

Boletín Científico y Cultural de la Infoteca

edición electrónica del Sistema de Infotecas Centrales de la Universidad Autónoma de Coahuila



CONTENIDOS

Invitación a conocer y usar base de datos de Wilson Web	3
El marketing de la guerra	5
Diedrich Diederichsen, entre el fan y el etnólogo	7
Ana María Matute: "El que no inventa no vive"	9
Arte efímero en lugar insospechado	11
Una mujer española en la cumbre de la fotografía	13
Equipo de Atapuerca considera que hay que revisar el mapa de la evolución humana	15
Un hallazgo abre paso al trasplante de flora intestinal entre humanos	17
Acompañar en la reinserción social	18
Las claves de la longevidad, revisadas	20
El gran robo de la Gioconda	22
De las ideas a las obras	29
Borges, Arlt y la voz de la calle	31
Hobsbawm vuelve a Marx	33
Un escritor en el banquillo	36
Metamorfosis perpetua	39
El desarraigo más temido	41
N132 la era de la radio "a la carta"	43
A golpes de martillo	44
Laberinto negro	49
Mis problemas con el posmodernismo	51
Mitologías de lo real	53
Las raíces del terror	55
Un libro letal	57
Dictadura y lenguaje	58
El dedo y la Luna	60
Liposucción: la grasa se redistribuye	62
La migración celular, esencial en la formación del organismo	64
Experimentan niños, sentimiento de abandono	66
Recordando a Carlos Monsiváis	69
Logran recuperar recuerdos que se creían perdidos	77
Afecta la caries dental calidad de vida de las personas	79
En México, una de cada cinco discapacidades se relacionan con daño cerebral	81
La vanguardia llegó de afuera	84
Ojos bien cerrados	85
Hayden White: "Lean a Marx; él les contará cómo sucedió"	94



La filosofía y el televisor	93
El influjo hipnótico de Tagore	96
Günter Grass, diario de la reunificación	98
Milán marca la pauta	100
Arte moderno frente al Partenón	102
Una nueva técnica reduce los riesgos en operaciones de obesidad	104
Hacia la detección precoz del alzhéimer	105
El 'Hespérides', un laboratorio flotante para tomar el pulso a los océanos	106
Dos predicciones de Einstein sido confirmadas con precisión extrema desde el espacio	109
Oxígeno para resucitar el mar Báltico	111
Ettore Scola cumple 80	113
"El cine italiano ha perdido identidad"	116
Hágase mi voluntad	120
"La historia no está escrita de antemano"	125
La segunda conquista del mundo	128
La intimidad del terror	131
En busca de valores	132
Contacto en Alemania	133
Borges y Amorim	137
"El Partido Comunista le sacaba dinero"	141
Einstein, la bomba atómica y los militares	145
El movimiento de lo invisible	147



Apreciable comunidad UAdeC:

Nos complace informarles que estaremos disfrutando de un periodo de prueba a las 17 bases de datos [Wilson Web](#) donde podrán realizar búsquedas en una o más bases de datos, aunque siempre es mejor optar por una, o bien por alguna de las bases de datos **Omni Files Full Text** (Mega o Select).

1. *Applied Science Full Text*
2. *Art Full Text*
3. *Art Museum Image Gallery*
4. *Avery Index*
5. *Biological & Agr Index Plus*
6. *Business Full Text*
7. *Cinema Image Gallery*
8. *Education Full Text*
9. *General Science Full Text*
10. *Humanities Full Text*
11. *Legal Periodicals Full Text*
12. *Library Lit & Inf Full Text*
13. *OmniFile Full Text Mega*
14. *OmniFile Full Text Select*
15. *Readers' Guide Full Text*
16. *Science Full Text Select*

17. Social Sciences Full Text

Wilson Web se caracteriza por una selección rigurosa de las publicaciones que se incluyen, al ser realizada por un comité *Ad hoc* de la reconocida American Library Association (ALA). Así como por la Inclusión de las publicaciones de forma completa o lo "cover to cover" (con algunas mínimas excepciones). Haciendo [click aquí](#) encontrarán descripciones de cada base de datos; y con otro [click aquí](#) tendrán acceso a entrenamientos interactivos.

Las 17 bases de datos estarán disponibles en nuestro portal de [BViDi-UAdeC](#) hasta el día 30 de junio del año en curso. Desde el botón de "PILOTOS". De igual manera podrán hacer consultas remotas fuera de la Red UAdeC durante el periodo de acceso a prueba que concluye el 30 de junio de 2011... No habrá necesidad de autenticarse.

Les hacemos una cordial invitación a usarlas y agradeceremos sus comentarios al respecto. Saludos cordiales.

“En el bien fincamos el saber”

MC Haidy Arreola Semadeni (tel. 844-411-8210) harreola@uadec.edu.mx

Centro de Información Especializada-Biblioteca Digital

Sistema de Infotecas Centrales

Universidad Autónoma de Coahuila

El marketing de la guerra

“Odisea al amanecer” y “Libertad duradera” son algunos de los pomposos nombres de operaciones militares recientes. Aquí, quién los elige, cómo y por qué.

POR Ana Prieto



Gecko, 17 de agosto de 2007. Una de las operaciones de EE.UU. en Irak. (AP)

Odisea al amanecer es el título de best-séller con que el Departamento de Defensa norteamericano ha bautizado a su actual operación contra Khadafi en Libia. Y ese nombre no ha pasado desapercibido para la opinión pública, que tras tantos años de eslóganes bélicos se pregunta qué tiene que ver con las acciones militares que se están llevando a cabo esta vez. ¿Será que los ataques sorprenden a las defensas libias sólo de madrugada? ¿Será que la administración Obama espera que a sus fuerzas les lleve tanto tiempo volver a casa como a Odiseo? ¿Será nada más que otro intento de edulcorar una acción que sin duda se llevará la vida de cientos y cientos de civiles?

Según Africom, la pata militar estadounidense en el vasto continente africano (cuyas oficinas, vale decir, están en Alemania) el nombre no significa nada y fue generado básicamente por una computadora. En efecto, en el año 1975 se creó un sistema llamado Code Word, Nickname and Exercise Term System, NICKA, a través del cual el Departamento de Defensa asigna a los distintos comandos apostados en todos los continentes una secuencia aleatoria de letras para bautizar sus operaciones militares. Esto no significa que el NICKA genere los nombres; es más bien un método automatizado para validarlos y almacenarlos, es decir, para darles luz verde tras comprobar que no se repiten y que se ha respetado la secuencia de letras asignada. Africom podía elegir esta vez entre las siguientes: JS-JZ, NS-NZ y OA-OS. Se decidieron por el último set, con “Odisea”. La segunda palabra puede ser escogida al azar; así es como quedó “amanecer”.

Aseguran que Odisea al amanecer no significa nada, pero el pathos, esa cualidad retórica de apelar a los sentimientos, tiene una presencia innegable. El nombre recurre a la atractiva ambigüedad de las emociones: hace referencia a un gran trabajo, pero no a una guerra; hace referencia al momento del día que todos esperamos tras una mala noche, a la renovación, a la promesa de empezar de cero. Pero sobre todo, parece ser el título apropiado para una acción que ha contado con el impulso y el beneplácito de un presidente que ha ganado el Premio Nobel de la Paz.

La que podría ser una muy interesante historia de los nombres de las guerras no está tan sistematizada como podría estarlo a esta altura. Si pensamos en lo que aprendimos en el colegio, los nombres de las contiendas se suscriben sobre todo al lugar en el que transcurrieron, como Lepanto, Waterloo o San Lorenzo, o bien al tiempo que duraron, y siempre bautizadas cuando el conflicto había terminado –Cien años, Seis días. Pero algunos enfrentamientos escaparon a esta la literalidad, como la muy desconocida Guerra de la Oreja de Jenkins cuyo nombre hacía referencia a su supuesto instigador, es decir, a un eufemismo. Robert Jenkins, un pirata escocés devenido en capitán, se presentó en la Cámara de los Comunes de Gran Bretaña en 1738 para denunciar que los españoles le habían cortado una oreja en la zona caribeña en 1731. La guerra se declaró casi de inmediato, duró nueve años, fue desastrosa para Gran Bretaña y, desde luego, tuvo menos que ver con la mutilación de Jenkins que con los intereses económicos en la zona.

En la era moderna, los primeros en emplear un nombre en código que fuera algo más que un código incomprendible fueron los alemanes casi al final de la Primera Guerra Mundial, conocida durante su transcurso como La Gran Guerra. La ofensiva alemana utilizó nombres míticos y religiosos para bautizar sus últimas operaciones, como Alberich, San Miguel y San Jorge, más conocida como la Batalla de Lys y que al retraerse en sus aspiraciones, terminó en el femenino Jorgelina.

Cuestión de imagen

Durante la Segunda Guerra Mundial los nombres de las grandes operaciones tendrían la función explícita de alentar y enaltecer a las tropas. Winston Churchill fue un apasionado del tema: dio instrucciones para que las acciones en que un gran número de soldados podía perder la vida no llevaran nombres que sugirieran demasiada seguridad en uno mismo, ni fuesen frívolos ni resultasen humillantes para los deudos. Por ejemplo, habría que evitar a toda costa que una madre dijera que había perdido a su hijo en una operación llamada “Alboroto”. Pero Churchill violaría su propia premisa de templar la autoconfianza al ser el responsable directo de que el desembarco aliado en Normandía en 1944 se llamara Overlord, cuya traducción es algo así como “más supremo que el supremo”. Unos meses después, Japón, que acostumbraba numerar o dar códigos alfabéticos a sus operaciones, bautizó su ofensiva contra los aliados en el Golfo de Leyte como Victoria, famosa por su despliegue sistemático de kamikazes.

Esos nombres no llegaban al ciudadano común, nadie más que los implicados conocían los títulos Overlord, Victoria o el hitleriano Barbarossa. Sólo después de 1945 el Departamento de Defensa estadounidense (entonces llamado Departamento de Guerra) dividiría los títulos de sus campañas en dos alternativas: los códigos y los apodosos o nicknames. Los códigos son para uso interno y no llegan al conocimiento del civil común. Los nicknames, en cambio, tienen la misión de moldear actitudes y opiniones, y se convertirían en una táctica bélica más bajo la forma de relaciones públicas.

La operación Encrucijada, que consistió en una serie de pruebas nucleares en el Atolón de Bikini a partir de 1946, recibió ese nombre para sugerir que ante el sobrecogedor poder nuclear no sólo las fuerzas militares sino la humanidad entera se encontraba en un posible punto de no retorno. Dos denominaciones que causaron malestar en las buenas conciencias norteamericanas fueron operación Asesina, durante la guerra de Corea, y Machacadora, en Vietnam. Para evitar errores parecidos en el futuro, el Departamento de Defensa estipuló que en adelante las operaciones no expresarían “un grado de belicosidad que fuese inconsistente con los ideales tradicionales de Estados Unidos o su política exterior”. El nombre de la invasión a Granada de 1983, Furia Urgente, inauguraría definitivamente la combinación del método NICKA con esa prosopopéyica creatividad a la que pronto nos acostumbraríamos y además subsumiría guerras e invasiones al rango de operaciones. La invasión de Panamá de 1989 se llamaría Causa justa, la Guerra del Golfo, Tormenta del desierto, acciones contra objetivos serbios durante la guerra de Yugoslavia, Fuerza Resuelta. La Guerra en Afganistán tras el 11-S, se llama, hasta hoy, Operación Libertad duradera (iba a llamarse Justicia infinita pero concedieron que a esta sólo puede administrarla Dios).

Si Churchill viviera, probablemente pensaría que Odisea al amanecer y Libertad duradera son nombres pomposos y floridos que no conmueven a la opinión pública y, sobre todo, que en nada mejoran la moral de los combatientes. Y quizá repetiría ante la comunidad internacional una de sus célebres frases: “No importa qué tan bella sea la estrategia, de vez en cuando hay que fijarse en los resultados”.

http://www.revistaenie.clarin.com/ideas/marketing-guerra_0_470953140.html

Diedrich Diederichsen, entre el fan y el etnólogo

En “Psicodelia y ready-made”, el crítico alemán ahonda su análisis de la cultura pop. Aquí, sus conceptos antes de su presentación en la Feria del Libro.

POR PABLO SCHANTON



SIGLO XXI. Diederichsen perfila el rol del artista contemporáneo.

Dos días después de la muerte de Theodor W. Adorno, cinco días antes del comienzo de Woodstock. En esa fecha de agosto de 1969, Charles Manson y sus seguidores asesinaban a Sharon Tate. Recién cuando arma la constelación Adorno-Woodstock-Manson, el alemán Diedrich Diederichsen puede dar su veredicto sobre el concepto de “contracultura” y escribir un ensayo imprescindible, “Fines del verano contracultural”, en 1999. El texto forma parte del primer libro de Diederichsen en español, *Personas en loop. Ensayos sobre cultura pop* (Interzona, 2005). Con la frase adorniana “No existe vida auténtica en lo falso” como llave, DD demuestra que sólo se puede leer a Woodstock con Manson, no separados como opuestos, ni siquiera dialécticamente. Si el objetivo era transgredir el *establishment* con todas sus consecuencias, sólo quedaba desembocar en el mal. Pero, ¿cómo puede ser que Adorno –el teórico de lo que el alemán Andreas Huyssen bautizó la “gran divisoria” entre el arte alto y la cultura pop– nos pueda ayudar a develar la verdad de la contracultura norteamericana de los 60? “Puedo usar a menudo los términos y los análisis de Adorno, pero sin compartir sus juicios de valor”, explica por mail este profesor que vive en Berlín, pero da clases de Teoría, práctica y comunicación de arte contemporáneo en la Academia de Bellas Artes de Viena. “Vivimos en tiempos diferentes, y aun así él mismo no leyó del todo bien parte de su cultura contemporánea. Pero produjo categorías de análisis tan útiles... Por ejemplo, se equivocó al estudiar el jazz, sí, pero su invención del ‘sujeto del jazz’ sigue siendo muy buena y útil”.

Justamente ahí, adonde Huyssen desactiva esa “gran divisoria” que sostenía Adorno, mediante su ensayo *La política cultural del pop* de 1986 (donde actúan por orden alfabético Adorno, Benjamin, Brecht, Duchamp, Lefebvre, Marcuse, Marx, Warhol y otros), es donde la ensayística de DD comienza. Se trata de un ángulo con lentes germanos que pretende revelar la ingeniería de la cultura occidental en un determinado momento, tratando de marginar o excluir la menor cantidad posible de manifestaciones en curso. “Comprender” es la clave de DD: para entender hay que incluir y abarcar. Hacer ver, ampliando el foco. Recién con la entrada de Adorno y Manson al gran fresco del agosto 69 donde Hendrix quemaba una guitarra llega la “comprensión”

sobre lo que fue el proyecto contracultural de los 60. Como queda claro en su flamante segundo libro en español, *Psicodelia y ready-made* (que viene a presentar a la feria del Libro), lo de DD no son los “estudios culturales”. Esos *papers*, que pueden “decodificar alegorías del postcolonialismo hasta en los musicales de Andrew Lloyd Webber” (al decir de Simon Reynolds), representan el permiso posmo que se da la Academia para romper un rato la gran divisoria y aplicar un Agamben a un partido de fútbol. DD no ratifica los saberes consagrados aportando ejemplos inauditos, con el fin de comprobar la eficiencia del sistema de pensamiento (*okey*, Zizek es un virtuoso en esto: le basta entrar a un huevo Kinder para explicar cómo funciona la ideología hoy). En el caso de DD, reparando en dos tapas de discos legendarias –la de Free Jazz (Ornette Colemann) y la de Sticky Fingers (Rolling Stones)– concluye en que finalmente el mundo de Jackson Pollock y el de Colemann, o el de Warhol y el del rock, estaban más conectados de lo que la distribución de las artes y los mercados quisieran. Como en la tradición de la crítica de rock donde podrían incluirse una gran parte de sus escritos (nunca esconde sus tics de fan), la tarea del ensayista diderichsiano consiste en considerar como definitivamente natural (una nueva naturaleza, si se quiere) la convivencia de Marx y Marilyn que la cubierta del Sargento Pepper fundó. Y en explotar como valor de uso, hasta el fetichismo, lo que estaba destinado a ser un valor de cambio: digamos, una tapa de disco.

El fetiche atraviesa Psicodelia y ready-made.

Bueno, porque precisamente “bajo los efectos del LSD todo mingitorio tiene la dignidad de una obra de arte.”

Un ácido y, plop, todos podemos ser Duchamps: la experiencia psicodélica desfuncionaliza y sublima los objetos como puras formas, sin necesidad de que el “experimentador” sea un experto en Arte.

Psicodelia y ready-made busca perfilar el rol del artista contemporáneo dentro del capitalismo post-fordista, pero sin aceptar del todo el diagnóstico ya clásico de los sociólogos franceses Boltanski-Chiapello, el cual da por ya asimiladas las objeciones y críticas que los artistas le hicieran al sistema (laboral). “El artista, la figura pública favorita de la contemporaneidad, ejemplo para empresarios y políticos, lord del sello privado del recurso más importante de la economía, la ‘creatividad’”: con esta descripción DD postula que el artista de hoy es el modelo del libre empresario, envidiado por todos. Sin embargo, el libro termina erigiendo la esperanza de que la crítica artística pueda ser reactivada. Ahora, si el artista trabaja en relación a las reglas del mercado, ¿de qué manera se articula la crítica desde ahí? “Haría una distinción entre el rol o la función del arte y los artistas en las sociedades occidentales, y una obra de arte específica y los efectos críticos que pueda provocar”, aclara. ¿Aprueba a los pensadores del arte actual más escépticos y extremos, como el Badiou de “Las 15 tesis sobre arte contemporáneo” o el Julian Stallabrass de “Art incorporated”? “Yo veo una enorme diferencia entre estos teóricos”, tipea. “Stallabrass provee un análisis concreto y útil de las prácticas dentro del mundo artístico orientado al mercado (que no es el único que hay: también está el mundo del arte de las Bienales regionales, igualmente problemático, pero distinto, incluso financiado más pobremente). A este análisis lo considero de un gran valor sociológico. Badiou es otra cosa: es un fundamentalista platónico interesado en verdades absolutas, que aborrece negociaciones post-heroicas, y las políticas *queer* y de identidades. Los déficits –a menudo correctamente observados– del mundo del arte lo ayudan a él con un argumento de más alcance contra cualquier forma contemporánea de arte”.

Rastros de carmín (Greil Marcus), Después del rock (Simon Reynolds) y el Personas en loop de DD forman la trilogía básica de libros en español para iniciarse en la crítica cultural con pie en el rock. Pero DD es alemán y eso crea una diferencia que lo distancia del eje angloamericano de la música popular. En 2006, escribió una reseña sobre el libro sobre post-punk de Reynolds donde le criticaba el hecho de no atender a las consecuencias que tuvo el movimiento, inclusive en países como Alemania o Argentina (Sumo fue nuestra versión del post-punk). A Diederichsen le gusta señalar aquello que sus colegas dejan de lado para edificar sus teorías. “Creo que mientras el eje yanqui-inglés del rock rigió el pop mundial los que no pertenecíamos a esos países fuimos capaces de ver mucho más precisamente que los nativos cómo funcionaba el fanatismo, el fetichismo y lo demás. Pero desde que existen movimientos como el Ghetto-Tech, y otras culturas dance que se celebran globalmente y vienen de todas partes del mundo, como el Funk carioca, eso no sucede más. Hoy todos estamos inmersos en la Música Pop. Por eso, ya es difícil ser un observador que, desde lejos, puede mantenerse al mismo tiempo como fan y como etnólogo”.

http://www.revistaenie.clarin.com/ideas/Entrevista_Diedrich_Diederichsen_0_463753654.html

Ana María Matute: "El que no inventa no vive"

La escritora recibe de manos de los Reyes el Premio Cervantes, máximo galardón de las letras hispanas
BORJA HERMOSO - Alcalá de Henares - 27/04/2011



Lee aquí el discurso íntegro de Ana María Matute (en PDF)

http://www.elpais.com/elpaismedia/ultimahora/media/201104/27/cultura/20110427elpepucul_1_Pes_PDF.pdf

Más breve, menos erudito, más cercano y sincero que discursos precedentes, el de la escritora Ana María Matute este mediodía en Alcalá de Henares, a la hora de recoger el premio Cervantes, ha calado en los asistentes. En presencia de los Reyes, el presidente del Gobierno y otras autoridades, esta frágil señora de 84 años ha desplegado una férrea y bella defensa de la invención como valor supremo en la vida. "El que no inventa no vive", ha aseverado Matute con convicción. Ella es la tercera mujer que recibe el galardón más prestigioso de las letras hispanas. Desde que fuera fundado hace tres décadas, también lo han recibido la filósofa española María Zambrano y la poeta cubana Dulce María Loynaz.

La cercanía de las palabras de Matute quizá ha quedado reforzada por el hecho de que la escritora no haya subido a la solemne cátedra plateresca del paraninfo de la Universidad de Alcalá de Henares. Sentada en una silla de ruedas, junto a una mesa baja, un halo de intimidad y ternura ha envuelto a las palabras de Ana María Matute mientras esta trazaba un ágil relato de su relación con la literatura: "la mía es una vida de papel". La capacidad de ficcionar ha servido a Matute de abrigo en una existencia a la intemperie: "La literatura es el faro salvador de muchas de mis tormentas". Vivió la guerra civil con 11 años, cuando conoció "el terror y el odio" y el mundo se volvió de repente "del revés". Ingresó entonces Matute en "la generación de los niños asombrados" y comenzó a comprender la importancia de los textos que arrancan con un "érase una vez...". Matute, en su tierno discurso, ha salido en defensa también del cuento como género mayor. La ficción funciona para la escritora catalana como territorio de salvación, una suerte de santuario donde parapetarse y en el que los personajes en cierta manera protegen al lector. "Si algún día se encuentran ustedes con mis historias, con mis criaturas, créanselas, porque me las he inventado", ha concluido Matute.

Una "generadora de empleo"

Las palabras de Matute han encontrado eco en el discurso de la ministra de Cultura, Ángeles González-Sinde, quien (entre otras virtudes de la escritora) ha elogiado su faceta de "generadora de empleo": "Conviene recordar que esta contadora de historias, esta buscadora de lo inexplicable es también una enorme generadora de empleo. A veces me pregunto ¿cuántos librerías habrán pagado el alquiler de su local gracias a la Matute?"



¿Cuántos impresores? ¿Cuántos distribuidores? ¿Cuántos correctores de pruebas, fabricantes de papel, cuántos transportistas, conserjes, telefonistas, contables, administrativos, secretarías, traductores en cuántas editoriales? Miro las mesas de novedades de nuestras librerías, los cientos de miles de registros que se generan en la red en fracciones de segundo con apenas teclear su nombre y pienso: este país tiene futuro y ese futuro pasa por la cultura. La cultura, donde se encuentran las fuerzas para modificar la realidad. La cultura donde podemos salvarnos mediante aquello que es más frágil, un mundo inferior que es espejo y mapa del superior".

El Ministerio de Cultura concede el Premio Miguel de Cervantes, dotado con 125.000 euros, "a los escritores que contribuyen con obras de notable calidad a enriquecer el legado literario hispánico". Se otorgó por primera vez en 1976 a Jorge Guillén y, con el de este año, han sido 34 los autores galardonados. En 1979 el Premio recayó exequo en Jorge Luis Borges y Gerardo Diego.

http://www.elpais.com/articulo/cultura/Ana/Maria/Matute/inventa/vive/elpepucul/20110427elpepucul_3/Tes



Arte efímero en lugar insospechado

Triunfan los 'speed shows', fugaces eventos creativos para tiempos convulsos

ROBERTA BOSCO - Barcelona - 28/04/2011



Los grandes retratos en blanco y negro cuelgan como si fueran ropa de las galerías de un viejo palacio de Roma, célebre por haber sido escenario de diversas películas neorrealistas. La exposición, organizada por la galería Mondrian Suite, dura solo una noche, lo cual incrementa la curiosidad e interés de la gente. Se trata del estreno de *CorpusTrip*, un proyecto del fotógrafo Luca Donnini, que ha decidido reunir 65 retratos realizados entre 2007 y 2010 en una serie de muestras itinerantes y extemporáneas. Con su furgoneta llena de imágenes, recorrerá unos 10.000 kilómetros a través de Europa durante dos meses, montando exposiciones de una noche, siempre en espacios no expositivos, en las 20 ciudades donde previamente realizó los retratos. Tras pasar por Barcelona y Madrid, continuará por Burdeos, París, Londres, Maastricht, Ámsterdam, Praga y Ljubljana, entre otras.

Luca Donnini está recorriendo Europa para mostrar sus retratos unas horas

Para estar al tanto de las fechas y lugares habrá que seguir la web (<http://corpustrip.com>) y el blog, donde se relatará la aventura en tiempo real. "En museos y galerías las obras están esperando a que alguien entre y las mire y el espectador ya sabe lo que se va a encontrar. Yo quiero crear situaciones inesperadas, quiero que la gente se encuentre con las piezas también por casualidad", explica Donnini. "Queremos que la gente nos ayude a encontrar los sitios, que se implique con esta muestra-*happening*, que nunca durará más de una noche. Luego las obras se abandonarán a su destino", añade el fotógrafo, que trabaja con una Rolleiflex analógica. No es la primera vez que Donnini deja el desmontaje de sus muestras al público. De hecho sus piezas tienen una doble vida: las imágenes impresas en el cuarto oscuro o pintadas a mano por el autor son destinadas al mercado del arte, mientras que las copias *blueback* se utilizan para proyectos como *CorpusTrip*, que el cineasta Alessio Maximilian Schroder documentará y convertirá en una película.

Los *speed shows*, exposiciones relámpagos, se multiplican. Domenico Quaranta, que fue comisario de la sección de arte digital de la última edición de la feria ArcoMadrid, acaba de celebrar uno en un cibercafé de Barcelona, en el marco del festival "de guerrilla de la comunicación" Influencers.



Para la rapidísima exposición *Raise your flag*, que ha durado tan solo un par de horas, Quaranta ha alquilado todos los ordenadores del cibercafé y en sus pantallas ha reunido obras creadas para Internet, "un entorno radical, donde realizar proyectos y experimentos imposibles en otros soportes, basados en la creación de relaciones, donde el arte se convierte en diálogo, intercambio, manipulación colectiva de imágenes, datos, archivos y mitos", indica el comisario.

La fórmula fue creada por el artista alemán Aram Bartholl, autor del Speed Show Manifiesto, donde explica que concibió este formato con la idea "de visitar el fenómeno del Net.art ahora que las redes sociales han desplegado todo su poder y se han convertido en parte de la vida de cientos de millones de personas".

A pesar de que nacieron con y para las obras *online* -incluso *performance* y obras en vivo, siempre que se retransmitan a través de programas de comunicación preinstalados como la teleconferencia o el *videochat*- las muestras relámpago se han difundido rápidamente desde los países del norte de Europa por todo el mundo, encontrando partidarios entre artistas de diversas disciplinas y en diferentes versiones: desde los que abren su taller para una noche hasta los que modifican y contaminan los espacios públicos con obras que pasan como meteoritos.

http://www.elpais.com/articulo/Tendencias/Arte/efimero/lugar/insospechado/elpepitdc/20110428elpepitdc_1/Tes

Una mujer española en la cumbre de la fotografía

El Premio Internacional de Alcobendas reconoce la trayectoria de García Rodero
MIGUEL PÉREZ MARTÍN - Madrid - 28/04/2011



La imagen es hermosa, sincera y tierna. Tres niños aparecen en una pared de lona de campamento militar en pleno exilio kosovar. Pasó en 1999, y Cristina García Rodero (Puertollano, Ciudad Real, 1949) estaba allí para fotografiar el momento que le ha valido hoy el reconocimiento a toda su carrera. Alcobendas le ha otorgado su Premio Internacional de Fotografía por la "importante presencia de la infancia en la mayoría de sus trabajos, prestando una especial atención a las relaciones humanas en la demostración de sus sentimientos".

Se define a si misma como una persona "tímida y miedica", pero los miembros del jurado se deshacen en elogios coincidiendo en su valentía. El Getty Center de Santa Mónica (California) tiene 6.000 obras suyas, que ella misma catalogó, y es la única española que pertenece a la prestigiosa agencia Magnum. Ha recibido casi todos los reconocimientos posibles, pero no se le ha subido la fama a la cabeza, por eso se muestra humilde y cercana a pesar de ser Premio Nacional de Fotografía de 1996. Sus inquietudes: la cultura popular, la guerra, la infancia, el agua... los temas se cruzan en su obra con todas las perspectivas y encuadres posibles, del paisaje al retrato y de los costumbrista a lo exótico.

Tres niños kosovares asoman tras una lona en un campo de refugiados en su foto de 1999. Cuéntenos qué historia se esconde detrás de esta escena.

Cuando me enteré que se estaba formando una bolsa de gente en Macedonia porque estaban expulsando a los kosovares, recuerdo que yo estaba en México e inmediatamente volvía España para fotografiar lo que estaba sucediendo con los kosovares, que era un problema que a mi me llegaba muy profundo pero que nunca había sido capaz de ir a Kosovo. Y ya no pude aguantar más. En un momento decidí que me iba. Conocía dónde estaba Skopje y dónde estaba la frontera y fui para allá. Se iban formando campamentos donde poder refugiarse a la gente, y estos niños estaban jugando, que es algo que te demuestra la capacidad del ser humano para poder adaptarse a las circunstancias tan terribles que están viviendo. Estos niños me estaban persiguiendo para jugar conmigo. Allá donde yo iba, iban detrás para provocarme y se hizo el pequeñito daño, y en la foto los niños lo están consolando. Sus compañeros eran también pequeños y, al sacar los brazos por la ventana para saludarme, el más joven se hizo daño y los otros con ternura lo cuidaron y lo consolaron, porque comenzó a llorar.

Le gusta que los protagonistas de las fotografías sean los niños porque, a pesar de las tragedias, siempre representan la esperanza.

Un niño es una fuente de esperanza, por eso debemos procurar darle un mundo mejor. De los niños me sorprende su fragilidad y, al mismo tiempo, la fuerza tan enorme que tienen.

Pero, ¿no es en los niños precisamente donde se ve más el dramatismo de las tragedias?

Los niños son la parte más frágil, pero también los que tienen la capacidad de reacción y de adaptación más rápida. En Kosovo aparecía una pelota e inmediatamente jugaban, o con palos hacían cosas para poder jugar y olvidarse.

Aunque cada vez hay más mujeres fotógrafas, en los periódicos sigue manteniéndose una mayoría masculina en la fotografía. ¿Cómo ve la situación?

Yo creo que la mujer hoy en día está en todas partes, hasta en los sitios menos femeninos, como el ejército. La mujer ha tenido fuerza, decisión y una capacidad para ganarse el protagonismo y hacer todo aquello de lo que es capaz. Y es capaz de todo lo que se proponga. Yo voy a muchos sitios y me encuentro a chicas con cámaras de fotos y enormes cámaras de televisión sobre sus hombros, y también en escenarios difíciles de guerra.

Después de haber ganado tanto, de haberlo conseguido casi todo, ¿cómo se siente después de haber recibido este premio en Alcobendas?

Cada premio es una alegría. Una hace el trabajo para sí misma, quizá con una necesidad de crear, contar y dejar testimonio. Y si encima te lo valoran, pues es una felicidad. Todos los premios son bienvenidos porque te dan muchas más fuerzas para continuar, y agradezco sinceramente al jurado que haya valorado mi trabajo.

¿Cree que la fotografía sigue siendo la hermana pequeña de las artes?

No. Es una de las artes.

Después de tantos años con la cámara a cuestas, ¿qué te queda por fotografiar?

Todo. Pero me gustaría ir cerrando los trabajos sobre el agua que estoy haciendo, y volver a algunos continentes a los que he ido poco, trabajar mucho más en Asia y en África. Me queda mucho, lo que pasa es que ya tengo muchos años, y tengo que pensar en lo que necesito para ir a aquellos puntos que no quiero que se queden sin tratar. No olvidarlos antes de no poder ir a una montaña. Por ejemplo, hay un lugar en Perú al que quiero ir y que me han dicho que son varios kilómetros en una mula. Tengo que ir antes de que no pueda subirme a ella.

¿Hace falta irse lejos para hacer una buena foto o puede estar a la vuelta de la esquina?

La foto puede estar en tu casa, con tus propios hijos, con tu familia, con los vecinos. Lo importante es que lo sientas, que lo conozcas bien, porque yo creo que conocer bien aquello que estás fotografiando te produce amor. Y la pasión hace que ahondes donde otros no llegan, y no te quedes en la superficie. Y eso da una obra llena de sinceridad y honestidad, que se puede diferenciar de otras.

¿Se hacen fotos con el cerebro o con el corazón?

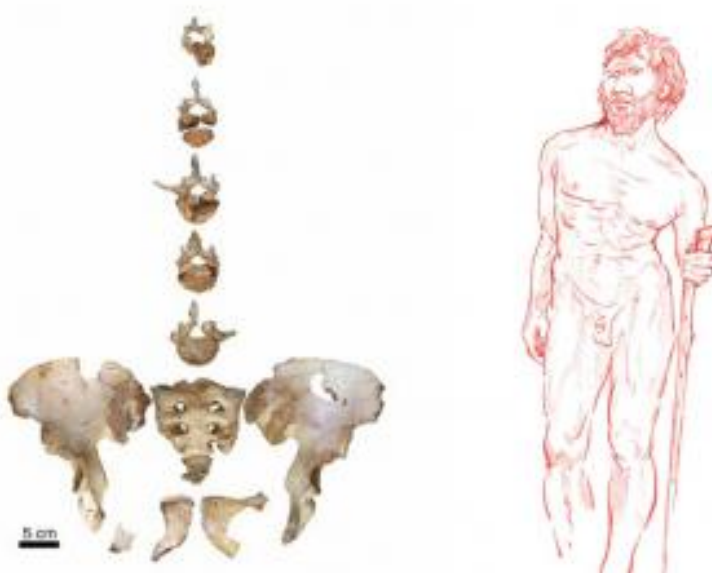
Con las dos cosas. Pero lo primero es el golpe del corazón, porque la decisión dura una fracción de segundo.

http://www.elpais.com/articulo/cultura/mujer/espanola/cumbre/fotografia/elpepucul/20110428elpepucul_6/Te
s

El equipo de Atapuerca considera que hay que revisar el mapa de la evolución humana

Los investigadores del yacimiento sostienen que hay una rama de homínidos con identidad europea y que no procede de África, sino de Asia

EFE - Burgos - 28/04/2011



El equipo de Atapuerca considera que hay que cambiar el mapa de la evolución humana porque hay una rama de homínidos con identidad europea diferenciada y que no procede de África, sino de Asia. Se trata de una teoría en la que llevan trabajando desde 2006, de la que ya han publicado algunos apuntes y con la que varios miembros del equipo trabajan en otros artículos, según ha señalado el codirector de Atapuerca y director del Centro Nacional de Investigación sobre Evolución Humana (CENIEH), José María Bermúdez de Castro. El investigador ha precisado que confía en que las referencias a esta teoría venzan las reticencias de la "comunidad científica oficial anglosajona", que ya se opuso a un intento de publicar un artículo que los directores de Atapuerca enviaron a las revistas especializadas hace dos años y que finalmente optaron por retirar.

La teoría parte de una tesis elaborada por una de las integrantes del equipo investigador de Atapuerca, también científica del CENIEH, María Martín, en 2006, ha explicado en rueda de prensa. La propia Martín ha explicado a Efe que, tras estudiar fósiles de Asia y compararlos con los de Atapuerca, donde se encuentran el 95% de los fósiles de homínidos europeos del Pleistoceno inferior y medio, ha concluido que se parecen más entre sí que a los africanos, "que tienen un parentesco más cercano".

En este sentido, Bermúdez de Castro ha afirmado que esta "identidad europea" se podrá confirmar cuando aparezcan más restos de la época de la mandíbula localizada en 2007 en Atapuerca, en la Sima del Elefante. Hasta ahora se han localizado también parte de un fémur y una falange que puede ser del mismo individuo, que vivió hace entre 1,2 y 1,3 millones de años, aunque "si apareciera su cerebro seguramente tendría una capacidad menor de mil centímetros cúbicos, realmente pequeño". Precisamente las conclusiones del estudio de la mandíbula suponen un apoyo de la teoría de la procedencia asiática de los homínidos europeos.

En el primer artículo, que ocupó la portada de la revista *Nature* en 2008, se apuntaba que podía tratarse de un Homo Antecesor, de la misma especie de la que aparecieron en Atapuerca restos de hace unos 900.000 años, pero la revisión realizada tras nuevas investigaciones ha hecho llegar a Bermúdez de Castro a una conclusión diferente. Según el director del CENIEH, la mandíbula tiene rasgos similares a las encontradas en el yacimiento de Dmanisi, en Georgia, de hace 1,8 millones de años, pero otros son más parecidos a los del Homo Antecesor de Atapuerca, de hace 900.000.

La conclusión es que se trata de un *Homo SP*, lo que significa que pertenece a una especie no determinada y habrá que concretar "si pertenece a alguna especie conocida o a una nueva", ha explicado el científico. En su



opinión, la incógnita se despejará una vez se localicen nuevos restos de la misma antigüedad que la mandíbula, que permitirá obtener una imagen mucho más completa de la especie.

Bermúdez de Castro ha insistido en la importancia de contar con un puente de unos veinte metros sobre el suelo de la "trincherita del ferrocarril", donde se encuentra la Sima del Elefante. Se trata de una estructura que "sería barata" y permitiría a los paleoantropólogos trabajar debajo y retirar unos 20 o 30 centímetros de tierra bajo los que creen que se pueden encontrar más fósiles de hace más de un millón de años. Esta excavación, sobre una extensión de unos treinta metros cuadrados, podría ser "sumamente esclarecedora" y completar el apoyo a la teoría de la evolución humana alejada de lo que María Martín ha llamado "africaentrismo".

http://www.elpais.com/articulo/sociedad/equipo/Atapuerca/considera/hay/revisar/mapa/evolucion/humana/elpepusoc/20110428elpepusoc_3/Tes



Un hallazgo abre paso al trasplante de flora intestinal entre humanos

M. L. FERRADO - Barcelona - 21/04/2011

La flora intestinal (las bacterias que habitan el tracto digestivo) no es tan específica de cada individuo como se creía. Igual que hay grupos sanguíneos, en los seres humanos hay tres grupos de flora intestinal: A, B y C. En un futuro, este descubrimiento podría modificar el abordaje de enfermedades como la Crohn, la colitis ulcerosa, la diabetes o la obesidad. Otra de las posibilidades es el trasplante de flora intestinal. Como si de un bosque a repoblar se tratara, el trasplante permitiría reintroducir las especies ausentes. Saber que todo individuo corresponde a uno de estos grupos permitirá definir mejor el tipo de trasplante que cada uno necesita.

"Deberemos trasplantar las bacterias adecuadas, si no sería como, por ejemplo, intentar llevar una ardilla que vive en un bosque escandinavo a la selva, en dos días moriría", explica Francisco Guarner, responsable del proyecto MetaHIT en España e investigador Instituto de Investigación Vall d'Hebrón (VHIR). El trabajo se publica hoy en *Nature*. "Tal vez debamos empezar a pensar en el enterotipo de flora intestinal como si se tratara de un grupo sanguíneo, especialmente cuando se aborden determinados tratamientos", añade.

Países desarrollados

Esta estructura esencial determina el funcionamiento del intestino del individuo y se definiría durante el primer y el segundo año de vida del bebé, explica Guarner. "Hasta ahora creíamos que la flora intestinal de cada individuo estaba determinada por la procedencia (y el entorno) y que era como una firma digital individual, no pensábamos que hubiese estos tres grupos comunes", reconoce. Los investigadores han analizado el microbioma de la flora intestinal de pacientes de España, Dinamarca, Francia, Italia, Japón y Estados Unidos, por lo que el investigador cree que ahora queda por ver si en estos grupos también encajarían las personas que viven en países menos desarrollados.

En las anteriores fases del proyecto, los investigadores averiguaron que el intestino humano está poblado por unos 10 millones de bacterias. Pertenecen a más de 1.000 especies diferentes, y la presencia o ausencia de algunas de ellas se correlaciona con enfermedades intestinales. Con los nuevos datos han visto que en cada uno de los enterotipos identificados predomina un tipo de bacteria diferente.

http://www.elpais.com/articulo/sociedad/hallazgo/abre/paso/trasplante/flora/intestinal/humanos/elpepusoc/20110421elpepusoc_7/Tes

Acompañar en la reinserción social

La función del acompañante terapéutico es contener y ayudar al paciente psiquiátrico a reconectarse con su entorno social

Sábado 23 de abril de 2011



Tesy de Biase

Para LA NACION

Crean puentes entre el aislamiento y el encuentro con los otros, entre la dependencia y el camino hacia la autonomía; puentes que ayudan a las personas con padecimiento psiquiátrico a restablecer el vínculo con el entorno social del que se habían alejado.

Gracias a esta función de reconexión, los acompañantes terapéuticos funcionan como auxiliares del dispositivo de salud desplegado por psicólogos, psiquiatras y asistentes sociales.

"El terapeuta ve al paciente una hora, pero los auxiliares terapéuticos multiplican este tiempo, participan en la interacción familiar y en distintas actividades en las que intervienen con un rol terapéutico, pero con una distancia distinta de la asimetría propia de la relación del médico o el psicólogo con el paciente", comenta el médico psiquiatra Guillermo Belaga, jefe del Servicio de Psiquiatría del Hospital Central de San Isidro.

Cumplen un rol de sostén fuera del espacio terapéutico con aquellos pacientes que presentan dificultades para enfrentarse, con recursos psíquicos limitados, a su propio sufrimiento psíquico y a un medio social que suele ser hostil y estigmatizador. Participan en la vida cotidiana del paciente, a quien escuchan, contienen y ayudan a reconstruir vínculos que no siempre están enteros.

La estrategia de acompañamiento se construye artesanalmente, para cada paciente, según su diagnóstico, sus imposibilidades y las dificultades de su red familiar y social. "El trabajo del acompañante terapéutico se inscribe donde las redes propias del paciente fallan. Si hubiera amigos y familiares que se hicieran cargo probablemente no sería necesario acompañar", dice Belaga.

Y relata el caso de un paciente que había recibido el alta psiquiátrica y estaba en condiciones de retomar sus estudios, pero no se animaba a viajar solo. O la situación de una paciente con una fobia severa, por la cual no podía permanecer sola en la casa porque sentía una angustia discapacitante. En ambos casos, la sola presencia del AT fue suficiente para calmar el síntoma y rehabilitar para la acción.

Reconocimiento

Los acompañantes terapéuticos no cuentan aún con matrícula profesional y son instituciones privadas las encargadas de la formación, como el Instituto de Neurociencias de Buenos Aires (Ineba). Mediante un convenio, el Hospital Central de San Isidro recibe a los egresados de la carrera de acompañante terapéutico de Ineba para que realicen sus prácticas iniciales ad honorem.

La propuesta se enmarca indirectamente dentro de la ley nacional de salud mental, sancionada el año pasado, que concibe la internación psiquiátrica como último recurso. A fin de suplantar la alternativa extrema del encierro, promueve la atención en salud mental por parte de un equipo interdisciplinario integrado por profesionales, técnicos y otros trabajadores capacitados con la debida acreditación de la autoridad competente,

en el que incluye las áreas de psicología, psiquiatría, trabajo social, enfermería, terapia ocupacional y otras disciplinas o campos pertinentes.

La filosofía del servicio consiste en ofrecer un tratamiento integral que prevenga internaciones, posibilite las externaciones y, cuando éstas se producen, facilite la reinserción social efectiva. Por eso, incluye en su equipo de salud a los trabajadores sociales, cuya misión se extiende al exterior.

"Los trabajadores sociales conocen la dinámica y los recursos comunitarios; saben qué timbres tocar para la resolución de numerosos problemas, temas que los psiquiatras y psicólogos, por más sensibilidad social que tengan, no pueden abarcar", reconoce Belaga.

"Nosotros no inventamos nada nuevo, pero retomamos la tradición de la comunidad terapéutica que nació en los años 60 y 70 con la propuesta de la desmanicomialización", dice el psiquiatra.

Reinserción activa

El modelo de esta propuesta es el proyecto iniciado por Franco Basaglia en Italia, que estimula y facilita la incorporación de los pacientes psiquiátricos en actividades sociales subvencionadas y actividades laborales que ayudan a la reinserción activa de cada paciente.

Claro que los recursos que invierte Italia distan de los invertidos por la Argentina, donde uno de los grandes problemas es la fragmentación de esfuerzos y la falta de reconocimiento económico a sus trabajadores de salud mental. Los psicólogos que trabajan en el ámbito público, en su mayoría, lo hacen de forma gratuita. En la Municipalidad de San Isidro, según explica el doctor Belaga, cada centro de salud comunitaria cuenta con uno o dos psicólogos rentados y otros diez que cumplen sus funciones ad honórem. Y en el hospital, solamente el 40% tiene una renta.

Psicólogos y acompañantes terapéuticos en funciones calificadas, a la espera de reconocimiento en el contexto de una reforma nacional del sistema de protección de la salud mental.

DIXIT

"Si hubiera amigos y familiares que se hicieran cargo no sería necesario acompañar"

Guillermo Belaga

http://www.lanacion.com.ar/1367760-acompanar-en-la-reinsercion-social?utm_source=newsletter&utm_medium=titulares&utm_campaign=NLCien

Las claves de la longevidad, revisadas

La prescripción para una larga vida es, según afirman los investigadores, trabajar duro y no jubilarse joven

Domingo 24 de abril de 2011



Janice Lloyd
USA Today

El preconcepto de que su trabajo o su jefe lo está llevando a la tumba es uno de los tantos mitos refutados por un análisis realizado en 1528 norteamericanos durante 90 años. Otros mitos: ser optimista, casarse, ir a la iglesia, comer brócoli y ser socio de un gimnasio.

Los investigadores Howard Friedman y Leslie Martin escribieron sus conclusiones en su libro *The Longevity Project*. "Todos tenemos ideas: no te estreses, no te preocupes, no trabajes tanto, retírate y andá a jugar al golf -dice Friedman, profesor de psicología de la Universidad de California-. Pero no encontramos esos patrones en la gente más longeva."

En el corazón de sus 20 años de investigación se encuentra un estudio iniciado por el psicólogo Lewis Terman en 1921. Terman murió en 1956, pero otros investigadores siguieron adelante. Uno de los participantes fue el biólogo Ancel Keys, cuyo trabajo ayudó a popularizar la dieta mediterránea. Murió en 2004, a los 100 años de edad. Disfrutó de la jardinería durante la mayor parte de su existencia.

"Nos dimos cuenta de que si uno continúa practicando sus actividades durante la edad media de la vida, definitivamente gozará de más salud y vivirá más", explica Martin, psicólogo de la Universidad de California. Existen cinco mitos clave acerca de la longevidad:

Los pensamientos positivos llevan a una vida extensa

En este estudio, los niños cuyos padres describen como extraordinariamente felices y optimistas o que nunca se preocupan tendían a no vivir hasta una edad avanzada. Esta fue una de las más grandes sorpresas del proyecto, según el investigador.

"Seguimos escuchando este consejo de que nos alegremos y que nos mantengamos felices porque eso nos mantendrá sanos -dice Friedman-. Sin embargo, conociendo los resultados de este trabajo, tenemos que estar en desacuerdo."

Los participantes que tuvieron una vida más larga y feliz no eran "cínicos rebeldes ni solitarios", sino personas consumadas, satisfechas con su vida. Muchos sabían que preocuparse a veces es algo bueno. Otra investigación con pacientes de Medicare sugiere que ser neurótico protege la salud.

La jardinería y la caminata no bastan para mantenerse saludable

los investigadores afirman que la recomendación de caminar 30 minutos por día, por lo menos cuatro días por semana en un nivel de moderado a intenso, son buenos consejos médicos, pero pobres consejos prácticos. El estudio mostró que la actividad en la adultez es lo más importante para la salud y la longevidad. Pero más que jurar hacer algo para estar en forma (como correr) y después odiarlo y dejarlo, lo que conviene es encontrar algo que a uno le guste.

"Analizamos a aquellos que se mantuvieron activos, y no fueron los niños que pertenecieron a equipos deportivos. Eran los que habían mantenido el patrón de realizar actividad física. Lo que hacían los mantenía lejos de la silla, ya fuera la jardinería, sacar a pasear al perro o ir a visitar museos."

Alégrate: estar serio es malo

Para los autores, uno de los rasgos de personalidad que mejor predecía la longevidad era ser concienzudo ("cualidad de una persona prudente, persistente, organizada, un poco obsesiva y para nada despreocupada"). Explican que la razón más obvia "es que las personas concienzudas hacen más cosas para proteger su salud y realizan menos actividades riesgosas". "Lo que caracterizaba a quienes vivían más era la combinación de persistencia, autonomía y la ayuda de otras personas", dice Friedman. Los jóvenes que eran frugales, persistentes, detallistas y responsables fueron los que más vivieron.

Relájate y no trabajes tanto

Los que tenían las carreras más exitosas eran los que tenían menos probabilidad de morir jóvenes. Los que cambiaban todo el tiempo de trabajo sin una progresión clara, en general no vivían una larga vida, a diferencia de los que tenían cada vez más responsabilidades. Los participantes que seguían trabajando hasta los 70 años vivían mucho más que sus colegas más relajados. "Esta orientación hacia la productividad importaba más que sus relaciones sociales o que su sentido de felicidad o de bienestar."

"No eran los participantes más felices ni los más relajados los que vivían más -escriben los autores-. Eran los que estaban más comprometidos con lograr sus metas."

Cásate y vivirás más tiempo

Los autores analizaron a los casados en segundas nupcias, los que nunca se divorciaron, los que sí y los eternos solteros, y encontraron muchas diferencias entre los grupos y los géneros.

"Podemos decir que un matrimonio sexualmente satisfactorio y feliz es un buen indicador de salud futura y longevidad", pero para una mujer ser soltera puede ser tan saludable como estar casada, especialmente si ella tiene otras relaciones sociales satisfactorias.

En el estudio, los hombres casados fueron los que más vivieron. Los solteros les ganaron a los que se volvían a casar, pero no a los hombres casados. Entre las mujeres, las divorciadas y las solteras vivían casi lo mismo que las casadas.

"Divorciarse era mucho menos dañino para la salud de la mujer [que para la del hombre]", concluye el autor.

http://www.lanacion.com.ar/1367879-las-claves-de-la-longevidad-revisadas?utm_source=newsletter&utm_medium=titulares&utm_campaign=NLCien

El gran robo de la Gioconda

Hace cien años, alguien descolgó tranquilamente el cuadro y se lo llevó a su casa. Todavía se habla del tema

Viernes 22 de abril de 2011



/ ILUSTRACIÓN: MAX DALTON

Por Luisa Corradini

LA NACION

Hace casi un siglo, el lunes 21 de agosto de 1911, un carpintero italiano entró en el Museo del Louvre por la mañana, entre las 7.05 y las 7.10, atravesó varias salas y subió algunas escaleras sin cruzarse ni con guardias ni con empleados hasta llegar al célebre Salón Carré, donde se exhibían algunos de los tesoros más importantes de la pintura universal: Mantegna, Giorgione, Tiziano, Rafael. En una fracción de segundo y con una asombrosa sangre fría, descolgó el cuadro más famoso de todos: La Gioconda, pintada por Leonardo da Vinci entre 1503 y 1506 sobre una tabla de madera de álamo blanco de 77 x 55 centímetros.

Vincenzo Peruggia se escondió enseguida en la oscura escalera de una sala contigua, sacó un destornillador que tenía en el bolsillo, separó en cinco minutos el cuadro de su marco y lo despojó del escudo de vidrio que lo protegía. Se sacó el guardapolvos que vestía para envolver su tesoro y descendió con él debajo del brazo por el sitio que, normalmente, es el más transitado del museo: la majestuosa escalinata de mármol de la Victoria de Samotracia. Pero, como era el día semanal de cierre, nadie lo vio bajar ni salir por la misma puerta por la que había entrado.

En un instante se encontró en la calle. Tomó un taxi y se dirigió a su minúsculo departamento ubicado en el barrio del hospital Saint Louis, en el corazón de París. Posó esa joya del patrimonio artístico mundial sobre una desvencijada mesita donde solía comer y la cubrió con un trozo de terciopelo rojo. A las nueve de la mañana llegó retrasado a su trabajo, pretextando una supuesta borrachera la noche anterior.

Mientras el ladrón de La Gioconda se alejaba caminando por la rue de Rivoli, fueron varios los guardianes del Salón Carré que advirtieron el espacio vacío en la pared. Pero supusieron que, como ocurría habitualmente los lunes, se la habían llevado al estudio fotográfico del Louvre para retratarla. Por esa razón, durante horas, nadie se inquietó ni dio la alarma. En realidad, el primer aviso recién sobrevino al día siguiente.

"Ese rectángulo de muro rojo, y los cuatro pernos que mantenían el cuadro, y que permanecieron fijados en la pared, se verían en el corazón del mayor escándalo que el mundo cultivado haya conocido, tal vez no desde el incendio de la biblioteca de Alejandría, pero al menos después de la invención de los museos nacionales", escribe el francés Jérôme Coignard, autor del reciente libro *Une femme disparaît* (Una mujer desaparece).

Para escribir ese volumen de 356 páginas, Coignard investigó durante más de 12 años los pormenores de ese robo del siglo [ver aparte].

El martes por la mañana, el museo más visitado del mundo abrió sus puertas al público a las nueve. El primero en sorprenderse por la ausencia del cuadro fue el pintor Louis Bérour, que tenía -como muchos otros copistas- una autorización especial para reproducir las obras del Louvre.

"Seguramente no tardarán en traerla. Debe de estar haciéndose retratar", le respondió el brigadier Poupardin. Para los guardianes de la sala, Mona Lisa era una soberana. Y, como toda verdadera diosa, era normal que se paseara libremente por escaleras, corredores y salones sin dar explicaciones. Su desaparición, sin embargo, haría cambiar de opinión a más de uno.

"Nos hemos enterado de que algunas damas ilustradas por el pincel de los maestros son habitúes de esas idas y venidas. Esas señoras salen sin prevenir y regresan cuando les dicta la fantasía. Esa forma de actuar escandalizaría en una casa burguesa, pero es un hábito admitido en los museos del Estado", declaró René Doumie, de la Academia Francesa, algunos días después.

La explicación del estudio de fotografía era perfectamente plausible. Según relata Coignard, en virtud de un contrato firmado con el Ministerio de Cultura, la casa Adolphe Braun & Cía. poseía el privilegio de hacer transportar los cuadros del Louvre a un estudio que tenía en el mismo museo. Si bien eran muchos los que consideraban que ese arreglo era escandaloso, el museo podía así hacer fotografiar gratuitamente sus obras. Gracias a la impaciencia de Bérour, a las once de la mañana ya todos sabían que Mona Lisa no estaba haciéndose fotografiar. Mientras la tensión aumentaba al ritmo de las idas y venidas inútiles de los guardianes y directivos del Louvre, una tercera búsqueda permitió hallar el cofre de vidrio que protegía el cuadro y el marco. Obra de arte del Renacimiento italiano, casi contemporáneo de La Gioconda, ese marco había sido donado al museo por una mecenas millonaria: la condesa de Béarn, en 1906. La donación había permitido liberar a Mona Lisa de otro "marco detestable, de un dorado chillón, que para algunos testimoniaba el mal gusto de la época del Primer Imperio y, para otros, la decadencia de las artes durante el reino de Luis Felipe", escribe Coignard.

La policía recién fue prevenida a mediodía, según el Louvre, aunque las autoridades dijeron que habían sido informadas a las dos y media de la tarde. A comienzos de la tarde, el prefecto Louis Lepine y sesenta de sus mejores inspectores se desplegaron dentro del museo, mientras París aún seguía ignorando la noticia del robo. Teniendo en cuenta que se había hallado el marco, la policía comenzó la búsqueda dentro del museo. Con lógica -pero sin el menor conocimiento de arte- pensaban que el ladrón sin duda había quitado la tela del bastidor, que la había enrollado y había optado por esconderla en algún sitio, esperando el momento de poder sacarla oculta en un bolsillo o debajo de una chaqueta. Todos parecían ignorar que La Gioconda no está pintada en una tela, sino sobre una lámina de madera. Cuando un conservador explicó a Lepine que, por su rigidez, la pintura no podía haber desaparecido fácilmente en el bolsillo de un pantalón, el prefecto replicó con condescendiente lógica policial: "¡Pero, desde esta mañana, el ladrón tuvo suficiente tiempo de cortarla en varios pedazos!".

A las tres de la tarde, por fin, el museo decidió cerrar las puertas al público, la noticia ganó la calle y la consternación comenzó a crecer como un tsunami en el gobierno. Al día siguiente, 24 de agosto, los titulares de la prensa francesa y del mundo entero informaban con más o menos ironía de la desaparición del cuadro más célebre del mundo: "¡Qué inteligencia, cerrar la jaula cuando el pájaro ya voló!", tituló el periódico comunista L'Humanité. Según Coignard, los comentarios del público no fueron menos irónicos: "¡Qué imprudencia volver a cerrar el Louvre! Otra vez nos robarán los cuadros..."

Tras varios días de búsqueda infructuosa, los investigadores, las autoridades y, por supuesto, algunos periodistas descubrieron escandalizados la ausencia total de seguridad y de control que rodeaba las obras más célebres del patrimonio artístico universal.

Para comenzar, aquel lunes 21 de agosto había un solo guardián ocupando el puesto estratégico de vigilar el Salón Carré. Normal: Francia se hallaba en plenas vacaciones estivales. Además, los lunes era día de limpieza general, "también asegurada por el personal de vigilancia del museo, que cambiaba sus uniformes por un guardapolvo blanco para frotar parqués, lavar escaleras y mosaicos, limpiar vidrios y espejos, lustrar cobres y aceros, así como las salivaderas ubicadas en las galerías", escribe Coignard. En invierno, también eran responsables de traer leña y encender estufas, y de mantener las obras de arte.

Aunque sea difícil de creer, sólo después de la desaparición de La Gioconda Francia estableció en los museos nacionales la obligación de pegar, en el sitio de la obra desplazada, una etiqueta con la explicación de las razones y la duración de esa ausencia.

Sin embargo, desde hacía cierto tiempo, Mona Lisa era objeto de una vigilancia especial: tenía un guardia consagrado exclusivamente a ella, mientras una especie de reflector la iluminaba en forma permanente. Ese procedimiento no respondía al temor de un robo, sino a evitar que un maniático pudiera degradar la pintura, considerada "afrodisíaca".

La Gioconda siempre ha sido, en efecto, objeto de la atención malsana de ciertos visitantes que permanecen frente al cuadro durante horas, presa de una "visible emoción". En el lenguaje pudibundo de la época, esos términos designaban auténticas manifestaciones de orden sexual. Desde entonces, Mona Lisa recibe cartas apasionadas, cuyos autores confiesan "no poder prescindir" de su célebre mirada.

Justamente después del robo -y para agregar al temor general de perder para siempre el célebre cuadro-, el profesor de psicología experimental Georges Dumas desarrolló la hipótesis de que su autor podía ser un enfermo fetichista capaz de mezclar su ternura a gestos de violencia sádica.

La decadencia del Louvre

En todo caso, "los abandonos de puesto en el museo eran innumerables; la indisciplina, flagrante; la falta de respeto por la jerarquía, constante, y la presentación del personal, más que descuidada", relata Coignard.

La decadencia del Louvre era un secreto que todo París conocía. Diez años antes del lamentable episodio, el poeta Henri de Régnier escribía: "Jamás cruzo el Patio Carré del museo, en el crepúsculo, sin que un escalofrío me erice la piel cuando veo, aquí y allá, algunas ventanas del viejo palacio iluminarse una a una, detrás de modestas cortinas de percal blanco. Porque el Louvre no está únicamente habitado -como debería- por sombras pintadas o fantasmas impalpables. En sus bohardillas se aloja el peligroso personal del museo. Y tiemblo cuando pienso que se encienden hornallas, que se fríen papas y se cuecen sopas de cebolla bajo el mismo techo que alberga a El indiferente de Watteau y La Gioconda de Vinci. Y que la mecha de un calentador bastaría para hacer de todo eso una montaña informe de cenizas".

"Cuestionado en el Senado, el secretario de Estado de Cultura había reconocido, sin manifestar demasiada preocupación, la presencia de cocinas justo debajo del Salón Carré", afirma Coignard.

Durante los primeros 20 días, la desaparición y la búsqueda infructuosa del célebre cuadro provocaron tal emoción universal que numerosos amantes del arte propusieron diferentes iniciativas para ayudar a recuperarla. Al frente de la Asociación de Amigos del Louvre, Raymond Koelich lanzó una suscripción nacional -que pronto se extendió al mundo entero- que le permitió reunir 500.000 francos de la época para pagar un eventual rescate. La promesa de recompensa tampoco arrojó ningún resultado.

Tal vez para calmar la irritación popular, el 7 de septiembre la policía anunció la detención del poeta Guillaume Apollinaire e interrogó a Pablo Picasso. Ambos eran amigos de un hombre que tiempo atrás había robado dos estatuillas del Louvre. Pero los investigadores terminaron de quedar en ridículo cuando ambos debieron ser liberados por falta de pruebas.

La verdad es que La Gioconda no había partido al extranjero, no había sido cortada en pedazos por un loco como tampoco padeció los fogosos asaltos de un maniático sexual. La bella Mona Lisa del Giocondo reposaba tranquilamente en una mesa de la humilde ciudad obrera de un barrio parisino, junto a su nuevo dueño. "No sólo no embarcó en un transatlántico en dirección a América, sino que ni siquiera atravesó el Sena", ironiza Coignard.

El ladrón italiano

Condenado dos veces por la justicia, sus datos figuraban en los archivos oficiales. Vincenzo Peruggia medía 1,61 m, era de frágil constitución, tenía ojos marrón claro y cabellos castaño oscuro. La policía poseía sus huellas digitales y conocía hasta la forma de sus orejas, "entre paréntesis, perfectamente proporcionadas", señala Coignard. Pero todos esos datos nunca serían utilizados por los investigadores que, por misteriosas razones, no fueron capaces de entrecruzar esa descripción con los numerosos indicios en su poder.

Como La Gioconda, su ladrón era italiano. Peruggia había nacido el 8 de octubre de 1881 en Dumenza, un pobre pueblo de la provincia de Como. Era el mayor de los cuatro hijos del albañil Giacomo Peruggia y de Celeste Rossi.

A los 12 años, Vincenzo había dejado la casa familiar para ir a ganar su vida a Milán, donde aprendió el oficio de pintor de brocha gorda y, después, de pintor decorador. A los 18, viajó a la ciudad francesa de Lyon. Allí

comenzó a trabajar con cerusa y barniz a base de plomo. Volvió a Italia un año después, cuando aparecieron los primeros síntomas de saturnismo. Entre 1902 y 1908 viajó dos veces a París, donde -al cabo de algunas aventuras y sobresaltos judiciales- terminó empleado por la empresa Gobier, especializada en pintura, espejos y vidrios.

Apreciado por el dueño, Peruggia se ocupaba de los encargos de la administración pública, los grandes burgueses y los hoteles de lujo de la capital. Gracias a ese trabajo se produjo su primer contacto con La Gioconda, en 1908, cuando su patrón fue contratado por el Louvre para hacer la caja de vidrio que debía proteger la pintura. Así conoció los pasillos ocultos, los armarios más recónditos -donde se guardaban herramientas y utensilios de limpieza- y se familiarizó con la rutina de los guardianes.

Simple, sin historias, modesto, en todos esos años "no se le conoce oficialmente más que una relación amorosa: Mathilde, cocinera en casa de un médico", anota Coignard. "Como todos los italianos que vivían en Francia, siempre fue víctima del racismo ordinario: insultos, chicanas y otras miserias que todo macaroni conocía en aquella época", precisa.

Ése era, en resumen, el nuevo propietario de La Gioconda. A partir del día en que Vincenzo se apoderó de ella, Mona Lisa pasaba sus días sobre la mesa del departamento.

A la hora de comer, el ladrón la depositaba en el cuarto de las escobas, con la leña de la estufa. Allí estaba justamente el día que un inspector de la policía vino a preguntarle por qué no se había presentado al gran control de huellas de identidad que había organizado la prefectura en el museo para ubicar al dueño de una perfecta marca de pulgar hallada en la caja de vidrio que protegía el cuadro.

Sin dejar de almorzar, Vincenzo inventó una excusa. "Si la policía hubiera hecho bien su trabajo, Peruggia habría terminado ese día en la cárcel", señala Coignard.

¿Quién era Mona Lisa?

Durante la terrible ausencia de Mona Lisa, el mundo se consoló tratando de averiguar hasta el más mínimo detalle de su vida. El problema es que, aún hoy, es muy poco lo que se sabe de ella. Los especialistas piensan que "fue bella y plenamente feliz" y creen conocer su identidad.

La modelo de esa pintura, Lisa Gherardini, era napolitana. En 1495 se casó con Florentin Francesco di Bartolomeo di Zanobi del Giocondo, de quien fue la tercera esposa. Leonardo tardó varios años en hacer su retrato. Por entonces, según algunas fuentes, se hallaba en "la plenitud de su belleza" mientras que el pintor estaba "en la plenitud de su genio".

"Su marido, un viejo viudo, no tenía nada de atractivo. Era descarnado y longilíneo, con una verruga en la mejilla izquierda y cejas espesas, sin ninguna gracia en el cuerpo ni en el espíritu. Messer Francesco del Giocondo parece haber sido sobre todo un comerciante práctico, criador de ganado, mucho menos apto para percibir el encanto de su incomparable mujer que para meditar sobre el mejoramiento de la raza bovina y el rendimiento anual de cueros no tratados", declaró en aquel momento el conde Giuseppe Primoli, coleccionista y erudito romano, que descendía por vía materna de Napoleón Bonaparte. "A pesar de todas esas circunstancias, atenuantes en la hipótesis de un adulterio, las peores lenguas viperinas florentinas nunca hallaron nada para decir sobre la fidelidad de la esposa", dice Coignard.

En todo caso, nada permite afirmar hoy con absoluta seguridad que el cuadro del Louvre representa verdaderamente a Lisa Gherardini del Giocondo. En cuanto a su famosa y enigmática sonrisa, en su célebre libro *Vida de los más excelentes pintores*, el artista y escritor Giorgio Vasari escribió en 1568: "Esa melancolía se debía menos a la fatiga de la pose que al dolor de haber perdido un hijo. Esa famosa sonrisa es la de una mujer triste que los bufones intentan alegrar".

Otro de los aspectos de la leyenda de Mona Lisa era el *coup de foudre* (amor a primera vista) del pintor por su modelo. "El amor de Leonardo por la bella Mona Lisa era uno de los mitos de la literatura simbolista de fines de siglo XIX", señala Coignard. "Sólo el amor, un amor ideal -y platónico, naturalmente-, podía inspirar semejante obra de arte", explica. Tampoco se supo nunca cómo la bella había respondido a la adoración estética del artista, evidentemente enamorado de su misteriosa belleza.

El falso marqués argentino

Hasta allí los hechos. De allí en adelante, la historia comienza a balbucear y las pruebas son cada vez más escasas. Según una leyenda repetida con frecuencia durante casi un siglo, Vincenzo Peruggia nunca había pensado en robar el cuadro hasta que se cruzó en su camino el argentino Eduardo de Valfierno, quien habría sido el verdadero cerebro de la operación.

Valfierno había llegado a París en 1910 con una gran experiencia del mercado del arte y un falso título de marqués. En los años anteriores había estafado a varios coleccionistas sudamericanos, vendiéndoles obras de arte supuestamente "robadas" o "extraviadas". Esos cuadros, en realidad, eran copias perfectas realizadas por el marsellés Yves Chaudron, un virtuoso falsificador de obras maestras. El viaje a París de ese aristócrata sin fortuna obedecía únicamente a la idea de hacerse millonario con una operación de enorme audacia y que -por lo menos en teoría- no presentaba ningún riesgo.

Su idea, aunque parezca paradójico, consistió en urdir el robo de La Gioconda sin necesidad de tener que verse implicado en el delito. No necesitaba tener el original del cuadro quemándole las manos para hacerse millonario. La astucia se limitaba a explotar la noticia de la desaparición para vender copias del cuadro a media docena de ingenuos millonarios, dispuestos a pagar una fortuna para adquirir el supuesto original de Mona Lisa robado del Louvre.

Mientras el falso marqués comenzaba a frecuentar los salones más distinguidos de París a la pesca de eventuales clientes, su cómplice, Chaudron, demoró 14 meses en ejecutar seis copias irreprochables de la pintura. El eximio falsificador utilizó maderas añejas capaces de resistir el peritaje de un experto, empleó pigmentos similares a los que se usaban en el Renacimiento y usó sofisticadas técnicas de envejecimiento. Para completar su plan, sólo le faltaba encontrar un hombre capaz de ejecutar el robo. El día que conoció al carpintero Vincenzo Peruggia, supo que había tocado el cielo con las manos. Para convencerlo, Valfierno le prometió una fortuna pero, sobre todo, lo encandiló con un argumento patriótico: le aseguró que un rico coleccionista italiano deseaba restituir La Gioconda a su tierra de origen, de donde había sido robada por Napoleón Bonaparte. El carpintero, casi analfabeto, ignoraba que en verdad el cuadro había sido vendido por Leonardo da Vinci en 1517 al rey Francisco I por 400.000 escudos de oro.

La perspectiva de volver a su patria millonario y convertido en héroe nacional fue el principal motivo que engeguició a Peruggia, que se dejó arrastrar a la insensata aventura de apoderarse del cuadro más célebre del mundo.

Una vez que leyó en las primeras páginas de los diarios la noticia del robo, Valfierno desapareció y nunca volvió a ver al carpintero. Mientras Peruggia se consumía de impaciencia en la habitación de su departamento de mala muerte, esperando el momento de recibir el dinero prometido, el falso marqués tomó discretamente contacto con cinco coleccionistas estadounidenses y un brasileño, interesados en el original. A cada uno le vendió a precio millonario una de las copias realizadas por su socio Chaudron. Ese audaz golpe le proporcionó entre 30 y 60 millones de dólares de la época.

"Ninguna de las víctimas pudo ser posteriormente identificada. La primera razón es que no podían denunciar la estafa, pues corrían el riesgo de ser acusados de complicidad por haber intentado adquirir una obra de arte robada. En segundo lugar, todos prefirieron mantener el anonimato para no quedar públicamente en ridículo", escribió el historiador R. Shepard en su artículo "Cómo y por qué robaron La Gioconda", publicado en 1981 por la prestigiosa revista Art News.

Apenas consumado el golpe, el falso marqués Eduardo de Valfierno se radicó en Estados Unidos, donde vivió hasta su muerte, en 1931. Pero, ebrio de soberbia, no se resignó a morir en el anonimato, sin hacerle conocer al mundo la verdadera historia del robo de La Gioconda. En una larga entrevista con el periodista Karl Decker, le confesó el origen real de su fortuna y todos los detalles del caso. Excluyó, sin embargo, el nombre de los seis millonarios embaucados.

"Un invento"

"En los 12 años de investigación nunca me crucé con un falso marqués argentino. Esa historia, como muchas otras, debe de haber sido inventada después de 1911 -afirmó Jérôme Coignard a LA NACION-. Ese supuesto argentino tampoco fue el único que aprovechó la desaparición de la obra para tratar de embaucar a coleccionistas dispuestos a todo para tener el cuadro de sus sueños." Basándose en declaraciones del mismo Peruggia años más tarde a un periodista, Poignard piensa que el incitador del robo podría haber sido Otto Rosenberg, un estafador alemán de alto vuelo que, como se dijo de Valfierno, habría reclutado al italiano para perpetrar el robo del siglo.

Lo cierto es que durante dos años, por alguna razón, Peruggia tuvo el cuadro oculto en su habitación hasta que un día de 1913 se dejó tentar por un anuncio que leyó en un diario italiano. Un anticuario de Florencia ofrecía pagar buen precio por "objetos de arte de cualquier tipo". Ese personaje era Alfredo Geri, que cuando dejó de ser representante de la actriz Eleonora Duse, instaló una galería de arte.

El 29 de noviembre, Geri recibió una carta enviada desde París por un misterioso Vincenzo Leonard, que le decía: "Tengo La Gioconda y deseo devolverla a mi país". Desconfiado, aunque intrigado por la oferta, el anticuario le propuso que lo visitara en su galería de Florencia. En el primer encuentro, Peruggia se presentó como un patriota italiano que estaba dispuesto a restituir La Gioconda a Italia a cambio de una recompensa de medio millón liras. "Sólo exijo la promesa de que nunca regresará al Louvre", le dijo.

El encuentro decisivo, finalmente, se realizó el 10 de diciembre. El galerista Geri, acompañado por su amigo Giovanni Poggi, director de la Galleria degli Uffizi, se presentó en el Hotel Tripoli e Italia, donde residía Peruggia. Envuelto en una tela roja, en el doble fondo de su baúl, el carpintero tenía el original de La Gioconda con el sello oficial del Louvre al dorso de la tabla.

Para ganar tiempo, Poggi le dijo a Vincenzo que, antes de pagar, quería someter el cuadro al peritaje de los expertos de la Galleria degli Uffizi. Mientras el ingenuo carpintero esperaba en el hotel, Geri y Poggi confirmaron la autenticidad del cuadro y alertaron a la policía. Peruggia se dejó detener sin resistencia. Cuando fue juzgado, un año y medio más tarde, sus abogados consiguieron probar que había actuado por motivos patrióticos y obtuvieron una sentencia simbólica de un año y medio de prisión. Salió de la cárcel a los siete meses, en plena Primera Guerra Mundial.

En un documental filmado que la televisión italiana difundió en los años 70, Renato Castellani se basó en un artículo de Orio Vergani para afirmar que Peruggia había muerto en 1947. Después de la difusión del film, su hija Celestina aclaró que su padre había muerto en 1925. "Mi madre se casó en segundas nupcias en 1927 y su segundo marido murió efectivamente en 1947. Ése fue el origen de la confusión", precisó.

Una historia llena de incógnitas

Como suele suceder en estos casos, la existencia del argentino Eduardo de Valfierno no es la única incógnita de esta disparatada historia. Ni Coignard ni nadie consiguieron hasta ahora saber cuáles fueron las verdaderas razones que llevaron a Peruggia a robar el cuadro más célebre del mundo y cuánto hubo de verdad en sus intenciones patrióticas declaradas durante su proceso. Tampoco se sabe si el humilde carpintero actuó solo o formó parte de un complot de mayores dimensiones.

Lo importante es que finalmente La Gioconda volvió al Museo del Louvre el domingo 4 de enero de 1914, en medio de una movilización popular que tuvo aspectos de verdadera fiesta nacional. Su aventura había durado exactamente 2 años y 111 días durante los cuales -como corresponde a una de las mayores divas de la cultura universal- consiguió estremecer los cimientos del imperturbable mundo del arte internacional.

UNA BROMA PESADA

"¿Robar La Gioconda? ¿Y por qué no la Torre Eiffel? El 21 de agosto de 1911, cuando el cuadro más célebre del mundo desaparece del Museo del Louvre, todos creen que se trata de una broma. Una vez que se impone la evidencia del robo criminal, el mundo es presa de estupor e indignación. Y después, de un ataque de risa", escribe Jérôme Coignard. Periodista, escritor y colaborador en la prestigiosa revista *Connaissance des Arts*, Coignard es probablemente la persona que mejor conoce en Francia la historia del robo de La Gioconda, perpetrado hace un siglo. *Une femme disparaît*, publicado recientemente por la editorial Le Passage, puede ser considerado la continuación de una primera investigación, aparecida en 1998, titulada *Loin du Louvre. Le vol de la Joconde (Lejos del Louvre. El robo de La Gioconda)*.

-¿Por qué ocuparse durante 12 años de ese episodio que pocos recuerdan después de tanto tiempo?

-Cuando era pequeño, mis padres me regalaron una bella colección de libros sobre la historia de la pintura que yo leía apasionadamente. En la parte de atrás del tomo que correspondía al Renacimiento, había una biografía de Leonardo da Vinci y un recuadro especial sobre el robo de La Gioconda. El episodio marcó mi infancia y, en cuanto pude, me dediqué a profundizar esa historia apasionante.

-El libro está escrito como una novela, con mucho humor e infinitos detalles.

-Naturalmente, no se trata de una novela. Es un relato de hechos verídicos que descubrí consultando archivos y centenares de artículos de diarios de la época. Incluso los diálogos del libro están reproducidos fielmente. Lo que lo hace parecerse a una novela es el episodio en sí y la perplejidad universal que provocó. También hay en esa historia personajes dignos de un cuento, como el mismo ladrón, Vincenzo Peruggia, un hombre tímido y reservado que, de pronto, manifiesta una audacia y una sangre fría increíbles.

-Al cabo de todos estos años de investigación y reflexión, ¿podría afirmar que las razones invocadas por Peruggia durante su juicio fueron verdaderas? ¿Robó La Gioconda sólo por patriotismo?

-Es difícil decirlo. Se puede decir en todo caso que sus abogados hicieron un trabajo estupendo: consiguió convencer a los jueces de que era ésa la única motivación. Yo tengo mis dudas. ¿Por qué entonces pedir recompensa al galerista florentino? ¿Por qué dirigirse a una galería de arte y no a un museo nacional italiano? ¿Por qué esperar más de dos años? Probablemente todas esas preguntas queden sin respuesta.

-Aunque usted diga que el falso marqués argentino nunca apareció en su investigación, ¿Peruggia podría no haber actuado solo?

-Muchos años después del juicio, durante una entrevista, Peruggia le dijo a un periodista que quien lo había incitado a robar La Gioconda había sido un hombre con un fuerte acento alemán, que se presentó al Louvre mientras él trabajaba en la caja de vidrio que protegería el cuadro. Éste le habría asegurado que sería recibido como un héroe en Italia si restituía la pintura, robada por Napoleón, sin contar con la recompensa que le acordarían. Para Peruggia, se trataba de un agente secreto. Yo creo más bien que podría haber sido el estafador Otto Rosenberg, muy activo en el mercado del arte europeo en esa época.

-¿Peruggia nunca le contó nada a su propia familia?

-Tuve la suerte de conocer a su hija, Celeste. La fui a visitar al mismo pueblo donde había nacido su padre, cerca de Como. Pero ella no sabía nada. Cuando su padre murió, ella era muy pequeña, de modo que fue incapaz de ayudarme.

-Entonces, ¿piensa quedarse con la incógnita para siempre?

-No creo. La verdad es que tengo la intención de partir en busca de Otto Rosenberg. He hallado algunos rastros interesantes en Alemania y, en cuanto tenga un poco más de tiempo, comenzaré esa investigación. En efecto, después de tantos años consagrados a esta historia, es frustrante que queden todas esas preguntas sin responder.

CRONOLOGIA Lunes 21 de agosto

La dama desaparece

Minutos después de las 7, el carpintero Peruggia descuelga tranquilamente el cuadro y se lo lleva.

Martes 22 de agosto

El Louvre se da cuenta tarde

Sólo un día después, las autoridades del museo notan que falta algo. A las 15, cierran las visitas.

Jueves 7 de septiembre

Los policías están despistados

Detienen al poeta Guillaume Apollinaire e interrogan a Pablo Picasso, sólo para mostrar que hacen algo.

Domingo 10 de diciembre

Devolución en Florencia

Peruggia le entrega el cuadro al galerista Alfredo Geri. "Deseo devolverlo a Italia", dice. Lo detienen.

http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=1367441&origen=premium&utm_source=newsletter&utm_medium=suples&utm_campaign=ultnoti

De las ideas a las obras***Estados de la materia*, en Fundación Klemm pone en escena un debate sobre la cultura, los estereotipos y los valores sociales, con la curaduría de Mercedes Casanegra**

Viernes 22 de abril de 2011



Alimentos contenidos, cristal soplado con pie, dimensiones variadas, de Marcela Cabutti. Foto / cortesía 713 Arte Contemporáneo Ver más fotos

Por Daniel Molina**Para LA NACION**

En algún momento descubriremos que anida una obra de arte en todo proceso mental que cuestiona el sentido común. Roland Barthes decía que el arte surge de la lucha contra el estereotipo. No se reduce a una mera lucha contra el estereotipo, pero sin ese enfrentamiento básico no hay arte. ¿Qué es el estereotipo? Es el colmo de la artificiosidad que se hace pasar por el colmo de la naturalidad. Es una operación que trata de mostrar como "obvia" y "natural" una construcción social e histórica. El arte es siempre una crítica contra las ideas establecidas y los principios sagrados.

La crítica es una operación mental que duda de todo. Pero que dude no significa que no sepa: justamente duda para saber más allá de toda duda (aunque no hay un "más allá de toda duda"). Sabe que lo establecido no es "natural". Sabe que todo lo que tiene sentido es el fruto de una larga y victoriosa batalla por imponerse en la cultura. Son estereotipos los principios morales y las normas. Se presentan como eternos y naturales, pero son fruto de la lucha social. La muestra *Estados de la Materia II* pone en escena (y lo hace quizá sin proponérselo) este debate sobre el arte, los valores sociales e incluso el estatuto de la obra.

Ésta es la segunda edición de una muestra que presenta la obra de distintos artistas, seleccionados no por las formas, contenidos o problemáticas que tratan, sino por su relación con la materia; en especial, por su reflexión sobre y a partir de la materialidad, ya sea como soporte o como tema. En esta ocasión la curadora Mercedes Casanegra convocó a Brígida Baltar, Marcela Cabutti, Cristina Piffer, Liliana Porter y Gabriel Valansi. Son artistas muy diferentes, con obras, trayectorias, estilos, materiales con los que trabajan y puntos de vista completamente disímiles.

Ya Leonardo, al comienzo del Renacimiento, pensó que el arte ("la pintura", dijo él) era una cosa mental. La materia, cuando el arte la transforma, se transmuta. Hay algo de alquímico en esa idea: partir de lo tosco y, mediante un elaborado proceso conceptual, transformarlo en algo del orden espiritual. Todas estas ideas (y la larga historia de estas ideas, procesos, debates y cambios técnicos, filosóficos y éticos) están presentes en cada obra de arte contemporáneo que desafíe el estereotipo.

En las obras de Baltar, Cabutti, Piffer, Porter y Valansi que se exhiben en la muestra *Estados de la Materia II* están presentes todas estas cuestiones. Son visibles en el proceso e invisibles en el resultado. Son fruto de esa reflexión, pero no son "ejemplos". El arte no ilustra los conceptos. Ése fue el error de algunos conceptualistas de los años 60: pensar la obra como una forma de presentar la idea. El arte es idea en sí mismo y provoca ideas, pero no es una ilustración de algo que está fuera de él.

De Baltar se presenta su video *Recolección de neblina*, que desde el título habla de una empresa imposible. La artista, vestida de blanco, se incluye no sólo en el video sino también que parece integrarse a la niebla. En busca de una materia inaprensible y esquiva, Baltar se dona: se entrega a lo que quiere sin lograr jamás la fusión. Metáfora del amor, símbolo de la vida. La niebla, el blanco, en el paisaje exuberante de los morros brasileños se vuelve aún más invisible.

El cristal es la materia de las obras que presenta Cabutti. Aunque no está visible, la energía que le permite al cristal existir y a la vez lo hace transparente es el fuego. El cristal es una materia "incorpórea": se ve a través de él y se puede incluso no percibirlo, pero en la obra de Cabutti su presencia material es no sólo visible sino estruendosa. Sus serenos cristales vibran. Hay en ellos el fulgor del fuego que les dio vida y convocan la imagen del hielo que todo lo calma. Cabutti tituló, sabiamente, a estas dos obras: *Alientos contenidos* y *Lluvia gruesa*.

Desde hace años, Piffer relaciona estrechamente la materia de sus obras con el sentido mismo que ellas construyen. Hay una intensa correspondencia entre lo material y lo semiótico, entre el soporte y lo ideológico. En su serie *Las marcas del dinero*, Piffer metaforiza la idea de identidad nacional argentina (la desarticula, la cuestiona y la critica), a la vez que la relaciona con toda la cadena de significantes asociados a la puesta en valor del campo: el matadero (sus obras parecen una relectura salvaje de Echeverría), la tortura, la muerte, el animal, la comida, el sacrificio. Así como antes usó vísceras, carne vacuna y grasa animal, ahora recurre a sangre de vaca deshidratada: la marca patria está impresa en el sufrimiento.

El video *Matiné*, de Porter, presenta varias escenas en las que los límites de lo representable (¿qué es cierto, cuánto hay de ficción en esta escena sin relato, existe algo real?) ocupan toda la pantalla. Juguetes, adornos, dibujos son los protagonistas de este poema visual que parece más un dibujito animado que una obra conceptual. Hay ironía y alegría. Amor y juego. Porter vierte líquidos, lanza pintura, deja correr limaduras: es un chorreo iluminado, como los que fascinan a los niños cuando pueden jugar sin que los adultos los censuren.

Valansi (ver recuadro) presenta un fragmento de su instalación Babel transformado en cuadro sobre la pared. La materia (placas madre de computadoras) esconde secretos que ya no podemos saber: en ella perviven -ya indescifrables- los deseos pequeños o gloriosos de cientos de personas desconocidas. *Mothers (#17)* hace visible la huella invisible de la memoria.

EL MUNDO SEGÚN VALANSI

Gabriel Valansi (1959, vive y trabaja en Buenos Aires) es un artista *punk*: hay una mirada crítica, casi nihilista, que palpita en cada una de sus propuestas. Pero es un extraño *punk*, ya que vive generando proyectos y tratando de encontrarle un nuevo sentido a experiencias y situaciones anquilosadas, depositarias de la obiedad. En *Babel* (que es el proyecto global del que forma parte la obra que se puede ver en la muestra de la Fundación Klemm), Valansi presentó una extensa maqueta de una ciudad. Cuando se la observaba en detalle, se descubría que estaba compuesta por cientos de placas madre que conservaban aún la memoria que las computadoras habían procesado: desde los *e-mails* que hablaban del fin del amor hasta los registros del pago de expensas. Lo que las placas madres conservaban no se veía. Ellas no exhiben su contenido, sino que aluden al proceso en el que se basa la civilización: poner nuestra memoria fuera de nosotros. Ponerla en libros materiales o en procesos virtuales. Con esa memoria burocrática Valansi hace un poema. Sid Vicious no hubiera podido hacerlo mejor.

http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=1366917&origen=premium&utm_source=newsletter&utm_medium=suples&utm_campaign=ultnoti

Borges, Arlt y la voz de la calle

En Lunfardo -libro que Taurus publicará en mayo y del que aquí se ofrece un fragmento- el autor traza una genealogía del habla popular de los argentinos

Viernes 22 de abril de 2011

Por Oscar Conde

A propósito de la famosa polémica surgida a partir de un artículo publicado por Guillermo de Torre en *La Gaceta Literaria*, en el que proponía que Madrid fuese el "meridiano intelectual de Hispanoamérica", varios escritores argentinos, como Pablo Rojas Paz, Ricardo Molinari, Santiago Ganduglia, Nicolás Olivari, Raúl Scalabrini Ortiz, produjeron respuestas en todos los tonos en el número 42 de la revista *Martín Fierro* del 10 de junio de 1927. En una de ellas, burlesca y desenfadada, cuyo título era "A un meridiano encontrao en una fiamblera", firmada por "Ortelli y Gasset" -escrita en realidad por Jorge Luis Borges y Carlos Mastronardi-, puede leerse:

¡Minga de fratelanza entre la Javie Patria y la Villa Ortúzar! Minga de las que saltan a los zogoibis del batimento tagai, que se quedamo estufo, que se? con las tirifiladas de su parola senza criollismo. Que se den una panzada de cultura esos rafañosos, antes de sacudirnos la persiana. Pa de contubernio entre los que han patiao el fango de la Quinta Bollini y los apestosos que la yugan de manzanilla. Aquí le patiamo el nido a la hispanidá y le escupimo el asao a la donosura y le arruinamo la fachada a los garbanzulis. Se tenemo una efe bárbara. No es de grupo que semos de la mafiosa laya de aquellos crudos que se basureaban las elecciones más trezadas en Balvanera. Par'algo lo encendimos al tango entre las guitarras broncosas y salió de taco alto y pisando juerte. No es al pepe que entramos en el siglo a punta de faca y tiramos la bronca por San Cristóbal y fuimos la flor del Dios nos libre en Tierra del Fuego y despachamos bar as agalludas al portador.

¿Manyan que los sobramos, fandiños? No hay miga caso de meridiano a la valenciana, mientras la barra cadenera se surta en la perfumería del Riachuelo: vero meridiano senza Alfonsito y al uso nostro.

Espiracusen con plumero y todo, antes que los faje. Che meridiano, hacete a un lao, que voy a escupir.

Es evidente que Borges no sólo conocía sino también manejaba cómodamente el léxico lunfardo. En un tono decididamente polémico, varias décadas después escribió en el prólogo de *El informe de Brodie*:

Recuerdo [?] que a Roberto Arlt le echaron en cara su desconocimiento del lunfardo y replicó: "Me he criado en Villa Luro, entre gente pobre y malevos, y realmente no he tenido tiempo de estudiar esas cosas". El lunfardo, de hecho, es una broma literaria inventada por saineteros y por compositores de tangos y los orilleros lo ignoran, salvo cuando los discos del fonógrafo los han adoctrinado.

Esta cita consta de dos partes, la primera de las cuales es completamente falaz. Cualquiera que haya leído a Roberto Arlt puede dar testimonio de que conocía, y muy bien, el léxico lunfardo. Al comienzo de una de sus aguafuertes escribió:

El autor de estas crónicas, cuando inició sus estudios de filología "lunfarda", fue víctima de varias acusaciones entre las que las más graves lo sindicaban como un solemne *macaneador*. Sobre todo en la que se refería al origen de la palabra *berretín*, que el infrascripto hacía derivar de la palabra italiana *berreto* y de la del *squenún*, que desdoblaba de la *squena*, o sea de la espada en dialecto lombardo.

Como recuerda Di Tullio, para Arlt "nuestro caló es el producto del italiano aclimatado". Además del citado, en otros escritos ("El origen de algunas palabras de nuestro léxico popular", del 24 de agosto de 1928;

"Divertido origen de la palabra 'squenún'", del 7 de julio de 1928; "El Yetatore", del 21 de julio de 1931),

Arlt se ocupó del análisis de distintos italianismos, como *furbo*, *squenún*, *fiacún* y *yetatore*.

Pero en otras aguafuertes, como en "La crónica n° 231" iría todavía más lejos al defender no sólo la existencia sino también el uso literario de un léxico propio de Buenos Aires:

Escribo en un "idioma" que no es propiamente el castellano, sino el *porteño*. Sigo una tradición: Fray Mocho, Félix Lima, Last Reason? Y es acaso por exaltar el habla del pueblo, *ágil*, *pintoresca* y *variable*, que interesa a todas las sensibilidades. Este léxico, que yo llamo idioma, *primará en nuestra literatura a pesar de la indignación de los puristas, a quienes no leen ni leerá nadie*. No olvidemos que las canciones en "argot"

parisién [sic] por François Villon, un gran poeta que murió ahorcado por dar el clásico golpe de furca a sus semejantes, son eternas?

El valor que Arlt atribuía al lunfardo se completa en este par de párrafos incluidos en el aguafuerte "¿Cómo quieren que les escriba?", publicada el 3 de septiembre de 1929:

Y yo tengo esta debilidad: la de creer que el idioma de nuestras calles, el idioma en que conversamos usted y yo en el café, en la oficina, en nuestro trato íntimo, es el verdadero. ¿Que yo hablando de cosas elevadas no debía emplear estos términos? ¿Y por qué no, compañero? Si yo no soy ningún académico. Yo soy un hombre de la calle, de barrio, como usted y como tantos que andan por ahí. Usted me escribe: "No rebaje más sus artículos hasta el cieno de la calle". ¡Por favor! Yo he andado un poco por la calle, por estas calles de Buenos Aires, y las quiero mucho, y le juro que no creo que nadie pueda rebajarse ni rebajar el idioma usando el lenguaje de la calle, sino que me dirijo a los que andan por esas mismas calles y lo hago con agrado, con satisfacción. [?]

Créanme. Ningún escritor sincero puede deshonorarse ni se rebaja por tratar temas populares y con el léxico del pueblo. Lo que es hoy caló mañana se convierte en idioma oficializado. Además, hay algo más importante que el idioma, y son las cosas que se dicen.

A quien estos testimonios les resultaran insuficientes, le bastaría con recorrer las páginas de *Los siete locos* y de *Los lanzallamas*. En su edición conjunta de ambas novelas, Adolfo Prieto agrega un vocabulario que cierra el libro y que recoge voces como *atorranta* 'mujer de dudosa moralidad', *batidor* 'delator', *canfinflero* 'proxeneta', *chamuyo* 'conversación', *escolaso* 'juego por dinero', *grela* 'mujer', *lata* 'ficha metálica utilizada en los prostíbulos para llevar la cuenta del trabajo de las pupilas', *mula* 'engaño', *rajar* 'huir', *relojear* 'mirar', *tira* 'agente de investigaciones', *yiranta* 'prostituta' y *yugar* 'trabajar'. Por cuenta propia, me atrevo a sumar *cafishio*, *esgunfiar*, *merza*, *otario*, *paco*, *ranero* y *turro*. En un pasaje memorable de *Los lanzallamas*, Ergueta, un personaje embargado de delirio místico, imagina qué les diría a los "pecadores" que podría encontrar en cualquier cabaret:

¿Saben a qué vino Jesús a la tierra? A salvar a los turros, a las grelas, a los chorros, a los fiocas. Él vino porque tuvo lástima de toda esa merza que perdía su alma, entre copetín y copetín. ¿Saben ustedes quién era el profeta Pablo? Un tira, un perro, como son los del Orden Social. Si yo les hablo a ustedes en este idioma ranero es porque me gusta? Me gusta cómo chamuyan los pobres, los humildes, los que yugan. A Jesús también le daban lástima las reas. ¿Quién era Magdalena? Una tiranta. Nada más. ¿Qué importan las palabras? Lo que interesa es el contenido. El alma triste de las palabras, eso es lo que interesa, reos. (*Día viernes*, "Ergueta en Temperley".)

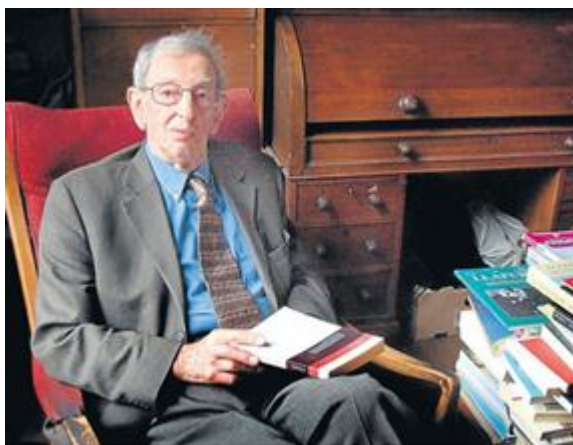
Me parece que estos testimonios prueban suficientemente que Arlt conocía y sabía cómo usar el lunfardo, más allá de las ironías del autor de *El informe de Brodie*. Sobre la segunda parte de los dichos de Borges, debo reconocer que el lunfardo encierra algo de broma literaria, y que tanto los saineteros como los letristas de tango han "instruido" a la gente del pueblo en esa materia, que efectivamente ha habido un ida y vuelta. El sainete y el tango obraron como difusores del lunfardo, especialmente el segundo, merced al fonógrafo y más tarde a la creación de la radio. No obstante, los casos de palabras "inventadas" por saineteros y letristas e incorporadas después al habla popular son verdaderamente muy pocos, como fueron pocos, después, los casos de términos creados por libretistas, conductores o actores de la radio y la televisión.

http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=1366915&origen=premium&utm_source=newsletter&utm_medium=suples&utm_campaign=ultnoti

Hobsbawm vuelve a Marx

Ya nonagenario, el historiador británico acaba de publicar en Inglaterra una colección de brillantes estudios dedicados al autor de *El capital*. La versión en español llegará a la Argentina en junio próximo

Viernes 22 de abril de 2011



Por Diego Hurtado Para LA NACION

"Brevemente, si un pensador dejó una profunda marca indeleble en el siglo XX, ése fue él." Entre los argumentos esgrimidos, Hobsbawm recuerda que, a setenta años de la muerte de Marx, "un tercio de la humanidad vivía bajo regímenes en manos de partidos comunistas, los cuales sostenían que representaban sus ideas y realizaban sus aspiraciones". Hoy la cifra es todavía de un 20%, "si bien los partidos gobernantes, con excepciones menores, han cambiado dramáticamente sus políticas".

Este descenso no debe engañarnos: "Si buscamos su nombre en Google, resulta que permanece como la mayor de las grandes presencias intelectuales, superado sólo por Darwin y Einstein, pero bien por delante de Adam Smith y Freud". Una razón puede ser que "el fin del marxismo oficial de la URSS liberó a Marx de su identificación pública con el leninismo en teoría y con el régimen leninista en la práctica". La segunda razón, de raíces más hondas, es que "el mundo capitalista globalizado que emergió en los años noventa era increíblemente semejante al mundo anticipado por Marx en el *Manifiesto comunista*".

Cuando en octubre de 2008, cuenta Hobsbawm, el londinense *Financial Times* publicó el artículo "Capitalismo en convulsión", "no podía haber más dudas de que [Marx] estaba de vuelta en la escena pública". Incluso, mientras el capitalismo global "continúe padeciendo su mayor disrupción y crisis desde comienzos de los años treinta, es improbable que haga su salida de ella". Ahora bien, como los numerosos Darwin vigentes en la historia del evolucionismo, o los múltiples Einstein que pueblan la literatura científica, Hobsbawm advierte que "el Marx del siglo XXI será casi con seguridad muy diferente del Marx del siglo XX".

La fuerza de la historia (o mejor, de la Historia) está en su capacidad de traspasar el sonido y la furia del presente e indagar la masa oceánica del pasado, en sus desplazamientos y cambios de fisonomía. La eficacia del historiador se juega en la capacidad de forjar una caja de herramientas propias: una forma de razonar, un equilibrio entre la voracidad empírica y el criterio de recorte, un temperamento expresivo. El objetivo es inventar o descubrir las líneas maestras que permiten interpretaciones verosímiles del pasado que, a su vez, iluminan y enriquecen el presente. Artesano virtuoso en esta profesión, a sus 94 años, Eric Hobsbawm demuestra en su decimosexto libro, recién aparecido en inglés (la versión en español llegará a la Argentina en junio), que las sentencias apodícticas sobre el destino del marxismo luego de la caída del Muro de Berlín son tan volátiles como lo fueron los vaticinios (hoy absurdos) sobre el fin de la historia. *How to Change the World. Tales of Marx and Marxism* (*Cómo cambiar el mundo. Historias sobre Marx y el marxismo*) es una

colección de ensayos escritos entre 1956 y 2009. Hobsbawm los propone como una indagación sobre "el desarrollo y el impacto póstumo del pensamiento de Karl Marx (y el inseparable Friedrich Engels)". Esta sobria caracterización no debe confundir a los lectores. Al leer este libro, como sostiene Terry Eagleton, "es fácil fantasear que es la historia misma quien habla aquí, a través de esta sabiduría sardónica, omnividente y desapasionada".

El libro está ordenado en dos secciones. La primera, por momentos ardua, enfoca diferentes caras del complejo poliedro que componen los trabajos de Marx y Engels, que van desde los vínculos de ambos con el socialismo premarxista o una puesta en contexto de *La situación de la clase obrera en Inglaterra* de Engels hasta la obra inconclusa de Marx conocida como *Grundrisse*. En este último caso, Hobsbawm trabaja sobre el carácter fragmentario de los escritos políticos de Marx, analiza el sentido de términos como "dictadura del proletariado" y busca desplazar el lugar común que insiste en el quiebre de Marx con el socialismo utópico al poner el énfasis en su deuda con los pensadores de esta corriente.

Deslumbra la capacidad del historiador británico para abordar, por ejemplo, la cantidad de matices que se desprende de las traducciones de *El capital* y que llevaron a la distorsión de algunas ideas. Tal vez uno de los aportes más impactantes gira en torno al texto más leído: el *Manifiesto comunista*. Para Hobsbawm, la fuerza retórica del original alemán inaugura un nuevo género de declaraciones, en cuya genealogía futura deben incluirse, por ejemplo, el manifiesto futurista o el surrealista. También justifica por qué el *Manifiesto*, a pesar de la "fuerza casi bíblica" de su retórica, no sostiene una posición determinista.

La segunda parte, más atractiva por su vínculo con tensiones cruciales en las que se juegan lecturas divergentes del presente, se dedica a la trayectoria del marxismo luego de la muerte de Marx, en 1883. El marxismo es entendido como fuerza política que, si bien se diversificó en múltiples senderos -espacios nacionales, movimientos intelectuales, vaivenes políticos y económicos globales-, no perdió protagonismo por las modulaciones del contexto.

En el ensayo "En la era del antifascismo, 1929-45", sostiene: "La radicalización de los intelectuales en los años treinta tuvo su raíz en una respuesta a la traumática crisis del capitalismo en los años tempranos de esta década". En este sentido, "la amenaza del fascismo fue mucho más que meramente política". Así como se proponía borrar a Marx, "lo haría igualmente con Voltaire o John Stuart Mill". La amenaza del irracionalismo asociada al fascismo, para Hobsbawm, hizo que este período fuera el único en que los científicos naturales, en número significativo, se sintieran atraídos por el carácter "iluminista" del marxismo. A partir del reclamo de razón, progreso y planificación social, científicos como Joseph Needham, J. B. S. Haldane o J. D. Bernal dedicaron parte importante de su tiempo a interpretar la ciencia y su historia en clave marxista.

Como contrapunto, en "La influencia del marxismo, 1945-83", Hobsbawm trabaja la siguiente aparición de esta corriente en la parte iluminada del escenario, en los años sesenta y setenta, al encarnar una versión del materialismo histórico dominada por la búsqueda de síntesis entre el marxismo (o algunas de sus ideas) y el estructuralismo, el psicoanálisis o el existencialismo. El culto del deseo y la espontaneidad no consideró aliados confiables a la ciencia, el progreso y la planificación. En la discusión acerca de la ruptura entre el Marx joven y el maduro, familiar en el concepto de "ruptura epistemológica" de Louis Althusser, Hobsbawm señala su raíz en "la reluctancia del marxismo soviético ortodoxo en reconocer los *Frühschriften* [escritos tempranos] como pertenecientes al corpus del marxismo". La empatía de Hobsbawm hacia este período es limitada. Esta explosión de la teoría marxista alberga probablemente la semilla de su propia destrucción. Los ensayos dedicados a Gramsci y a la recepción de su pensamiento parten de la aceptación de que para Hobsbawm representa el pensador más original que produjo Occidente desde 1817. La caída del Muro de Berlín, el surgimiento de la economía neoliberal y el relativismo posmoderno son todos considerados en el ensayo "Marxismo en recesión, 1983-2000".

En la sección final, Hobsbawm arriesga un vaticinio. Si bien el marxismo fue desacreditado y desde 1980 los socialistas "fueron dejados sin su tradicional alternativa al capitalismo", no puede ignorarse que, luego de la última crisis, "los creyentes en la *reductio ad absurdum* de la sociedad de mercado asumida entre 1973 y 2008 fueron dejados también sin esperanzas". La ausencia de un sistema alternativo puede no esbozarse en el horizonte, "pero la posibilidad de una desintegración, incluso de un colapso, del sistema existente ya no puede ser descartado".

En el laberinto de intenciones, intereses, oportunismos y reacciones que el siglo XX fue construyendo alrededor de la difusión e interpretación cultural y política de la obra de Marx, el último libro de Hobsbawm

aparece como un hilo de Ariadna capaz de llevarnos hasta la vitalidad contemporánea de esta obra. El historiador actúa como el hábil restaurador de una obra opacada por el polvo y la erosión de casi 130 años de batalla por la apropiación de su sentido. A la luz masiva de su voz, la obra de Marx no sólo recupera sus brillos, sus contornos, sino también sus relieves difíciles y perentorios.

EL MISMO, AUNQUE DIFERENTE

"Brevemente, si un pensador dejó una profunda marca indeleble en el siglo XX, ése fue él." Entre los argumentos esgrimidos, Hobsbawm recuerda que, a setenta años de la muerte de Marx, "un tercio de la humanidad vivía bajo regímenes en manos de partidos comunistas, los cuales sostenían que representaban sus ideas y realizaban sus aspiraciones". Hoy la cifra es todavía de un 20%, "si bien los partidos gobernantes, con excepciones menores, han cambiado dramáticamente sus políticas".

Este descenso no debe engañarnos: "Si buscamos su nombre en Google, resulta que permanece como la mayor de las grandes presencias intelectuales, superado sólo por Darwin y Einstein, pero bien por delante de Adam Smith y Freud". Una razón puede ser que "el fin del marxismo oficial de la URSS liberó a Marx de su identificación pública con el leninismo en teoría y con el régimen leninista en la práctica". La segunda razón, de raíces más hondas, es que "el mundo capitalista globalizado que emergió en los años noventa era increíblemente semejante al mundo anticipado por Marx en el Manifiesto comunista".

Cuando en octubre de 2008, cuenta Hobsbawm, el londinense Financial Times publicó el artículo "Capitalismo en convulsión", "no podía haber más dudas de que [Marx] estaba de vuelta en la escena pública". Incluso, mientras el capitalismo global "continúe padeciendo su mayor disrupción y crisis desde comienzos de los años treinta, es improbable que haga su salida de ella". Ahora bien, como los numerosos Darwin vigentes en la historia del evolucionismo, o los múltiples Einstein que pueblan la literatura científica, Hobsbawm advierte que "el Marx del siglo XXI será casi con seguridad muy diferente del Marx del siglo XX".

adn Hobsbawm

El inglés Eric Hobsbawm, uno de los principales historiadores de las últimas décadas, nació en Alejandria, Egipto, en 1917. Se crió en Berlín y, más tarde, estudió en el Reino Unido. Amante del jazz (al que le dedicó The Jazz Scene) es conocido a escala mundial por la tetralogía que componen: La era de la revolución, 1789-1848; La era del capital, 1848-1875; La era del imperio, 1875- 1914; e Historia del siglo XX.

http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=1366907&origen=premium&utm_source=newsletter&utm_medium=suples&utm_campaign=ulnoti

Un escritor en el banquillo

Discutido por algunos y admirado por otros, Alessandro Baricco propone, con Emaús, una impensada novela sobre adolescentes católicos

Viernes 22 de abril de 2011



Emaús

Por Alessandro Baricco

Anagrama

Trad.: Xavier González Rovira

160 páginas

\$ 54

Por Alejandro Patat

Para LA NACION

En Italia, durante los últimos años, ningún autor ha suscitado tantas controversias y ha dado lugar a posiciones tan enfrentadas como Alessandro Baricco (Turín, 1958). De un lado, imputaciones gravísimas: pseudofilósofo, escritorzuelo, tecnócrata de la literatura, calculador que ha reducido todo con fines comerciales a una simple mecánica. Sus tramas, según esos detractores, serían burdas mentiras extraídas de la cultura estadounidense, un insípido atentado contra la tradición. En síntesis: una obra superficial, insignificante. Del otro lado, se alza la defensa de los fanáticos y seguidores: escritor leve pero profundo, que

le ha quitado peso y densidad a una literatura asfixiante, a una prosa inactual. Sería, según estos defensores, un hombre de nuestro tiempo, un modernizador, un vanguardista. Una reencarnación del talento y del genio. Por su parte, hace dos años, Baricco se pronunció en los diarios al respecto. Sostuvo que los críticos (esos ignorantes de turno, esos fracasados aspirantes a escritores, profesorcitos, académicos, periodistas, resentidos de toda especie) no entienden nada, leen la letra, no ven el conjunto. Esa gentuza lo ha sometido al peor de los desprecios: la indiferencia. Concluyó más o menos diciendo que nadie es profeta en su tierra, pero sobre todo que nadie es profeta en Italia. Y no tuvo escrúpulos ni falsa modestia en evocar a Dante, Leopardi o Pasolini. Comparaciones que despertaron más polémicas. Los críticos, esta vez, contestaron con sonrisa sarcástica: el autor ha demostrado que por lo visto lee los medios que detesta y que la atención que el mundo le depara no le es suficiente a su ego desmedido. Qué pena, agregan: el mundo ama el estereotipo italiano, lo bufonesco, lo caricaturesco. No sorprende; Italia siempre despertó risa o una admiración deformante: es una vieja tradición, que empieza con la Comedia del Arte y sigue en los cuadritos de ruinas para el salón de las tías solteras. O comedia o ruina. Que el autor elija, concluyeron, dónde incluirse.

Pero el escritor siguió empeinado en su camino y escribió *Emaús*, una nueva novela. Las agresiones de la crítica, en los medios, fueron contundentes, escritas con ensañamiento. Está claro que no faltaron aquellos que la celebraron. No era difícil entonces toparse con pilas de la nueva novela de Baricco en las librerías de los centros comerciales.

Emaús es una historia católica, un atributo por cierto nada secundario en Italia. O más bien, la historia de cuatro adolescentes de humilde clase media católica de otros tiempos, en el preciso instante en que sus vidas se cruzan con la de Andrea, una chica de familia rica y poderosa, propensa a todo tipo de vicios y perdiciones, según el punto de vista del narrador. Es obvio que ese encuentro entre Andrea y los chicos, que cantan y tocan en la banda de la iglesia del barrio, conduce a un desenlace irreparable. El título del libro hace alusión al episodio bíblico en que Cristo, resucitado, se presenta ante dos peregrinos con destino a Emaús, y que lo reconocerán demasiado tarde como hijo de Dios. Una alegoría de la ceguera humana, de la incapacidad de ver incluso frente a la luz. Pero el título también alude, sin equívocos, a *La cena en Emaús* de Caravaggio, a la poética del claroscuro. El riesgo es enorme, subraya con malicia un crítico: que el barroquismo de Caravaggio se convierta en "bariccismo", como ya había sucedido cuando en *Homero Iliada* se le ocurrió reescribir el clásico griego.

Escuchadas todas las voces, tanto la acusación como la defensa, se intentará, en la medida de lo posible, ser imparcial. Baricco cree en lo que hace. Es un lector de detalles, y por lo tanto, un escritor de detalles. Se le escapa de las manos, probablemente, el conjunto. Minimalista, dicen algunos; posmoderno, otros. Es ambicioso, demasiado ambicioso, pero también es cierto que cada libro es un desafío real, sincero. Parte de algunos presupuestos que él cree irrenunciables a la hora de escribir y que son su credo.

Primero: la literatura es una construcción lúdica, artefacto capaz de suscitar emociones, de alcanzar la belleza, más allá de lo que ésta signifique. No es fruto de la inspiración, sino un ejercicio, como la gimnasia. En *Emaús*, el narrador en primera persona es un adulto que alguna vez fue joven. Se trata de explicar cómo la "bijouterie" del drama -cuyo protagonista es ese chico entrañable, presuntuoso y rígido en sus convicciones- pudo transformarse, en contacto con la suprarrealidad extrema de Andrea y su familia, en una tragedia "áurea". Baricco, como siempre, juega con los géneros.

Segundo: las tramas deben narrar ese instante de la vida (que pudo haber durado un minuto o unos años) en que todo cobró sentido -o lo perdió, si la clave es pesimista- para siempre. La novela parece afirmar que en la adolescencia, la prehistoria de la vida, reside la única historia real, fundacional, del individuo: la pérdida de la inocencia. Tierra de confín en la que, como afirma el narrador, se nos impone "intransigente e infinito el instinto de la amistad". El narrador, por su lado, como un arqueólogo, quiere rescatar al menos la pura emoción, que nunca más será emoción pura. Baricco goza de un extraño don: ensayar una especie de diálogo auténtico con el lector, en el que caen todas las inhibiciones y los prejuicios culturales. Conversar, por un momento, olvidando la terrible e insoportable herencia histórica europea. De ahí que esta vez focalice, sin temores, en un puñado de chicos católicos. Brilla por todos los lados, como un faro, la fe, hasta que se apaga, y la consecuencia de esa repentina oscuridad se vuelve definitiva. Signan esas vidas varios sentimientos exacerbados para la edad, vistos en una dimensión casi monstruosa: la culpa, el arrepentimiento, la Pasión con mayúscula, el martirio. La metáfora conductora del libro es la del pasaje bíblico: caminar. Se camina mucho en esta novela. Para evitar todo equívoco, Baricco construye una visión antidogmática de la vida cristiana.



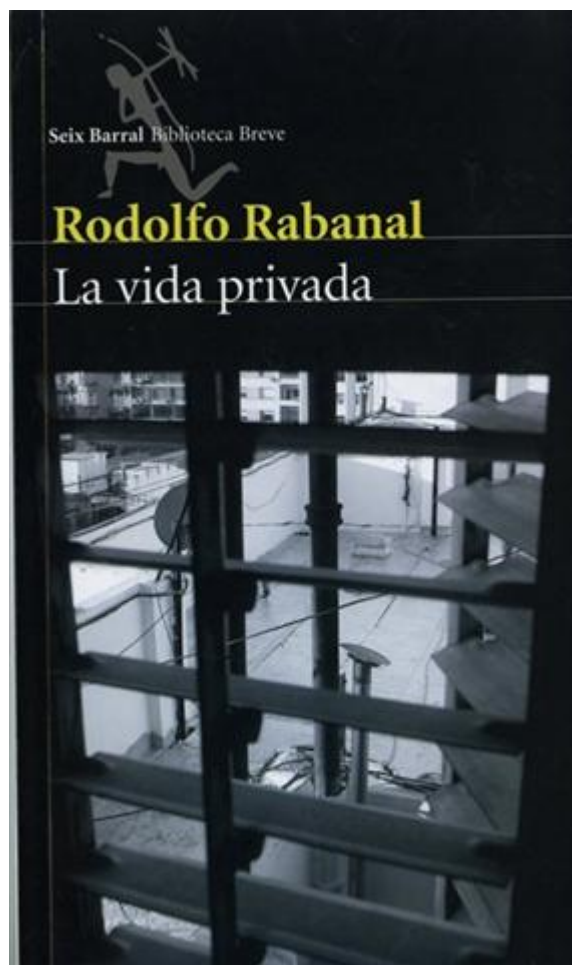
Los curas son personajes negativos en la historia: si no son perversos, son mezquinos. Una concesión quizá demasiado forzada del autor ante cualquier sospecha de religiosidad doctrinaria. Aquí el mundo católico (con toda su desbordante pretensión de ecumenismo) le sirve al autor para explicitar un desquicio, tal como se le aparecen al narrador, hacia el final, las dos imágenes constitutivas de la identidad apostólica romana: la Virgen con el Niño y el Cristo crucificado, ambas captadas en su descomunal belleza incomprensible. Tercero: el estilo. Limar y limar hasta obtener la forma más ágil, más dinámica y ligera. Quitar las palabras de más, las frases innecesarias, las perífrasis. Usar pocas subordinadas, recurrir a la parataxis y al párrafo breve, al diálogo mínimo. El narrador alterna dos tonos narrativos. Por un lado, hay un relato durativo, en pretérito indefinido, que alude a algo que se identificaba con la esencia de la vida, sin ninguna necesidad de puntualizaciones. Es el tiempo de la interioridad, que se actualiza, regresa. Se presta a la ironía, a una revisión desdramatizadora. La intensidad de la adolescencia se vuelve objeto de nostalgia, despierta autocompasión y, por supuesto, sorpresa ante tanta irreverencia, tanta inútil seriedad. Por el otro, hay un relato puntual, en pretérito perfecto simple o indefinido: las cosas que acaecieron, casi sin razón. Es el tiempo de la historia, lo fáctico, lo que aparentemente cuenta, y que, desde ya, se vuelve siempre menos importante, capricho de la suerte, anécdota. *Emaús* es el relato de una augusta historia moral, rayana en la locura.

http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=1366908&origen=premium&utm_source=newsletter&utm_medium=suples&utm_campaign=ultnoti

Metamorfosis perpetua

La última novela de Rodolfo Rabanal narra la historia de un hombre que se dedica a espiar y que sólo puede encontrarse en la sombra ajena

Viernes 22 de abril de 2011



La vida privada

Por Rodolfo Rabanal

Seix Barral

190 páginas

\$ 69

Hay una tirantez manifiesta, siempre, en los relatos escritos en primera persona, entre lo que el narrador muestra y lo que elige esconder, o entre lo que conoce y lo que ni siquiera sospecha de sí mismo, o bien entre lo que ha sido hasta ahora y aquello en lo que se está convirtiendo. Esa disputa se desarrolla, en verdad, entre lo que el escritor quiere darnos como alimento y lo que irá revelando progresivamente a medida que la trama se desanude. Se trata de un trabajo de artesano o de alquimista. La fragilidad de los elementos que se manipulan es extrema, porque de ese equilibrio depende que un texto conserve su misterio. ¿Pero qué ocurre cuando esa interioridad se hace visible mediante un filtro; es decir, cuando arribamos a ella de manera indirecta? Sin duda aparece una oportunidad: esa lente opresiva sobre el personaje se acercará y alejará y



saldrá cuantas veces quiera, o mejor dicho cuando al autor le convenga. La contracara es, claro, la posibilidad de que en el camino se pierda una buena dosis de intimidad y, con ella, la identificación del lector, que para la mayoría de los relatos es su combustible primordial.

Nada de esto último sucede en *La vida privada*, la más reciente novela de Rodolfo Rabanal, y uno de sus aciertos mayores es, justamente, el modo en que su autor trabaja con la empatía sin renunciar, en esa búsqueda, a cierto grado de distanciamiento. Podría decirse que, más que un narrador situado en el hombro del personaje, en este caso es más bien un narrador-espejo: el protagonista habla, piensa, actúa, y el narrador sólo se cruza de vereda -pero lo hace todo el tiempo- para poner en caja su accionar, sus meditaciones, su lógica. En otros términos: para darle otro alcance, y acaso para cuestionarlo en silencio.

No obstante, ese distanciamiento perdería sentido si no hiciese pie en algún punto vulnerable. Aquí lo hay, y es todo: el protagonista es un hombre maduro, solitario, cuya ocupación privilegiada es observar, o para ser más precisos, espiar. Lo hace desde la terraza de su departamento, situado en un edificio de Monserrat que por las noches queda casi vacío. Se halla en una instancia clave de su vida, pese a esa especie de clasificación arbitraria a que reduce la mayor parte de las pasiones que circulan a su alrededor. No por nada se dirá ("con desprecio", apunta el narrador) que al día siguiente acaso se convierta en un viejo.

Antes de eso, un suceso lo arrancará de la peligrosa modorra cotidiana: el romance con una vecina francesa, al comienzo inalcanzable, luego una promesa furiosa de futuro. En paralelo, el pasado retornará a su vida para adquirir otra relevancia, y al mismo tiempo para ayudar a rescatarlo de una fugacidad que provoca que lo real, con frecuencia, se desvanezca.

Aun con la perspectiva un tanto artificial que le imprime a su punto de vista (en la novela el protagonista es, apenas, "el que percibe"), Rabanal logra conmover a partir de los vaivenes, las dudas, las idas y vueltas de un personaje que vive una metamorfosis constante, esquizofrénica. Como si sólo lograra encontrarse a sí mismo, para bien y para mal, en la sombra de los otros.

José María Brindisi

http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=1366911&origen=premium&utm_source=newsletter&utm_medium=suples&utm_campaign=ultnoti



El desarraigo más temido**La busca del padre estructura los incidentes de una narración colmada de peripecias**

Viernes 22 de abril de 2011

Un hombre llamado Lobo**Por Oliverio Coelho**

Duomo

261 páginas

\$ 77

Iván tiene veinte años y vive en una villa miseria. Nunca conoció a su padre. Su madre, Estela Durán, tampoco le contó nada sobre él. Tres meses después de la muerte de Estela, el muchacho recibe la visita de un anciano que mucho tiempo atrás trabajó como detective privado con el nombre profesional de Roger Marcusse. Este extraño le dice que su padre, Silvio Lobo, no lo abandonó y que vive en San Manuel, un pueblo cercano a Tandil.

Luego de esta introducción, *Un hombre llamado Lobo*, de Oliverio Coelho (Buenos Aires, 1977), se interna en el pasado para contar cómo se conocieron los padres de Iván. Un buen día Lobo, un corrupto inspector municipal de cuarenta años, decidió formar una familia. Tras numerosos fracasos con toda clase de mujeres que "huían repelidas por su grisura y por esa sed reproductiva que destilaban sus ojos mansos y enamoradizos", encontró a Estela en una parrilla de mala muerte donde ella, casi una adolescente, trabajaba de moza. Salieron durante unos meses, Estela se mudó al departamento de Silvio y tuvieron a Iván en 1990. Al principio, ella los abandona y después vuelve para llevarse a escondidas al bebé.

En *Un hombre llamado Lobo*, las motivaciones más profundas de algunos personajes no terminan de asomarse a una superficie plenamente racional, y sus temperamentos parecen estar guiados por impulsos tomadizos. Como sostiene Marcusse -contratado por Silvio para encontrar a su mujer y a su hijo- "no hay nada que sea lógico en este mundo". Coelho, con prudencia, no indaga más de lo necesario en las razones de ciertos comportamientos y opta por afirmar las psicologías desde los hechos y las sensaciones. El lenguaje, adecuado a las distintas situaciones, equilibra lo coloquial en sus expresiones más crudas con imágenes sutiles que enriquecen la perspectiva de la narración y favorecen la lectura más allá de la dirección que toma el argumento.

Lobo se suma a Marcusse en sus pesquisas. En la búsqueda de Estela e Iván invierte parte del dinero de la indemnización que le otorgó la Municipalidad a cambio de su renuncia. La investigación los conduce hasta Carmen de Patagones y allí una serie de episodios -como la desaparición de Marcusse en el casino de Viedma y el casamiento de Lobo con Celeste Acosta, una chica de diecisiete años, hija única de un poderoso viudo de Patagones- determinan un giro abrupto en la trama.

A lo largo de tantas peripecias, que culminan con Silvio en San Manuel, se expande una opresiva ambientación de pequeñas localidades del interior que encajan en la categorización de "pueblo chico, infierno grande" y amenazan a sus habitantes masculinos con un "soporífero destino de [?] whiskys, siestas y asado". La novela puede incluso leerse como una turbia *Odisea*, protagonizada por un Ulises decadente sin una Ítaca a la cual regresar, y en la que las figuras de Penélope, Nausícaa y Circe compiten en sordidez. El autor presenta una amplia galería de "hombres maltratados" a la que Lobo se integra "como un huérfano acepta un nuevo hogar". "A las minas -dice uno de estos hombres- mientras más amor les das, más te traicionan." Esta especie de club misógino se complementa con los perfiles de varias mujeres odiosas. Entre ellas se cuentan la madre de Silvio, a la que él considera "la verdadera artífice de su desgracia"; la abuela materna de Iván, una anciana voluminosa que fantasea con asfixiar a su nieto; y Celeste, una perversa y precoz manipuladora. En la existencia solitaria y desamorada de Lobo lo único real parece ser el rencor, la pulsión sexual y el instinto de supervivencia. Halla lo más cercano al cariño en la relación con una amante llamada Belén, una ex drogadicta a la que "no pocas veces poseía guiado por un morbo compasivo: la idea de sanar un cuerpo enfermo cubriéndolo con su deseo".

El personaje de Estela, marcado por el desarraigo, habría merecido mayor desarrollo para completar su evolución. Sin embargo, excepto por unas breves referencias, hay un hueco llamativo en lo que concierne a



los veinte años de convivencia con su hijo. Ni desde el punto de vista de Estela ni desde el de Iván se habla de ese vínculo en detalle. Quizá la exclusión de una dimensión positiva de lo femenino esté en consonancia con el diseño patriarcal de la novela. En ese sentido, Coelho se mantiene coherente en la conclusión del relato, cuando finalmente se produce el encuentro entre padre e hijo, y concibe las circunstancias propicias para una redención afectiva que resulta verosímil por lo mesurada.

Felipe Fernández

http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=1366909&origen=premium&utm_source=newsletter&utm_medium=suples&utm_campaign=ulnoti



En la era de la radio "a la carta"

Con apenas cuatro años de historia, Grooveshark ya se ha convertido en la principal referencia de quienes buscan y comparten música on line

Viernes 22 de abril de 2011

Por Leonardo Tarifeño

LA NACION

Elegido por la revista *Time* como uno de los 50 *websites* más relevantes del 2010, Grooveshark empieza a transformarse en la principal fuente de música para el internauta dispuesto a buscar canciones, escucharlas on line, crear y compartir listas de reproducción y, sobre todo, descubrir las recomendaciones de otros. A mitad de camino entre una "radio a la carta" y una red social musical, su audiencia ya reúne a más de 10 millones de usuarios y crece entre un 2 y un 3 % por día. Según *International Business Times*, alberga más de 6 millones de canciones, y en el mundo de la música vía *streaming* (que puede escucharse en Internet sin necesidad de descargarla) ya ha dejado atrás a otros sitios similares, como Last.fm o Jamendo. Quien quiera iniciarse en esta aventura sólo necesita ir a la página de inicio de Grooveshark y, una vez allí, escribir el nombre del artista o de la canción que busca. Con esa información, y mientras la música elegida comienza a sonar, la interfaz del sitio proporcionará una serie de coincidencias con otras canciones, artistas, álbumes, géneros y listas de reproducciones de otros usuarios. En algún sentido, la experiencia Grooveshark se parece a la de sentarse a escuchar música con amigos, con la quizás poco sutil diferencia de que a esos amigos no se los conoce en persona, están en distintas partes del mundo y cada uno se encuentra conectado (o ni siquiera) a una computadora. Para los músicos podría representar un invaluable escenario donde difundir su trabajo, aunque eso aún no está nada claro: en 2009 Grooveshark enfrentó una demanda de EMI por violación de copyright. Mientras tanto, el servicio crece, y en los foros de Internet se compara su auge con el que atravesaron YouTube, Facebook y Twitter.

http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=1366901&origen=premium&utm_source=newsletter&utm_medium=suples&utm_campaign=ultnoti

A golpes de martillo

ANDREA AGUILAR 23/04/2011



Es el último novelista vivo de una luminosa generación de escritores estadounidenses. Philip Roth tuvo como amigos y maestros a autores como Bernard Malamud y Saul Bellow, y junto a otros contemporáneos suyos como Thomas Pynchon, John Updike y Normal Mailer abrieron una nueva senda en busca de la gran novela norteamericana. En esta entrevista, en su casa de Nueva York, Roth habla de su último libro, *Némesis*, de lo que significa para él la escritura y la literatura, de la culpa y del paso del tiempo

Su fama, no solo literaria, le precede. Desde que en 1959 publicó *Adiós Columbus*, la polémica y el éxito han marcado la carrera de Philip Roth (Newark, 1933) como la de ningún otro escritor. La impúdica e hilarante diatriba de su personaje Alexander Portnoy con su psiquiatra, a finales de los años sesenta, fue el pistoletazo que le colocó a ojos de la crítica a la altura de Styron o de su coetáneo Updike. Roth, admirador y amigo de Malamud y Bellow, inauguraba una nueva senda en la novela americana.

"El paso del tiempo deja espacio para la cavilación y llega una generación de escritores que puede capturar el hecho"

"A menudo es doloroso releerte, ves lo que no conseguiste y el lenguaje que usaste puede resultar un poco embarazoso"

Con *El lamento de Portnoy* también puso en pie de guerra a un grupo de rabinos que le acusaron de antisemita. Las feministas del momento no se quedaron atrás y le señalaron como un flagrante misógino. Los títulos que publicó en la siguiente década azuzaron los furibundos ataques. De la mano de Zuckerman, en nueve de sus novelas, tensó la frontera entre realidad y ficción. Su divorcio de la actriz británica Claire Bloom, y las nada elogiosas memorias que ella publicó poco después, alimentaron los cotilleos. Pero Roth no se arredró. Plantó cara a las sucesivas batallas con genio, a golpe de novela, probando una y otra vez que "la literatura no es un concurso de belleza en el plano moral". En la farsa, la sátira o la tragedia, el escritor se ha declarado enemigo de lo simple, de la dicotomía entre blanco y negro, y trabaja como pocos la gama de grises que tiñen la conciencia.

A diferencia de John Updike, el prolífico cronista de la clase media americana y exquisito crítico, Roth, el chico malo sin pelos en la lengua, satírico, irreverente, crudo, sexual y rabiosamente judío ha concentrado toda su energía en la ficción. El acoso y las peleas públicas nunca le empujaron a la misteriosa reclusión del vanguardista Thomas Pynchon. El héroe de Newark construyó su leyenda con la apabullante fuerza de sus libros, demostrando que no tenía ningún camino prohibido, que su ficción podía crecer y abarcarlo todo. En su obra ha explorado la Gran Depresión, la Segunda Guerra Mundial o el macartismo, ha buceado e investigado con ahínco. "Su chorro de creatividad es casi shakespeariano", declaraba a finales de los noventa el crítico Harold Bloom. "Están DeLillo, Pynchon, Cormac McCarthy, pero en términos de diseño total y de inventiva y de originalidad, creo que Philip es lo que está más cerca de lo mejor".

Treinta y tres títulos después de su debut, el autor de *Pastoral americana* o *La mancha humana*, es el único novelista vivo cuyo trabajo está siendo publicado por Library of America, un proyecto similar a La Pléiade que reúne la obra completa de los mejores escritores estadounidenses (quitar en ediciones anotadas). Además, Roth cuenta en su haber con una impresionante lista de galardones -en la que solo falta el Nobel- y millones de lectores en todo el mundo. A los más jóvenes les cuesta entender la controversia que despertaron sus primeras obras. Quizá haber forzado el estereotipo de inmigrante judío de segunda generación hasta derribar ese muro sea una de las mayores victorias de este escritor. Con *Némesis*, su último libro, cierra el ciclo de cuatro novelas cortas que arrancó con *Elegía* y regresa al escenario de su infancia, en el Newark de la década de los cuarenta durante la epidemia de polio.

El escritor se retiró al campo en Connecticut hace más de diez años, pero pasa los inviernos en la ciudad. Al oeste de Central Park, en el Upper West Side, se encuentra su apartamento neoyorquino. Un gran ventanal con una impresionante vista al sur domina un luminoso y amplio salón de suelos de madera clara y exento de librerías. A la derecha, un flexo ilumina el escritorio de cristal. Falta el ordenador, una pieza clave para Roth desde los noventa, que vino a sustituir una sólida máquina de escribir -"como un cañón, grande, negra, inamovible"- . Antes tuvo una Olivetti portátil -"maravillosa, podías empujarla por la mesa, escribir y empujar"- y, por insistencia de sus amigos, dejó el papel y la tinta y se pasó a la pantalla y el teclado -"lo mejor que le ha pasado a mi escritura"-, algo que le permite reescribir mientras avanza. El oficio de escritor para Roth tiene algo de combate físico. Trabaja cada día, todo el día y, durante muchos años, lo hacía siempre de pie. Ahora, solo la mitad del tiempo. "Empecé porque tenía problemas de espalda. Me encanta no estar metido en el hoyo. Si te atascas puedes caminar y quitártelo de encima".

El sofá se encuentra en el otro extremo del salón. Roth, alto y delgado, camina sin zapatos por la casa. Viste un pantalón de pana y jersey de lana gruesa beis. Mientras habla, sentado en una butaca de cuero negro, juega con las gafas que le cuelgan del cuello y clava la mirada. Agudo y ágil conversador, intercala bromas y carcajadas, pero evalúa sin piedad a su interlocutor y no duda en recordar aquel tiempo en que no se mostraba tan cortés en las entrevistas -"me levantaba, me marchaba de un portazo, si me preguntaban si hacía lo mismo que mis protagonistas les gritaba que sí, exactamente, ¡al pie de la letra!"-. Esta tarde se muestra más sereno. Habla con admiración de la correspondencia de Bellow recientemente publicada y asegura que lo suyo, sin embargo, nunca fueron las cartas, ni los diarios: le cuesta encontrar el tono y siempre está tentado de reescribir, quitar -como todo lo demás-. Aunque hay un ejemplar de *The Paris Review* bajo su asiento, dice que no ha leído nada nuevo en ficción desde hace tiempo, ni Jonathan Franzen, ni Foster Wallace -"la última gran novela que leí fue *Submundo* de DeLillo"-.



PREGUNTA. En *Némesis* habla del miedo, un asunto central en Estados Unidos después del 11-S.

RESPUESTA. La polio atacó América en la primera mitad del siglo XX y las advertencias paternales sobre la enfermedad fueron el coro de fondo de mi infancia. Cuando se descubrió la vacuna en 1955, ya me había licenciado en la universidad. No necesitaba el 11-S para escribir este libro.

P. ¿Es la literatura una buena brújula para entender el presente desde el que se escribe?

R. ¿Pienso que la ficción refleja el momento en que ha sido escrito sin importar en qué época esté situada la acción del libro? No. Yo quería describir 1944 en Newark. Leí mucho y me entrevisté con un par de tipos de mi edad que tuvieron la polio. Cuando trabajo pongo mucho cuidado en recrear con fidelidad una época. Si el presente en el que escribo también queda reflejado no es un algo deliberado.

P. ¿Opina lo mismo como lector?

R. Si es sutil, a lo mejor, con el paso del tiempo puedes ver que algunas cuestiones históricas determinaron que los escritores estuvieran interesados en ciertos temas.

P. ¿Cómo ha afectado el 11-S a la literatura norteamericana?

R. Algunos escritores lo han usado en sus libros. Pero, en general, la literatura no funciona así. Yo tardé 65 años en hablar de la polio y ese es más o menos el margen. El paso del tiempo deja espacio para la cavilación y llega una generación de escritores que pueden capturar el hecho, que no suele ser la misma que estaba en su madurez cuando ocurrió. ¿Cree algo de lo que digo?

P. En algunos de sus libros parece que hubiera una advertencia: cuidado con la bondad.

R. Sí, una buena frase. *El teatro de Sabbath* es el reverso: abraza la maldad.

P. Harold Bloom considera que ese es su mejor libro.

R. Es bueno. Estoy a punto de releerlo y yo nunca releo mis novelas.

P. ¿Por qué no?

R. A menudo es doloroso, ves lo que no conseguiste hacer y el lenguaje que usaste puede resultar un poco embarazoso. Uno no siempre está en buenos términos con sus libros del pasado.

P. ¿Por qué lo está releendo?

R. Alguien me lo sugirió, mientras yo estaba criticando algo de mi obra. El impulso detrás de *Sabbath* fue fuerte y nuevo. El nivel de invención es muy alto. Cuando lo publiqué lo odiaron.

P. En un ensayo sobre Bellow habla de su transformación revolucionaria con *Auggie March*. ¿Piensa en su propia obra en estos términos?

R. Bueno, *El lamento de Portnoy* fue algo totalmente distinto de mi obra anterior. Vine a Nueva York en 1963 y daba clases en Princeton. Conocí a un grupo de tipos, todos judíos y un poco mayores que yo. Nos reuníamos y teníamos unas juergas hilarantes, enlazando un tema detrás de otro con historias extravagantes. Después de dos o tres años pensé que por qué no escribía eso, y decidí llevar a la página el comedor del restaurante. Aquello fue el comienzo de una explosión que duró unos doce años. Intenté empujar el elemento cómico tan lejos como pudiera.

P. ¿Para defenderse?

R. No, era una ofensiva en todos los sentidos. La idea era "si no te gusta el tipo que escribió *Portnoy*, vas a odiar al que escribió esto". Me liberé de mi decorosa educación literaria. El siguiente gran cambio llegó con *La contravida*, a mediados de los ochenta, un nuevo acto de apertura. Me sentía expansivo cuando escribía y las palabras llegaron.

P. ¿Qué se propuso hacer en esta serie de

Némesis?

R. En los noventa Bellow estaba escribiendo novelas cortas. Recuerdo que le pregunté cómo lo hacía y él, como siempre, se rió. En aquel momento en mis libros yo buscaba ampliar y seguir incluyendo cosas que nada impedía que metiera. Pensé, ¿puedo recortar todo y escribir a pequeña escala? ¿Cómo destilo y comprimo?

P. Y llegaron estas cuatro novelas.

R. No sabía que serían cuatro. Empecé con *Elegía*. Quería contar la vida de un hombre a partir de sus enfermedades. Me divertí especialmente imaginar ese discurso acusatorio y furioso de la mujer contra el adúltero. Fue divertido asumir ese papel, porque no he tenido muchas oportunidades.

P. Después vino

Indignación.

R. Quise escribir sobre lo que era ir a una universidad en el tiempo en que yo fui, a principios de los cincuenta. Esos campus convencionales eran sofocantes y detrás de esa asfixia estaba la maldita guerra y la represión sexual. Todo era tan reprimido que ni siquiera sabíamos lo reprimidos que estábamos.

P. Le ha dedicado bastante atención a la explosión de aquello.

R. Si el *bang* de 1963, 1964, 1965... Yo estaba en la treintena y ver aquello fue vertiginoso, daba mareo. Fue increíble.

P. ¿Ha habido una regresión desde entonces?

R. No. Lo que pasó en los años sesenta fue tímido y templado si lo comparamos con cómo viven ahora los jóvenes. Aquello fue la primera salida de la cárcel sexual y fue emocionante.

P. El nuevo libro transcurre durante un verano muy caluroso en Newark, como *Adiós Columbus* su primera historia publicada.

R. Aquello lo escribió un chico que no había oído hablar de la muerte. El escritor de *Némesis* sí ha oído de ella.

P. El doctor, uno de los personajes, advierte al protagonista de lo que debilita un sentido erróneo de responsabilidad.

R. Bucky se siente responsable de cosas que no le corresponden. Y este sentimiento de responsabilidad es insaciable.

P. ¿Asumir la responsabilidad es una forma de eludir el caos y el azar, de crear la ilusión de control del destino?

R. Exactamente, y la polio es un ejemplo perfecto: es caos y azar, aunque él se sienta responsable. La culpa da sentido a muchas cosas.

P. ¿Da por terminada esta serie?

R. Sí. Quería tratar en breve una cierta preocupación fatalista. Chéjov en uno de sus cuentos dice que detrás de la puerta en la casa de cada hombre rico debería haber alguien con un martillo que espera para darles en la cabeza y recordarles que la gente sufre. En cada uno de estos cuatro libros la Némesis espera, un cataclismo.

P. ¿Trata siempre los mismos asuntos desde distintos ángulos?

R. ¿Eso piensas tú? Creo que cada uno tiene un cubo lleno de temas, que son tuyos porque excitan tu energía verbal. Vas sacándolos y usándolos. Llegas al final del cubo y no quedan muchos. Esto es lo que les pasa a los escritores mayores. Tienes un número limitado de temas, diez, seis o veinte, y ese es tu número. Yo no sé cuántos tengo, pero supongo que uno vuelve a trabajar sobre algunas ideas. Mi autorreflexión sobre mi trabajo también tiene un límite.

P. Mientras escribe, ¿lee sobre el tema del libro en el que trabaja?

P. Sí, y cuando no tengo más leo otras cosas, mucha historia y biografías. Leí hasta hace unos años ficción, pero todo cambia. Hace diez años empecé a releer y fue maravilloso. Pasé entre seis meses y un año con cada escritor, por ejemplo, Dostoevski y Conrad.

P. ¿Y la literatura actual?

R. Pareces mi doctor. No leo novela actual desde hace unos veinte años, solo cosas de amigos. No estoy al día de lo que ocurre.

P. Hace poco aseguraba que leer novelas se acabará convirtiendo en una actividad casi de culto. ¿No hay una interminable necesidad de historias?

R. Sí, y el cine la satisface. Las películas no requieren el mismo nivel de concentración y sutileza de mente que una novela sería.

P. En todos los campos, incluso en la política, se habla de la fuerza de la narrativa de un determinado partido o candidato, hasta de un jugador de fútbol.

R. ¿No es extraordinario? ¿Cuándo empezó? Lo oigo todo el tiempo en la radio. Me doy la vuelta un momento y ocurre esto... No pasaba en los viejos tiempos.

P. En

Los hechos dice que ocupa el punto medio entre el exhibicionismo de Mailer y la reclusión de Salinger. La eterna cuestión sobre autobiografía y novela, sobre Roth y Zuckerman, ¿no es un éxito para un novelista tener un personaje que el público cree que existe y no es ficción?



R. No. Esto solo ha sido una gigantesca distracción. La gente encuentra una manera de hablar de los libros sin hablar de ellos, es cotilleo. Fue una gran pérdida de tiempo, como la cuestión judía, pero estas cosas componen la vida de uno. No puedes escapar.

Roth da por terminada la entrevista y se dirige hacia la puerta. La despedida recuerda al precioso ensayo sobre Malamud y su último encuentro, en el que le enseñó las pocas páginas que había escrito y él fue incapaz de ofrecerle el aliento que reclamaba. "Desearía que lo que le dije hubiese sido *más*", escribe Roth, "y que si lo hubiera dicho, él me hubiese creído".

Némesis / Nemesi. Philip Roth. Traducción de Jordi Fibla. Mondadori / La Magrana. Barcelona, 2011. 224 / 208 páginas. 21,90 / 20 euros. *Némesis* fue Libro de la Semana de *Babelia* el pasado 12 de marzo.

http://www.elpais.com/articulo/portada/golpes/martillo/elpepuculbab/20110423elpbabpor_3/Tes



Laberinto negro

JOSÉ MARÍA GUEL BENZU 23/04/2011

La más reciente novela de Thomas Pynchon, *Vicio propio*, tiene unas cuantas sorpresas. La primera de ellas, la de ofrecer un texto más desahogado, mucho más asequible al lector medio, pero sin abandonar ninguna de sus características de estilo. De nuevo nos encontramos desde las primeras páginas con su obsesivo detallismo ("la pelota de vóley firmada por Wilt Chamberlain con un rotulador Day-Glo de fieltro de tinta fluorescente..."), o bien lo contrario ("el cuadro de terciopelo y todo lo demás"); la eficiencia de sus imágenes ("pero antes de que ella se diese la vuelta, Doc habría jurado que había visto una luz incidiendo sobre su cara, la luz anaranjada que aparece justo después de que se ponga el sol y que se refleja en un rostro vuelto hacia el oeste mientras contempla el océano, a la espera de que alguien, con la última ola del día, regrese a la orilla y a la seguridad") y su característica descripción acumulativa ("así que esta parte de la ciudad era un bullicioso hervidero de buscadores de juerga, bebedores y surfistas gritando por los callejones, drogatas que habían salido a comprar algo de comer, tipos de tierra adentro que estaban de fiesta esa noche para acosar a azafatas, damas de tierra adentro con empleos normales más a ras de suelo deseando que las confundieran con azafatas...") todo ello al servicio de otra sorpresa: verlo meterse en una historia típica de novela negra con un detective, Doc Sportello, que no es más que un infeliz y desdichado fumeta atrapado en una laberíntica red de maleantes y pirados de toda laya.

Vicio propio

Thomas Pynchon

Traducción de Vicente Campos

Tusquets Editores. Barcelona, 2011

424 págs. 21 euros

Lo laberíntico es otra de las especialidades de Pynchon. Las múltiples líneas de sus tramas se enredan en sí mismas formando un ovillo de apariencia inexpugnable donde la erudición, el lenguaje culto y el lenguaje coloquial crean a su vez una subtrama léxica de ritmo trepidante de modo que todo el conjunto se convierte en un ir y venir parecido a audaces improvisaciones solistas que, como en el jazz, se apoyan en las armonías que los nutren. La sensación final es que se pierde en su propio laberinto y el lector en la fascinación que aquel provoca; una dispersión trufada de ingeniosidades que se manifiesta a partir de todos los demonios de la cultura *hippy* y pop de USA en los años sesenta y no deja títere con cabeza en todos los campos: el crimen organizado, las conspiraciones, la policía, la política, el empresariado, la publicidad, la televisión, la música, las pandillas, la droga, la corrupción del poder, etcétera, consiguiendo un ambiente fascinante, sí, pero que más bien se enrosca sobre sí mismo; y una especie de apología de lo pintoresco.

Y aquí se establece la duda: la historia de serie negra se pierde a medio camino, a fuerza de vuelta y revueltas y sólo vuelve a tomar presencia hacia el final. Es una historia que, en cierto modo, recuerda a la mítica *Cosecha roja* de Hammett, sólo que esta vez el personaje no es un agente de la Continental que lanza a unos contra otros para acabar reventando Poisonville sino un desgraciado e inútil drogata que no da una a derechas y saca a la luz toda la mugre sin pretenderlo. El resultado es muy bueno como creación de un ambiente que distorsiona la realidad para convertirse en una genuina ficción y posee de lleno la capacidad de Pynchon de crear ficciones más poderosas que la realidad. Lo que no obsta para que, con toda su brillantez, resulte repetitivo y, en última instancia, contemplando el conjunto, una obra menos ambiciosa que, sin embargo, en buena parte se libra del alambicado manierismo de sí mismo que venían mostrando sus últimas creaciones. La gran ventaja es para el lector, pues aquellos que han tenido dificultades para entrar en la frondosa espesura de la creación pynchoniana aquí van a encontrarse con un espacio mucho más despejado, lo que convierte a este libro en una vía de entrada a esa literatura tan hermética. Esta es una novela negra conducida por personajes de una sola pieza, marginados, delincuentes o meros desquiciados, narrada desde una perspectiva *underground*, muy bien enraizada en la sustancia vital de los años sesenta californianos, con un humor chispeante que prende en el lector, al que, a pesar de todo lo bueno que hay en ella, le queda el extraño sabor



de boca de algo que pudo ser más hondo y fecundo de lo que es. Este libro nos muestra un mundo que cada vez nos atrapa, conduce, constriñe y mantiene bajo vigilancia dominante; una sociedad en la que el personaje central, Doc Sportello, el único trabajado de manera compleja, emerge como un singular perdedor y al que su amigo Sparky, le confiesa: "Todo avanza exponencialmente y un día de estos todo el mundo despertará y descubrirá que ha estado sometido a una vigilancia de la que no puedes escapar. Los que se escaquean ya no podrán, tal vez ni siquiera haya un sitio al que escaquearse".

http://www.elpais.com/articulo/portada/Laberinto/negro/elpepuculbab/20110423elpbabpor_5/Tes



Mis problemas con el posmodernismo

JON BILBAO 23/04/2011



Creo que de los *ismos* por los que ha transitado la literatura el posmodernismo está entre los más interesantes. Sin embargo, los planteamientos de este movimiento literario a menudo me resultan bastante más atractivos que los textos que generan.

El posmodernismo nos propone una nueva forma de escritura: se defiende la fragmentación, se invita a cuestionar verdades que hasta el momento se presentaban como "normales" o "naturales", se da cabida a códigos antes restringidos a los géneros populares... Y al mismo tiempo hallamos una elogiosa aspiración a reflexionar sobre la escritura misma. A todo lo anterior debemos sumar un rasgo que quizá da ventaja al posmodernismo sobre el modernismo. Mientras que los escritores modernistas pretendían hacer algo "nuevo" y "único", los posmodernistas no tienen reparos en echar mano de formas del pasado, reescribiéndolas y sacando a la luz sus limitaciones, pero también apoyándose en sus logros. El posmodernismo se erige así como un puente entre el pasado y el futuro.

Que estas ideas me parezcan más sugerentes que las obras a las que dan fruto es, en parte, una consecuencia de anteponer la teoría a la práctica o de hacer pública la poética de un grupo literario o de un autor en concreto. Porque las poéticas no son una descripción de lo que se hace, sino de lo que se aspira a hacer. Y nunca alcanzamos las cotas que nos habíamos propuesto. De ahí que si explicitamos nuestras pretensiones corremos el riesgo de que cuando luego el lector se enfrente a la obra se pregunte: "¿Tanto cuento para esto?". Pero hay otra razón más poderosa para mi insatisfacción. Lo atractivo y flexible de los planteamientos antes expuestos invita a los autores a lanzarse a su exploración, a jugar con ellos. Y en esa exploración demasiadas veces suele sacrificarse el vínculo del posmodernismo con la tradición. Los autores parecen más cómodos en el extremo del puente que está cercano al futuro; hasta el punto de no ver, e incluso negar, el que parte del pasado. El resultado son construcciones experimentales, ejercicios de estilo que parecen flotar en el aire. Son el equivalente literario al niño que ha aprendido a andar en bicicleta sin manos y llama a su padre para que éste vea lo que sabe hacer. Es por esta razón por la que *La subasta del lote 49*, de Thomas Pynchon, por ejemplo, me parece una obra menos lograda (y mucho menos digerible) que *Contraluz*, del mismo autor. Y sin embargo, y de aquí mis problemas con el posmodernismo, creo que obras tan duras de roer como *Ágape se paga*, de William Gaddis, o *La subasta del lote 49* son muy necesarias. Libros como estos son



experimentos, y de los experimentos (incluso de los fallidos) nos beneficiamos todos. En primer lugar, sirven como banco de pruebas donde no sólo un movimiento literario sino la literatura misma nos demuestran sus posibilidades, y no importa que los resultados sean imperfectos, exigentes o marcianos. Por otro lado los experimentos son indicadores de que la literatura está en permanente evolución y de que no nos limitamos a repetir modelos del pasado. En este sentido *La subasta del lote 49* es más valiosa que *Contraluz*.

Por todo lo anterior, aunque algunos lectores, entre los que me incluyo, prefieran libros como *La mujer del teniente francés*, de John Fowles, o *Foe*, de Coetzee, donde el elemento posmodernista es uno más en una construcción de cimientos clásicos, donde encontramos un equilibrio entre tradición e innovación, debemos celebrar que haya autores que no quieran saber nada del punto medio aristotélico y se lancen a experimentar, con los riesgos que ello conlleva. -

Jon Bilbao (Ribadesella, 1972) es autor de *Bajo el influjo del cometa* (Salto de Página), libro de relatos ganador del Premio Tigre Juan 2010. Acaba de publicar la novela *Padres, hijos y primates* (Salto de Página).

http://www.elpais.com/articulo/portada/problemas/posmodernismo/elpepuculbab/20110423elpbabpor_1/Tes

Mitologías de lo real

ANTONIO MUÑOZ MOLINA 23/04/2011



Desde su mismo nacimiento con *El último mohicano* de Fenimore Cooper hasta ahora mismo, hasta esa suma póstuma de borradores de David Foster Wallace que acaba de publicarse, la novela americana lleva casi dos siglos empeñada en contar el mundo tal como es.

Desde su mismo nacimiento con *El último mohicano* de Fenimore Cooper hasta ahora mismo, hasta esa suma póstuma de borradores de David Foster Wallace que acaba de publicarse, la novela americana lleva casi dos siglos empeñada en contar el mundo tal como es; el mundo o los mundos que caben en un país tan grande como un continente que siempre tiene algo de inacabado y como de obra en marcha, a diferencia de las rígidas nacionalidades europeas. El mundo americano es un proceso urgente, un empeño de construcción y destrucción colectiva, de perspectivas tan abiertas como los paisajes naturales y las anchuras de los ríos y de feroces injusticias y dramas sangrientos. La novela es la forma estética más adecuada para contar procesos y tránsitos. La novela es un arte secular por naturaleza en el que no caben las esencias ni las identidades indudables pero sí todas las metamorfosis posibles. La novela trata de alguien que quiere ser otro o se convierte en otro, alguien que cambia, que aprende, que desea y logra y luego pierde o no logra y sigue buscando; la novela trata de personas y de lugares en tránsito, de los grandes cambios de los tiempos que están sucediendo siempre; aspira a atrapar el movimiento, a ser movimiento y cambio ella misma.

En Estados Unidos, los novelistas no han parecido sentir nunca vergüenza de la cualidad plebeya y desmesurada del oficio

La novela americana no tiene escrúpulos para tratar del dinero, del trabajo material, de los procesos industriales

Quizás más que ninguna otra la novela americana, de una forma más sostenida, como si no hubiera nada que no mereciera ser contado en el país o en la gente que ha llegado a él y que lo ha inventado al paso que se inventaba ella misma. Una parte de la novela europea lleva ya mucho tiempo empantanada en el ensimismamiento, y entre nosotros, en España, durante bastantes años fue de mal tono abandonarse sin reservas al gusto de contar. En Estados Unidos, con una fertilidad sólo comparable a la de ciertas épocas en América Latina o en las antiguas colonias de habla inglesa, los novelistas no han parecido sentir nunca vergüenza de la cualidad plebeya y desmesurada del oficio. Desde el principio, la novela americana ha tratado de la promesa y de la pérdida, de la posibilidad y la vulneración del paraíso en el gran trance de los cambios traídos por la explosión de las energías económicas y la tecnología. Que la primera novela americana memorable se titule *El último mohicano* es una paradoja en la que convendría detenerse. La llegada de los nuevos tiempos siempre tiene el reverso del hundimiento de algo, lo bueno y lo malo que existía antes. Los indios de los grandes bosques de la costa atlántica son los primeros en sucumbir a un cataclismo que es la otra cara de la nueva vida que vinieron a buscar los colonos, los fugitivos de la pobreza y de las persecuciones de

Europa. La celebración de lo que existe es también una poderosa elegía porque incluye el relato de lo que está a punto de dejar de existir.

La novela americana quiere contarlo todo y en ese propósito se arriesga con alguna frecuencia a derrumbamientos heroicos. En rigor, se trata de un proyecto imposible. Herman Melville, para abarcar el gran relato de la caza de la Ballena Blanca, intenta poner juntas la novela clásica de aventuras, la mitología, la escatología cristiana, las ciencias naturales, la crónica de desastres marítimos, y lo que empieza siendo la historia casi picaresca del joven Ismael se convierte al cabo de unos pocos capítulos en una especie de enciclopedia fragmentaria de la calamidad. *Moby Dick* es una de las mejores novelas que pueden leerse, una de las pocas en las que ha nacido un símbolo universal que trasciende la literatura, pero para Melville su publicación fue también su ruina, porque no se recuperó nunca del escarnio o el desdén con que fue recibida. Siglo y medio después, en *Moby Dick* nosotros vemos sobre todo su poderoso simbolismo, y eso puede hacernos olvidar que se trata también de un gran reportaje periodístico sobre el impacto ambiental de la ambición humana en la busca de fuentes de energía, sobre una fase en el desarrollo de la tecnología y del capitalismo: el aceite de ballena era el petróleo de entonces; los buques balleneros, factorías industriales, y la caza descontrolada de aquellos animales inmensos, la primera prueba de que un recurso natural en apariencia ilimitado podía ser llevado a su rápida extinción en nombre del beneficio económico.

Heredera de la novela europea del siglo XIX, la novela americana no tiene escrúpulos para tratar del dinero, del trabajo material, de los procesos industriales. No los tenía hace cien años y sigue sin tenerlos ahora. En un pasaje asombroso por su longitud y su precisión, en *Pastoral americana*, Philip Roth cuenta el funcionamiento de una fábrica de guantes. El gozo de lo material también incluye la melancolía de lo que se está perdiendo, de lo que se perdió hace mucho tiempo: en este caso una industria de manufactura que producía objetos bellos, sólidos y prácticos, que daba trabajo estable a gente de origen inmigrante, que sostenía las barriadas de obreros cualificados y clase media modesta en las cuales Philip Roth sitúa una y otra vez su propia versión del paraíso vulnerado americano. En *The Pale King*, esa novela que David Foster Wallace dejó a medio escribir cuando se quitó la vida, la historia sucede en una delegación de Hacienda del Medio Oeste. Parece que Foster Wallace pasó años documentándose avariciosamente sobre legislación fiscal y sobre las tareas cotidianas de los funcionarios. El novelista es ese escritor que no puede estar por encima de sus personajes: si los mira desde arriba, aunque sólo sea ligeramente desde arriba, el personaje es un muñeco y una caricatura, y al novelista se le nota mucho que en realidad no estaba queriendo contar esas vidas y esos trabajos, sino usarlos como pretexto para otra cosa, una alegoría, un panfleto ideológico. Ni John Updike ni John Cheever se tomaron nunca a broma las pasiones, las rutinas, las mezquindades de la gente de la clase que retrataban y a la que ellos mismos pertenecían. Ironizaban, claro que sí, lo cual es muy distinto: igual que Saul Bellow o Bernard Malamud ironizaban sobre esos personajes de emigrantes judíos que eran retratos de ellos mismos y de sus familias, gente en tránsito de un mundo a otro, de la emigración a la asimilación, de la añoranza a la amnesia, del gueto a la urbanización con césped y piscina.

Hay algo desquiciado en estos escritores que vuelven una y otra vez sobre un material idéntico que no parece agotarse nunca. Con 85 años Saul Bellow publicó una última novela que era también una obra maestra, *Ravelstein*. Updike estuvo escribiendo novelas, cuentos, ensayos sobre arte, poemas, hasta casi el día de su muerte. Enfermo, fracasado, casi moribundo, Scott Fitzgerald continuó trabajando en *El último magnate*. Faulkner agotó las pocas energías que le quedaban en ese gran fracaso que fue *Una fábula*. Philip Roth no para de escribir y publicar novelas desde que cumplió 70 años. A los más de ochenta, en Canadá, Alice Munro continúa escribiendo algunos de los cuentos más malvados y sabios de la literatura en lengua inglesa. E. L. Doctorow convierte en fábulas los episodios de la historia real del país. Y escritores mucho más jóvenes continúan escribiendo la novela americana de los recién llegados, la mitología de una realidad siempre más ancha que la literatura.

www.antonimuñozmolina.es

http://www.elpais.com/articulo/portada/Mitologias/real/elpepuculbab/20110423elpbabpor_10/Tes

Las raíces del terror

ÁNGEL VIÑAS 23/04/2011



La violencia ejercida durante y después de la Guerra Civil tiene muchas páginas hasta ahora ocultas. El historiador Paul Preston ha profundizado en este tema en uno de sus libros más esperados. Una investigación que disgustará a muchos por la precisión de sus denuncias

Este es un libro cuya aparición se aguardaba con expectación, al menos en el medio universitario y entre la amplia grey de investigadores que desde hace años han ido poniendo al descubierto las dimensiones cualitativas y cuantitativas de la violencia en la Guerra Civil y en la posguerra. En mi opinión, supera las expectativas.

El Holocausto español. Odio y exterminio en la Guerra Civil y después

Paul Preston

Traducción de Catalina Martínez Muñoz

y Eugenia Vázquez Nacarino

Debate. Barcelona, 2011

859 páginas, 35 euros

No debería sorprender. Se deben a Preston obras fundamentales. Está profundamente familiarizado con la historiografía española desde hace muchos años, lo cual rezuma en esta obra por los cuatro costados. Desde su atalaya del Centro Cañada Blanc sobre la España contemporánea en la London School of Economics sigue al día sus altos y sus bajos. Ha creado el más importante plantel de historiadores sobre España que existe en el extranjero.

El presente libro resume toda una vida. Lo hace desde una perspectiva particular y de síntesis de una inmensa bibliografía pero en la que inserta su profundo conocimiento de la evolución española. Impresiona por su penetración analítica, juicios de valor y fundamentación empírica de un tema que no es agradable. En la España del siglo XXI para muchos, inimaginable.

La obra disgustará a numerosos descendientes del pacto de sangre que militares felones cerraron con sus bases sociales, ya fuese en la clase alta (particularmente en Andalucía, Extremadura, Salamanca y Rioja, es decir, la oligarquía agraria) o con sus adláteres en las clases media y de servicio. Menos aún a quienes crecieron en los loores a una cohorte de guerreros sanguinarios contra su propio pueblo y que constituyeron la espina dorsal del Ejército y de la Guardia Civil de Franco. Tampoco a una jerarquía católica neointegrista que a veces recuerda la de los años treinta, con su incapacidad por separarse de las eternas verdades de Trento. Crispará a historiadores neofranquistas y a algún que otro reputado autor norteamericano. Inevitablemente

desagrada a los residuos de los ensueños revolucionarios ya sean anarcosindicalistas, pumistas o comunistas, porque Preston dedica una buena parte a la violencia que, desde abajo, manchó para siempre los estandartes y el honor de los partidos y organizaciones obreros. Unos más que otros. Con los responsables identificados.

Agradará, eso sí, a quienes ven en el pasado una de las claves para comprender el presente. En el LXXV aniversario de la sublevación militar y civil encaja muy bien el que Preston haya profundizado en las raíces del terror, a saber, en las luchas sociales que puntaron el quinquenio 1931-1935, en la arrogancia de una clase incapaz de entender la necesidad del menor cambio y en el desprecio que un sector del Ejército y de los ricachones de la época sentían por la "escoria de la tierra", condenada a una vida en condiciones infrahumanas en espera, eso sí, de que el Señor les recompensara en la próxima.

El trato que Preston da a los manejos de la CEDA (confederación de las derechas) es antológico. Frente a las visiones reduccionistas de una historiografía marcada por el patético deseo de desvirtuar en todo lo posible las intenciones y logros de la conjunción reformista, en 1931 y 1936, la obra muestra cómo en aquel periodo se sentaron las bases para lo que después ocurriría. Ni Gil Robles, ni Lerroux ni personajes siniestros como Salazar Alonso salen bien parados. Mola y sus connilitones (Queipo de Llano en particular) aparecen como lo que fueron: militares brutales, ignorantes y desbarrados con sus alucinaciones sobre el "peligro" comunista, judaico, masónico, ateo o liberal, bien nutridas por los camelos difundidos por personajes turbios como el padre Tusquets o el corrupto policía Carlavilla.

Me asalta una pregunta. ¿Hará algo la Iglesia católica por elevar si no a los altares al menos a una condición honorable a gente como los padres Santiago Lucas Aramendia, Antonio Bombín Hortelano, Andrés Ares Díaz o Jeromi Alomar Poquet? Todos ellos, y otros, masacrados por militares, carlistas o falangistas tras interceder a favor de condenados a muerte "por auxilio a la rebelión".

Frente a los negacionismos de pandereta que siguen aflorando en la España de nuestros días, y que remozan las "verdades" de la guerra y del franquismo como si no hubiera pasado el tiempo, el libro de Preston, que aparecerá en su versión original inglesa el próximo otoño, difundirá en todo el mundo los horrores *made in Spain*. Cualitativa y cuantitativamente mucho más brutales, permanentes y extensos en un régimen que, al incidir sobre su propio pueblo, no deja de recordar algo al estalinista con su afición a tergiversar el pasado. Bajo la mirada no intervencionista, eso sí, de las altaneras y orgullosas democracias occidentales.

Una obra, en definitiva, que ratifica la reputación del autor y que debiera ser de lectura obligada no solo para los interesados por nuestro pasado sino, y sobre todo, para los educadores de las generaciones futuras.

http://www.elpais.com/articulo/portada/raices/terror/elpepuculbab/20110423elpbabpor_12/Tes

Un libro letal

JORDI GRACIA 23/04/2011

Es imposible no quedar seducido por un libro tan vivo como este. Recoge las notas de diario y fragmentos de cartas reales de un muchacho catalán, de Reus, en torno a la experiencia de casi dos años de guerra en Marruecos después del Desastre de Annual, es decir, entre 1921 y 1922. No vale solo como documento de una peripecia salvaje, sino que, como apunta bien Ignacio Martínez de Pisón en el prólogo, comparte un valor equivalente a *Imán*, de Sender, o *La forja de un rebelde*, de Barea. Prous i Vila murió en su exilio de Perpiñán en 1978 y, fuera de Reus, nadie se acordó de él hasta ahora, quizá porque este libro se publicaba en las vísperas de la Guerra Civil, en 1936, y porque su autor se declara partidario de una "federación de pueblos ibéricos" sin rebajar su catalanismo, su republicanismo y su repudio por el engrudo de intereses económicos y mentiras patrióticas que animaron aquella guerra (y condujo a los 20.000 muertos que censa hacia el final).

Cuatro gotas de sangre. Diario de un catalán en Marruecos

Josep Maria Prous i Vila

Traducción de Dánae Barral Hortet

Barril & Barral. Barcelona, 2011

334 páginas. 25,50 euros

Pero no me extraña nada ese olvido porque es un libro letal: uno de los personajes más siniestros es una duquesa entre cuyos muchos encantos está ser guapa y tener "pose de santa" con ropa blanca de enfermera, pero es sobre todo la que mejor paga las cabezas de moros muertos, después de la reina, que es la primera. Y es que forma parte del ritual y la liturgia de la Legión ensartar en la bayoneta las cabezas de los moros, todavía tibias y chorreando sangre, "unas sin nariz, otras sin orejas", como si estuviesen adelantando algunas de las franquicias de violencia que la Guerra Civil iba a pasear por la Península. Sin poder saber que sería cierto, el autor conjetura más de una vez la presumible catástrofe de semejante barbarie dentro de España. Pero no sería un buen libro de guerra si fuese un libro miope, y su virtud es exactamente la contraria: en la mochila ha cargado durante muchos meses dos tomos de los poemas de Joan Maragall y la traducción catalana de *Las flores del mal* de Baudelaire, pero sueña con releer el *Zaratustra* de Nietzsche mientras recibe cartas de su amigo Joan Salvat-Papasseit... Una imposible impassibilidad regula el relato, fresco, directo, ameno, matizado, de la vida cotidiana de la guerra, sin ecuanimidad y con veracidad para registrar la mugre que fue común y hemos olvidado ya (o endulzado con novelorías a la moda). El autor convive mal con la despótica imbecilidad de los mandos y con su cobardía, con sus negocios como motivación fuerte de la guerra. Y siente y explica la piedad por un pueblo atrapado en una guerra infernal, a pesar de que también saquen sus pesetas por la vía de prostituir a las moritas con sus madres como agentes comerciales (son auxiliares de las prostitutas titulares, que sobrellevan nada menos que el servicio a 10.000 soldados de cuota y sin cuota). Ironiza Prous: la sífilis "encaja, al parecer, en el programa introductor de la civilización en este país".

http://www.elpais.com/articulo/portada/libro/letal/elpepuculbab/20110423elpbabpor_14/Tes

Dictadura y lenguaje

CECILIA DREYMÜLLER 23/04/2011



Ensayo. En una época de saldo general y banalización de la literatura, una escritura como la de Herta Müller que se ocupa de persecución, resistencia y traición, que se compromete con la verdad e indaga incesantemente en el ambiguo poder de las palabras, ya es un acontecimiento en sí.

Ensayo. En una época de saldo general y banalización de la literatura, una escritura como la de Herta Müller que se ocupa de persecución, resistencia y traición, que se compromete con la verdad e indaga incesantemente en el ambiguo poder de las palabras, ya es un acontecimiento en sí. Esto lo confirma nuevamente *El rey se inclina y mata*, con su dolorosa y vergonzante carga existencial. Probablemente, si la Academia Sueca no hubiese señalado la obra de Herta Müller con el Premio Nobel, no tendríamos oportunidad de conocer sus quebradas, turbadoras metáforas de la existencia dañada, no leeríamos nada de los agujeros negros que abre el miedo en la realidad cotidiana, ni nos tomaríamos la molestia de entrar en su mundo puesto al revés por la dictadura.

El rey se inclina y mata

Herta Müller

Traducción de Isabel García Adánez

Siruela. Madrid, 2010

190 páginas. 17,95 euros

Por qué y de qué manera se perpetúa esta experiencia en la percepción de la víctima, sólo se puede mirar caso por caso, y eso es lo que se propone el presente tomo de ensayos. *El rey se inclina y mata* se sitúa en la línea de reflexión sobre la relación entre lenguaje y dictadura de Imre Kertész o Czeslaw Milosz. Pero a diferencia de estos dos, Herta Müller centra sus observaciones no tanto en el terror con mayúsculas, sino en el minucioso examen del imperceptible desmoronamiento del yo. El enfoque aquí es, como en toda su obra, inexorablemente autobiográfico, mientras el estilo resulta sorprendentemente narrativo, ya que gran parte del libro se compone de unas lecturas universitarias de poética. "En realidad no alcancé a comprender los daños que sufrían aquellos mis familiares hasta que no me vi yo misma en una situación desesperada. Fue entonces cuando realmente tomé conciencia de que una herida demasiado profunda deja los nervios destrozados para siempre. Que las consecuencias de tener los nervios destrozados se manifiestan después, es más: incluso se extienden a las épocas anteriores".

La historia del rey que mata es la historia de lo terrible e innombrable en una biografía de persecución. "Cuando se desmoronan los pilares de la mayor parte de la vida, también se caen las palabras. Yo he visto desmoronarse las palabras que tenía". Detrás hay, por una parte, el historial de Herta Müller como objeto de observación de la Securitate, con los interrogatorios, las amenazas de muerte, la desaparición de los amigos. Por otra parte está la infancia en un pueblo cerril del Banat, región habitada por rumanos de habla alemana y húngara. Es un entorno en el que el silencio es una actitud vital que "puede mantenerse durante toda una vida dentro de la cabeza cuando se está convencido de que gastar las ideas hablando es un despropósito", como explica el ensayo *Cuando callamos, resultamos desagradables... Cuando hablamos, quedamos en ridículo*. La tétrica y al mismo tiempo familiar figura del rey incluso posee valor simbólico para la historia de la madre de Herta Müller y su estancia de cinco años en el campo de trabajo soviético, herencia de la que se nutre la magnífica novela *Todo lo que tengo lo llevo conmigo*.

De ahí que, para seguir el recorrido de lugares y acontecimientos vivenciales que engendran el mundo narrativo inclemente y emboscado de Müller, estos ensayos son de gran utilidad. Es más, también ayudan a encontrar claves de acceso a las imágenes perturbadoras de su poesía, que ha ido presentando en poemas *collage* de aterradora belleza. Al final de cada trecho del rastreo autobiográfico, las citas de sus versos fantásticos, crudos y enigmáticos han adquirido una nueva luz, también gracias a la transparente traducción de Isabel García Adánez. Así, disimuladamente, los ensayos pasan de la historia personal al terreno propio de la deliberación poética, que Müller despoja de cualquier borla académica-teórica, desmontando a su vez el mito de la literatura autobiográfica. "A lo vivido en tanto proceso ni le importa lo más mínimo la escritura, no es compatible con las palabras. (...) Para describirlo es necesario recomponerlo a la medida de las palabras y reinventarlo por completo. (

...) Hay que demoler las presunciones de lo vivido para poder escribir sobre ello, apartarse de cualquier camino real para tomar uno inventado, porque tan sólo éste podrá parecerse al primero".

Sin embargo, estos ensayos no tendrían el efecto que tienen -lo vergonzoso mentado al principio-, si no fuera por otra cosa: en ellos se percibe una punzante necesidad de explicarse y legitimarse. Pues, la víctima que se ha salvado se ve enfrentada de repente, en su vida en libertad, con el cuestionamiento de su trastorno, debe responder a la incredulidad de los saturados ciudadanos occidentales. Su aprendizaje de la libertad va a la par con una renovada pérdida de confianza: en la capacidad de entendimiento y en la empatía ajena. Señalar este efecto secundario, que yo sepa, es único en la literatura de esta temática. Y nos implica a nosotros, los lectores: nos asigna una parte de responsabilidad con unos destinos que no están tan apartados de los nuestros.

http://www.elpais.com/articulo/portada/Dictadura/lenguaje/elpepuculbab/20110423elpbabpor_16/Tes

El dedo y la Luna

JAVIER GOMÁ LANZÓN 23/04/2011

La cuestión moral pendiente es lograr una convivencia pacífica entre millones de individualidades liberadas. Qué difícil es ser contemporáneo! Posiblemente no haya mayor alienación que la de no ser ciudadano de tu tiempo, la de comprender el mundo y a uno mismo con conceptos prestados y sentir emociones que no son propias, usufructuadas de las de las generaciones anteriores. El anacronismo encuentra su metáfora en la etiqueta obligada para los novios que celebran una boda tradicional, ella de radiante traje largo blanco, él de impecable chaqué. Así se casarían las clases acomodadas hace siglo y medio, conforme a las pautas de elegancia entonces imperantes. Pero, ¿ahora? ¿Carecemos de una elegancia contemporánea que nos componga para esta solemnidad? Y si se trata de disfrazarse, romper las rutinas en ocasión tan principal, ¿por qué conformarse con la moda decimonónica, por qué no un traje medieval o de carnaval o de astronauta? Sirva lo anterior de ejemplo de cómo el presente es una macedonia de épocas muy distintas que coexisten en separados rincones del planeta -desde la edad de piedra en tribus amazónicas a la posmodernidad en nuestras sociedades occidentales, con todos los estadios intermedios- pero que también conviven en el mismo suelo y aun en el mismo ciudadano, cuyo yo no es un yo individual, sino un yo tumultuario compuesto por una polifonía de voces, todas coetáneas pero... ninguna contemporánea. Son coetáneos los acontecimientos que concurren en el mismo tiempo, mientras que son contemporáneos los que responden a las urgencias específicas de su tiempo. Y es ahí donde nos enfrentamos a un serio problema de agenda. La transgresión ha sido cosificada por un mercado que absorbe todas sus contradicciones

No creo en la doctrina ilustrada del progreso necesario pero a veces uno se sorprende al observar los ardides que usa la Historia para llevar el agua a su molino. Muchos de los más innovadores novelistas, filósofos y artistas de los dos últimos siglos estaban animados por una intencionalidad nihilista, anti-civilizadora y, sin embargo, con sus grandes creaciones subversivas han contribuido más que nadie al progreso moral de la civilización.

Pensemos en la transgresión, ese acto liberatorio típicamente moderno. Toda opresión, toda explotación, todo despotismo trata de legitimarse ante quienes los padecen con un relato ideológico que les explica que "el actual estado de las cosas", tan perjudicial para ellos, es un hecho de la naturaleza en el mismo pie que el rotar de las estaciones y tan inevitable como él. Para asegurarse la obediencia de los oprimidos, la sociedad represora genera un mundo simbólico y unas costumbres respetables que les inducen a aceptar dócilmente esa autoacción. Surgen entonces algunas personas inconformistas que adivinan el trampantojo y se rebelan contra él, mostrando la arbitrariedad de las distinciones tradicionales entre lo correcto y lo desviado, lo sano y lo enfermo, lo decente y lo desviado. Por ejemplo, la hegemonía cultural condena la corporeidad humana y cuidadosamente asocia el uso libre de la sexualidad a un eficaz combinado de castigo jurídico, reproche social, diagnóstico clínico (las llamadas perversiones), mala conciencia, vergüenza y hasta asco de uno mismo. Es transgresor quien denuncia este desprecio del cuerpo desautorizando las doctrinas que lo sustentan y también quien, pasando de la teoría a la acción y del mundo simbólico a las costumbres, escandaliza a los biempensantes con un comportamiento público sexualmente desinhibido, exhibicionista y provocador, que genera gran angustia entre los reprimidos pero que no tiene otra finalidad que recordarles el carácter histórico, interesado y tendencioso de la regla prohibitiva. Pues bien, en una sociedad represora, el estandarte de la civilización se pone sin vacilar del lado de la perversión y de la desviación y por eso los grandes transgresores de los siglos XIX y XX eran en el fondo grandes moralistas que, liberando al hombre de las opresiones tradicionales, contribuyeron decisivamente a su dignificación.

Si digo que la nuestra ya no es una sociedad represora sino liberada no defiendo que hoy no haya violaciones a la libertad -miles al día- sino que ya no se reputan lícitas, como antes. La cuestión moral ahora pendiente ya no es cómo ampliar la libertad subjetiva sino cómo crear las condiciones para una convivencia pacífica entre millones de individualidades liberadas fomentando entre ellas hábitos de amistad cívica. Convivir implica aceptar positivamente algunos gravámenes restrictivos y esta aceptación exige a su vez un aprendizaje moral y sentimental del ejercicio de la libertad. Ser contemporáneo consiste ahora en suministrar ideas y emociones que contribuyan al progreso moral de la civilización en la dirección señalada.



En lugar de prestar ese servicio, la cultura dominante -la cultura coetánea- sigue insistiendo con monotonía en el lenguaje de la liberación. No sólo el artista o el filósofo nihilista, todo el mundo es en la hora presente un gran, un inmenso transgresor. Quien más quien menos se reclama provocador, subversivo, inconformista y rebelde. Oh, sí, por supuesto, un gran transgresor, pero ¿de qué y contra qué? El más modoso de los ciudadanos bosteza de aburrimiento ante espectáculos licenciosos que hasta hace poco habrían hecho sonrojarse al mismo Calígula. Ser transgresor es hoy como hacer *top less* en una playa nudista. Si la transgresión ha perdido últimamente su *èlan* liberatorio se debe a que, como señala Bataille, su práctica presupone la existencia de una regla prohibitiva que se contraviene pero no se suprime, y el proceso liberador ha suprimido todas las reglas y no ha dejado nada que contravenir. La transgresión ha sido cosificada por un mercado que absorbe todas sus contradicciones y las integra en su lógica; ha sido institucionalizada por obra de un Estado que la subvenciona y le presta sus espacios oficiales (teatros y museos públicos); ha sido neutralizada por leyes que normalizan una opción sexual condenada hasta hace poco como vicio nefando. También a mí se me escapa un bostezo ante tanta afectación anacrónica y tanta *maniera antica*. ¿Qué es hoy la transgresión? Un novio vestido de chaqué. Mientras el contemporáneo señala la Luna, el coetáneo mira el dedo y no la Luna.

http://www.elpais.com/articulo/portada/dedo/Luna/elpepuculbab/20110423elpbabpor_47/Tes

Liposucción: la grasa se redistribuye

Un trabajo que acaba de publicarse muestra que al año se deposita en el abdomen superior, hombros o bíceps

Lunes 02 de mayo de 2011

Gina Kolata
The New York Times

NUEVA YORK.- En la imagen, las caderas femeninas lucen prominentes. Se hace una liposucción y listo, el "pantalón de montar" desaparece.

Foto tras foto, los sitios electrónicos sobre cirugía estética hacen que la liposucción parezca fácil, y sus resultados, transformadores. Se convirtió en el procedimiento estético más popular entre los quirúrgicos, con más de 450.000 operaciones por año en los Estados Unidos, a un costo de unos cuantos miles de dólares. ¿Pero luego vuelve la adiposidad? Y si lo hace, ¿dónde se deposita?

Hasta ahora, nadie lo sabía con exactitud. Pero un nuevo estudio, liderado por los doctores Teri L. Hernandez y Robert H. Eckel, de la Universidad de Colorado, tiene la respuesta. Y no son buenas noticias.

En el trabajo, los investigadores dividieron al azar un grupo de mujeres de peso normal, pero de caderas prominentes y grasa en el abdomen. A unas les ofrecieron la operación y a otras les propusieron no someterse al procedimiento para actuar de controles. Como compensación, les prometieron a estas últimas que cuando el estudio hubiera terminado podrían optar por una liposucción, si lo querían, a un precio reducido.

El resultado, publicado en la última edición de *Obesity*, fue que la grasa retornaba después de haber sido succionada. Tomó un año, pero volvió por completo. Sin embargo, no reapareció en las caderas. En su lugar, dijo Eckel, "fue redistribuida en el piso superior", la mayor parte en el abdomen alto, pero también alrededor de los hombros y el tríceps.

Resultados sorprendentes

El doctor Felmont Eaves III, cirujano plástico de Charlotte y presidente de la Sociedad Norteamericana de Cirugía Plástica y Estética, dijo que el estudio estaba "muy bien hecho" y que los resultados eran sorprendentes. Agregó que se los mencionaría a sus pacientes en el contexto de otra información sobre lipoaspiración.

El hallazgo plantea preguntas acerca de la cirugía estética. La liposucción se practica desde 1974 y tiene mucha promoción. ¿Por qué llevó tanto tiempo que alguien hiciera este estudio?

Puede ser porque es muy difícil, dijo Samuel Klein, director del Centro para la Nutrición Humana de la Escuela de Medicina de la Universidad de Washington. Requiere un equipo de investigadores y dinero. El tejido graso debe ser medido con mucha precisión.

Y la cirugía, dijo Jonathan Moreno, bioeticista de la Universidad de Pensilvania que estudió este campo, no es como otras áreas de la medicina.

"En gran parte tiene que ver con la cultura de la cirugía, que es literalmente de «manos a la obra» -dijo-. Los cirujanos frecuentemente sienten una honda conexión con sus pacientes que les hace difícil aceptar estudios clínicos que exijan distribuir los procedimientos al azar."

Otro problema, dijo Moreno, es que diferentes cirujanos tienen diferentes capacidades y técnicas. La cirugía no es como tomar un fármaco, en cuyo caso una pastilla es exactamente igual a la otra.

De modo que en lugar de realizar estudios rigurosos, los cirujanos tienden a innovar, a inventar sus propios procedimientos y a publicar anécdotas sobre pacientes, una práctica que puede confundir.

Pero en este caso, el resultado no dependió del cirujano, sino de la biología de la grasa. Y los investigadores en obesidad afirman que no están sorprendidos. El cuerpo, afirman, "defiende" su grasa. Si uno pierde peso, incluso haciendo dieta, la grasa vuelve. Y, según mostró el estudio, si uno aspira la grasa con liposucción, incluso si es sólo medio kilo, como ocurrió en el estudio, también vuelve.

La naturaleza sabe más

"Es otro capítulo de la novela «No puedes engañar a la Madre Naturaleza»", dijo Rudolph Leibel, investigador en temas de obesidad de la Universidad de Columbia.

Algunos científicos tienen sus propias anécdotas. Una vez, el doctor Dr. George Bray, profesor de medicina de la Universidad Estatal de Louisiana, vio a una joven mujer que estaba tan angustiada por su abdomen prominente que se hizo operar para extraer algo de su grasa abdominal.

"Su abdomen bajo adelgazó considerablemente -dijo Bray-. Pero las áreas altas absorbían el exceso de grasa." También hay estudios de laboratorio con roedores a los que se les removió quirúrgicamente la grasa. Pero la grasa siempre volvía. Y, como en las mujeres de este último estudio, en los roedores se ubicaba en lugares diferentes de aquel del cual se había extraído, dijo Klein. Ellos creaban nuevas células de grasa para reemplazar las que perdían.

Lo mismo les ocurrió a las mujeres que se hicieron la liposucción. Resulta, dijo Leibel, que el organismo controla el número de sus células de grasa tan cuidadosamente como el volumen de grasa. A lo largo de la vida, estas células mueren y nacen. Los científicos descubrieron que viven alrededor de siete años y cada vez que una muere otra se forma para tomar su lugar.

¿Pero por qué, entonces, esas mujeres no crearon nuevas células de grasa en sus caderas?

La respuesta, dijo Klein, puede ser que la liposucción destruye violentamente la estructura subcutánea en forma de red en la que viven las células de grasa.

Sin embargo, las mujeres que participaron en el estudio y recibieron la liposucción estaban contentas, dijo Eckel. Odiaban sus caderas y muslos y lo único que querían es que esa grasa desapareciera.

Por su parte, entre las mujeres del grupo de control, cuando finalizó el estudio y conocieron los resultados, más de la mitad siguieron eligiendo hacerse una liposucción.

http://www.lanacion.com.ar/1369767-liposuccion-la-grasa-se-redistribuye?utm_source=newsletter&utm_medium=titulares&utm_campaign=NLCien

LA MIGRACIÓN CELULAR, ESENCIAL EN LA FORMACIÓN, CRECIMIENTO Y REGENERACIÓN DEL ORGANISMO



Alfonso Escobar Izquierdo, investigador emérito del IIBm de la UNAM.

- *En el IIBm de la UNAM, Alfonso Escobar Izquierdo estudia este mecanismo en el cerebro de ratas, donde identifica la función de la serotonina y del aminoácido triptófano que la produce*
- *Por su trayectoria en neurociencias, el investigador emérito recibió la primera edición del Premio Ramón de la Fuente Muñiz de Salud Mental*

La migración celular es un mecanismo fundamental en la formación, crecimiento y regeneración de los seres vivos. Ocurre a diferentes niveles, a veces en organismos formados a partir de una sola célula, y otras, en los constituidos por miles de ellas.

A partir de la fecundación, las células comienzan a multiplicarse para constituir lo que más adelante será un ser vivo. No pueden solamente reproducirse y quedarse en el sitio donde nacieron, así que migran hacia un lugar específico para realizar su función, sea para formar un órgano, desarrollar algún trabajo en el organismo o moldearlo para adquirir su forma, explicó en un texto de próxima publicación, Alfonso Escobar Izquierdo, del Instituto de Investigaciones Biomédicas (IIBm) de la UNAM.

Estudioso del proceso de migración celular en las neuronas cerebrales, el investigador emérito fue reconocido por su trayectoria académica con la primera edición del Premio *Ramón de la Fuente Muñiz* de Salud Mental. “Es un honor, me siento halagado de que me lo hayan dado”, comentó en entrevista.

El científico, adscrito al Departamento de Biología Celular y Fisiología del IIBm, destacó que, fundamentalmente, el cerebro es el determinante de todas las funciones que se llaman mentales. “Se cree que hay enfermedades mentales y nerviosas, pero no es cierto, todas son neurológicas”, aclaró.

Migración neuronal

Desde hace cinco años, Escobar y sus estudiantes indagan un grupo de células del tallo cerebral productoras de serotonina, neurotransmisor que además de participar en los procesos de memoria, aprendizaje y regulación del estado de ánimo, se considera que puede participar en la regulación de la migración neuronal.

“La serotonina ó 5-HT tiene que ver con los procesos cognoscitivos en general, y para que se produzca se necesita del aminoácido triptófano, que solo se obtiene a través de la dieta”, dijo el universitario.



La corteza cerebral recubre la parte más externa del cerebro, está formada por seis capas celulares y cada una posee diferentes tipos neuronales. Está relacionada con los mecanismos de motricidad, memoria, interpretación de estímulos sensoriales y con la generación de funciones cognitivas, añadió.

En la fase de migración se trasladan desde el tubo neuronal hasta la capa de la corteza que les corresponde, de tal manera que las células generadas tempranamente ocupan las capas más profundas, mientras que las producidas de manera tardía, forman las más externas.

Las futuras células se mueven hacia su nivel correspondiente a través de las llamadas glías radiales, utilizadas como andamios por los que las células cerebrales escalan hasta llegar al lugar que ocuparán, donde dependen de señales químicas para efectuar su función. Sin embargo, hay factores externos, como la desnutrición en el periodo prenatal, que pueden alterar los patrones normales.

Estudio experimental en ratas

Para estudiar este proceso, Alfonso Escobar y sus alumnas diseñaron una dieta con deficiencia en triptófano, para analizar qué modificaciones sufren ante la escasa o nula producción de serotonina.

En su experimento, alimentan a las ratas embarazadas con la dieta deficiente en triptófano y luego observan a sus crías, que al nacer muestran cambios conductuales y modificaciones celulares por la nula producción de ese neurotransmisor.

En los seres humanos adultos, la serotonina se vincula con la depresión. “Por eso los medicamentos tienden a mejorar su cantidad circulante en el cerebro. Aunque en los recién nacidos no hay ese déficit, quizá lo guardan para la etapa madura”, precisó el científico, quien aclaró que su estudio se realiza únicamente en modelos experimentales animales.

http://www.dgcs.unam.mx/boletin/bdboletin/2011_262.html

EXPERIMENTAN NIÑOS, SENTIMIENTO DE ABANDONO



La soledad tiene su parte positiva y negativa, y es usual que se ponga énfasis en esta última.

- *Como parte de un estudio con personas en situación económica precaria, un grupo de académicos de la FP de la UNAM se percataron que los pequeños encuestados experimentan esa sensación*
- *Descubrieron que la realidad de los infantes y la percepción de sus madres estaban completamente disociadas, pues ellas creían que aquéllos no se sentían solos*
- *La soledad es resultado de carencias afectivas y puede aparecer en cualquier momento de la vida; es importante aprender a identificarla para desmitificarla y facilitar la prevención de problemas de disfunción psicológica*

Como fenómeno potencialmente estresante, la soledad tiene su parte positiva y negativa, y es usual que se ponga énfasis en esta última. Si una persona afirma que nunca se ha sentido sola, se podría sospechar que disfraza o niega esa experiencia. Asimismo, dentro del contexto social, su posible reconocimiento puede sugerir una incapacidad para establecer relaciones afectivas funcionales.

“La soledad es normal; de hecho, se podría afirmar que es inescapable como parte del desarrollo humano. Por ello, es importante aprender a identificarla para desmitificarla”, dijo María Montero y López Lena, de la División de Investigación y Posgrado de la Facultad de Psicología (FP) de la UNAM, quien en un estudio aplicado a personas en situación económica precaria, se percató que niños de entre ocho y 10 años experimentan sentimientos de abandono.

La soledad infantil

Aunque los pequeños de cinco años aún no han estructurado del todo su lenguaje y, por lo tanto, no se han adueñado del concepto o del significado de soledad, algunos estudios han demostrado que ya experimentan esa sensación, señaló.

A partir de una serie de ocho preguntas aplicadas a niños de entre ocho y 10 años y a sus madres, como parte del estudio con personas en situación económica precaria, la académica universitaria y sus colaboradores se percataron que la realidad de los pequeños y la percepción de sus progenitoras estaban completamente disociadas, pues estas últimas creían que aquéllos no se sentían solos ni abandonados.

En un rango de 0 a 4 –donde 0 significa que no se sienten en absoluto abandonados, y 4 que se sienten todo el tiempo abandonados–, los infantes alcanzaron, en promedio, un 2, que en población abierta es un sugerente para proseguir con la investigación.

“Es entendible que los menores tuvieran ese puntaje, porque es normal que lleguen a ese sentimiento. Ese es el punto, si se habla de desmitificación. El límite que se pensaría como grave sería 3 ó 4. En tanto, los niños que no padecen pobreza tienen un promedio más bajo, pues experimentan con menos frecuencia, o verbalizan menos la soledad”, puntualizó Montero.

Fenómeno estresante

Más que una emoción (en presencia de la que hay una reacción fisiológica), es un sentimiento, es decir, algo más elusivo y subjetivo. Así, alguien puede vivir solo, aislado y, sin embargo, sentirse bien; en contraste, un individuo puede estar rodeado de gente, de su familia, incluso tener relaciones extraconyugales, pero experimentar la sensación de vacío, añadió.

En 1999, se recibió como doctora en psicología, y la universitaria definió la soledad como un fenómeno potencialmente estresante, resultado de carencias afectivas reales o percibidas, y que emerge en cualquier momento del desarrollo, desde la niñez hasta la senectud.

“Puede decirse que la gente la siente si tiene conciencia de sí misma, pues entonces es capaz de identificar algún desequilibrio entre lo que, en términos afectivos, percibe como satisfactorio e insatisfactorio. Por eso, es esencialmente una percepción muy personal y subjetiva”, apuntó Montero.

Fuentes y manejo de la soledad



La académica ha identificado cuatro fuentes deficitarias de afecto que conducen a la experiencia de la soledad: la primera es la carencia de bienestar emocional, que implica la satisfacción o insatisfacción con uno mismo y con los logros alcanzados; la segunda, de amistades, que se vincula con la percepción de la lejanía afectiva o con la creencia de traición por parte de quien se consideraba amigo.

La tercera, la pareja, enfocada a cómo es la relación y cercanía sentimental, y la cuarta, los compañeros de trabajo, concierne a qué tanto el individuo se siente apoyado o identificado con quienes labora.

En la secuencia que Montero supone viable, no para resolver la soledad, sino para manejarla, el primer paso es reconocerla. “Este sentimiento atraviesa todas las etapas de la vida y, a veces, se presenta en la transición de una edad a otra. Por eso, primero debemos enseñar a los niños, jóvenes y adultos cómo identificarla mediante ciertas preguntas: cómo se sienten, qué creen que les hace falta, por qué creen que se sienten solos.

“Después, mostrarles cómo manejarla, porque la soledad nos sirve, en alguna medida, igual que el miedo, para sobrevivir. Si conocemos y sabemos llevarla, estamos en posibilidad de reflexionar y preguntarnos qué pasa con nosotros, cuáles son nuestros recursos y cómo podemos aprovecharlos de una manera óptima”, explicó.

Entre las “estrategias” para enfrentarla están el beber alcohol, consumir drogas, gastar dinero de manera absurda o tener relaciones sexuales sin sentir deseos. De ahí que sea básico identificarla antes de cometer excesos, abundó. Asimismo, consideró, una persona que no sabe lidiar con la soledad difícilmente sabrá amar, porque ello implica una proyección. “Para amar hay que quererse a uno mismo”, concluyó.

http://www.dgcs.unam.mx/boletin/bdboletin/2011_263.html

Recordando a Carlos Monsiváis

Posted on 4 mayo, 2011 by Arturo Loría | Velvet Boy| 1 comentario



Carlos Monsiváis y Gabriel Vargas. Imagen: elmundo.es

Un 4 de mayo, hace 73 años, nació en la Ciudad de México, el escritor Carlos Monsiváis. En recuerdo del mejor cronista del siglo XX en nuestro país, reproducimos a continuación uno de sus últimos textos en honor a Gabriel Vargas, leído en la inauguración de la exposición del Museo El Estanquillo.

En los ochenta años de Gabriel Vargas

Carlos Monsiváis

En 1918 nace Gabriel Vargas en Tulancingo, Hidalgo. La precocidad es uno de sus signos: en 1917 gana un concurso de dibujo internacional infantil en Osaka, y en 1930 obtiene una beca, que no ejerce para estudiar dibujo en París. Desde mediados de los treinta se dedica al comic. En 1936 —según informan Armando Bartra y Juan Manuel Aurrecochea en **Puros cuentos II**—, publica en **Jueves de Excelsior** su primera historieta, **Frank piernas muertas**, muy deudora del comic norteamericano, en especial de Milton Caniff, en ese momento el dibujante por excelencia, el inventor de un “exotismo asiático” de gran influencia en diversos medios. En 1937, en la misma revista, Vargas da a conocer su primera serie humorística, **Virola y Piolita**, que acusa dos lecturas la de Andrés Audiffred en el dibujo y la de Germán Butze en la trama. En 1938, inicia en **Pepín**, revista diaria de historietas, la serie **Los Superlocos**. También editará (escribirá y dibujará) **La vida de Cristo**, **Sherlock Holmes**, **Los Chiflados**, **La del doce**, **Don Jilemón**, **El caballero rojo**, **Poncho López**, **Los Superlocos** y **La Familia Burrón**.

De la irrupción de la picaresca capitalina

A fines de los treinta, aparecen en México, ya independizados de los periódicos, los comic-books, llamados “historietas”, “monitos”, o peyorativa y descriptivamente, “pepines” y “pasquines”. En los cuarenta se venden decenas de miles de ejemplares de **Pepín**, **Chamaco**, **Paquito**, **Paquín**, modelos de la imaginación colectiva, de vigencia sólo debilitada a partir de los ochentas, cuando el prestigio artístico y cultural del comic y el fastidio y el empobrecimiento de las clases populares provocan la caída de las historietas en los puestos de periódico. Pero durante medio siglo, el comic es el ejercicio de alfabetización al que se acercan lectores de cualquier edad, el género familiar que, en un orden similar al del cine y la radio, influye en los niños (en sus ideas sobre la vida, el humor, la fantasía, las aventuras y el sentimentalismo), casi en la misma proporción que en los adultos.

En **Pepín**, y no obstante la relación de época con otros comics, **Los Superlocos** es en verdad original. Su personaje central, don Jilemón Metralla y Bomba, es un pícaro y un **cábula** (término insustituible que define al que molesta para reírse, y se gana espacios sociales a través del choteo y de la carga arrabalera del relajo.) Jilemón, y esto es novedad, no conoce límites ni se inmuta ante la crítica:

¾ ¡Viejo conchudo! ¡Cínico! ¡Sinvergüenza! ¡Ladrón! ¡Haragán! ¡Viejo Cuerón! ¡Poca lucha!

¾ Eso que me están diciendo, ya me lo ha dicho toda la gente. Mejor díganme tío, eso no me lo ha dicho nadie (En **Pepín**, julio de 1939)

Jilemón es despiadado, transa, encajoso, ansioso de clasificarse como el hombre más conchudo del mundo. Al don de la invectiva, le añade su condición pantagruélica. No come para saciarse, sino para probar su insaciabilidad. He aquí un menú típico: cochinitos enteros, torta gigante con cabezas de pollo, mole, mollejas, arroz, frijoles refritos, aguacate, queso añejo y chiles curados. Y el apetito apenas comienza. Con él alcanza su culminación la tendencia que ve ocasión de fiesta en el oportunismo y el saqueo, y ya anticipa la masificación de logreros y “robolucionarios”. Y Jilemón es, también, en el universo del comic, el primero en recibir elogios por su rapacidad:

¾ ¡Chihuahua! ¡Qué casa tan pomadosa tiene el patrón!

¾ Y como ves, compaíto, la ha hecho a puros trinquetes. Es muy vivillo Jilemón (**Pepín**, agosto de 1939)

Al irse extinguiendo la dimensión social de la Revolución Mexicana y fortalecerse el capitalismo salvaje Vargas es uno de los forjadores del espíritu que, a distancia crítica, observa a las celebraciones de la corrupción, el ascenso de las clases medias y la modernidad selectiva. La experiencia urbana demanda el apogeo de los pícaros en el teatro de revista, el cine y el comic, y en función de esto el protagonista inicial de Vargas es, sin poderlo evitar, un punto de referencia para medirse con la gran corrupción, el pícaro que se aprovecha de los demás en pequeña escala. Ningún otro granuja divertido del comic mexicano posee la consistencia de Jilemón en el dibujo y la conducta, en la fealdad divertida y el atropello. Al expresar el ánimo de abuso dominante, el personaje transa y dinámico se mueve a sus anchas en la ciudad que abandona su calma, y al hacerlo se aleja del tradicionalismo. Aportación de la malicia que ya no se reconoce en personajes melodramáticos, don Jilemón es favorito de un público multigeneracional. A los niños les divierte su impudicia, los jóvenes le roban el estilo verbal, los adultos reconocen en su proceder las tácticas de políticos y empresarios.

No es un esfuerzo aislado el de Vargas. Casi debido a una intuición conjunta, el comic mexicano de esas décadas produce, en su vertiente humorística, las claves de adaptación a la ciudad todavía comprensible, pero ya en el borde de la deshumanización. Al tiempo que **Los Superlocos**, aparecen **Máximo Tops** de Abel Quezada, **Rolando el Rabioso** de Gaspar Bolaños V., **Los Supersabios** de Germán Butze, **A batacazo limpio** y **La Bruja Rogers** de Rafael Araiza, **Chivo y Chava** y **La familia Cursi-Lona** de Bismark Mier. No creo exagerar al decir que, en materia de influencia popular, este conjunto historietístico se halla a la altura de las aportaciones del primer Cantinflas. Como éste, el comic mexicano también perfecciona el sentido del humor, el “vacilón”, y el relajo de sus “favorecedores y amigos”. Deudores inevitables del comic norteamericano, los historietistas mexicanos, cada uno a su manera, advierten lo obvio: en sí misma la ciudad es un proceso modernizador, y el humor es uno de los grandes puentes entre lo agrario y lo citadino, entre la solemnidad provinciana y el cinismo de la gran capital. El comic enriquece el habla inventada por el cine, y afina a diario los métodos de arraigo en la ciudad al borde de la megalópolis.

“No te fijes cómo llego, lo bueno es que no me voy”

La iconografía de Jilemón es notable, y mezcla satisfactores del espíritu infantil con incursiones en el humor “surrealista”. El personaje cabalga en caballitos de madera, no trae zapatos sino calcetines con los dedos de fuera, su sombrero ostenta la leyenda “Viva Yo – Viva Yo” o “Viva México – Viva México”, se disfraza de mujer para chantajear, toca de pronto el guitarrón, cambia casi en cada dibujo de sombrero (a semejanza de Groucho Marx en las escenas bélicas de **Duck Soup**), usa de bastón un perro o un pollo desplumado, es grosero y gozosamente inmoral:

¾ ¡Ya te lo he dicho, chaparra, que cuando estoy vacilando con mis cien criadas no me gusta que me molesten!

El repertorio de **Los superlocos** se integra con la asistente doméstica de Jilemón, Cuataneta (“Chaparra patas de tejolote”, que encarna a regañadientas a la Sufrida Mujer Mexicana), y los muchachos, héroes sin prestigio: Nepomuceno, Aniceto y un gringo, Chavito. A esto se le añade Pompeyo, el hijo de Jilemón, sufrido y honrado, y el hermano de Cuataneta, el Guén Caperuzo, la némesis de Jilemón, ranchero imbañable y bravucón, de negrura proveniente de sucesivas capas de mugre, y de pistola o “matona” siempre a mano. Pero nadie desplaza a Jilemón del centro de la acción. Hábil, a la disposición convenenciera de las

circunstancias, don Jilemón es, si algo, un entendimiento canallesco de la realidad, fruto de la otra moral social condenada verbalmente y ensalzada en la práctica. Con el humor corrosivo entonces considerado “propio de los niños”, Vargas prodiga símbolos y escenas costumbristas y fantásticas de un México adorador del relajo y chusco-sin-saberlo, inocente y amoral a la fuerza, contrariado y feliz en la pobreza. En este ámbito, donde la modernidad resulta en gran medida de las combinaciones de tecnología, saqueo de recursos nacionales y aceptación devocional de lo que apenas se entiende, Jilemón, por el desenfado en su actitud y en su intención semidelincuencial, es básicamente moderno, es decir alguien ya no sujeto a la noción del pecado o de la culpa, seguro de eludir las reprimendas administrativas, y satisfecho de la deshonestidad que califica de “astucia”.

Jilemón es la audacia y el triunfo efímero, la insolencia y la cobardía, el ingenio y la falta de previsión. No se exime de oficio alguno, y es contratista, abogado pleitero, luchador enmascarado, empresario de taquerías homicidas, político postulante... En un episodio, Jilemón persuade a su propia abuela, Mamá Loretito, que le dé dos millones de pesos para fundar un asilo. Por vía de mientras, se gasta el dinero y concibe su estrategia justificadora mientras oye la música suave ejecutada por su numerosa orquesta de sirvientas. Mamá Loretito le envía del pueblo un grupo de ancianos para el inexistente asilo, y Jilemón los convierte en mendigos para su propio beneficio. En otro episodio, se ofrece a presentar “El puerco más grande del mundo”, un elefante al que le cortó la trompa.

A esta distancia, y con las muestras a mi disposición (más la memoria agradecida), atribuyo la gran importancia de **Los Superlocos** a su invención de un espacio humorístico, en donde la fantasía satírica se sustenta en el diálogo vertiginoso y graciosísimo y en el dibujo de un pueblo compuesto de caricaturas graciosísimas. Y hay también un retrato vivaz del logrero, atento a la acumulación veloz y al dinero que todo lo redime. Jilemón es la síntesis bufonesca y, por lo mismo, exacta del término **depredador** (“Si soy Tarzán, me llevo la selva a mi casa”), y su voracidad hallará su semejante en el desarrollismo del sexenio de Miguel Alemán, donde los políticos que serán empresarios todo lo devestan sintiendo maravillosa, y si los apuran, chistosa su actitud. En el proceso, las tramas, asombrosamente renovadas, son un viaje circular en torno a las maldades de Jilemón, y la recreación del habla urbana. Sin publicidad adjunta, Vargas le da entrada en el comic a una visión salvaje de la depredación que es modernidad.

“Yu sí que no me olvidas”

La “Edad de Oro del comic mexicano” (considerada así por ser el único momento en que el país entero lee historietas), necesita de la picaresca para afianzarse. Entre los treinta y los cincuenta, a un público no muy al tanto de sus posibilidades, se le entrega el acceso a la lectura, a los recursos imaginativos y el sentido del humor que en algo fortalecen su indefensión o su pasmo. Por lo menos reírse del universo de la mordida, el soborno, la corrupción en grande. Si el chiste masificado, tal y como lo establecen los chistes de Pepito o los albures, es inapropiado por razones de censura, también la condición de sus lectores (modos de vida, edades diversas, sentido del humor, etcétera) hace prescindible la imitación a ultranza del comic norteamericano. En un tiempo aún marcado por el nacionalismo, los creadores del comic en México, para lograr el arraigo de su trabajo asimilan la influencia de los norteamericanos y, por así decirlo, la “nacionalizan” a fondo. Consiguen lo que parcialmente se obtiene en el cine, pese a los desastres de los charros que juegan a ser cowboys en un Far West azteca, o los gánsters que en Peralvillo o Tepito se sienten en Chicago.

Un capítulo especial de la obra de Vargas: el habla urbana. Al iniciar don Gabriel su trabajo, se vive ya, gracias al teatro frívolo sobre todo y parcialmente al cine, el juego del lenguaje como espectáculo capitalino y nacional. Liberación subterránea, frenesí de la creación verbal, ahogamiento de la seriedad, la metamorfosis acelerada de las palabras forma a generaciones de cábulas y especialistas en improvisaciones creativas, más allá de albures y chistes “colorados”, y alcanza su perfección con un grupo de cómicos notables: Mario Moreno Cantinflas y Germán Valdés Tin Tan en primer término, y también Fernando Soto Mantequilla, Adalberto Martínez Resortes. Cantinflas enreda al idioma para destrabarlo de su solemnidad, y Tin Tan “jazzea” su espanglish. Con intuición magnífica, Vargas recrea y propone sus versiones del habla, y exhibe sus dones para el apodo, el insulto “entrañable” (“cuerpo de taburete” como expresión de afecto, digamos), el gusto por las situaciones enloquecidas y el hallazgo de otra sonoridad: la de los nombres involuntariamente regocijantes, “extravagancia” irremediable de algunos apellidos, y el choteo de la americanización de las costumbres: Braulio Tepeguanes, Venus Tecla, Diosa Iguana, Dick Epifanio O’Connor, Chachis Pachis

Palomeque, Audrey Petra Chagoya... Eso para hablar de los nombres de pueblos: el Valle de los Conejos Teporingos, Sanajuato el Grande.

Si la inversión valorativa —la rapacidad en el sitio de la decencia, el disparate en el lugar de la ley— es el horizonte temático, la esencia de las tramas se deposita en al vértigo del habla y el humor, en la distorsión de los vocablos como juego de agudez, en el laberinto coloquial como seña de identidad y renovación del nacionalismo desde abajo. Reproduzco un diálogo del número del 11 de agosto de 1974:

En tanto, don Susano Cantarranas sigue al frente de “La Rorra”, la pulquería más prestigiada de la colonia “El Lodazal”. Gracias a su chipocludo trato, la clientela aumenta más y más.

¾ No la amueles, Susanito, no’ tas dando pulque agrio.

¾ El pulquiario es güeno. Lo que pasa es que los barriles tan cochinos.

¾ Archundia, el antiguo dueño, me contó que desde que compró la pulquería hace más de veinte años, nunca lavó los barriles.

¾ Con razón cuando entra uno aquí hasta los ojos chillan por el picante olor.

¾ A lo macho que huelen hórrido, hasta el estómago se rebota.

¾ Como cuates, ¿me ayudan a lavarlos?

¾ Un machito puede tomar el tlachicotón que le den, pero las hembritas luego se resienten. Me gusta conquistarlas dándoles a chupar buen pulquiario, no que me llenen de insultos.

Es enorme la aportación de Gabriel Vargas, quizá la mejor posible, al lenguaje coloquial en México. A su recopilación del habla popular no la limita la mera fidelidad de quien transcribe. Anticipa, inventa, imagina, borda sobre las palabras. Es decir, se maneja en la línea creadora del caló, de las germanías, y se aparta de la tradición de quienes improvisan sobre temas y palabras de la sexualidad, juego vulgar y ocasionalmente ingenioso. Pero Vargas no se atiene a las mecánicas del albur, lo suyo es flexibilizar el idioma, y por eso inventa o reproduce lo más vivo y de mayor colorido en el habla popular. De allí su influencia imponderable. Populariza términos: “azules”, o “acólitos del diablo” (los policías); usa de las distorsiones del anglicismo (y en lugar de tú, **feis** por rostro, etcétera), o de la cultura oral: las “tambochas” o las “tepalhuanas” para los glúteos, y así sucesivamente.

La Familia Burrón: Juana de Arco en la vecindad

¿Por qué deja Vargas **Los Superlocos**, Por las razones de la prisa y de la demanda, así a lo largo de los años intente en ocasiones resucitar a don Jilemón? La explicación más probable tiene que ver con la demanda: la mayoría de los lectores suele preferir las aventuras de una familia (célula básica y tribu en pie de guerra), y es arduo sostener sin concesiones a un pícaro tan abrumador como Metralla y Bomba. Pero la serie que sustituye a **Los Superlocos** es magnífica, y no es la menor de sus virtudes el entronizar a un personaje femenino, la primera y casi la única pícara del México del siglo XX, al menos en la cultura popular. En los cuarentas, Vargas inicia **La Familia Burrón**, que al principio se llama **El señor Burrón o Vida de Perro** y ocupa cuatro o cinco páginas de **Pepín**. Con el declive de **Pepín**, la serie se independiza emitiendo semanalmente durante tres o cuatro años un episodio de cien páginas (la historieta más larga que conozco). De los cuarentas al día de hoy, y pese a las inevitables repeticiones, **La Familia Burrón** es una saga magistral.

Al principio, como muchos otros productos de la industria cultural en México, **La Familia Burrón** acata un formato norteamericano clásico. Pronto lo subvierte. En este caso, la inspiración obvia es **Educando a Papá** (Bringing Up Father) de Geo McManus, con su repertorio inevitable: el padre aguantador, la madre imperiosa y finalmente sujetable, los amigos sonsacadores y los hijos convencionales. En **Educando a Papá**, los episodios brevísimos se ajustan a un repertorio invariable y doña Ramona, inútil y abusiva reina del hogar, representada por un rodillo de cocina, tiraniza a Don Pancho, ansioso de un poco de libertad doméstica, y por eso, el humor gira en torno de rutinas del hogar. Es pretensión explícita de Vargas describir la vida familiar del mexicano pobre de clase media y aproximarnos al proletariado y al lumpen proletariado. Pero de ningún modo a Vargas lo guían las pretensiones sociológicas, sin el costumbrismo, la ubicación del mundo por la repetición. “vivimos lo mismo, para no admitir que envejecemos”, sería la moraleja. En gran medida, se idealiza una familia unida y amorosa, del tipo “la tuya y la mía, lector”, mientras se presenta a la sucesión de mujeres sufridas y maridos desobligados. En ese núcleo afectuoso y simbiótico, por una curiosa trasposición

de papeles, a don Regino le toca ser las más de las veces el equivalente parcial de la Sufrida Mujer Mexicana. Él no se resigna pero su voluntad sólo es tomada en cuenta en el desenlace de cada episodio.

La construcción de la serie es elemental. Se nos introduce en el tema, se le translada al reino de lo ilógico y lo absurdo y se remata con un final feliz que devuelve a Borola al plano cotidiano o, la triunfadora vencida por la falta de imaginación de la realidad. Carente de estructuras redondas, deshilvanada a la fuerza, construida sobre la marcha. **La Familia Burrón** es casi en cada número, el relato de un delirio victorioso y de la frustración subsiguiente. Gracias a su heterodoxia, la heroína consigue por unos días o unas horas evadirse de la rutina, entre situaciones típicas de la vida popular. El reparto de papeles es inalterable: Borola abuela instantánea de los dinamiteros, disloca el orden gracias a su bondad trocalera y don Regino se ocupa que todo vuelva a su cauce.

Al no depender del chiste prefabricado y al no disponer del apoyo de una industria, Vargas finca su humor en el choteo de las inercias tradicionalistas (el machismo, la primera de ellas), y en el elogio irónico del pintoresquismo, la trampa de la gran ciudad donde lo entrañable es sinónimo de lo aplastante, y lo que nos quiere es lo que nos impide cambiar. Con choteos, sarcasmos y sátira Vargas enriquece el sentido del humor urbano. Borolas y sus vecinas, en lucha constante contra los precios del mercado y los bolsillos vacíos, originan una mitología caricatural de la resistencia. Desde hace más de cincuenta años, Vargas no se desvía de su centro argumental: el canto festivo de la sobrevivencia.

Intuitivamente, Vargas descubre el papel del humor en la cultura popular: almacén de semejanzas con la realidad (apodos, situaciones); técnica de conducir al límite, para entenderlas mejor, los hechos opresivos y grotescos; instrumento para diluir, de manera humilde y poderosa, algunas consecuencias de la pobreza endémica; aprendizaje y ejercicio de la caricatura verbal, una de las cumbres de la conversación; hallazgo del humor involuntario. No es exagerado decir que hay un humor popular antes y después de Gabriel Vargas.

“Pagarás con la vidorria el meterme a la cárcel”

Al principio, y por el avasallamiento internacional del comic de Estados Unidos, **La Familia Burrón** adopta la estrategia narrativa de éxitos de Norteamérica (**Pepita o Blondie, Pomponio, Educando a Papá**, etcétera). Aparece una familia del México popular para nada típica de los años cuarentas: una madre dominante, un padre todo hecho de paciencia y **sólo** dos hijos. El ámbito es el de una “pobreza presentable”, departamentos de vecindad con mobiliario de clase media, estrechez económica siempre manejable, un paisaje de pobreza alborozada y rijosa. Desde la primera entrega no cabe duda: el sino del comic mexicano de la “Época de oro” es, en materia humorística, el dar de vueltas en torno a la pobreza, el anacronismo (**Rolando el Rabioso**, situada en la era de Las Cruzadas) y la parodia del género de aventuras (**Los Supersabios de Butze**). Son intensas pero con frecuencia superficiales las semejanzas con el comic norteamericano de humor, de chistes brillantes, bien resueltos que empiezan y concluyen en el mismo episodio, en la tradición que alcanza a **Peanuts, Garfiel y The Wizard of Id**. El comic mexicano, por sus graves limitaciones industriales, carece de sistemas narrativo confiable y le entrega todo a los riesgos de la improvisación.

La Familia Burrón traza el universo cotidiano —ofrecido **ad absurdum** y llevado a sus últimas consecuencias paródicas— de las vecindades y del Centro de la ciudad de México (hoy Centro Histórico.) ¿Quiénes son los personajes? No es el empleado medio, el **white collar** norteamericano que vive en Suburbia, trabaja en agencias de seguros o de publicidad, y es reflejo caricatural del hombre-organización, sino un peluquero, don Regino Burrón, y su esposa, Borola Tacuche de Burrón. La condición social de los protagonistas evita el humor adocenado de las situaciones (la adulación al jefe, la llegada de la suegra, el costo de los sombreros de la mujer, etcétera), y hace que se nutran de los mitos y las realidades populares, examinadas a la luz del costumbrismo y del ánimo delirante.

La Familia Burrón es punto de partida de un humor idiosincrático, cerrado y abierto a la vez. Ajeno por entero a los debates sobre la filosofía de lo mexicano, el comic se concentra en Borola, la mujer que manda, la versión femenina de don Jilemón Metralla, la pícara que ejerce en mercados, fiestas de vecindad y viajes de burócratas hacia Acapulco. Desfachatada y cínica, provista de una regocijante vanidad, a la energía de Borola nada la arredra: organiza peleas de box entre mujeres, convierte a su vecindad en arenas de box o de lucha libre, es mujer de negocios sin capital adjunto, hace rifas fraudulentas (en uno de sus mejores episodios pasa junto a un carro último modelo, le coloca un letrero de “se rifa”, vende todos los boletos y se va), trabaja de cantante sentimental en una carpa, se lanza para diputada por el cienavo distrito, gana, la despojan de su

triumfo mediante el robo de urnas y, encolerizada y con el apoyo de sus vecinas, se lanza a una insurgencia desarmada, la “revolufia”, con todo y toma de azoteas donde se canta “La Adelita”, para asegurar “el frijol de sus chilpayates”. Casi a la fuerza, Borola, entre otras gracias, es una imagen simplificada de una especie hasta hace poco de moda, **el político a la mexicana**. Con tal de satisfacer su vanidad y de alimentar a los suyos, Borola olvida cualquier escrúpulo. Es malvada, chismosa, falsamente solidaria, lo que haga falta. Incansable, dinámica, ama de casa que no se resigna a serlo, fuerza de la naturaleza que es en rigor una incursión vandálica, aprovecha con amplitud las circunstancias. Nadie como ella para disputar a bolsazos el precio de jitomates; nadie como ella para hacerse una operación que le quite su estructura ósea, “porque no me gusta andar con un esqueleto dentro”, y luego ir a reptar por las calles; nadie como ella para convertir la vecindad en un safari, en una aldea poblada de fosos, en un centro de rehabilitación. Borola es la exótica Brigitte Borolé, famosa por su interpretación de “El Cuchichí” (“Haciendo así, cuchichí, cuchichí,/ por el redondel,/ cuchichí, cuchichí”), o puede, para sacarle provecho a su pleito con una vecina, improvisar una arena de box en la Vecindad y cobrar las entradas de su pelea. Todo lo ha intentado, y es descomunal el vigor de sus antiproezas.

En obvio contraste, don Regino, el dueño de “La Tijera de Oro”, emblema de la propiedad y el decoro, procura en vano infundirle cordura a su esposa. En los episodios de la niñez de Borola y don Regino, situados invariablemente a principios de siglo, el niño Regino ya es sufrido, probo, aguantador y dispuesto a censurar a Borolita por sus desmanes. Adulto, es el símbolo de la honestidad y el pundonor, sólo afligido por la derrota de las peluquerías a manos del pelo largo, y por los sinvergüenzas en el poder. Don Regino es honrado hasta la exasperación. En un episodio, se niega a cobrarle más a un potentado por la “peluqueada” de su perro. Le subleva la idea. Es el anticlímax perpetuo de Borola, mujer-en-el-mundo que se niega a resignarse y convierte su rebeldía en surtidor humorístico.

Además de don Regino y Borola, sermón y desquiciamiento, intervienen en **La Familia Burrón** varios personajes, simbólicos y no tanto. Los hijos: Macuca y Reginito, el Tejocote, por lo común detalles escenográficos, adquieren relieve si al autor se le ocurre criticar la falta de orientación constructiva de los jóvenes. También, los Burrón adoptan al hijo de un borrachín, Foforito, dueño del perrito Wilson, niño bueno y noble, versión proletarizante de un personaje de la literatura victoriana, el pequeño Lord Fauntleroy. Su padre, Don Susano Cantarranas, borracho perdido, es un lumpenproletario de la colonia el Terregal, donde habita con su novia la Divina Chuy. Ambos serían motivo de prédica, pero la fuerza de su caracterización trasciende las moralejas. Macuca tiene dos pretendientes notables: uno es Floro Tinoco el Tractor, junior insolente y abusivo, dueño de una avioneta que aterriza en aceras y azoteas, y de un auto pequeñísimo donde apenas cabe su corpachón. El Tractor defrauda la confianza de sus riquísimos padres, que lo quisieran “hombre de provecho”, pelea con la policía, quiere hacer fraudes, va a la cárcel con frecuencia y siempre se refugia con los Burrón. El otro es el poeta Avelino Pilongano, “bohémio” sin oficio ni beneficio, que duerme casi todo el día, escribe versos inconcebibles (“mafufadas”) mientras doña Gamucita, su madre anciana, lava montañas de ropa para mantenerlo. Avelino duerme 48 horas de un tirón, sueña con el Espíritu, se queja siempre, y predica su “religión del arte”.

Así, le dice Avelino a su madre (episodio de 1959):

¾ Procediendo sin egoísmos, te daré a conocer con los intelectuales, te enfundarás entallados pantalones, usarás zapatos de tacón alto, te dejaras el pelo suelto para recitar mis versos modernistas.

¾ ¡Lárguese de aquí, burlón!

Y para impresionar a su nueva musa, “la delicada y bella Melba Vinagrillo”, Avelino declama:

Llegó altanero zopilote
y djíjole con sornita
convídame de tu elote,
o te quiebro una patita.

El contraste social lo marcan los parientes de Borola. En primer lugar su tía Cristeta Tacuche, emblema de la nuevorrocracia, radicada las más de las veces en París, en compañía de su secretaria Boba Licon y su cocodrilo Pierre. A Doña Cristeta, robustísima, siempre en trance de probarse joyas, pelucas y vestidos, la pretenden los chorrillonarios del mundo entero, que se desafían a muerte por su mano, y gastan en vano sus fortunas en el asedio. A diferencia del Tío Rico MacPato (Scrooge Mc Duck) de la fábrica Disney, por lo demás un personaje notable, incomprendido por Mattelarty, Cristeta no es símbolo de la acumulación original,

sino, tan sólo, una millonaria que vive pródigamente. Y también es figura contrastante el hermano de Borola, Ruperto, un ladrón regenerado, de rostro cubierto con paliacate, al que la policía hostiga, chantajea y reprime, sin quebrantar sus propósitos de enmienda. A Ruperto lo acompaña su novia, Bella Bellota, y el hijo de ésta, un niño paralítico.

Al campo lo representan dos caciques o pistoleros, Briagoberto Memelas y Juanón Teporochas, siempre dispuestos a prodigar las balas y a dar clases de machismo. Briagoberto y Juanón son atrabiliarios, sueñan con raptarse a todas las muchachas bonitas y son muy crédulos. Hace unos años se agregan al repertorio Sinfónico Fonseca, un joven músico que al tocar el violín vuelve más productivas a las gallinas, y el conde Satán Carroña, vampiro desdichado al que todos increpan y ponen en su sitio.

La vecindad: microcosmos y macrocosmos

El personaje por excelencia de **La Familia Burrón** es la vecindad, el espacio clásico de la imaginación popular hasta fechas recientes, que de allí se extiende a terregales, mercados, residencias, billares, carpas, el orbe en suma de las transas, la represión policíaca, la solidaridad en la escasez, la carestía, el desempleo, la pequeña corrupción, las necesidades apremiantes. Los Burrón nunca se apartan de su rasgo distintivo: la inseguridad económica (¿Quién se preocupa por la miseria en los comics norteamericanos?). En **La Familia Burrón**, el método azaroso de trabajo registra formas de vida inconcebibles en sus correspondientes en Norteamérica, salvo que se trate ocasionalmente de comunidades rurales aisladas. (**Mamá Cachimba**, o **Lil'Abner** de Al Capp) o, durante un tiempo, de los azares de la contracultura (**The Fabulous Freak Brothers**)

En este siglo, las vecindades en México se han transformado incontables veces, y ya no son los sitios de la inmovilidad urbana, sustituidas por multifamiliares, “viviendas de interés social” o condominios. En vez de la fisonomía apretujada de la leyenda, las vivencias populares modifican sin cesar su perfil solidario (Se renuevan las tradiciones. Crecen las organizaciones) Pese a esto, **La Familia Burrón** no es anacrónica. El habla toma en cuenta a la americanización, se diluye gran parte del moralismo que don Regino emblematiza, y se evapora la “inocencia” que hallaba divertida a la pobreza. Véase el número 533 de **La Familia Burrón** (1988). Allí dialogan el casero y Borola.

Borola: ¡Qué milagro que vienes por acá, Quintín! Cuando menos tenía como cuatro años que no te aparecías por la vecindad.

Quintín: Se me ocurrió visitar mi propiedad... El principal objeto de mi visita es cobrarles las rentas atrasadas y avisarles que desde el próximo mes subirán de precio mis viviendas.

Borola: Aunque vivo en la miseria me parece justo.

Quintín: Vaya, creí que serías la primera en oponerte al aumento de la renta. Veo con gusto que me comprendes.

Borola: Si todo sube hasta las nubes, tú tienes que hacer lo mismo con los alquileres... Quisiera saber de una vez cuánto más tengo que pagar. Nos amarraremos la tripa para poder cumplirte.

Quintín: He decidido subirles un millón de pesos por vivienda. No es mucho, ¿verdad?

Desde los inicios, la pobreza es el tema dominante de **La Familia Burrón**. Con sagacidad, Vargas pone al día el comic al intuir y aprender las nuevas reacciones ante la pobreza, que es el centro de la cultura popular urbana. En los cuarentas, se acepta casi con felicidad la pobreza porque, al ser la única tradición visible de las mayorías, es inevitable. A fines de siglo la complejidad social incluye conocimientos más precisos sobre la economía, y la indignación en el vecindario elimina las nociones compulsivas sobre el destino fatal de los pobres. El choteo inmisericorde a las políticas económicas del gobierno, es parte del hábito de no dejarse.

La Familia Burrón es de algún modo, la defensa de un género condenado por su falta de elaboración y de buen gusto, por su corrupción del proceso formativo de la infancia. Ante la necesidad de superar las limitaciones neciamente impuestas a un medio formidable, Gabriel Vargas emprende **La Familia Burrón** en la etapa en que por el inmenso cerco de la censura, la crítica social suele alojarse en el cuadro de costumbres. No sin costos, la crítica social evade las peores consecuencias de la censura y cubre un vasto campo: modas, cantantes, pochismo, política, corrupción de la justicia, formas de vida.

¿Qué son en este comic los cuadros de costumbres? La memoria del México pre-moderno recreado por una sátira eficaz, por un uso que llega a lo magnífico del diálogo, por un registro constante de la moda. Y el resultado es muy estimulante, como el de toda alucinación caricatural construida rigurosamente. Por eso,

¿cómo ubicarse en la vida mexicana sin la compañía sagaz y malediciente de los personajes de Gabriel Vargas? En su comedia humana, Vargas cubre la ferocidad de los cambios y la permanencia del sentido del humor, del habla cotidiana, de la pérdida del poder adquisitivo, del encuentro breve y la pérdida orgánica de las ilusiones.

Tan pertenece este comic a los cuadros de costumbres que hay algo décimonónico en el proceso de su elaboración. A diferencia de la inmensa mayoría de este tipo de revistas, **La Familia Burrón** no se fabrica en serie por un ejército de dibujantes y argumentistas. Es el resultado de los esfuerzos de un grupo reducido de dibujantes, a quienes dirige Vargas, autor de los textos y dibujante él mismo hasta los años setenta. Así, **La Familia Burrón** es comic de autor, expresión personal de ideas y opiniones inusitadas en este campo. Los grandes sindicatos calificarían a esta empresa de labor artesanal, por su rechazo de los esquemas inexorables y por su improvisación, tan desigual en cuanto a resultados.

En la revaluación internacional del comic, resaltan cada vez más los valores del dibujo, tal y como ejemplifican **Little Nemo** de Windsor McKay, **Krazy Kat** de George Harriman, el portentoso **The Spirit** de Will Eisner, el **Tarzán** de la etapa de Hogarth, **Terry y los piratas** de Milton Caniff. A semejanza de **Lil' Abner**, los méritos formales de **La Familia Burrón** no dependen de la maestría, sino de la perfecta integración del dibujo, el idioma y la trama, y de la fantasía del "Mundo cerrado" (Dogpatch, el pueblo montañoso de Al Capp, la vecindad de Vargas). Y sin ser tampoco elemental, aunque sí "inocente", no distrae de la lectura el dibujo rápido y gracioso de Vargas, que hoy continúa con enorme talento su sobrino Agustín Vargas, desaparecido el excelente Miguel Mejía.

"Para todo hay gustos, mi distinguido"

Vargas sabe a su manera lo que Bajtin halló al estudiar a Rabelais: el humor también es oposición y reto, desafío a la seriedad del mundo oficial, a su estolidez que rechaza el pecado, a su identificación de lo valioso con lo superior jerárquicamente. Según Bajtin, la risa popular es "una victoria sobre el miedo", ya que nace justamente de tornar risible, ridículo, todo lo que del poder y de la moral dominante infunden miedo, el origen de la censura más fuerte: la interior. Moralista acérrimo, Vargas vuelve risibles a las manifestaciones del poder, a los políticos, los empresarios, los chorrillonarios que se sueñan la encarnación misma del respeto. Sin darse importancia, sin pretender status distinto al del "monero", Vargas desata la risa popular, que así no modifique los sistemas de dominio, es la clave de la salud mental.

¿Por qué ha sido tan escaso el reconocimiento a la obra de Gabriel Vargas, ciertamente uno de los creadores fundamentales de la cultura popular? En la respuesta intervienen el mínimo status cultural del comic en nuestro medio, el desdén que se expresa en la ausencia de colecciones de **La Familia Burrón** en las bibliotecas públicas, las graves dificultades para examinar una obra de tales dimensiones. Además, y sobre todo, Vargas ha renovado por su cuenta el humor arraigado en la experiencia mexicana, algo que trasciende al chiste sin caer en la pretensión nacionalista. Y la visión satírica no pretende ser un tratado de sociología.

Se le pueden argumentar al comic el exceso de consejos morales, las repeticiones, las caídas profundas, pero son innegables los momentos extraordinarios de alegría salvaje y la transmisión del gozo de vivir. En **La Familia Burrón**, resucitan y se vindican las vecindades que desaparecen por la modernización, pero que legan su espíritu a las colonias populares. Sin presunciones o reclamos, **La Familia Burrón** es la evocación graciosísima de un mundo que se niega a desaparecer mientras no tenga con qué pagar el entierro.

<http://jenarovillamil.wordpress.com/2011/05/04/recordando-a-carlos-monsivais/>

Trabajo de investigadores argentinos

Logran recuperar recuerdos que se creían perdidos

Es posible mediante el uso del frío intenso

Viernes 06 de mayo de 2011



Alejandro Delorenzi y Verónica Cocoz, en el laboratorio. / CEPRO-EXACTAS

Seguramente muchos recordamos qué hacíamos, por ejemplo, cuando nos enteramos del atentado contra las Torres Gemelas, pero no lo que hicimos el día anterior a la misma hora. Es que los recuerdos, tanto los buenos como los malos, se asocian con un shock emocional.

Del mismo modo, un impacto como la sensación de frío intenso hizo que un grupo de personas recuperara un recuerdo que parecía perdido. Lo demostraron científicos investigadores del Laboratorio de Neurobiología de la Memoria del Ifibyme, de la Facultad de Ciencias Exactas y Naturales, y el Conicet, en un trabajo que acaba de publicarse en la revista *Neuroscience*.

"En una prueba con seres humanos observamos que éstos podían recordar mejor una serie de sílabas aprendidas si eran sometidos a un estrés leve, en comparación con el grupo control, que no sufrió estrés", explica la bióloga Verónica Cocoz, primera autora del trabajo, del que participaron los doctores Alejandro Delorenzi y Héctor Maldonado. Este último, fallecido a fines de 2010, fue fundador y director del laboratorio. Hace algunos años, el grupo de Maldonado había demostrado que una memoria consolidada se activa al enfrentarse al mismo contexto en que se había producido un aprendizaje y, de ese modo, se vuelve frágil e inestable, lo que permite actualizarla, incorporando información nueva. El fenómeno, que es parecido al de la consolidación de la memoria, fue denominado "reconsolidación". Y se vio que en esta etapa, tanto en animales como en humanos, el recuerdo podía borrarse. Así, en cada nueva situación, la memoria parece exponerse a ser destruida.

Claro, no siempre que uno recuerda algo la memoria se vuelve inestable. Ello sucede cuando hay un desajuste entre lo esperado y lo que en realidad ocurre. En ese momento, a un animal se le puede administrar un amnésico, y luego se comprueba que la memoria desapareció, explican los investigadores. En el caso de seres humanos, se les enseña una tarea parecida a la evocada en el momento lábil, de manera que se destruya la memoria anterior. Poder borrar una experiencia traumática es muy bueno, pero ¿qué función biológica puede tener que la memoria siempre se exponga a ser destruida?

Lo cierto es que el recuerdo no siempre se destruye. Ahora el equipo demostró que la memoria también puede recuperarse en esa etapa de inestabilidad. "Pudimos comprobar que, ante la evocación, la memoria también puede ser mejorada", comenta el doctor Alejandro Delorenzi, director de tesis de Cocoz.

Recobrar la memoria

Los investigadores habían comprobado esa mejora de la memoria en experimentos con cangrejos. "Tuvimos evidencia de que una memoria que parecía olvidada se podía poner lábil nuevamente y luego reaparecía", confirma el investigador.

Para saber si el animal recuerda u olvida, los investigadores observan su comportamiento, por ejemplo, si ante un estímulo conocido se asusta y corre, o se queda quieto. En cambio, "con humanos puede estudiarse la memoria declarativa, haciendo que los sujetos aprendan una tarea y luego preguntar cuánto recuerdan", explica Delorenzi.

En el experimento participaron 125 voluntarios, estudiantes y graduados de la facultad. El primer día, debían aprender una lista de sílabas, que estaba precedida de una combinación de luz, imagen y música. Al sexto día, se presentó el mismo contexto de música y luz, para que se produjera la evocación, y que ellos pudieran completar la lista. Pero el programa se interrumpió antes de que esto sucediera. Ante ese desajuste entre lo esperado y la realidad, la memoria se hizo lábil. En ese momento, se les pidió a los voluntarios que sumergieran el brazo en una palangana. Para el grupo control, el agua estaba templada. Pero en el principal, estaba helada.

En el día 7, se volvió a presentar el contexto, y se les preguntó por la lista de sílabas: los que debieron soportar el agua helada recordaron mucho mejor que los que colocaron el brazo en agua templada. "A través del «truco» de someter a un estrés leve durante la reconsolidación, vimos que esta memoria que parecía olvidada (los sujetos expresaban sólo un 20% de lo aprendido) estaba intacta, ya que ahora expresan un 80% de lo aprendido", detalla Delorenzi.

Los investigadores señalan que ante una situación de estrés se liberan sustancias como epinefrina, cortisol y glucosa, que juegan un rol central en la modulación de la memoria.

El experimento demostró que el recuerdo no había desaparecido y pudo ser expresado. En resumen, la memoria, al hacerse lábil, puede borrarse, actualizarse o mejorarse. "Cuando la memoria falla, el problema puede ser que no esté almacenada, o tratarse de una dificultad para expresarla", indica Delorenzi, y prosigue: "Ahora tenemos una herramienta para poder acceder a memorias que parecen olvidadas, es como abrir una caja negra".

Por su parte, Cocoz explica: "Es probable que muchas de estas memorias se reactiven durante el sueño, y que esos procesos sean parecidos a la reconsolidación". Por ello, siempre se aconseja, cuando uno estudia, no quedarse toda la noche sin dormir, porque puede suceder que a la semana ya no se recuerde nada de lo aprendido.

Estos resultados, además de contribuir a la comprensión de la persistencia de la memoria declarativa, permitirán desarrollar estrategias para mejorar la memoria en general y para tratar problemas cognitivos leves.

Centro de Divulgación Científica, Facultad de Ciencias Exactas y Naturales, UBA

http://www.lanacion.com.ar/1370968-logran-recuperar-recuerdos-que-se-creian-perdidos?utm_source=newsletter&utm_medium=titulares&utm_campaign=NLCien

AFECTA LA CARIES DENTAL CALIDAD DE VIDA DE LAS PERSONAS



Erika Heredia Ponce, corresponsable del Departamento de Salud Pública y Epidemiología Bucal de la Facultad de Odontología de la UNAM.

- *Es un padecimiento crónico que no sólo produce daños funcionales, sino también psicológicos, alertó Erika Heredia, de la FO de la UNAM*
- *En la Ciudad de México, a los 12 años, los niños tienen, en promedio, tres piezas dañadas*

La caries dental no se considera una enfermedad grave, pero sí puede afectar la calidad de vida, pues no sólo produce daños funcionales, sino también psicológicos, afirmó Erika Heredia Ponce, corresponsable del Departamento de Salud Pública y Epidemiología Bucal de la Facultad de Odontología (FO) de la UNAM.

En el primer caso, disminuyen las funciones masticatorias, hasta llegar a eliminar los alimentos duros de la dieta, y a nivel psicológico, la falta de piezas o el aspecto que presenta la dentadura afecta la autoestima, al grado de aislarse o alterar la interacción con los demás.

En Estados Unidos, ejemplificó, hay reportes que indican la pérdida de 51 millones de horas clase relacionadas con la caries dental, indicó la especialista en salud pública bucal.

En términos generales, la calidad de vida es un concepto que puede influir el nivel en que nos sentimos capaces de participar en las actividades que respondan a nuestras necesidades y expectativas; entonces, “si no me siento bien con mi boca a causa de las caries, esa estabilidad se verá afectada”, apuntó.

Esa enfermedad multifactorial, provocada principalmente por malos hábitos de higiene bucal, microorganismos, y por el sustrato o elementos del medio ambiente que facilitan la proliferación de bacterias, afecta en mayor medida a los niños. De ahí que las políticas públicas se enfoquen a ese sector, aunque también las mujeres embarazadas y los adultos mayores son grupos vulnerables, señaló la profesora de la FO.



Además, abundó, este padecimiento crónico tiene que ver con el núcleo cultural, con el acceso a los servicios de salud, con la dieta de los individuos y con la cantidad de fluoruro que contiene el agua.

En el país, y en el resto del orbe, las caries representan el principal problema de salud pública bucal; de hecho, en naciones en vías de desarrollo se presenta hasta en 90 por ciento de la población, refirió.

En la Ciudad de México, a los 12 años, las personas tienen, en promedio, tres dientes afectados, de las 28 piezas de las que se compone la dentición permanente. En cuanto a la prevalencia a nivel nacional, 60 por ciento de los niños de seis a 12 años presentan al menos una caries, indicó.

En adultos mayores esta condición disminuye, pero porque a esa edad ya se perdieron muchas piezas, aclaró.

Por ser un padecimiento crónico, requiere de tiempo para presentar sintomatología; entonces, si el sujeto percibe el problema, éste ya es agudo: hay dolor, no puede masticar, se presenta infección local con abscesos e, incluso, se ve impedido de realizar sus actividades cotidianas. Si no se atiende, el malestar se elimina, pero porque se pierde la estructura dental, advirtió.

También, añadió, las bacterias que provocan esta afección se pueden relacionar con enfermedades periodontales que, a su vez, se vinculan con otros padecimientos como la diabetes o la hipertensión.

Asimismo, existen estudios que señalan que si un individuo no tiene una buena función masticatoria, no genera buenos impulsos nerviosos y eso deteriora su capacidad cognitiva.

Una dentadura funcional requiere al menos de 20 dientes, de otro modo, se verá alterada la masticación, que se considera adecuada si es con 80 por ciento o más de las piezas, precisó.

Es fácil prevenir las caries con una adecuada higiene bucal; para ello, concluyó, se deben implementar medidas de educación para la salud entre los sujetos como cepillarse los dientes después de cada comida, el uso de hilo dental y visitar al dentista, al menos dos veces al año.

http://www.dgcs.unam.mx/boletin/bdboletin/2011_261.html

EN MÉXICO, UNA DE CADA CINCO DISCAPACIDADES SE RELACIONAN CON DAÑO CEREBRAL PRE O PERINATAL



Thalía Harmony Baillet, directora de la Unidad de Investigación en Neurodesarrollo Augusto Fernández Guardiola, del Instituto de Neurobiología, *campus* Juriquilla, Querétaro.

- *Esas lesiones pueden ocasionar parálisis cerebral, pérdida o disminución de la audición y problemas cognoscitivos que causan desórdenes de atención, aprendizaje y lenguaje*
- *Debido a la plasticidad de ese órgano en los recién nacidos, pueden evitarse o aminorarse si se atienden de inmediato, afirmó Thalía Harmony Baillet, del INb*
- *En la Unidad de Investigación en Neurodesarrollo de esa entidad, ubicada en el campus Juriquilla, Querétaro, se brinda asistencia a 350 niños*

En México, una de cada cinco discapacidades se relaciona con el daño cerebral ocurrido durante la etapa prenatal o perinatal, pero si se diagnostica al nacer y se inicia un tratamiento neurohabilitatorio temprano en los bebés, los efectos pueden atenuarse o evitarse. “Con esta terapia, los niños podrán aspirar a una vida más plena”, señaló Thalía Harmony Baillet, directora de la Unidad de Investigación en Neurodesarrollo *Augusto Fernández Guardiola*, del Instituto de Neurobiología (INb), *campus* Juriquilla, Querétaro.

Las lesiones tempranas a ese órgano pueden dejar secuelas motoras, como parálisis cerebral infantil; fallas sensoriales, como la pérdida o disminución de la audición, y déficit cognoscitivo, que deriva en desórdenes de atención, aprendizaje y lenguaje, lo que genera problemas en el desarrollo de los pequeños y a sus familias.

El daño cerebral sigue una evolución. Al principio, es muy difícil detectarlo. Si el menor tiene parálisis, se le brinda rehabilitación, pero no neurohabilitación; “con esta última, intentamos evitar secuelas”, detalló la especialista.

Neurohabilitación, explicó, significa aprovechar la breve oportunidad que se presenta antes de que el menoscabo sea irreversible; para tratar de prevenir las consecuencias, se usa el tiempo del nacimiento por la plasticidad del sistema nervioso, mucho mayor al inicio de la vida y disminuye con la edad.

Desnutrición y madres jóvenes

Entre las muchas causas de las lesiones pre y perinatales destacan la desnutrición de la madre, que se refleja en el hijo; también es factor de riesgo la juventud, el tabaquismo, las infecciones intrauterinas, así como la prematuridad y la asfixia del bebé.

El 12 por ciento de los niños con ese daño son prematuros, debido a que las encintas son muy jóvenes; además, carecen de educación sexual. En el fondo, consideró Harmony, ese es el problema, pues con

una adecuada información se evitarían los embarazos tempranos e infecciones. Además, factores socioeconómicos como la pobreza y la desnutrición también son determinantes en el alto índice de estos problemas de salud.



La Unidad de Investigación en Neurodesarrollo del INb atiende a 350 infantes, a los que se les da seguimiento por ocho años.

En México, donde cerca del 20 por ciento de las discapacidades se relacionan con eventos que ocurren alrededor del nacimiento y pueden provocar lesiones cerebrales, la detección temprana hace la diferencia.

Harmony comentó que tras 18 meses de tratamiento de un primer grupo de 200 lactantes con lesiones cerebrales, el 47 por ciento alcanzó un desarrollo motor normal, y otro 20 por ciento, mostró mejoría importante.

Actualmente, la Unidad atiende a 350 infantes, a los que se les da seguimiento por ocho años, aunque muchos abandonan el régimen y, con ello, afectan los resultados de éste, y de la investigación.

“Tenemos un grave problema de deserción a los seis meses, pues los padres ven mejoría y abandonan la terapia. Esto es preocupante por el propio bebé, porque puede hacer lo que se requiere a los seis meses, pero a los 10 meses, por ejemplo, ya no tiene esa capacidad. El otro inconveniente es que se truncan los proyectos y eso representa una complicación económica, pues en la UNAM no cobramos, pero invertimos en los estudios”, dijo.

La especialista aclaró que aunque se da un tratamiento preciso y seguimiento por ocho años, a la par se realiza indagación científica sobre el neurodesarrollo, principal eje de la Unidad.

“Ese es nuestro objetivo, no el servicio. Repetimos muchos estudios porque así lo requiere la investigación a largo plazo. Es fundamental la adecuada vinculación de la familia con nosotros, pero aunque firman un compromiso, muchos no lo cumplen”.

Aumentan exámenes

Para lograr un diagnóstico inmediato y preciso, se utilizan técnicas avanzadas para la evaluación y diagnóstico temprano de lesiones cerebrales, así como importantes métodos de terapia neurohabilitatoria.

Recientemente, han aumentado los estudios aplicados. “A los recién nacidos que recibimos se les hace una evaluación neuropediátrica, una de neurohabilitación para ver si requieren terapia neurohabilitatoria, electroencefalograma, resonancia magnética, y potenciales evocados auditivos y visuales, para detectar si tienen problemas”, describió.

La resonancia magnética también permite hacer una observación de cómo descienden los tractos, para analizar la plasticidad del sistema nervioso, y ver cómo se han desarrollado en niños que tuvieron lesiones y en los que han evolucionado bien.

Asimismo, en el grupo que brinda tratamiento a los bebés se encuentran expertos en neurobiología, pediatría, nutrición y psicología, pues además de atenderlos, se ofrece asesoría psicológica a papás y hermanos.

Requieren donaciones

El programa de neurohabilitación requiere fondos para contar con un mayor número de especialistas que, además, enseñen a los tutores de los pequeños a aplicar terapias.

También, necesita recursos para sufragar los estudios diagnósticos (resonancia magnética, electroencefalografía, respuestas auditivas y visuales, entre otros) en particular de los infantes pertenecientes a familias de escasos recursos.

Para disminuir las discapacidades provocadas por daño cerebral, es necesario un tratamiento neurohabilitatorio de 18 meses, con un costo aproximado de 20 mil pesos, lo que significa que por 40 pesos diarios se puede adoptar el tratamiento y contribuir a que el pequeño tenga una mejor perspectiva de vida.

Los donativos se pueden recibir mediante tarjetas de crédito, cheques, o por medio de un depósito bancario a nombre de Fundación UNAM, en BANAMEX, cuenta 533019 Sucursal 0870 y referencia 331.01.100. Todos son deducibles de impuestos.

http://www.dgcs.unam.mx/boletin/bdboletin/2011_260.html

La vanguardia llegó de afuera

02/05/11

La Semana del Diseño de Milán mostró que la creatividad del diseño italiano está llegando de la mano de arquitectos y diseñadores extranjeros. Los casos más resonantes y la tendencia conservadora.

Por Miguel jurado Enviado especial a Milán



EL JUEGO DE LA SILLA. LOS DISEÑOS MÁS NOVEDOSOS DE MILÁN NO SE APARTAN DE LA TRADICIÓN ITALIANA: CALIDAD, INNOVACIÓN Y MUCHA ELEGANCIA.

Calidad, innovación, creatividad y diseño son las cualidades en las que se apoyó la industria italiana para crear un estilo propio y reconocible. Los artífices de esa transformación fueron los diseñadores italianos. Pero, desde hace una década, la industria italiana está explorando las posibilidades que le brinda las firmas de autor. Hoy, las principales empresas italianas cuentan con diseños de afamados arquitectos como Zaha Hadid, Norman Foster y Jean Nouvel, entre otros. Este año durante la Semana del Diseño de Milán, el conglomerado que agrupa a Capellini, Cassina y Poltrona Frau se ufana de que los principales Pritzker diseñaron para el grupo. La firma de autor se está convirtiendo en un potenciador de ventas, además de aportar su mirada fresca. Desde hace unos años, por ejemplo, la empresa Snaidero cuenta con aportes de Pininfarina para renovar los conceptos del espacio cocina.

En 2007, los hermanos Busnelli, de la tradicional firma B&B, no dudaron en encargarle un diseño a Zaha, quien les dedicó el sofá Moon System. Por otro lado, la solvencia técnica y sobriedad de Antonio Citterio siguió marcando la producción de B&B, junto a la renovación de Patricia Urquiola.

Como se vio durante la Feria del Mueble de Milán, el mayor aporte al diseño italiano está llegando del lado de los arquitectos y autores extranjeros. La vanguardia de hoy parece estar en manos de diseñadores como los hermanos Campana y Bouroullec, Marc Newson, Javier Mariscal, Konstantin Grcic, Martí Guixé, Tom Dixon, el estudio Nendo de Oki Sato, Ron Arad y el argentino Alfredo Häberli.

http://www.clarin.com/arquitectura/vanguardia-llego-afuera_0_473952622.html

Ojos bien cerrados

La escritora argentina Gisela Antonuccio recorre el difícil camino de las personas con discapacidad visual para poder leer literatura. Del sistema Braille a los audiolibros, la trama oculta de un mercado. POR Gisela Antonuccio



SISTEMAS. Sólo el 15% de los discapacitados visuales leen en Braille. Hoy la tecnología permite la lectura en diversos soportes.

Marta Traina abre los ojos. A su alrededor todo está oscuro. Aun cuando desde la cama siente el calor del sol que se filtra por la ventana. Tantea las pantuflas. Va hasta el baño. Tantea el dentífrico, ubica su cepillo y se lava los dientes. Va hasta la cocina. Lo hace con seguridad. Ya conoce el recorrido. Le prepara el desayuno a su hija. Daniela, que es vidente, está en su dormitorio terminando de vestirse para ir a la escuela. Marta busca en la heladera el queso blanco. El envase es similar al del dulce de leche. Busca la marca que hizo con una etiqueta magnética en Braille. Así anotó también el nombre de las dos cajas de igual tamaño y forma que guardó en la heladera: el ibuprofeno infantil y el antialérgico. Este último se lo tiene que dar a Dani con el desayuno. Ahora quisiera saber cuándo vence. Pero se tranquiliza. Sabe que anotó la fecha en un archivo de texto en la computadora.

Con la ceguera a cuestas, la mayoría de los no videntes busca llevar una vida lo más parecida a la de aquellos que sí ven; hacer las compras, viajar en colectivo, vestirse por sí solos, ir al cine, trabajar. Ese intento por una vida corriente incluye la lectura. Porque los ciegos pueden leer. No es la ceguera propia la que obstruye su deseo. Es la ajena.

Alguien juntó en el mismo lugar el shampoo y la crema de enjuague. Marta se acuerda de haberlos ubicado en estantes distintos. Ahora maldice su idea de haber comprado ambas cosas de la misma marca: los envases son iguales. Enjuaga el shampoo que se puso de nuevo, creyendo que era la crema. En un rato le pondrá una bandita elástica, para distinguirlo al día siguiente.

Unos 2,2 millones de personas discapacitadas se registraron en 2001, de acuerdo a la Encuesta Nacional de Discapacidad (ENDI), a partir del censo de ese año. De esa cifra, un 22% son discapacitados visuales. De esas, aproximadamente 317.000 personas, el 93% presenta baja visión y el 7% son ciegas, precisa Mariano Godachevich, vicepresidente de la Federación Argentina de Instituciones de Ciegos y Amblíopes (FAICA). La

relación, dice, es parecida a nivel mundial. “De los 161 millones de personas con discapacidad visual, unos 37.000 son ciegos. Además, para el 70% de esas personas se trata de una discapacidad visual previsible”. Así deja flotando la presunción de que muchos casos podrían ser tratables. Que ello ocurra depende de la posibilidad de contar con una cobertura médica que incluya el tratamiento, el acceso a la información que oriente sobre el cómo y dónde –y antes, la disponibilidad pública de esa información–, políticas de educación desde los gobiernos y la sociedad civil.

Para leer o para escribir, sólo el 15% de las personas con discapacidad visual emplea el sistema Braille, cuenta el vicepresidente de FAICA. “En los años 80 y 90 se usaban libros ampliados, pero hoy se apunta a que sea el usuario el que se adecue al libro, y no al revés”, dice Godachevich. Y explica que para ello se puede recurrir a diferentes tipos de ayudas ópticas (en general de fabricación importada). La más básica – una lupa –, “no todas las obras sociales la consideran como parte del tratamiento”.

Marta camina hacia la parada del colectivo que la dejará en la sede de Tiflonexos, la asociación civil sin fines de lucro creada en 2001 donde se gestiona Tiflolibros, la primera biblioteca en Internet para ciegos de habla hispana en América Latina. Ubicar la parada es fácil. Sabe que tiene que pasar un puesto flores y un farolito. Desde hace un tiempo también se guía por el arbusto pinchado del bar que está unos metros antes: todos los días tropieza con esa planta instalada en la puerta, sobre la línea de edificación, allí en el espacio que debe quedar libre de macetas, carteles y obstáculos, porque así lo establece una ordenanza municipal. “La gente cree que el espacio público no es de nadie, entonces les pertenece”, dice Marta. Como el kiosquero de Boedo e Independencia. “Todos los veranos pone un toldo mugriento de lona que ocupa toda la vereda”, dice. Lo sabe por el olor y el polvo que le cae en la frente. “Cuando le sugerimos que lo levante un poco, para no peinar la cara, nos pregunta si no podemos pasar por otro lado. O a qué hora pasaríamos, así lo levanta”. Los ejemplos sobre la apropiación del espacio público atraviesan la rutina de Marta tanto como su ceguera; convive con ella hace diez años a causa de la diabetes. “Como cuando alguien estaciona el auto sobre la rampa de descenso a la calle, y voy con el carrito del bebé intentado bajar. El conductor suele decir ‘bueno, es un minutito, ya salgo’. ¿Cuál es el problema? Que en ese minutito yo estoy intentando usar la rampa para el uso que tiene, que es el de facilitar el descenso. Entonces, su minutito parece tener más valor que mi minutito”.

La tecnología permite hoy que las personas con discapacidad visual lean en soportes como archivos mp3 o programas lectores de pantalla. En tiempos del e-book, la web 2.0, teléfonos inteligentes y la proliferación de pc portátiles cabe pensar que un ciego puede ser un lector corriente, es decir universal, en grado de acceder a todos los libros editados y traducidos en cualquier punto del planeta. O al menos acercarse a la misma cantidad y modo en que podría hacerlo un lector vidente. Sin embargo no es así. En la Argentina, que un ciego pueda leer depende mucho de la voluntad de algunos sectores de la industria editorial.

Y si se trata de textos extranjeros además depende de la legislación de los gobiernos.

Por ejemplo, si a un estudiante ciego le encargan la lectura de un texto, precisa antes contar con éste en formato digital, para luego leerlo a través de su programa de lector de pantalla con voz. Si ese libro o texto de estudio no existe en el mercado editorial en Braille, el estudiante debe pedir al sello que lo editó que le proporcione el archivo digital. Existen editoriales que acceden de buena gana a ese pedido. Otras lo hacen con algunas resistencias, a las que hay que recordarles lo contemplado en las excepciones al derecho de autor que explicita la ley argentina de Propiedad Intelectual 11.723. En su artículo 36, detalla que deben ser puestas a disposición las obras para lectores con dificultades perceptivas, al entenderse que su distribución no tiene fines lucrativos. Si la suerte está del lado del usuario, logrará contar con el archivo digital con el suficiente tiempo para convertirlo en audio por el programa que disponga, leerlo y estudiarlo para la fecha que le fue solicitado. De lo contrario, estará en manos de la buena voluntad ajena, si consigue quien esté dispuesto a leer y grabarle el libro o apunte.

Si se trata de un texto extranjero, el lector no vidente deberá encomendarse a la suerte, para que ese libro haya sido editado en España, Portugal, Brasil, Paraguay, Panamá, Nicaragua, El Salvador o República Dominicana, con leyes similares a las de Argentina en lo que refiere a excepciones al derecho de autor. De lo contrario, no podrá leerlo.

En revertir esa situación está la Unión Latinoamericana de Ciegos, formada por más de 100 instituciones de ciegos de 19 países. Constituida en Mar del Plata en 1985, su principal batalla es la de lograr excepciones al copyright para libros para ciegos en 127 países y conseguir el intercambio de obras entre países. Pablo

Lecuona, que trabaja en Tiflolibros, es el representante de la ULAC ante la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI). En la última reunión, en noviembre de 2010 en Ginebra, reclamó de nuevo “la creación de un instrumento legal internacional vinculante” que busque resolver aquél problema. Algo que EE.UU. y países de África y de la Unión Europea rechazan, para proponer “soluciones voluntarias”, es decir un mecanismo de acuerdos entre países, con un sistema de intermediarios de confianza a la hora de gestionar la cesión de un libro. “Son propuestas –dice Lecuona– que se plantean desde el contexto de países ricos, que ya tienen estructuras y excepciones”.

El representante argentino de la ULAC ante la OMPI rechaza los argumentos de naciones que sostienen que la creación de intermediarios de confianza proveerá de mayor seguridad a la industria editorial de los países, temerosos de la piratería.

“En los once años de Tiflolibros, la seguridad la brindamos asegurando que los usuarios sean discapacitados para la lectura y que los libros no puedan descargarse por usuarios no registrados. ¿Ha crecido la piratería? Nosotros decimos que no”, dice Lecuona.

La próxima reunión de la OMPI será en junio próximo. Como el año pasado, Argentina contará con dos representantes, uno por la Cancillería y otro por la Dirección Nacional del Derecho de Autor, que depende del Ministerio de Justicia y Derechos Humanos. De esta última, quien lleva adelante la cuestión es su directora, doctora Graciela Peiretti, quien eludió sistemáticamente todo contacto a su despacho a lo largo de semanas, durante las que se quiso saber cuál sería la postura de la Argentina ante la OMPI, o si existiría al menos un pronunciamiento. La misma reticencia provino desde Cancillería, desde la secretaria Verónica López Gilli, de la Dirección de Negociaciones Económicas Multilaterales.

Marta llega a la parada del colectivo para ir a Tiflolibros, donde coordina el área de Comunicación, que establece vínculos con los cerca de 4 mil usuarios en 45 países de América, Asia y Europa y las 160 instituciones que a la vez distribuyen los libros a sus usuarios. Tiene que esperar, no sólo que venga su colectivo, sino que el chofer vea su bastón blanco, pare y le anuncie de qué línea es. O que alguno de los que están en la fila junto a ella lo haga. Marta cree que la gente a veces no se anima a acercarse a los ciegos, por temor a ser rechazados o porque considera que se manejan de forma autónoma. “Me pasó que me quisieron ayudar, para cruzar por ejemplo, y me cruzaron hacia el lado que no quería ir, porque la gente va apurada y no escucha”. La desazón es similar a la que le provoca saber de casos en que un editor ofrece resistencia en facilitar el formato digital de un libro. “El acceso a la información está por encima del derecho del autor o editor”, dice Marta, que cursó la carrera de Comunicación en la UBA.

A veces el editor de una editorial accede a enviar un texto, pero lo hace en formato de imagen, como .pdf, y no sirve, pues los lectores de pantalla “patinan”, y así un signo de interrogación puede ser interpretado por la voz sintética como un número.

La misión de Tiflonexos es la de favorecer el desarrollo de las personas con discapacidad visual a través del uso, adaptación y desarrollo de las nuevas tecnologías. Sus responsables son un grupo de personas ciegas que crearon Tiflolibros, una biblioteca de libros en archivos de computadora que las personas con discapacidad visual pueden leer a través de programas lectores de pantalla.

La principal actividad de Tiflonexos es su biblioteca exclusiva para ciegos en Internet, de acceso gratuito desde cualquier parte del mundo. La mayoría de sus 32 mil libros son de ficción. El crecimiento del catálogo, cuenta Marta Traina, acompaña y refleja la publicidad de la literatura. “Hay lectores de novedades así como de libros específicos, igual que en una librería”.

Los libros llegan primero en formato de texto. Un escáner toma la imagen del papel y la transfiere a la computadora. Luego un programa de OCR (Reconocimiento Óptico de Caracteres), por medio de una voz robotizada reproducida por los parlantes de la PC, transmite la información que aparece visible en el monitor. Con esos programas se pueden utilizar todas las aplicaciones de Windows, y así cualquier texto digitalizado puede ser leído o escuchado por una persona con discapacidad visual en una computadora adaptada. Tiflolibros también brinda asistencia técnica y reparación de equipos informáticos para ciegos que alcanza a toda la región. Así costea su supervivencia, sostenida además con el aporte de fundaciones y empresas. También realizan impresiones Braille para organizaciones y particulares. En la actualidad, Tiflonexos produce la impresión en Braille de la facturación de Edenor y de la Dirección de Rentas de la Provincia de Buenos Aires. También hacen transcripciones y adaptaciones de cartas de restaurantes.

Además de personas en forma particular, acceden a Tiflolibros instituciones, que acercan los libros a personas ciegas que no pueden acceder por sus propios medios y utilizan los archivos digitales para imprimirlos en sistema Braille. Entre éstas a la Biblioteca del Congreso, la Biblioteca para Ciegos del Municipio de Loja, Ecuador, y las escuelas para ciegos del interior del país.

Tiflolibros se nutre de libros escaneados por los propios usuarios o en la sede, obras cedidas ya en soporte digital por editoriales y autores, y textos que voluntarios con vista tipean y corrigen. Desde su creación en septiembre de 2005, el servicio se expandió en alemán, con 6.949 títulos, y actualmente lo utilizan 240 usuarios de Alemania, Austria, Holanda, Dinamarca, India y Suiza.

Marta sube al colectivo. Alguien le da el asiento.

Piensa en Dani, en llegar temprano para ayudarla a hacer la tarea.

Debe estar cerca, pero se distrajo. Pregunta a la persona que tiene al lado: “¿Me decís a qué altura estamos?”. El hombre responde: “No sé, no soy de acá”. “Caramba –piensa– donde este señor vive no conocen los números”. Se acerca al conductor, que le indica su parada. Desciende. Camina unos pasos y escucha su reloj. Todavía es temprano.

Entra a un bar. En general se acerca un mozo, que ayuda a ubicar una mesa. Pide café con leche y medialunas. Para desayunar no necesita un menú. Otras veces no es tan fácil. No todos los bares cuentan con cartas en Braille, aunque deberían tener una; así lo establece una ley de la ciudad. También está el problema de no saber dónde está el mozo, ya sea para hacer el pedido o pedir la cuenta. Hay opciones, si no se tienen problemas de timidez: “Hacer percusión con la cucharita, levantar la mano, como en el colegio, chiflar hacia un lado y hacia el otro”, enumera. Pero prefiere esperar. No haría lo que su amigo: “Como tardaban demasiado en volver a su mesa y necesitaba irse, un amigo llamó desde su celular a la pizzería en la que estaba. Avisó que estaba en el salón y que necesitaba un mozo”.

Existen otros modos para un usuario ciego de acceder a un libro adaptado. El principal fue, desde su creación en 1941, la Editora Nacional Braille, única imprenta oficial para ciegos y disminuidos visuales, donde sus voluntarios –la mayoría ciegos o con disminución visual– se encargan de copiar libros, leyes y folletos y de transcribir textos para el centenar de escuelas especiales que hay en el país. El acceso es gratis. Hasta hace una década, la Editora contaba con serios problemas edilicios en su sede original de la calle Hipólito Yrigoyen, hasta su mudanza en 2002 al actual edificio en la calle Juncal, luego de que se desmoronó un trozo de cielorraso sobre un empleado. Por entonces también disponía cada vez de menos personal especializado para la transcripción y adaptación de libros. Hoy su situación es una incógnita: para entrevistar a un dependiente es necesario solicitarlo por escrito ante la Secretaría del Menor y la Familia de la Nación, de quien depende. Uno de sus responsables del área de Comunicación, Gustavo Vera, denegó ese pedido a esta cronista.

Sobre los recursos humanos y técnicos de los que dispone la Editora, algo se puede inferir a partir de una consulta: si un usuario ciego acerca un texto escolar para su adaptación, la imprenta no puede garantizar tiempos de entrega.

Existen otras formas de obtener un libro en Braille, una preciosa versión, si se piensa que la encuadernación necesariamente es más ancha, su papel tiene un gramaje mayor a la de un texto convencional y que exige un cuidado superior a cualquier otro volumen: es impensable apoyar algo encima, pues se correría el riesgo de que el peso atente contra el relieve de la hoja.

Una posibilidad es recurrir a la Biblioteca Argentina para Ciegos. Si se trata de contar con la propia adaptación de un texto también se puede acudir a un centro de copiado. El Centro de copistas Santa Rosa de Lima transcribe textos y apuntes. Integrada por voluntarios, la asociación civil sin fines de lucro cuenta con la ventaja de que apunta a cumplir con las necesidades de plazos de entrega del usuario. “Sobre todo si es un estudiante. Nos auto-obligamos a llegar”, dice Martha Zunino, una de las coordinadoras.

Unas quince personas trabajan con computadoras, escáneres y tres impresoras Braille. Muchos de ellos son bilingües, lo que además permite obtener traducciones en inglés, italiano o portugués. El centro de copistas sobrevive gracias a las donaciones, cuenta Zunino. Otra de las formas de subsistencia –las transcripciones a estudiantes se cobran al costo, dice– son las impresiones que les encargan empresas o instituciones. El servicio incluye envíos al interior del país. Lo hacen a través de Cecograma, el estampillado gratuito de Correo Argentino.



Marta llegó temprano. Dani no tenía tarea. Merendaron juntas. No hizo falta que jugara a las adivinanzas con los envases de yogurth (“el de frutilla es igual al de vainilla”). Dani preparó todo. Después se fue a jugar. Su marido, también ciego, llegó antes y cenaron temprano. Después de lavar los platos, Marta se fue al living a escuchar música. Se habían despegado la mayoría de las etiquetas con Braille que había puesto en las tapas de los discos. Cambió música por lectura en la cama. Buscó su mp3 en la mesa de luz. Su dedo escogió veloz entre los archivos. A ver por qué tanto ruido con esta saga, se dijo, y pulsó play. La voz robotizada comenzó a relatar: “Hacía mucho tiempo que había desistido de todo intento de soltarse. Estaba despierta pero con los ojos cerrados. Si los abriera sólo vería la oscuridad...”.

http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/no-ficcion/Antonuccio-discapacitados-literatura-Braille_0_475752653.html



Hayden White: “Lean a Marx; él les contará cómo sucedió”

Crisis financiera, calentamiento global y desigualdades son algunos temas de este diálogo con el historiador y filósofo estadounidense, quien hace desde el marxismo una crítica feroz del modelo capitalista. “La historia no se entiende; con suerte se soporta”, ha escrito.

POR *Andres Hax*



HAYDEN WHITE. EE.UU. , 1928. filósofo, crítico literario e historiador.

La vida del profesor y filósofo estadounidense Hayden White (1928) es irresolublemente contradictoria y él lo sabe. Es un hombre que dice conocer las verdades espantosas sobre la trágica actualidad del mundo, pero sabe que ese conocimiento no sirve para cambiar nada. Es un hombre que denuncia el capitalismo salvaje y suicida (son sus palabras) y la política del espectáculo, pero sabe que el mismo sistema que denuncia lo ha beneficiado (tiene 83 años y podría pasar fácilmente por 60). Es un hombre de un pesimismo absolutamente negro e inflexible por el porvenir del hombre (hasta tal punto que celebra la eventual extinción de la raza humana), pero a la vez alguien que sonríe y que disfruta de la buena vida (vive mitad del año en Italia) y que goza de una existencia intelectual cosmopolita.

White estuvo en Buenos Aires recientemente como invitado de honor de una ponencia dedicada exclusivamente a él, organizada por la Universidad Nacional Tres de Febrero, y titulada como uno de sus libros: *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*, editado por Verónica Tozzi, que compila varios artículos de White de la última década.

El venerado profesor recibe Ñ en la habitación de un hotel boutique a cuerdas de la plaza Vicente López, en el barrio porteño de La Recoleta. Sobre su mesa ratona, delante de una cama hecha improvisadamente por el profesor mismo, rebalsan libros y cuadernos escritos. Usa un aro de oro en la oreja derecha, como los que se pone a los bebés recién nacidos. Su aspecto físico es no sólo impecable, sino también imponente, si se tiene en cuenta que White es un octogenario.

¿Cuándo empezaron a formarse las ideas que se demostrarían en su gran obra teórica, “Metahistoria”? Creo que tiene que ver con mi descubrimiento de Marx. Una vez que uno comienza a tomar conciencia de que en las ciencias sociales, en la filosofía y en la religión lo que estás tratando son varios tipos de ideologías, entonces lo que quieres ir a buscar es la iluminación, la clarificación, desmitificación. Creo que ese es el motivo por cual yo me interesé en las ciencias sociales y la historia. Gente como Max Weber parecían ofrecer

puntos de vista desmitificados sobre el mundo. Y creo que todos queremos la iluminación. No queremos vivir en una fantasía; no se puede vivir en la fantasía. La fantasía es necesaria para alimentar al espíritu, pero no es suficiente para manejarte en el mundo.

En su larga historia como profesor, ¿cómo evalúa los cambios del joven estadounidense? El mundo digital ha cambiado todo. Antes intentábamos enseñar a la gente joven a pensar conceptualmente. Pero hoy el montaje y el collage de las imágenes dan una forma diferente de pensar y relacionar los signos con las cosas.

Y esto crea una sensación diferente del tiempo y la temporalidad. Por lo tanto pienso que la generación actual de alumnos no experimenta el pasado como algo arcaico o remoto. Es simplemente otra dimensión exótica que se puede tornar presente con imágenes con gran facilidad.

¿Y cómo se siente frente de estos cambios? Las cosas cambian. Todo cambia. Desesperarse por el cambio no tiene sentido.

¿Considera que este libro que se publica ahora en Argentina es una buena introducción a su obra en general?

Un escritor no es el mejor crítico de su propio trabajo. Mi punto de vista siempre ha sido: lo escribes, lo publicas y la gente lo puede usar como le parezca. No me molesta ser interpretado o mal interpretado.

No es común oírle a un teórico esa opinión.

Creo que toda comunicación es comunicación fallada y que los errores creativos son válidos. La interpretación nunca es objetiva. A mí no me interesa la polémica. Mi punto de vista es que hago lo mejor que puedo; si usted piensa que lo puede hacer mejor, hágalo mejor.

Estamos en un momento donde se promueven visiones contradictorias: la humanidad oscila entre la salvación tecnológica y un cataclismo que amenaza borrar la raza humana de la Tierra.

¡Bueno, claro! Eso es por el capitalismo. El capitalismo extraerá todo lo que puede de la tierra para poder producir bienes y promoverá el consumo como un bien en sí mismo. A ellos no les importa el calentamiento global. Ellos asumen que la tecnología traerá una solución. A las corporaciones no les importa. A Mobil Oil no le importa el calentamiento global. Destruirían el universo entero para lograr una ganancia. Este es nuestro problema, no la tecnología. La tecnología es solamente un medio, se puede usar con fines buenos o malos. Pero desafortunadamente, el capitalismo es suicida porque presume de una expansión infinita en una situación donde hay recursos limitados. No puedes tener expansión infinita y recursos limitados. El sueño es entonces que colonizaremos la Luna, colonizaremos el planeta Marte. No creo que eso vaya a suceder. Hasta que logremos regular las corporaciones capitalistas, estamos condenados.

Más de una década después de haber entrado en el siglo XXI, ¿cuál sería su primer boceto de la historia del siglo XX? Es una serie de catástrofes. Hay un comentarista inglés que lo designa: “El podrido siglo XX.”

Cuando lo piensas: comienza con la Primera Guerra Mundial; la Gran Depresión; la Segunda Guerra Mundial; la Guerra Fría; después toda una seguidilla de guerras. Los Estados Unidos estuvieron en guerra por 56 años. Es el primer país capitalista y el capitalismo significa guerra. Esa es la forma más rápida de consumir los bienes y de crear demanda. El siglo XX fue el triunfo del capitalismo, la destrucción de la Tierra y el uso de la tecnología para generar ganancias en vez de proveer las necesidades de los seres humanos y los demás animales y plantas sobre la Tierra.

Dado ese sentimiento, ¿cómo se siente viviendo en el corazón de la bestia? Es exactamente eso. Los Estados Unidos son el gran villano de este cuento, porque han empujado el proyecto capitalista hasta su máxima expresión. Ahora es una sociedad que se dedica nada más que a la producción de desechos. Produce más basura, más desechos atómicos y orgánicos. ¡A tal punto que ya no saben dónde ponerlos! Han estado tirándolos en África –¿sabía eso?– ¿Qué van a hacer con los desechos atómicos? Los están enterrando en cuevas del sudoeste del país, en Nuevo México y Arizona: pero esta cosa no se desintegra por 10.000 años. Va a estar allí envenenando el agua potable y la tierra. O lo tiran al mar. Destruyen ríos... Sin pensarlo. ¡Y lo saben! ¡Saben lo que están haciendo! Esto es una de las razones de que el marxismo sea más fuerte entre los intelectuales de los Estados Unidos que en cualquier otro lugar del mundo. Vemos los efectos del capitalismo. ¡También nos beneficiamos! ¡Mírame a mí! Soy sano. Y eso es porque los ricos siempre se protegen a ellos mismos. ¡No les importa el calentamiento global! Se compran otra casa en un lugar donde estarán a salvo. Hay muchas personas que afirman que el marxismo ya no sirve para explicar el mundo.

La reciente catástrofe financiera demuestra lo contrario. Todo el mundo decía: “¿Cómo pasó esto? ¡Cómo puede ser!” ¡Que lean a Marx! El les contará cómo sucedió. Cualquier persona de la izquierda vio claramente y de antemano lo que estaba sucediendo con la creación de las deudas hipotecarias. Los ejecutivos de

Goldman Sachs o cualquier otra casa financiera, si les preguntas te responden: "El juego es así." Y el Estado es cómplice. El gobierno de los EE.UU. no está haciendo nada para la gente sin trabajo o para las personas que perdieron sus hogares. Han salvado los bancos y las instituciones financieras. A hora la brecha entre los ricos y los pobres en los EE.UU. es así: un 1% de la población controla más del 90% de la riqueza del país. Esta es la distribución de riqueza más desbalanceada en la historia del capitalismo. Antes la idea era que el libre mercado permitía que cualquiera pudiera jugar; pero, obviamente sabemos que no puedes jugar sin los recursos. Si yo juego en el mercado bursátil con cinco mil millones de dólares no es lo mismo que si lo hago con mis ahorros de unos miles de dólares.

¿Es posible que esta desigualdad lleve a una revolución popular como hemos visto en los países del norte de África al comienzo de este año? No. Es imposible. Porque el Estado tiene todo el poder, tiene todas las armas. Ya no puede haber más revoluciones populares. Salvo en el Tercer Mundo, en Ruanda o Namibia. Mira, antes que nada: imagínate que quieres hacer una revolución y quieres destruir a General Motors. ¿General Motors es una empresa internacional! ¿Dónde voy para destruir a General Motors? La ataco en Detroit, pero eso no haría gran daño a la empresa. Esta todo terciarizado por todo el mundo. Y lo mismo vale para el Estado. El Estado está donde sea que el poder del Estado reside. El Estado es Mobil Oil, por ejemplo. Y uno sabe perfectamente qué pasa cuando hay una amenaza terrorista en Washington: ¡el gobierno se va! Tiene búnkers subterráneos... Se ve sano, tanto en cuerpo como en mente. Parece feliz. Pero esa imagen es totalmente contradictoria con lo que piensa sobre la realidad del mundo. ¿Cómo sobrelleva esa tensión? Imagínese que el calentamiento global lleva a la destrucción de la raza humana. ¿Sería bueno para la Tierra! La gente me pregunta, ¿Por qué eres tan pesimista? Y yo respondo: No soy pesimista. Soy optimista. ¿Creo que la raza humana por fin se morirá! ¿Será muy bueno para el planeta! Es la especie humana la que está destruyendo el planeta. ¿No son los perros los que lo están destruyendo! Desde el punto de vista de la evolución darwiniana, es bueno que las especies se extingan. Es algo necesario para que siga en marcha el proceso evolutivo. ¿Se considera usted un nihilista? Sí. Un nihilista en la ontología, un anarquista en la política. No tengo nada de esperanza o fe en el sistema político o el sistema económico.

http://www.revistaenie.clarin.com/ideas/politica-economia/Lean-Marx-contara-sucedio-White_0_474552782.html

La filosofía y el televisor

“La filosofía de House”, “La filosofía de Lost” y “Los Soprano y la filosofía”, entre otros, prueban que en el cruce entre TV, cine, Platón y Nietzsche hay un fértil mercado editorial.

POR *Federico Kukso*



“Los Soprano y la filosofía”, o de cómo teorizar con recursos insospechados.

Pese a los comentarios históricamente incorrectos alguna vez deslizados por un ex presidente argentino de patillas por muy pocos olvidado, Sócrates –como todo el mundo sabe o, al menos, debería saber– no dejó ninguna obra escrita (que se sepa, claro). Lo suyo, más bien, era la oralidad, la palabra viva, plantarse en una esquina, plaza o mercado bullicioso de la Atenas de fines del siglo V antes de Cristo y comenzar a mover los brazos y señalar con el dedo para acompañar así con una batería de gestos sus reflexiones sobre la virtud, la verdad, la justicia, la belleza, el amor, la libertad, la vida y la muerte.

En lugar de dar respuestas, Sócrates suministraba gratuitamente inquietudes. Incitaba a poner en tela de juicio absolutamente todo y a demostrar qué opiniones y juicios estaban basados en las costumbres y la religión y cuáles en la razón. Y para hacerlo no se hacía el serio ni se llenaba la boca con términos complicados. El, más bien, usaba como gancho ejemplos del arte, la música y el deporte o cualquier asunto conocido o considerado interesante por sus interlocutores para de esa manera moverlos a hacer algo tan poco habitual, pensar. Por eso, a este hombre que terminó siendo condenado a muerte por sus ideas se lo considera no sólo la primera gran figura de la filosofía occidental. También se lo recuerda como el primer “filósofo pop”, un representante de un modo, tendencia o fórmula que busca despertar la curiosidad por las grandes preguntas de la filosofía a través de recursos de lo más insospechados y que ahora, 2500 años después de la muerte de aquel ateniense que “sólo sabía que no sabía nada”, vuelve a tomar fuerza y a aterrizar en las librerías como una nueva moda. Basta tan sólo con abrir un poco los ojos y correr del medio los “libros spam” que se acumulan mes a mes en los estantes (asegurando desde ahí tener las respuestas a todos los problemas) para distinguir una nueva generación de libros que combinan lo mejor de ambos mundos. Por un lado, ensayos filosóficos sobre moral, la voluntad de poder y el nihilismo y por el otro, aquella nueva narrativa o “literatura audiovisual” que con los años fueron construyendo las series y películas. Ahí están pues **La filosofía de House: todos mienten** (Selector editorial), **La filosofía de Lost: la isla tiene sus razones** (Libros del Zorzal), **Lost: la filosofía**

(Grijalbo) y los recientes y no menos interesantes **Los Soprano y la filosofía** y **El Señor de los anillos y la filosofía**, ambos de editorial Ariel.

Cada una a su manera, estas obras son la prueba de que lejos de morir y ser sepultada como decretó (y quizás por lo bajo deseó) el astrofísico inglés Stephen Hawking en su último y publicitariamente inflado libro, **El gran diseño**, la filosofía más bien evolucionó en los últimos años. O mejor: que los editores finalmente abrieron los ojos y vieron que en este cruce entre TV y cine y Platón, Nietzsche, Sartre y compañía se abría un nuevo mercado a explorar.

La disciplina que con los siglos fue construyendo una imagen de solemnidad exacerbada, de temas profundos y abstractos destinados a ser divagados sólo por un círculo de cerebros privilegiado de repente hizo “pop”: como sueño e impulsó en su momento Gilles Deleuze y después aceleraron Michel Onfray y Slavoj Žižek, la filosofía comenzó a salir de su cárcel, las aulas de las universidades. Y experimentos de filosofía para no filósofos de repente se reprodujeron por todo el planeta como un virus.

Zen y el arte del mantenimiento de la motocicleta (1974) del estadounidense Robert M. Pirsig y **El mundo de Sofía** (1991) del noruego Jostein Gaarder abrieron el camino y demostraron en su momento la existencia de un interés, una pequeña llama que debía ser alimentada. Quedó claro que cualquier tema o cosa es capaz de intrigar. Todo sirve para pensar. Sólo basta con estar con los ojos bien abiertos como un cazador furtivo en busca de su nueva presa.

En su escape fuera de las aulas, la filosofía vio luz y también saltó a la televisión. Y fue en **Seinfeld y la filosofía: un libro sobre todo y nada** (1999) de William Irwin –por entonces, un profesor de filosofía de 26 años del King’s College de Pensilvania, Estados Unidos– en el que la filosofía pop encontró su primer gran boom editorial, algo bastante entendible en un país como Estados Unidos de una rica tradición en estudios culturales.

Lo que parecía al principio un chiste o una versión filosófica del affaire Sokal (Jerry Seinfeld es comparado con Sócrates, George Costanza con el hombre sin virtudes de Aristóteles y se analiza a Kramer bajo la lente de Soren Kierkegaard) terminó por atraer a un público nuevo y curioso con ganas de seguir en contacto con sus ídolos televisivos incluso en un libro de filosofía desacartonada.

Desde entonces, a Irwin se lo compara a grandes rasgos con Andy Warhol. No por su genialidad sino por su actitud e intención de romper con la seriedad de una tradición milenaria y de observar y rastrear el ecosistema de la cultura popular en el que habitamos (series, películas, música, videojuegos, deportes y muchos etcétera) desde una perspectiva filosófica.

“Desde hace cientos de años que la filosofía tiene un problema de relaciones públicas –cuenta Irwin, quien luego de su primer experimento estableció una colección en la editorial Blackwell llamada Pop & Philosophy (www.andphilosophy.com)–.

Al vincular la filosofía y la cultura popular llevamos a la filosofía más allá de la academia. La cultura popular es el lenguaje comercial de nuestra época. Y debemos aprovechar esta situación y usar series y películas como vehículos, como disparadores.

La mayoría de los filósofos comprenden que con estos libros tratamos de difundir la filosofía como lo hacía Sócrates. A veces me topo con algunos prejuicios, pero no permito que me molesten mucho”.

Desde aquel Big Bang de la filosofía pop, ya hay más de 50 títulos que toman una serie o película (desde **The Office a 24** y los **X-Men**) y le agregan el “y la filosofía” (o “La filosofía de...”), una modalidad similar a la vivida en la divulgación científica con libros del tipo La ciencia de **La Guerra de las Galaxias** (Jeanne Cavelo, 2000) o **La física de los superhéroes** (James Kakalios, 2009).

De esa combinación salieron propuestas, algunas atractivas y otras algo forzadas pero que a la larga ayudan a salir de la pasividad del mero consumo para incitar la reflexión: **Batman y la filosofía: el señor oscuro del alma**, **Tomar la pastilla roja: ciencia, filosofía y religión en The Matrix, U2 y la filosofía: cómo descifrar una banda atómica**, **El filósofo en el fin del universo: filosofía explicada a través de la ciencia ficción**, **James Bond y la filosofía: las preguntas son para siempre** y el reciente y muy esperado **Mad Men y la filosofía: nada es lo que parece**.

Por ahora pocas de estas propuestas probaron suerte en la Argentina. Quien más conoce del tema es Leopoldo Kulesz, director de Libros del Zorzal: “En la feria de Frankfurt de 2009, un agente literario me presentó la colección Pop & Philosophy de la editorial Blackwell integrada, entre otros, por el libro **La filosofía de Lost** –comenta–. Lo leí rápido y, como adicto a **Lost**, resultó una lectura agradable e interesante. Compré los



derechos y lo publicamos para la Feria del Libro de Buenos Aires 2010. Vendimos, sólo en nuestro stand, más de mil ejemplares”.

Pero cuando parecía que el mismo fenómeno que tuvo éxito en Estados Unidos estaba encaminado a repetirse en el país, algo pasó. “Por acto reflejo, compré de la misma colección los derechos de **La filosofía de Crepúsculo, La filosofía de Harry Potter, La filosofía de Batman y La filosofía del hombre araña** – continúa Kulesz—. Cuando salió **La filosofía de Crepúsculo**, algo empezaba a hacerme ruido. Claro, **Crepúsculo** como **Harry Potter, Batman y El hombre araña** me interesaban tanto como la cría de mejillones en la costa bretona. Me había dejado entrapar en la lógica del ‘se vende mucho, luego edito’ cuando desde mis inicios como editor el precepto fue siempre ‘me parece importante difundir, luego edito y dedico todos mis esfuerzos para vender a morir’. Así, devolví los derechos de **Harry Potter, Batman y El hombre araña** a su editor original, perdí los anticipos pagados y me prometí no dejarme encandilar nunca más por otras colecciones que no me interesan difundir. Salvo, como es obvio, que el primer libro se venda mucho”.

http://www.revistaenie.clarin.com/ideas/filosofia-televisor_0_472152795.html

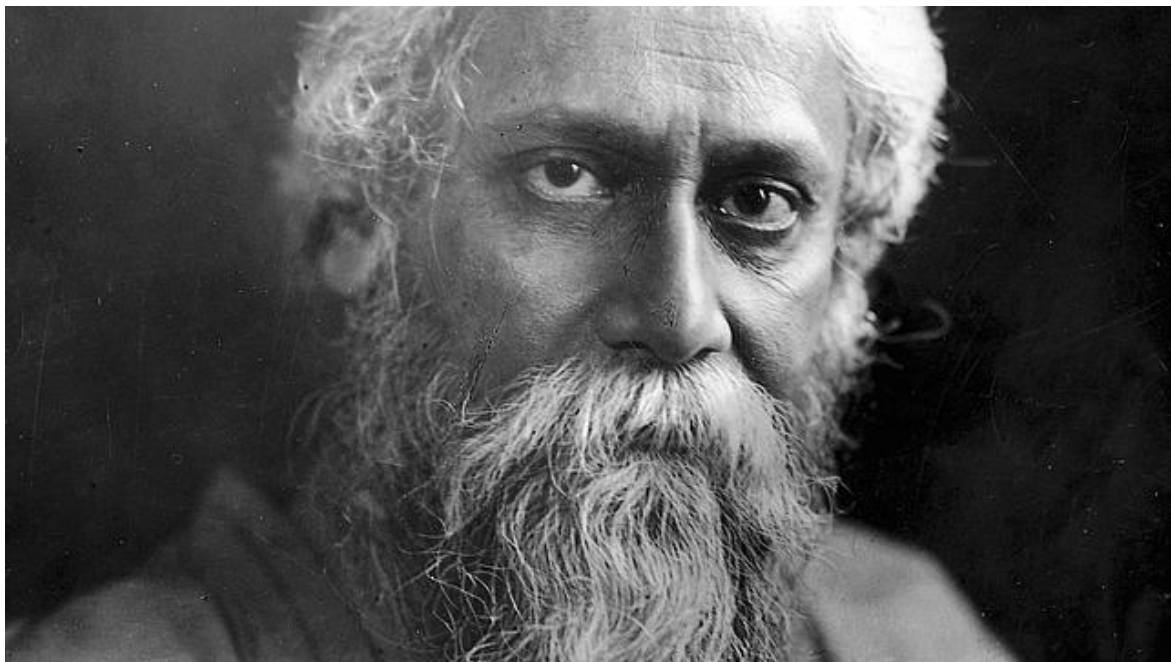


El influjo hipnótico de Tagore

Famoso por sus proverbios, admirado por sus poemas, la estela de Tagore, cuyo 150 aniversario se celebra ahora, nunca ha cesado. De Oriente a Occidente

JUAN MALPARTIDA / MADRID

Día 30/04/2011



ABC

Retrato de Rabindranath Tagore

Rabindranath Tagore (Calcuta, 7 de mayo de 1861-Santiniketan, 7 de agosto de 1941) ocupa un lugar decisivo en la cultura bengalí de finales del siglo XIX y comienzos del XX. **Fue poeta, músico, filósofo, autor teatral, pintor:** un espíritu creador y reformador que convivió de manera crítica con el auge del nacionalismo hindú. En realidad, fue crítico con la exaltación del nacionalismo en cualquier país, en cuya manifestación detectó uno de los peores males de su tiempo, opuesto al universalismo al que aspiraba.

Sin dejar de ser hindú, fue cosmopolita en el sentido en que buscó el diálogo entre las culturas. Al igual que Gandhi, se opuso al determinismo de las castas; pero, a diferencia del gran líder hindú, estuvo lejos de profesar desdén u odio por la cultura occidental. **Estaba a favor de la independencia de su pueblo, pero eso no le llevó a infravalorar la cultura inglesa; todo lo contrario: amaba a Shakespeare, a los poetas románticos y el liberalismo inglés.** Fue un pacifista y odió toda violencia. Eso le emparentó con Tolstói y con Romain Rolland. No fue un santón, ni héroe ni mártir; no fue un asceta ni promulgó el tradicionalismo religioso y sus costumbres, así que su lugar es ambiguo en un mundo lleno de extremos. Buscó la simplicidad y la moderación.

Premio Nobel en 1913, Tagore renovó la poesía y la prosa bengalíes

Nacido en el seno de una familia rica e instruida de Calcuta, Tagore fue el menor de catorce hermanos. En *Mis recuerdos* (DeBolsillo) cuenta su iniciación a la música y a la poesía, también a los misterios de la naturaleza y del entorno en el que creció. **Aunque perdió a su madre cuando era pequeño, apenas si se vislumbran dramas. A su padre lo trató cuando ya era un muchacho, pero fue una presencia positiva.** Hombre contemplativo y reflexivo, crítico con muchos aspectos del hinduismo, de él aprendió Tagore que la educación no consiste en juzgar, sino en permitir que fluya y se haga cargo de sí misma. «Es el maestro más que el pupilo quien tiene que evitar comportarse de manera incorrecta», escribió el poeta. Al igual que

Tolstói, dedicó muchos años de trabajo y dinero a la educación, creando la escuela de Shantiniketan, en Bengala, donde años más tarde estudiaría Amartya Sen, quien ha escrito esta bella definición de Rabindranath: «En la soberanía del razonamiento, del razonamiento sin miedo y en libertad, es donde podemos encontrar su voz más perdurable».

Su obra llega a Europa

Tagore viajó a Inglaterra en 1887, donde estudió durante un año. Poco después, en 1883, **se casó con una niña de diez años, con la que tuvo cinco hijos, varios de los cuales murieron pronto** —ella falleció en 1902—. Tagore no se volvió a casar, pero no renunció al amor. Su tarea creativa fue incesante, y en 1912 despertó en Europa el interés por sus obras, especialmente en Yeats, que colaboró en la traducción de *Gitanjali*, cuya primera edición inglesa lleva un elogioso prólogo del gran lírico irlandés. Por este libro Tagore recibió el Premio Nobel de Literatura en 1913. Otro de sus admiradores tempranos fue Ezra Pound, aunque más tarde llegó a detestarlo. Fue notable su influencia en el primer Neruda.

Entre nosotros, hay que mencionar las numerosas y bellas traducciones que Juan Ramón Jiménez llevó a cabo, en colaboración con su mujer, Zenobia Camprubí. Traducciones de traducciones del bengalí, probablemente no sean muy fieles, pero hay una cierta afinidad en la sensibilidad de ambos autores. La poesía, decía Paz, es lo más universal y lo más intraducible. Mucho después, en los años 60, numerosos versos fueron vertidos al ruso por Anna Ajmatóva.

Yeats y Juan Ramón Jiménez figuran entre los autores que lo tradujeron

Tagore renovó la poesía y la prosa bengalíes: tanto *La casa y el mundo* como *Gora, una juventud en la India* (Akal) son una buena muestra de cierto tono resuelto, sin perder la resonancia espiritual. En 1924, mientras viajaba por Hispanoamérica, **enfermó y fue hospedado durante dos meses en la quinta Miralrío, propiedad de Victoria Ocampo. Algo pasó entre ellos; probablemente Victoria se enamoró de él**, aunque Tagore mantuvo cierta distancia física. La amistad, de la cual hay una amplia correspondencia, continuó hasta la muerte del escritor. Durante esa estancia escribió el poemario *Purabi*, dedicado a la autora argentina. En relación a nosotros, debemos recordar su crítica a los políticos ingleses, que se «apresuraron a aceptar la destrucción de la República Española», al tiempo que elogió a los voluntarios británicos que dieron su vida por España.

Unidad en la diversidad

Tagore escribió también ensayos, regidos por la idea (que también es un sentimiento) de la «unidad en la diversidad». **No cerró los ojos ante la ciencia y la tecnología, aunque puso el acento en el progreso moral de la humanidad.** Trató de favorecer esta diversidad en su propio mundo bengalí, en el que confluyen las culturas hindú, mahometana y británica. Esto es lo que dice su personaje Gora, sin duda coincidiendo con el autor: «Ya no hay en mí lucha entre hindúes, mahometanos y cristianos. Hoy toda casta de la India es mi casta y la comida de todos es mi comida».

No aceptó la economía de la rueda (la *charka*), el rechazo de los intercambios culturales ni el odio de Gandhi a la democracia occidental. Gandhi pensaba, a su vez, que Tagore debía también tejer. Los dos se admiraban, pero no pensaban en la misma India ni en el mismo mundo político. Tagore era religioso, mas no sectario, y profesó una activa reticencia ante el irracionalismo del hinduismo. **Se opuso al apego excesivo al pasado en lo religioso y en lo histórico, y rechazó el legendario modelo social de las castas, ajeno a sus aspiraciones morales.** Quiso favorecer la dignidad en las relaciones humanas y procuró no olvidar las lecciones de generosidad del liberalismo ilustrado inglés.

¿Qué nos queda hoy de su obra y de su vida? Por un lado, un ejemplo de moderación no basado en la indiferencia sino en una pasión integradora; el rechazo del nacionalismo como un dios déspota; su amor a la naturaleza, y algo que es más difícil de nombrar: una sensibilidad.

<http://www.abc.es/20110430/cultura/abci-culturalcover-201104290954.html>

Günter Grass, diario de la reunificación

«De Alemania a Alemania», así se titula el diario que el Premio Nobel Günter Grass escribió durante 1990, año de la reunificación germana. El volumen se publica ahora en España

ANNA CABALLÉ / BARCELONA

Día 30/04/2011



ABC

El escritor y Premio Nobel Günter Grass

Günter Grass admite en *De Alemania a Alemania. Diario, 1990* no ser un diarista apasionado. Tiene que ocurrir algo excepcional para que sienta la llamada de esta forma de escritura. Le ocurrió, dice, en 1969, cuando abandonó su atril de escritor para involucrarse en la campaña electoral a favor del SPD, dirigido entonces por Willy Brandt. De aquella experiencia surgió *Del diario de un caracol* (1972), donde ya reflexionaba sobre la necesidad de distinguir entre los funcionarios de la literatura, adictos a la neutralidad mientras pueda cobrarse, y los escritores, siempre expuestos a las vicisitudes del tiempo que pasa, porque es el tiempo en que viven quien marca la trayectoria a seguir.

Grass repetiría la experiencia con un acontecimiento histórico: la reunificación alemana (el 3 de octubre de 1990), consecuencia de la caída del Muro de Berlín, en noviembre de 1989. **De nuevo surgía la necesidad de escribir sobre los grandes cambios que se produjeron en muy poco tiempo.** Ahora se publica el diario que mantuvo aquel primer y crucial año de 1990, el del viraje geopolítico.

Grass se propuso visitar la RDA regularmente de enero a diciembre

Aquella nueva realidad, hasta cierto punto inesperada, exigió de los alemanes un esfuerzo titánico que no siempre se vio claro: a uno y otro lado abundaron las voces disidentes que por momentos anhelaban mantener una Alemania dividida, pues encerraba menos incertidumbre y menos riesgos. Visto en perspectiva, no hay duda del prodigio que ha sido la reunificación, pero **también se comprende la malhumorada actitud de Grass, asediada por los demonios del pasado y el temor a que este pasado pudiera repetirse.**

Proceso invasivo

Es evidente que un hombre como él no podía sino tomar parte activa en aquel proceso, y lo hizo a su manera: observando de cerca los cambios que iban sucediéndose al calor del gran cambio político. Para ello se propuso visitar la RDA regularmente, de enero a diciembre de 1990, desde Rügen hasta Vogtland. **Su posición moral era, ya se ha dicho, de un gran escepticismo ante la forma voraz en que la RFA empezó**

a actuar en relación a la RDA, imponiendo su propio modelo económico, el «duro marco alemán», como moneda única.

El escritor era partidario (y seguro que lo sigue siendo) de un proceso menos invasivo, más respetuoso con la parte débil de la unificación: **«El trato dispensado a los alemanes por los alemanes revela el tono imperativo que se empleará con los polacos»**. Polonia está también en el centro de las preocupaciones de Grass, que nació en Danzig (hoy Gdansk) y pertenecía a la comunidad de los cachubos, presentes a lo largo de su obra.

Malos presagios

Grass comprende que no hay alternativa al desplome comunista, pero su irritación es la misma, hasta el punto de ser juzgado como el **«aguafiestas nacional»** por su actitud, tan desconfiada y crítica, hacia una «gran Alemania» que, quién sabe, pueda sentir, un día, de nuevo, la tentación de dominar el mundo. Piensa incluso en renunciar a su nacionalidad y hacerse apátrida, desentendiéndose así de los «malos presagios» que encierra para él el futuro.

Al hilo de la disidencia que recorre el libro aflora la cotidianidad del autor

El escritor recorre la extinta RDA una y otra vez: **«El viaje en tren, solo, en compartimento de primera clase. Las sucias ventanillas, el país gris y dejado de la mano de Dios, sus instalaciones industriales listas para el desguace, los pueblos agazapados, como dejados allí por azar»**. Habla con unos y con otros, mantiene intensos debates sobre la unidad alemana y sale en defensa de Christa Wolf cuando es difamada en las páginas del *Frankfurter Allgemeine Zeitung* por Reich-Ranicki y su grupo, cayendo en una fuerte depresión («ahora empiezan los ajustes de cuentas y la arrogancia», anota Grass).

Combate cuerpo a cuerpo

Es estimulante ver cómo el poderío del temible crítico ha encontrado siempre la firme oposición del autor de *El tambor de hojalata*, tal vez **el único escritor alemán capaz de mantener a raya la lengua viperina de Reich-Ranicki**. Su combate cuerpo a cuerpo a raíz del primer volumen de la autobiografía de Grass, *Pelando la cebolla* (2006), es un ejemplo.

En todo caso, al hilo de la disidencia política que recorre el volumen y le da sentido, aflora la cotidianidad del escritor: sus **dotes para el dibujo y el grabado** –su primera profesión– le llevan a reproducir con la pasión de un entomólogo todo tipo de naturalezas.

De modo que podemos hacernos una idea de la «forma» que tiene la vida diaria de Grass: un escritor que publica con cuatro editoriales al mismo tiempo, da conferencias, escribe en los periódicos, trabaja en sus manuscritos, viaja con sus lápices y pinceles, cultiva su propio huerto, disfruta de la cocina, habla con sus agentes, ama a su gran familia (**ocho hijos y cuatro esposas**) y procura, en fin, que las diferencias entre ellos no interfieran demasiado en su necesidad de sentirse el patriarca de todos: **«Es posible conciliar a los hijos, pero no a las madres»**, admite, abatido, en un momento de conflicto.

De Alemania a Alemania. Diario, 1990

Günter grass

Alfaguara 258 páginas, 19,50 euros

<http://www.abc.es/20110430/cultura/abci-culturallibros-201104291039.html>

Milán marca la pauta

La Feria del Mueble de Milán, siempre marcando tendencia, acaba de cumplir cincuenta años. La conciencia ecológica da paso al gasto controlado en la producción de los objetos

ana domínguez siemens / milán
Día 30/04/2011



ABC

Los taxistas de Milán se enardecen hablando de Berlusconi y proponen **una revolución al estilo de Egipto**. Ajena a esta polémica, la «alta sociedad» del diseño internacional –congregada en la ciudad para celebrar el 50 cumpleaños del **Salone del Mobile**–, vive en paralelo enfrascada en una contienda sobre **lo que ganan y/o no ganan los diseñadores industriales**, y que se desarrolla en **Twitter** bajo la etiqueta de **#milanuncut**. Lo que empezó con la intención de ser una discusión sobre la industria ha terminado siendo **un campo de minas sobre los insuficientes royalties que los diseñadores reciben** y el modo en que las empresas se benefician de su creatividad a través de encargos que no pasan de ser prototipos, con lo que los **royalties** son inexistentes, mientras que dichos **prototipos ven la luz en infinidad de revistas** con la consecuente propaganda gratis para las marcas. La discusión es inagotable, y los puntos de vista múltiples. Recomiendo un paseo por **Twitter** para aportar nuevos ángulos.

Aliados de las tecnologías

La verdad es que la pantagruélica feria, que se concentra en el Salone de Rho Pero (organizado por **Cosmit**) y se desparrama después por toda la ciudad –con **Tortona de capa caída y lo más experimental e interesante en Ventura Lambrate**– en incontables muestras imposibles de abarcar, exhibe millones de productos; tantos que da miedo pensar en la rapidez con la que los **consumiremos, desecharemos e intentaremos reciclar** (en el mejor de los casos).

Milán es fuente de tendencias. Este año vimos muchas reincidentes o llevadas al extremo

Es por eso por lo que llevamos unos años en que el uso de materiales –bien reciclados o bien fáciles de reciclar– es central al argumento del diseño. En ese sentido, y en esta ocasión, es de señalar la iniciativa del

vanguardista grupo holandés Droog Design, que propuso una selección de **muebles pensados** por Event Architecture y Minale-Maeda **para descargar de la web**.

La idea consiste en lanzar una plataforma desde la que consumidores del mundo entero acceden por un módico precio a los diseños de muebles y objetos que ellos mismos pueden después fabricar con sus propios medios o a través de una red de pequeños productores locales proporcionados por el proveedor. De este modo, tendríamos **acceso a buen diseño con mejor precio, ahorrando energía y gastos de transporte**. Es un fenómeno que no es nuevo: ya Rietveld o Enzo Mari, en su día, publicaron libros con diseños que la gente podía fabricar. Pero **las nuevas tecnologías ofrecen nuevos horizontes para explorar**.

Un hongo con mucha hambre

Para almacenar energía, Werner Aisslinger presentó un artilugio en forma de rueda que se puede mover fácilmente por una oficina y que atrapa la producida por la actividad humana a su alrededor; una vez **acumulada, se puede usar para enchufar aparatos eléctricos**. Se llama *Yill* y lo produce Younicos. Una alternativa al plástico la explora el dúo de FormaFantasma en un estudio exhaustivo llamado *Botánica* y que propone nuevas resinas de origen vegetal con las que hacer objetos.

Y en plan más radical, el proyecto *Continuous Bodies*, del joven Maurizio Montalti, que trabaja en la obtención de un hongo que se comería los materiales no biodegradables. Eso para los que piensan que el diseño es una cuestión de estilo. **Este año ha sido el del renacer del poeta del diseño, Enzo Mari**, que contaba al menos con cinco exposiciones por toda la ciudad (Nilufar, la mejor) y que se hacen en un momento oportuno, ya que Mari es un pionero de esa faceta inclasificable de los creadores que trabajan entre el diseño y el arte. En todas las convocatorias hay un proyecto reseñable de reedición: tal es el caso de la espectacular *estantería Veliero*, diseñada por Franco Albini en 1939 y editada ahora por Cassina.

Incontables muestras, imposibles de abarcar, que exhiben millones de productos

Milán es también fuente de tendencias. Este año vimos muchas reincidentes o llevadas al extremo: combinación de azul y chocolate (Capellini, *Poltrona Frau*); mármol y más mármol (en particular, el de Marsotto, una empresa dedicada a él); sillones de orejas o de respaldos altos y envolventes (BBItalia, Moroso); superficies mullidas al estilo edredón (la española Patricia Urquiola es una maestra en este asunto); pequeños cojines que se acoplan a los asientos con velcros o imanes (Vitra); incontables sofás grises, detalles de colores flúor (Tom Dixon).

Hora de sentarse

Y el mayor número de nuevos diseños es siempre para **la silla, así que conviene decidir cuál fue la mejor**.

Mi veredicto: la Waver, de Konstantin Grcic para Vitra, basada en tecnología y estética del mundo del deporte y, sorprendentemente para un diseñador que siempre se ha proclamado anti-comfort, ¡comodísima! Otra que dio mucho que hablar, la de Philippe Starck para Magis, competencia directa de los grandes del plástico Kartell, con quien Starck lleva colaborando un montón de años. Le pregunto a Claudio Luti, Presidente de Kartell, qué le parece: «Este es un mercado libre y los diseñadores son libres de trabajar con quien quieran, pero **uno esperaría un cierto sentido ético en su proceder**».

En cuanto a **nuevas empresas**, debemos señalar el trabajo genial de la marca portuguesa Materia –de objetos de corcho, con una selección de diseñadores impecables, desde Raw Edges a Fernando Brizio o Big Game–; y de la española Point, una marca pequeña que ha hecho un gran esfuerzo con una colección firmada por El Último Grito.

<http://www.abc.es/20110430/cultura/abci-abcculturaldiseno-201104291139.html>

Arte moderno frente al Partenón

La fabulosa colección del multimillonario Georges Economou, propietario de 3.000 obras, compensa la curiosidad de los griegos por el arte contemporáneo

ÁNGELES GARCÍA - Atenas - 07/05/2011



La poderosa belleza del Partenón parece haber inspirado una buena parte de las colecciones privadas griegas que se exhiben en diferentes museos de todo el mundo o se guardan en las lujosas mansiones de sus propietarios. Puede que las más conocidas sean las colecciones de las familias Goulandris, Onassis, Niarchos, Dakis Ionnanou o Daskalopoulos, que actualmente se exhibe en el Guggenheim de Bilbao. Pero hay mucho más. Una de las colecciones más ricas y desconocidas hasta pertenece al armador Georges Economou (Atenas, 1951). Propietario de más de 3.000 obras de arte, la Galería Municipal de Atenas muestra hasta primeros de octubre una selección de casi 300 cuadros realizados entre 1890 y 1990; del surrealismo al neofauvismo, una selección tan espectacular como caprichosa hecha personalmente por este millonario habitual en la lista Forbes (puesto 707 en 2008), cuyo objetivo es comprar un mínimo de 50 obras de arte al año.

El arte español goza de una amplia presencia en la exposición

Ya en febrero, en este mismo museo, se mostró una primera selección de su colección con obras de arte antiguo europeo. La masiva respuesta de los visitantes sirvió para convencerle de mostrar sus grandes tesoros de arte contemporáneo y aunque ya prestaba habitualmente alguna de sus pinturas a museos de todo el mundo, ahora asegura estar dispuesto a exhibir retrospectivas monográficas en algunos museos de Viena, Londres o Berlín. Actualmente se expone en Múnich su colección de 520 obras de Otto Dix, uno de sus "caprichos".

Los dos edificios que forman la Galería Municipal es un recorrido por obras de Giorgio de Chirico, André Masson, Paul Delvaux, Fernand Léger, Wilfredo Lam, Man Ray, René Magritte, Brassai, Maurice Brianchon, Sigmar Polke, Robert Rauschenberg, Anselm Kiefer, Georg Baselitz, Francesco Clemente, Gerhard Richter, Tamara de Lempicka, Warhol y, entre muchos otros, una serie de 12 dibujos de David Hockney realizados para ilustrar la poesía de Kavafis.

Los artistas españoles tienen una notable presencia en la exposición. Además de Joan Miró, Juan Gris, o Francisco Boses, ocupan un lugar especial *La mujer andaluza* (1903), de Ignacio Zuloaga; *El estudio de mujeres* (1900), del Picasso más joven, o la *Chaqueta afrodisiaca*, reconstruida en 1967 por Salvador Dalí. Un *collage* de 1980 de Miquel Barceló, representa a los pintores españoles más recientes.

Nelli Kiriazzi, directora de la Galería Municipal y comisaria de la exposición, reconoce que en un país en el que el patrimonio arqueológico, pese a los saqueos sufridos, es insuperable, los museos públicos son muy

pobres en arte contemporáneo. "Estos artistas no se encuentran en los museos públicos. Somos ricos en arte clásico, bizantino, musulmán, pero no en arte contemporáneo". Para Kiriazi, la exposición de Economou descubre vertientes desconocidas de los movimientos y artistas representados. El arte alemán y austriaco de entreguerras es, en opinión de la experta, el núcleo más importante de la exposición, "pero cada pieza es un eslabón en la historia y tenemos la suerte de poderlos contemplar en directo".

Georges Economou cuenta en su despacho ateniense, un edificio modernista situado a media hora de la acrópolis, que empezó a coleccionar arte hace 30 años. En su caso, no había tradición familiar, solo la afición por el arte que comparte con la mayoría de los griegos y mucho dinero para poder satisfacer sus deseos. No alberga ambiciones de trascender ni tiene claro que el destino final de sus cuadros sea una fundación o un museo. Compra en subastas y en galerías, sobre todo alemanas, y afirma que se guía exclusivamente por su gusto personal. No ha pensado en hacer negocios con las obras, aunque confiesa ser flexible cuando algún museo importante le pide obras para una determinada muestra. Ahora está pensando en exhibir de una manera más regular. Tampoco tiene obras favoritas, aunque su frialdad expresiva se rompe tibiamente cuando habla de Otto Dix, artista del que posee más de 500 obras, entre dibujos, ilustraciones y pinturas. "Fue una oportunidad única y no lo dudé", asegura sin querer contar cuánto pagó por el lote.

Aunque nacido en Atenas, presume de vivir en todo el mundo y por ello no ha convertido sus casas en museos personales. Varias plantas de sus oficinas lucen en sus paredes una gran parte de su colección europea del siglo XX. No entra en temas políticos y responde de manera sarcástica a la pregunta de qué haría él para recuperar los frisos del panteón que se exponen en el Museo Británico. "Los metería en un barco y me los llevaría. En serio, creo que es un tema complicado porque la ley ampara al que detenta la propiedad y desde hace mucho tiempo los tiene Londres. No parece que haya mucho que hacer".

El alcalde de Atenas, Giorgios Kaminis, se alegra de que el momento crítico que atraviesan los presupuestos de los museos públicos se compensen con iniciativas como la de Georges Economou. "En lugar de quedar vacíos, los museos pueden ofrecer exposiciones que de otra manera no podríamos ni soñar. Así, los turistas podrán disfrutar de nuestros tesoros antiguos junto a maestros de la modernidad".

http://www.elpais.com/articulo/cultura/Arte/moderno/frente/Partenon/elpepicul/20110507elpepicul_3/Tes

Una nueva técnica reduce los riesgos en operaciones de obesidad

AGENCIAS - Madrid - 03/05/2011

El Hospital de Bellvitge de Barcelona ha probado con éxito una nueva técnica para operar a pacientes de obesidad mórbida, una laparoscopia gástrica con robot que pliega hacia dentro la pared del estómago y que, como cirugía mínimamente invasiva, reduce las complicaciones postoperatorias. Hasta ahora, las intervenciones se realizaban mediante una gastrectomía vertical por laparoscopia, que consiste en cortar y extirpar buena parte del estómago y el resto se vuelve a cerrar mediante grapas.

Para realizar esta operación, el hospital ha utilizado un sistema quirúrgico robotizado bautizado como Da Vinci. La única paciente que ha sido intervenida mediante esta técnica ha sido una mujer de unos 60 años que padecía obesidad mórbida y que no ha tenido ningún problema tras someterse a la operación, este mismo año. Otras 20 personas han sido intervenidas también mediante esta técnica -plegando el estómago hacia dentro-, pero sin robot, y solo dos de ellas han sufrido algún pequeño efecto secundario.

"El nuevo método es mucho más beneficioso para el paciente, porque reduce a un porcentaje mínimo las complicaciones", explicó el responsable de la operación y jefe del área de cirugía bariátrica de Bellvitge, Jordi Pujol. Citó las fístulas -que son las "fugas" que se pueden producir al volver a grapar el estómago y por las que puede salir contenido intestinal del paciente- y las hemorragias, que constituyen "el otro gran problema y riesgo en los casos de operación de obesidad mórbida". Además, destacó la ventaja de que "la operación es reversible y tiene menor coste económico". El hospital Bellvitge realiza cada año más de 125 de este tipo.

http://www.elpais.com/articulo/salud/nueva/tecnica/reduce/riesgos/operaciones/obesidad/elpepusal/20110503/elpepisa_1/Tes



Hacia la detección precoz del alzhéimer

La Fundación Reina Sofía investiga acerca del uso de la resonancia magnética para adelantar el diagnóstico

EL PAÍS - Madrid - 02/05/2011

Todavía no está claro que diagnosticar precozmente el alzhéimer sirva para frenarlo, pero ese es el objetivo de los investigadores. Con motivo del año internacional contra la enfermedad, la Fundación Reina Sofía ha financiado, junto a GE Healthcare y la Fundación Eulen, un proyecto, desarrollado por el Grupo de Demencia de la Comunidad de Madrid (Demcam), que trata de avanzar en la fiabilidad del diagnóstico precoz a través de la resonancia magnética.

"Se han realizado estudios, mediante esta técnica, en 170 pacientes de diferentes unidades de demencia y las imágenes se han obtenido en menor tiempo, con más definición y mejor contraste, repercutiendo en una mejora en la fiabilidad del diagnóstico. La aplicación de esta tecnología ha permitido desarrollar un programa automático capaz de evaluar el riesgo individual de pertenecer al grupo de personas cognitivamente sanas, pacientes con deterioro cognitivo leve y enfermos de alzhéimer, con un nivel de acierto de entre el 90% y el 95%", señala la Fundación Reina Sofía en una nota.

El estudio está dirigido por el doctor Juan Álvarez Linera, de la Fundación Centro de Investigación de Enfermedades Neurológicas (CIEN), y la doctora Ana Frank, del Hospital La Paz.

http://www.elpais.com/articulo/sociedad/deteccion/precoz/alzheimer/elpepusocal/20110502elpepusoc_5/Tes



El 'Hespérides', un laboratorio flotante para tomar el pulso a los océanos

ALICIA RIVERA | A bordo del buque Hespérides 13/04/2011

La jornada de trabajo científico en la campaña Malaspina, a bordo del buque oceanográfico *Hespérides*, arranca cada mañana a las 4.15, de noche, y hasta las tres de la tarde los científicos y técnicos, con la dotación del buque colaborando en las maniobras de cubierta, se afanan en los distintos muestreos que se van sucediendo perfectamente planeados. Se hace descender instrumentos de muestreo hasta 4.000 metros de profundidad, se despliegan distintas redes para capturar especímenes en superficie y a distintas alturas de la columna de agua, se *peina* la superficie del agua con un patín especial para sondear la vida oceánica justo en la capa de interacción con la atmósfera, se toma datos de parámetros químicos y físicos, de corrientes, temperatura, salinidad y composición del agua, la turbulencia, la radiación ultravioleta...



El patín de muestreo de la superficie del agua.- JOAN COSTA/CSIC

Mientras se desarrollan las operaciones de cubierta ya están trabajando los investigadores Y técnicos en los laboratorios de a bordo, procesando muestras Y ejecutando distintos experimentos. La labor es intensa y las jornadas de trabajo se alargan durante 15 a 17 horas cada día, una jornada tras otras, cruzando el océano. Día a día las muestras se van acumulando en los refrigeradores de a bordo (de distintos rangos de temperatura, según las necesidades) y los datos se van acumulando en los ordenadores. Hasta ahora, a mitad de la campaña al Llegar a Sydney, se ha repetido toda la secuencia de operaciones de muestreo y toma de datos 78 veces. Cada día se generan de seis a ocho gigabytes de datos más una cantidad importante de información gráfica, y al final de los siete meses de la expedición se habrán acumulado unos 5.000 gigabytes.

Distribuidos principalmente en dos cubiertas del *Herpérides*, los diferentes laboratorios ocupan algo más de 200 metros cuadrados, con múltiples instrumentos, botes de muestras, botellas de agua, incubadoras, dispositivos electrónicos, máquinas de análisis automáticos, microscopios, etcétera, donde los 37 científicos y técnicos de cada tramo de la campaña se afanan en sus análisis y preparaciones de muestras. Son análisis químicos, físicos y biológicos del agua, de la atmósfera y de la capa superficial del agua que es la interfase con la atmósfera; muchos de ellos habituales en los laboratorios científicos en tierra firme, pero que no son tan corrientes en trabajo de campo, y en varios casos se realizan por primera vez en un buque. El programa Malaspina se distingue de otras campañas científicas españolas o internacionales tanto por la exploración sistemática del océano profundo como por abarcar todos los océanos, y no un reducido número de puntos de sondeos en el agua en determinadas regiones del globo.

Una importante novedad a bordo es el laboratorio de genómica, donde se va filtrando agua y preparando muestras de ADN y ARN de los organismos del océano profundo, a 4.000 metros. Hasta ahora se habían

hecho y publicado exclusivamente dos sondeos de este tipo en el océano profundo. El Malaspina realizará en torno a 250. Las muestras se almacenan a bordo en tres refrigeradores especiales que las conservan a 80 grados bajo cero y se van enviando a España desde algunos puertos de la campaña, una copia de todo permanece en el buque y se desembarcará al final, al llegar a Cartagena (Murcia) a mediados del próximo julio. En un almacén contíguo, en una de las bodegas del barco, van estibados decenas de cajones con suministros de laboratorio y repuestos.

Los laboratorios del *Hespérides* se parecen mucho a los de muchos institutos, excepto por la concentración de equipos aprovechando cada rincón de la zona del buque dedicada a ellos. Además es obvio que se trata de un barco, donde todo, absolutamente todo, tiene que ir firmemente sujeto para evitar accidentes con el movimiento que en algunas ocasiones llega a ser realmente fuerte. Como cualquier avería ha de ser solucionada a bordo, también hay un taller a bordo. Los diferentes aparatos de análisis, los equipos informáticos, los microscopios, los incubadoras, cajones de almacenamiento, botellas de gases... todo va atado a bancos de trabajo, paredes o suelo; un trocito de velcro fija los ratones de ordenadores a las mesas para evitar que se desplacen por la superficie con el movimiento del barco. En estas dependencias, casi todas concentradas en dos cubiertas a popa del barco, pasan los 37 científicos y técnicos del barco, muchas horas cada día, el tiempo que haga falta, que a veces supera las 16 horas diarias, ininterrumpidamente.

Pero los instrumentos de toma de datos están por casi por todo el barco. En la cubierta sobre el puente de mando, por ejemplo, se han instalado cuatro captadores de aerosoles atmosféricos para ir midiendo la contaminación del aire (ahora, en el Pacífico, se intentará medir también la contaminación procedente de la central nuclear de Fukushima en el océano, a miles de kilómetros de Japón), la radiación ultravioleta y la radiación solar total y las condiciones meteorológicas. Los captadores atmosféricos permiten también tomar muestras de polen, hongos, bacterias, etcétera en el aire que permitirá realizar análisis genéticos, una de las muchas novedades de muestreo del Malaspina, frente al trabajo habitual en las expediciones oceanográficas internacionales.

En la cubierta principal, mientras tanto se van realizando cultivos constantemente para conocer, por ejemplo, cómo reaccionan las comunidades biológicas del agua a la radiación solar.

Un elemento esencial de todo esto es la red informática de a bordo, que no solo conecta todos los ordenadores y servidores de almacenamiento de datos, sino que garantiza, con un servidor especial, la uniformidad horaria de todos los equipos de manera que se puedan correlacionar con precisión todos los resultados a la hora de los análisis.

La campaña Malaspina, por supuesto, utiliza gran parte del equipamiento fijo del *Hespérides*, como sus ecosondas, que van rastreando el agua y registrando continuamente la masa de peces y corrientes marinas hasta unos 700 metros y su distribución en la columna de agua. Los equipos científicos del buque producen diariamente 100 megabytes de datos, independientemente de la información que se recabe en sondeos u otras mediciones con aparatos montados a propósito en este caso.

Desde luego, la fase de planificación y preparación del *Hespérides* para esta campaña fue muy compleja. Se embarcaron y estibarón a bordo en Cartagena 600 bultos que llegaron en 35 camiones procedentes de toda España con material de la Unidad de Tecnología Marina, del CSIC, que se ocupa de la mayor parte de los instrumentos del barco y que lleva su propio taller a bordo para afrontar cualquier imprevisto, pero también con equipos y materiales de los propios investigadores. Los embalajes de todo este material, una vez instalado a bordo, se guardaron en una nave en Cartagena para ahorrar espacio a bordo. En total, la inversión en el equipamiento científico que esta navegando ahora por el océano a bordo del *Hespérides* ronda los 15 millones de euros.

Unidad de Tecnología Marina

En cada campaña tanto del *Hespérides*, como del otro buque oceanográfico del CSIC, el *Sarmiento de Gamboa*, o del más pequeño *García del Cid*, los científicos pueden traer a bordo el material propio que consideren necesario por su especificidad. Pero la inmensa mayoría de la infraestructura científica de los buques es de la Unidad de Tecnología Marina (UTM) del CSIC, desde ecosondas hasta ordenadores, instrumentación de laboratorio o equipos de sondeo y muestreo en el agua. Y los científicos de la campaña Malaspina afirman que son equipos realmente avanzados.

Además, la UTM lleva siempre a bordo a sus propios especialistas en el manejo de todos estos instrumentos que se van turnando en las diferentes campañas o fases de las mismas, según las necesidades técnicas



específicas de cada una. En el tramo desde Sidney hasta Honolulu van a bordo del *Hespérides* cuatro especialistas de la UTM: un ingeniero electrónico responsable del departamento de electrónica (Joel Sans); un ingeniero químico responsable de la instrumentación de los laboratorio y del grupo de la UTM a bordo (Joaquín Ilinás); un responsable de mecánica (Ramon Ametller) y la responsable de informática y comunicaciones a bordo: Dulce Afonso. Además, el director técnico de la UTM, Mario Manríquez, ha participado en el tramo desde Perth (Australia) hasta Auckland (Nueva Zelanda). Ellos son responsables del funcionamiento de los equipos los laboratorios y de las maniobras de sondeos y tomas de agua, en colaboración estas últimas con la dotación del buque.

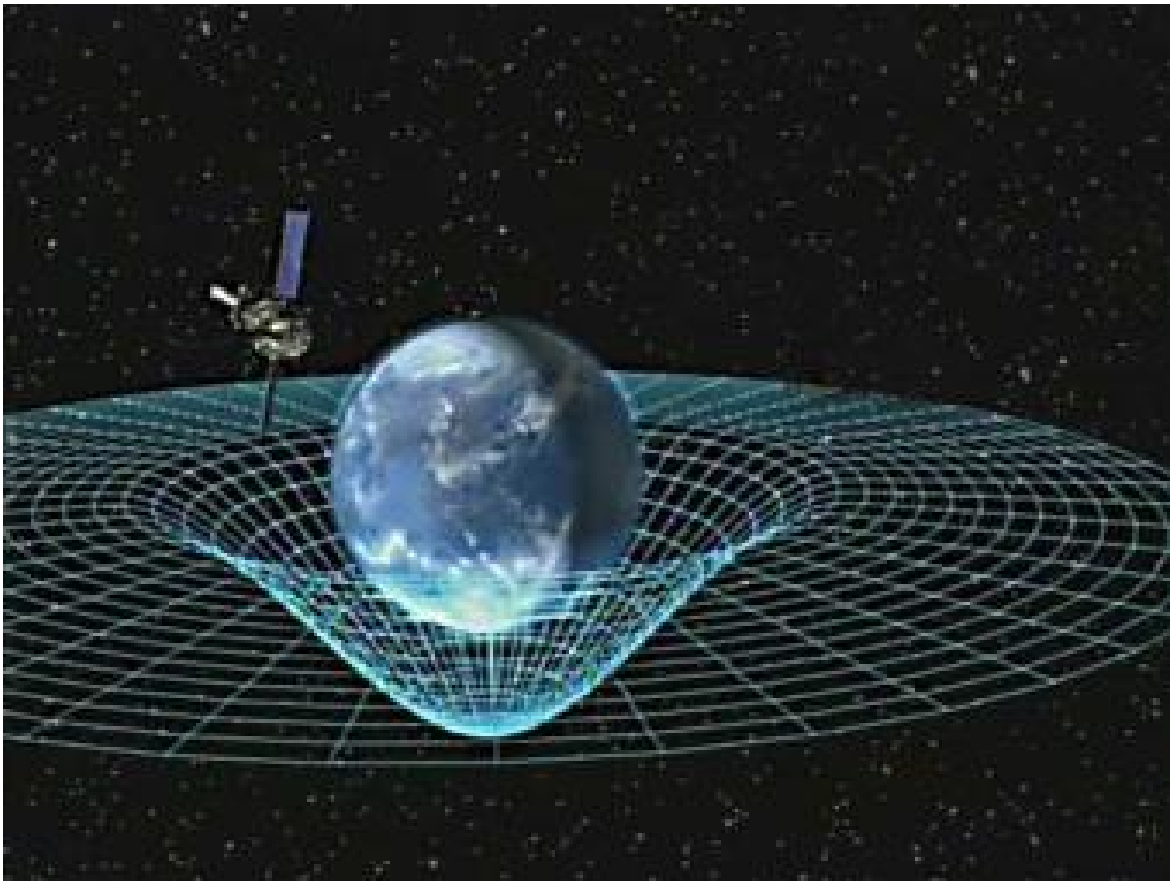
Pese a la mucha experiencia de la UTM, con dos décadas de trabajo ya en los buques y en la Base Antártica Española (BAE), la expedición Malaspina ha supuesto un reto en varios aspectos, dicen estos expertos de esta unidad. La larga duración y la intensidad de utilización de los equipos distingue esta campaña de cualquier otra, ya que se son siete meses de trabajo ininterrumpido, con media docena de escalas, frente a un mes o dos como mucho de las campañas habituales. Una planificación minuciosa, la duplicación de instrumentos en muchos casos y los repuestos, junto a la buena suerte, juegan en el viaje de circunnavegación un papel más importante de lo normal.

http://www.elpais.com/articulo/sociedad/Hesperides/laboratorio/flotante/tomar/pulso/oceanos/elpepusoc/20110413elpepusoc_1/Tes



**Dos predicciones de Einstein han sido confirmadas con precisión extrema desde el espacio
Los resultados obtenidos por la sonda 'Gravty Probe-B' tendrán un impacto a largo plazo en la física
teórica, dice la NASA**

A.R. - Madrid - 04/05/2011



Dos importantes predicciones derivadas de la Teoría General de la Relatividad de Einstein han sido confirmadas con una precisión sin precedentes gracias a una sonda espacial que fue diseñada precisamente con el ese objetivo. La *Gravity Probe-B*, una misión de la [NASA](#), fue lanzada en 2004 y, con cuatro giroscopios ultraprecisos, estuvo midiendo el efecto de la curvatura del espacio-tiempo y el llamado efecto de arrastre de marco, en el que un cuerpo en rotación -la Tierra- arrastra el espacio-tiempo.

"Imagine que la Tierra están inmersa en miel, a medida que el planeta rota, la miel a su alrededor hará un remolino. Eso mismo sucede con el espacio tiempo", explica Francis Everitt, físico de la [Universidad de Stanford](#) e investigador principal de la misión. "La *Gravity Probe-B* ha confirmado dos de las predicciones más profundas del universo de Einstein". La sonda dejó de funcionar en diciembre del año pasado y los científicos publican ahora los resultados de sus experimentos en la revista *Physical Review Letters*.



Ilustración de la sonda *Gravity Probe B*.- KATHERINE STEPHENSON / STANFORD UNIVERSITY / LOCKHEED MARTIN CORPORATION

La misión científica es uno de los proyectos más largos de la NASA, cuenta la agencia espacial estadounidense en un comunicado. Los primeros fondos para desarrollar un experimento de relatividad con giroscopios se asignaron en 1963. Pero el proyecto murió y tiempo después, Everitt luchó durante años para hacer realidad la misión. Tanto esfuerzo produjo tecnologías avanzadas para diseñar, construir y volar en el espacio unos equipos capaces de hacer las sutiles mediciones necesarias. Los giroscopios de esta sonda y su equipo de seguimiento de estrellas son los más precisos que se han hecho, afirma la NASA.

La *Gravity Probe B* ha determinado el efecto de la curvatura del espacio tiempo por el planeta Tierra y el efecto de arrastre de marco apuntando a una estrella, IM Pegasi, desde su posición en órbita polar terrestre. Si la gravedad no afectase al espacio tiempo, los giroscopios de la sonda apuntarían siempre en la misma dirección. Sin embargo, y confirmando la predicción de Einstein, los giroscopios han experimentado cambios minúsculos pero medibles en la dirección de su rotación por la atracción gravitatoria ejercida sobre ellos por la Tierra.

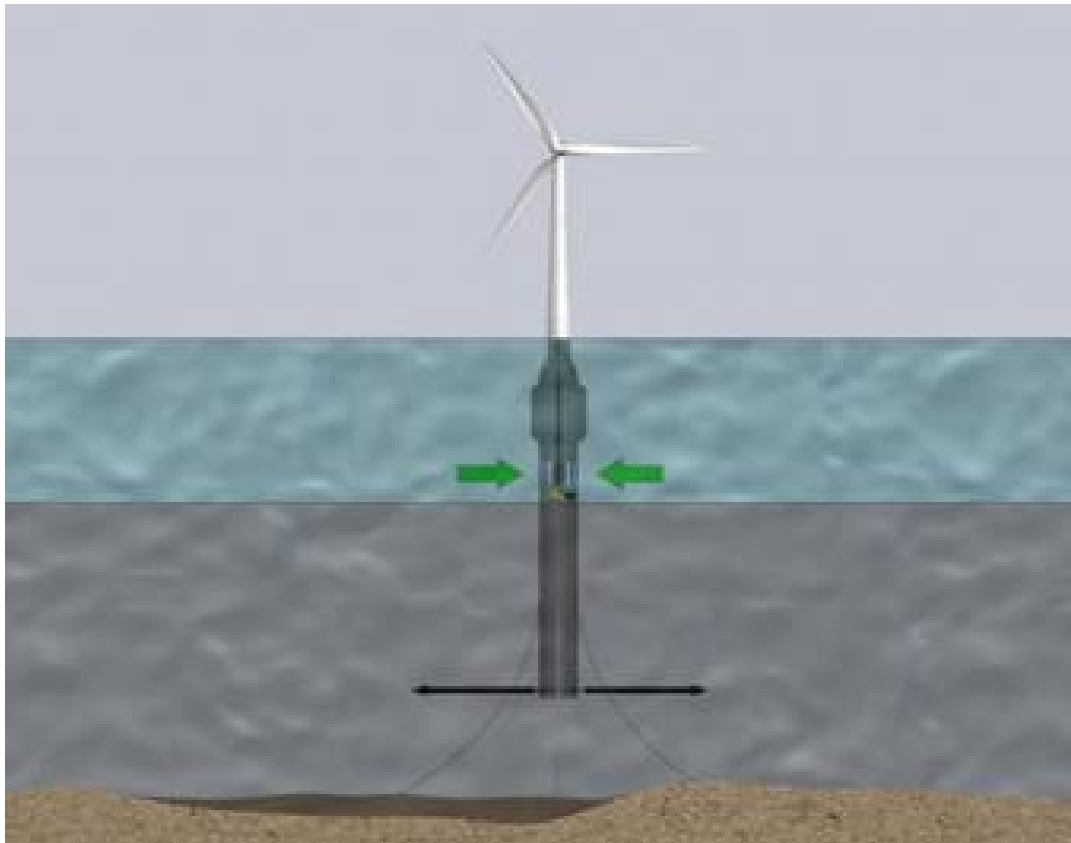
Los resultados obtenidos tendrán un notable efecto a largo plazo en el trabajo de los físicos teóricos", ha declarado Bill Danchi, científico de la NASA. "Todo reto futuro a la Teoría General de la Relatividad de Einstein tendrán que lograr medidas más precisas que las que ha logrado ahora la *Gravity Probe B*. Además, la NASA destaca que ha habido avances desarrollados para esta sonda de investigación científica fundamental que se han aplicado en el sistema GPS y que las tecnologías se incorporaron también en el satélite *Cobe* que descubrió, en los años noventa, las variaciones en la radiación de fondo cósmica, lo que significó una prueba importante de la teoría del Big Bang.

http://www.elpais.com/articulo/sociedad/predicciones/Einstein/han/sido/confirmadas/precision/extrema/espacio/elpepusoccie/20110504elpepusoc_18/Tes

Oxígeno para resucitar el mar Báltico

Un proyecto sueco experimenta la circulación forzada con molinos en el mar

M. R. E. - Madrid - 03/05/2011



A consecuencia de la contaminación producida por las actividades humanas, el mar Báltico, un mar cerrado con poca circulación, tiene numerosas áreas muertas en su fondo, donde apenas hay vida marina. La abundancia de nutrientes, especialmente fósforo y nitrógeno, ha llevado a su eutrofización, que se manifiesta en la falta de vida a gran profundidad y en los brotes veraniegos de cianobacterias. Los científicos tienen ya bien hecho el diagnóstico y conocen los procesos que tienen lugar, pero ahora quieren experimentar una solución: la circulación forzada de agua de la superficie hacia el fondo para proporcionar el oxígeno que necesita un ecosistema equilibrado.

El proyecto Baltic Deepwater Oxygenation ha empezado en la Universidad de Gotemburgo (Suecia) con dos estudios piloto en sendos fiordos que han demostrado que el bombeo de agua rica en oxígeno de la superficie del mar hasta una profundidad máxima de 120 metros es efectivo para establecer las condiciones necesarias para que se inicien los procesos naturales que eviten la eutrofización. El siguiente paso es probar su efectividad en aguas abiertas con la ayuda de un gran molino de viento para bombear el agua. Los científicos señalan que este proyecto no puede reemplazar los actuales esfuerzos de los países ribereños para reducir el vertido excesivo de nutrientes al mar.

La idea de oxigenar los fondos marinos sin vida viene de la propia naturaleza y se puede comparar con la restauración de las marismas en tierra, explican los responsables de la idea. Ambos métodos se basan en establecer nuevos ecosistemas que puedan ligar los nutrientes que hay en exceso. Anders Stigebrandt, director del proyecto, apunta: "Si se oxigenan los fondos marinos del Báltico, cada kilómetro cuadrado de la superficie podrá absorber tres toneladas de fósforo en poco tiempo, que es un efecto exclusivamente geoquímico. Si se mantienen los fondos oxigenados durante un tiempo prolongado, se establece la fauna y esto se traduce en que



los sedimentos del fondo se oxigenan hasta varios centímetros de profundidad, y el nuevo ecosistema probablemente contribuya a la posibilidad de que el sedimento absorba más fósforo".

El fósforo reacciona con los metales de los sedimentos, en presencia de oxígeno. Las concentraciones en invierno de fosfatos y nitratos en las aguas del Báltico casi se han duplicado desde los años sesenta del siglo pasado.

El ensayo en mar abierto se prepara en colaboración con la empresa Inocean AB. La bomba estará contenida en una boya tubular de 60 metros de alto a 100 metros de profundidad, que se anclará en una zona plana todavía por elegir en la costa este de Suecia. Dado que la boya presenta muy poca sección transversal, la bomba no resultará afectada por las olas.

"La bomba podrá bombear 30 metros cúbicos de agua por segundo, lo que supone 15 veces más que las utilizadas en los experimentos de los fiordos. Si esto funciona, utilizar una cinco veces mayor a 120 metros de profundidad no debe presentar grandes problemas", dice Stigebrandt. "Este es el tamaño que creemos necesario para un futuro sistema a gran escala para oxigenar los fondos del mar Báltico".

http://www.elpais.com/articulo/sociedad/Oxigeno/resucitar/mar/Baltico/elpepusoc/20110503elpepusoc_1/Tes



Un maestro del cine

Ettore Scola cumple 80

"El cine italiano y toda Italia han perdido identidad", dice el director de *Un día muy particular*, ya retirado de los sets

Viernes 06 de mayo de 2011

. / Ver más fotos

Por Néstor Tirri

Para LA NACION

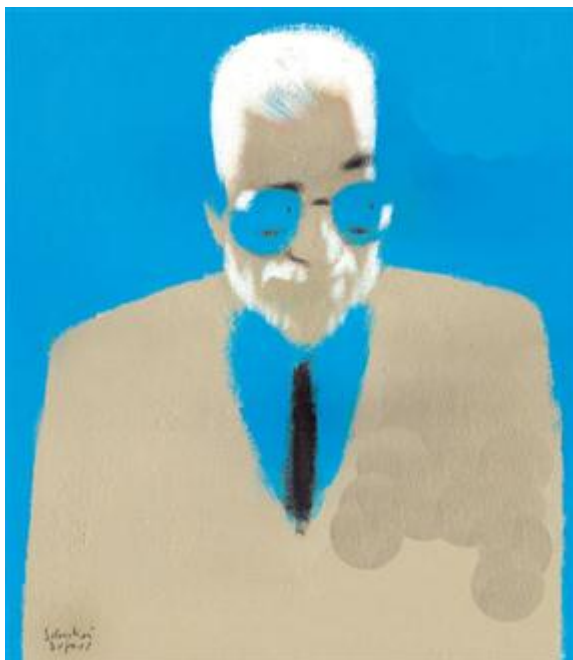
No será reciente pero la memoria recupera, intacta, la escena: es un atardecer de 1987, en la 44ª edición de la Mostra de Venecia; en la sala principal, a dos butacas de distancia de la mía y sin nadie en el medio, descubro a alguien que se parece a Ettore Scola. ¿Será él? "Sí, soy yo", responde, adivinándome al vuelo. Sorprende la absoluta sencillez con que se ha instalado entre los "mortales", como un espectador más, y también, la cordialidad con la que acepta el diálogo con un desconocido que lo está abrumando con una información que acaso ya tenga, esto es, la calurosa repercusión que su cine obtiene en la Argentina.

Participa como jurado o como veedor (ya no me acuerdo) de una sección paralela. "Quiero ver el film de Agosti -aclara-, que ha sido un colaborador de muchos directores y que ahora tiene su oportunidad aquí, como realizador." Esa tarde competía por Italia, en efecto, *Il quartiere* (El barrio), la película con la que el montajista Silvano Agosti (había compaginado varios films de Marco Bellocchio, desde el inicial *I pugni in tasca*), a punto de cumplir 50 años, hacía su debut en la Mostra del Lido. También eso llamaba la atención en la casi inadvertida presencia de mi ilustre vecino de butaca: el maestro que para entonces acreditaba obras como *Nos habíamos amado tanto* o *Un día muy particular*, que ya integraban el lote más destacado del cine del siglo XX, asistía a una proyección de rutina del Festival, sin anuncio ni pompa, sólo para acompañar solidariamente el difícil trance del amigo, modesto "trabajador del cine", que daba su primer paso en el feérico esplendor de Venecia.

Un año después, en la siguiente edición del Festival de la Laguna, almorzando en el patio del Hotel Excelsior con la vestuarista María Julia Bertotto (que formaba parte del jurado), volví a ver al maestro. Caminaba lentamente, meditativo. Lo saludé y le recordé nuestro fugaz encuentro del año anterior. "Ah, sí -evocó-, cuando compareció Agosti con su film ambientado en el barrio de Prati, el mismo barrio en el que yo, pero idealmente, ambienté *La familia*."

Con su voz grave, algo aguardentosa, reflexionó sobre el cine italiano de aquel momento: un discurso sereno y sustancioso que atrajo a otros participantes del Festival que andaban por ahí (entre ellos, un muy interesado Harry Dean Stanton). Después saludó y continuó su caminata por los jardines de aquel hotel, la misma *terrazza* que había sido el espacio ceremonial de la Mostra Internazionale del Cinema en su inauguración, en aquel final de verano de un ya remoto 1932.

En ese entonces el niño Scola tenía apenas un año: todavía no podía enterarse de que el cine era una peligrosa fascinación que hipnotizaba espectadores desde una pantalla de plata. Cuando años después lo descubrió, se enamoró de él y ya no lo abandonó.



En la *terrazza* del Excelsior, en aquel mediodía veneciano, ese porte nada ostentoso, solitario, ascético y poco locuaz pero al mismo tiempo preciso y denso permitía intuir algunos de los atributos que distinguen a los creadores auténticos. Esos simples rasgos subyacen tanto a la esencia del cine de Scola como a la actitud que este notable cineasta del siglo XX viene sosteniendo a lo largo de todo su periplo productivo y vital; su trayectoria, en fin, se funda en convicciones políticas definidas (aunque siempre se mantuvo al margen de cualquier manejo circunstancial), en una reticencia a participar de frivolidades ("Nunca fui al programa de TV de Costanzo", advirtió, como para afirmar su rechazo a la exhibición mediática) y en una voluntad de profundizar, con sensibilidad y talento para la ficción, en peripecias de la gente y en sacudimientos históricos que, desde su perspectiva dialéctica, repercuten en el individuo.

Como el profesor que él mismo concibió para Vittorio Gassman en *La familia*, en estos días Scola cumple años y redondea una edad propia de patriarcas. "Sí, ochenta: cada edad tiene su encanto, ¿no?", dice al teléfono, desde su apartamento romano del barrio de I Parioli, y es evidente que se ufana de ello. Llega con la conciencia de haber recorrido un camino de artista y de pensador, una labor luminosa que, sin embargo, según le dictó su proverbial ascetismo, hace unos años decidió dar por concluida, porque consideró que había cumplido su ciclo.

Recóndita armonía

Desde su inicial *Parliamo di donne* (comedia en episodios de 1964, exhibida en la Argentina con ese título, en italiano, que abreviaba el original *Se permettete, parliamo di donne*) hasta el "documental" *Gente de Roma*, de 2004, la trayectoria de Scola como realizador reitera, a lo largo de una treintena de films, un motivo que se vuelve identificador, no tanto como "tema" sino como módulo estructurador de sus obras: el viaje. No siempre el de las *road movies* clásicas sino más frecuentemente el del corte "vertical", el del viaje en el tiempo, con la intención de revisar los comportamientos sociales a través de etapas históricas.

Nos habíamos amado tanto arranca en el final de la Segunda Guerra y va siguiendo el disímil periplo de tres amigos que se van transformando a lo largo de 30 años ("Queríamos cambiar el mundo, y el mundo terminó cambiándonos a nosotros", dice Nicola, el álgido ego del realizador). *La familia* centra las vicisitudes de un grupo familiar de clase media desde principios del siglo XX hasta la década de 1980; en ambos casos, mientras el primer plano lo ocupan las peripecias de algunos individuos, la historia del país pesa, en un segundo plano pero indisimulada, sobre sus vidas. Lo mismo ocurre con *El baile*, *La terraza*, *Mario, María y Mario*, así como, en su etapa de guionista (y en colaboración con la implacable dupla Age-Scarpelli), con la inolvidable *La marcha sobre Roma*, de Dino Risi.

Pero está la otra travesía, la espacial, presente en *El viaje del capitán Fracassa* (una novela de Théophile Gautier reelaborada por Vincenzo Cerami y Silvia Scola, sobre la gira de unos comediantes) y en la impecable *La noche de Varennes* (el fallido intento de fuga de Luis XVI y su familia de París, mientras triunfa la Revolución Francesa), sin olvidar la temprana comedia *¿Lograrán nuestros héroes reencontrar al amigo misteriosamente desaparecido en África?*, de 1968.

A propósito de esa etapa inicial de su producción, vale señalar que la impronta de la *commedia* se instalará en la estética de Scola -como también en la de varios de sus colegas coetáneos- para impregnar la mayoría de sus tramas, incluso algunas que se precipitan en la tragedia, como *Celos estilo italiano* (cuyo título original imitaba irónicamente, en 1970, el estilo de los titulares de los diarios sensacionalistas: "Drama de celos: todos los detalles en la sección Policiales"), con aquel trío irreplicable que formaron Marcello Mastroianni, Monica Vitti y Giancarlo Giannini.

En la dimensión opuesta al viaje, la apelación al "encierro" como recurso de concentración dejó un título clave de la cinematografía italiana: *Un día muy particular*, exaltado como impecable pieza dramática por aquel maestro de la narrativa peninsular que fue Alberto Moravia en un artículo de *L'Espresso* de 1977. Mientras un ama de casa y un homosexual se descubren accidentalmente en un condominio que ha quedado desierto, toda la ciudad aclama, en la célebre jornada de julio de 1938, la visita de Hitler a Roma y el encuentro del Führer con Mussolini. Un verdadero hallazgo, que en Estados Unidos se alzó con el Golden Globe al mejor film extranjero (la misma distinción obtuvo en Francia con el César, sin olvidar la nominación para la Palma de Oro que mereció en el Festival de Cannes).

En *La cena*, ya en una etapa avanzada de su trayectoria (1999), Scola revisa, también, fragmentos de vida que se concentran en el espacio único de un restaurante, ámbito emblemático de los rituales urbanos romanos, durante dos horas.

El restaurante de Flora es una suerte de templo convocante en el sentido de que, con agudeza, allí se congregan figuras de cierta heterogeneidad social, dentro de la complejidad propia de una clase media de rango extendido; se exhiben diversidades sociales y antropológicas, así como una caracterología tan variada como las relaciones y conflictos interpersonales que se desatan en cada una de las mesas.

Con semejante profusión de asuntos y registros, esa vasta producción no podía esquivar el eclecticismo, y en esa condición tal vez resida parte de su fuerza y de su vigencia; es así como se producen saltos sorprendentes en la impronta estética del cineasta: ¿cómo conciliar la aspereza cruelmente grotesca de *Feos, sucios y malos* con el arrebatado melodramático, no exento de cierto halo romántico, de *Pasión de amor* ?

Sin embargo, hay, en toda la filmografía de Scola, una coherencia interna, una suerte de "humanismo crítico" que va un paso más allá del que ejercitó, antes que él, Vittorio De Sica: una especie de "recóndita armonía" - por apelar a un tópico pucciniano- en la que él mismo se reconoce y que, en definitiva, consagra la continuidad estilística de un autor.

PARA USAR LA EXPRESIÓN "OBRA MAESTRA"

Por Tullio Kezich y Alessandra Levantesi

LA NACION

"Nadie es un gran hombre para su mucamo", se dice desde tiempos de Napoleón. Análogamente se podría afirmar que ningún film, en el momento en que aparece, es una obra maestra para el crítico cinematográfico. Incluso cuando un título es recibido con una justa consideración desde el primer momento, como ocurrió en 1977 con *Un día muy particular* ; aun en casos así es necesario darles a los clásicos un tiempo para que se revelen como tales. Sólo hoy, cuando gracias a las sofisticadas manipulaciones tecnológicas de la restauración la obra vuelve a resplandecer en la plenitud de su preciosismo de imagen y sonido, se puede usar con tranquilidad la comprometedor expresión "obra maestra". [...]

Después de haberse cruzado casualmente en ese condominio convertido en una suerte de tierra de nadie, desde el momento en que sus habitantes han salido corriendo a festejar y vitorear al dictador alemán, los dos personajes (el ama de casa Antonietta y Gabriele, ex animador radial de la EIAR -la primitiva Rai-, expulsado por homosexual) intercambian frases e inesperadas confidencias, descubren consonancias y disonancias de sus respectivos caracteres y de sus elecciones de vida; llegan a pelearse, movidos por una furia recíproca, y cuando están casi a punto de odiarse, terminan haciendo el amor. Al borde del abismo en el que Europa y el mundo entero están por precipitarse, asistimos a la efímera identificación recíproca de dos almas perdidas. [...]

Visitando o revisitando *Un día muy particular* , no es ciertamente superfluo el hecho de que el pequeño Ettore Scola, uniformado como *ballila* [milicias infantiles fascistas], haya visto con sus propios ojos a Hitler en el palco. O enterarse de que Carlo Ponti, siempre atento a la necesidad de conseguir buenos roles para su mujer Sophia, aceptó, sin vacilaciones, producir el film. O recordar cómo el iluminador Pasqualino De Santis, para no desentonar con las imágenes documentales en blanco y negro del prólogo, llegó a la solución de plasmar una textura fotográfica especial, tenue, casi descolorida. O que fue el propio Mastroianni quien sugirió el motivo de la rumba "Aranci!", recuerdo de bailantitas familiares frecuentadas de joven. O que el maestro Armando Trovajoli, a requerimiento del director, en media hora y en un pianito vertical cualquiera, improvisó la genial combinación de la rumba con el himno de las SA, que golpea al corazón en el final del film. La peculiaridad del gran cine reside justamente en esta posibilidad de englobar (mientras la obra se plasma bajo el signo dominante de la dirección) las experiencias, los sentimientos, las fantasías y los sueños de quienes participan de esa creación.

De *Incontrarsi e dirsi addio nella Roma del '38* . Edizioni Lindau. Associazione Philip Morris, Progetto Cinema.

http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=1370300&origen=premium&utm_source=newsletter&utm_medium=suples&utm_campaign=ultnoti

"El cine italiano ha perdido identidad"

No es un fenómeno aislado: toda Italia sufre esa pérdida, dice el realizador. Y asume la responsabilidad: "No hemos logrado transmitir ese amor y aquella fe que teníamos a los jóvenes"

Viernes 06 de mayo de 2011



Sofia Loren y Marcello Mastroianni en *Un día muy particular*. / COLLECTION CINEMA

En el mensaje que deja en el contestador como respuesta al nuestro, Ettore Scola indica que, cualquiera sea la hora en que lo llamemos, se lo encontrará: "No estoy bien y no salgo de casa". La causa del "no estar bien" es una bronquitis crónica: lo explica cuando **adn** logra hablar con él, aunque sería indiscreto preguntarle si ha modificado su condición de fumador empedernido, a la que acaso se deba esa inconfundible voz cascada. Scola nació el 10 de mayo de 1931 en el poblado de Trevico, en la bella zona de la Irpinia (región de la Campania), pero pronto su familia se mudó a la capital, lo que le permitió adoptar tempranamente la "ciudadanía" romana. Ese ámbito eterno pero cambiante resultó un paisaje frecuentado por su cine. Y no sólo del suyo. "Seguramente Roma es protagonista de muchos de mis films -corrobor-, al igual que en tanto cine italiano, desde el neorealismo en adelante, de *Roma, ciudad abierta* y *Ladrones de bicicletas* a la *commedia italiana*. Y Roma no era sólo el lugar que ambientaba la peripecia del film: era una elección inspiradora, de lenguaje, de metáfora nacional."

Se acercó al quehacer del cine como guionista: más de 40 intervenciones, hasta agotar las posibilidades del *métier*. "Sí, creo haber atravesado todas las combinaciones posibles del trabajo de guionista -cuenta-. Empecé en los años cincuenta como 'negro' [*ghost writer*] de guionistas ya experimentados, como *gagman* anónimo para films de Totò, Fabrizi, Pepino De Filippo. Después, en los primeros films en los que firmaba, los guiones eran compuestos en grupo; hasta siete u ocho manos, verdaderos 'charters' de autores. Cuando abandoné esas 'comisiones' escribí en pareja con los más grandes autores del cine italiano: Sergio Amidei, Zavattini, Age-Scarpelli, Ruggero Maccari..."

A propósito de estos oficios, no habría que perder la ocasión de pedirle al cineasta italiano un relato de su experiencia en Buenos Aires en 1964, como guionista del entonces exitoso Dino Risi, quien inmediatamente después de arrasar con *Il sorpasso* vino a esta ciudad a filmar *Un italiano en la Argentina*. La evocación que Scola dedica a los lectores y a los espectadores argentinos conforma un imperdible testimonio:

-Il gaucho (ése era el título original) representa para mí una experiencia posterior de escritura, totalmente inédita: la del guionista-enviado especial, un corresponsal del frente de guerra. Con Tullio Pinelli y Ruggero Maccari había escrito un argumentito de pocas páginas para Risi acerca de una delegación de rejuntes del cine italiano, que participa de un festival en la Argentina. La idea gustó y se decidió arrancar con el film; estaba todo: producción, realizador, actores (Gassman, Silvana Pampanini, Amedeo Nazzari), coproducción con la Argentina [Clemente Lococo], acuerdos con el Festival de Cine de Mar del Plata. Faltaba sólo... el guión. El Festival empezaba la semana siguiente y debíamos ambientar algunas de las situaciones ahí. Pero

cuando una cinematografía es fuerte no se amedrenta ante ningún obstáculo: le tocó al más joven de los tres autores (yo) partir inmediatamente con la *troupe* a Buenos Aires, donde el guión habría de escribirse día por día, *in progress*. Y así ocurrió. Mientras Risi filmaba, yo, recluso en el Hotel Alvear (¿existe todavía?), escribía la escena del día siguiente. A la noche, Dino me contaba lo que habían filmado y yo le leía la continuación. Cuando llegó Nino Manfredi con la comedia musical *Rugantino* al teatro Ópera, se le ofreció un rol en el film y él aceptó, siempre y cuando se filmara de día, ya que a la noche estaba ocupado en las funciones del musical. Faltaba saber qué rol haría, pero para eso estaba yo ahí. Así fue esa aventura, que continuó en Mar del Plata. Volví a ese Festival en 1970, creo, como director de *El comisario Pepe*, con Ugo Tognazzi.

-Se ha hablado, a propósito de usted, de un "cine de la emoción", acaso en la senda de Vittorio De Sica, uno de los más versátiles artistas del siglo XX. ¿Qué piensa de ese señalamiento? ¿Es un modelo que usted, en verdad, reconoce?

-Tal vez De Sica ha sido el cineasta que más amé. Por su gracia, por su levedad, por su poesía. Y también por agradecimiento; hace muchos años, yendo a la escuela, una mañana me encontré con que Piazza Vittorio estaba bloqueada al tránsito de vehículos y de gente, a raíz del rodaje de una película: filmaban la escena de un padre y un niño que buscaban, entre los puestos del mercado, la bicicleta que les habían robado. Me quedé ahí hasta el atardecer, mirando a De Sica. Ese día falté a la escuela, pero decidí que, de grande, quería asumir ese oficio.

-Hay un casi infaltable vínculo entre vida privada e historia pública en los argumentos de sus films. ¿Forma parte de una estética deseada, consciente?

-La relación entre las peripecias privadas y la historia pública no es una característica exclusiva de mis películas. Después de la gran lección del neorealismo, se convirtió en un componente esencial del mejor cine italiano: su éxito en el mundo, más allá de la calidad artística, ha probado que tuvo incluso una función como instrumento de conocimiento de la identidad italiana. En cuanto a mí, la pasión por la historia, la profesión juvenil de periodista y la preocupación por las condiciones políticas y sociales de nuestro castigado país hicieron el resto.

-En una entrevista concedida a *La Repubblica* en ocasión del estreno de *La cena*, usted decía que "ya encontrarán el modo de ensañarse con mi film aquellos que no simpatizan conmigo. Y yo, lo sé muy bien, no soy un director simpático". Doce años después, ¿existe alguna crítica o algún público que "se ensaña" con sus films?

-No me considero víctima de empecinamiento por parte del público o de la crítica. Más aún: casi siempre he sido apreciado por uno y por otra. Aunque, sí, debo reconocerlo, tal vez he descolocado a quienes me juzgaban cuando de un film a otro cambiaba de género -cómico, grotesco, intimista, romántico, histórico, político- a fin de mantenerme fiel a mi libertad de inspiración, más que a mi filmografía.

-A comienzos de este siglo usted consideraba que el cine italiano había perdido su fisonomía (esto es, una cierta identidad). ¿Qué ocurrió en la última década? ¿Hubo una recuperación, con el surgimiento de realizadores nuevos?

-Es cierto; el cine italiano ha perdido identidad, pero sobre todo es Italia la que la ha perdido. O, por lo menos, hoy exhibe una identidad en la que es difícil reconocerse. Para desarrollar bien cualquier actividad es necesario tener fe en el futuro y amar al propio país. Lamentablemente, no hemos logrado transmitir ese amor y aquella fe que teníamos a nuestros jóvenes. Sin embargo, debemos registrar algún signo positivo que está llegando, y justamente de los jóvenes, de los estudiantes, de aquellos que serán los nuevos ciudadanos, los nuevos dirigentes y -por qué no- los nuevos cineastas.

-¿Por qué decidió, como dice usted, *smettere*, es decir, detenerse, dejar el cine? ¿Es de verdad un retiro? ¿Siente tal vez que la Italia actual no es aquella con la que su propia visión de mundo podía identificarse?

-Hum... ¿Por qué decidí abandonar voluntariamente mi profesión? A los 80 años no creo que se pueda hablar de "deserción". Sí, tal vez, de cierto desapego o desinterés. Y de un mayor esfuerzo para identificarme con los nuevos contextos. Sin perder la convicción, naturalmente, de la necesidad de cambiarlos.

-¿Cómo ve la vida de su entorno al llegar a los ochenta?

-Juventud o vejez, cada edad debe vivirse en armonía consigo mismo: con seriedad y con alegría, tratando de no equivocarse demasiado. Los viejos, sin embargo, tienen algunas chances menos...

UN DÍA MUY PARTICULAR (FRAGMENTO DEL GUIÓN)

Comedor de la casa de Antonietta. Interior. Día. En la puerta, Antonietta cede el paso a Gabriele, indicándole una silla cerca de la mesa. Gabriele toma, de la mano de Antonietta, el molinillo de café.

Gabrielle (Mastroianni): -Deje, lo muelo yo. Siempre me divierte. (*Comienza a hacer girar la manivela lentamente.*) Piense que mi abuelo nos dejaba hacer esto como premio: cada nieta, tres giros... hasta moler todo el café.

Antonietta, cerca del buffet, se mira y se ve despeinada y desprolija.

Antonietta (Sophia Loren): -Voy a preparar la máquina de hacer café. Discúlpeme un momento.

Y sale. Ya solo, Gabriele se divierte haciendo girar la manivela lentamente, pero con tanto ímpetu que la puertita del aparato se abre y los granos de café caen saltando por todo el comedor.

Voz de un locutor (*Viene del exterior*): -... y ahora es el paso de los granaderos de Cerdeña y de Saboya. El Comandante General de la Milicia, Benito Mussolini, informa al jefe de la nación amiga acerca del carácter benemérito del Arma...

Gabriele, de rodillas en el piso, recoge apurado los granos y los vuelve a colocar en la moledora de café.

Habitación matrimonial. Frente al espejo de la cómoda, Antonietta se arregla apresuradamente los cabellos, pero deja caer un rizo sobre la frente con pícaro artificio; toma el lápiz labial y está a punto de pintarse pero se detiene: tal vez es demasiado, su visitante se dará cuenta. Siempre apresuradamente, se cambia las pantuflas por un par de zapatos ortopédicos.

Comedor. Antonietta regresa con desenvoltura o, al menos, creyéndose en esa actitud. Gabriele percibe inmediatamente las transformaciones pero no demuestra haberse dado cuenta.

Antonietta: -Y... usted, ¿de qué se ocupa? ¿Es empleado?

Gabriele: -Soy... animador en la radio.

Antonietta (*Asombrada*): -¿En la radio?

Gabriele: -Pero ahora estoy suspendido... Se tiene que aclarar cierta situación... (*Pausa.*) Le queda bien el rizo en la frente.

Antonietta: -¿Qué rizo? (*Se toca la frente.*) Ah, éste... Sí, se cae siempre. (*Y con un golpecito deshace el rulo que había armado primorosamente. De pronto dice, con cierta altivez:*) Mi marido trabaja en el Ministerio del África Oriental... Él es... ¿cómo le puedo decir? Digamos... un jefe del Servicio Auxiliar... (*Pero para no darse aires de importancia agrega:*) Aunque, claro, el de usted debe de ser un trabajo que da satisfacciones personales. Nosotros todavía no tenemos radio porque...

Pausa. Se miran.

FILMOGRAFÍA

Parliamo di donne (Se permettete, parliamo di donne), 1964

La congiuntura , 1964

Thrilling (un episodio; los restantes son de Carlo Lizzani y Luigi Polidoro), 1965

L'arcidiavolo , 1966

¿Lograrán nuestros héroes encontrar al amigo, misteriosamente desaparecido en África? , 1968

El comisario Pepe , 1969

Celos estilo italiano , 1970

¿Me permite? Rocco Papaleo , 1971

La più bella serata della mia vita , 1972

Trevico-Torino... Viaggio nel Fiat Nam (documental), 1973

Nos habíamos amado tanto , 1974

Señoras y señores, buenas noches (film colectivo, realizado conjuntamente -sin precisión de autoría de capítulos- con Luigi Comencini, Luigi Magni, Mario Monicelli y Nanni Loy), 1976

Feos, sucios y malos , 1976

Los nuevos monstruos (un capítulo; los restantes son de Dino Risi y Mario Monicelli), 1977

Un día muy particular , 1977

La terraza , 1980

Pasión de amor (coproducción con Francia), 1982

La noche de Varennes (coproducción con Francia), 1982

El baile , 1983



Maccheroni , 1985
La familia , 1986
Splendor , 1988
¿Qué hora es? , 1989
El viaje del capitán Fracassa , 1990
Mario, María y Mario , 1993
La novela de un joven pobre , 1995
La cena , 1998
Competencia desleal , 2000
Gente de Roma , 2003/2004

http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=1370601&origen=premium&utm_source=newsletter&utm_medium=suples&utm_campaign=ultnoti

Testamentos de escritores

Hágase mi voluntad

Las indicaciones de varios autores célebres sobre el destino de los bienes materiales después de sus muertes dan pistas sobre el carácter y la personalidad, sobre las relaciones, a veces difíciles, que mantenían con sus familiares y sobre sus inclinaciones; muchas de estas cláusulas se han hecho públicas en los últimos tiempos

Viernes 06 de mayo de 2011



/ Carlos Nine

Por Verónica Abdala

Para LA NACION

Los testamentos, documentos reservados casi siempre al ámbito familiar, revelan muchas veces, cuando cobran estado público, aspectos polémicos, insospechados incluso. Ese texto que expresa la voluntad última de una persona descubre sus verdaderos afectos y también sus rencores, que tras la muerte se proyectan en castigos y en omisiones evidentes.

Algunos escritores célebres murieron en la miseria y otros en la opulencia, dejando fortunas a sus descendientes, amigos, mujeres y amantes. Hoy esos testamentos circulan en la Web y en las redes sociales y despiertan la admiración, la sorpresa o la ira de los navegantes, que comparten comentarios por Twitter o Facebook.

En cuanto a Shakespeare, por ejemplo, se sabe que en su testamento dispuso que se le entregara a su hija Judith un cuenco de plata, 100 libras esterlinas, una reserva de otras 150 libras (a condición de que ella renunciase a cualquier demanda en relación con Chapel Lane, una casa que tenía el escritor británico) y otra suma equivalente si ella lo sobrevivía al menos tres años. Ordenó que en caso contrario se le entregara el

dinero a su nieta Elizabeth. El dramaturgo legó además algunas pertenencias al marido de su otra hija, Susan, a sus tres sobrinos y a su hermana Joan, y dejó diez libras para repartir entre los pobres de Stratford. Pero no queda del todo claro por qué a su esposa, Anne, a quien le correspondía la tercera parte de los bienes, le dejó además, como recuerdo, no la mejor cama de la casa, sino otra de menor calidad.

El dato ha suscitado las más diversas interpretaciones. Lo más probable es que, como era costumbre en la época isabelina destinar la mejor cama de la casa a los invitados, el hecho de haberle dejado la cama matrimonial, lejos de ser un gesto de indiferencia o desamor, fuera una prueba de profundo afecto. No hay certezas al respecto. Tampoco las hay sobre las causas de la muerte de Shakespeare. Algunos señalan su adicción a la bebida, pero una versión más extendida la atribuye a algún tipo de cáncer.

El sitio web Ancestry.co.uk reveló a fines de 2010 datos jugosos sobre este tema, que los principales diarios del mundo reprodujeron. Se hizo pública una serie de documentos reservados que abarcan el período 1861-1941, lo que permitió el acceso general a los testamentos de figuras renombradas de la historia. Así, se supo que el poeta Thomas Hardy (1840-1928), hijo de padre constructor y madre cocinera, dejó una fortuna de 91.707 libras a una entidad financiera, el Lloyd Bank Limited. Nada recibió su esposa, Florence Dugdale. Y que el novelista inglés Charles Dickens (1812-1870), uno de los escritores más reconocidos de la literatura universal, dejó al morir propiedades por un valor equivalente a 11 millones de euros, suma que le había permitido disfrutar de una vida de lujos y placeres.

Se cree que fueron el trabajo excesivo y el estrés provocado por un matrimonio por demás conflictivo los motivos que aceleraron la muerte prematura y repentina del autor de *Oliver Twist* y *Grandes esperanzas*. Se produjo el 8 de junio de 1870, a causa de un derrame cerebral del que el escritor no pudo recuperarse. Hijo de un padre alcohólico y adicto al juego, Dickens había crecido en un ambiente signado por la pobreza, la incomunicación y la violencia. Su padre llegó a caer preso por sus abultadas deudas, y el pequeño Charles se vio obligado a trabajar desde muy chico y a abandonar más de una vez la escuela, imposibilitado de pagar sus gastos básicos. Su ingreso en el periodismo en 1828 (fue contratado como redactor en el diario *Morning Chronicle*) cambiaría para siempre su destino.

Durante las dos últimas décadas de su vida, Dickens sufrió golpes que deterioraron su salud: enfermedades reiteradas, la muerte de una de sus hijas y la de su hermana, el divorcio de su esposa y un accidente ferroviario. Su cuerpo está enterrado en Londres, en la Abadía de Westminster.

También Arthur Conan Doyle (1859- 1930) murió rico. El padre de Sherlock Holmes, el detective más famoso de todos los tiempos, falleció de un ataque al corazón a los 71 años y dejó a sus herederos unos 3 millones de libras de hoy, con indicaciones precisas para que fueran dispuestas en beneficio de su última mujer y de uno de sus hijos, Percy. Había tenido, en total, cinco hijos, de dos matrimonios.

Llamativamente, no legó nada a sus hijas mujeres.

Tras haber terminado la carrera de medicina, en su juventud Conan Doyle dio forma a una breve novela, *Estudio en escarlata* (1887), cuya proyección jamás imaginó: ése sería el primero de los 68 relatos que lo convirtieron en uno de los autores más aclamados del género policial. El personaje de Sherlock Holmes fue para el autor algo así como la gallina de los huevos de oro una vez que alcanzó notoriedad. A partir de 1890, Conan Doyle comenzó a amasar una fortuna, sin duda moderada en relación con las ganancias que en el último siglo y medio generaron sus obras. En Crowborough, Inglaterra, ciudad en la que residió veintitrés años, lo recuerda una estatua.

El patrimonio que logró reunir Lewis Carroll (1832-1898) fue bastante menor que el de Conan Doyle: el equivalente a 450.000 libras actuales. Lewis Carroll fue el seudónimo que eligió para firmar sus relatos Charles Lutwidge Dodgson (1832-1898), diácono anglicano, lógico, matemático, fotógrafo y escritor británico, conocido sobre todo por su obra *Alicia en el país de las maravillas* y por sus fotografías, que dieron pie a las sospechas sobre una posible inclinación pedófila. Un dato significativo es que en su testamento ordenó que tras su muerte fueran destruidos los retratos de niñas desnudas. La indicación se cumplió, ya que de ellos no se ha encontrado ningún rastro; las que se conocen son todas fotos de niñas que, aunque en actitudes provocativas, se encuentran vestidas.

Así como desaparecieron aquellas fotos comprometedoras, Carroll se llevó a la tumba los secretos de su relación con Alice Liddell, su pequeña musa inspiradora, a la que conoció de niña y con quien siguió carteándose -aunque ya sin el mismo interés- hasta la madurez de ella.

Una mañana soleada de julio de 1862, Carroll y otro párroco, el reverendo Robinson Duckworth, llevaron a las tres hermanas Liddell (Lorina, de trece años; Alice, de diez y Edith, de ocho) a pasear en barco por el Támesis. Según los relatos del propio Carroll, de Alice Liddell y de Duckworth, el autor improvisó la narración, que entusiasmó a las niñas, especialmente a Alice. Después de la excursión, Alice le pidió que escribiera la historia. Dodgson pasó una noche componiendo el manuscrito, que tituló *Las aventuras subterráneas de Alicia* (*Alice's Adventures Under Ground*), y que él mismo ilustró. Lejos estaban todos ellos de saber entonces que ése sería el germen de la mayor y más trascendente obra literaria de Carroll y su mayor éxito comercial.

Sobre la muerte y el mito de Ernest Hemingway (1899-1961) se ha escrito mucho. Quien acaso fue, junto con William Faulkner, el mayor escritor estadounidense de la primera mitad del siglo XX se mató de un escopetazo en la boca la madrugada del 2 de julio de 1961. Así puso punto final a una vida de aventuras. Su esposa oyó entre sueños un ruido sordo, "como una puerta que se cerrara de un golpe". Estaban en la casa que compartían en Cuba y en la que habían vivido durante veinte años. Oficialmente, el suicidio de quien sólo seis años antes había ganado el Premio Nobel de Literatura -autor de *Por quién doblan las campanas*, *Adiós a las armas*, *El viejo y el mar* y *París era una fiesta*, entre otras obras- se presentó como un desgraciado accidente, pero los que lo conocían entendieron desde el primer momento que el escritor se había rendido ante los reiterados golpes sufridos a lo largo de su historia. También su padre y su abuelo se habían suicidado. El escritor se había venido mostrando irritable, desganado y mañoso. Bebía sin control y había amagado varias veces con quitarse la vida. Las depresiones reiteradas, que habían devenido, según los especialistas, en una manía persecutoria, fueron tratadas con electroshocks. Hemingway atribuía a la agresividad de los tratamientos la sequía creativa de sus últimos tiempos y la imposibilidad de hacer frente a las propuestas de trabajo que le ofrecían. El diagnóstico de Alzheimer, que recibió poco antes del final, profundizó su angustia. Su última voluntad fue que su esposa recibiera la totalidad de sus bienes. Su testamento no hace ninguna mención a sus tres hijos. El primogénito, Jack John Hadley Nicanor Hemingway, llamado Bumby, también fue escritor y tuvo dos hijas famosas: las modelos y actrices Margaux y Mariel Hemingway Hemingway. Margaux (nacida en 1954) padecía de depresión autodestructiva y se suicidó el 1 de julio de 1996, un día antes del aniversario de la muerte de su abuelo Ernest.

El dramaturgo británico George Bernard Shaw (1856-1950), por su parte, murió un 2 de noviembre de mitad de siglo, a causa de las heridas sufridas al caer de una escalera, en su casa de campo de Ayot Saint Lawrence. Dejó a sus descendientes 1.028.000 dólares y pidió que en sus funerales se evitara a cualquier costo la presencia de cruces "o cualquier otro instrumento de tortura o símbolo de sacrificio de sangre". Además, el ganador del Premio Nobel de Literatura 1925, famoso en el mundo entero en el momento de su muerte, pidió también que sus cenizas fueran esparcidas en Ayot Saint Lawrence. "Personalmente, prefiero el jardín al claustro", escribió.

Un dato por demás curioso es que, al margen de lo que legó a sus familiares, Shaw destinó parte de su fortuna a instituciones académicas, para el estudio y desarrollo de un nuevo alfabeto. El proyecto fracasó en una primera instancia debido a que la suma resultaba insuficiente y a que la solicitud de ampliarla fue impugnada en los tribunales, que la consideraron demasiado vaga. El Estado dividió esa parte de su testamento entre otros beneficiarios mencionados por Shaw: la National Gallery of Ireland, el British Museum y la Royal Academy of Dramatic Art. La situación se revirtió siete años después de la muerte del autor. Entonces, los derechos de la comedia musical *Mi bella dama*, basada en la obra teatral *Pigmalión*, permitieron a los estudiosos desarrollar el llamado "alfabeto shawiano". En 1958 se realizó un concurso. Entre los 467 alfabetos que intentaban hacer más precisa la escritura en inglés se impuso el de Ronald Kingsley Lear, que, por supuesto, nunca prosperó demasiado.

La muerte de la escritora Virginia Woolf (1882-1941), que se suicidó en 1941, benefició económicamente a su marido, el editor Leonard Sidney Woolf, que recibió la suma de 16.868 libras. Hija del escritor Leslie Stephen, una de las figuras más importantes de la vida literaria británica, Woolf sobrevivió a una adolescencia traumática. Perdió a su madre a los 13 años y a los 22 a su padre. El vacío en que la sumieron esas ausencias precoces la condujo por primera vez al borde del suicidio.

En 1915 publicó su primera novela, *Viaje de ida*, y cayó gravemente enferma; padecía esquizofrenia. Las crisis, más o menos violentas, siguieron acosándola durante el resto de su vida. El año de su suicidio su salud se había deteriorado seriamente. El 28 de marzo de 1941 desapareció de su casa y el 31 fue encontrada

ahogada. Dejó dos cartas: una para Leonard y otra para su hermana Vanessa. En ellas expresó su profunda angustia con su mejor herramienta, las palabras:

Estoy segura de que, de nuevo, me vuelvo loca. Creo que no puedo superar otra de aquellas terribles temporadas. No voy a curarme en esta ocasión... estoy haciendo lo que me parece mejor... No puedo seguir destrozando sus vidas por más tiempo.

Entre quienes optaron por dejar a sus amigos sus bienes más preciados se incluye Oscar Wilde (1854-1900), escritor, poeta y dramaturgo que destinó a su amigo Ross las escasas cien libras que le quedaban tras su paso por la cárcel de Reading, donde había sido recluido tras ser condenado a trabajos forzados por el delito de sodomía, y por la pensión parisina en la que se recluyó después de la cárcel, con el seudónimo de Sebastian Melmoth.

El autor de *El retrato de Dorian Gray* y *La importancia de llamarse Ernesto* murió en 1900, lejos de su familia, casi desahuciado, en un hotel de la capital francesa. Sus últimos años de vida se caracterizaron por la fragilidad económica, sus quebrantos de salud, los problemas derivados de su afición a la bebida y un acercamiento de última hora al catolicismo. Sólo póstumamente sus obras volvieron a representarse y a editarse en varias lenguas.

En la misma línea, Robert Louis Stevenson (1850-1894) dejó su herencia (15.125 libras) a su amigo Charles Baxter, a quien además había dedicado algunos de sus libros. Ambos habían mantenido una estrecha amistad durante décadas. Además, con buen humor, el escritor le dejó a su amiga Annie H. Ide una nueva fecha de cumpleaños. Ide se había quejado ante Stevenson por los inconvenientes de haber nacido en Navidad, así que el autor le "regaló" otro día natal, el 13 de noviembre, pidiéndole que cuidara de él y que lo usara "con moderación y humildad, ya que este día de cumpleaños no es tan joven como el que tenías antes".

El caso más desopilante, sin embargo, parece ser el de León Tolstoi, novelista considerado uno de los más grandes escritores de la literatura mundial, que dejó por escrito todas sus posesiones... al tronco de un árbol. Tolstoi murió el 20 de noviembre de 1910 a las seis y cinco de la mañana. Así lo marcan desde hace casi cien años los relojes de época de la estación de Astapovo, donde el escritor se apeó para morir, y que están detenidos en ese punto a modo de homenaje.

La imagen de Tolstoi, bajando de un vagón de tercera clase, con 38 grados de fiebre y sostenido del brazo por su médico Makovitski, forma parte de la épica de la literatura. Es también tema central de *La última estación en la vida de Tolstoi*, de Jay Parini, libro que inspiró el film protagonizado por Christopher Plummer y Helen Mirren. Tres días antes, el escritor había escapado, con pulmonía, de su finca de Yasnaia Poliana, huyendo, con la complicidad del médico y de una de sus hijas, de los arrebatos de su mujer, Sofia Andreevna, con quien había tenido ocho hijos y mantenía una relación de amor-odio, que se había tornado insoportable para ambos. La estación del pueblo fue rebautizada con su nombre en 1918.

CASOS RECIENTES: CELA, BENDETTI Y LARSSON

Entre los testamentos de escritores latinoamericanos que han tomado estado público en los últimos tiempos, tiene ribetes particulares el del uruguayo Mario Benedetti. Las disposiciones testamentarias del autor de *Gracias por el fuego* generaron abundante controversia entre los herederos.

Tras el fallecimiento de Benedetti, en mayo de 2009, el hermano del escritor, Raúl, denunció que el testamento firmado por el escritor en mayo de 2008 había sido escrito bajo presión. El texto consagraba como "única y universal heredera" a la Fundación Mario Benedetti. Mario dejaba también una renta vitalicia a Raúl y un monto de dinero a su primo, Oscar Domínguez Benedetti.

"Tengo una sensación muy desagradable, siento una mezcla de dolor y de fastidio con quienes se han portado tan mal, revoloteando como aves de rapiña ante su cuerpo, que todavía está fresco", declaró Raúl Benedetti a la prensa, e inmediatamente después inició una acción judicial para que el escrito fuera revocado. "Para mí, esto se lo hicieron firmar", dijo. El hermano de Benedetti reveló que en los almuerzos familiares "se hablaba mucho del asunto" de la sucesión y que siempre en esas conversaciones se daba por sentado que él sería "el heredero único y universal".

Las posesiones en juego incluyen un departamento en Montevideo, otro en Madrid, una biblioteca de siete mil volúmenes, cuadros de mucho valor y una cuenta bancaria en la que se depositaban los derechos de autor de todas las obras del escritor, editadas en diversos idiomas (los derechos consisten, por lo general, en un 10% del precio de venta de cada libro).

Antes del *affaire* Benedetti, el caso del español Camilo José Cela, fallecido en enero de 2002, también había provocado discusiones en su círculo familiar y una prolongada polémica pública.

Antes del fin, el escritor legó sus propiedades y bienes (una casa en Puerta de Hierro, Madrid; cuatro empresas fundadas por él para administrar sus derechos de autor y algunos negocios inmobiliarios) a la que sería su viuda, Marina Castaño, pese a que reconocía los "derechos legitimarios" de su único hijo, Camilo José Cela Conde, del que estaba distanciado desde hacía años.

El Premio Nobel Cela declaró que su hijo podía considerarse "completamente pagado" con un cuadro valuado en 900 mil euros, cuya historia resulta valiosa por sí misma. La obra, conocida como "El Miró rasgado", había sido adquirido por el autor de *La colmena* creyendo que se trataba de un auténtico Joan Miró. Después descubrió que la pintura no pertenecía al artista catalán. Miró, amigo del escritor, rasgó el cuadro en cuatro partes y pintó sobre el lienzo cosido. En el dorso escribió: "En recuerdo de una falsa tela apuñalada que dio nacimiento a una obra auténtica". Al dejarlo como herencia, podría suponerse que Cela apelaba secretamente a que esa recomposición pictórica sirviera como símbolo de una posible reparación de la deteriorada relación con su hijo. Pero todo indica que no fue así: apenas se habría resignado a cederle a su vástago lo que éste ya tenía. En una oportunidad, ya se había negado a devolver el cuadro, lo que causó una pelea familiar.

Otro caso que cobró estado público y que aún permanece irresuelto es el del escritor sueco Stieg Larsson, muerto en noviembre de 2004, que se convirtió en best seller tras su fallecimiento, cuando se publicó la trilogía de novelas policiales *Millennium*.

Larsson, que murió de un ataque al corazón a los 50 años de edad, justo antes de la publicación de sus libros, nunca tuvo mucho dinero en vida ni imaginaba el éxito de ventas que iban a ser sus obras. Cuando redactó su testamento -en 1977, antes de realizar un viaje a Etiopía del que temía no regresar con vida-, legó sus pocos bienes a la Federación de Trabajadores Comunistas de Umeaa (ciudad ubicada al norte de Suecia), integrante de la IV Internacional Comunista. Claro que cuando su trilogía alcanzó cifras de venta multimillonarias, hubo quienes salieron con los tapones de punta a poner en duda la validez de su último deseo.

Hasta estos días, la compañera de Larsson, Eva Gabrielsson -con quien el escritor convivió 32 años, aunque sin casarse, por razones de seguridad, ya que Larsson escribía contra el neonazismo y debía pasar períodos en la clandestinidad-, no recibió nada. El padre y el hermano del autor se quedaron con los derechos de sus obras. Eva pudo conservar sólo lo que había en el departamento que había compartido con su esposo. Cuando la amenazaron con echarla de allí, se aferró a la computadora que contiene el cuarto tomo, inconcluso, de la serie. No reclama dinero, pero espera obtener derechos sobre el libro, en cuya elaboración dice haber contribuido indirectamente.

Mientras tanto, el padre y el hermano de Larsson desoyen los pedidos. Según la revista *Forbes*, el sueco ocupa un puesto destacado en la lista de los "muertos más ricos del mundo". Se calcula que sus herederos han obtenido unos 20 millones de euros con la trilogía, ya traducida a más de 30 idiomas. La viuda se las ingenia como puede: este año publicó *Millennium*, *Stieg y yo*, las memorias de su vida con su difunto esposo, que seguramente generarán revuelo entre sus fanáticos.

http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=1370301&origen=premium&utm_source=newsletter&utm_medium=suples&utm_campaign=ultnoti

"La historia no está escrita de antemano"

El español Antonio Muñoz Molina cuenta en esta entrevista los entretelones de su última novela, *La noche de los tiempos*, una historia de amor y decepción que transcurre en los comienzos de la Guerra Civil Española

Viernes 06 de mayo de 2011



/ NEWSCOM

La noche de los tiempos

Por Antonio Muñoz Molina

Seix Barral

958 páginas

\$ 149

Por Martín Lojo

De la Redacción de LA NACION

De visita en Buenos Aires por la Feria del Libro, el escritor español Antonio Muñoz Molina (Úbeda, 1956) dialogó con **adn** sobre la escritura de *La noche de los tiempos*, una novela de más de 950 páginas en las que retrata con minuciosidad apabullante una época intensa y trágica, los últimos meses de la República Española y el golpe de Estado que desató la guerra civil. La novela relata el romance entre Ignacio Abel, un arquitecto republicano formado en Alemania en la escuela Bauhaus, hastiado de su vida gris dominada por la familia católica y conservadora de su esposa, y Judith Biely, una joven estadounidense que imprime a sus días la agitación de su espíritu moderno. En ese conflicto de mundos inconciliables, Muñoz Molina intenta capturar la incertidumbre en la que vivió una generación plena de esperanzas utópicas que vio sus sueños truncados por el estallido de la violencia.

La noche de los tiempos surgió de una idea para un cuento que se me ocurrió en el recorrido entre Nueva York y el Bard College, en el norte, donde daba clases en el otoño de 2006. Es un viaje atractivo, porque recorre la orilla del río Hudson hasta el pequeño College, en medio del bosque, donde está la tumba de Hannah Arendt. Pensé en lo extraño que sería para los inmigrantes europeos encontrarse con un mundo así, y comencé a escribir sobre un yugoslavo que se refugia de la guerra en Estados Unidos, en los años 90, y que escribe en una lengua que sólo entiende el profesor que lo ha invitado.

-¿Cómo se transformó ese cuento en una novela sobre la Guerra Civil Española?

-Me acordé de Pedro Salinas, que salió de España en agosto de 1936 y, ya emigrado a Estados Unidos, tuvo una relación amorosa con la profesora Katherine Whitmore, del Smith College, también en esa zona. Un amor clandestino que inspiró los poemas de *La voz a ti debida*. Las novelas surgen de este tipo de asociaciones, como una reacción química. En Bard College me mostraron unos dormitorios de estudiantes diseñados por un arquitecto de la Bauhaus. Me dejé llevar por esos paisajes y personajes.

-De esa arquitectura surgió el protagonista, Ignacio Abel.

-Claro, Ignacio Abel es un moderno que ha estudiado en la República de Weimar, cree en el progreso social, tiene una idea de la arquitectura muy utopista, como los alemanes de la época. Pero en su relación clandestina con Judith, una mujer estadounidense liberal, sus ideas políticas progresistas contrastan con una moral

conservadora. Me importaba contar el choque entre esa masculinidad a la española y la mujer americana de la época. En muchos casos esas mujeres judías de clase media de izquierdas, muy emancipadas, se enamoraban de hombres que sólo querían tenerlas como amantes.

-¿Qué interés encontró en contar esa historia en un contexto tan transitado por la ficción como la Guerra Civil Española?

-Más que la guerra civil en sí, me interesaba cómo los hechos públicos afectan las vidas privadas. También quería mostrar que esa desgracia, siempre interpretada en términos esencialistas, muy españoles, formó parte de un fenómeno mucho más amplio, la gran crisis europea de los años 30 y 40. En ese contexto, es absurdo afirmar que España estaba predestinada a la guerra civil por sus demonios interiores. Soy historiador de formación y esas vaguedades me parecen falsas y tóxicas. La historia no está escrita de antemano.

-El protagonista, Ignacio Abel, critica el fascismo por su brutalidad e ilegitimidad, pero también a la izquierda por haber debilitado la consolidación de la República con sus aspiraciones revolucionarias. ¿Usted comparte esas opiniones?

-Creo que sí. Es asombroso que la responsabilidad sea tan difícil de aceptar para la izquierda española después de tantos años.

-¿Cómo se leyó en España esa posición?

-En algunos casos, como si yo fuera una especie de traidor. Es una novela, no un ensayo histórico. Pero claro, hay mucha gente que no quiere ver las propias responsabilidades. La República fracasó, en parte, porque cada partido tenía su proyecto y no le importaba el de los demás. Cuando se produjo el golpe de Estado, cada uno fue a lo suyo: los anarquistas declararon la anarquía; los comunistas quisieron tomar el poder; los republicanos, establecer su República soñada. Fue un delirio colectivo en el que lo único que tenían en común es que ninguno veía la realidad. Traté de reflejar lo que se lee en los periódicos de la época, el contraste entre la propaganda, grosera y machacona, y la realidad: "Nuestras fuerzas heroicas avanzan hacia Zaragoza". Pero Zaragoza está cerca y en medio sólo hay un desierto, ¿cómo es que nuestras fuerzas heroicas no llegan nunca? Todas las ideologías, en sus extremos, son formas de milenarismo que impiden ver la realidad.

-¿Por qué entre todos los personajes históricos mencionados en la novela eligió profundizar en la descripción de un artista no tan central como el poeta y pintor José Moreno Villa?

-De José Moreno Villa tenemos sus memorias, una documentación estupenda. El personaje secundario mira desde cierta distancia a los actores principales, es mejor observador. Villa representa al máximo esa clase media, republicana y progresista, pero también burguesa. Una clase que quiere el progreso pero está muy lejos de la clase trabajadora. Son "señoritos", como se decía entonces. No hay que olvidar que García Lorca, Alberti o José Bergamín pertenecen a la alta burguesía. Ignacio Abel es un desclasado, hijo de un obrero. Me interesa la visión de estas personas entre dos clases porque esa escisión otorga desarraigo y lucidez.

-La novela abunda en descripciones minuciosas: olores, sensaciones, detalles de cada objeto. ¿Cómo llegó a ese estilo que busca contar todo?

-Necesité apropiarme de la historia. Cuando comencé la novela, tenía la incertidumbre de saber si se puede hacer literatura de primera calidad sobre un mundo que uno no ha conocido. Cada vez creo más que la literatura se basa en la precisión sobre los hechos concretos. Podía documentarme sobre ese mundo, pero era ajeno a mí. Escribía y escribía pero sentía esa duda. Un día, cuando ya estaba en un callejón sin salida, me saltó la chispa en la ducha y me di cuenta de que mi incertidumbre tenía que formar parte de la novela.

-Por eso aparece un narrador en primera persona que observa los hechos.

-Exacto. Esa primera persona que aparece y desaparece sin pesar tanto en el efecto general del relato fue, sin embargo, fundamental. Sin ella no hubiera sido una novela honesta.

-Ese narrador dice que puede experimentar sin dificultad lo que sucede en el relato. ¿Esa experiencia de tanta cercanía fue real durante la escritura?

-Es el vértigo que hay en algunos momentos de la ficción, cuando uno logra ponerse en el lugar de los personajes. Escribir tiene mucho de trance, de dejarse llevar. Cuando tuve esa especie de iluminación, un amigo me dijo que había una feria de postales en el hotel New Yorker, un hotel *art déco* muy bonito. En esa feria vi postales enviadas en los años 30 desde los transatlánticos que viajaban a América. Tocarlas me provocaba un estremecimiento total, sentía que estaba tocando ese mundo vedado. Por eso surgió ese esfuerzo de imaginación que me llevaba a querer saber qué había en los bolsillos de los personajes. La relación con los objetos de la época, una maleta antigua o una máquina de escribir Smith Corona, hacía la escritura muy

inmediata, sin la cerebralidad de la reconstrucción histórica. La necesidad de hacer real el mundo, de tocar y oler la materialidad perdida, me llevó a hacer una arqueología de lo banal. Lo primero que se pierde con una época son los objetos cotidianos. Lo cotidiano no se fosiliza.

-Frente a ese detalle en la escritura, en otras páginas realiza un collage de titulares periodísticos y apela a la máxima generalidad de la noticia anónima.

-Eso fue una revelación incontenible. Hasta ese momento había intercalado titulares y giros de la prosa periodística pero, en el centro temporal de la novela, se me impuso que el comienzo de la guerra se describía mejor sin introducir palabras mías, simplemente cortando y pegando lo que se decía en los periódicos.

Cuando se piensa retrospectivamente qué ocurrió en Madrid el 19 de julio de 1936, lo único es el estallido de la guerra, pero en un periódico de esos días se habla también de partidos de fútbol, carreras de automóviles, avisos de prostíbulos. En la realidad del presente las cosas son mucho más confusas.

-La escritura de la novela le llevó tres años. ¿Cómo se relacionó con un texto tan extenso durante tanto tiempo? ¿Le produjo cierto temor publicar una novela de casi mil páginas?

-Hubo una primera fase de mucha ilusión, cuando vi la posibilidad real del libro. Luego fui escribiendo y encontrando personajes y situaciones, pero al mismo tiempo notaba que estaba sobre una base muy frágil y acabé en un callejón sin salida. Entonces, cuando vino esa especie de revelación, volví al principio y rehice las páginas y las ordené. La novela se transformó en mi vida. Claro que me produjo mucho temor, pero hasta ahora estoy muy contento. Tengo la tranquilidad de que hice lo que me apetecía. Contra mi propio consejo y mi conveniencia, era lo que tenía que hacer.

http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=1370302&origen=premium&utm_source=newsletter&utm_medium=suples&utm_campaign=ultnoti

La segunda conquista del mundo

***Ojos imperiales*, obra clave de los estudios culturales, analiza de manera provocativa los discursos que acompañaron las primeras expediciones científicas a América latina**

Viernes 06 de mayo de 2011



Ojos imperiales

Por Mary Louise Pratt

Fondo de Cultura Económica

Trad.: Ofelia Castillo

471 páginas

Por Ana María Vara

Para LA NACION

Hay libros que, por sus características y el perfecto *timing* de su publicación, dejan su marca en el desarrollo de varias disciplinas: son como encrucijadas desde las que el pensamiento pudiera orientarse hacia distintos caminos. Así ha pasado con *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*, de la estadounidense Mary Louise Pratt que, desde su primera edición en 1992, se ha convertido en referencia obligada de los estudios literarios, la antropología, la geografía, la comunicación, la historia moderna y la historia de la ciencia. Casi veinte años después, ante la evidencia del impacto de su obra, Pratt emprende una segunda edición, con una nueva introducción y el agregado de un capítulo final.

De un seminario que esta profesora de la Universidad de Nueva York dictó sobre literatura de viajes, surgió este libro que analiza los discursos que acompañaron y legitimaron la segunda conquista del mundo: la que emprendieron los países europeos sobre las posesiones de los declinantes imperios de España y Portugal en los siglos XVIII y XIX. Su base transdisciplinaria y su enfoque político no podían haber sido más oportunos: la publicación de *Ojos imperiales* coincidió con el ascenso de los estudios culturales y los estudios poscoloniales. Pratt explica el principio metodológico en que se apoya: "Las transiciones históricas fuertes alteran la manera en que la gente escribe porque alteran sus experiencias y, con ello, también su manera de imaginar, sentir y pensar el mundo en el que viven".

Otro aspecto clave es que los discursos orientan la mirada, proponen una manera de entender la realidad: se piensa como nos enseñaron o contra lo que nos enseñaron, se toman ciertos puntos y se los reelabora, se los combina, se los parodia, se los tuerce y retuerce. Ésa es la "transculturación" del subtítulo. Por eso, *Ojos imperiales* incluye no sólo textos vinculados a los proyectos neocoloniales, sino también de los criollos, que por entonces estaban embarcados en la creación de las nuevas naciones.

Los cuatro capítulos iniciales están dedicados a las primeras expediciones "científicas" a América latina. Por cuestiones políticas, la corona española concede permiso por primera vez en 1735 para que naturalistas y geógrafos franceses recorran sus posesiones. Su objetivo: medir un grado de longitud cerca de Quito, sobre el ecuador. Aunque dirigida por el matemático Louis Godin, la expedición fue conocida como La Condamine, por el científico que pudo completarla. Era gemela de otra dirigida por Maupertius al Ártico: ambas buscaban determinar si la Tierra era una esfera, como argumentaban los franceses, o un esferoide achatado en los polos, como decía el inglés Isaac Newton.

La Condamine representó los inicios de la cooperación científica internacional y contribuyó a consolidar, según Pratt, "un proyecto europeo de construcción de conocimiento que creó una nueva clase de conciencia planetaria eurocentrada". En la misma medida en que produjo ciencia, produjo textos que marcarían el imaginario europeo sobre América. Vine, vi, escribí: en 1744, la *Relación abreviada de un viaje al Perú*, del matemático Bouguer, comienza como un trabajo técnico que luego deriva hacia "una historia de sufrimiento y privaciones que conmociona aún hoy". Un año después, el propio La Condamine publicó su *Relación abreviada de un viaje hecho por el interior de la América Meridional* en el estilo de la literatura de supervivencia que dominaba por entonces. A dos siglos y medio de la llegada de Colón, América es todavía un territorio a descubrir para el francés: "Me encontré allí con nuevas plantas, nuevos animales y nuevos hombres".

La perspectiva femenina está dada por la historia de Madame Godin, "romántica y escalofriante", según Pratt. Peruana de clase alta, se casa con el científico visitante. Pero todo se complica. Llegado el momento, su marido pasa 18 años en Cayena gestionando los pasaportes para ella y los cuatro hijos de la pareja. En ese lapso, mueren todos los niños y Madame Godin decide ir a su encuentro: en el camino atraviesa los Andes y navega el Amazonas. Abandonada en la selva por sus guías locales, ve morir a su hermano, sus sobrinos, sus sirvientes. Finalmente, es rescatada por indígenas canoeros y logra reunirse con su marido, quien transcribe su relato a pedido de La Condamine en 1773. Para la opinión pública europea, se convierte en la figura de una amazona, "la combativa guerrera que los europeos habían creado para simbolizar América".

En estos primeros capítulos, también resultan clarificadoras las páginas dedicadas al sistema clasificatorio de Carl Linneo, que establece un nuevo ordenamiento de la naturaleza.

Alexander von Humboldt, cuya vida compite en interés con su obra, es protagonista absoluto de la segunda parte de *Ojos imperiales*: "La escala épica de sus hazañas se debe tanto a su fortuna como al espíritu de su tiempo, sin dejar de tener en cuenta su carácter audaz y su apasionada autorrealización". Tras estudiar en la Universidad de Gotinga y en la Escuela de Minas de Friburgo, Humboldt queda huérfano y en posesión de una importante herencia. Otra casualidad se suma: el avance de Napoleón sobre Egipto le impide integrar una expedición por el Nilo. Encuentra entonces su destino de naturalista en América, dejando una huella no sólo en la imaginación europea, sino también en la latinoamericana. De Bolívar a Sarmiento, a García Márquez, varias generaciones de intelectuales pensarán su tierra desde las figuraciones que propuso el alemán y en contraste con ellas. "En la cultura oficial Humboldt es pensado como necesario, como algo que, visto retrospectivamente, tenía que suceder", resume Pratt.

Una de las metáforas clave sobre América que impusieron los textos de Humboldt, resultado de sus viajes por gran parte de América latina, es la de una "naturaleza salvaje y gigantesca". A diferencia del mundo ordenado, categorizable, que proponía el sistema de Linneo, Humboldt recrea América en la forma de una naturaleza "impresionante, extraordinaria, un espectáculo capaz de sobrecoger la comprensión y el conocimiento humanos". Esa metáfora tendrá ecos en el *Facundo* de Sarmiento, transformada en un mal que se debía combatir: el de la "inmensa extensión" que se describe como despoblada y disponible, y que negaba la presencia de los grupos indígenas. Pratt también se detiene en el epígrafe de Humboldt, tomado de su obra "sobre estepas y desiertos", que Sarmiento atribuye erróneamente a Francis Bond Head: "La extensión de las pampas es tan prodigiosa que al norte limitan con bosques de palmeras y al sur con nieves eternas".



La tercera y última parte de *Ojos imperiales* está formada por dos capítulos. En el primero, Pratt analiza el relato de Richard Burton sobre su expedición en busca de las fuentes del Nilo y los *Travels in West Africa* de Mary Kingsley. El segundo es el nuevo trabajo incorporado a esta segunda edición. Titled "En la neocolonia: modernidad, movilidad, globalidad", se concentra en el análisis de intelectuales latinoamericanos: García Márquez, Horacio Quiroga, Mário de Andrade, José María Arguedas, Alejo Carpentier. Sobre el final del capítulo y del libro, Pratt menciona la más reciente etapa "conquistadora": el proyecto neoliberal de los años ochenta y noventa, que describe como "una nueva ola de saqueo de los pueblos de los países más débiles", liderada por el Banco Mundial y el Fondo Monetario Internacional y también acompañada por un discurso legitimador: el "del libre comercio, el flujo internacional de capitales y los mercados abiertos". Así como algunos críticos señalaron errores fácticos en la primera edición -esperables en una obra tan ambiciosa- otros podrán decir ahora que Pratt no es rigurosa en su análisis del presente, al que dedica páginas brevísimas. Lectores más cuidadosos, sin embargo, encontrarán en ese capítulo final una de las continuaciones más ricas y necesarias de una obra de por sí muy productiva, además de un posicionamiento ideológico franco que funciona como sugestiva clave de interpretación.

http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=1370303&origen=premium&utm_source=newsletter&utm_medium=suples&utm_campaign=ultnoti

La intimidad del terror

En su novela *Soy un bravo piloto de la nueva China*, Ernesto Semán aborda originalmente los años de la última dictadura militar en clave personal

Viernes 06 de mayo de 2011

Soy un bravo piloto de la nueva China

Por Ernesto Semán

Mondadori

288 páginas

\$ 65

Existe una nutrida bibliografía que focaliza su temática en la dictadura militar que gobernó el país entre 1976 y 1983, y sobre todo, en sus procedimientos más tenebrosos de desapariciones y asesinatos. Se suma ahora *Soy un bravo piloto de la nueva China*, de Ernesto Semán (Buenos Aires, 1969), una de las más originales que se han escrito referidas a ese período al oscilar equilibradamente entre la descripción de hechos biográficos e históricos y un punto de vista personal. El título de la novela, de por sí, no tiene el menor matiz de los que son comunes en este tipo de obras.

Periodista y escritor, Semán reconstruye años de su niñez y parte de su adolescencia, poniendo el acento en sus padres, con nombres ficticios. Él, Luis Abdela, un muy comprometido militante de izquierda, que ha recibido entrenamiento en la Cuba castrista y en la China de Mao y que, poco después de su retorno, es secuestrado, torturado y finalmente arrojado al mar desde un avión. Ella, Rosa, una mujer de extraordinario temple que debe hacerse cargo de sus dos pequeños hijos, mientras sobrelleva un cáncer terminal. Los detalles de ese inquietante escenario familiar pueden evaluarse como una exposición lineal de la novela, pero rápidamente se le va sobreponiendo una vigorosa estructura informal, que se ha insinuado ya en el índice del libro, cuando el lector toma nota de que cada una de las cinco partes que lo integran incluye capítulos articulados en tres ámbitos, que no varían y por lo tanto llevan siempre, como una obsesión, el mismo título: "La ciudad", "El campo", "La isla".

La ciudad es, obviamente, el contexto capitalino; el campo es un campo de concentración, o sea, la despiadada antesala de la muerte, y la tercera es un extraño territorio insular sin ubicación geográfica ni límites precisos, del que es mandamás Rudolf, una criatura abominable, con cuerpo de hombre y una larga cola, y en donde se reencuentran y conversan vivos y muertos, como algo perfectamente natural. No falta un contrapunto entre Abdela y su secuestrador, Aldo Capitán, quien -pretendiendo dignificar su siniestro oficio de represor- en un momento del diálogo se despacha con una frase de inusitada perversión: "Torturar nos hace más humanos".

La singular fisonomía con que el escritor concibió la isla, con algo celestial e infernal a la vez, recuerda lo visto en el cine expresionista alemán, en su carácter de propuesta estética que enfatiza lo subjetivo como medio de interpretar comportamientos para los que no hay respuestas racionales. El mismo Semán ha justificado esta particular inclusión en su libro, al señalar que a medida que avanzaba en la novela advirtió que surgían en él imágenes contradictorias con la entidad de un sueño abrumador, frecuentado por personajes y situaciones que pasaban de lo definible y concreto a lo definitivamente difuso y ambiguo. Un estado mental al que parece aludir aquel enigmático pronunciamiento de T.S. Eliot: "Tuvimos la experiencia, pero hemos perdido su real significado".

Willy G. Bouillon

http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=1370306&origen=premium&utm_source=newsletter&utm_medium=suples&utm_campaign=ulnoti

En busca de valores**El ensayista español Javier Gomá desmenuza el romanticismo de la sociedad actual y aboga por el retorno de un modelo ético de virtud cívica**

Viernes 06 de mayo de 2011

Ejemplaridad pública**Por Javier Gomá**

Taurus

274 páginas

\$ 75

La exaltación de la autonomía personal es quizás el rasgo más saliente de la sociedad occidental contemporánea. Cada uno puede darse a sí mismo su ley, elegir su modo de vida y demandar de todos respeto por esta elección. Sin embargo, esta conquista social tiene su contracara: la autonomía parece implicar anomia social. El ensayista español Javier Gomá cree que la sociedad ha ido demasiado lejos en esa búsqueda. La libertad individual es sin duda una conquista, pero su exaltación sin frenos ha llevado al reinado de la vulgaridad, concepto que Gomá eleva a principio filosófico y define como "la categoría que otorga valor cultural a la libre manifestación de la espontaneidad estético-instintiva del yo". La sociedad, en suma, se ha detenido en un estadio adolescente, que exalta románticamente la diferencia y la individualidad, y se niega a asumir las responsabilidades propias de la vida adulta.

El camino para salir de esta situación sería mostrar que la vida adulta y la virtud cívica constituyen la verdadera emancipación personal. Gomá, sin embargo, es claro acerca del respeto que merecen las conquistas de la libertad: esta solución no debe imponerse de modo autoritario, suprimiendo libertades, ni a través de un estado paternalista que viole el límite liberal para su actuación. La salida que encuentra es la que da título a su libro: la ejemplaridad pública. Partiendo del hecho empírico de que los seres humanos nos influimos mutuamente a través de nuestras conductas, existe para el autor la posibilidad de una ejemplaridad que no sea aristocrática sino democrática: que busque la adhesión libre a un modo de vida responsable, y no como autoafirmación vulgar. Gomá cree que esa obligación de ejemplaridad nos cabe a todos, pero especialmente a las figuras públicas, como los políticos y, en el caso español, la realeza.

Independientemente de la posibilidad de la ejemplaridad como vehículo, la cuestión más interesante que suscita *Ejemplaridad pública* es la identificación de los valores mediante los cuales puede superarse la anomia social. Apoyándose en Nietzsche, Gomá ve el advenimiento de la anomia como consecuencia de la desaparición de la religión y sus sucedáneos seculares. Sin embargo, a diferencia del pensador alemán, encuentra la superación de este estado social en el restablecimiento de un orden ético de "casa y oficio". La divergencia puede verse en el desplazamiento conceptual en el que incurre Gomá cuando habla de la "crítica nihilista" a los valores éticos. Para Nietzsche, el nihilismo no reside en la crítica sino justamente en los valores éticos de inspiración cristiana, que por su particular contenido autosacrificial terminan por negarse a sí mismos. La crítica simplemente explicita lo que ya ha ocurrido en la sociedad: el cristianismo y sus sucedáneos seculares han mostrado la incapacidad de sus propios valores para erigirse en principios sociales organizadores. La cuestión interesa porque para Nietzsche la anomia nihilista es una estricta consecuencia de la ética cristiana. El diagnóstico del pensador alemán, así, estaría de acuerdo en el diagnóstico de la sociedad contemporánea, pero no en la posibilidad de devolverle sentido mediante la restauración de valores que pertenecen a la ética social de inspiración cristiana.

La nueva ética poscristiana no ha surgido aún, pero en esto, como en otras cosas, será seguramente la realidad la que se adelante al búho de Minerva de la filosofía. Entretanto, quien esté interesado por estos temas podrá encontrar en *Ejemplaridad Pública* un ensayo que hace de la cuestión su foco sistemático, y cuya solidez argumentativa convive con un castellano claro y galante, en la mejor tradición de la filosofía española.

Pablo Ambroggi

http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=1370308&origen=premium&utm_source=newsletter&utm_medium=suples&utm_campaign=ultnoti

Contacto en Alemania

En una de las regiones más ricas de Europa se presentó lo mejor del arte argentino: una muestra en el Museo Morsbroich coincidió con la invitación a Buenos Aires por parte de Art Cologne, la feria más antigua del mundo

Viernes 06 de mayo de 2011



Detalle de la instalación *Esperando a los bárbaros*, de Graciela Sacco, expuesta en el Museo Morsbroich de Leverkusen. / Ver más fotos

Por Celina Chatruc

Leverkusen, 2011 - Enviada especial

Una larga mesa cubierta con papas es lo primero que se ve al entrar en el Museo Morsbroich de Leverkusen, un antiguo castillo del siglo XIII devenido museo. Metáfora de la energía y la conciencia del pueblo latinoamericano, la instalación de Víctor Grippo no podría simbolizar mejor este momento.

Junto a las obras de otros grandes artistas argentinos, las papas representan al país en esta ciudad ubicada sobre el río Rin, en la región más rica de Alemania. A media hora de aquí, en Colonia, galerías porteñas fueron invitadas por primera vez a participar de Art Cologne, la feria de arte moderno y contemporáneo más antigua del mundo, que atrae a los principales coleccionistas alemanes, holandeses y belgas. En cualquier idioma, esta situación puede sintetizarse en dos palabras: oportunidad única.

"Yo no esperaba del arte argentino esta conexión entre poética y arte conceptual; hay un gran talento para apelar a los sentimientos en una forma muy intensa", dijo a **adn CULTURA** Markus Heinzelmann, director del Museo Morsbroich, mientras recibía con empanadas a visitantes vip después de mostrarles obras de León Ferrari, Jorge Macchi, Nicola Costantino, Graciela Sacco y Guillermo Kuitca, entre otros, reunidas en la muestra *Radical Shift*. "La capacidad de conmover es muy importante para mí, porque no quiero leer un libro para entender una obra de arte", agregó, antes de opinar que el arte alemán fue perdiendo esa capacidad desde las décadas de 1950 y 1960, cuando se volcó al minimalismo y al conceptualismo.

En cambio, no es necesario conocer la trágica historia política argentina para emocionarse al recorrer las luminosas salas del museo. Basta detenerse frente a los ojos negros que parecen pedir ayuda desde las paredes blancas -instalación de Graciela Sacco que invadió las calles de Venecia en la Bienal de 2001- o pararse debajo de la bola de espejos que Jorge Macchi presentó cuatro años más tarde en la misma bienal y que hoy ilustra la portada del impecable catálogo de la muestra: las múltiples sombras que inundan la sala no son reflejos sino tajos, crudo testimonio de una fiesta macabra que dejó profundas huellas.

"Los argentinos están acostumbrados a pensar en metáforas e imágenes; eso se nota en el lenguaje y en el arte", observa Stefanie Kreuzer, curadora del Museo Morsbroich, quien convocó hace dos años a Jorge Macchi a participar de la muestra *Ordinary Revolutions*. Ella considera que el arte argentino es "conceptualmente muy fuerte y materialmente muy sensual" y que comparte con el arte alemán las raíces europeas, aunque admite que no es muy conocido en su país. De a poco, sin embargo, eso parece estar cambiando.

Hacerse oír

Curada por Heike van den Valentyn, *Radical Shift* se centra en las últimas cinco décadas del arte argentino, cuando se produjo un "giro radical" que derribó los límites del arte. El contexto socio-político se impuso como materia prima de las obras, para denunciar la violencia y defender la memoria.

"La creciente represión por parte del Estado provocó el uso de medios más radicales por parte de los artistas, que querían hacerse oír como fuera", explica Van den Valentyn, historiadora del arte, quien viajó varias veces a Buenos Aires para investigar el tema. "El objetivo de sus actividades consistía en darle una base ética a la forma estética, lo que debía conducir a una transformación profunda y duradera de la sociedad argentina." Si esa transformación se logró, es otro tema. Pero sin duda es lo que buscaba Oscar Bony cuando contrató a una familia obrera para exponerla en 1968 en el Instituto Di Tella, o Víctor Grippo en 1972, al instalar con Jorge Gamarra un horno de pan en una plaza pública del microcentro porteño. Ambas experiencias están presentes en esta muestra, junto a obras de otros doce artistas de distintas generaciones.

Entre ellos se cuenta León Ferrari, de 90 años, el artista argentino vivo más reconocido en el exterior.

"Ciertamente, la vida vencerá", se titula una extensa nota de L'Osservatore Romano de marzo de 2001, sobre la cual Ferrari pegó una reproducción de *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, de Alberto Durero. La obra cobra nuevo sentido en esta región, bombardeada días antes del final de la Segunda Guerra Mundial. Colonia, fundada por los romanos en el año 38 a. de C., quedó reducida a cenizas. Sólo se salvó su famosa catedral gótica, donde un enorme vitral realizado por Gerhard Richter, el máximo representante de la pintura alemana contemporánea, se impone como prueba del efecto reparador del arte.

Hug, Daniel Hug

"Queremos iniciar un diálogo, buscar contactos que evolucionen en forma natural", dice este hombre rubio, con porte de agente 007, que decidió apuntar su mirada a América del Sur porque considera que "es uno de los mercados de arte que más rápido están creciendo". Daniel Hug, director de Art Cologne desde 2008, tiene una misión: recuperar el terreno perdido bajo la gestión del cuestionado Gerard Goodrow.

No es un dato menor que Hug, ex galerista y nieto del artista de la Bauhaus László Moholy-Nagy, haya elegido Buenos Aires como primera ciudad invitada. Entre casi 200 galerías de 24 países, las porteñas Daniel Maman, Ignacio Liprandi y Chez Vautier representaron a la Argentina junto con la consultora Cosmocosa en la 45a edición de la feria.

El instinto de Hug no falló. "Art Cologne está regresando", dice satisfecho el milanés Bruno Grossetti, al frente de la galería homónima, presente en la feria desde sus comienzos. Trajo una obra del rosarino Lucio Fontana a Colonia, donde coleccionistas holandeses y alemanes invirtieron en fotografías de Guillermo Faivovich y Nicolás Goldberg, joven dúo con proyección internacional.

A la misma generación pertenece Tomás Espina, ganador del premio arteBA-Petrobras 2009, que viene de participar en varias ferias internacionales representado por Ignacio Liprandi y que vendió tres obras en Art Cologne. Entre ellas, el video *Ignición*, que será exhibido en gran formato en París durante La Noche Blanca, el 1° de octubre próximo.

También Nicola Costantino, quien exhibe hasta el 15 de este mes una muestra individual en la prestigiosa Fundación Daros, en Suiza, dejó una fuerte impresión en Colonia. No sólo con sus fetos de animales en el *stand* de Daniel Maman, a pocos metros de obras de Miró, Picasso y Calder valuadas en cientos de miles de euros, sino también con los "pollos bebés" que sirvió en un banquete en la casa de uno de los principales críticos de Alemania.

Con un importante esfuerzo de producción, Maman aportó un amplio panorama del arte argentino desde la década de 1940, con obras de Raúl Lozza y Enio Iommi que sorprendieron al público local, y vendió un dibujo de Catalina Chervin, artista contemporánea representada en museos de Estados Unidos, Gran Bretaña y Austria.

"Como suele pasar con varios artistas contemporáneos argentinos, Catalina es más valorada en el exterior que en su propio país. Y hay otros que son consagrados en la Argentina pero acá no llaman la atención. Por eso era importante hacer una doble presentación, en la feria y en el museo", dice Cristina Sommer, impulsora del titánico proyecto de traer arte argentino a Alemania, donde hay una fuerte tradición de coleccionismo público y privado.

Después de haber trabajado en varios museos alemanes, Sommer comprobó que la producción de los artistas argentinos no tenía nada que envidiar a la de sus pares europeos. Y decidió hacer algo al respecto. Lo logró después de cuatro años de trabajo a pulmón, con el apoyo de dos fundaciones culturales alemanas y del

ministro de Cultura porteño, Hernán Lombardi, quien ya consiguió que Buenos Aires fuera ciudad invitada en MiArt (Milán), Lima Photo (Lima) y Pinta (Nueva York).

Lombardi mantiene desde hace años un fuerte vínculo con Berlín, una de las capitales culturales más importantes del mundo, en la que se inspiró para impulsar la exitosa Noche de los Museos. Desde esa ciudad, donde viven y exponen varios argentinos -entre ellos, Charly Nijensohn y Manuel Esnoz, cuyo taller está ubicado en el antiguo cuartel general de la Stasi-, vendrán cinco galerías a la próxima edición de arteBA, donde participarán del nuevo espacio U-Turn Project Rooms.

"Los tiempos están cambiando", cantaba una banda en el centro cultural Tacheles, un enorme edificio tomado por artistas, durante una recorrida que **adn CULTURA** realizó por Berlín. La canción de Bob Dylan parecía aludir a las oportunidades que se presentan hoy para el arte argentino en Alemania.

El creciente diálogo con este país se revela incluso en una de las muestras que aloja el museo berlinés Martin-Gropius-Bau: los retratos realizados por la actriz alemana Margarita Broich incluyen a Daniel Barenboim, uno de los principales embajadores de la cultura argentina. Junto a este imponente edificio del siglo XIX se conservan los restos del muro que dividió, hasta 1989, la ciudad donde hoy se construyen puentes simbólicos.

@cchatruc

REGALO DEL CIELO

La obsesión de dos artistas argentinos por reunir las partes de un meteorito que cayó en Chaco hace 4000 años está rindiendo sus frutos. Parte de la extensa investigación de Guillermo Faivovich y Nicolás Goldberg se exhibirá el año próximo con libro propio en la prestigiosa Documenta de Kassel, que cada cinco años convoca a lo más destacado del arte contemporáneo mundial. En septiembre pasado se presentó en Portikus, Fráncfort, y ahora en la 45a edición de Art Cologne, donde la consultora Cosmocosa vendió a importantes colecciones alemanas y holandesas dos obras que forman parte del ambicioso proyecto *Una guía a Campo del Cielo*. Dentro de dos semanas, en la 20ª edición de arteBA, el público argentino podrá ver fotos del meteorito El Taco, cuyas mitades se reunieron finalmente en Alemania.

LA FIESTA DE BABETTE

Ella acomoda los pequeños pollos en fila, sobre la mesa de vidrio, minutos antes del banquete. Hace días que Nicola Costantino prepara la comida que ofrecerá a 25 coleccionistas y directores de instituciones alemanas, invitados por el dueño de casa, Carl Friedrich Schröer, uno de los críticos más importantes de Alemania. Él está filmando el *backstage* del festín para realizar un programa especial para el Canal eiskellerberg.tv. Nicola mira a cámara y dice que no, que para ella la gastronomía no es un arte en sí mismo, sino un ingrediente más de su proceso creativo. Y, también, una pasión que la acompaña desde el comienzo de su carrera como artista. Nicola sueña con tener su propio restaurante. Y cada vez que cocina recuerda *La fiesta de Babette*, película basada en una historia de Isak Dinesen. "Una refugiada francesa se gana una rifa e invierte todo el dinero ganado en una fiesta -recuerda-. Alguien le pregunta por qué se quedó sin nada y ella responde: '¿Cómo sin nada? Tengo esta fiesta'."

EL MUNDO NO ES ANCHO NI AJENO

Por Alicia De Arteaga

El desembarco del arte argentino en Art Cologne, seguido con atención por los medios y por los coleccionistas, marca un cambio de paradigma respecto del lugar que ocupan nuestros artistas en un mundo que ya no es ancho ni ajeno.

En los últimos diez años, una nueva camada de curadores que pauta la agenda internacional de las muestras y las compras de museos y fundaciones ha comenzado a mirar con enorme interés lo que sucede en América latina. Quizá los casos más destacados sean la Tate, de Londres, y el MoMA de Nueva York, influencia mediante de grandes coleccionistas como Patricia Cisneros y Estrellita Brodsky. Pero el modelo comienza a expandirse en una trama que también abarca la presencia de curadores latinoamericanos en foros internacionales, como las bienales de Lyon y Estambul, que tendrán este año al frente a la argentina Victoria Noorthoorn y al brasileño Adriano Pedrosa. Obviamente, el foco siempre está puesto en Brasil por dos razones capitales: la Bienal de San Pablo como espacio legitimador y los coleccionistas, que son más y gastan más (aunque el icónico *Abaporu*, de Tarsila, quedó en manos de Costantini).

En el panorama reciente se observan casos puntuales de un relevamiento minucioso de la producción de esta parte del mundo, algo que sucede en Daros Latinoamerica, fundación con base en Zúrich que tiene una importante colección de arte argentino (Benedit, Grippo, Costantino, Kuitca, Macchi, Ferrari) y que abrirá en



breve una filial en Río de Janeiro. A la hora del balance, el desembarco alemán pone en el mapa los nombres de Charly Nijensohn, Tomás Saraceno, Jorge Macchi, Tomás Espina, Graciela Sacco y ahora el dúo Faivovich-Goldberg, con el meteorito partido al medio camino de la Documenta de Kassel 2012.

Tanto en Colonia como en Zúrich cobraron protagonismo la figura y la obra conceptual perversa, ominosa y atractiva de Nicola Costantino (Rosario, 1964) que ya tiene su lugar ganado en la arena internacional. Hasta el 15 de mayo, la Daros exhibe una retrospectiva de los trabajos de Nicola con piezas de la propia colección. Las transformaciones (piel humana, jabón con la grasa de su cuerpo tras una lipoaspiración) y el concepto de doble explotado en su inquietante documental *Trailer* son los hitos de un relato visual que hace de la cita (*Las Meninas*, Arbus, Berni) un recurso de eficacia realmente notable. Perturba, siempre.

@alicearte

http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=1370310&origen=premium&utm_source=newsletter&utm_medium=suples&utm_campaign=ultnoti

Borges y Amorim

Dos historias



Pablo Rocca

NADA MÁS natural que un narrador publique algún que otro cuento. La cosa cambia si el cuento está dedicado a otro escritor, y este, a su vez, devuelve la atención. Y más si en el reembolso hay trazas de la invención que se había ofrecido en su homenaje. Este fue el atractivo del caso de los cuentos "Hombre de la esquina rosada", de Jorge Luis Borges y "Gaucho pobre", de Enrique Amorim. El primero, originalmente se publicó con el título "Hombre de las orillas" en la Revista Multicolor de los Sábados del diario Crítica, en 1933; con el nombre definitivo pronto su autor lo recogió en el volumen *Historia universal de la infamia* (Buenos Aires, Tor, 1935). Dos décadas más tarde, Amorim dio a conocer "Gaucho pobre" en su libro *Después del temporal* (Buenos Aires, Quetzal, 1953).

ARGUMENTOS. El célebre cuento de Borges transcurre en un periférico "salón de baile" de la ciudad de Buenos Aires, en el límite entre el siglo XIX y el XX. El narrador, personaje de la historia y testigo de los hechos narrados, "cuenta" lo acontecido una lejana noche. Bajo la ilusión del relato oral, de a poco se sabe que el narrador, muy joven, había rodeado al caudillejo de barrio Rosendo Juárez, y sabemos una y otra vez de su recuerdo inextinguible por la deslumbrante belleza de la Lujanera, mujer de su jefe. El primer extenso párrafo informa vagos datos sobre este entorno de individuos dados al tango, el trago y la pelea. De inmediato el foco se desplaza hacia Francisco Real, el Corralero, un temido cuchillero de la zona Norte de Buenos Aires, que se presenta con alguno de los suyos sin aviso y con determinación. La llegada del Corralero al rústico escenario produce la trifulca. Todos los hombres de Rosendo -incluyendo el narrador- sacan a relucir sus armas y, de a uno, enfrentan al forastero. De a uno, son rápidamente vencidos y humillados por el temerario visitante. Francisco Real sólo quiere luchar con Rosendo, el único al que considera a la altura de su coraje. Entonces, la anunciada "verdadera condición" de Juárez queda al descubierto. No se deja amedrentar por las

desafiantes miradas de quienes lo consideraban el mejor, pero en un sorpresivo giro, desprecia la incitación de su mujer a la pelea, arroja su cuchillo fuera del local, y se retira. "Dejalo a ése, que, nos hizo creer que era un hombre", sentencia la Lujanera, quien, sin demora, se tira a los brazos del recién llegado.

Pronto, en medio de una gran confusión y gritería, vuelve a escena el Corralero, que había salido del local con la mujer que acababa de ganarse, y ahora vuelve a entrar gravemente herido en el pecho, esta vez para morir en presencia de todos. La Lujanera, única testigo de lo que había ocurrido al descampado en la negrura de la noche, no pudo identificar al asesino, pero se adelanta a descartar que haya sido Rosendo. El episodio ulterior sucede años después, cuando en su rancho, el narrador-personaje se confiesa ante Borges: dice que revisó su cuchillo y comprobó con satisfacción que no quedaba ni un "rastrito de sangre".

EL CUENTO DE AMORIM. Al igual que en el cuento de Borges, en "Gaucha pobre", el relato de Amorim, se desconoce el nombre del narrador-protagonista, y la tercera persona de la narración se alterna con la primera. El relato de Amorim asume la mimesis de una situación oral del discurso y, como en Borges, hay un oyente-ideal que no interviene en el relato, pero que tiene el poder de escribirlo: "Mire, mi amigo, las cosas pasaron así. Yo entré en la pulpería..."

Sin mediaciones, en los dos primeros enunciados el lector se topa con una estrategia retórica bifurcada: la voz del protagonista que supone un escucha ilusorio; el escenario físico de la historia (la pulpería del ñato Godoy). Allí, entre copa y copa, el clima se enturbia, y desde las primeras líneas el yo-narrador evoca sus provocaciones al rubio Freneroso, hasta el reto: "Si alguno me esperaba, no tiene más que seguirme". La frase-desafío remite a la bravata de Francisco Real ante Rosendo en el cuento de Borges, pero a diferencia de lo que sucede con este último, Freneroso se siente aludido y no vacila en salir a campo abierto. A fin de retardar la acción inevitable que, después de todo, es lo que procura cualquier perseguidor de una anécdota cruel, en esta instancia el discurso trata de equilibrar el infalible empuje de los sucesos con el pensamiento del audaz protagonista, que parece acompañar los movimientos que dibuja el caballo de su contendor. El animal será el detonante de la pelea y de la muerte. Cuando Freneroso se aproxima a su oponente en la codiciada cabalgadura, el gaucha pobre decide hundir su cuchillo en el corazón de su malacara. Ese acto enfurece al Rubio, pero el gaucha pobre se justifica: "Me gusta tu lobuno. Y como de aquí no debe salir caminando más que uno... ¡Sobra un caballo!" El cuento de Amorim se cierra con dos acciones: el inmediato duelo y la implícita muerte del Rubio. "Lo que después pasó, no sé contarlo. ¡Que otro le ponga música!" La historia se remata con esta solitaria frase que concluye por darle sentido al título del cuento: "Y como soy un gaucha pobre..."

LECTURAS. A poco de aparecer Después del temporal, el 19 de marzo de 1954, Omar Prego Gadea reseñó este libro en el semanario *Marcha*. "Gaucha pobre" le pareció "lo mejor del volumen [...] la peripecia está en función del relato, del ritmo, el personaje central está pintando en dos o tres trazos, entero, hay una felicidad peleadora en él, que está expresada con perfección". No obstante el elogio, Prego cierra su comentario con una sentencia ambigua: "De algún modo, este cuento nos recuerda al ya célebre de Jorge Luis Borges «Hombre de la esquina rosada»". Nada dice sobre referencias cruzadas entre los dos autores; nada agrega sobre la sustancia de ese recuerdo. En 1962, Arturo Sergio Visca incluye "Gaucha pobre" en su *Antología del cuento uruguayo contemporáneo*. En la nota preliminar apunta, algo tímidamente, que el texto de Amorim "parece tener cierta deuda con el cuento titulado «Hombre de la esquina rosada»". Más tajante, unos años después, en el Capítulo Oriental dedicado a Amorim, Mercedes Ramírez afirma que "Gaucha pobre" es una "deliberada imitación de Jorge Luis Borges".

Solapándose bajo esa tríada ("recuerdo", "deuda", "imitación"), laten los conceptos implícitos de diálogo e influencia. El primero supondría una mayor apertura en el acto creativo, que estaría necesariamente trazado por rutas interiores. La noción de diálogo entre textos comporta la posibilidad de encuentros y reelaboraciones, con lo cual la idea de la creación original sin más empalidece o caduca. El concepto de influencia presupone una matriz indeleble y una consecuente copia que, por su condición de tal, resulta subalterna, descartable ante el fenómeno que la habría inspirado.

Antes de los dos textos propiamente dichos, están las yuxtapuestas dedicatorias, que hablan de lazos de afecto entre los dos autores, y en un segundo plano, abren la puerta a una concepción de la literatura complementaria a este vínculo. "Hombre de la esquina rosada" está dedicado al marido de Esther Haedo, la querida prima "oriental", como le gustaba decir a Borges. Esto nos puede hacer pensar en alguna larga tarde disfrutada en

Salto, a orillas del río Uruguay o en "Las Nubes", la confortable casa de Amorim, en la que el escritor argentino pudo contar a su semipariente esta historia que, luego, llevaría a la escritura. Se podría especular, incluso, en que hubo un preoriginal ensayado en rueda de amigos, como el que simula Borges con el narrador de "Hombre de la esquina rosada", el que le contó una historia a él, escritor, único competente para doblegar la oralidad. O, por lo menos, puede pensarse que la dedicatoria habla del gesto amical.

Simétricamente, "Gaucho pobre", está dedicado a Borges. El tributo crece más allá de la devolución de la cortesía. Porque en el caso de que "Hombre de la esquina rosada" fuera apenas un cuento ofrecido en homenaje al escritor de esta Banda, ante todo, "Gaucho pobre" es una historia que parte o recupera otra historia. ¿O habría que manejar la hipótesis de que Amorim le transmitió esta historia a Borges en aquellos encuentros a la vera del río Uruguay, y que el porteño se apropió del modelo y lo traspasó del contexto rural al medio suburbano de Buenos Aires?

DE GAUCHOS Y COMPADRITOS. La elección de un gaucho introduce una muda estructural fuerte que no permite seguir la pista de la "deliberada imitación". O tal vez sí. Dos razones del concepto de imitación, en el sentido aristotélico, podrían llevarnos a su rescate. Primero, este *modus operandi* creativo recuerda a la práctica artística que se ejerció durante cientos de años antes que el romanticismo instalara la idea de la originalidad en el hecho artístico. Sería otro gesto, como si uno y otro se hubieran puesto de acuerdo, tal vez sin convenirlo en forma expresa, en que sólo escribimos borradores que otros recogen y enmiendan. Segundo, con buenas razones podría postularse que los orilleros de Borges no son más que sucedáneos del sujeto rural que fue construyendo la literatura rioplatense con las permutaciones imaginables.

En Borges priva el arquetipo: el del enfrentamiento del hombre con el hombre, en que el cuadro general incide pero no determina. En Amorim, sin perder de vista este enfrentamiento atávico, la motivación individual pesa más que cualquier fuerza colectiva. En esta ficción hay una adherencia de lo social que se manifiesta en la omisión del nombre propio del protagonista, al que se identifica -desde su propia voz- por una marca genérica (ser gaucho), y al que se asigna un adjetivo que, en alguna medida, viene a funcionar como un atributo fuerte, casi sustantivado: "Gaucho pobre". En otras palabras, su personaje no es un gaucho cualquiera y la pobreza es inseparable de este caso concreto.

En el cuento de Borges, el móvil para el crimen es la exaltación del coraje como valor supremo, el inmediato dominio de la comarca y -sólo como corolario natural de ese poder parroquial- quedarse con la mujer del otro. En la narración breve de Enrique Amorim, el más pobre doblega al más rico con el visible objetivo de apropiarse de un bien de este. En rigor, ese cumplido deseo de posesión expresa en el pobre -o quizá el más pobre de los dos- el oscuro deseo por salir, aunque sea simbólicamente, de una situación de minoridad. Y el cuchillo es la única herramienta que el más pobre tiene a mano para alcanzar su meta con celeridad. Francisco Real, aun en su bravuconería, aspira a recibir una lección moral: busca a alguien que le enseñe a ser más hombre y, si gana, obtendrá ciertos dividendos (ser temido por otros; una mujer; tal vez un caballo); el provocador del cuento de Amorim quiere obtener algo que lo eleve, más que nada, ante sí mismo, y quizá se pone en el camino de ser provocado.

Marta Spagnuolo ha demostrado que también en "Hombre de la esquina rosada", Borges se nutre de referentes materiales pero, sobre todo, arma el andamiaje de la historia a partir de otra literatura. Un personaje capital en el cuento es, se dijo, la Lujanera. Borges elige ese nombre que por un lado designa un gentilicio comarcal (la originaria del partido de Luján), pero, por otra parte, se le llama Lujanera a la carta sucia en el juego de naipes, la que el jugador taimado introduce para aniquilar a su oponente. Quien primero habría usado esta imagen en la literatura rioplatense habría sido el poeta gauchesco Hilario Ascasubi, exiliado en Montevideo en tiempos del gobierno de Rosas, donde hizo una proficua labor de propaganda poético-política y, de paso, consolidó el género gauchesco. Borges tenía por Ascasubi una opinión más alta que la que le merecía José Hernández. En ese desglose pesaban razones ideológicas, ya que Ascasubi era una antirrosista insomne y Hernández, para Borges, un federal disfrazado. De manera que si Amorim abrevó en Borges, este lo hizo en Ascasubi, quien se inspiró en Hidalgo, quien se fundó en el romancero castellano... Y, todos, en la oralidad criolla o, mejor, en una imagen, en su pretendida reproducción y su simulacro. "Gaucho pobre" epílogo de "Hombre de la esquina rosada", y este cuento un epílogo desfigurado, entre otras fuentes, de la gauchesca fundacional.

FINALES. A diez años de la muerte de Amorim, cuando Borges estaba completamente privado de la visión, decidió escribir otra versión de su cuento primigenio. El breve "Historia de Rosendo Juárez", incluido en El



informe de Brodie (1970), narra desde los últimos tiempos del personaje, quien ahora vive en el barrio de San Telmo, otra versión diferente: "Usted, señor, ha puesto el sucedido en una novela, que yo no estoy capacitado para apreciar, pero quiero que sepa la verdad sobre esos infundios".

Cuenta Juárez que cuando empezó su gloria: "Me agencí una mujer, la Lujanera, y un alazán dorado de linda pinta". O sea, no sólo la mejor mujer sino el mejor de los caballos, como el que ambiciona el "Gaucho pobre", aunque la tonalidad del pelaje cambie en relación al que perteneció al rubio Freneroso: "Si me equivoqué, paciencia. Otros se pierden por una mujer [...] El lobuno me olfateó en el aire como si ya fuese mío. Lo que hice, fue por aquel caballo. Lo juro por esta luz que me alumbra". Claro que entre esos otros que se pierden por una mujer -o que una mujer los pierde- se encuentran Juárez y Real. Pero mientras el personaje de Amorim remarca la justificación de su lucha y su crimen, el temerario desafiante de "Hombre de la esquina rosada" centra el conflicto en la guapeza. (El artículo que se reproduce en estas páginas es el resumen realizado por Pablo Rocca de un ensayo propio titulado: "Duelos. Sobre 'Hombre de la esquina rosada' e 'Historia de Rosendo Juárez', de Jorge Luis Borges y 'Gaucho pobre', de Enrique Amorim").

http://www.elpais.com.uy/suplemento/cultural/dos-historias/cultural_563785_110506.html

Santiago Roncagliolo sobre Enrique Amorim "El Partido Comunista le sacaba dinero"

Gabriel Gargurevich
(desde Lima y Barcelona)

ASÍ YA TENGA más de ocho años de existencia el Skype no deja de ser inquietante y revelador. Gracias a este software, se puede no solo conversar con una persona al otro lado del mundo, sino también echar un vistazo al escenario donde está. Sin embargo, al contactar con el escritor peruano Santiago Roncagliolo (ganador del Premio Alfaguara, 2006) por esta vía, esto último no fue tan sencillo ya que, con ambas manos, levantaba el ordenador y pegaba el rostro a la cámara incorporada, cerrando el plano y limitando el campo de visión de su departamento en Barcelona (Santiago vive en España desde el año 2000). El llanto de un bebé, en un segundo plano, dio inicio a su conversación sobre Enrique Amorim, el personaje uruguayo por quien dice haberse convertido en un voyeur y que ahora le toma la mayor parte de su tiempo, incluso el que tiene que ver con el devenir familiar. Como si fuese a hacer una travesura, Santiago levanta una ceja, ladea la sonrisa, acerca aun más la cámara a su cara y dice: -OK, te voy a dar un dato. Una vez, Amorim se hizo pasar por Jean Paul Sartre para colarse a una fiesta. Estaba con Picasso y Chaplin...



Por supuesto, aquella hazaña protagonizada por el escritor uruguayo no hubiera sido posible en el mundo de hoy, donde existe la televisión e Internet, medios reveladores de identidades e historias.

A Enrique Amorim quizá le hubiera gustado tener Skype, pues, según Santiago "su mayor interés nunca fue ser un gran artista; para él, el arte era una manera de estar rodeado de los artistas que admiraba. Él quería estar cerca de ellos, filmarlos, escribir sobre ellos; le encantaba su compañía". Quizá el Skype lo habría hecho desistir de algunos de sus vertiginosos viajes a París, Hollywood, Buenos Aires o Salto. Pero no, pues para poder dejar testimonio de sus amigos, los artistas de la época, debía ser partícipe de sus historias, in situ.

Entonces, Santiago añade:

-¡Y por supuesto que dejó testimonios! Muchos de ellos inéditos, que solo se conocerán en mi libro, de próxima aparición; se trata del retrato de un mundo, de una época, de gente que marcó el arte del siglo XX; y ese es su mejor libro: el que dejó para que otro lo escribiese.

EL CERCANO OESTE. Según Santiago, Amorim tenía conciencia de que su vida era su gran novela y que las cosas que él podía hacer eran mucho más fascinantes en la realidad que plasmadas en la literatura. Por ello no estaba dispuesto a contarlas en sus libros. Entonces dejó pistas para que alguien, tiempo después, las hilvanara. "Él siempre lo fotografiaba y lo filmaba todo; dejó el escenario listo".

El personaje, para Roncagliolo, fue "un hallazgo impactante". Si en un inicio se trató de un pequeño encargo - por parte de la editorial española Alcalá- para escribir la crónica de una época, luego supo más bien que se trataba de la mirada de un artista a un mundo fulgurante, con historias llenas de giros y escenarios cambiantes, por donde desfilaron Federico García Lorca, Jorge Luis Borges, Pablo Neruda, Pablo Picasso, Charles Chaplin y hasta Walt Disney, a quien filmó en una visita que el cineasta norteamericano hizo, en los años

cuarenta, a Buenos Aires y Salto. Sin embargo, Santiago acota que "efectivamente, existe una película de Amorim en la que aparecen unos segundos de Walt Disney, pero no hay muchos más datos de una relación. Ni fotos ni cartas ni testimonios ni memorias".

Sin embargo, un año antes, Amorim viajó a los Estados Unidos y quedó fascinado con Hollywood.

-Estaba muy interesado en el cine; de hecho, en esa época escribía más guiones para Hollywood que novelas. Incluso trató de hacer westerns tomando al gaucho argentino como protagonista; para él, el gaucho argentino era como un cowboy del oeste y podía desenvolverse en una película con sus mismos códigos.

Hay que tomar en cuenta, además, que la Guerra Mundial había retraído el mercado europeo para los films estadounidenses, lo que llevó a los grandes estudios a mirar hacia Latinoamérica como un potencial mercado. De esta manera, los americanos empezaron a financiar películas en castellano, que se hacían en Chile o en la Argentina.

-Y él estaba ahí, tratando de vender su trabajo a los directores hispanos, a quienes recurrió de manera directa, y, al parecer, Disney no tuvo nada que ver con eso. -dice Santiago-. Amorim les prestaba dinero y escribió algunas películas, pero no le fue muy bien, la verdad.

ENEMIGOS ÍNTIMOS. En junio del año pasado, Roncagliolo estuvo un mes entre Salto, Montevideo, Buenos Aires y otros lugares en los que transcurrió la vida de Enrique Amorim. Hizo decenas de entrevistas "a sus viejos amigos", vio sus películas y consultó sus archivos.

-Hay un archivo de sus cartas en la Biblioteca Nacional de Montevideo, así como recortes de periódicos que su mujer, Esther, continuó recopilando incluso después de su muerte. También hay películas suyas en distintos archivos... Vamos, que hay memorias que dejó en gran parte inéditas. Pero lo más interesante es la galería de escritores. Él filmó a todos los grandes escritores que conoció e hizo una película documental. Bueno, ese material está en la Cinemateca de Montevideo y hay una copia aquí, que tienen los españoles (de la editorial Alcalá). ¡Amorim consiguió las únicas imágenes de García Lorca fuera de España!

El escritor peruano añade que en esa época, no eran los latinoamericanos los que viajaban a España a ser estrellas, sino todo lo contrario; la capital cultural hispana era Buenos Aires. García Lorca hizo una visita a la Argentina en el año 33, lo que lo convirtió en una celebridad, no sólo por el éxito de sus obras teatrales, sino por su atractiva personalidad.

-De algún modo, García Lorca se convirtió en la primera estrella mediática internacional. Su grupo de amigos era de artistas como Pablo Neruda, Oliverio Girondo y Norah Lange. En ese grupo, estaba Enrique Amorim. Después, la directora que montaba las obras de Lorca decidió llevárselo a Montevideo para que terminase *Yerma* (1934) en un ambiente más tranquilo. Y ahí, Amorim lo secuestró. Lo llevó a la playa y al carnaval, lo paseó en coche, le contrató una orquesta para sus fiestas...

Aún se conservan algunas notas cómplices entre ellos y una efusiva carta de Amorim que publicó el biógrafo de Lorca, Ian Gibson. También hubo cartas de García Lorca. Y a comienzos de los Cincuenta, "movido por su gran amor hacia el poeta", Amorim le elevó un monumento, en Salto, basado en el poema de Antonio Machado, "El crimen fue en Granada": "Labrad, amigos, de piedra y sueño, en el Alhambra, un túmulo al poeta, sobre una fuente donde llora el agua, y eternamente diga: el crimen fue en Granada, ¡en su Granada!". El monumento ejecuta, entonces, el "proyecto túmulo" de Machado.

A pesar de ello, el mundo de los escritores en ese entonces, hay que decirlo, "era tan pequeño como el de ahora", por lo que Amorim pudo entender inmediatamente que no se trataba de señores que vivían exclusivamente dedicados a trabajar en el parnaso de las ideas; de esta manera, no sólo presenció sino que vivió en carne propia las rivalidades propias entre escritores. Amorim se adhirió públicamente, en el año 1947, al Partido Comunista, "¡conoció de cerca el star system del Partido Comunista de la pos guerra!". Pero sólo había un espacio ahí para un intelectual latinoamericano, y ese era Pablo Neruda.

-Creo que nunca le perdonó a Neruda que le robase su estrellato. Fueron buenos amigos y ambos amaron mucho a García Lorca -dice Roncagliolo-. Uno de los grandes misterios, sin embargo, es por qué se rompió verdaderamente la amistad y por qué empezó a sabotear a Neruda.

Sucede que el enemigo oficial del poeta chileno se llamaba Ricardo Paseyro, escritor, poeta y diplomático franco-uruguayo que escribía contra él, que lo atacaba, que lo hacía quedar mal. "Entonces, Amorim le enviaba información a Paseyro para que atacase a Neruda", precisa Santiago. Sin embargo, Roncagliolo anota, enseguida, que a fines de los años cuarenta, mientras Neruda escapaba de Chile perseguido por la policía, Amorim hizo correr el rumor de que estaba en su casa acompañado por otro gran líder revolucionario

brasileño, Luis Carlos Prestes. La noticia corrió como reguero de pólvora por toda la prensa latinoamericana, y sirvió para distraer a los perseguidores.

PELEAS Y EGOS. Otra historia que refleja bastante bien la personalidad encendida de Amorim, es la que da cuenta El País Cultural (diciembre 2010). En 1960, el poeta cubano Nicolás Guillén, relató que cierta vez, tuvo que enfrentar la furia de Enrique Amorim, de quien se consideraba gran amigo. Éste le había reprochado que, en declaraciones públicas, hubiera olvidado que había sido él quien le había presentado a Ilya Ehrenburg y hecho conocer sus poemas entre los escritores soviéticos, lo que había derivado en que lo tradujeran al ruso. "Conociendo a Amorim como lo conocía -dijo Guillén-, me senté a la maquineta y le envié una epístola en verso burlándome de su actitud. La reacción no se hizo esperar. A la vuelta de correo Amorim contestó, riéndose a su vez y `la rabieta` se disolvió en un vaso de agua...".

Pero así como había peleas, "¡hasta se robaban las novias!", los escritores de la época también supieron cómo distenderse. Neruda, por ejemplo, cuenta en sus memorias la manera en que intentó hacer un ménage à trois con García Lorca y la poeta argentina Norah Lange, en una fiesta.

-Neruda condujo a García Lorca a un segundo piso donde estaba pasando el rato con Norah -cuenta Santiago enseñando todos sus dientes-. Entonces, Neruda empezó a atacar, a hacer su trabajo. El asunto es que García Lorca salió disparado de la habitación y bajó las escaleras como un rayo para, en los últimos peldaños, torcerse el tobillo. ¡Así que toda la fiesta se enteró de que los tres estaban ahí arriba chingando!

QUIEREN DINERO. Otro de los grandes amigos de Amorim fue Jorge Luis Borges. Como cuenta Roncagliolo, Amorim le cambió la carrera a Borges, pues "él hizo que Borges empezase a escribir sobre gauchos". Juntos, hicieron muchos viajes, "una vez Amorim se lo llevó a la zona de contrabando entre Brasil y Uruguay, ¡eran un par de locos!". Pero hubo uno determinante.

-Hicieron un viaje delirante a la zona de los gauchos y Borges presenció un asesinato; quedó impactadísimo. De hecho ese asesinato aparece en varios de sus cuentos; "El hombre de la esquina rosada" fue, entonces, la historia que Borges le dedicó a Amorim. -Ahora Santiago frunce el ceño y se queda pensativo un par de segundos. Luego la sonrisa se vuelve a dibujar en su rostro y continúa con el mismo entusiasmo: Eran como dos amigos súper refinados e intelectuales que no entendían nada de lo que sucedía a su alrededor. Un día se fueron a ver un partido de fútbol, Uruguay contra Argentina; cada uno celebraba los goles del otro por cortesía. Pero se fueron después del primer tiempo, ¡porque no sabían que había un segundo tiempo!

Sin embargo, terminaron peleándose porque el escritor argentino no comulgaba, bajo ningún término, con la ideología comunista. Por su parte, Amorim no escatimaba en demostrar su apego al Partido. Se sabe, el escritor, poeta y periodista uruguayo fue un estanciero adinerado y así como su generosidad lo llevaba a prestar dinero a cualquiera que viera con ropas usadas o rotas en el chalet "La Nubes", en su ciudad natal, Salto, también lo llevó a acceder a las peticiones monetarias del Partido.

-Lo que pasó fue que el Partido Comunista le sacaba dinero. Eso me lo contó Mauricio Rosencof, compañero de cárcel del presidente José Mujica. Hay muchas cartas escritas por Amorim donde se pone en evidencia todo esto.

Lo más turbador es que el Partido nunca lo tomó muy en serio porque lo consideraban "un millonario", pero a la hora de sacarle dinero no les importaba.

-Lo mismo le pasó a Picasso. Eso fue muy interesante de descubrir. Amorim tenía dinero y prestigio: el Partido Comunista no lo quería realmente; más bien lo aguantaba.

LAS MUJERES DE SU VIDA. Por su parte, Amorim tenía una relación de "amor-odio" con su origen proveniente de la pampa, aunque fueron justamente las historias que escribió en relación al campo las que la crítica y los lectores demandaban de él; lo gauchesco siempre era lo que enganchaba, "pues en los países rioplatenses, donde todos eran inmigrantes, necesitaban encontrar una identidad".

-Creo que a él siempre le molestó eso; creo que él quería ser un escritor de ciudad, y de Buenos Aires en particular. De hecho tiene algunos libros de cuentos sobre Buenos Aires. A él le hubiera gustado ser otra cosa; ¡pero a todos nos pasa eso con nuestro lugar de origen!

Amorim quería dar una imagen de avanzada, vanguardista. Sin embargo, en algunos de sus relatos, como en "La Desembocadura" (1958), se presentan personajes que han sido considerados por la crítica como "machistas, antipáticos y señores de todas las mujeres fértiles", como lo escribió la crítica Soledad Platero (El País Cultural, diciembre del 2010), quien luego añade: "En la obra de Amorim, el matrimonio es una trampa,

mientras que las relaciones extramatrimoniales parecen salvadas por la honestidad de la entrega natural y gozosa, sin aspiraciones y sin premios". Santiago tiene algo que decir al respecto:

-Esto no estaba reñido con ser una persona de avanzada -dice Santiago, como si fuese algo obvio-. Neruda y Picasso estaban bastante lejos de lo que hoy se considera una persona progresista: eran bastante machistas. Eso formaba también parte del paisaje. A Amorim le encantaba parecer un mujeriego; daba entrevistas hablando de sus conquistas; inventaba historias; decía que una amante de una noche le había robado el manuscrito de su última novela... Lo cierto es que tenía una gran fama de mujeriego.

El hecho de que el escritor uruguayo ventilara sus conquistas públicamente y disfrutara de ser visto en compañía de atractivas mujeres, no era algo a lo que Esther, su mujer, le diera mucha importancia.

-Esther era una mujer muy culta y moderna (más moderna que yo, de hecho), que rechazaba la hipocresía social y estaba fascinada con su esposo -dice Roncagliolo, nublando la visión de la cámara del ordenador, luego de darle una pitada a su cigarro-. Comprendía que era un seductor nato. Así que, cuando alguien le hacía notar los devaneos amorosos de Amorim, ella se limitaba a comentar: "¿Y qué más da? Los hombres no se gastan". -Aquí, Roncagliolo suelta una breve risa que le hace mover los hombros rítmicamente. -En todo caso, me gusta que en el libro que estoy escribiendo precisamente todos los personajes estén llenos de contradicciones y se revelen como gente real, con sus líos personales y existenciales, cuando siempre han sido vistos como genios. ¡Me viene resultando fascinante darles carne y hueso!

Por su parte, el escritor, ensayista y profesor universitario argentino Enrique Anderson Imbert, observó que los personajes de Amorim eran demasiado abstractos porque procedían de la percepción de un problema abstracto: la injusticia social. "En esa observación hay una clave de lectura ineludible, que han compartido todos los críticos de su obra" (Soledad Platero en El País Cultural).

-¡Amorim tampoco era un personaje bien definido! -señala Santiago al respecto-. Cambiaba de identidad con frecuencia y creo que eso le gustaba al escribir: ser cada vez una persona distinta. Ha escrito más de cuarenta libros, muy distintos entre sí, abarcando todos los géneros; así que es muy difícil etiquetar su obra.

REALIDAD Y FICCIÓN. Para Roncagliolo, haber podido escribir historias reales en sus libros ha tenido que ver con el hecho de mirar, por el ojo de la cerradura, la vida de un terrorista (La cuarta espada, 2007), de una millonaria de la mafia dominicana (Memorias de una dama, 2009), "¡o de un escritor uruguayo!". Y es que lo que apasiona a Roncagliolo es encontrar una buena historia, "tan potente como una novela; y normalmente, este tipo de historias no te llevan por los conductos normales".

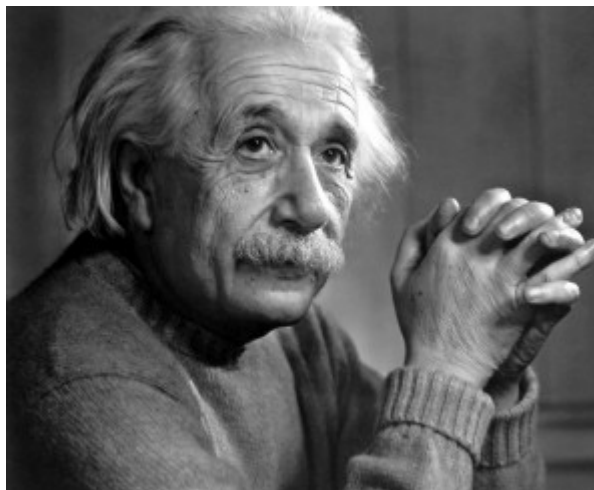
Pero siempre hay cosas que le impactan más que otras cuando realiza una investigación sobre un personaje, como el hecho de que últimamente se ha insinuado la hipótesis de que la familia de Lorca habría negociado con Franco la posibilidad de sacar los restos del poeta de España a cambio de silencio; y se dice que podría estar enterrado en Salto, donde Amorim erigió el monumento a su memoria.

-¿Quién afirma eso?, ¿existe una fuente? -pregunta Roncagliolo, frunciendo el ceño y girando rápidamente los ojos hacia un lado, como si alguien estuviese detrás de él-. Bueno, es sólo un rumor -dice-. ¿Si he investigado sobre ello? -Ahora vuelve a pegar el rostro al ordenador, vuelve a sonreír, pícaro, y, aguantando la risa, confirma: ¿Eh?, ¡sip! -Enseguida, el plano de su rostro se aleja un poco y dice-: El libro en el que estoy trabajando es la historia real de un hombre con mil caras; y como tenía mil caras, tenía mil historias también. Lo que me gusta de hacer libros a partir de historias reales es cuando éstas parecen ficción, ¡que si te las inventas nadie te creería!

Y así, Roncagliolo desaparece de la pantalla, como por arte de magia; algo que, incluso para Amorim, podría parecer de otro planeta.

http://www.elpais.com.uy/suplemento/cultural/-el-partido-comunista-le-sacaba-dinero-cultural_563784_110506.html

Einstein, la bomba atómica y los militares La mentalidad tradicional



Daniel Mella

ALBERT EINSTEIN publicó varias cartas y artículos en la revista *The Bulletin of the Atomic Scientists*, principal foro de debate acerca de las armas de destrucción masiva en los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial. Bajo la consigna de que el potencial destructivo generado por los avances tecnológicos hace imperiosa la necesidad de medidas revolucionarias, Einstein aboga en estos escritos por un organismo supranacional que tenga control sobre dichas armas, un gobierno mundial comandado por gente con la suficiente fuerza moral para desbaratar la mentalidad creada por la guerra, que anule la anarquía prevalente entre las naciones y tenga el derecho y la obligación de solucionar todos los conflictos que usualmente desembocan en violencia. Arenga a intelectuales, científicos y políticos del mundo entero, especialmente a rusos y norteamericanos, a dejar de lado sus arraigadas tradiciones nacionales y actuar sin demora en ese sentido, antes de que sea demasiado tarde y ese gobierno global deba erigirse sobre las ruinas del mundo que conocemos.

Einstein insiste en que no hay nada más importante que tomar conciencia de que estamos al borde del exterminio, y se pregunta una y otra vez por qué no terminamos de aceptar la profunda responsabilidad histórica de optar por un futuro de progreso constante, lleno de felicidad, conocimiento y sabiduría, en lugar de resignarnos a la inercia que desembocará irremediablemente en la muerte universal. Se pregunta cómo pueden las naciones ser tan ciegas y rehusarse a cooperar cuando es evidente que una tercera guerra, si es que alguien la gana, acabará en un gobierno mundial establecido por el vencedor, respaldado por el poder militar del vencedor y, por tanto, permanentemente conservado sólo mediante la militarización perpetua de la raza humana.

la guerra y la paz. En un discurso en el Hotel Astor de Nueva York, en diciembre de 1945, Einstein dice que se ha ganado la guerra pero no la paz. Que los acuerdos de paz dividen ahora a las potencias que supieron unirse en la lucha. Que se le prometió al mundo que quedaría libre de miedo pero desde el fin de la guerra el miedo no ha hecho más que aumentar, así como se prometió un mundo libre de escasez pero grandes zonas del planeta continúan viviendo en la hambruna mientras otras nadan en la abundancia. Einstein protesta contra el hecho de que a la promesa de libertad y justicia para las naciones haya seguido el triste espectáculo de ejércitos de liberación disparando sobre poblaciones que desean su independencia e igualdad social; ejércitos de liberación que respaldan en esos países, por la fuerza de las armas, a los partidos y las personalidades más apropiados para servir sus propios intereses.

Einstein no se hace la ilusión de que lo que diga vaya a aumentar los conocimientos o modificar la conducta de la gente pero habla convencido de que en períodos de inseguridad tan grande, la mera confesión de las convicciones personales puede ser significativa y servir de impulso para las medidas revolucionarias que

deben ser tomadas con urgencia, incluso aunque éstas convicciones no puedan demostrarse mediante la deducción lógica. Einstein se pregunta cuál debe ser la postura del hombre de ciencia actual como miembro de la sociedad. El científico se siente orgulloso de que su trabajo haya contribuido a cambiar de forma radical la vida económica de las personas, aliviándolas en gran parte del trabajo corporal, y a la vez está afligido por haber contribuido en la creación de una amenaza tan temible para la humanidad. El científico es consciente de que los métodos tecnológicos han llevado a la concentración del poder económico y político en manos de minorías moralmente ciegas que dominan a ingentes cantidades de personas que se presentan cada vez más amorfas. El destino del científico, entonces, sólo puede ser denominado trágico, porque mediante sus propios esfuerzos ha mecanizado las herramientas que han terminado por convertirlo en un esclavo que acepta como ineludible la labor degradante de colaborar en el perfeccionamiento de medios para la destrucción masiva de la humanidad.

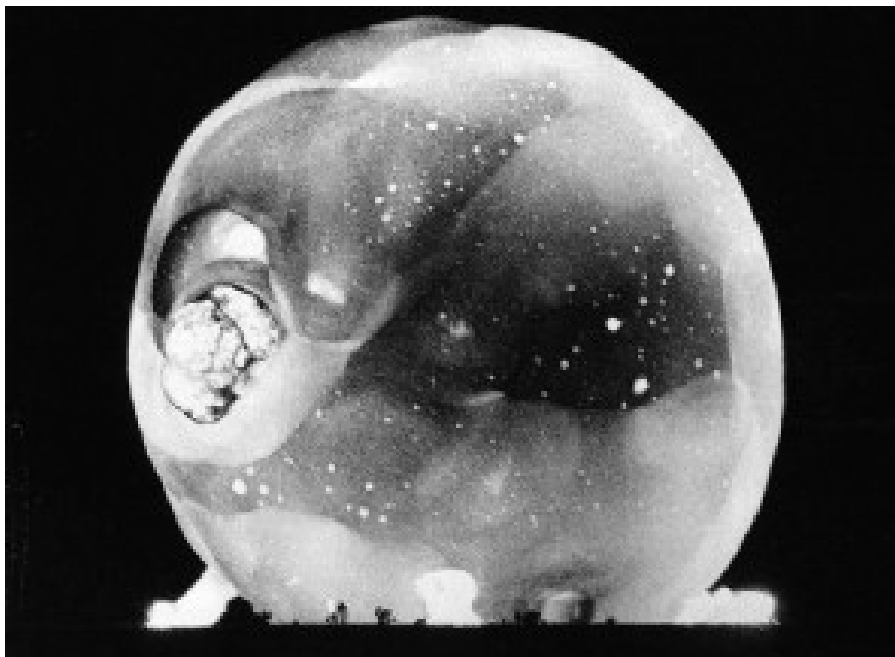
La salvación posible. Einstein se pregunta si es verdad que el hombre de ciencia no tiene escapatoria, si han desaparecido para siempre los tiempos en que, motivado por su libertad interior y la independencia de su pensamiento y su trabajo, tuvo oportunidad de enriquecer e iluminar las vidas de sus congéneres. Se responde a sí mismo que mientras que una persona inherentemente libre y escrupulosa puede ser destruida, un individuo así no puede ser esclavizado ni utilizado como herramienta. Y agrega que si el hombre de ciencia pudiera encontrar el tiempo y el valor necesarios para pensar con honestidad y espíritu crítico en su situación, y si actuara en consecuencia, las posibilidades de hallar una solución sensata aumentarían considerablemente. Su sentido del deber lo haría pronunciar su certeza de que la destrucción universal es inevitable puesto que el desarrollo histórico ha derivado en la concentración de todo el poder económico, político y militar en las manos de estados nacionales. Y por eso, la única manera en que la humanidad podrá salvarse es mediante la creación de un sistema supranacional, basado en la legalidad, que elimine para siempre los métodos de fuerza bruta. Dicho sistema debería ser creado mediante acuerdos y mediante la fuerza de persuasión, y su carácter no debería apelar solamente a la razón, ya que esto no bastaría para que tuviese éxito. Debe ser capaz de inspirar emociones religiosas, de congregar tras de sí la fuerza y el fervor de una religión. Fervor -según Einstein- palpable en los estados socialistas del este, que si no funcionan como deberían es porque confunden al socialismo con una solución en sí misma, cuando el socialismo es nada más que el marco donde mejor pueden desarrollarse estrategias para encontrarle solución a los problemas básicos de la gente.

Einstein no dice que su idea de un gobierno supranacional que garantice la paz entre las naciones es una versión de lo que han venido anhelando y profetizando con celo extraordinario, desde una fecha imposible de precisar, ciertos sectores judíos, islámicos y prácticamente todo el cuerpo cristiano: el advenimiento de un reino que suceda a las estructuras viejas y contaminadas y que abarque el planeta entero. El advenimiento ocurrirá luego de un gran cataclismo o traerá aparejada una devastación que será como un juicio, un modo de separar la cizaña del trigo, y el reinado del mesías será sólo sobre los justos, mientras que los impíos sufrirán en el exilio. Einstein preferiría ahorrarse este episodio a la historia de la humanidad. Preferiría adelantarse a la profecía y concretar ese reino mediante recursos puramente humanos para que pueda abarcar tanto a justos como a pecadores del mundo entero. Lo que no queda claro es cómo hará el individuo independiente y escrupuloso, que según Einstein es el único capaz de desempeñarse con libertad, para sobrevivir dentro de un organismo masivo de control que seguramente repetirá las características de las naciones que le dieron origen. Lo que sí queda claro es que todo anhelo absoluto, aun cuando su objeto sea algo tan noble como la paz, inevitablemente engendrará en la imaginación criaturas totalitarias, y que pensar la paz dentro de los marcos tradicionales es imposible.

LA MENTALIDAD MILITAR, de Albert Einstein. Ediciones Alpha Decay. Barcelona, 59 págs. Distribuye Aletea.

http://www.elpais.com.uy/suplemento/cultural/la-mentalidad-tradicional/cultural_563788_110506.html

Harold Edgerton, pionero de la fotografía científica El movimiento de lo invisible



María Sánchez

A CUALQUIER persona se le ha roto alguna vez un vaso: se puede recordar el vaso aún con el líquido dentro, el momento y la causa por la que cae, y también el resultado, el charco mojado y el cristal roto. Pero el proceso, el movimiento de las piezas disparadas, es siempre un espectáculo ajeno y oculto.

Con cara de no haber roto un plato -aunque sí el resto de la cristalería- Harold Edgerton (1903-1990), científico y fotógrafo estadounidense, dedicó su carrera al estudio del movimiento y es considerado uno de los pioneros de la fotografía científica. Sus imágenes abarcaron disciplinas tan diversas como la biología, la física nuclear o la arqueología submarina. Ingeniero eléctrico, profesor, investigador, fotógrafo e inventor -con más de 40 patentes registradas-, Edgerton fue un hombre forjado al estilo renacentista.

PHotoEspaña 2010 -uno de los más importantes festivales de fotografía actuales- estuvo dedicado al tema "Tiempo". En su colaboración con el certamen, la Fundación BBVA presentó en Madrid la muestra "Anatomía del movimiento. Fotografías de Harold Edgerton", comisariada por Sérgio Mah y José Gómez Isla. Con casi un centenar de imágenes, esta fue la primera exposición del artista que llega a España y una de las mayores fuera de Estados Unidos.

PRIMEROS PASOS. Harold Eugene Edgerton nació en 1903 en Fremont, Nebraska. Sus primeras investigaciones con el bromuro de plata empezaron como un juego infantil; fue de la mano de un tío de Iowa. Pronto, el joven Harold monta su propio laboratorio en la cocina del domicilio familiar.

El verano antes de ingresar en la universidad trabaja en la empresa Power and Light. Su tarea en la compañía eléctrica era la de analizar los grandes generadores de energía y su comportamiento ante las subidas de tensión. Esta experiencia laboral determina la dirección de su carrera. Cinco años más tarde se gradúa en Ingeniería Eléctrica por la Universidad de Nebraska y trabaja para General Electric con motores eléctricos de rotación.

Con su cámara fotográfica y el título de ingeniero eléctrico bajo el brazo, Edgerton ingresa en el Massachusetts Institute of Technology (MIT). Allí empieza a utilizar el estroboscopio -un sistema de iluminación parpadeante- para analizar los rotores de un motor. El MIT se convirtió en su segunda casa: allí obtiene su maestría y es donde se queda como investigador y profesor hasta el final de su carrera. Su energía y entusiasmo por la ciencia contagiaba a alumnos, colegas e incluso a los trabajadores del Instituto. Paul

Penfield Jr., profesor de Ingeniería Eléctrica, lo recordaba: "Doc siempre llevaba un bolsillo lleno de postales con su foto más famosa para dársela a los niños (y a algunos de nosotros, aún niños en el fondo)".

el movimiento. Harold Edgerton consiguió lo que todos los profesores de liceo ansían, que el público no especializado se interese por la ciencia. Los ingredientes para conseguir y mantener esa atención son: la imagen de un globo hecho jirones en el momento de explotar, la inquieta calma que produce una gota suspendida en el vacío o el estrépito de una bala saliendo del cañón. Fotografías que muestran esos procedimientos cotidianos que el ojo es incapaz de registrar.

La obra de Edgerton persigue analizar el movimiento a través de dos métodos: la congelación de un instante concreto (una exposición) y el registro de varios de los pasos que componen una secuencia de movimiento (varias exposiciones).

El segundo método tiene como base filosófica las teorías del pensador presocrático Zenón de Elea, quien defendía que el tiempo y el espacio son infinitamente divisibles. Según señala en el catálogo José Gómez Isla, comisario de la exposición, "el registro estroboscópico de movimientos ultrarrápidos de su flash electrónico permitiría materializar visualmente las paradojas planteadas por Zenón de Elea. (...) Según él [Zenón], todo movimiento de un objeto (por ejemplo, una flecha disparada), no era más que la suma de las distintas posiciones en reposo que adopta ese objeto en el espacio durante su trayectoria". Por lo que el movimiento no existiría como una forma de continuidad, sino como múltiples paradas a lo largo de la distancia recorrida.

CRONOFOTOGRAFÍA. Esta forma de estudiar el movimiento de forma fasciculada sitúa a Edgerton entre los herederos de la cronofotografía, una corriente iniciada a finales del siglo XIX y en la que destaca la figura de Eadweard Muybridge. El pistoletazo de salida lo dio Jules Janssen en 1874 con su "revólver astronómico", un aparato que Janssen utilizó para el tránsito de Venus frente al sol, aunque no obtuvo los resultados esperados. Fue gracias a las investigaciones del fisiólogo Étienne Jules Marey que Muybridge ingresó a la cronofotografía. En 1870 Marey estudiaba el movimiento animal con medios mecánicos. Una de sus afirmaciones era que el caballo tiene las cuatro patas en el aire durante un determinado momento de su galope. Esta era una discusión clásica que dividía a los aficionados a los caballos. Stanford, millonario gobernador de California, hizo una apuesta: 25.000 dólares a favor de las teorías de Marey; y contrató al inglés Muybridge para comprobarlo.

Después de varios años de investigaciones, en 1878 Muybridge consiguió tomar una serie de doce imágenes con doce cámaras situadas a lo largo del recorrido del caballo. Diseñó disparadores electromagnéticos de modo que era el carro a su paso el que presionaba los bastones y activaba las cámaras. Stanford, tras ganar la apuesta quedó tan impresionado que siguió invirtiendo en el fotógrafo. Al año siguiente el número de tomas de la serie se multiplicó hasta 24 y de la descomposición del movimiento se pasó a la reconstrucción, antecedente del cine.

Marey, como Edgerton, fotografiaba en un solo negativo las diferentes fases del mismo movimiento. Con el invento del fusil fotográfico -inspirado en el revólver de Janssen-, consiguió imprimir en una placa circular doce fotografías sucesivas, lo que se podría considerar la primera filmadora.

AVANCES TÉCNICOS. Edgerton da un paso más que Muybridge y Marey en el desarrollo de la cronofotografía con un simple cambio en el objeto prioritario de estudio. Los pioneros mejoraron la velocidad y precisión de los obturadores, Edgerton se centró en controlar la luz. El obturador permanecía completamente abierto y el estudio, a oscuras.

Sus avances permitieron tomar fotografías de muy breves exposiciones, $1/50.000$ y $1/1.000.000$. Son imágenes absolutamente imperceptibles para el ojo humano, que puede percibir solo diez imágenes por segundo. Las cámaras actuales no llegan a $1/8.000$, por lo que aún hoy la fotografía convencional está lejos de alcanzar a Edgerton

Además de los sistemas de iluminación, el científico tuvo que desarrollar novedosos métodos de disparo que se ajustaran a la velocidad requerida. En algunos casos utilizó el sonido: un micrófono situado cerca del objeto activaba el flash. Muchas de las fotografías de revólveres y balas atravesando objetos utilizan esta técnica. En otras fue la unión de dos cables lo que sirvió de interruptor, como en Patada de fútbol americano (1934). Aunque la búsqueda de la composición armónica y la belleza estética es indudable, el predominio del utilitarismo de la imagen es visible. En varias de las fotos los mecanismos de disparo quedan visibles dentro del cuadro.

FLUIDOS y biología. Edgerton empieza a aplicar el flash ultrarrápido a la fotografía científica en su trabajo final de tesis. Ventilador y vórtices de humo (1934) se convierte así en una de las primeras tomas que muestran el giro del aire que produce la rotación de un motor.

Desde que un grifo que goteaba en el estudio captara su atención, los fluidos se convirtieron en una constante a lo largo de toda la obra. La incorporeidad del agua inquieta y fascina al fotógrafo, y juega a tallarla como si se tratara de una escultura de hielo. Corona de gotas de leche (1957) es la culminación de 25 años de trabajo con líquidos. Pero sobre todo, la perfección técnica y plástica de esta imagen desacredita las voces que niegan una pretensión artística en la obra de Edgerton.

A partir de los años `50 se mete de lleno en el agua a bordo del barco de Jacques Cousteau. En colaboración con el oceanógrafo francés inventa un flash capaz de funcionar a más de 13.000 pies de profundidad, así como cámaras subacuáticas y sonares. Jugando a ser Julio Verne, encontraron el buque de guerra hundido Mary Rose, cerca de la isla de Wight, e incluso se aventuraron con el monstruo del Lago Ness.

Aunque no hallaran más que fango en el fondo del lago, sus aportes para la biología humana y animal sirvieron para comprobar o refutar teorías y plantear nuevas hipótesis. El número de veces que aleteaba un colibrí por segundo no pudo ser comprobado hasta la llegada de Edgerton a la fotografía. En 1947 aparece en National Geographic el artículo "Colibrís en acción", con fotos suyas que mostraban el movimiento de las alas y los patrones de vuelo.

Gran parte de la obra de Harold Edgerton es un estudio de la anatomía humana en movimiento. Gimnastas, golfistas, tenistas, músicos y hasta saltadores realizaron sus actividades en la más absoluta oscuridad, penetrada únicamente por la luz parpadeante del flash. Este método de trabajo -filmado por George Sidney en el documental Quicker'n a Wink (1940)- requería de gran precisión, tanto por parte de los sistemas de registro de Edgerton como por la de los retratados.



TECNOLOGÍA MILITAR. Paralelamente a la actividad humanista, el interés del investigador por la tecnología bélica se descubre desde sus primeras fotografías. Las balas de su revólver atraviesan latas de pintura haciendo estallar la tapa por la presión del fluido, explotan tres globos simultáneamente o penetran una manzana convirtiéndola en zumo. Esta última instantánea fue tomada en 1964 y es, junto a la gota de leche, una de sus más famosas imágenes en color.



Pero su inclusión en el "mundo de la guerra" no se quedó en el campo de tiro. En 1939 el ejército del Aire de Estados Unidos le encarga el diseño de un sistema de iluminación con potencia y alcance suficientes para realizar tomas aéreas nocturnas. Para probar la tecnología eligieron un escenario apartado de miradas indiscretas, Stonehenge. Un avión a 1.500 pies iluminaba los monolitos con un flash de 50.000 vatios por segundo mientras el fotógrafo registraba el proceso en tierra con una cámara de bolsillo. Esta tecnología será determinante en los días previos al desembarco de Normandía.

Tras la guerra, Edgerton y dos de sus colaboradores fundan la empresa EG&G para seguir colaborando con el gobierno estadounidense en materia de energía atómica. Entre sus muchos inventos, destaca la Rapatronic - una cámara que permite fotografiar experimentos con bombas atómicas a varios kilómetros de distancia- y un sistema de obturación óptica, sin componentes mecánicos.

Más allá de la destrucción que sigue a la explosión, la belleza de las imágenes de Edgerton es impactante. En Explosión de una bomba atómica de 1952 los cactus conocidos como árboles de Josué, se recortan delante de una bola de fuego en expansión. Unos microsegundos después las plantas no serán más que cenizas, pero en la imagen de Edgerton, y en la memoria del espectador, quedarán congelados en un estado de reposo atemporal. En la quietud de lo que ocurre antes de que el sonido rompa el silencio.

ANATOMÍA DEL MOVIMIENTO. Las fotografías de Harold Edgerton, con prólogo de José Gómez Isla. La Fábrica, 2010. Madrid, 95 págs. Distribuye Océano.

http://www.elpais.com.uy/suplemento/cultural/el-movimiento-de-lo-invisible/cultural_563786_110506.html