernhard de los años cincuenta y sesenta, al que pertenecen también los poemas de la presente edición. En *Así en la tierra como en el infierno*, su primer poemario (de 1957), igual que en *Ave Virgilio*, su último libro de poesía (escrito en 1962), se descubre al Bernhard más personal, al más humano. La profunda seriedad y emotividad de estos textos -

embrionarios, atropellados e impenetrables muchos de ellos, pero todos propulsados por el enorme empuje de alguien que apuesta por todo- no deja indiferente. Y si bien Bernhard busca todavía su propia voz, ha dado ya con sus principales obsesiones, aparte de algunos de sus temas e imágenes, surgidos de un hostil mundo rural: "En los arcones negros de la tierra campesina / está escrito que moriré en invierno / abandonado por mis soles y el murmullo de los baldes / llenos de leche ordeñada".

Sin embargo, más allá de la lucidez que revelan las reflexiones sobre la estrechez de un entorno embrutecido y pacato, resulta verdaderamente turbador con qué vehemencia se rebela este fracasado estudiante de música y periodista local ocasional contra la fatalidad de la condición humana. El torrente de poemas de 1958 surge tras salir del hospital, donde Bernhard por los pelos se había librado de la muerte de una enfermedad pulmonar, y refleja nítidamente esta experiencia límite (que será decisiva para todo lo que escribiría Bernhard más adelante). Aquí está la raíz del odio al mundo, del rechazo a la naturaleza y del enquistamiento despreciativo en el yo. "Leo en los cruces de los caminos / las limitaciones de los aldeanos, / la muerte solitaria de los pájaros, / encuentro en los arroyos / el abril roído, / la úlcera, / los restos de los corzos del invierno...".

La mayoría de los admiradores de Thomas Bernhard ignora que la máxima ambición en sus inicios era "ser reconocido en la calle como poeta", como confiesa en su crónica autobiográfica *El frío*, pues tenía a la poesía por el género literario por excelencia. "En aquella época me había refugiado ya en la escritura, no hacía más que escribir, no sé ya, cientos y cientos de poemas, sólo existía cuando escribía". No obstante, tras este furor creativo, Bernhard deja la poesía. Todos sus poemas se originan en diez años, ya que con el éxito de su novela *Helada* y de sus relatos abandona el terreno que no le aporta reconocimiento alguno. Posteriormente incluso reniega de su producción poética, probablemente también porque ya no se identificaba con su fervor piadoso, y prohíbe -con excepción de *Ave Virgilio*- la publicación de los numerosos inéditos y la reedición de los poemas ya publicados.

Este último poemario, *Ave Virgilio*, donde Bernhard se proyecta como gran cantor épico al lado nada menos del poeta de la *Eneida*, contiene sin duda sus mejores versos. Aquí escribe alguien azuzado por la angustia existencial, el dolor de la soledad, y el joven Bernhard todavía no estiliza su sufrimiento, como hacía el "artista de la exageración" posterior con sus repeticiones y ampliaciones desaforadas. La exigencia de verdad del Bernhard veinteañero -"Poeta significa: el que dice la verdad. Por tanto, un poema ante todo ha de ser verdadero y auténtico"- es tan ardiente como su deseo de escribir poemas perfectamente novedosos. Esta gracia, sin embargo, no le fue concedida; muchos de sus versos revelan los modelos admirados, la poesía de Trakl, Rimbaud, la extraordinaria y desconocida Christine Lavant. No obstante su deje epigonal, transmiten una fuerza extraordinaria, casi explosiva, brotada de esta rabia vital tan propia de Bernhard, que los arranca una y otra vez de sus moldes poéticos. "Dónde me oíste con este frío... / Dónde introduje nombres y contranombres / en la historia, en este discurso / de pobreza, mi fantasma... / Mi palabra elegía / ovejas, cerdos, golpeaba bueyes preñados, / bebía del lomo de la vaca... / en libros milenarios / el arado de mi padre desfiguraba las estrellas". La poesía de Bernhard en las elegantes versiones de Miguel Sáenz resulta a veces más inteligible que en el original.

http://www.elpais.com/articulo/portada/Ave/Bernhard/elpepuculbab/20110709elpbabpor_19/Tes

Después de la crisis. Por un futuro sin marginación**JOAQUÍN ESTEFANÍA** 09/07/2011

Ensayo. El planeta ha dejado técnicamente la recesión que le ha acechado desde el verano del año 2007. Está saliendo de la crisis a distintas velocidades: mientras muchos países emergentes han tomado fuerza y Estados Unidos debate sobre si se han acabado sus problemas más lacerantes o vienen otros por delante, Europa -y dentro de Europa, España- y Japón se encuentran muy rezagados sobre lo que se podría denominar vuelta a la normalidad. Cada vez va siendo más urgente analizar las huellas que la Gran Recesión, profunda y muy larga, ha dejado en nuestras sociedades. No sólo en materia económica (destrucción de puestos de trabajo, empobrecimiento de las clases medias, endeudamiento de los Estados) sino social (se ha detenido la lucha contra el cambio climático) y política (debilitamiento de la calidad de la democracia). La crisis ha sido mucho más que una simple avería de las que, dentro de la teoría de los ciclos, tiene el capitalismo. La contradicción principal en las sociedades, dice Touraine, ha cambiado en este periodo: ya no se trata de la dialéctica tradicional entre los propietarios de los medios de producción y los asalariados, como ocurrió durante al menos los dos últimos siglos, sino entre los financieros que han causado los principales problemas (no hay crédito y si no hay crédito no hay inversión, crecimiento ni empleo) y el resto de los ciudadanos (empresarios, sobre todo pequeños y medianos, asalariados, desempleados y todo un conjunto cada vez mayor de desarraigados que el sociólogo francés denomina "desafiliados" al sistema). Por primera vez en mucho tiempo, han crecido las distancias entre los dos extremos de la escala social, que se alejan de la mediana, y ha disminuido la composición de las clases medias. Por ello, la reivindicación más importante en estos tiempos es el concepto de ciudadanía y la apelación, de nuevo, a los derechos universales de los seres humanos. No en vano, cuando se pregunta a la gente qué exige, es cada vez más frecuente que responda: "Quiero ser respetado", "no quiero ser humillado". La condición primera para la recuperación, según Touraine, es la democracia que transforma a las personas en ciudadanos responsables. Hemos retrocedido tanto que hemos de defender otra vez las libertades que un día, hace ya bastante tiempo, se conquistaron.

Después de la crisis. Por un futuro sin marginación

Alain Touraine

Traducción de Jordi Terré

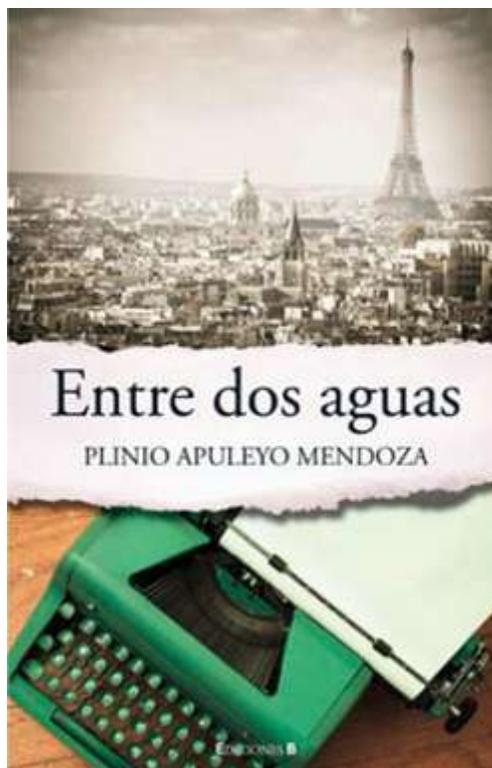
Paidós. Barcelona, 2011

176 páginas. 20 euros

http://www.elpais.com/articulo/portada/Despues/crisis/futuro/marginacion/elpepuculbab/20110709elpbabpor_25/Tes

'Entre dos aguas', de Plinio Apuleyo Mendoza

Posted: 28 Jun 2011 12:05 AM PDT



¡Qué fácil soy! Si es que no tengo remedio. Allí estaba yo dando una vueltecita por la librería y me topé con este **Entre dos aguas** de **Plinio Apuleyo Mendoza** (vaya nombrecito). Eché un vistacito a la contraportada para ver de qué trataba, y después de abrir las primeras páginas y ver que la acción comenzaba en Roma, donde he estado hace relativamente poco tiempo y donde aparecían lugares que conocí, no he tenido más remedio que leerlo. Y he de reconocer que no me ha defraudado en absoluto.

Pero lo de que empiece en Roma no es más que una coincidencia, ya que **casi toda la novela transcurre en el país colombiano**, un país donde la guerrilla, los paramilitares y el ejército son, lamentablemente, muy protagonistas. Y esa es la realidad que nos ofrece Plinio, para que conozcamos mucho mejor qué ocurre por aquellos lares, y lo hace con mucha naturalidad y sin nada de afectación o tristeza, sólo contando una historia que nos hace ver mucho más de cerca dicha realidad.

El autor nos cuenta en 'Entre dos aguas' la historia de **Martín**, un periodista colombiano que marchó de su país muy joven y que desde pequeño tuvo claro que allí no estaba su lugar en el mundo. Así, ha recorrido varios países europeos y siempre tuvo claro que no iba a regresar a Colombia, pero como siempre, el destino juega sus cartas. Así, su hermano **Benjamín**, capitán del ejército, ha aparecido muerto la noche de fin de año, y aunque la versión oficial es de suicidio, no está nada claro.

Esta situación le hará regresar para **intentar aclarar qué pasó realmente con su hermano**, un capitán muy querido por todos los campesinos y que llamaba la atención por su forma de actuar, ya que intentaba no utilizar la violencia y ofrecía refugio para los que quisieran abandonar las FARC. Evidentemente, todo esto haría que tuviera más de un enemigo, de ahí que Martín decida esclarecer los hechos.

Pero no es sólo esto lo que nos ofrece 'Entre dos aguas', ya que de la misma manera, el periodista irá haciendo un repaso de su vida: de sus comienzos en el París bohemio, de sus amores y, en definitiva, hará balance de si ha merecido la pena. Como os decía, desde pequeño renegó de su futuro como campesino acompañando a su padre en un trozo de tierra, y escapó en cuanto pudo rumbo a París. Pero lógicamente, **se llega a plantear su peculiar manera de ver el mundo**, siempre de un lugar a otro y con una libertad que en muchas ocasiones no es más que soledad.

He de reconocer que me ha encantado la forma en que Plinio Apuleyo Mendoza nos sumerge en los escenarios que vamos visitando, haciendo que sintamos estar allí con los protagonistas. Así, de su mano **visitaremos París, gran parte de Colombia, Roma o Portugal**, y siempre con la agradable sensación de que conoce muy bien los lugares de los que nos habla. Mención especial merece su forma de presentarnos Bogotá, donde se pasa de zonas completamente dominadas por la guerrilla a otros lugares donde predomina la buena vida, con lujo y cultura por todas partes. Mundo este último, por cierto, en el que nuestro protagonista Martín también se siente incómodo.



Así, poco a poco iremos conociendo las andanzas de Martín y sus progresos en la investigación de la muerte de su hermano, para llegar a un final que a mí personalmente me ha parecido muy acertado. Triste, pero acertado al fin y al cabo, dejándote un poso de tristeza porque **quedas con la impresión de que poquito se puede hacer con la situación que allí acontece**. Son muchos los personajes que van apareciendo a lo largo de la novela: amores, militares, miembros de las FARC, pero aunque aparezcan brevemente, siempre están muy bien dibujados y nos podemos hacer una idea general de lo que representa toda su vida. Me gustaría poder resaltar alguno en concreto, pero mejor me los guardo que son importantes para la trama. Poquito puedo decir sin embargo de la parte negativa de esta novela, si bien sí que podría comentar un par de cosillas. Por un lado, peca de ser **un poco repetitiva a la hora de presentarnos el personaje de Benjamín**, ya que son innumerables las ocasiones en las que algún personaje le relata alguna hazaña suya, muy parecida a todas las demás. Creo que no hacía falta insistir tanto, ya que desde el principio conocemos la forma de ser del personaje. En cuanto al otro puntito negativo, en este caso se trata de su estilo a la hora de escribir, ya que al igual que José Saramago, **parece que Plinio Apuleyo faltó a clase el día que explicaron los signos de puntuación**, sobre todo el punto y aparte. Aunque bien es cierto que no llega a los extremos del portugués y que no se hace nada pesado, pero de entrada visualmente choca un poco.

En cuanto al propio Plinio Apuleyo Mendoza, decir que nació en Colombia en 1932, estudió Ciencias Políticas en la Universidad de la Sorbona, y ejerce como periodista y escritor. También ha sido embajador de su país en lugares como Italia o Portugal, por lo que mucho me temo que gran parte de esta novela está basada en vivencias suyas. Son multitud los premios que ha recibido por su labor periodística y actualmente colabora

con diversos medios gráficos y digitales. Entre su obra literaria también podemos nombrar **El sol sigue saliendo, La llama y el hielo** o **Los retos del poder**.

En definitiva, 'Entre dos aguas' está especialmente recomendada para todo aquél que quiera, además de pasar un buen rato con una trama emocionante, descubrir algunos lugares y realidades que muchas veces las vemos como algo muy lejano. Personalmente, he disfrutado bastante con esta novela, y **he de reconocer que a medida que iba avanzando me iba convenciendo más**, hasta llegar a un final que te deja un poco desesperanzado, aunque consciente de haber leído una buena historia. Así que ya sabéis, si os apetece internaros en el peligroso mundo de la guerrilla, no podéis dejar escapar 'Entre dos aguas'.

Sentado en una ruidosa sala de espera del aeropuerto de Fiumicino, en medio de un vértigo de viajeros que se apresuran por salas y pasillos mientras los altavoces anuncian vuelos inminentes a Milán, Madrid, Londres, Nueva York o cualquier otra ciudad del mundo, él espera su vuelo a Bogotá sin poder desalojar de su ánimo un desasosiego sordo que no lo deja en paz desde aquel minuto trágico, ahora asociado a la claridad intensa y fría del primer día del año, cuando recibió la llamada de su hermana Raquel anunciándole la muerte de Benjamín.

Ediciones B

Colección: Grandes novelas

416 páginas

ISBN: 978-8958-8294-83-4

18 euros

<http://www.papelenblanco.com/novela/entre-dos-aguas-de-plinio-apuleyo-mendoza>

Francisco de Miranda. La aventura de la política**M. Á. BASTENIER** 09/07/2011

Ensayo. España ha sido una gran fabricante de revolucionarios en contra de sí misma. Francisco de Miranda, el precursor de las independencias latinoamericanas, es un excelente ejemplo de ello. Como se aprecia en la documentada pero sucinta biografía que le ha dedicado el historiador Manuel Lucena, 1812, Cádiz, la primera Constitución española, fueron tanto una oportunidad para España como una decepción para muchos latinoamericanos. Salvo Simón Bolívar, que nunca pareció dudar de su misión libertadora, Miranda, el caraqueño políglota que conoció a todos y sedujo a casi todos, fue uno entre la gran mayoría de los que no nacieron antiespañoles ni revolucionarios. Al contrario, tardó en decantarse por la opción independentista, y sin descartar que hubiera algo táctico en sus insistentes peticiones de reparación a la Corona española, cabe argumentar que no habría rechazado un autonomismo americano, que no tuviera que cortar los lazos con la metrópoli. Lo que le pasaba a Miranda y eso queda claro en el excelente estudio de Lucena, es que la España de Fernando VII le venía pequeña, y que en su empeño de vivir muchas más vidas que el común de los mortales, no encontró en Madrid ni en Cádiz ninguna que se le acomodara para la posteridad. El libro aborda directa o indirectamente todas esas cuestiones y, si acaso, algunos habríamos deseado que su extrañamiento y ruptura final con Bolívar hubiera sido tratado con mayor extensión, así como la comparación de sus figuras. Pero ya he dicho que Lucena Giraldo ha empaquetado tanto como escrito una biografía en la que nada sobra, nerviosa, ágil -como el propio Miranda- que, quizá, le pone a uno en la pista de futuros empeños. Como decía Oliver Twist: "Queremos más, señor".

Francisco de Miranda. La aventura de la política

Manuel Lucena Giraldo

EDAF. Madrid, 2011

254 páginas. 22 euros

http://www.elpais.com/articulo/portada/Francisco/Miranda/aventura/politica/elpepuculbab/20110709elpbabpor_21/Tes

La música y el ser humano Para manipular emociones

Esther Martín
(desde Madrid)

POCOS SON los indicios que muestran cómo los hombres primitivos usaban los instrumentos musicales o con qué finalidad. Es posible que se sirvieran de la música para sus rituales, como los pueblos del sur de África, o que le confirieran poderes mágicos y sanadores. Según Darwin, hace miles de años la música se utilizaba para exhibir las cualidades masculinas y asegurar la continuidad de la especie. Es decir, el que sabía tocar algún instrumento estaba mandando señales de sus "buenos genes" a la hembra.

La música es algo innato a todo ser humano. Los estudios demuestran que las variaciones producidas en el sonido se captan desde la cuna: los bebés de apenas dos meses son capaces de identificar curvas de sonidos ascendentes y descendentes. Con cuatro años, los niños dejan de percibir la música como un conjunto de sonidos y empiezan a ordenarlos con patrones de ritmo que se convierten en sus primeros bailes coordinados. Al cumplir cinco el cerebro es capaz de "adivinar" las notas de una melodía inacabada.



Cabe preguntarse, entonces, si todos los humanos pueden ser músicos. La respuesta, según el físico Philip Ball en su libro *El instinto musical*, es afirmativa: la mayoría podría tocar un instrumento tan bien como para ser la alegría de cualquier reunión.

Ya explicaron los científicos que el amor no es más que una cadena de procesos y respuestas químicas que tiene lugar en el organismo. Así de contundente puede ser también la afirmación de que las habilidades musicales se adquieren con la práctica. Se puede nacer con una predisposición, pero sin el trabajo constante sería imposible llegar al dominio de este arte.

En este punto es recomendable escuchar a los profesores de música, que observan en sus aulas cómo un alumno disciplinado y concienzudo alcanzará con mayor éxito el dominio del instrumento que uno habilidoso pero más arbitrario en su aprendizaje.

EL CEREBRO DE LOS MÚSICOS. Cuando una persona se dedica a la práctica musical de manera profesional, su cerebro se diferencia del resto de los mortales, porque la música funciona como un gimnasio para el intelecto.

Los neurocientíficos Gaser y Schlaug han descubierto que el cerebro de los músicos, sobre todo el de aquellos que comenzaron su formación antes de los siete años, tiene más grande el cuerpo calloso, es decir, la parte que conecta el hemisferio derecho con el izquierdo. Por esa razón su comprensión de la música es muy analítica sin disminuir su sensibilidad. Además, tienen mejores capacidades motrices, auditivas y espaciales que el resto.

La influencia de la música clásica en la capacidad intelectual ha fomentado numerosos estudios e investigaciones entre los que destaca el conocido como Efecto Mozart. Fue realizado en 1993 en la Universidad de California por la neurobióloga Frances Raucher, quien observó cómo unos sujetos que habían escuchado la música del genio vienés incrementaban su coeficiente intelectual en nueve o diez puntos.

Cuando esta información se difundió, las editoriales respondieron con la publicación de materiales musicales didácticos que potenciaban el rendimiento académico.

Pero la fama no le duró mucho al Efecto Mozart. En 1996 en la Universidad de Toronto, Nantais y Schellenberger determinaron que, aunque era cierto que la música de Mozart tenía un efecto beneficioso, cuando el individuo había adquirido sus propios gustos musicales los resultados intelectuales mejoraban escuchando su música preferida. Es decir: si a un individuo le gusta la música rock debería estudiar oyendo a los Rolling Stones.

A pesar de que con la música mejoran los resultados intelectuales, no ocurre lo mismo con las habilidades sociales. Así lo demostró otra de las investigaciones, que partía de la observación de varios grupos de niños: unos practicaban música y otros teatro. Los primeros mejoraron su coeficiente intelectual, pero los segundos desarrollaron mejor su comportamiento social.

ORIENTE Y OCCIDENTE. El lugar de nacimiento es otro de los factores que influye. No es lo mismo nacer en la India que en el Uruguay, ni siquiera en lo que a colores se refiere: los hindúes utilizan el blanco en los funerales como símbolo de muerte y el resto del mundo como símbolo de la pureza en el matrimonio.

Algo parecido sucede con la música. Mientras en África carece de sentido la afirmación "no tengo oído" o "no valgo para la música" porque significaría algo así como que se está sordo o inválido, en América Latina es una expresión muy común que invita a la persona a reservar los cánticos para la ducha.

En cuanto a los patrones rítmicos, también son muchas las diferencias: Occidente tiende a dividir las obras musicales en partes binarias, mientras que Oriente no tiene ningún pudor en dividirlo como más le convenga, sumando ritmos diversos o intercambiando binarios y ternarios.

Un ejemplo de todo ello es el flamenco español, un estilo musical que combina los dos extremos en sus raíces: Oriente está en la influencia que dejaron los árabes en el país y Occidente en los gitanos que llegaron desde Europa del Este. Aunque el flamenco tiene varios ritmos para cada "palo" o variedad de cante, conserva uno que se ha hecho muy famoso: las alegrías. En esta variedad el ritmo se marca de la siguiente manera (acentuando las palabras en negrita): un, dos, tres- cuatro, cinco, seis- siete, ocho- nueve, diez-, once, doce-. El patrón combina un ritmo de tres tiempos con otro de dos: Oriente y Occidente.

MÚSICOS INSENSIBLES. El último factor refiere a las emociones, es decir, si la gente se emociona por la música en sí o por los recuerdos asociados a una melodía. En el siglo V San Agustín señaló su preocupación porque la gente se emocionaba más por el canto que por lo cantado. En el XX serían los filósofos Juslin y Västfjäll los que se ocuparían de investigarlo.

Lo cierto es que cuando un músico toca, no tiene necesidad de sentir la emoción que debe transmitir durante un concierto: una cosa es sentirla y otra expresarla o provocarla. Desde un punto de vista racional, la música no es ni más alegre ni más triste, sino una combinación de elementos que evocan la tristeza o la alegría: un tempo más allegro o más lento, o una dinámica más forte o más piano contribuyen a provocar determinadas sensaciones en el oyente.

En realidad, el proceso musical es una manipulación de las emociones de la que los compositores, conocedores del efecto, son directamente responsables. Su influencia es muy directa en el organismo: basta pensar en la indiferencia que produce el hilo "musical" que emite un ascensor funcionando comparado con las pasiones instintivas que despierta la Cabalgata de las Walkirias de Wagner.

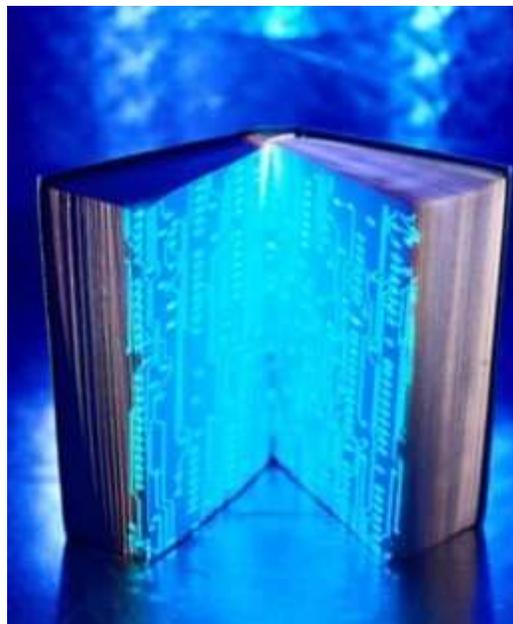
Hasta ahora, el intelecto, la geografía y las emociones son los elementos que mayor interés han suscitado en las investigaciones sobre los efectos de la música. De ellas se ha servido el físico y escritor inglés Philip Ball para refutar las teorías que expone en su libro. Un esfuerzo por explicar el fenómeno musical desde un punto de vista físico y social, que resultará útil a melómanos y escépticos musicales.

EL INSTINTO MUSICAL de Philip Ball. Turner, 2010. Madrid, 515 págs. Distribuye Océano.

http://www.elpais.com.uy/suplemento/cultural/para-manipular-emociones/cultural_577606_110708.html

¿Cómo la tecnología está cambiando la literatura y nuestra forma de leer... a peor?

Posted: 28 Jun 2011 03:24 AM PDT



Como lo prometido es deuda, aquí os presento **un análisis de cómo la tecnología está modificando inadvertidamente la literatura contemporánea**. Así que, siguiendo la línea abierta en el tríptico ¿Realmente leer en papel es lo mismo que leer en pantalla? (I), (II) y (y III), vamos allá.

Aunque nadie cree que los libros impresos vayan a desaparecer en un futuro cercano, lo cierto es que **los libros electrónicos son cada vez más cómodos y útiles**: sólo consumen energía cuando pasamos la página, no hay retroiluminación que cansa la vista, la definición es equivalente a la de un papel impreso, podemos transportar miles de libros es sólo unos gramos de peso, etc.

Es decir: los libros electrónicos están introduciéndose en nuestros hábitos lectores de una forma tan rápida que ni siquiera nos percatamos de los efectos colaterales que producen. Pero como ya profetizó **Mcluhan**: un cambio en el medio implica un cambio en el contenido.

El principal problema de los libros electrónicos es que inevitablemente **cada vez se parecen más a los ordenadores**: tienen conexión a Internet, posibilidad de incluir hipervínculos, sonido, animaciones, vídeos, redes sociales, bloc de notas, diccionario. Finalmente, leer en un libro electrónico, salvo por la comodidad, se parece bastante a leer en una pantalla de ordenador con conexión a Internet. Y, como ya os expliqué en el tríptico ¿Realmente leer en papel es lo mismo que leer en pantalla? (I), (II) y (y III), ello influye en nuestra capacidad de leer textos profundos con una cuota de atención sostenida.

En pocas palabras, y tal y como señala el psicólogo **Steven Johnson**, la inmersión absoluta en otro mundo creado por el autor podría verse comprometido. El e-book nos aboca a terminar leyendo libros tal y como leemos revistas y periódicos: **picoteando de aquí y de allá**. Incluso leyendo a la inversa: yo mismo empiezo a leer siempre el periódico por la última página.

Veamos cómo **Christine Rose**, del Centro de Ética y Política Pública de Washington, narra la experiencia de leer *Nicholas Nickleby* de **Charles Dickens** en un Kindle, el e-book de Amazon:

Aunque al principio me despisté un poco, enseguida me adapté a la pantalla y me hice con los mandos de navegación y paso de página. Pero se me cansaban los ojos y la vista se me iba de un lado a otro, como me pasa siempre que leo algo largo en el ordenador. Me distraía mucho. Busqué Dickens en la Wikipedia y me metí en el típico jardín de Internet al pinchar en un vínculo que llevaba a un cuento de Dickens: “El cruce de Mugby”. Veinte minutos más tarde aún no había vuelto a mi lectura de Nicholas Nickleby en el Kindle.



Nuestra forma de leer libros está cambiando a medida que leemos libros electrónicos. Y, por supuesto, eso también **acabará afectando a los tipos de libros que publicarán las editoriales**: si cada vez se huye más de las lecturas farragosas y se apuesta por la “lectura de autobús”, imaginaos lo que nos espera en la era digital, en la que todos llevaremos completos dispositivos tecnológicos en el bolsillo.

Japón ya presenta un llamativo ejemplo de este proceso: en 2001 varias jóvenes japonesas empezaron a componer relatos en sus teléfonos móviles, bajo la forma de mensajes textuales que cargaban en una página web, Maho no i-rando, donde otras personas los leían y comentaban. Estas historias se expandieron como seriales o “novelas telefónicas” de popularidad creciente. Algunas de estas novelas tuvieron millones de lectores “online”. Los editores tomaron nota y empezaron a sacarlas como libros impresos. A finales de la década estas novelas de teléfono móvil habían pasado a dominar las listas de los libros más vendidos del país. Otros cambios se producirán de forma más sutil. Por ejemplo, a medida que los lectores accedan a las novedades bibliográficas a través de búsquedas en Internet, los autores se verán cada vez más presionados para emplear determinadas palabras con más probabilidades de ser escogidas en esas búsquedas. **Es lo que ya hacen los blogueros.**

Steven Johnson apunta algunas probables consecuencias:

Los escritores y editores empezarán a preocuparse por cómo determinadas páginas o capítulos vayan a aparecer en los resultados de Google, y diseñarán las secciones específicamente con la esperanza de que atraigan esa corriente constante de visitantes llegados mediante una búsqueda. Los párrafos iniciales llevarán marcadores descriptivos que orienten a los potenciales buscadores; y se probarán distintos títulos de capítulos para determinar su visibilidad para las búsquedas.

Es decir, que **el lenguaje mismo se verá alterado**, incluso degradado. Es algo parecido a lo que ya ocurrió cuando se pasó de una cultura oral a una cultura escrita: cuando el autor supo que existía un lector atento y comprometido tanto intelectual como emocionalmente con su texto, modificó su manera de expresarse por escrito hasta que se separó totalmente de la forma de expresarse oralmente: explorando la riqueza del lenguaje. **Una riqueza que sólo podía asimilarse a través de la página impresa.**: nadie habla por la calle con la ampulosidad con la que Góngora escribía, por ejemplo.

Con la lectura digital está pasando justo lo contrario: ya no se expandirá el vocabulario, ni se ensancharán los límites de la sintaxis, ni tampoco se aumentará la flexibilidad y la expresividad del lenguaje en general. Lo que ocurrirá es que la literatura tenderá a ser accesible a fin de que el lector no pierda el hilo. Puede que incluso la literatura se acabe volviendo más accesible y sencilla que la propia expresión oral.

Crucemos los dedos para que no pase.

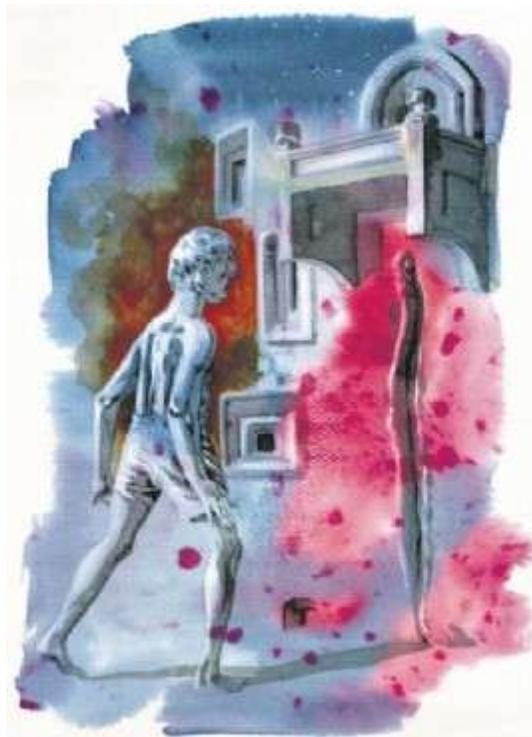
Por de pronto, un **grupo de catedráticos de la Universidad de Northwestern** ya dejó escrito en 2005 para la *Annual Review of Sociology*, que “la era de la lectura masiva ha sido una breve anomalía de nuestra historia intelectual (...). Estamos viendo cómo ese tipo de lectura vuelve a su antigua base social: una minoría que se perpetúa a sí misma, lo que podríamos llamar la clase leyente.” La cuestión pendiente de resolver es si esta clase leyente tendrá “el poder y el prestigio asociados a una forma cada vez más rara de capital cultural” o se les verá como a gente rara adepta a “una afición cada vez más arcana”.

Tras estas consideraciones un tanto apocalípticas (aunque pertinentes a fin de gestionar mejor lo que se nos viene encima), sólo me queda agradecer la paciencia y la resistencia numantina a los cambios tecnológicos a todo aquél que haya conseguido llegar hasta estas alturas del artículo. Si es que ha llegado alguien.

Vía | *Superficiales* de Nicholas Carr

<http://www.papelenblanco.com/metacritica/como-la-tecnologia-esta-cambiando-la-literatura-y-nuestra-forma-de-leer-a-peor>

El hombre de Bruselas



Mario Delgado Aparain

EL LUNES POR LA NOCHE, temiendo las sorpresas desagradables del sonambulismo o de la inquietante y ya cotidiana pesadilla del encuentro con el desconocido incendiario del pueblo, Augusto Almeida durmió sentado en la cama. A su lado, sumergida en la lectura de una revista de modas, Carmela Rustaveli había esperado pacientemente a que lo venciese el sueño y, de una vez por todas, cayese sobre su falda el libro que leía.

-Esos paisanos testarudos de Jefferson se merecen su destino ruinoso... - dijo Augusto Almeida con enojo, emergiendo de pronto de la lectura-. La vida se les consume cazando negros, vendiendo máquinas de coser, persiguiendo mulas de aserradero o reparando agravios que nadie reconoce... De todos modos, ahora se quién es el alcalde de Jefferson. Se llama Flem Snopes y parece ser el último Snopes auténtico que todavía sobrevive. A él le escribiré esta semana. Así que prepárate a redactar una carta en inglés, Carmela. Sí, señor... Tras mover la cabeza de un lado a otro, dejó caer el mentón sobre el pecho y se durmió con la boca abierta.

Carmela se acercó hasta él, tomó el ejemplar de *En la ciudad* de William Faulkner, lo dejó sobre la mesa de luz y cubrió al hombre con una manta hasta el pecho. Al igual que una mujer enamorada, no esperaba ninguna recompensa por aquella lealtad que la convertía en una secretaria cuyas funciones iban mucho más allá de las seis de la tarde, que no pocas veces incluían la tarea de montar guardia a su lado sin que él, por el hecho de estar dormido como un tronco, lo supiese. Había llegado al extremo de guardar celosamente el secreto de lo que había ocurrido una madrugada a finales del otoño pasado, cuando Augusto Almeida, sonámbulo y en calzoncillos, atravesó el pueblo en un profundo estado de ausencia sin que nadie lo molestase -en Mosquitos cualquiera sabe que a un sonámbulo no se lo debe despertar en ninguna circunstancia-, ingresó a la casa de Carmela Rustaveli por la puerta del patio trasero y se metió en su cama sin recobrar en ningún momento la conciencia, estado que no le impidió sin embargo montarla por primera vez y meterse profundamente en ella hasta la salida del sol. Por su parte, Carmela se permitió con largueza hacer lo que el instinto le dictaba. Cuando todo hubo acabado, ella se levantó sin hacer ruido, tomó a Augusto Almeida por los sobacos y

lentamente, muy lentamente, lo sacó de la cama, lo puso de pie y lo llevó hasta el sofá de la sala, donde lo recostó con infinita ternura para que continuase durmiendo en paz hasta el mediodía. Cuando despertó, lo primero que comprobó fue que el pantalón negro a rayas, la camisa blanca recién planchada y sus zapatos negros bien lustrados estaban a su alcance como todas las mañanas. Pero no se preguntó por qué él y su vestimenta estaban allí, en la casa de Carmela, pues se había acostumbrado a las sorpresas que cada tanto se daba a sí mismo a causa de las perturbaciones del sueño. Sin embargo, jamás se enteró de lo que había hecho con ella. Apenas si le quedó un curioso e inexplicable residuo de acercamiento íntimo, pero al fin, como no logró dar con una razón real, se conformó con pensar que, tal vez, aquella sensación se debiese a que los intereses comunes y el compañerismo suelen provocar situaciones humanas que muchas veces se parecen demasiado a una amistad profunda. Y nada más. Tampoco ella quería ahondar en rastros de algo más significativo. En un pueblo demasiado ciego como para formar parte del universo, no podía esperar de alguno de sus hombres más de lo que había obtenido: es decir, nada. Ni siquiera un hijo que le quitara la insoportable sensación de finitud que tienen las experiencias estériles.

El autor

MARIO DELGADO Aparain nació en La Macana (Florida, Uruguay) en 1949. Entre sus libros de relatos se cuentan Causa de buena muerte, Las llaves de Francia, Vagabundo y errante, Querido Charles Atlas, y las novelas La balada de Johnny Sosa, Estado de gracia, Alivio de luto, No robarás las botas de los muertos. Ha recibido, entre otros, el Premio Juan Rulfo de Radio Francia Internacional, el Premio Municipal de Literatura de Montevideo, el Foglia de Novela y el Bartolomé Hidalgo. El texto de esta página es un adelanto de su nueva novela, El hombre de Bruselas, que publica Banda Oriental.

http://www.elpais.com.uy/suplemento/cultural/el-hombre-de-bruselas/cultural_577597_110708.html

Amor de libro

J. GRACIA 09/07/2011

Narrativa. Naturalmente, no es solo un delirio de amor: es una fábula en torno a Severina y es también una fábula en torno a los libros que ella roba metódica y fielmente. La agilidad de la prosa, la elusión casi sistemática del tópico, la naturalidad de una primera persona atrapada en el delirio sabueso de amor impulsan una novela breve con aire de enigma. Casi todo flota en la novela, como si se dejase la carne sin tocar, pero está de acuerdo con una especie de técnica de la inminencia habitual en Rey Rosa: nada llega a materializarse en páginas morosas y descriptivas, ni siquiera cuando al lector mismo le apetece, porque casi toda ella prefiere recrear atmósferas con indicadores activos y leves, inciertos.

Severina

Como las buenas novelas breves, esta también tiene truco: el asedio ansioso del narrador en busca de Severina va entregando los materiales para una metáfora sobre el modo de vivir en y con libros, y seguramente también una alusión intencionada a la autonomía de lo libresco más allá de la realidad material y empírica. Severina y su abuelo no tienen papeles ni pasaportes, han ido de aquí para allá y apenas sabemos nada muy firme ni seguro sobre ellos, aunque sí su aptitud, y sobre todo la de Severina, para hurtar con habilidad libros de las librerías.

El narrador relata la historia de su asedio a Severina cuando ha dejado ya de ser el librero que fue, cuando tanto él como Severina han actuado en la frontera de la verosimilitud -como todo amor en marcha, ella tiene su punto de mujer bruja- y cuando la literatura ha impregnado ya casi cada episodio de alusiones explícitas (desde Rubén Darío a Jorge Riechmann) y reminiscencias implícitas. Todo conduce al centro escapadizo de un relato de amor que es, sobre todo, un relato sobre las redes que la literatura trama sobre la realidad. Por eso las listas de libros robados -casi siempre sin nombre de autor y a menudo en inglés, francés o español- tienden a evocar autores y obras que inevitablemente convergerán en Borges y un falso ejemplar anotado por Borges que pasa por verdadero, a partir de una anécdota que puede ser tan falsa como veraz y que al lector le confirma que este amor delirante por una mujer tiene mucho de amor delirante por los libros y, quizá también, y sobre todo, por la escritura misma de los libros: "Quiero probar suerte escribiendo una novela. Si no lo hago ahora, ¿cuándo?", les pregunta el narrador a los copropietarios de su librería, poco antes de conjeturar, de nuevo en los límites entre fantasía y metaliteratura invisible, "todo esto me hacía pensar que esta historia sentimental había sido un engaño, pero no un engaño llevado a cabo por dos seres humanos para burlar a otro sino un desvarío de mi propia imaginación".

http://www.elpais.com/articulo/portada/Amor/libro/elpepuculbab/20110709elpbabpor_27/Tes