



nexo

n°9
año 2012

REVISTA
INTERCULTURAL
DE ARTE Y
HUMANIDADES
DE LA SECCIÓN DE ESTUDIANTES
Y JÓVENES INVESTIGADORES
Y CREADORES DEL IEHC

CÓMO COLABORAR

NEXO

Revista Intercultural
de Arte y Humanidades de
la Sección de Estudiantes y
Jóvenes Investigadores y
Creadores del Instituto de
Estudios Hispánicos de
Canarias
Nº9 / 2012

EDITA

Instituto de Estudios
Hispánicos de Canarias.
Sección de Estudiantes
y Jóvenes Investigadores
y Creadores

DIRIGE

Darío Hernández Hernández

CONSEJO DE REDACCIÓN

Carolina Jorge Trujillo
Luis Gómez Santacreu
Iris Barbuzano Delgado
Jerónimo de Francisco Navarro

FOTOGRAFÍA DE PORTADA

Mati de Taoro
matidetaoro.com

DISEÑO ORIGINAL

:rec retoque estudio creativo
retoqueec.com

DISEÑO Y MAQUETACIÓN

Guille Gómez

PATROCINADA POR

Consejería de Educación,
Juventud e Igualdad
del Cabildo de Tenerife

IMPRIME

Producciones Gráficas S.L.

DEPÓSITO LEGAL

TF 1091/03

ISSN

1696-4691

Instituto de Estudios
Hispánicos de Canarias
C/ Quintana, 18
38400 - Puerto de la Cruz
S/C de Tenerife
Teléfono: 922 388 607
Fax: 922 383 731
iehcan.com
info@iehcan.com

El Instituto de Estudios
Hispánicos de Canarias no
se hace responsable de las
opiniones vertidas en esta
publicación

Envía tus artículos, reseñas u obras de creación al correo electrónico nexo.iehcan@gmail.com o, en CD, a la siguiente dirección de correo postal: Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias, C/ Quintana, nº 18, 38400 - Puerto de la Cruz, Santa Cruz de Tenerife.

Los trabajos deberán presentarse debidamente ajustados a las siguientes normas generales de publicación:

1.- Los artículos deberán constar de un mínimo de cuatro páginas y un máximo de ocho con tipo de letra Times New Roman 12 y a espacio 1'5 de interlineado. Las reseñas constarán de un mínimo de dos páginas y un máximo de cuatro.

2.- La *cursiva* se empleará para los extranjerismos y para los títulos de libros y revistas. En el texto no se incluirán palabras subrayadas y se evitará resaltar palabras con el uso de las MAYÚSCULAS y de la **negrita**.

3.- Los títulos de los trabajos deben ir en letras mayúsculas. Debajo del título, el autor colocará su nombre tal y como desea que aparezca (uno o dos apellidos, etcétera).

4.- El texto debe ir lo más limpio posible, evitando símbolos extraños y raras tabulaciones. Cada nuevo párrafo se iniciará con sangrado y sin dejar doble espacio entre párrafos.

5.- Las citas que se incluyan deberán ir entre comillas angulares y en letra redonda, siguiendo el siguiente orden cuando deban entrecomillarse partes de un texto ya entrecomillado: «... '...'...». La supresión de alguna parte del texto citado se señalará con puntos suspensivos entre corchetes: [...]. Las citas largas podrán separarse en párrafo aparte con tipo de letra Times New Roman 10 y a espacio 1'5 de interlineado.

6.- Las notas deben ir a pie de página con numeración corrida a lo largo de todo el texto y con tipo de letra Times New Roman 10 y a espacio sencillo de interlineado. Se usarán en ellas, cuando proceda, las abreviaturas siguientes: *op. cit.* (*opus citatus*), *ib.* (*ibidem*), *vid.* (*vide*), p., pp. (página/s), ed., eds. (edición/es y editor/es), coord., coords. (coordinador/es), trad., trads. (traductor/es).

7.- La páginas de los trabajos irán sin numerar y sin ningún tipo de encabezado o pie de página especiales.

8.- El sistema de cita bibliográfica es el siguiente: **Cita de un libro:** Edelweis Serra, *Tipología del cuento literario*, Cupsa, Madrid, 1978, p. 177. **Cita de un capítulo de un libro:** Carlos Jiménez Arribas, «Minicuento y poema en prosa: un esbozo comparativo», en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo, eds., *El cuento en la década de los noventa*, Visor, Madrid, 2001, pp. 703-711. **Cita de un artículo de una revista:** José Manuel García-García, «El aforismo o la tradición de lo hiperbreve», *Quimera*, 222, 2002, pp. 20-24. **Cita de un artículo de un periódico o suplemento:** Rafael Fuentes, «Contra el personaje débil», *ABC Literario*, 2-11-1991, p. 15. En las **citas de los recursos electrónicos** se indicará la información necesaria para el acceso al documento correspondiente. Si se añade **bibliografía** al final de los trabajos, se seguirán estos mismos patrones de cita, pero ordenando las referencias alfabéticamente por los apellidos de los autores de la siguiente manera: SERRA, Edelweis: *Tipología del cuento literario*, Cupsa, Madrid, 1978.

9.- Si el autor desea ilustrar su trabajo con alguna imagen, le rogamos que nos la haga llegar como archivo adjunto o integrada en el texto. Las imágenes deberán estar liberadas de *copyright* ©.

10.- Todas las colaboraciones deberán acompañarse de un breve perfil biográfico y profesional del autor.

Realiza tus consultas y sugerencias dirigiéndote a nexo.iehcan@gmail.com o a info@iehcan.com.

EDITORIAL.....	4
----------------	---

ARTÍCULOS

«Esta no es mi historia»: el contramonumentalismo como resistencia a la construcción de la historia desde la perspectiva de los vencedores	
Marina Hervás Muñoz.....	5
Bartolomé de Las Casas, hoy	
Juan Claudio Acinas Vázquez.....	10
Irrupción artificial. Hacia la tecnificación del cuerpo en el arte contemporáneo	
Débora Madrid Brito.....	15
Allí donde el ser muere. Erotismo, muerte y cine	
Lourdes López León.....	21
La entonación y el acento de las lenguas románicas: el proyecto internacional AMPER	
Carolina Jorge Trujillo.....	28
El análisis del léxico en familias de palabras	
Kenia Martín Padilla.....	33
Reynaldo Pérez Só, del intimismo transgresor a la mística antropológica	
Roberto Cabrera y Antonio Arroyo Silva.....	38
La flor y el cuchillo. Una introducción a la vida y la obra de Víctor Valera Mora	
Miguel Ángel Alonso.....	44
Émile Verhaeren, el primer poeta social de la era industrial	
José Manuel Pozo López.....	51
La sociedad turística, otra lectura	
David Guijosa Aeberhard.....	56

CREACIÓN LITERARIA

Leyendo el turismo, 3 poetas: <i>Plaquette</i> Puerto de la Cruz	
David Guijosa.....	64
Acerina Cruz.....	64
Samir Delgado.....	66

ENTREVISTA

Eduardo Sanguinetti, pensamiento crítico y creación sin límites	
Darío Hernández.....	68

COLABORADORES.....	77
--------------------	----

Cinco de los artículos que componen este noveno número de *Nexo* fueron presentados previamente como ponencias en las III^{as} Jornadas del IEHC de Jóvenes Investigadores y Creadores, celebradas en abril de este mismo año: «“Esta no es mi historia”: el contramonumentalismo como resistencia a la construcción de la historia desde la perspectiva de los vencedores», en el que Marina Hervás Muñoz examina las principales aportaciones del llamado contramonumentalismo, cuyo desarrollo quizá sería positivo en países como España, donde la abierta condena del franquismo y la efectiva aplicación de la Ley de Memoria Histórica están aún por llevarse a cabo; «Irrupción artificial. Hacia la tecnificación del cuerpo en el arte contemporáneo», en el que Débora Madrid Brito reflexiona sobre el papel que ha desempeñado en la historia del arte el cuerpo humano, que ha sido tradicionalmente objeto de representación, pero también, en la época contemporánea, vehículo y soporte de la expresión artística; «Allí donde el ser muere. Erotismo, muerte y cine», en el que Lourdes López León analiza la relación establecida entre Eros y Tánatos a partir de las teorías de Freud y su transposición en el séptimo arte; «La entonación y el acento de las lenguas románicas: el proyecto internacional AMPER», en el que Carolina Jorge Trujillo nos explica con todo detalle los objetivos de dicho proyecto y su importancia para profundizar en el conocimiento del español de Canarias en su nivel prosódico; y «El análisis del léxico en familias de palabras», en el que Kenia Martín Padilla demuestra las ventajas que ofrece, para el estudio del léxico de un idioma, el empleo del «método de análisis en familias de palabras», frente al «método de la lexicografía tradicional», por un lado, y el «método de análisis en campos semánticos o léxicos», por otro.

Completan la sección los otros cinco artículos, elaborados por sus autores expresamente para este nuevo número de *Nexo*: «Bartolomé de Las Casas, hoy», mediante el que Juan Claudio Acinas Vázquez logra convencernos de la necesidad de recuperar la obra de este fraile y humanista de origen sevillano que, «lejos de haber perdido aliento, comprobamos cómo todavía conserva gran parte de su vitalidad, sobre todo cuando se trata de afirmar que las personas no tienen precio y, por ello, de hallar una salida factible al actual laberinto de violencia, odio e incompreensión»; «Reynaldo Pérez Só, del intimismo transgresor a la mística antropológica», a través del cual Roberto Cabrera y Antonio Arroyo Silva penetran en las características de la producción literaria de este escritor venezolano tan ligado a Canarias, entre ellas, su misticismo antropológico o

inmanente; «La flor y el cuchillo. Una introducción a la vida y la obra de Víctor Valera Mora», gracias al que Miguel Ángel Alonso nos acerca a la figura del «Chino» y al contexto histórico en el que este vivió y escribió; «Émile Verhaeren, el primer poeta social de la era industrial», compuesto por José Manuel Pozo López, quien nos descubre la relevancia internacional de la obra este poeta flamenco vinculado al simbolismo pero que «no tuvo la misma repercusión en España que en otros países europeos»; y «La sociedad turística, otra lectura», de David Guijosa Aeberhard, que apuesta por un nuevo concepto de turismo en el que, por ejemplo, la noción de mayordomía sea sustituida por la de «anfitrionazgo» para una mejor y más productiva convivencia entre la que él mismo denomina la sociedad turística «flotante» y la «establecida».

Este último trabajo sirve como marco teórico e introducción de la propuesta estética de los tres poetas a los que en esta ocasión dedicamos de manera íntegra nuestra sección de Creación Literaria: el mismo Guijosa, Acerina Cruz y Samir Delgado, integrantes del proyecto interdisciplinar «Leyendo el turismo». Su «*Plaquette* Puerto de la Cruz», confeccionada en exclusiva para *Nexo*, será, sin duda, muy disfrutada por el lector.

Concluye el número con la entrevista realizada por nuestro Director al apreciado Eduardo Sanguinetti, filósofo y artista argentino cuyas palabras vienen a funcionar como llaves con las que abrir algunas puertas y ventanas de nuestro pensamiento y nuestras emociones, consiguiendo airear las esperanzas de quienes hayamos podido caer en un resignado ensimismamiento, quizá como mecanismo de protección ante un mundo tan inhóspito y hostil. Su visión crítica de la realidad y su constante dinamismo creativo son cuestiones de las que podrá percatarse el lector en las páginas de la entrevista.

Nexo, que el año que viene cumplirá sus diez años de existencia, sigue manteniendo, como creemos que demuestra este noveno número, su compromiso con la sociedad y la cultura a través de la difusión de la investigación humanística y de la creación artística, sobre todo las producidas por los jóvenes, a los que tanto nos afectan hoy en día las nefastas condiciones laborales de un país en crisis. Asimismo, su defensa de una ética progresista, de la interculturalidad y del ecologismo no sólo se conserva intacta, sino que se ha reforzado como forma de resistencia ante una situación política y económica en la que los intereses privados y capitalistas parecen primar sobre los públicos y colectivos.

«ESTA NO ES MI HISTORIA»: EL CONTRAMONUMENTALISMO COMO RESISTENCIA A LA CONSTRUCCIÓN DE LA HISTORIA DESDE LA PERSPECTIVA DE LOS VENCEDORES

Marina Hervás Muñoz

ARTÍCULOS

«Nos hemos hecho pobres. Hemos ido entregando una porción tras otra de la herencia de la humanidad, con frecuencia teniendo que dejarla en la casa de empeño por cien veces menos de su valor para que nos adelanten la pequeña moneda de lo “actual”»¹.

En una pequeña ermita de la zona cántabra de Picos de Europa se puede encontrar una placa labrada en piedra, cuya fecha y autoría es desconocida, que reza «quien olvida sus raíces pierde su identidad»², sentencia que se sitúa en la base del asunto que nos ocupará en este trabajo. Las raíces, la «herencia de la humanidad» es el mayor patrimonio de la propia vida: no en vano es aquello que configura lo que somos. El problema aparece cuando esa herencia es troncada, trastocada, mutilada o ahogada. El cómo del olvido de las raíces configura el grito de «Esta no es mi historia», que reivindica la destrucción de una narración que olvida premeditadamente lo sucedido a favor de contar sólo lo que no mancha de sangre los libros de historia. El destierro de la *verdad* en la configuración de la narración histórica es el culmen del desapego por lo humano.

En este trabajo se trata de ahondar en la propuesta artística que surge a partir de los años 80 en Alemania denominada «contramonumentalismo», que tiene como fundamento teórico esta búsqueda de la verdad histórica. El término proviene de *Gegendenkmal*. En

alemán, *gegen* significa ‘contra’ y *Denkmal*, a primera vista, significa ‘monumento’. Sin embargo, *denk* viene del verbo *denken*, que significa ‘pensar’ y *mal* implica ‘una vez’, al igual que *once* en inglés. Así, «monumento» en alemán significa, si quisiéramos tomar literalmente su sentido, ‘pensar una sola vez’. Contra este *pensamiento único*, dado de una vez para siempre, es donde se sitúan los *contramonumentalistas*.

El contramonumentalismo sugiere, por un lado, la eliminación de los monumentos erigidos desde el éxito de los vencedores, especialmente aquellas obras que hunden sus raíces en la producción fascista. Esta propuesta radical tiene el rechazo diametral de muchos artistas, ya que explicitado o no, los objetos artísticos cuentan *algo* del mundo. Por tanto, su eliminación provocaría su enmudecimiento. Para los artistas contramonumentalistas, esos objetos reflejan la destrucción física, simbólica y representativa de un colectivo humano, lo que implica que sólo sus ruinas pueden contar la historia de lo sucedido: mantener monumentos mentirosos seguiría ahogando la verdad histórica. Siguiendo a Borowski, «no hay belleza si está basada en el sufrimiento humano. No puede haber una verdad que silencie el dolor ajeno. No puede llamarse bondad a lo que permite que otros sientan dolor»³.

Por otro, cuestiona la capacidad del monumento de representar a los miembros de la comunidad en la que se encuentran. ¿Realmente son las ciudades espacios en los que sus habitantes pueden identificarse? ¿Qué cuentan las ciudades de su pasado? ¿Qué ocultan?

Por último, se trataría de una relectura del espacio urbano como lugar de exploración de la memoria de

1 Walter Benjamin, «Experiencia y pobreza», en *Obras II*, 1, Madrid, Abada, 2010, pp. 221-222. También se puede encontrar como recurso electrónico en http://www.upv.es/laboluz/leer/books/Walter_Benjamin_Experiencia_y_Pobreza.pdf [Consultado el 11 de agosto de 2012].

2 Esta frase, además, tiene una presencia significativa en canciones populares en otros lugares de España.

3 Tadeusz Borowski, *Nuestro hogar es Auschwitz*, Alba, Barcelona, 2004, p. 55.



los olvidados por la historia. El asunto de «los olvidados», como concepto, presenta una gran complejidad. Según Walter Benjamin, pensador alemán (1892-1940) de referencia para este colectivo de artistas, los olvidados serían, en líneas generales, aquellos que no tienen nombre. Ese no tener nombre implica no ser nombrado, en el sentido de que nadie ha incidido en la existencia de esa individualidad. Incluso da un paso más allá. No se trata tanto de ser nombrado sin más, sino de alcanzar el verdadero nombre de las cosas. Así, cuando se habla de estos olvidados (aunque podíamos denominarlos oprimidos, mutilados, suprimidos) de estos «sin-nombre», debemos asumir, por un lado, el rechazo de la peligrosa caída en las desfiguraciones del verdadero nombre (como cuando decimos, por ejemplo, «mendigos», «pobres», «judíos», que no son más que generalizaciones simplificadas que privan a aquellos que se incluye de lo que verdaderamente son) y, por otro, la perversión de aquellos que nombran. El cambio de perspectiva se centra en que hablamos en el lenguaje y no a través de él⁴. Es decir, en Benjamin ya se apuntan las primeras líneas de la primacía de lo objetivo, en la cual «no hay verdad sobre una cosa, sino en ella»⁵. Por tanto, los contramonumentalistas siguen el *dictum* benjaminiano que indica que «la construcción histórica se consagra a la memoria de los que no tienen nombre»⁶.

Es decir, en el contramonumentalismo se propone una suerte de relectura de las tesis del urbanismo contemporáneo que exploran los «no-lugares», teorizados

inicialmente por M. Augé⁷. Los no-lugares eran aquellos espacios que no podrían definirse como relacionales, ni como históricos, ni tampoco como identitarios. Augé indica, como ejemplo, los aeropuertos o los grandes centros comerciales, esos sitios que «podrían estar en cualquier sitio». Sin embargo, los contramonumentalistas asumen esta teoría desde la «pérdida de lugar» *sistemática* que experimentan algunos colectivos al ser ignorados, ninguneados o excluidos del ámbito de lo social, en el sentido de que *no están* en ninguna parte. En términos de Benjamin, para los olvidados «su historia es un permanente estado de excepción»⁸. ¿Qué historia tienen los lugares que sólo la narran desde la perspectiva de los vencedores? ¿Con qué se relacionan aquellos que no son nombrados, aquellos que habitan en los márgenes? ¿Qué vinculación tienen los seres anónimos, si nos detenemos a pensarlo, con la configuración urbanística, con el arte de sus calles, con la ubicación de los espacios de desarrollo de la vida cotidiana? Si entendemos los no-lugares, entonces, como los espacios donde no se establecen discursos relacionales ni hay referentes históricos, es decir, que *parecen detenidos o sacados del tiempo*, obedecen a esa idea de *Denkmal*, en tanto lo *sólo pensado una vez*. En otras palabras, los no-lugares serían aquellos espacios adonde se destierran los que no *encajan* en el discurso de lo establecido, paralizados, detenidos, acallados, sacados del *devenir del mundo*. En términos de Augé:

7 Marc Augé, *Los no-lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Gedisa, Barcelona, 2000. Al respecto también puede leerse el pequeño ensayo de Rem Koolhaas, *La ciudad genérica*; texto completo en versión digital en <http://h2o-arquitectura.blogspot.com.es/2005/12/la-ciudad-genrica-por-rem-koolhaas.html> [Consultado el 22 de julio de 2012].

8 Walter Benjamin, «Über der Begriff den Geschichte», *op. cit.*, p. 697.

4 Walter Benjamin, «Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres», *Programa de la filosofía futura*, Taurus, Madrid, 1980, p. 102.

5 *Ib.*

6 Walter Benjamin, Estudio preliminar de «Über der Begriff den Geschichte», en *GS*, bd. I/2, Suhrkamp, Frankfurt a. M., p. 687.

«como los lugares antropológicos crean lo social orgánico, los no lugares crean la contractualidad solitaria»⁹. Si los lugares «crean lo social orgánico», los no-lugares, donde entran sólo los olvidados, pertenecen también a lo *antisocial*, que en otras palabras es lo *ajeno* o lo *perturbado*. No obstante, lo «relacional» y «lo histórico» son elementos que se *ganan* y se *pierden*, y de ellos depende que un *lugar* alcance ese *status*. Cuando se pasa por alto ese *verdadero nombre* que tienen los olvidados por la historia, cuando se ejecuta ese *destierro*, un lugar denominado como tal se *falsa*, pierde sus *verdaderos* referentes, también se vuelve *no-lugar*. Se trata, entonces, de trazar una reflexión desde el arte que se dirija a determinar la legitimidad que posee un «lugar» para considerarse como tal. Es el paso, en apariencia insignificante pero de *gran importancia existencial*, entre «la esquina» y «mi rincón» del que hablaba Heidegger. Por eso, el contramonumentalismo intenta situarse en esa brecha: su objeto es lo herido, lo dañado, aquello que mancha de sangre los libros de historia. O, dicho en los términos que veníamos manejando, lo *aún* no incluido en lo relacional, en lo histórico. Se trata de *reescribir* la historia para que los lugares prescindan de esa *falsa* historia y *falsa* relacionalidad, de sacar a la luz su falsedad y contar lo que *verdaderamente* sucedió. Los no-lugares se constituyen como aquello a lo que el lugar se debe, aquello que ha sido silenciado para constituirse como tal. En la negación de un lugar se encuentra su verdad. Lo «social orgánico», que indicaba Augé, sólo puede trazarse desde el marco de lo que hay de podrido y *muerto* en ese «organismo», es decir, desde la asunción de lo fragmentado de la totalidad histórica y lo que aún no ha tenido espacio en lo existente. Los lugares, sin esta inclusión de sus no-lugares, devendrían, metafórica y literalmente, en la «fosa común» donde yacen todos los sin nombre –sin rostro, denigrados a mero número de cadáver– tapados por esa identidad neutralizada e integradora de la ideología afirmativa. A lo que se niegan los contramonumentalistas es a que, además, se construya sobre sus cenizas.

Ahí es precisamente donde incide el contramonumentalismo: en la revisión de la identidad urbana a favor de la generación de un nuevo modelo de «lugar» en donde le sea devuelta la identidad robada a los que no vencieron, a los masacrados, a los reprimidos, a los olvidados. O, dicho en términos benjaminianos,

los bienes culturales [...] tienen todos y cada uno un origen que no se podrá considerar sin horror. Deben su existencia no sólo al esfuerzo de los grandes genios que los han creado, sino también

a la servidumbre anónima de sus contemporáneos. Jamás se da un documento de cultura sin que lo sea a la vez de la barbarie¹⁰.

El contramonumentalismo incide, entonces, en el núcleo barbárico existente en estos «documentos de cultura», ya que los monumentos servían como alegoría y recuerdo de los victoriosos y, por ende, como olvido y anulación de los vencidos. Así, desde una filosofía de la historia de raigambre benjaminiana los artistas insertos en la corriente contramonumentalista tratan de dar voz a la herencia de los muertos y hacer del mundo, para los olvidados en vida, un espacio que no sea peor que la propia muerte¹¹. No se trata, entonces, de «reconstruir» el pasado, sino de explicitar en el presente las mutilaciones del pasado y, como imperativo categórico –parafraseando el *dictum* adorniano–, «que no se repita tal mutilación». Así, la propuesta contramonumentalista contribuye, desde el arte, a una relectura del caduco modelo de historia propuesto por la modernidad basado en la parusía, cuya caracterización era, fundamentalmente, la consideración de la historia como un *continuum* y una visión neutral del progreso.

En este ensayo se intentará explicar la importancia de la obra de Horst Hoheisel (Ponzan, Polonia, 1944) dentro de esta corriente artística y vincularla con la de otros artistas como Alfred Hrdlicka o Jochen Gerz y Esther Shalev-Gerz. La obra de Hoheisel no sólo pretende arrojar luz sobre la carga ideológica que rezuma esa comprensión de los momentos históricos como totalidades de sentido, sino también entender desde el presente las grietas del pasado. Así, su propuesta artística no sólo incide en la tragedia del Holocausto, sino que también reflexiona sobre la impronta de su lógica en otros espacios de conflicto, como en la dictadura militar argentina. Para él, las ciudades son una suerte de cementerios de la memoria, en la medida en que el espacio público se doblega ante un modelo histórico que sigue hablando de los que ocupan un lugar en la historia por la violencia y la represión.

Hoheisel indica que sus obras son una suerte de *Denkezeichen*. *Denk*, en este caso, se vincula con *denken*, que es ‘pensar’ en alemán, como ya habíamos indicado, apelando a la reflexión que el arte en tanto representación del mundo puede ocasionar. Pero al mismo tiempo, se trata de un arte enfáticamente acusativo: ahí aparece *Zeichen*, que significa ‘marca’, ‘indicio’, ‘señal’. Este término, así, trata de ser la alter-

10 Walter Benjamin, «Über der Begriff den Geschichte», *op. cit.*, p. 699.

11 *Vid.* Theodor W. Adorno, *Minima Moralia*, en GS, bd. 4, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1980, p. 41.

9 Marc Augé, *op. cit.*, p. 98.



nativa conceptual a *Denkmal* ['monumento'], al concebir sus esculturas como 'marcas de pensamiento y de reflexión'. De este modo, Hoheisel propone la ruptura con el estatismo del monumento canónico para tratar de encontrar en sus brechas luces de verdad. A través de estas «marcas de la reflexión», el pensamiento sobre cómo se transmite la memoria a través del arte se dinamiza y pone en entredicho esa concepción de los momentos históricos como totalidades de sentido agotadas y dadas de una vez para siempre. La poética de estos *Denkzeichen* se basa en la conocida novena tesis de *Über den Begriff der Geschichte* de Benjamin¹², ya que Hoheisel asume que cada una de sus obras serían «plumas» de las alas del *ángel de la historia*, del *Angelus Novus* de Paul Klee que Benjamin usa como metáfora de un modelo histórico que extiende velos que ocultan las ruinas y la miseria. Su trabajo se encuentra en relación con otras propuestas, como las de *Gegendenkmal* en la Stephansplatz de Hamburgo, de Hrdlicka, la *Plaza de la promesa europea* sita en Bochum, de Jochen Gerz, o el *Vietnam Veterans Memorial* de Maya Lin.

Una de las obras más polémicas de Hoheisel¹³ es «El memorial por los judíos asesinados de Europa», una propuesta de finales de los noventa que consistía en la demolición de la Puerta de Brandenburgo y la dispersión de sus restos por toda la ciudad de Berlín. Para Hoheisel, la Puerta de Brandenburgo ha ido paulatinamente perdiendo su sentido histórico por un valor turístico. Para él, el arte se muestra insuficiente para mostrar el dolor del Holocausto, por lo que sólo las ruinas de los monumentos erigidos por el imperialismo que

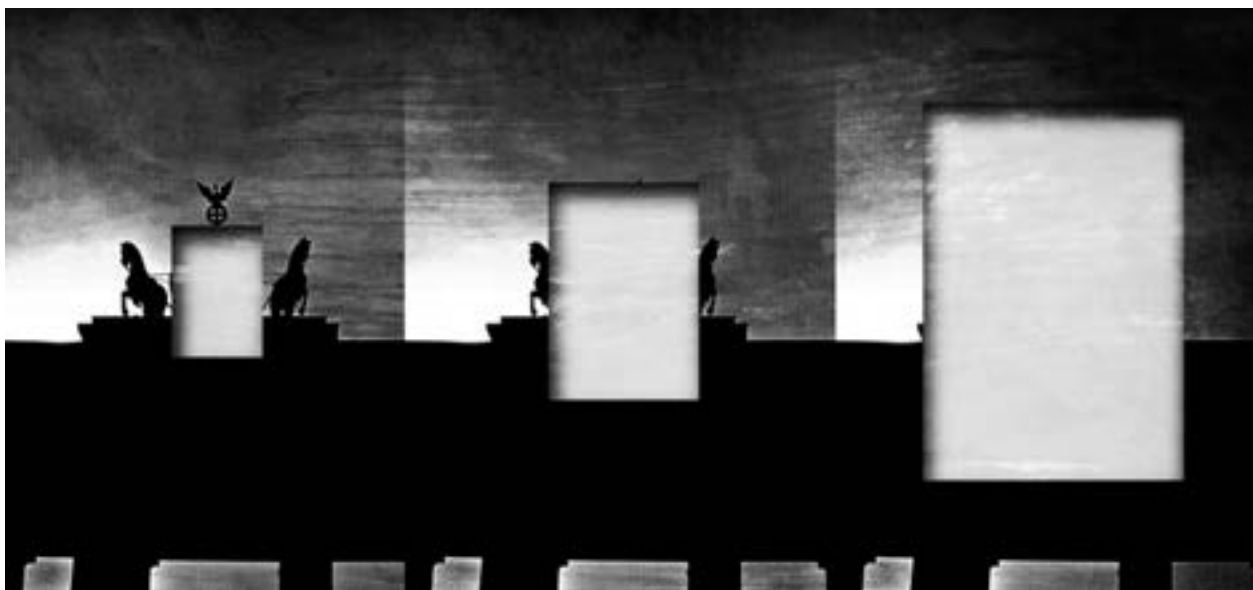
han velado su sentido histórico pueden acompañar a ese dolor: la destrucción sólo puede expresarse con destrucción. Hoheisel cuestionaba así qué representa de forma más veraz la historia de Berlín, en concreto, y de Alemania, en general. La obra no fue permitida, algo que para el artista se entronca dentro del sentido inacabado de la memoria. Para él, alcanzar una obra (que en este caso sería el «Monumento a los judíos de Europa asesinados», de Eisenman y Happold) que sea reflejo del recuerdo en Alemania entra en contradicción con el movimiento de la memoria. Sin embargo, a Hoheisel se le concedió proyectar en 1996 sobre la Puerta el irónico eslogan de los campos de concentración *Arbeit macht frei*, lo que transportaba la entrada a la muerte, que eran los campos, a uno de los emblemas europeos por excelencia. Entrar a Berlín así suponía manchar con la sangre de los muertos anónimos la falsa grandeza con que, con monumentos como la puerta, se vanagloria de sus logros.

Otro de los contramonumentos más importantes es la placa de Buchenwald, de 2002, diseñada junto a Andreas Knitz, que homenajea a los prisioneros de este campo de concentración cercano a Weimar. Antes de instalarse la placa, se había situado un obelisco de madera en el mismo lugar para recordar a los compañeros asesinados. En ese espacio, los presos acudían para abrazarse y darse calor en el duro invierno alemán. Por ello, la placa, aparte de estar grabada con la palabra «humanidad» en distintos idiomas, se mantiene a una temperatura constante de 37 grados, que corresponde a la media del cuerpo humano. De ese modo, no sólo se honra la memoria de los concentrados, sino también su dolorosa vivencia.

La colección de las *Piedras Pensantes*, de 1993, consiste en la colocación por parte de los ciudadanos de Kassel de piedras inscritas allí donde la historia ha olvidado contar lo sucedido, como las vías de tren de

12 Walter Benjamin, «Über der Begriff den Geschichte», *op. cit.*, p. 697.

13 Por cuestiones de *copyright* no se han incluido fotografías de las obras, pero se pueden encontrar en la página web del artista: <http://horsthoheisel.net/> [Consultada el 31 de julio de 2012].



la ciudad, que fueron escenario de miles de deportaciones hacia los campos de concentración. De este modo, los propios habitantes de Kassel tuvieron que enfrentarse a los propios velos de su historia.

Una de sus obras más representativas es la *Fuente de Aschrott*, un monumento situado también en Kassel. Se trata de una reflexión artística sobre una fuente que fuera donada en 1908 por Sigmund Aschrott, un empresario judío y que fue destruida por los nazis en 1939. En 1987 se propuso reconstruirla y ubicarla nuevamente en el lugar original. Para Hoheisel, la destrucción de la fuente fue una metáfora de los asesinatos anónimos cometidos por el Holocausto y, en tanto que ninguna vida puede ser reconstruida una vez que llega la muerte, tampoco tenía sentido volver a erigir la fuente original. La única forma de ofrecer una reflexión sobre ella era invirtiéndola, haciéndola negativa: cuando puedan volver los muertos, la fuente podrá volver a su posición primera. Por ello, ahora en Kassel puede verse una fuente sumergida, como una herida abierta que penetra en el suelo donde se encuentran los restos de los muertos: «Con la corriente de agua, nuestros pensamientos son arrastrados a las profundidades de la historia; acaso allí encontraremos sentimientos de pérdida, de un lugar alterado, de una forma extraviada»¹⁴.

Hoheisel también trabaja por el rescate de otros fragmentos de historia olvidados o silenciados, en especial del mundo latinoamericano y asiático. Uno de los trabajos más interesantes se encuentra en el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, titulado *Los estratos*. Este surge como producto de su experiencia con un pueblo indígena Yanomani, donde ofrece una doble reflexión sobre la lucha de clases y la explota-

ción natural, algo que queda sintetizado en un texto marcado en los cristales del museo que reza «el estrato bajo lucha con fuerza por la luz».

El trabajo de Hoheisel es una muestra práctica de la revisión que se encuentra abierta sobre el valor artístico, cultural e histórico de los monumentos, que eran, hasta el siglo XX, congelación de los momentos gloriosos de los vencedores. El contramonumentalismo tiene un carácter de trinchera de resistencia a aceptar que eso sea el reflejo de la historia, en la medida en que los vencidos y los seres anónimos no sólo no tienen un hueco, sino que el monumento clásico reverencia a los opresores. Por primera vez, se busca hablar de lo que no ha tenido lugar: la contradicción, el conflicto y la negación de la validez de la totalidad de significado acabada como premisa de partida, el dolor como motor.

Me gustaría terminar con una cita de Adiós a Musil, de Hermann Broch, que encierra las líneas fundamentales de este trabajo:

Hay que decir adiós a quien siempre se despidió, porque se pasó la vida despidiéndose. [...] Esta búsqueda del tiempo perdido que ha sido siempre una parte esencial del [artista]: arrebatar al olvido lo que nos pertenece, atrapar otra vez el vértigo de lo que hemos vivido, mirar hacia el pasado invisible para hacerlo transparente¹⁵.

14 Vid. James E. Young, «Cuando las piedras hablan», *Puentes*, agosto de 2000, pp. 80-93.

15 Hermann Broch, «Adiós a Robert Musil», en Robert Musil, *Cinco cuentos*, Biblioteca digital de Aquiles Julián, 2010, p. 72. [Recurso electrónico: <http://es.scribd.com/doc/33573163/CINCO-CUENTOS-POR-ROBERT-MUSIL>. Consultado el 09 de agosto de 2012].

BARTOLOMÉ DE LAS CASAS, HOY

Juan Claudio Acinas Vázquez

En una época como la nuestra, donde es todo un síntoma que se hable tanto de choque de civilizaciones, homogeneidad globalizadora, nuevo orden económico o sociedad multicultural, es extraño que no se acuda con más frecuencia al pensamiento político de fray Bartolomé de Las Casas. Sí, por supuesto, durante lo que fue la «celebración» del quinto centenario del descubrimiento de América figuró como una referencia obligada, junto a la edición crítica de sus obras completas, a la publicación de reediciones conmemorativas y estudios monográficos. Pero, veinte años después de la «efeméride», aparte de alguna referencia lateral, parece que, en más de un sentido, ha caído una gruesa capa de olvido sobre quien fuera obispo de Chiapas.

No estoy diciendo que todo lo que en su momento planteó sea pertinente para el día de hoy. Algunas de sus opiniones es mejor ya no tenerlas en cuenta, como es el caso de cierta permisibilidad ante el Santo Tribunal de la Inquisición, como admitir en un primer momento la esclavitud negra o considerar que, por ley natural, todas las personas deben abrazar la fe católica si es predicada «como se debe».

Sin embargo, desde ahora mismo, conviene que advirtamos el efecto más o menos deformador de toda labor historiográfica. Pues ésta, de acuerdo con Jacob Burckhardt, siempre deviene al final en «lo que una época encuentra digno de atención en otra». Es decir, una sucesión de ideas, personajes o acontecimientos pertenecientes al pasado y que de manera inevitable son vistos y seleccionados, subrayados y valorados desde los interrogantes propios de la posteridad. De ahí la acertada opinión de Karl R. Popper, para quien «cada generación debe tratar de encontrar aquello que es relevante en la historia, esto es, relevante para el más apremiante

de los problemas a los que se enfrenta»¹. De esos problemas, en el ámbito de la política actual, sobresalen, entre otros, los que se refieren a la legitimidad política, a la tolerancia y el diálogo intercultural, así como al más grave y acuciante de no permitir ya la guerra. Asuntos éstos en torno a los cuales encontramos en la obra de Las Casas ideas importantes que no sólo se adelantan a su época, sino que, precisamente por ello, conforman sugerencias que no estaría mal tener en cuenta para afrontar nuestra desalentadora actualidad.

1

Es frecuente que, cuando se plantea el contexto cultural de su formación intelectual, se suela echar mano del iusnaturalismo tomista o la tradición aristotélica para señalar sus fuentes principales. Pero, en mi opinión, ninguna de esas influencias permite explicar acertadamente la originalidad de Las Casas cuando, a principios del siglo XVI, se va a adelantar a los más señalados contractualistas clásicos a la hora de exponer y proponer que la titularidad de toda jurisdicción política tiene o debería tener su principio legítimo en el libre consentimiento. Ese que los ciudadanos conceden voluntariamente, sin coacción alguna. De lo contrario, cualquier gobierno resulta «tiránico, violento y nunca perpetuo», pues sólo cuanto mayor es la libertad ciudadana –que no ha de entenderse como alteración de la paz ni falta de respeto hacia el bien común– «tanto mejor, más noble y más duradero es el gobierno»².

1 K. R. Popper, *Después de La sociedad abierta. Escritos sociales y políticos*, Paidós, Madrid, 2010, p. 301.

2 B. de Las Casas, *De unico vocationis modo omnium gentium ad veram religionem*, *Obras completas*, vol. 2, Alianza, Madrid, 1990 (1522-1527), pp. 473 y 475.

Éste es un punto de vista que, de forma latente y excepcional, apenas encontramos esbozado en la Edad Media, donde vemos cómo ya se contraponen dos teorías. Por un lado, la que, apoyándose en la aquiescencia de los súbditos, justifica el poder del príncipe en una transferencia irrevocable e incondicional (*traslatio imperii*), que implica para siempre una enajenación y renuncia completas del pueblo a recuperar el poder que entregó. Y, por otro, la que entiende que el consentimiento de los gobernados es una delegación limitada y condicional (*concessio imperii*) que otorga el derecho a gobernar, pero que también, cuando el príncipe no cumple con sus deberes –como son procurar el bien general, la paz, el máximo de libertad o justicia–, capacita para retirarle tal derecho y considerar ilegítima su autoridad, y, en consecuencia, permite derrocarlo por haberse convertido en un tirano³. Evidentemente, esta última es la hebra de la que tira Las Casas cuando escribe que los reyes, príncipes y magistrados legítimos «tuvieron origen en el pueblo mediante una elección libre», por lo que no pueden imponer nunca más que «los servicios y tributos que fuesen gratos al mismo pueblo y con cuya imposición consintiese libremente. De donde se deduce con claridad que al elegir al príncipe o rey el pueblo no renunció a su libertad ni le entregó o concedió la potestad de gravarle o violentarle o de hacer o legislar cosa alguna en perjuicio de todo el pueblo o de la comunidad». Por tanto «no puede ningún príncipe o rey, por alto que sea, legislar u ordenar nada en perjuicio del pueblo o de sus súbditos». De hecho, «la jurisdicción es en cierto modo una cosa ajena al rey porque no la recibe como dueño de sí misma y el pueblo no se la dio para que abusara de ella, sino para que usase de ella por sí y por sus jueces y magistrados, hombres buenos, para proteger al pueblo»⁴. Porque, en definitiva, el príncipe no es dueño de nada realmente importante, sólo es un simple gestor, un mero administrador.

Una perspectiva ésta acerca de la que podemos observar que tendrá que transcurrir más de un siglo para que John Locke exponga algo bastante parecido en su Segundo tratado sobre el gobierno civil, donde, como se sabe bien, el concepto de consentimiento resulta central. Así, para este autor el poder político no puede tener otro fundamento de legitimidad que no sea el consentimiento del pueblo, el acuerdo entre una pluralidad de individuos que hace que salgan del estado de naturaleza y constituye el verdadero origen de la sociedad civil. En contraste con ésta, el estado de naturaleza representa

una situación de libertad e igualdad, cuyo inconveniente principal es que carece de una ley establecida y un poder decisorio al que apelar. Es decir, se trata de una situación en la que nadie ha acordado voluntariamente constituir una comunidad y, por ello, donde falta una ley y un poder que hayan sido aceptados por consentimiento común. Sólo mediante este acuerdo mutuo puede alguien privarse a sí mismo de su libertad natural y someterse a las obligaciones de la sociedad a la que deliberadamente ha querido unirse. Motivo por el cual dicha comunidad, con la forma de gobierno que haya decidido constituir, posee capacidad y derecho para actuar en una dirección u otra. Precisamente por eso la libertad que se tiene en sociedad es la de no estar más que bajo el poder que ha sido constituido por dicho consentimiento, ni bajo el dominio de lo que mande o prohíba ley alguna que no haya sido promulgada por ese poder autorizado a fin de garantizar la preservación y seguridad de las personas, de sus vidas, libertades y posesiones. De modo que, por un lado, ningún gobierno puede tener derecho a la obediencia de un pueblo que no haya libremente consentido; y, por otro, siempre que alguien vea agredidos sus derechos civiles o sea forzado a cumplir alguna ley que violente a su conciencia, estará moral y políticamente autorizado a «apelar a los cielos», a desobedecer y resistir.

Todo lo cual se encuentra ya en la obra de Las Casas, quien asimismo, aunque con bastante anterioridad, va a justificar los fundamentos modernos del imperio de la ley (*the rule of law*) frente al imperio de los hombres (*the rule of men*), al declarar que «quien manda tiene sobre sus súbditos una potestad no suya, sino de la ley, que está subordinada al bien común, por lo que los súbditos no están bajo la potestad de quien manda, sino de la ley, ya que no están debajo de un hombre, sino bajo una ley justa». «De ese modo los hombres permanecen libres y no obedecen a un hombre, sino a la ley». Por lo que nuestro autor deduce que, de no ser así, «cuando el príncipe obra contra el consentimiento y el bien del pueblo, hay que considerarlo como una persona particular»⁵ y, desde ese mismo momento, carente de majestad y potestad, y, por tanto, de inmunidad.

Sin embargo, lo curioso es que, con el tiempo, será Locke, a diferencia de Las Casas, quien se convertirá en la referencia histórica preferente, casi exclusiva, cuando se discuta sobre el consentimiento político. Lo que, por ejemplo, podemos ver en un autor de ahora mismo como Alan John Simmons, quien va a propugnar un anarquismo filosófico al que concibe como una posición intermedia entre el voluntarismo político de John

3 Vid. O. von Gierke, *Teorías políticas de la Edad Media*, Centro de Estudios Constitucionales, Madrid, 1995 (1881).

4 B. de Las Casas, *De regia potestate, Obras completas*, vol. 12, Alianza, Madrid, 1990 (1571), pp. 63, 83, 111 y 101-103.

5 B. de Las Casas, *De regia potestate, op. cit.*, pp. 67, 85 y 125.



Locke y el escepticismo realista de David Hume⁶. Una postura que, con Locke en contra de Hume, supone que, normativamente, el consentimiento es necesario, aunque no suficiente, para vincular a los ciudadanos a su respectiva comunidad y a sus gobiernos, pero que, con Hume en contra de Locke, entiende que, descriptivamente, poca gente o nadie en los Estados que conocemos ha realizado acto alguno de genuino consentimiento. En coherencia, desde esta perspectiva, se considera que no ha habido ni hay Estados moralmente legítimos. Es decir, que los gobiernos de nuestros días, al margen de su mayor o menor bondad, no poseen derecho legítimo para imponer sus leyes y políticas, carecen de auctoritas y, por ello, los ciudadanos no tienen obligación moral de obedecerlos, ya que el vínculo entre ambos no se funda en una relación de auténtica voluntariedad. Esto es, dicho vínculo no se basa en una respuesta consciente, inequívoca e intencional, tan importante de dar incluso cuando sólo se expresa tácitamente, a una situación política de clara y libre elección.

2

Otro punto de intersección entre el pensamiento político de Las Casas y el de Locke resulta ser de una importancia contemporánea crucial. Una pieza clave para hacer posible la convivencia colectiva pacífica que ya el primer autor supo plantear, aunque los distintos manuales de historia de las ideas políticas sólo se acuerdan del segundo de ellos. Me refiero a la defensa

del ideal de la tolerancia⁷. Un principio o una virtud que, desde sus mismos orígenes, supuso una cura de escepticismo frente a todo dogmatismo religioso e irracionalismo político, mucho más preocupados en perseguir y censurar que en persuadir y convencer, atrozmente obsesionados con aplastar –mediante el fuego y la espada– cualquier otra fe rival. Y esto último fue precisamente lo que objetó Las Casas no sólo en su Brevísima relación de la destrucción de las Indias sino también en su sonada polémica con Juan Ginés de Sepúlveda.

Y es que, según Las Casas, nunca debemos hacer el mal como medio para lograr un bien. Por lo que, consecuentemente, en primer lugar, nadie ha de ser forzado a abrazar la fe de Cristo («avergüéncense –escribe– los que se complacen en predicar el Evangelio a mano armada») u obligado a adoptar una manera de pensar específica, pues tal decisión o el acto de creer es un ejercicio de la libre voluntad. En segundo lugar, ningún pueblo ha de someter o esclavizar a otro bajo la excusa de su pretendida cultura superior, ni siquiera cuando «tal sumisión pueda producirle [al pueblo conquistado] un gran beneficio» o cualquier tipo de ventaja. En tercer lugar, «mientras que [a los indios] no se les enseñe al verdadero Dios con argumentos mejores, más probables y eficaces y sobre todo con ejemplos cristianos, sin duda están obligados en defensa del culto de sus dioses y de su religión a ofrecer resistencia con tropas armadas contra los que intenten privarles de ello o hacerles injuria o impedir sus sacrificios». En cuarto lugar, porque

⁶ Vid. A. J. Simmons, *On the Edge of Anarchy. Locke, Consent, and the Limits of Society*, Princeton University Press, Princeton, NJ, 1993.

⁷ Por supuesto, tales manuales también se olvidan de toda una serie de datos que aporta Amartya Sen –*vid. Identidad y violencia. La ilusión del destino*, Katz, Capellades, 2007– en torno a la práctica de dicho ideal en distintos lugares y momentos históricos en Oriente, mucho antes de que se pensara con seriedad en ello en Occidente.



al resistirse «no matan a los predicadores por ser predicadores ni a los cristianos por ser cristianos, sino que les matan como enemigos públicos encarnizadísimos, para evitar que los opriman o los maten a ellos», en suma, con el fin de impedir «las perversas maquinaciones que, bajo el pretexto de propagar la fe, con tropas armadas invaden propiedades ajenas, las saquean y se apoderan de ellas». De manera que, en quinto lugar, aunque existan pueblos que «no hayan abrazado la fe, no por esto debe privárseles de libertad, posesión y propiedad de las cosas que la naturaleza les concedió, sino que, muy por el contrario, es lícito que puedan usarlas y disfrutarlas». Y todo ello, por último, teniendo presente que se deben permitir algunos «males y pecados, incluso graves, para evitar otros más graves al estado, o para no perder bienes que mejoren la situación del estado», pues es un gran error ocasionar mayores males –por ejemplo, mediante la guerra– que los que se quiere impedir o remediar⁸.

Hasta aquí un punto de vista que, sin duda, podemos ampliar y complementar con aquello que Locke escribiera en su Carta sobre la tolerancia. A saber, que «no es la diversidad de opiniones (que no puede evitarse), sino la negativa a tolerar a aquellos que son de opinión diferente (negativa innecesaria) la que ha producido todos los conflictos y guerras que ha habido en el mundo cristiano a causa de la religión. Los cabezas y jefes de la Iglesia, movidos por la avaricia y por el deseo insaciable de dominio, utilizando la ambición inmoderada de los magistrados y la crédula superstición de la inconstante multitud, los han levantado en contra de aquellos que disienten, predicándoles, en contra de las leyes del Evangelio y los preceptos de la caridad, que

los cismáticos y los herejes deben ser expoliados de sus posesiones y destruidos. De este modo, han mezclado y confundido dos cosas que son en sí mismas completamente diferentes: la Iglesia y el Estado»⁹.

Vemos, pues, cómo ambos autores rechazan el despotismo de un mundo obligatoriamente unánime desde el momento en que muestran tanto una disposición a aceptar el valor de la diversidad y de la pluralidad de opciones, como un compromiso de paz desde el que fomentar el respeto hacia otras formas diferentes u opuestas de ser y pensar. Lo que, entre otras condiciones, exige generar una atmósfera de libertad para cuyo desarrollo sería bueno empezar a poner en práctica ese diálogo entre culturas que, por lo que hace a la propia o a uno mismo, se basa ante todo en el deber de escuchar. Y, en este sentido, Las Casas, situado en el tiempo antes que Locke se muestra en algunos aspectos políticamente más avanzado. Pues un inigualable afán de autocritica cultural recorre el conjunto de su obra hasta los últimos años de su vida. Baste reparar en cómo se refiere a los conquistadores españoles («gente de tan dura y terrible conversación», «secuaces de Satanás», portadores de «doctrinas pestilentes», «los enemigos más encarnizados del género humano»¹⁰), en la forma con que detalla las maneras de su conquista («cometieron crímenes monstruosos y extraordinarios: mataron millares de hombres, incendiaron sus aldeas, se llevaron su ganado, destruyeron sus ciudades y cometieron crímenes abominables sin ningún motivo probable o

8 B. de Las Casas, *Apología*, op. cit., pp. 199, 36, 35, 225, 258, 38, 245, 177, 95 y 188.

9 J. Locke, *Carta sobre la tolerancia*, Tecnos, Madrid, 1985 (1689), p. 65.

10 B. de Las Casas, *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, *Obra indigenista*, op. cit., p. 72; y *Apología*, op. cit., pp. 290, 95.

especial, con crueldad monstruosa contra aquella pobre gente»¹¹) o en la verdadera naturaleza de esa guerra contra los indios («la causa por que han muerto y destruido tantas y tales e tan infinito número de ánimas los cristianos ha sido solamente por tener por su fin último el oro y henchirse de riquezas en muy breves días»¹²). Y este negarse de Las Casas a ser sin más uno de los nuestros, poniéndose sin reservas al lado del otro —«con su casa destruida, sus hijos reducidos a esclavitud, su esposa violada, sus ciudades devastadas, desfloradas sus mujeres y las provincias desoladas»¹³—, es lo que va a impedir la confusión entre indiferencia y tolerancia, así como aproximar ésta al ideal de justicia, por el que nadie debe disfrutar de bienes a costa de dañar a terceros y ninguna situación política viene a ser más dura que la privación de la inestimable libertad.

3

Es evidente que, como recuerda Letizia Gianformaggio, la tolerancia y la guerra —que es el cese de todo diálogo— son radicalmente incompatibles. Pues, en definitiva, estar en guerra y ser intolerantes no significa sino estar en lucha contra un hereje demoníaco, una civilización maldita o un extranjero hostil. Es decir, contra un enemigo que, por serlo, nos libra de la duda y del autoexamen; contra alguien que —en nombre de la seguridad de la patria, la pureza de la raza o la ortodoxia de la fe— es necesario «obstaculizar, excluir, combatir, humillar y, si es posible, suprimir»¹⁴. Alguien que trágicamente va a saber hasta dónde pueden llegar la vileza del fanatismo y la artera brutalidad de la sinrazón. En particular, cuando éstas se alimentan de una avaricia febril, de una insaciable sed de oro.

En esta línea, Las Casas va a ser muy claro. «La guerra —anota— trae consigo estos males: Estrépito de armas; acometidas o invasiones repentinas, impetuosas y vehementes; violencias y perturbaciones grandes; escándalos, muertes y matanzas; estragos, rapiñas y saqueos; pérdida de los padres por parte de los hijos y de los hijos por parte de los padres; cautiverios; despojo de los estados y señoríos, despoblación de los reinos y de los territorios naturales y devastaciones de ciudades, lugares y de innumerables poblaciones; y todo ello llena los reinos, regiones y todos los lugares de copioso llanto, gemidos, alaridos y

toda clase de luctuosas calamidades»¹⁵. Y reiteradamente se va a referir a la violencia bélica como «un inmenso piélago de desgracias», «actividad impía», «común homicidio y latrocinio de muchos», «peste del cuerpo y del alma», «la suma de todos los males»¹⁶.

Todo lo cual, sin embargo, no impedirá que Las Casas, hombre de su época así como de la religión que profesa, participe de la doctrina de la guerra justa (*ius belli*). Aunque, también hay que advertirlo, va a plantearla en unos términos que, desde el lenguaje de nuestros días, bien podríamos llamar «antibelicistas». Pues, para él, la guerra no puede excusarse de modo alguno, ninguna es lícita, ninguna es legítima, salvo aquella en la que nos vemos obligados a entrar por «inevitable necesidad». Ciertamente que, en un pasaje, afirma que esa condición se cumple «cuando son únicamente los soberanos o los reyes [de otros lugares] los que con malicia impiden la propagación o la predicación del Evangelio»; y, en otro momento, cuando un pueblo la merezca «por alguna injuria hecha al otro pueblo»¹⁷. Pero también es verdad que, probablemente para evitar interpretaciones demasiado laxas, insistirá en que la expansión de la palabra divina no se puede conseguir mediante la fuerza de las armas; que ésta sólo engendra más odio y descrédito hacia una religión tan coactiva; que no se puede obligar a nadie a escuchar o creer en una doctrina que no desea oír; que sólo se ha de recurrir a la mansedumbre, la compasión y el ejemplo; y que la puesta en cuestión de ciertos hábitos culturales sólo debe apoyarse en argumentos, consejos, ruegos y exhortaciones¹⁸. Lo que, por lo demás, a riesgo de caer por mi parte en cierto anacronismo, sitúa a Las Casas en la senda del pluralismo crítico tan ajeno a la cómoda aceptación de todo, venga de donde venga, propia del relativismo cultural.

Y bien, hasta aquí, las líneas maestras de un ideario ético-político netamente hispano que procede del siglo XVI, donde también se sitúan otros humanistas a contracorriente como Antonio de Montesinos, Vasco de Quiroga o Bernardino de Sahagún. Y que, en relación a asuntos como los apuntados aquí, lejos de haber perdido aliento, comprobamos cómo todavía conserva gran parte de su vitalidad, sobre todo cuando se trata de afirmar que las personas no tienen precio y, por ello, de hallar una salida factible al actual laberinto de violencia, odio e incompreensión.

11 B. de Las Casas, *Apología*, op. cit., p. 256.

12 B. de Las Casas, *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, op. cit., p. 71.

13 B. de Las Casas, *Apología*, op. cit., p. 270.

14 L. Gianformaggio, «El mal a tolerar, el bien de tolerar, lo intolerable», *Doxa*, 11, 1992, p. 67.

15 B. de Las Casas, *De unico vocationis modo*, op. cit., p. 379.

16 B. de Las Casas, *De unico vocationis modo*, op. cit., pp. 379 y 381; y *Apología*, op. cit., pp. 198, 361 y 296.

17 B. de Las Casas, *Apología*, op. cit., pp. 16 y 169; y *De unico vocationis modo*, op. cit., p. 497.

18 Vid. B. de Las Casas, *Apología*, op. cit., pp. 360, 169 y 186.

IRRUPCIÓN ARTIFICIAL. HACIA LA TECNIFICACIÓN DEL CUERPO EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

Débora Madrid Brito

NUEVAS VISIONES DEL CUERPO

Hoy en día no resulta extraño hablar de la vinculación entre cuerpo y tecnología. Vivimos en una era de la desencarnación, que supone un paulatino desplazamiento del cuerpo de su condición material en favor de un estado creciente de artificialidad, que lo llevaría en última instancia y según ciertas teorías a su suplantación virtual¹. Y es que, en el siglo XX, surgen corrientes de pensamiento que se oponen directamente al materialismo y la concepción objetiva del cuerpo situado en el lugar de la realidad; me refiero concretamente a la teoría transhumanista desarrollada en los últimos años del siglo. Dicha teoría propone la revalorización de la conciencia como única entidad salvable del individuo, lo que supondría un futuro inmaterial para la humanidad. «Esta corriente pretende una abstracción real de nuestra materia orgánica o cuerpo a través de una descarga, o transbiomorfosis, que tradujera las redes neuronales de nuestras mentes a la memoria de un ordenador. Su objetivo es, exactamente, extraer la mente del cuerpo superfluo, del cuerpo obstáculo, para acceder al espacio líquido de las ondas electromagnéticas»². Aunque estas teorías puedan parecer de algún modo excesivas, ciertamente vislumbramos, en los albores del siglo XXI, la posibilidad de sobrepasar los límites biológicos y prever un futuro distinto para el ser humano, una posibilidad

abierta por los niveles de desarrollo que han alcanzado la tecnología, la biología, la medicina, etc.

Existen actualmente infinidad de nuevos recursos para el conocimiento de nuestro cuerpo, tales como los rayos X, la macrofotografía, el escáner, la micro-exploración médica o las resonancias magnéticas. Todas ellas nos ofrecen nuevos aspectos del cuerpo y nuevas formas de acercarnos a él, o, lo que influye más directamente en la práctica artística contemporánea, distintas percepciones y maneras de abordarlo. El desarrollo de estos aparatos científicos se ve reflejado en los renovados modos de visión del cuerpo en las manifestaciones artísticas, así como en una mayor inventiva técnica y una incesante experimentación con el cuerpo.

Desde el campo mismo de la medicina, se trata de técnicas que resultan invasivas, que desnudan el cuerpo en sentido propio y figurado, que acceden incluso a su interior, lo persiguen hasta lo más íntimo desvelando lo que hasta entonces era invisible o estaba escondido. La presencia de estas imágenes, que en un primer momento resultan sólo nuevas, con el tiempo va a dar lugar a una transformación de la relación del hombre con el cuerpo. Y esto es algo que ocurre también con las imágenes artísticas. A esta nueva visión e imagen del cuerpo en el arte contribuirá también, como veremos, la evolución y aparición de nuevas técnicas de representación: lenguajes como el cubismo y medios como la fotografía o el vídeo.

EL CUERPO COMO OBJETO DE REPRESENTACIÓN

Si hacemos un repaso de la Historia del Arte, nos damos cuenta de que la forma más característica de representación del cuerpo es sin duda el desnudo, que

1 Javier González de Durana, «La Belleza del cuerpo en las obras de Mary Wollstonecraft Shelley y sus actuales continuadoras», en VV.AA., *El cuerpo inventado*, Colección TEA, Tenerife, 2010.

2 Teresa Aguilar García, *Ontología Ciborg. El cuerpo en la nueva sociedad tecnológica*, Cibercultura. Gedisa Editorial, Barcelona, 2008, p. 66.



aparece reflejado por el hombre desde la Prehistoria, vinculado a la idea de fecundidad. En la Grecia Clásica y el Imperio Romano se convierte en el tema fundamental del arte, respondiendo al concepto de belleza. A lo largo de la Edad Media, el desnudo es sometido a normas muy rígidas, y aparece a partir del siglo XI en representaciones simbólicas de Adán y Eva. Desde el Renacimiento, pasa a ser uno de los temas esenciales del arte, y continuará siéndolo hasta el siglo XX. Será continuamente utilizado como representación del canon de belleza, demostración de maestría artística o pretexto para la representación de escenas eróticas, si bien es cierto que, salvo justificación religiosa, mitológica o pretexto de estudio anatómico, el desnudo fue algo que durante siglos permaneció escondido.

Durante el siglo XIX la academia incidió especialmente en el trabajo del desnudo como demostración de pericia artística, pero el Romanticismo liberó al cuerpo de los estrictos cánones académicos permitiendo la representación del sentimiento y la expresión corporal, lo cual será primordial en el desarrollo posterior del

arte³. A partir de ese momento, y puntualmente, salen a la luz imágenes como la *Olimpia* de Manet (1863) o *El origen del mundo* de Courbet (1866), que provocaron en su momento incomodidades, escándalos y rechazos por la actitud y el grado de desvelamiento del cuerpo. Imágenes que pasado el tiempo resultan irrisorias frente a nuevas prácticas como las llevadas a cabo por los accionistas vieneses, un grupo de cuatro artistas austriacos (Hermann Nitsch, Günter Brus, Otto Muehl y Rudolf Schwarzkogler) conformado en 1965 que utiliza el cuerpo como soporte y material de la obra de arte. Un cuerpo que en diversas *performances* se muestra degradado, envilecido, e incluso mancillado. El Accionismo Vienés puso énfasis en las prácticas corporales expresionistas, provocativas, transgresoras y fetichistas, que «buscaban su justificación en las teorías psicoanalíticas de S. Freud, C. Jung y W. Reich, en el trabajo de artistas austriacos como Egon Schiele y Oskar Kokoschka, en los rituales paganos (episo-

3 Juan Carlos Pérez Gauli, *El cuerpo en venta. Relación entre arte y publicidad*, Cuadernos de Arte, Cátedra, Madrid, 2000, pp. 35-36.

dios dionisiacos) y cristianos (escenas de la pasión de Cristo) y en las fiestas populares y carnavalescas tanto como en el teatro futurista y dadaísta»⁴.

Lo que ha ocurrido a lo largo del siglo que separa a Manet y Courbet de los accionistas vieneses es precisamente un proceso de transformación de la actitud que toma el hombre frente al cuerpo, debido no sólo a una mayor familiaridad con sus imágenes y un mayor conocimiento del mismo, sino además a una progresiva aceptación social de dichas imágenes y el paulatino despojo de prejuicios que trajo consigo el cambio de mentalidad de una época a otra. El cuerpo es cada vez menos un tabú, y los nuevos estilos artísticos van a llevar a cabo en cierto modo un proceso de revisión de él y de su forma de representación, con nuevas propuestas y lenguajes. El grupo impresionista y postimpresionista analiza el cuerpo humano en tanto que receptor de la luz; la linealidad y rotundidad académicas desaparecen en favor de una fusión de la carne con el entorno, como vemos en el *Desnudo al sol* de Renoir (1876), una obra que fue objeto de críticas siendo calificada como una masa de carne cociéndose, un cuerpo en sus últimos grados de descomposición. En los cuadros de bañistas de Cézanne se ha perdido por completo el canon estético académico, la fusión de los cuerpos con el paisaje abrirá las puertas a las propuestas de vanguardia.

La representación posterior del desnudo es heredera sobre todo de dos obras significativas, que se desmarcan abiertamente de la tradición: *Las señoritas de Avignon* de Picasso (1907) y *Desnudo bajando la escalera* de Duchamp (1912). Picasso destruye la armonía corporal y trata individualmente los miembros del cuerpo, como si de una construcción conceptual del mismo se tratase. En el caso de Duchamp el cuerpo en sí desaparece y en su lugar queda la impronta del movimiento efectuado, al modo de las fotografías de Muybridge, solo que éste parte de una realidad corporal, y Duchamp, como Picasso, de una realidad conceptual. Ambos proceden a un análisis fraccionado del cuerpo.

Pero la situación en Europa durante la primera mitad del siglo da lugar a que el arte se acerque a la representación del cuerpo humano de una manera mucho más introspectiva. Artistas como Munch, Klimt, Kokoschka y Egon Schiele promueven en sus obras un análisis psicológico del ser humano, siendo referencia para el surgimiento del expresionismo. Los expresionistas van a potenciar el dramatismo en sus imágenes,

se vuelve a la expresividad del gesto pictórico, el desnudo se convierte en símbolo de liberación, y el cuerpo humano se adapta al mensaje distorsionándose si es preciso para obtener un mayor impacto⁵.

El nazismo alemán y el fascismo italiano significaron casi una contradicción en esa progresiva metamorfosis de la imagen del cuerpo, pues sus manifestaciones artísticas supusieron una recuperación de la tradición academicista basándose en la imaginería clásica de Grecia y Roma, que toman como modelo en la representación del predominio de su raza. Ambos países proyectan la imagen de un prototipo universal seriado, un ejemplo es la obra *El ganador* del escultor alemán Arno Breker (1939). A esta concepción ideal del cuerpo se contraponen las imágenes surgidas de los campos de concentración, que deconstruyen de nuevo la representación del desnudo, cargando el arte de un nuevo significado: la expresión del patetismo de la figura humana vejada, desposeída de su condición de ser humano.

En cualquier caso, tras las dos grandes guerras mundiales, el arte no representó de manera proporcional el verdadero horror vivido en ellas, aunque encontramos excepciones como la obra de Zoran Music (1909-2005). Sin embargo, sí que se encuentra presente en el arte de posguerra la violencia con la que fueron tratados los cuerpos, aunque sea de manera indirecta, metaforizada o estetizada. Aparecen cuerpos desmembrados, desarticulados, mutilados, rostros desfigurados, etc., como en las *Muñecas* de Hans Bellmer. En otras ocasiones, el horror y la violencia se inscriben dentro de un contexto simbólico, y es así como debe interpretarse la violencia del arte de los años de posguerra, especialmente la de los *happenings* y la de las acciones de los artistas radicales del Accionismo Vienés de los años 60 y 70, o la de algunas obras fetichistas y sadomasoquistas de los años 80 y 90, como es el caso de algunas fotografías de Robert Mapplethorpe. En general, los ultrajes a que se someten los cuerpos pasan al arte sin tener una significación política directa: se convierten en ultrajes autoinflingidos en el marco de rituales religiosos o a título de afirmaciones de existencia⁶.

Hay que tener en cuenta también, a partir de los años 80, la popularización de la pornografía, el exhibicionismo y el voyeurismo. La abundancia de medios técnicos de producción de imágenes y el carácter privado de su realización que ofrece la tecnología digital,

4 Ana María Guasch, *El arte último del siglo XX. Del postminimalismo a lo multicultural*, Alianza Editorial, Madrid, 2003, p. 85.

5 Juan Carlos Pérez Gaudi, *op. cit.*, pp. 38-40.

6 Jean-Jacques Courtine, *Historia del Cuerpo (III). El siglo XX*, Taurus, Madrid, 2006, pp. 407-408.



así como los potentes medios de difusión, hacen asequible una pornografía popular. Esto es posible además por los efectos del desplazamiento de los límites entre lo público y lo privado, que se refleja en obras como las de Jeff Koons, quien en *Made in Heaven* (1987) presenta una serie de paneles fotográficos y esculturas donde aparece con su mujer (la ex estrella del porno italiana Cicciolina) mientras realizan el acto sexual, en un contexto de paraíso religioso en el que la pornografía adopta un carácter tanto estético y sentimental como obsceno.

EL CUERPO COMO VEHÍCULO Y SOPORTE DEL ARTE

Pero la gran novedad del arte del siglo XX con respecto al cuerpo es que lo aborda no sólo entendiéndolo como potencial de representación, que es lo que hasta ahora hemos visto, sino que además lo toma como potencial de producción. El cuerpo se convierte en un medio artístico, pasando de ser objeto del arte a ser vehículo y soporte del mismo, dando lugar a las manifestaciones del conocido como *Body Art*. «Una

vez que la obra de arte escapa o impugna la representación y abandona el espacio del cuadro y la galería, el cuerpo del artista es el nuevo escenario donde se lleva a cabo el proceso artístico que ha tomado el relevo de la filosofía y la sociología para denunciar las numerosas problemáticas que el ser humano engendra en la sociedad occidental y para cuestionar el estatus que ocupa en ella en conjunción con la tecnología»⁷.

Uno de los precursores del uso del cuerpo como medio artístico fue el artista francés Yves Klein (1928-1962), quien entendió el cuerpo humano como receptor de energía espiritual, lo que le llevó a realizar sus *Antropometrías* o pinturas corporales, como la que realizó en 1960 en la *Galerie Internationale D'Art Contemporain* de París. El artista interpretó la *Sinfonía monótona*, que él mismo había compuesto (un ciclo de veinte minutos con una sola nota musical y veinte en silencio), mientras varias modelos desnudas cubiertas de pintura refregaban su cuerpo a modo de pincel humano sobre grandes tiras de papel dispuestas en el suelo y en la pared. «Hacía tiempo que había deja-

⁷ Teresa Aguilar García, *op. cit.*, p. 118.

do el pincel. Era demasiado psicológico. [...] Ahora, como en un milagro, el pincel regresaba pero esta vez con vida propia. Bajo mi dirección, la carne misma aplicaba el color a la superficie con precisión perfecta...»⁸.

El italiano Piero Manzoni (1934-1963) fue también uno de los primeros en presentar y utilizar el cuerpo como obra de arte. Lo hizo en sus esculturas vivientes de 1961, en las que cualquier individuo podía convertirse en obra de arte tan sólo con que su cuerpo fuese firmado por el artista. Otro de sus trabajos fueron las bases mágicas, que presentó por primera vez en la galería *La Tartaruga* de Roma en el mismo año, y que constaban de un pedestal sobre el cual se habían fijado dos pisadas de fieltro que otorgaban temporalmente la condición de escultura a toda persona u objeto que se dispusiese sobre ellas. Para Manzoni, cualquier huella física del ser humano, e incluso los restos de sus funciones biológicas, podían tener un valor artístico.

Ambos creadores, junto con otras manifestaciones como las del Accionismo Vienés, dieron lugar al desarrollo a partir de los años 60 y a lo largo de la década de los 70 del *Body Art*. Es en estos momentos cuando se reconoce el papel del cuerpo como eje fundamental de la creación y aproximación artística. Tras el cuestionamiento en las vanguardias de los soportes artísticos tradicionales se desarrolla un arte del comportamiento, el *happening*, pasando el arte del campo de la representación al de la acción. «El arte corporal derriba, rechaza y niega la totalidad de los pasados valores estéticos y morales inherentes a la práctica artística, ya que la fuerza del discurso debe reemplazar a cualquier otro presupuesto del arte»⁹.

Es a partir de entonces cuando algunos artistas, como Vito Acconci (1940), proponen que su cuerpo se convierta en lugar sobre el que poder intervenir, lo cual le permite experimentar con diferentes sensaciones, como el placer o el dolor. En 1971 realiza *Trademarks*, acción en la que el artista desnudo muerde partes de su cuerpo y aplica luego a las zonas mordidas tinta de color negro e impresiona su huella sobre el papel. En otro caso, el americano Dennis Oppenheim se centra no sólo en sensaciones que tienen que ver con el dolor, sino también reflexiona sobre la vulnerabilidad del cuerpo. Esto se pone de manifiesto en una de sus *performances* registrada por una

secuencia de fotografías: *Posición de lectura para una quemadura de segundo grado* (1970). Oppenheim se expone al sol durante cinco horas con un libro abierto sobre su tórax, con lo que consigue crear una fuerte diferencia de pigmentación entre las zonas cubiertas por el libro y las que han sido quemadas por el sol. Chris Burden (1946) añade al sentimiento de dolor el concepto de riesgo y peligrosidad con acciones como *Shoot* en 1971, en la que uno de sus amigos le disparó en el brazo con un arma a una distancia de cinco metros.

En este tipo de obras podemos ver cómo el arte comienza a dar lugar a intervenciones en el cuerpo humano que se tornarán cada vez más directas y agresoras, especialmente en el arte corporal europeo, que sigue la estela de los accionistas vieneses. Se incide de una manera mucho más evidente en el sufrimiento físico y en las prácticas masoquistas, que hunden sus raíces en la doctrina cristiana de la redención a través del dolor (martirios, muertes de santos y crucifixión de Cristo). Gina Pane (1939-1990) descubre con su obra las debilidades del cuerpo; sus acciones están dominadas por la herida, como apertura sacrificial del cuerpo para hacerlo accesible a los demás. En 1971 realiza *Escalada no anestesiada*, en la que desliza sus pies y sus manos desnudos, sin nada que los proteja del dolor, por una escalera hecha con planchas metálicas de aceradas aristas para denunciar el terror, la agresión, la violencia, la tortura y los peligros sociales que atenazan al mundo. En acciones posteriores martirizará su cuerpo con espinas de rosas, cristales de copas rotas, hojas de afeitar, etc. La artista denunciaba los condicionantes sociales que pueden conducir al hombre a su automutilación, tratando de provocar en el espectador un estado de malestar que le hiciese reaccionar ante tales condicionantes.

En la década de los 80 y su paso a los 90, se dio un planteamiento crítico hacia el cuerpo del artista, al mismo tiempo que una denuncia social y política. Ahora el artista, más que trabajar el cuerpo como soporte o indagar en las zonas más profundas del subconsciente individual y colectivo, recupera el cuerpo en tanto que imagen para abordar experiencias relacionadas con el esfuerzo físico, la manipulación genética, la cosmética, la enfermedad, o el placer. Se genera la imagen de un cuerpo que cada vez más pasa de lo orgánico y natural hacia lo construido y artificial; el cuerpo ya no es refugio de autenticidad sino sostén de lo falso, lo artificial, lo simulado, lo agresivo, todos aquellos aspectos dominantes en una sociedad rehén de la industria de las imágenes, de la informática y, de

8 Yves Klein, «Le vrai devient réalité», *Zero*, 3 de julio de 1961, en Ana María Guasch, *op. cit.*, p. 82.

9 «Primer manifiesto del arte corporal», *Art Corporel*, París, 20 de Diciembre 1974, en Ana María Guasch, *op. cit.*, pp. 91-92.

un modo más incipiente, de la genética¹⁰.

A partir del desarrollo de la cirugía estética y otras prácticas de modificación corporal de todo tipo, como la dietética o el dopaje, el tema del hombre mecánico que ya se había venido desarrollando desde comienzos de siglo (Otto Umbehr, *The Roving Reporter*, 1926) reaparece de una manera más intensa, y bajo la forma de ese hombre más artificial. Los implantes, la cirugía de reasignación sexual, las perspectivas de modificación genética y de clonación, entre otras prácticas, dejan en cierto modo entrever la aparición de una nueva imagen humana, la del cuerpo mutante. Da la sensación de que realmente el cuerpo se torna cada vez más inhumano, más artificial. Las posibilidades de trasplante de órganos, implantes de arterias de plástico, prótesis, o actuaciones sobre enfermedades genéticas del embrión hacen que podamos, llegado un punto, plantearnos cuánto hay de natural o artificial en nuestro cuerpo. Avanzamos hacia un nuevo modelo de sociedad en el que el ser humano puede fabricar su propia apariencia, renunciando a su cuerpo pasado.

Da la impresión de que cada vez es más difícil establecer un criterio acerca de lo que es posible hacer con el cuerpo, y esto es algo que se plantean los artistas de finales del siglo XX. Algunos de ellos demuestran y al mismo tiempo cuestionan esa transgresión de límites entre lo humano y la máquina. En la instalación titulada *A-Positive*, realizada en la Art Gallery de Chicago en 1997, Eduardo Kac realiza un intercambio intravenoso con un robot. Su cuerpo donaba sangre al robot y éste extraía oxígeno de la sangre, con el que mantenía encendida una llama en su mecanismo. Sterlac, por su parte, denuncia la imperfección del diseño corporal humano y su deseable implementación tecnológica con obras como la *performance* que realizó en 1982, *Manos escritoras*, en la que utilizaba un tercer brazo mecánico acoplado a uno de los dos anatómicos y garabateaba con los tres la palabra evolución en la pared de la galería. Finalmente, denunciando los usos que la medicina tecnológica efectúa al servicio de un canon corporal impuesto mediáticamente, encontramos la obra de la artista francesa Orlan (1947), quien denuncia las presiones sociales ejercidas sobre el cuerpo y, en particular, sobre el cuerpo femenino, y emplea su propio cuerpo como un espacio de debate público. En la década de los 90, comenzó a adoptar mediante operaciones quirúrgicas rasgos físicos que contravienen y critican los cánones estéticos occidentales. Ella misma afirma: «El arte carnal es un retrato en el clásico sentido, pero realizado a través de la po-

sibilidad de la tecnología. Oscila entre la refiguración y la desfiguración. Su inscripción en la carne es una función de nuestra edad. El cuerpo ha llegado a ser un *ready-made* modificado. El arte carnal no está contra la cirugía estética, pero sí contra las normas que la saturan, particularmente, respecto al cuerpo hembra, pero también al cuerpo masculino. El arte carnal debe ser feminista¹¹, es necesario. El arte carnal no está interesado solamente en la cirugía estética, sino también en los avances de la medicina y la biología, cuestionando el estado del cuerpo y proponiendo problemas éticos»¹². Orlan consideró que el cuerpo podía ser transformado e incluso metamorfoseado tantas veces como lo podía ser un traje.

A lo largo del siglo, las diferentes manifestaciones artísticas derivadas de las nuevas interpretaciones del cuerpo nos presentan una imagen de éste como algo obsoleto y, por lo tanto, susceptible de todo tipo de cambios y transformaciones: desde intervenciones en la propia carne, hasta la confluencia de cuerpo y tecnología. «De la misma manera que el arte se limitaba en su etapa representativa a la recreación de la naturaleza, en cuya contemplación y embellecimiento se encontraba el placer estético, el arte actual utiliza las posibilidades de la biotecnología con la intención artística de suscitar ideas y reflexión, guía del arte conceptual de nuestros días, que se introduce en la construcción de la naturaleza y no en la mera recreación»¹³. Desde esta perspectiva, perdería sentido un intento de explicación antropológica de obras artísticas como las de Eduardo Kac, Sterlac u Orlan, en los que se difuminan los límites entre lo humano y la máquina.

10 Ana María Guasch, *op. cit.*, p. 499.

11 Para profundizar sobre el cuerpo femenino en el arte contemporáneo consúltese: Irene Ballester Buigues, *El cuerpo abierto. Representaciones extremas de la mujer en el arte contemporáneo*, Trea, Gijón, 2012.

12 Orlan, en Teresa Aguilar García, *op. cit.*, pp.145-146.

13 Teresa García Aguilar, *op. cit.*, p.119.

ALLÍ DONDE EL SER MUERE. EROTISMO, MUERTE Y CINE

Lourdes López León

«La humanidad siempre ha tenido sed de angustia o ha buscado toda la angustia que es capaz de soportar. Pero no más: sólo la angustia que es capaz de resistir sin disolverse. [...] La muerte siempre angustia y esta parece ser tan constitutiva de la humanidad como lo es el erotismo»¹.

Eros y Tánatos actualmente son dos términos que se asocian a erotismo y muerte respectivamente, y que, para el común de los mortales, se manifiestan totalmente contrapuestos. Pero ¿hasta qué punto esto es realmente así? Quizá son dos conceptos más cercanos de lo que imaginamos.

EROS Y TÁNATOS: ORIGEN

El origen de ambos términos debemos buscarlo en la mitología clásica, concretamente en la griega.

Eros era el dios del Amor, y ya desde la etapa clásica su personalidad fue variando considerablemente aunque siempre se le consideró una fuerza fundamental del mundo, nacida a la par que la Tierra y directamente del Caos. A partir de *El Banquete* de Platón se le considerará ya no como un dios, sino como un genio intermediario entre los dioses y los hombres, nacido de Poros (el Recurso) y Penía (la Pobreza). Dado su parentesco, se erige como una fuerza perpetuamente insatisfecha e inquieta. Pero con el tiempo su genealogía cambió y empezó a aceptársele como hijo de Afrodita y Hermes. Lo cierto es que no existe un sólo Amor, sino varios: Eros, Anteros (el amor contrario)...²

1 Osvaldo Baigorria, *Georges Bataille y el erotismo*, Ed. Intelectuales, Madrid, 2002, pp. 114-115.

2 Pierre Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*, Paidós, Barcelona, 2006.

Iconográficamente, Eros fue adquiriendo la fisonomía de un niño, con frecuencia alado, y portador de una antorcha encendida o un arco con flechas. Sus intervenciones en la mitología son innumerables y, aunque siempre mantiene esa apariencia de niño travieso que lleva desasosiego a los corazones, bajo ella se adivina a un dios poderoso, capaz de producir crueles heridas y al que se le desea tanto como se le teme.

Por su parte, Tánatos es también un genio alado masculino pero que personifica la Muerte. Su genealogía parte de la *Ilíada*, donde aparece como hermano del Sueño (Hipno), y fue «adoptada por Hesíodo, quien hace de estos dos los hijos de la Noche»³. Tánatos no posee mitos propiamente dichos, sino que se suele incluir en los sucesos o cuentos populares fuera del sistema mítico de otros dioses o héroes importantes de la Antigüedad, como pueden ser el de Sísifo o el de Heracles.

Los griegos diferenciaban entre la muerte violenta y la no violenta; Tánatos se encargaba de esta última. Su representación es normalmente la de un varón alado que porta una mariposa y una antorcha invertida.

Como podemos observar, Eros y Tánatos, en la mitología clásica, no tienen absolutamente ninguna relación, ni comparten ningún mito. Ambos son genios que acometen funciones necesarias para mantener el orden natural, pero más allá de ello no encontramos asociación. Será Freud, ya en el siglo XIX, el que construya un puente entre ambos al asociar a cada uno con una pulsión inherente de la vida humana.

3 *Ib.*, p. 491.

EROTISMO Y SEXUALIDAD

Con el paso del tiempo el Eros clásico ha derivado en el concepto de amor erótico, es decir, en erotismo. Muchas veces tendemos a referirnos al erotismo y a la sexualidad como sinónimos; sin embargo, son dos conceptos que difieren entre sí.

Uno de los principales teóricos del erotismo fue Georges Bataille (1867-1962), escritor, antropólogo y pensador francés, quien, además de escribir algunas novelas eróticas (*Historia del Ojo*, 1928; *Mi Madre*, 1966), realizó varios ensayos sobre el erotismo (*Las lágrimas de Eros*, 1961; *El Erotismo*, 1957). Para este pensador lo que diferencia principalmente erotismo y sexualidad es el tránsito de lo animal a lo humano. Su punto de partida fue considerar «el erotismo como un aspecto de la vida interior del hombre»⁴.

La esencia del hombre se basó desde sus orígenes en la sexualidad. Ésta se define como básica, instintiva y dirigida casi exclusivamente a la reproducción. Por supuesto, le pertenece tanto al hombre como al animal; sin embargo, el erotismo es algo propio únicamente del ser humano. Podríamos decir que la reproducción sexual es sólo una clave del erotismo, pero éste traspasa con creces sus fronteras. En el erotismo el ser se replantea a sí mismo dentro de la consciencia. Se opone a la razón, es excesivo, anhela, supera límites... Además exige una experiencia personal, subjetiva e interior que no requiere la sexualidad.

Podríamos decir, como apunta el artista catalán Josep M^a Subirachs, que lo que nos diferencia del resto de seres vivos es precisamente «la capacidad de elevar el instinto sexual a la categoría del erotismo»⁵.

Pero ¿cuándo se produce realmente el paso de la vida sexual al erotismo? Precisamente cuando el hombre de Neanderthal adquiere consciencia de la muerte. Es justamente ese período en el que Bataille sitúa la relación entre erotismo y muerte, vínculo que ya no va a verse disuelto durante la historia de la Humanidad puesto que la reproducción sexual lo que hace es reparar los estragos de la muerte.

Resulta complicado percibir la muerte y el erotismo como hechos indisolubles. El acto erótico es en realidad la cima de la vida, de la vida desbordada; pero es precisamente ese desbordamiento, ese delirio extremo, el que lleva a la muerte. Vivimos nuestra vida siempre con la perspectiva de la muerte y es por ello por lo que podemos conocer la violencia desesperada del erotismo

en su punto culminante; de ese modo, podemos entender el erotismo como «la aprobación de la vida hasta en la muerte»⁶.

EROTISMO Y MUERTE

La condición de posibilidad del erotismo es la existencia de dos seres, que Bataille define, en términos filosóficos, como discontinuos. Esa discontinuidad entre los seres produce un abismo, la muerte, y únicamente podemos sentir como común el vértigo ante ella. Esa discontinuidad, que siempre nos angustia, sólo es rota por el erotismo, en el que se sustituye por una continuidad que sólo se alcanza fugazmente.

Pero la vida discontinua no desaparece en el erotismo, sólo se cuestiona, se perturba, se altera. La continuidad como tal entre dos seres es inaccesible, pero puede aprehenderse con la pérdida del Yo que el erotismo nos propone.

La actividad erótica disuelve a los seres que se comprometen a ella; el ser desfallece, muere como tal. Esta aniquilación del ser es la que hace a la muerte «revelarse como una verdad más eminente que la vida»⁷. La afirmación de la vida exige al que la quiere apresar que «muera», que zozobre en *la petite mort* (en el orgasmo como punto máximo de esa afirmación de la vida en la muerte). Se trata en realidad de un morir como vivir en el instante. Podríamos establecer aquí un paralelismo entre misticismo y erotismo: ¿qué es ese «vivo sin vivir en mí [...] que muero porque no muero» de Santa Teresa, sino un deseo de naufragar en ese instante de desvanecimiento de la consciencia? Por lo tanto, la muerte en el erotismo va asociada también a la consciencia del Ser. Éste se cuestiona a sí mismo, conscientemente; por ello muchas veces el erotismo supone un desequilibrio.

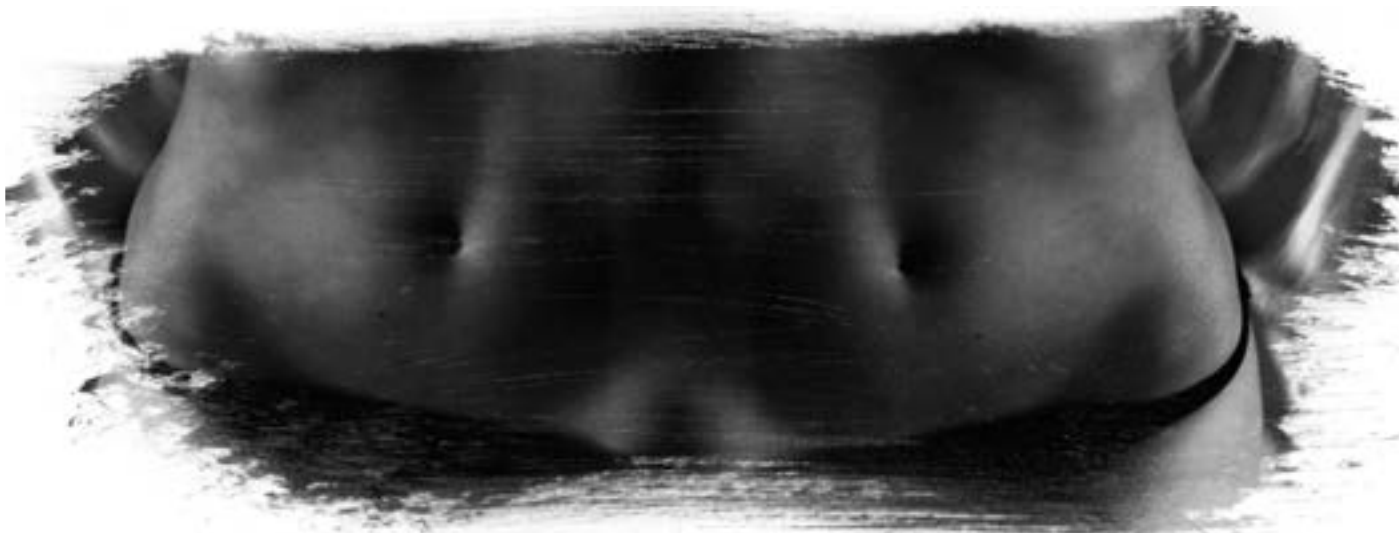
Pero ese desequilibrio también viene dado porque tanto el erotismo como la muerte suponen una transgresión. Tanto uno como otro fueron sometidos a prohibiciones; de ese modo, en el terreno de ambos entró el concepto de maldad. El mal es ni más ni menos que una transgresión condenada, no la transgresión en sí misma. El cristianismo convirtió en pecado las transgresiones sexuales, pues, como doctrina, siente una aversión fundamental hacia ellas. De ese modo, el erotismo perdió todo el carácter sacro que alguna vez pudo tener y fue condenado, cayendo en el terreno profano. Pero en un mundo completamente profano, ¿dónde se puede encontrar con claridad la certidumbre de hacer el mal? Será en

4 Osvaldo Baigorria, *op.cit.*, p. 15.

5 Citado en Ramón Freixas y Joan Bassa, *El sexo en el cine y el cine de sexo*, Paidós, Barcelona, 2000, p. 27.

6 Georges Bataille, *El erotismo*, Tusquets Editores, Barcelona, 2002, p. 8.

7 Osvaldo Baigorria, *op. cit.*, p. 23.



estos momentos, con el desarrollo del racionalismo y la muerte de Dios, cuando cobra fuerza la vinculación entre los impulsos sexuales y la necesidad de hacer el mal, necesidad que puede llevar el juego erótico al exceso de la muerte (en un sentido mucho menos abstracto que el de Bataille).

Resulta indiscutible que los escritos del Marqués de Sade potenciaron ese nexo entre actividad sexual y maldad. Tanto es así que, cuando nos referimos a ese tipo de deseos cercanos a la crueldad, utilizamos el término de sádicos, y los intentamos explicar como patologías. Vemos, pues, cómo el gesto erótico, llevado al límite, es un gesto fatal. Sin embargo, Sade a veces parece incluso traspasar el erotismo, su intención parece ser la de exhibir con claridad el espíritu cruel del hombre, más allá de actos que se consideran eróticos.

Pero ¿por qué razón se dan en el ser humano estos instintos? En la transición del siglo XIX al XX, Freud, desde una visión psicoanalítica, fue uno de los primeros en intentar dar respuesta a ello y en asociar los conceptos de Eros y Tánatos al erotismo y a la muerte respectivamente.

Para Freud el hombre se compone de pulsiones, un concepto cercano al de instinto que aparece como una fuerza constante y que emana de excitaciones orgánicas, no externas, sino internas. Las pulsiones tienen un fin: satisfacerse⁸.

Freud diferenciaba entre varios tipos de pulsiones o instintos; dos de ellos son el instinto de vida, que se corresponde con los instintos sexuales, y el instinto de muerte, que se relaciona con los instintos de destrucción. Ambos son inherentes a la vida humana y como tales lo que el hombre busca es satisfacerlos o reprimirlos. Pero nosotros no tenemos acceso a nuestras pulsiones, no las dominamos, sino que somos dominados por ellas, nos raptan, y es en ese rapto en que el Eros incontrolado puede ser tan fatal como el instinto de muerte.

8 Angelo Hesnard, *De Freud a Lacan*, Martínez-Roca, Barcelona, 1976.

EL DESEO HECHO MIRADA

Somos seres, por tanto, instintivos y dominados por las pulsiones. El problema radica en que las pulsiones tienen que ver con lo inmediato, pero toda nuestra existencia está mediatizada por la cultura. De modo que sólo tenemos acceso a las pulsiones cuando dejamos que éstas nos dominen completamente y eso sólo es posible si dejamos que el Yo se pierda, es decir, si nos encontramos en un estado alterado de consciencia (lo que Freud llamaba *experiencias oceánicas*). El orgasmo podría definirse en cierto modo como un estado alterado de consciencia.

Freud establece que la civilización⁹ está basada en la subyugación permanente de los instintos; por lo tanto, vivimos reprimiendo perpetuamente unos impulsos del organismo humano que son primarios. Tanto el Eros como el Tánatos, y su particular vinculación, aspiran a una satisfacción que la cultura no puede permitir.

Gabriel Albiac habla del sexo como posesión y sostiene que «la única forma de apropiación que existe es la muerte del otro [pero] sólo podemos sobrevivir a nuestra condición predatoria generando espacios teatrales, ficciones del placer»¹⁰. Erotismo, violencia y muerte son la tríada erótica del hombre y la relación que se da entre ellos son transgresiones, son deseos de ir más allá de los límites de lo prohibido. Todo lo que la civilización prohíbe o reprime es liberado por el cine (como «ficción del placer»). Es por ello por lo que la historia del cine está plagada de películas que evidencian esta relación. El séptimo arte se hace así cómplice de la prohibición.

El cine es, en palabras de Félix Guattari, «el deseo

9 En su libro *Eros y civilización*, Planeta, Barcelona, 2010, Herbert Marcuse desarrolla el término de civilización en Freud y comenta que este puede ser entendido como sinónimo de cultura.

10 Ramón Freixas y Joan Bassa, *op. cit.*, p. 27. Albiac es un escritor, ensayista y profesor de filosofía de la Universidad Complutense de Madrid que colabora con diversos medios de comunicación.

hecho mirada»¹¹. Los instintos del hombre (esos instintos de vida y de muerte), la polaridad Eros y Tánatos, se ve excluida del ámbito de lo «real» pero se hace posible en las representaciones cinematográficas. De ese modo, el cine actúa al mismo tiempo como motor del Eros, que dada nuestra cultura reprimimos, y también como máquina de liberación del deseo. La imagen se nos presenta como una forma socializada del deseo, es decir, hasta cierto punto aceptada.

En este sentido, podríamos decir que el cine pasa a ser un espectáculo voyeurista; por tanto, no sería atrevido considerar que asistimos a él como un acto de liberación del Eros. Es válido pensar, en este punto, que esto supone una contradicción, puesto que, como ya se ha apuntado anteriormente, el erotismo es posesión y la posesión, cinematográficamente hablando, es simbólica, no es un hecho real. Sin embargo, el considerado como cine erótico ofrece una sucesión de imágenes que convierten al espectador en un *voyeur* y es entonces cuando el erotismo entra en juego, como placer de la mirada. El tener, la posesión, pasa a reconocerse en el ver, poseemos porque vemos, porque recibimos placer a través de las imágenes que el cine nos ofrece, luego entramos en terreno del voyeurismo. Cabe aquí establecer una comparación entre el ojo y la pantalla. Pietro Bonfiglioli sostiene la tesis de que «ver es verse»¹²; por lo tanto, el ojo, como órgano del deseo, es el instrumento a través del cual la sociedad (los espectadores, en fin) desea. Como seres represivos, deseamos lo que vemos en pantalla y, al mismo tiempo, nuestro ojo nos libera por medio del placer de lo que vemos. El cine erótico se convierte así en una herramienta de sublimación del deseo, del erotismo, de la libido.

No está de más, llegados a este punto, intentar fijar las diferencias que existen entre erotismo y deseo. Hasta ahora se han utilizado ambos conceptos como sinónimos; sin embargo, su significado tiene matices. El erotismo está ligado al cuerpo y a la sociedad; el deseo, por el contrario, se determina antes de la civilización, es en realidad una pulsión natural. Podríamos hablar entonces tanto de cine erótico como de cine de deseo, y, cuando hablamos de cinematografía, el deseo es inseparable de la represión. En toda época y lugar el hombre se ha definido por una conducta sexual sometida a unas reglas y unas restricciones definidas y el cine ha sido espejo de ello a lo largo de su historia; no obstante, podemos admitir que en un momento dado también se ha erigido como un elemento emancipador.

11 Vittorio Boarini, ed., *Erotismo y Destrucción*, Ed. Fundamentos, Madrid, 1983, p. 83.

12 *Ib.*, p. 21.

La liberación del deseo en este medio audiovisual (del deseo concebido como energía explosiva, como erotismo en algunos casos incluso violento) se hace posible tras los movimientos de protesta de los años 60 que, además de liberarlo, arrasan con las prohibiciones. Será tras Mayo del 68 cuando el cine erótico se convierta en un verdadero género por sí mismo.

Los primeros en lanzarse a la realización de un cine erótico más libre, aparte de los franceses, fueron los italianos y los japoneses. Ambos países tienen un sentido del erotismo y de la muerte particulares y que concuerdan con lo que se ha venido comentando. Serán un director italiano (Bernardo Bertolucci) y uno japonés (Nagisa Oshima) los que, en la década de los años 70, realicen dos películas representativas de este tema.

Podríamos trazar una analogía evidente entre *El último tango en París* (Bertolucci, 1972) y *El imperio de los sentidos* (Oshima, 1976), y las nociones de Bataille de erotismo de los cuerpos y erotismo de los corazones, ideas que en ambas películas parecen fundirse hasta acabar, inevitablemente (y siguiendo la lógica del pensamiento de Bataille), en la muerte.

El erotismo de los cuerpos es quizá el primero que se da entre dos seres y se caracteriza sobre todo porque viene asociado a la violencia; y la violencia es lo que determina las relaciones que mantienen Paul (personaje interpretado por un mayor y derrotado Marlon Brando) y Jeanne (joven interpretada por Maria Schneider) en *El último tango en París*.

Es este un erotismo violento porque en él el ser se disuelve y esa disolución sólo es posible mediante un arrancamiento violento que viene asociado a la muerte. Paul, un hombre maduro, que tiene que enfrentarse a la muerte por suicidio de su mujer, conoce a la joven Jeanne cuando ambos visitan un apartamento que pretenden alquilar. Casi sin mediar palabra, hacen el amor en dicho edificio, no importa nada más, sólo los cuerpos y la violencia del acto en sí. No saben ni siquiera sus nombres y el personaje de Marlon Brando insiste en que así sea, algo que reafirma aún más la idea de que la identidad de cada uno como ser no importa, sólo los cuerpos.

Sus encuentros en el piso se suceden, siempre cargados, por parte de Paul, de dureza y agresividad. Parece que se quiere poner de manifiesto la idea de dominio y posesión, que es inherente a cualquier tipo de erotismo. En este caso es el hombre, mostrado como activo, el que actúa como verdugo, mientras que la mujer, como ser pasivo, víctima de ese verdugo, es dominada y disuelta como un ser constituido. La joven Jeanne, a pesar de ser consciente de ello (en una escena reveladora le espeta: «¡Eres egoísta! Yo también tengo derecho a existir»), es incapaz de liberarse.

Quizá sea la célebre escena de la mantequilla la que mejor evidencie esta relación de verdugo y víctima, cuando, en uno de esos intensos encuentros, Paul sodomice a la muchacha contra su voluntad mientras la obliga a repetir frases que enfatizan el dominio que ejerce sobre ella¹³: «Donde la voluntad se quiebra bajo la represión», y sobre todo, «donde la libertad es asesinada por el egoísmo». Se manifiesta aquí claramente la idea de soberanía que el Marqués de Sade asociaba al erotismo. Éste niega radicalmente a los otros, es contrario a los deseos ajenos y afirma con violencia una soberanía real¹⁴.

Tanto Paul como Jeanne viven en la angustia de la soledad y es precisamente el acto arrebatador del erotismo lo que les aleja de ella; pero ese arrebato lleva implícita una muerte que más tarde veremos consumada, y que se nos adelanta por medio del diálogo que mantienen en una escena que cabría concebir como un antes y un después en el desarrollo de la película: «Tú estás sola y no serás capaz de liberarte de ese sentimiento de soledad hasta que mires de frente a la muerte». Jeanne ha aceptado casarse con un joven cineasta del que dice estar enamorada, pero, tras esta sentencia, brotan los sentimientos reales que siente hacia Paul y es entonces cuando ambos personajes empezarán a destruirse a sí mismos pues se lanzarán hacia el erotismo de los corazones.

Este salto no puede conllevar nada más que sufrimiento, puesto que corazón comporta amor, y amar es, en cierto sentido, vivir en el terror de la posible pérdida del ser amado. El sufrimiento entonces viene dado por la búsqueda de un imposible (la plena (con)fusión de dos seres y dos corazones) y la amenaza de una separación; y es entonces cuando la pasión, del modo que se nos ofrece en el film, deviene en muerte. Tras confesarle su amor y darse a conocer con su nombre, el personaje de Brando persigue por las calles de París a una Schneider que «está cansada de que la violen» y se debate entre buscar el imposible de la pasión o alejarse de ella. Antes que perder al amante preferiría matarlo o matarse y es precisamente la muerte la que le sobreviene a Paul de manos de la joven, que lleva así la pasión a su extremo lógico y consecuente.

Muerte es también la consecuencia del devenir erótico

13 Años más tarde, la actriz Marie Schneider confesaría que dicha escena no estaba en el guión original y que fue incluida en la película por sugerencia de Marlon Brando. Las lágrimas que muestra en pantalla fueron, según manifestó, reales y el rodaje de esta escena la marcó de tal modo que más tarde decidió abandonar por completo el cine e ingresar voluntariamente en una clínica psiquiátrica.

14 Estas ideas de Sade son recogidas por Osvaldo Baigorria, *op. cit.*, pp. 79-84.

tico de Sade (interpretada por Eiko Matsuda) y Kichizo (Tatsuya Fuji) en *El imperio de los sentidos*. Muerte o locura es lo que sobreviene cuando la capacidad mental supera límites que la naturaleza del hombre no puede alcanzar.

La película toma como base una historia real acaecida en Japón en 1936, cuando la policía encontró a una joven que llevaba cuatro días vagando, sumida en la locura, y portando en un pañuelo los genitales de su amante. El planteamiento de este film no es otro que la existencia de un punto donde el placer se funde con la muerte, y esto no es más que la traslación visual de los escritos de Bataille, de quien Oshima se sirve, al igual que acude a algunas tradiciones propias de Japón.

Los conceptos de Bataille se manifiestan en la película tanto a través de la adaptación de pasajes de *La historia del ojo*¹⁵, como de ese enfoque de fondo. El mayor deseo de los protagonistas es que su «goce no tenga fin» y para ello la única condición necesaria es que la violencia sea tan extrema que cruce todos los límites.

Sada y Kichizo no viven más que el uno para el otro y únicamente buscan el máximo placer posible a través de juegos eróticos que van aumentando en intensidad a medida que van sintiendo que sólo experimentan felicidad cuando están juntos (cuando dejan de ser seres discontinuos), pero a pesar de ello, aunque están siempre en el límite del goce, parecen desdichados. Goce y sufrimiento son consustanciales a su erotismo y ello se hará esencial en el momento en que descubran que el placer aumenta si se estrangulan mientras practican el acto sexual¹⁶, cuando la cercanía de una posible muerte sea más evidente.

Los límites, las prohibiciones... importan cada vez menos, al igual que disminuye progresivamente el valor de sí mismos como seres. «Mi cuerpo es tuyo (dice Kichizo), haz con él lo que quieras». Esta frase abre la

15 Una de las escenas más populares del film muestra a Kichizo comiendo un huevo duro que había sido previamente introducido en la vagina de Sada. Este suceso ya había sido narrado por Georges Bataille en *Historia del ojo*, Tusquets Editores, Barcelona, 2003, pp. 57, 85 y 87; relato donde el huevo aparece como un objeto primordial en los juegos eróticos de los dos protagonistas y que también introducen en el sexo.

16 El acto de llevar a cabo el estrangulamiento mientras se practica la actividad erótica es también un trasunto visual de un pasaje del libro de Bataille donde narra las aberraciones que los protagonistas hacen pasar a un cura español: «Sabes que a los ahorcados y a los agarrados se les pone tan tiesa en el momento del estrangulamiento que eyaculan [...]. Ahora, apriétale la garganta, justo debajo de la nuez: una fuerte presión gradual. Simone apretó: un temblor crispó aquel cuerpo inmovilizado, y la verga se empujó [...]. Por fin, ella apretó con tanta determinación que un escalofrío más violento hizo estremecer a aquel moribundo» (*Ib.*, p. 127).

posibilidad de la muerte, supone casi una autorización para que, en la búsqueda del máximo placer mediante el estrangulamiento, ella lo mate. Cabe destacar que en el film los roles de los personajes parecen haberse invertido con respecto a lo que podíamos ver en *El último tango en París*. En este caso él es el que asume el rol pasivo, lo que es una muestra de la ausencia de misoginia que plantea el cine japonés.

La película en ese sentido comporta algunos aspectos de la tradición del país. Aparte de la ausencia de misoginia podríamos destacar el uso que el cineasta hace del rosa, color que para la cultura japonesa simboliza el erotismo (tanto es así que las películas eróticas se denominan *pink films*¹⁷). Así, el color del kimono de Sada juega con diversos tonos de rojo y rosa, siendo el de la última secuencia de la película de un rosa evidente, lo que asocia ese sentido erótico al culmen de la película, que no es sino la muerte por estrangulamiento de Kichizo.

Otro aspecto tradicionalista que parece recuperar Oshima para el film es el rito del *shinju* o doble suicidio de los amantes. Con este rito los amantes creían quedar unidos eternamente, ya que la muerte fortificaba la unión amorosa y permitía alcanzar el éxtasis erótico¹⁸. Oshima renueva este rito, puesto que, si bien hay muerte, ésta no es doble porque sólo muere uno de los amantes, pero como un medio para alcanzar ese goce eterno. Baste como testimonio el hecho de que, cuando Sada ha dado muerte a Kichizo y ha cortado sus genitales (el punto límite no llega únicamente con la muerte sino también con la castración), escribe en su pecho y con su sangre: «Sada y Kichizo, ahora uno». Así Tánatos le ha dado la certidumbre de una unión y una felicidad eterna que ambos trataban de alcanzar a lo largo de todo el film por medio de Eros. La mayoría de las veces, antes que su propia muerte, el ser humano preferiría la muerte del deseo; sin embargo, Kichizo y Sada son presas de un deseo tan enervado que la muerte es sólo un acto más dentro del mismo.

Tanto este insigne film como la igualmente popular película de Bertolucci representan un momento crucial en la historia del cine y, sobre todo, se constituyen como dos de las aportaciones fundamentales de la reflexión que desde el cine se ha hecho sobre el erotismo

en esa década. Pero nuestro cine también ha puesto su atención en estos temas, si bien lo ha hecho sobre todo en los años 80, tras la Movida madrileña y todo lo que implicó. Un icono tanto de la Movida como de un tipo de cine que explora la idea de la pasión en todos sus aspectos y consecuencias es Pedro Almodóvar, quien, en 1986, realizaría la película *Matador*.

En dicha película, Almodóvar representa el placer como una lucha a muerte, idéntica a la de la tauromaquia. Diego Montes (a quien da vida Nacho Martínez) es un torero retirado que traslada a su vida lo que el toreo le enseñó y no puede concebir el erotismo sin el aliciente de la muerte; de igual modo que María (Assumpta Serna), para la que la muerte representa el motor de su excitación sexual, asesina a todos sus amantes.

La mayor parte de las películas de Almodóvar reflexionan sobre la pasión, pero es precisamente ésta la que plantea el tema de la muerte como único desenclace para el deseo; en este caso, la muerte de los dos amantes. El propio director, en alguna entrevista, reconoció que es un tema que le fascina y que «cuando empecé a escribir *Matador* quería hacer una película sobre la muerte, la muerte que no puedo entender, ni aceptar»¹⁹.

Vincular la naturaleza de las relaciones íntimas entre dos personas con la ceremonia de la corrida de toros, además de explicarse por el fuerte tradicionalismo existente en España hacia el toreo, es algo que ya se encuentra en la *Historia del ojo* de Bataille y que, quizá inconscientemente, Almodóvar renueva. Cuando los libertinos protagonistas de dicha novela llegan a España quedan extasiados ante el espectáculo de los toros, tanto por la excitación que parece producir el torero como por la proximidad de la muerte que se palpa en la plaza. El director español vuelve a jugar con ese doble sentido de pasión y dolor asociado a la muerte, el sacrificio, la sangre, la entrega..., rasgos ciertamente identificables en la tauromaquia.

Diego y María se encuentran y se reconocen, saben que para ambos, más allá del éxtasis amoroso, sólo hay muerte y que es en ella donde ese culmen encuentra su razón última. Así que, tras ese encuentro, nada podrá evitar que se sacrifiquen en pos de un deseo infinito. Hay sacrificio en el toreo del mismo modo que lo hay en el erotismo, y ese éxtasis sacro que los personajes alcanzan parece del mismo modo buscar goce en el horror, belleza en la muerte.

La necesidad que ambos sienten de morir, de sacrificarse en pos de una plenitud erótica, se revela en

17 *Enciclopedia Salvat del 7º arte. Cine: Cine musical; cine erótico*, Salvat, Barcelona, 1978.

18 El rito del *shinju* fue popularizado en Japón por el teatro kabuki y el teatro de marionetas, a través de un género dramático conocido como *shindyyu mono*. Comporta una gran carga erótica y por supuesto también acarrea muerte, crueldad y rebelión. Así lo atestigua el crítico y escritor japonés Katoo Shuichi en su ponencia *El concepto de la muerte en Japón*, Diálogo público en el salón 2275 de El Colegio de México, 1986.

19 Juan Max Méjean, *El enigma Almodóvar*, Robinbook, Barcelona, 2010, p. 87.



sus acciones y diálogos; tanto cuando Diego se masturbaba viendo escenas de asesinatos y violencia o cuando pide a su novia Ana que se haga la muerta, como cuando María asesina a sus parejas. Y llegará a su punto álgido cuando, haciendo el amor, el personaje de Assumpta Serna susurre al oído del torero «te quiero más que a mí misma muerta. ¿Te gustaría verme muerta?», a lo que él responderá «sí, y que tú me vieras muerto a mí». Estos deseos así confesados por ambos, donde «la pasión se confunde con el instinto de muerte»²⁰, serán el detonante para que, sobre el capote rojo de Diego, ambos se den muerte en el límite del goce.

Al igual que Oshima en *El imperio de los sentidos*, Almodóvar acude a la tradición del país (la tauromaquia) para cargar de simbología algunos aspectos del film. Así el capote es un elemento simbólico, y es el elegido por los amantes para sus juegos eróticos²¹; del mismo modo que lo es «el color rojo, símbolo de sangre y de pasión, [que] se convierte en protagonista visual, apoderándose de la iluminación y de los vestuarios»²² en la última secuencia de la película cuando, juntos por fin, se sacrifican «haciendo el amor, haciendo la muerte»²³. Pero el rojo es también, para la cultura china, el color de los condenados a muerte. «Esto lo convierte en un color específicamente humano, ya que todos los seres humanos están condenados a morir»²⁴. De este modo, un mismo color es útil al director para revelar la unión íntima entre el Eros y el Tánatos.

LA MIRADA ES LA ERECCIÓN DEL OJO²⁵

Con todo, estas películas, como muchas otras que ahondan en los entresijos de la muerte y del erotismo, tampoco están libres de represión. Tanto la película italiana como la japonesa tuvieron problemas en su exhibición y distribución. En Italia, se secuestraron y destruyeron todas las copias del film de Bertolucci, y sirva de anécdota el hecho de que, en una España franquista, muchos espectadores cruzaron la frontera para poder disfrutar de la película sin censura. En Japón, la propia Constitución prohíbe, en principio, la censura. Sin embargo, en el Código Penal hay un artículo relativo a ultrajes a la moral pública del que se echó mano para censurar la película de Oshima en el país; fuera del mismo también tuvo muchos problemas de distribución por su contenido sexual explícito.

Debemos admitir que el vínculo entre erotismo y muerte que se estableció en el siglo pasado (tanto por Freud como por Bataille), más allá del plano puramente teórico, sigue manifestándose en el celuloide. Puede que éste se constituya sólo como la herramienta más idónea para dar rienda suelta a los impulsos más oscuros (o no tanto) de nuestro ser, puesto que la mirada es la erección del ojo y, como tal, establecemos con la imagen que se nos ofrece una relación especular; mirando cine nos abismamos, a veces sin pretenderlo, en nuestra propia consciencia, esa que en última instancia nos acerca a la verdad del erotismo y de la muerte²⁶.

20 Ramón Freixas y Joan Bassa, *op. cit.*, p. 108.

21 En un pasaje de *Historia del ojo*, se pone de relieve el carácter erótico del capote en su juego con el toro: «Hay que decir que, cuando la temible bestia pasa una y otra vez por la capa sin largas pausas y sin fin, a un dedo de la línea del cuerpo del torero, se experimenta el sentimiento de proyección total y repetida, característica del juego físico del amor» (pp. 105-106).

22 Gonzalo Pavés Borges, «Matador: entre el espanto y la ternura», *Rosebud*, 1, 1991, p. 51.

23 *Ib.*

24 Juan Max Méjean, *op. cit.*, p. 88.

25 Jacques Lacan fue el que acuñó la sentencia «la mirada es la erección del ojo» en relación con sus teorías sobre la pulsión escópica y la esquizia de la mirada, recogidas en *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Lacan (1901-1981) fue un psicoanalista francés que hizo grandes aportaciones al psicoanálisis partiendo de las lecturas de Freud y aportando elementos del estructuralismo, las matemáticas o la filosofía.

26 «Ahora el hombre normal sabe que su conciencia tenía que abrirse a lo que la había irritado más violentamente: lo que nos irrita más violentamente está en nosotros». Cita de Georges Bataille recogida en Osvaldo Baigorria, *op. cit.*, p. 95.

LA ENTONACIÓN Y EL ACENTO DE LAS LENGUAS ROMÁNICAS: EL PROYECTO INTERNACIONAL AMPER

Carolina Jorge Trujillo

Hasta hace poco, la entonación ha sido uno de los temas pendientes de la lingüística, pese a su enorme poder identificador, pues no cabe duda de que es uno de los aspectos que más claramente permite diferenciar unas lenguas de otras o variedades de una misma lengua. El proyecto AMPER (*Atlas Multimedia de Prosodia del Espacio Románico*) surge en 1992 gracias a una idea de Michel Contini, investigador del Centro de Dialectología de la Universidad Stendhal-Grenoble III, que desde los años 70 participaba en la realización del ALE (*Atlas Linguarum Europae*) y, desde 1987, en el ALiR (*Atlas Linguistique Roman*). Contini impulsa el nacimiento de AMPER debido a que el objetivo del ALiR es el estudio de todas las variedades del espacio románico europeo en los aspectos léxicos, morfosintácticos y fonético-fonológicos pero con un importante descuido del ámbito prosódico, básico para la caracterización lingüística e interlingüística.

Son muchos los aportes teóricos y metodológicos de AMPER¹: el objetivo principal del proyecto es la descripción de los aspectos melódicos, de duración e intensidad en las modalidades declarativa e interrogativa de las distintas variedades de las lenguas románicas. El proyecto se aparta de la tradición de la Geografía lingüística en cuanto que supone la realización por primera vez en la historia de un atlas

de la prosodia de las lenguas y variedades románicas y, además, se vincula a una nueva generación de atlas informatizados e interactivos, puesto que de estas investigaciones se derivará la creación de un atlas multimedia en Internet puesto a disposición del público general. Esta base de datos será de mucho valor desde el punto de vista de la investigación teórica y aplicada; por ejemplo, para la enseñanza de lenguas extranjeras y la comparación entre lenguas.

Ahora bien, las aspiraciones de este proyecto no se circunscriben únicamente al ámbito fonético: se espera extraer conclusiones fonológicas, sociolingüísticas (se consideran variables como el sexo, la edad, el nivel de instrucción o la procedencia rural/urbana de los informantes) y expresivas (se tienen en cuenta corpus más espontáneos, además del experimental, como veremos más adelante).

En el año 2001, se inició una Red Internacional de Colaboración Científica que en la actualidad cuenta con más de 100 investigadores de las distintas lenguas y variedades románicas, de modo que el proyecto se ha extendido desde Francia a numerosos países de Europa e Hispanoamérica, e incluso a California y San Antonio de Texas.

Todos los grupos de investigación siguen una metodología común. Dentro de ésta podemos destacar:

–Los corpus utilizados: se distingue entre corpus experimental, *Map task*, corpus situacional y corpus espontáneo:

a) El corpus experimental está integrado por ora-

1 Ana M^a Fernández Planas, «Aspectos generales acerca del proyecto internacional “AMPER” en España», *Estudios de Fonética Experimental*, 14, Laboratorio de Fonética de la Universidad de Barcelona, 2005, pp. 13-27.

ciones declarativas e interrogativas absolutas con diferente extensión:

1º) Sin expansión: se trata de oraciones con 11 sílabas del tipo *SVO* cuya estructura básica es la que se muestra a continuación: SN (sintagma nominal) + SV (sintagma verbal) + SPrep (sintagma preposicional) (v. gr.: «El saxofón se toca con pánico»). El SN y el SPrep aparecen en los extremos, y su núcleo está formado por palabras trisílabas que integran las tres posibilidades acentuales más comunes del español: agudas, llanas y esdrújulas, mientras que el del SV es siempre una palabra llana.

2º) Oraciones con expansión en el sujeto: en este caso el SN posee una doble estructura acentual, en donde se combinan los tres tipos de acentos (v. gr.: «El saxofón clásico se toca con pánico»).

3º) Oraciones con expansión en el objeto: el SPrep también posee un núcleo y una expansión, de manera similar a las que tienen expansión en el sujeto (v. gr.: «El saxofón se toca con pánico finito»).

b) Mediante el sistema *Map task*, se obtiene un corpus más espontáneo a partir de mapas: el informante y el entrevistador, o dos informantes, salen de un punto geográfico y deben llegar a un destino determinado. Los dos mapas no son idénticos, lo que propicia una serie de preguntas y respuestas por parte de ambas personas.

c) El corpus situacional está constituido por frases que se obtienen al plantear cuestiones de uso cotidiano al informante (v. gr. «¿Cómo pregunta por la hora habitualmente?», «¿Cómo saluda a un vecino?»).

d) Conversación espontánea: se trata de obtener un corpus de habla espontáneo sin restricciones.

Estos tres últimos tipos de corpus permiten una mayor espontaneidad que puede contrastarse y complementar los resultados del corpus experimental.

–El perfil de los informantes: todos los grupos han empezado en cada punto de encuesta con dos informantes femeninas de entre 25 y 45 años sin estudios superiores, una procedente de zona rural y otra de zona urbana. Estos datos se han ido ampliando con hablantes masculinos y añadiendo informantes con estudios superiores.

–La grabación del corpus: para ello se tienen en cuenta cuestiones técnicas y cuestiones externas a la propia grabación. En cuanto a las cuestiones técni-

cas, los avances tecnológicos nos permiten realizar grabaciones de altísima calidad usando grabadoras muy pequeñas y, por tanto, menos impactantes para el informante, con las que obtenemos la señal ya digitalizada. Las encuestas se realizan en el lugar de residencia de los informantes, por lo que se cuidan diferentes aspectos con el propósito de que la emisión de las oraciones sea lo más natural posible. Por ejemplo, que el lugar sea familiar para que el informante se sienta cómodo, que los encuestadores estén entrenados en técnicas de encuesta o que el entrevistador conozca la variedad lingüística del informante. Cada una de las oraciones se repite tres veces, procurando siempre evitar la monotonía, de forma que los distintos tipos de corpus se graban de manera aleatoria y en días distintos.

–Una vez obtenidas las grabaciones del corpus, se procede a su digitalización (en el caso de que sea necesario) con el programa *Goldwave* (versión 4.25), y se convierten las señales en ficheros *wave*. El siguiente paso será delimitar y etiquetar cada oración con 9 dígitos de modo que quede identificado el dominio lingüístico de procedencia (en nuestro caso el español), la variedad lingüística (en nuestro caso el canario), el punto de encuesta, el informante, la estructura de la oración, la modalidad y el número de repetición.

–El análisis acústico: los ficheros *wave* se analizan con el programa *MatLab*² (versión 5.3). A partir de una serie de subrutinas creadas en este último programa³, se obtiene el oscilograma de cada frase, lo que hace posible segmentar las vocales, consideradas como bloques a los que se asignan tres valores tonales (inicial, medio y final), al igual que la duración y la intensidad. Posteriormente, se realiza una media de las tres repeticiones de cada frase, determinante a la hora de describir los contornos. Para finalizar, se obtienen los gráficos resultantes del análisis efectuado.

–El estudio comparativo de la entonación declarativa e interrogativa: incluye la realización de test de percepción a partir de archivos de síntesis de la melodía para comprobar hasta qué punto la prosodia, aislada de cualquier otra información lingüística, puede funcionar como indicativo de la

2 N° de licencia 76297.

3 Las subrutinas fueron diseñadas por el grupo AMPER-Astur a partir de las que originalmente había creado Antonio Romano, de AMPER-Italia.

modalidad de la oración o de la procedencia del informante.

AMPER-España pretende caracterizar principalmente la prosodia del español, el catalán y el gallego. El coordinador general para el ámbito hispánico es Eugenio Martínez Celdrán, de la Universidad de Barcelona. Entre las regiones españolas que aquí se integran, se encuentra Canarias con el proyecto AMPER-Can bajo la coordinación de Josefa Dorta, Directora del Laboratorio de Fonética de la Universidad de La Laguna y Vicecoordinadora para el español de España.

El hecho de que Canarias esté integrada dentro de este proyecto reviste una gran importancia: las sucesivas investigaciones permitirán conocer mejor nuestra prosodia, aspecto que no había sido prácticamente investigado hasta hace unos años. Además, podrá compararse la variedad canaria con otras europeas y americanas, puesto que, como he mencionado, en todos los grupos se sigue una misma metodología, lo que supone un importante avance de los estudios geolingüísticos. Un ejemplo de la comparación entre variedades es el proyecto en el que actualmente estamos trabajando los integrantes de Amper-Can: «La entonación interrogativa y declarativa del español de Canarias y su relación con la de Cuba y Venezuela» (FFI2010-16993), cuyos primeros resultados ya han arrojado similitudes entre los puntos de habla estudiados.

Se puede consultar una muestra de los datos que se van obteniendo en los distintos proyectos vinculados a AMPER en la base de datos internacional. Ahora bien, AMPER-Can cuenta con una base de datos propia que constará de varias fases. Actualmente, esta base muestra una selección representativa de archivos de voz, de tono y de gráficos pertenecientes a la primera fase (mujeres de zona urbana sin estudios superiores). Pretendemos que la base se vaya completando con un mayor número de informantes y con un mayor número de archivos y distintos tipos de habla.

Como contribución a AMPER-Can, he participado en distintos artículos y he continuado con esta línea investigadora en mi memoria de investigación y en la tesis doctoral que estoy elaborando. Así, el artículo «Declarativas vs. interrogativas del español de Canarias en voz masculina», que realicé junto a José Antonio Martín Gómez, está dedicado al análisis de la frecuencia fundamental o F0 (lo que cono-

ce como «melodía») de oraciones declarativas e interrogativas en cuatro hombres de entre 25 y 45 años, con estudios básicos, pertenecientes a zonas urbanas de El Hierro, La Palma, Fuerteventura y Lanzarote. En él hallamos ciertas divergencias entre los esquemas entonativos de El Hierro y La Palma (islas occidentales) y de Fuerteventura y Lanzarote (islas orientales), que dejaban el camino abierto para futuras investigaciones.

En mi memoria de investigación *Declarativas vs. interrogativas sin expansión en El Hierro y Fuerteventura* profundicé en los datos de estas islas. El corpus estaba integrado por las emisiones de un hombre y una mujer de El Hierro y un hombre y una mujer de Fuerteventura, todos ellos de procedencia urbana (Valverde y Puerto del Rosario, respectivamente), con estudios superiores y de edades comprendidas también entre los 25 y los 45 años. Mi análisis corroboró los resultados obtenidos anteriormente para la F0 de El Hierro y Fuerteventura y que enfrentan a ambas islas. También dediqué varios apartados al estudio de la duración y la intensidad de las oraciones analizadas.

El hecho de que se compare la entonación de las islas de El Hierro, la más occidental del Archipiélago, y la de Fuerteventura, la segunda más oriental, puede propiciar conclusiones interesantes desde el punto de vista diatópico que podrían relacionar los patrones entonativos de El Hierro con los del castellano y los de Fuerteventura con los más comunes de las Islas Canarias. Así pues, la tesis doctoral que estoy preparando, *Patrones entonativos de las declarativas e interrogativas de El Hierro y Fuerteventura*, se fundamenta en los resultados parciales arrojados por los trabajos mencionados y que es necesario ratificar con un estudio más amplio⁴.

Mi objetivo es analizar acústicamente un corpus experimental de oraciones declarativas e interrogativas absolutas, pero también otros tipos de corpus más espontáneos. Las oraciones analizadas proce-

4 Esta tesis se enmarca en el proyecto «La entonación interrogativa y declarativa del español de Canarias y su relación con la de Cuba y Venezuela» (FFI2010-16993), vinculado al proyecto internacional AMPER y dirigido por la Dra. Josefa Dorta como investigadora principal. Asimismo, se vincula a la beca de Carolina Jorge Trujillo concedida en el marco del Programa de Ayudas de Formación del Personal Investigador, de la Agencia Canaria de Investigación, Innovación y Sociedad de la Información del Gobierno de Canarias, cofinanciadas con una tasa del 85% por el Fondo Social Europeo.

derán de doce informantes, seis de El Hierro y seis de Fuerteventura. Ocho de ellos serán de procedencia urbana (Valverde y Puerto del Rosario), con estudios superiores y sin estudios; los cuatro restantes, de procedencia rural y sin estudios. Se describirán los tres parámetros fundamentales que interactúan en la prosodia, esto es, la F0, la duración y la intensidad, y se observarán las relaciones entre acento y entonación para ver cómo la diferente tipología acentual de las palabras y su posición en la oración influyen en los contornos entonativos.

Cuando se aborda la caracterización de la entonación, muchos estudios se centran en el análisis de la F0. Por tanto, complementar el análisis con datos temporales y de intensidad, así como manejar distintos tipos de corpus puede ofrecer resultados muy útiles a la hora de acercarse a la prosodia canaria. Los datos obtenidos del análisis instrumental no sólo serán sometidos a un análisis acústico, sino también a un análisis estadístico para comprobar su representatividad. Además, todo ello se completará con un estudio que determine los patrones fonológicos de las dos modalidades estudiadas.

Se incluye a continuación una muestra de los materiales analizados procedentes de El Hierro y Fuerteventura. El gráfico 1 representa las oscilaciones (en hertzios) de la F0 en una oración declarativa sin expansión. La informante es una mujer de Fuerteventura, de zona urbana y sin estudios superiores.

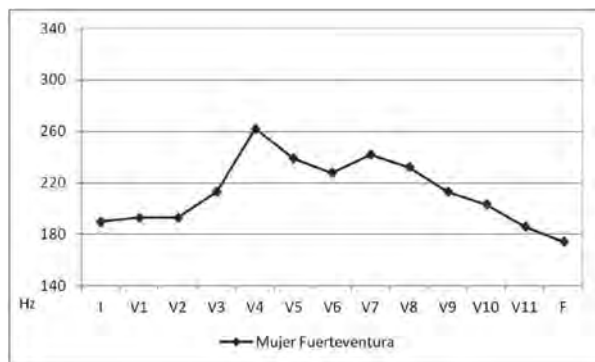


Gráfico 1. Declarativa sin expansión: «La guitarra se toca con paciencia».

En el eje de categorías, los valores del 1 al 11 representan el valor central de cada vocal, mien-

tras que las letras I y F corresponden al inicio y al final absolutos. Se observa que en la tercera vocal, la tónica (sílabas «ta»), se produce una subida de la F0 que culmina en la cuarta vocal con un primer pico máximo (PMx_1) y coincide con el final del SN. Luego la F0 disminuye ligeramente para volver a ascender hasta un segundo pico máximo (PMx_2) situado en la séptima vocal (final del SV) y acaba descendiendo progresivamente hasta el final. Este patrón responde al contorno entonativo típico del español.

Los gráficos 2 y 3 corresponden a dos interrogativas canarias. La primera es de una mujer de El Hierro, de zona urbana y sin estudios superiores. La segunda es de la mujer de Fuerteventura mencionada más arriba.

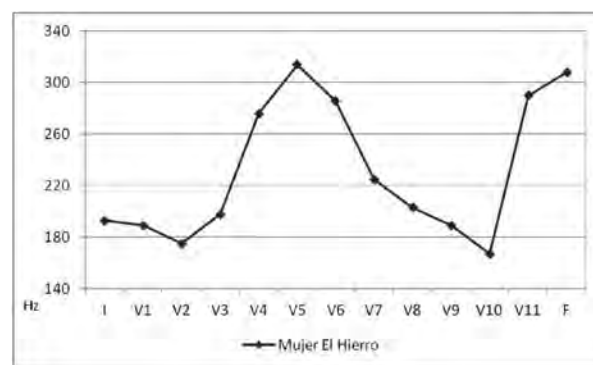


Gráfico 2. Interrogativa sin expansión: «¿La guitarra se toca con paciencia?».

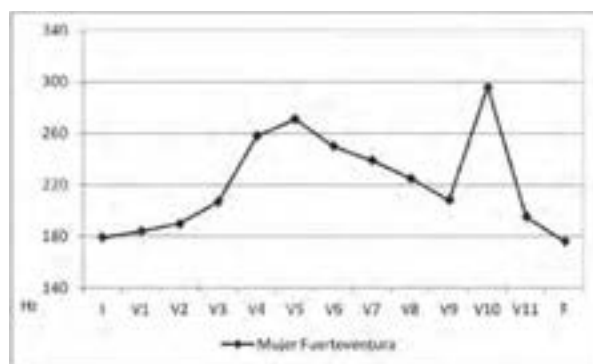


Gráfico 3. Interrogativa sin expansión: «¿La guitarra se toca con paciencia?».

En las oraciones de ambas informantes, se da un

ascenso de la F0 hasta un PMx₁, situado en el inicio del SV. A partir de este punto, la configuración tonal de las interrogativas analizadas nos permite establecer una clara distinción diatópica, de manera que:

1º) En la mujer de El Hierro, después del PMx₁ se produce un descenso de la F0 que origina un pronunciado valle, para luego volver a ascender hasta el final absoluto a partir de la tónica del SPrep. Se trata de un patrón entonativo propio del castellano.

2º) En la mujer de Fuerteventura, tras un descenso no tan pronunciado como en el caso anterior, la F0 asciende hasta un PMx₂ (que coincide con la tónica del SPrep) y cae bruscamente al final de la oración. Este esquema se corresponde con el denominado «final circunflejo», una de las características más relevantes de las interrogativas canarias⁵, por lo que podemos comprobar la divergencia de patrones analizados, que pueden fundamentar una posible oposición entre las islas objeto de estudio.

Con este breve análisis he querido acercar una muestra de las investigaciones realizadas dentro de AMPER y subrayar la importancia que tiene para la lingüística profundizar en un aspecto tan revelador como puede ser la prosodia. No cabe duda de que a través de sucesivas investigaciones podrá darse buena cuenta de las pautas melódicas, temporales y de intensidad que rigen el comportamiento de los hablantes de las lenguas románicas de todo el mundo, con la multitud de aplicaciones teóricas y prácticas que ello puede proporcionar.

Bibliografía

FERNÁNDEZ PLANAS, Ana M^a: «Aspectos generales acerca del proyecto internacional “AMPER” en España», *Estudios de Fonética Experimental*, 14, Laboratorio de Fonética de la Universidad de Barcelona, 2005, pp. 13-27.

JORGE TRUJILLO, Carolina: *Declarativas vs. interrogativas sin expansión en El Hierro y Fuerteventura*, Memoria de Investigación, Universidad de La Laguna, 2010.

MARTÍN GÓMEZ, José Antonio y Carolina Jorge Trujillo: «Declarativas vs. interrogativas del español de Canarias en voz masculina», *Interlingüística*, 20, Universidad Autónoma de Barcelona, 2010, ed. en CDrom.

Recursos electrónicos

–Base de datos internacional de AMPER: <http://w3.u-grenoble3.fr/dialecto/AMPER/BDAMPER/index.php>.

–Base de datos de AMPER-Can: <http://webpages.ull.es/users/labfon>

⁵ El patrón circunflejo se da especialmente en las oraciones con finales llanos o esdrújulos, puesto que en los finales agudos, al coincidir el PMx₂ con la tónica y ser esta vocal la última de la oración, se produce en muchas ocasiones un truncamiento tonal que impide que la F0 vuelva a descender, con lo cual el final es ascendente o levemente circunflejo.

EL ANÁLISIS DEL LÉXICO EN FAMILIAS DE PALABRAS

Kenia Martín Padilla

Una de las cuestiones más debatidas en lingüística es la forma de abordar la significación de las unidades. ¿De qué manera podemos estudiar el significado de las palabras? ¿Cómo podemos analizar el significado con la misma exhaustividad con la que analizamos el resto de aspectos del lenguaje? El objetivo de este trabajo es presentar un método de descripción semántica capaz de dar respuesta a estas cuestiones, planteando un modelo de análisis del léxico: el análisis en familias de palabras.

Hasta el siglo pasado, el aspecto léxico de las lenguas era uno de los ámbitos menos estudiados, fundamentalmente porque era percibido como un terreno irregular y difícil de delimitar; frente a las unidades fonológicas o gramaticales, el número de unidades del léxico parece inabarcable. Este hecho es la principal causa de que no se haya realizado un estudio global del vocabulario, pues nos hallamos ante el nivel que presenta mayores dificultades a la hora de someterse a orden y estructuración. No obstante, el verdadero problema no es que el vocabulario de las lenguas no haya sido extensamente estudiado desde un punto de vista lingüístico, sino el hecho de que no se haya encontrado un método adecuado en el que estudiar las unidades léxicas con el mismo rigor que las unidades pertenecientes a los niveles fonológico, morfológico o sintáctico.

Dos han sido los métodos que se han utilizado para describir el aspecto léxico de las lenguas: el método de la lexicografía tradicional y el método de análisis en campos semánticos o léxicos. El primero se basa en el estudio de cada término de forma aislada, de modo que las palabras se presentan en los diccionarios siguiendo un arbitrario orden alfabético que no da cuenta de sus relaciones internas. El segundo, por el contrario, aborda el plano del contenido asociando

palabras que comparten rasgos semánticos. Sin embargo, el principal problema es que ambos métodos acaban analizando relaciones conceptuales en lugar de relaciones semánticas. Pero las palabras no pueden ser definidas ni a partir de conceptos, ni a partir de sus relaciones con la realidad, esto es, con las cosas o las clases de cosas que designan.

Frente a estas metodologías de análisis, consideramos que la forma más adecuada de estudiar el léxico es el marco que ofrece el método de análisis en familias de palabras, puesto que, en lugar de considerar el léxico como una lista de unidades desvinculadas entre sí, plantea el vocabulario de las lenguas como un sistema internamente estructurado. Desde esta perspectiva de análisis, el volumen del material léxico pasa de ser inabarcable a ceñirse a un número más o menos limitado de raíces más sus variantes gramaticales.

Pese a las múltiples orientaciones de sentido que las unidades adquieren en el uso, existe en la raíz un valor semántico común, que se mantiene presente en toda su variación formal y que se diversifica dependiendo de los contextos de uso en los que se utilice. Para realizar un análisis exhaustivo del léxico es preciso, por una parte, describir ese significado invariante y comprobar cómo se va modificando a través de la significación que aportan los elementos gramaticales, prefijos y sufijos, con los que se combina en los distintos componentes de la familia. Y por otra, explicar la formación de las variantes de tipo designativo, denotativo y connotativo que el español ha ido configurando en el uso. Consideramos, pues, que la denotación es un hecho de *parole*, y no de *langue*¹. Por tanto, la va-

1 Vid. Ferdinand de Saussure, *Curso de lingüística general*, Losada, Buenos Aires, 1945, pp. 49-82.

riación no depende estrictamente de la organización de la lengua, sino de los matices que el significado lingüístico adquiere en el contexto al designar clases de cosas. Esto supone entender el significado como un valor formal, que no depende de la realidad, pero que al contacto con los elementos designados se modifica en el uso y adquiere distintos sentidos, que es lo que denominamos variantes denotativas.

Es necesario, por tanto, establecer una distinción clara entre *significado lingüístico* y *significado denotativo*². El significado lingüístico es el que nace de las relaciones que se establecen en la lengua misma. Surge de la combinación de los elementos semánticos³ que configuran una unidad lingüística y que la identifican dentro de un conjunto de unidades. El significado denotativo, en cambio, es el que nace de las relaciones que se establecen entre la lengua y la realidad. Surge de la aplicación de una unidad concreta a una o varias realidades, externas a la lengua, que hacen que adopte en el discurso distintas orientaciones de sentido.

Tomando en consideración estos fundamentos teóricos básicos, procederemos a presentar un ejemplo de análisis. En concreto, analizaremos el significado invariante y la variación denotativa de la unidad *reducir*, que pertenece a la familia de palabras *duc-*. Aunque nos vamos a centrar en la descripción semántica del verbo *reducir*, debemos tener en cuenta que las conclusiones extraídas parten del análisis de la familia de palabras al completo. Existen tres fases previas al análisis de cada unidad concreta de la familia. En primer lugar, se recoge toda la variación gramatical de la raíz *duc-* en el léxico español, esto es, todas las palabras que componen la familia. En segundo lugar, una vez recopilado y organizado el material de análisis, se revisa toda su variación denotativa –es decir, los distintos sentidos que cada componente de la familia ha configurado en el uso–, para observar qué elementos de contenido son comunes en las distintas formas. En tercer lugar, se postula una hipótesis semántica capaz de explicar inequívocamente toda la variación denotativa de la raíz. Una vez hecho

esto, el paso siguiente consiste en analizar cada unidad de forma aislada, estudiando los distintos sentidos que presentan dependiendo de los contextos a los que se apliquen, con la doble finalidad de corroborar la hipótesis de significado propuesta y describir la estructura semántica de cada forma. El contenido que exponemos a continuación ofrece, pues, los resultados de esta cuarta fase del trabajo: el análisis de uno de los componentes de la familia *duc-*, la unidad *reducir*, a partir de la información recabada en las fases anteriores.

Para describir el significado lingüístico de *reducir*, por tanto, debemos exponer primero el significado de la raíz. Según las investigaciones realizadas, hemos concluido que la raíz española *duc-* significa invariablemente ‘desplazamiento dirigido’ tanto en *duque*, *ducto*, *abducir*, *aducir*, *conducir*, *deducir*, *educir*, *educar*, *inducir*, *introducir*, *producir*, *reducir*, *seducir*, *traducir* y toda su variación gramatical. Pero ¿qué se entiende por ‘desplazamiento dirigido’? Por desplazamiento entendemos un movimiento que se produce entre dos puntos de referencia. Para que se produzca el desplazamiento, entre estos dos puntos debe haberse recorrido cierta distancia. Por otra parte, en la raíz *duc-*, este desplazamiento no se produce de forma autónoma en el objeto, o libre en el espacio: existe una entidad que dirige la trayectoria del movimiento del objeto desplazado. Esto significa que el desplazamiento es direccionado y controlado por un agente externo; por eso hemos sintetizado la información semántica a través de la expresión ‘desplazamiento dirigido’.

El paso siguiente es describir la información que aporta el prefijo a la base verbal. El prefijo *re-* implica semánticamente una ‘vuelta al origen’. Como en el resto de miembros de la familia, lo que hace el prefijo es indicar la dirección del movimiento. Así, en *abducir* se produce un desplazamiento ‘de alejamiento’, en *aducir* el desplazamiento es ‘de aproximación’, en *conducir* el desplazamiento se realiza ‘con algo’, y así sucesivamente. En la combinación *reducir*, pues, se logra precisar la significación léxica de la raíz presentando este ‘direccionamiento externo’ como una ‘vuelta al origen’ o a un ‘estado anterior’, como aparece en algunos autores. A este conjunto de información descriptiva que poseen raíz y prefijo hemos de añadir la información categorial verbal –que presenta la materia semántica de *reducir* como ‘proceso’– y la significación de tipo sintagmático que deriva de las relaciones entre unos y otros elementos constitutivos.

Este significado invariante de *reducir*, que podemos definir como ‘desplazamiento dirigido –en proceso– orientado hacia su origen’, en contacto con la realidad extralingüística, se diversifica en un número extenso de sentidos contextuales. A continuación, listamos todos los sentidos que hemos registrado para la unidad

2 Vid. Eugenio Coseriu, *Principios de semántica estructural*, Gredos, Madrid, 1986, pp. 196-212; *Gramática, semántica, universales. Estudios de lingüística funcional*, Gredos, Madrid, 1987, pp. 188-191; y Ramón Trujillo, *Introducción a la semántica española*, Arco Libros, Madrid, 1988, pp. 37-43.

3 El significado lingüístico no es una entidad simple, sino compleja, y se compone de distintos niveles de significación que se estructuran de forma jerárquica. Estos niveles son el de la significación primaria, el de la significación categorial, el de la significación morfológica y el de la significación sintáctica. Vid. Marcial Morera, *Apuntes para una gramática de base semántica. Morfología*, Servicio de publicaciones del Cabildo de Fuerteventura, Puerto del Rosario, 2000.



reducir, a partir de la información proporcionada por los diccionarios:

1. 'Restaurar o instaurar el orden político'.
2. 'Adoctrinar en la fe cristiana a las distintas poblaciones de indígenas'.
3. 'Someter o dominar'.
4. 'Restablecer el orden natural de los huesos'.
5. 'Convencer o persuadir'.
6. 'Disminuir una cantidad, tamaño, calidad, volumen, intensidad, valor, condición, etc., de un elemento o un conjunto de elementos'.
7. Cocina: 'Disminuir el volumen de un líquido por evaporación, que como consecuencia se espesa y concentra'.
8. Arte, dibujo, fotografía: 'Reproducir un dibujo, escultura, pintura, grabado, fotografía, etc., para obtener una copia en tamaño menor'.
9. Química. Ciencias naturales y aplicadas: 'Disminuir el estado de oxidación de un elemento químico'.
10. Filosofía: 'Entender una realidad de la forma más sencilla posible'.
11. Filosofía: 'Convertir un silogismo de figura imperfecta en perfecta'.
12. 'Disminuir la velocidad del automóvil cambiando a una marcha menor'.
13. 'Disminuir el volumen corporal'.
14. 'Convertir unas unidades monetarias a otras de menor valor'.
15. Matemáticas: 'Hacer equivaler una cantidad en otra especie distinta de la dada' y 'Simplificar fracciones dotándolas de un denominador común'.

La lista precedente presenta la información denotativa de la misma forma en la que la presentaría cualquier diccionario al uso. Como sabemos, en los diccionarios se ofrece una lista de acepciones, pero no todas están al mismo nivel: existen acepciones generales, otras se restringen o se especializan, otras se circunscriben a determinadas áreas geográficas, algunas están en desuso, etc. Existen, además, sentidos primarios y sentidos que derivan de éstos. El método semántico que ofrecemos,

en cambio, pretende mostrar la relación que existe entre los distintos sentidos que los diccionarios enumeran arbitrariamente, a partir de su uso en distintos textos. Por tanto, el paso siguiente es contrastar la información ofrecida por los diccionarios con la información ofrecida por los corpus de textos⁴.

Después de un estudio semántico profundo de los textos y los contextos, hemos concluido que este conjunto de sentidos se organiza en dos *variantes denotativas*, es decir, en dos orientaciones de sentido distintas, que podemos definir como 'simplificar o disminuir' y 'conducir a un estado de orden o corrección'.

Existe, pues, un conjunto de sentidos contextuales en los que *reducir* denota 'simplificar o disminuir'⁵. Si, como expusimos, *reducir* implica semánticamente un 'desplazamiento dirigido de vuelta al origen', lo que ocurre en esta variante denotativa es que el *origen* se conceptualiza como un estado *inferior* o *menor*. Por tanto, la acción de devolver un objeto a un estado más simple o menor que el de referencia, que se estima mayor o más complejo, se interpreta como una 'disminución'. Por eso, en este conjunto de usos, *reducir* denota siempre la 'disminución' de una cantidad, de un tamaño, de un volumen, de una intensidad, etc., dependiendo de las realidades a las que se aplique. Por ejemplo, *redu-*

4 Fundamentalmente, hemos trabajado con los corpus académicos CREA y CORDE. La aparición de corpus de textos en soporte informático constituye una innovación enormemente productiva para la investigación semántica y lexicológica, porque permite, a través de la búsqueda de una palabra determinada, acceder a un gran número de contextos de uso. Que una palabra remita a un conjunto amplio de textos, de distintas épocas, de diversa procedencia geográfica, y de diferentes tipologías textuales y estilos, supone contar con un amplio abanico de usos que permite determinar los distintos sentidos en los que se utiliza una unidad. Asimismo, hemos hecho uso de otras fuentes electrónicas, como la búsqueda directa en internet, versiones electrónicas de periódicos, o la búsqueda a través de Google Libros.

5 En la lista precedente, comprendería de la acepción 6 a la acepción 15. Nótese que en esta lista hemos incluido los sentidos contextuales más usuales y más frecuentes en los textos. Sin embargo, se trata de una significación que puede emplearse para designar múltiples y variadas realidades, y que constituye una forma muy rentable en el español actual.

como se encuentre: es decir, no se debe intentar colocar de nuevo el hueso en su sitio: a esto en medicina se le llama *reducir*»⁸.

Los sentidos contextuales vinculados a esta variante denotativa son los más antiguos y la mayoría, o están en desuso, o aparecen sólo en registros cultos y en lengua escrita, o constituyen un tecnicismo médico como en el último caso. En la actualidad, el único sentido contextual vinculado a esta variante denotativa que es realmente productivo es aquel que denominamos ‘someter o dominar’, el cual se ha modificado y restringido a determinados contextos como el lenguaje policial, jurídico, militar o de las artes marciales. Generalmente aparece en colocaciones del tipo *reducir al atacante*, *reducir al ladrón*, *reducir al delincuente*, etc., que conservan un valor similar a la expresión antigua *reducir al enemigo*. De hecho, en estas expresiones, el sentido que adopta *reducir* es el de ‘dirigir y controlar al objeto de la acción’, que es siempre una persona, para devolverlo a una situación inicial o a un estado de corrección.

Estas dos variantes de sentido descritas permiten explicar todos los usos de la unidad *reducir* por remotos que parezcan. El significado se nos revela entonces como un palimpsesto al que se van añadiendo capas superpuestas, que acaban por esconder el dibujo original y primero. Pero los usos designativos son una derivación de estas dos únicas orientaciones denotativas generales, y un único valor semántico invariante. El significado es entonces una entidad construida y en construcción: a los cimientos se superponen los distintos pisos semánticos.

Como vemos, el estudio minucioso de cada término a través de su uso en distintos tipos de textos nos permite obtener datos fiables acerca de su manera de denotar. Esto nos ayuda a organizar la variación denotativa de acuerdo con criterios semánticos, teniendo en cuenta las relaciones que se producen entre unos y otros sentidos, y nos informa de cuáles han sido las condiciones contextuales que han propiciado que un término designe una realidad concreta. Paralelamente, al describir enciclopédicamente cada designación y demostrar que es la realidad y el uso lo que modifica referencialmente las unidades, se corrobora que, efectivamente, pese a la dispersión de contextos, el significado invariable se mantiene constante.

En conclusión, este método propone una consideración semántico-lingüística del léxico capaz de explicar la estructura del vocabulario desde su propia organización interna, y no desde sus vínculos con la realidad. Sin em-

bargo, no desatiende la denotación, sino que la explica a partir de las claves adecuadas. Estudiar el léxico en familias de palabras logra aportar unicidad al vocabulario al definir cada palabra, no de manera independiente, sino en relación a otras formas con las que se opone por medio de ciertos rasgos, y se asocia a partir de otros. Por otra parte, a través de esta perspectiva se configura una visión cultural que expone cómo determinados aspectos socioculturales influyen sobre los hechos de lengua, cómo la realidad va modificando los sentidos de las palabras en el uso. De esta forma, son las palabras mismas las que nos muestran su andadura denotativa.

Bibliografía

- COSERIU, Eugenio: *Principios de semántica estructural*, Gredos, Madrid, 1986.
- : *Gramática, semántica, universales. Estudios de lingüística funcional*, Gredos, Madrid, 1987.
- GARCÍA PADRÓN, Dolores: *El estudio semántico del lenguaje*, Dirección General de Universidades e Investigación, Santa Cruz de Tenerife, 1997.
- HJELMSLEV, Louis: *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, Gredos, Madrid, 1974.
- MORERA, Marcial: *Apuntes para una gramática de base semántica. Morfología*, Servicio de publicaciones del Cabildo de Fuerteventura, Puerto del Rosario, 2000.
- : *Apuntes para una gramática de base semántica. Sintaxis*, Servicio de publicaciones del Cabildo de Fuerteventura, Puerto del Rosario, 2001.
- : *La gramática del léxico español*, @becedario, Badajoz, 2007.
- PÉREZ SASTRE, José María, Emilio Moreno Millán y Pedro Ortiz García: *Manual sanitario para tripulantes de cabina de pasajeros*, Arán Ediciones, Madrid, 2009. [En línea: Google Libros, consultado en octubre de 2010].
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*, Espasa Calpe, Madrid, 2007 (22ª ed.).
- : Banco de datos (CORDE) [en línea]. Corpus diacrónico del español: <<http://www.rae.es>> [Consultas realizadas entre enero de 2010 y mayo de 2011].
- : Banco de datos (CREA) [en línea]. Corpus de referencia del español actual: <<http://www.rae.es>> [Consultas realizadas entre enero de 2010 y mayo de 2011].
- SAUSSURE, Ferdinand de: *Curso de lingüística general*, Losada, Buenos Aires, 1945.
- TRUJILLO, Ramón: *Elementos de semántica lingüística*, Cátedra, Madrid, 1976.
- : *Introducción a la semántica española*, Arco Libros, Madrid, 1988.

8 José María Pérez Sastre, Emilio Moreno Millán y Pedro Ortiz García, *Manual sanitario para tripulantes de cabina de pasajeros*, Arán Ediciones, Madrid, 2009, p. 427. [En línea: Google Libros, consultado en octubre de 2010].

REYNALDO PÉREZ SÓ, DEL INTIMISMO TRANSGRESOR A LA MÍSTICA ANTROPOLÓGICA

Roberto Cabrera y Antonio Arroyo Silva

El poeta venezolano Reynaldo Pérez Só ha mantenido un vínculo especial con Canarias. Primero que nada por ser oriundo de esta tierra, ya que sus padres son nativos de Tenagua, Puntallana (La Palma). En los años 70 mantuvo una interesante relación epistolar con la poetisa Dulce Díaz Marrero, dando a conocer en su país la obra del escritor tinerfeño Félix Francisco Casanova y, asimismo, la de otros escritores insulares. A partir de entonces visitó las islas regularmente, invitado por el Ateneo de La Laguna; terminando por asentarse durante buena parte de los años 90 en Tenerife, donde también residió su madre, su compañera y su hijo Tanausú. Durante todos esos años, tanto con Roberto Cabrera como con Olga Luis, tuvo la especial delicadeza de publicar en la revista *Poesía* de Carabobo (Venezuela), varios trabajos relativos a la lírica que en Canarias se desarrollaba. No podemos dejar de festejar este homenaje que se le brinda actualmente en Venezuela como un acto de justicia literaria y sumarnos así a quien ha sido un baluarte de la poética isleña en el continente americano y en todo el mundo, habida cuenta de que la revista *Poesía* ha sido uno de los referentes más importantes de este género y también de la teoría poética en toda la geografía global.

LA POESÍA VENEZOLANA (1909-1990). HACIA EL PAISAJE INTERIORIZADO

El cómo y el cuándo se puede hablar de poesía venezolana específica, incluso de modernidad, parecen ser cuestiones de muy espinosa concreción. Es lo que relataba Reynaldo Pérez Só cuando comenzaba una de sus charlas en el salón del Ateneo de La Laguna.

Fue Andrés Bello en sus poemas «Zona tórrida» y «Alocución a la Poesía» el que explícitamente recomendaba para una nueva expresión poética la recreación de la flora y la fauna venezolanas, olvidando desafortunadamente otros rasgos sumamente importantes y hasta vitales. Las vías que a partir de aquí persiguen el alejamiento de los modelos españoles fueron dos: una tendencia romántica, surrealista, y otra que apuesta por lo telúrico, lo folklórico y por el criollismo como elementos esenciales. La primera ruptura importante, aunque con prevalencia del mimetismo apuntado, ocurre sobre 1909 de la mano de Salustio González, y ya en 1918 irrumpen otros poetas entre los que destacan Ramos Sucre, seguido de Andrés Eloy Blanco o Paz Castillo, tocado este último por una poesía de corte metafísico. Caso aparte lo constituye Enriqueta Arvelo Larriva, quien inaugura con gran acierto la decisiva participación de la mujer en la poesía venezolana. Alrededor de 1920, con la influencia de Antonio Ramos Sucre, vuelven a manifestarse aquellas alternancias entre una poesía que se quiere específica y otra cuya modernidad la encuentra siguiendo en numerosas ocasiones las pautas del afrancesamiento surgido como reacción a España. Entre 1935 y 1940 aparece en escena el grupo de poetas que trabaja en torno a la revista *Viernes*, entre ellos: Otto D'Sola y Pablo Rojas Guardia, quienes abrirán nuevas vías de reflexión y cuyos nombres se suman a los de Juan Liscano, Ana Enriqueta Terán y a la novedosa figura de María Calcaño, autora de dos o tres libros, pero que con unos versos de fuertes tintes eróticos rompe con otras propuestas y prepara el terreno a una poética que se reconoce netamente en el paisaje interiorizado, en el modo de ser y los rasgos psicológicos del venezolano. Juan Sánchez

Peláez, Silva Estrada, J. R. Muñoz, Juan Calzadilla, pero sobre todo Ramón Palomares, a partir de 1950, expresan a las claras, con elementos rítmicos y de la oralidad, un escribir como se habla, una necesaria naturalidad que continúa siendo punto de referencia para las poéticas contemporáneas de Venezuela. En los 60 se desandan los senderos del surrealismo y la violencia. El poeta se compromete con lo social decididamente y aparece una poesía en muchos casos fundida al desgarramiento revolucionario y a la mítica guerrilla venezolana. El Chino Valera Mora, Teófilo Tortolero, José Banseta y Ludovico Silva encabezaban la lista de autores de la que apenas quedan unos nombres... Con el final de la década se alumbrará una nueva ruptura: 1970. La búsqueda de un lenguaje propio y un cierto recogimiento interior son características señalables, junto a la confirmación de la intervención conclusiva de la mujer en la reencontrada tradición, y que los poetas más interesantes provengan del interior del país. La irrupción de todos ellos coincidirá con la aparición de la revista *Poesía*, y son Laura Gracieo, Mariana Fernández Palacios, Alejandro Oliveros, Russoto y Reynaldo Pérez Só quienes reúnen lo que la geografía encontró disperso. En los 80, aunque la búsqueda de ese lenguaje continúe, hay más un seguimiento del patrón de la poesía cubana, aunque sin el compromiso político. Hay primero un planteamiento teórico que antepone el cómo debe hacerse al hecho poético. En Caracas surgirán los grupos Guayre y Tráfico, con Rafael o Rojas Guardia (hijos) a la cabeza. Mientras que en el interior prospera el grupo Valencia: Pedro Velásquez, Cintya Desantis, Carlos Ochoa, Adhely Rivero, etcétera.

Por tanto, se puede considerar como grupo de resistencia (opuesto a ese surrealismo de importación, brotes de huero neorromanticismo, criollismo y oficialidad) al que arranca en Palomares, Calcaño, Terán o Arvelo Larriva, quienes a veces con el silencio como vía y otras con la búsqueda consciente de la poesía venezolana, americana, consiguen que la discusión continúe con la especificidad y contemporaneidad en una línea de continuidad aislada por una parte y el neorromanticismo y los epígonos de la copia de modelos por la otra.

Los aplausos llenaron la sala; sin embargo, creo que pasaron los años y nunca se publicó el grueso de aquella conferencia de la que al parecer sólo nosotros pudimos rescatar estas líneas y homenajear así la impagable labor de la revista *Poesía* de la Universidad de Valencia en la República venezolana.

SOBRE LA GENTE AMADA

Vamos dando unas vueltas por la ciudad. En unos segundos empatamos la conversación que quedó hibernada algo más de una década. A veces nos sentamos en los mismos lugares, sin que ello sea un pretexto para la nostalgia. Él nos pregunta por eventos y nombres pretéritos: Bermejo, nuestra pasión fetasiana de hace diez años... Van transcurriendo los inolvidables días. Las noches se alargan. Los poetas que uno conoce van saliendo de sus escondrijos. Ya se habla en un tono más alto y confiado. Se emburuja la madrugada con la hoja de periódico y el sueño, el papel de estraza y la poesía con recuerdos que se disparan a un porvenir ingenuo en la rueda de los frutos de sartén. Entran en liza nombres como Héctor Gil, Luis Briceño, ex guerrilleros presos en la Cárcel Nacional de Maracaibo; el apellido Santos, derivación del hebraico Sem Tob; la bella contractura de la palabra Venezuela; nuestra espalda e interesado olvido ante la incierta situación de aquel país. De su primer libro de poemas, *Para morirnos de otro sueño*, editado en la ciudad de Caracas por la editorial Monte Ávila, son estos versos: «Los que soñamos / sentimos el sueño más hermoso / nos morimos temprano / porque no somos sueños / ni pájaros / y el aire nos pesa / sin embargo con todo / volvemos cada noche / para morirnos de otro sueño / no debemos mirarnos / si nos sentimos abajo / en el fondo / allá hundidos donde los caballos / son de yeso / las viejas casas derrumbadas / la muerte no debe / ser ese caballo blanco / que nos sigue». Audaz, penetrante y terrible la brevedad de estos textos. De ellos –reza en la cubierta– se desprende el conocimiento interior que anonada. «Broto sobre la tierra y / temo / el viento y la lluvia / pasa / no perdura / mi alma / ella vuela como un perfume / ligero».

Reynaldo saca sus libros, sus revistas, sus separatas, sus armas secretas. Nosotros hacemos las guardadas preguntas. ¿La novela venezolana? Es necesaria la prosa contenida que evita discursos. Se ha dicho en ocasiones de la novela venezolana: verborrea y gracias. Creo que hay algunas normas que valen igual para poesía, poética, prosa. Una de ellas es no derramarse. Texto-cascarón, poesía-concha, respiración de adjetivos, lenguaje florido: las trampas cazabobos de la poesía... Nada de hueso, pero sí tanto de plastilina: los epígonos del Siglo de Oro, nuestros románticos, los tardíos modernistas, los cultores del surrealismo latinoamericano, los buscadores del mármol de Carrara en las esculturas centroeuropeas, etc. Pérez Só contestaba a Pedro Téllez en la revista *La Tuna de Oro*: «Este libro, *Ars poética. Fragmentos de un Taller* pienso que res-



ponde a un camino entre poesía y prosa. Los aforismos son de tradición muy judía. Encontré aquí la agudeza y concentración de la poesía y la libertad de la prosa. Me llamó la atención las explicaciones que de los poemas hacen San Juan de la Cruz, Fray Luis de León; una gran cantidad de aforismos de Gracián e incluso Leopardi o los sutras budistas en diferentes tradiciones. Tras el poema hay silencio o vacío: *terra incógnita*. El ruido es el alimento de la prosa. Es la diferencia del poema y el no poema». La poesía universal carece de sitio y de tiempo; por lo tanto, no tiene sustancia, lengua. Está escrita por un poeta sin sitio, ni tiempo, ni cultura, ni sustancia, ni lengua. Universal *a priori*. Pasa el tiempo y sorprende ese afán que se continúa en el empleo del verso corto. El texto corto, el poema corto existían en una serie de tradiciones: kabalias, bereberes, africanas, precolombinas. Hay tradición castellana y en Portugal cuartetos en poemas de cuatro versos y siete sílabas. Así que el verso corto no es producto exclusivo de la modernidad, aunque en el siglo XX el lector reclame lo esencial frente a lo meramente anecdótico. Quizá tenga que ver esa eliminación de adjetivos que reclama la contemporaneidad. Ni en Japón, ni en África, ni en la poesía indígena existía ese gusto rococó; más bien pienso en una poesía del sustantivo. El adjetivo aleja la experiencia, tiende a lo abstracto y al adorno.

La obra narrativa de Reynaldo Pérez Só, poeta venezolano de padres canarios, palmeros de Tenagua (Benahoare), permanece inédita.

Los días, las horas, se han esfumado. Quedamos expectantes, con las revistas, los libros, los momentos vividos. El dolor ladrón del tiempo da el pistoletazo de salida y el poeta surca los aires del Atlántico de vuelta.

EN TORNO A *PX* Y *SOLOMBRA*

Reynaldo Pérez Só no sólo fue cofundador y director de la revista *Poesía* y Jefe del Departamento de Literatura de la Dirección de Cultura de la Universidad de Carabobo, sino que también se licenció en Medicina por esta misma universidad. Durante su última estancia en Tenerife ejerció la medicina en varios centros de salud de la capital. Asimismo, en la actualidad, la praxis médica lo ha llevado a participar solidariamente en el programa de asistencia social venezolano *Barrio adentro*.

En este sentido, a finales de los 90 publicaría el poemario *Px* (1996), donde poetiza sobre las experiencias hospitalarias y que se inicia con una cita de Moisés Bar Maimón: «Que jamás vea yo en el paciente otra cosa que un compañero en el dolor». Gran parte de estos poemas y algunos de libros anteriores fueron publicados en revistas canarias como *Liminar* y *El Vigía* o la asturiana *Lúnula*. En su momento el diario tinerfeño *El Día* le dedicó una extensa entrevista en sus páginas de Cultura.

Por otra parte, Reynaldo Pérez Só no sólo ha tomado experiencias, saudades de la memoria, sino que ha buscado que el lenguaje se mantenga en una poética propia de lo que hoy siente de la escritura y la misma vida.

En la nota preliminar que adjunta el autor a *Solombra* (1998) destaca la dificultad que tuvo para escribir un libro en dos versiones (el castellano estándar y el castellano en forma actual pero cuyas resonancias remiten al siglo XV). Dice que su intención fue mantener los niveles intelectivos de los textos en el castellano estándar, pero pronto se dio cuenta de que el lenguaje da un giro, lejano a lo que con el otro texto se lograba. Se trata en estos textos de rescatar el lenguaje familiar, palabras, frases sueltas, sentimientos convertidos en el idioma particular de la familia.

Hasta el momento su obra ha sido parcialmente traducida al inglés, portugués, esperanto, italiano, francés, chino...

A continuación siguen algunos poemas, en castellano estándar, de *Solonbra*:

Hay acantilados
encima donde las retamas
florecen y el mar
que rompe murmura y grita
junto a las pardelas
en tanto el sol se eleva
y apenas la luz de amanecer
y el viento se anudan
abajo están las piedras
los malpaíses la espuma
de las olas
tenemos un tiempo suave
cuando se siente el perfume de
las calas
azahares y no vengan a decir
que el día no es nuevo
que hasta el halcón se para
en la altura bien quieto sin mover
las alas
azul de cielo y montaña oscura
casi
al gris
y están los susurros de golpe
disminuyendo llegando de las
lomas del barranco
silbidos de fantasmas
en las hendiduras de los morros
euforias tras los grajos
aquí entre los dos
tú y yo abuelo
de un lado al otro
arriba del mar donde los hombres
nacen y mueren
en pleno centro en que el padre
se queda mirando la tierra que
ahora
los dos lejanamente
venimos haciendo

* * *

Mi padre
siempre veía todas sus cosas
herrumbrosas
y vamos a limpiar decía a su
corazón

pero su tiempo
lo apuraba y de una subida a
otra subida
las cimas eran demasiado grandes
prendía fuego con leña
y hablaba pero sólo él
oía
su conversación ruginosa
que con la cortedad de su tiempo
cerró las puertas puso el pasador
arrimó la tranca y solitario en su niñez
de nuestra casa
lo vi sosegado solo con su trance

* * *

Tengo sueño y
oigo el frío río Portuguesa
arrastrando piedras
y cantos voltea el carro hacia arriba
en donde es más alta y larga la
cumbre
quiero tener deseos de mirar
hacia abajo se deslizan ya secos los
barrancos
dan vueltas los caminos y
las quebradas se enhebran
hombres cansados que caminan
me veo un tanto de lado
adormitado
escuchando
mientras la enorme vida
parece irse

* * *

El hombre está solo
y la vida hace lo que puede
tras los hierros
otros hombres se apoyan mirando el
sol
el aire bueno
pero aún este hombre de aquí
está atento en que cada minuto
podría hacerse puerta y cada puerta
se hace minuto que se va yendo
ahora es ahora
y hasta la hierba recién nacida crece
asegurada
las hormigas vienen y se van
no hablemos
no creamos en el trance

si agujera y piensa que por ahí
 mañana será de verde bonito
 arriba luego
 lo van a matar
 solo mientras se quiebra
 todo el silencio dura
 sólo un instante

* * *

Cuántos nudos tiene la larga noche
 que punza luego
 cuando la mañana
 lejos rompe
 y yo
 un hombre
 arrecostado
 tirado sobre el suelo
 siente recuerdos de nacientes
 siempre llenas y con agua casi
 azul va abriendo la piedra
 lentamente
 mira vuelos de gavilanes
 escucha voces de pueblo
 de un barranco a otro
 olores de peces muertos
 al fondo de los acantilados
 y este hombre
 extraño de sí mismo
 se ve regresando hacia algún
 lugar
 unido en donde por vez primera el
 nudo se anuda a su única vida¹.

POESÍA E INMANENCIA

Dice el poeta venezolano Reynaldo Pérez Só que la poesía es tocable, y no hay figura retórica en esta afirmación. Si acaso hay un proceso de interiorización que procede nada menos que de la poesía mística.

Al respecto, Vicente Hernández Pedrero, en el prólogo de su libro *Ética de la inmanencia. El factor Spinoza*, nos aclara que «fenómenos tales como la concien-

cia moral, la capacidad de razonamiento o la libertad de decisión de los seres humanos no tienen su origen en fuerzas ocultas ajenas a la conciencia material de las cosas, sino que son resultado de un fondo de naturaleza del que nuestro ser participa activamente, fondo natural que va desde la materia y energía oscuras del universo hasta la sorprendente e intrincada estructura neuronal del cerebro»².

Si poetas barrocos como Quevedo hablaban de la transcendencia del ser más allá de la muerte, y esta idea que influyó tanto en el romanticismo deriva en un nihilismo que de una manera profunda impregna los movimientos literarios del siglo XX, dada la debilidad del sistema de valores impuesto por una sociedad burguesa que había acotado la realidad a sus intereses ideológicos, veremos cómo la filosofía de Spinoza va a influir en el pensamiento contemporáneo (independientemente de que muchos filósofos reconozcan esa influencia o no). Se trata de un pensamiento de lo trascendente a lo inmanente: de una subjetividad, digamos, geocéntrica a otra antropocéntrica, donde el hombre se reconoce como una parte de la creación. Y, por supuesto, esto nos lleva a replantearnos el sentido de la mística.

Según Thunghedat³, lo místico es una actitud humana que no se refiere a algo sobrenatural, sino a una actitud del ser humano de recogerse en sí mismo y de hacerse consciente al mismo tiempo de la totalidad del mundo, ganando una conciencia de su insignificancia y, por tanto, no egocéntrica ni negativista como las del nihilismo. Es pues una actitud que se puede explicar desde un punto de vista antropológico y, por consiguiente, materialista.

La relación entre estas ideas filosóficas que el profesor de Filosofía de la Universidad de La Laguna Vicente Hernández Pedrero matiza en su estudio y el movimiento literario que surge en Venezuela en los años 70 en torno a la revista *Poesía*⁴ es evidente en el contexto de la poesía hispanoamericana, incluso en el europeo. La poesía entonces campaba entre dos bandos: de una parte, un barroquismo producto de la fusión de una visión puramente periférica con unos movimientos de vanguardia que en ese punto dejaron de ser revulsivos contra el sistema lingüístico y social para convertirse en una serpiente comiéndose la cola de tanto repetir fórmulas; de otra, la poesía que en sus contenidos promulgaba y defendía la revolución cubana. Todo esto

1 Con respecto a las dos versiones de cada poema que presenta este libro (como ya hemos mencionado, una en castellano estándar y la otra en castellano también actual pero que remite al siglo XV), el autor dice en una nota a la primera edición lo siguiente: «Ambas variantes podrían hacer posible una tercera lectura para quien se aproximara a ellas, ya que musicalmente o a nivel de imágenes en algunos textos se tocan zonas imposibles de alcanzar en los otros».

2 Vicente Hernández Pedrero, *Ética de la inmanencia. El factor Spinoza*, Editorial ULL, La Laguna, 2012, p. 10.

3 Vid. Vicente Hernández Pedrero, *op. cit.*

4 Reynaldo Pérez Só, «Ética y poesía», *Suplemento Letra Divisa*, *Diario Notitarde*, 18 de mayo de 1997, p. 4.

sin menoscabo de los grandes poetas que estaban a un lado u otro del panorama, ni siquiera a los que hacían una síntesis de ambas tendencias.

El caso es que los redactores de la revista *Poesía* veían ambas tendencias como algo que había que eliminar para evitar así que la poesía terminara asfixiándose, en el caso de la primera, o bien que acotara la realidad a un poder determinado, en el caso de la segunda. Todo debía estar sujeto a una constante revisión, sobre todo la realidad que va más allá de lo tangible, la realidad que va más allá de lo aparente, lo onírico más cercano a la realidad de lo que se pensaba.

En este contexto surge el poeta Reynaldo Pérez Só. Como se apunta al comienzo de este trabajo, este poeta ha mantenido una relación especial con Canarias. Primero, por haber sido oriundo de esta tierra y, sobre todo, por la relación epistolar que mantuvo con la poetisa Dulce Díaz Marrero⁵.

Al parecer, sus padres se exiliaron tras o durante la guerra civil a Venezuela. La isla canaria de La Palma había sido un hervidero de tendencias liberales y humanistas. Había en la isla templos masónicos y sinagogas (Breña Baja, Puntallana...). Fue la última isla canaria que se rindió al tremendo empuje del movimiento fascista y, por eso mismo, sus habitantes lo pagaron caro: primero el asesinato en masa, después la eliminación moral de la persona. El padre de Reynaldo era rabino, y, como tantos, se exilió a Venezuela.

No es de extrañar que nuestro poeta escribiera su poemario *Solonbra* en esas dos variedades que son el español estándar y el sefardí, un sefardí especial teñido de canarismos, incluso guanchismos como la palabra *baifo*. Pero dejemos este tema para futuros y minuciosos estudios y centrémonos, para concluir, en esta ya mencionada inmanencia en la poesía de Pérez Só.

Tú que eres grande
concédeme valor para cortarme la
lengua
intención descaminada
bájame la cabeza
despreciable⁶.

He aquí un dramático sondeo en el que Reynaldo Pérez Só, desde su fragmentarismo y la desnudez estilística, indaga en la dispersión y el despropósito que en más de una ocasión balbucea el alma. Una poesía en la que el silencio es el regreso a las fuentes mismas de la palabra⁷. Regreso al silencio: un planteamiento de la llamada mística canónica de San Juan de la Cruz de escribir con palabras pero desde ese silencio, y llegar a un verbo poético –como diría Rimbaud– «accesible a todos los sentidos» y, por tanto, a ese vértigo necesario para comunicarse con ese ente especial, llámese Dios o conciencia de una totalidad. De ahí esa postura de contemplación interior volcada en la blanca superficie del papel y en la brevedad del verso.

5 Roberto Cabrera García, «La poesía venezolana (1909-1990). Hacia el paisaje interiorizado», en *Reflejos*, El Vigía Editora, Santa Cruz de Tenerife, 2008, pp. 69-71.

6 Del poemario *Solonbra* (1998)

7 Reynaldo Pérez Só, «Seis décadas de poesía venezolana (Bosquejo)», *Poesía*, 102-103, 1994, pp. 100-115.

LA FLOR Y EL CUCHILLO. UNA INTRODUCCIÓN A LA VIDA Y LA OBRA DE VÍCTOR VALERA MORA

Miguel Ángel Alonso

Víctor Valera Mora —a quien solían y suelen apodar cariñosamente «Chino» en virtud de sus ojos marcadamente oblicuos y su bigote escurrido de general tártaro— nació en la ciudad andina cuyo nombre es idéntico al de su primer apellido, esto es, Valera, situada en la zona noroccidental de Venezuela, en el Estado Trujillo¹. Eso ocurría en 1935, en una década belicosa, traumática para la humanidad. Allí transcurrió su infancia y buena parte de su primera juventud. Hacia los dieciséis años se mudó con su familia a San Juan de los Morros, capital del Estado Guárico y lugar más próximo al Distrito Federal. De los Andes a los Llanos Centrales. Es fácil presumir que tal cambio de paisaje y de maneras de ser dejó huella en la personalidad del inquieto adolescente.

En Caracas terminó de hacer el Bachillerato, en el Liceo Santa María; para entonces el Chino era un mozo lleno de fervor intelectual y, sobre todo, político, o tal vez sea mejor decir social. Naturalmente, frecuentó círculos estudiantiles que estaban en fran-

ca oposición al régimen despótico de Marcos Pérez Jiménez. En las revueltas de 1957 fue llevado a prisión junto con muchos otros compañeros de lucha. La historia no era nueva, vale la pena fijarse en la existencia de cierto paralelismo entre esa situación y la que le tocó vivir a otro rebelde de igual o tal vez mayor talante. Me refiero al cumanés Antonio Arráiz², quien a la misma edad (sólo que treinta años antes, más o menos) luchó contra el gobierno de

2 Poeta, narrador, activista político, ensayista, periodista y, en definitiva, ser humano de una vitalidad explosiva y resueltamente solidaria. Nació en Barquisimeto, Venezuela, en 1903 y murió en Westport, Connecticut, Estados Unidos, en 1962. Tenía apenas 59 años, pero si hemos de hacer caso a Leonardo da Vinci cuando dice que «toda vida bien empleada es una larga vida», entonces la muerte lo encontró anciano, aunque el alma la tuviera siempre encaramada sobre los árboles, apedreando la adversidad como los chiquillos de su infancia —eso ya no ocurre— apedreaban pájaros y lagartijas. Sus obras más representativas son los poemarios *Áspero* (1924) y *Parsimonia* (1932); las novelas *Puros hombres* (1938) y *Dámaso Velázquez* (1943), que luego pasaría a titularse *El mar es como un potro* (1946); el ensayo *Culto bolivariano* (1940) y, finalmente, los tomos de cuentos *Tío Tigre y Tío Conejo* (1945) y *El diablo que perdió el alma* (1954). Aparte del activismo político, también hay coincidencias en sus obras, como, por ejemplo, el «Corrido del soldado venezolano» (Arráiz) y la «Canción del soldado justo» (Valera Mora). Incluso llama la atención que ambos decidieran utilizar la rima, poco frecuente en sus respectivas obras, como elemento, conjeturo, de imantación sensible, para que la simpatía ocurra en un plano eminentemente visceral. Por otra parte, el poema «Manifiesto», en el que Valera Mora deja clara su postura: «Poeta militante del partido del Hombre, / no vine a esta tierra a contar / cuentos contados. / Sino a cantar con mis anchas espaldas, / a despellejarme en consignas», bien pudo haber sido escrito, años atrás, por Antonio Arráiz. Creo que nadie habría notado la diferencia.

1 Otros poetas se han sentido subyugados por el paisaje de la infancia, el Chino Valera Mora no. Por ejemplo, Ana Enriqueta Terán (1918), quien nació en la misma ciudad, traspira por cada poro de sus bien contruidos poemas el ámbito montañoso, frío, arcaizante, fantasmal y severo —casi en blanco y negro— tan característico de los Andes. Otro rasgo que los opone es la clase social: Valera Mora tuvo padres de condición humilde —madre campesina y padre obrero—; en cambio la familia Terán era de probado abolengo: ricos hacendados, intelectuales de renombre, prósperos burgueses, militares y diplomáticos influyentes, etc. De ahí que su educación fuese esmerada, con viajes a Europa y contacto directo con personalidades de todo tipo, como cabía esperar. Véase *Casa de hablas. Obra poética 1946-1989*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1991.

Juan Vicente Gómez, sin duda el dictador venezolano más incómodo del siglo XX, dando también con sus huesos en la cárcel.

La caída de Pérez Jiménez el 23 de enero de 1958 dejó vacías las atestadas prisiones del país y cada corazón repleto de apetitos bien intencionados. Una vez libre, el joven poeta pudo reanudar sin mayores complicaciones su formación académica.

Empieza a estudiar sociología en la emblemática Universidad Central, donde acaba graduándose a los pocos años. Para entonces ya ha penetrado de lleno en el ejercicio de la escritura y de la militancia política, fenómenos que irían de la mano –aun en los momentos de acidulada decepción o cinismo jocoso– ininterrumpidamente y hasta el final de sus días.

La abolición de la dictadura no trajo consigo la tranquilidad reconstructora que cabía esperar; Latinoamérica toda se sacudía, convulsa, debatiéndose entre dos extremos que la desgarraban: por un lado estaba la izquierda, casi siempre clandestina e inminente, puesta en pie de guerra –o de guerrilla, para mejor decir–, subida a los fusiles y a la utopía con idéntico frenesí. Por otro lado estaba la derecha, paranoica y panorámica, bien dispuesta a no dejar títere con cabeza y ninguna cabeza libre de su debida condición de títere³.

Es cierto que en Venezuela no hubo, por entonces, milicos; aun así, los gobiernos democráticos de Rómulo Betancourt y Raúl Leoni estuvieron lejos de escatimar severidad y contundencia frente a la amenaza subversiva de la guerrilla o cualquier coqueteo con ella por parte de las juventudes comunistas⁴.

La década de los 60 fue bastante vertiginosa y fructífera; la cultura occidental se vio recorrida en su totalidad por un escalofrío de insumisión y crítica frente a los valores recibidos. A ello habría que añadir el impacto que supuso la Revolución Cubana y muy especialmente la figura del Che Guevara como encarnación de la heroicidad, ya no un elemento lejano y más o menos mítico, sino un fenómeno palpable, a la vista de todos los que quisieran recoger

3 No es necesario que me detenga a explicar lo que la Historia señala con tanta precisión: ambas posturas, en tanto que extremas y equidistantes del modelo democrático, hicieron y hacen mucho daño. Extrapolé a cualquier parte del mundo y las conclusiones serán idénticas. En Europa, por ejemplo, Stalin y Hitler son acabados modelos de intransigencia devastadora.

4 En Venezuela, como en tantos otros países de América Latina, hubo guerrilla. Aun así, las Fuerzas Armadas de Liberación Nacional (FALN), que este era su nombre, no pasaron de ser un amago con menos efectividad que ímpetu.

el ejemplo.

En la vida de Víctor Valera Mora este fue un periodo no menos cargado de febrilidad y trabajo; de hecho, es en este momento cuando comienza de pleno su compromiso –tanto estético como político– y su vida verdaderamente adulta. Se afilia al Partido Comunista, trabaja como profesor en liceos y escuelas de Caracas y lo hace con verdadera vocación pedagógica porque sabía que «el niño es la materia prima de la cultura, de la civilización en sí», y que «en los primeros años de la enseñanza secundaria se desarrolla el drama más complejo de todos, el de hacer creer a un niño que los sueños existen, que, después de todo, la trascendencia es posible»⁵. Las palabras que acabo de citar son de George Steiner mientras conversaba con la profesora Cécile Ladjali y sirven para ilustrar lo que el poeta trujillano sentía y pensaba en ese momento sobre su labor educativa.

En 1961 publica su primer poemario, en la modesta editorial Luxor, con el revelador título de *Canción del soldado justo*, título que recuerda un poco los «cantos para soldados» de Nicolás Guillén, autor con el que comparte, además de la dimensión política, un notable gusto por el ritmo y el giro coloquial.

Por esos años hay en Caracas, y en el resto del país, una buena cantidad de grupos literarios y publicaciones periódicas asociadas a sus actividades. Los más importantes fueron «El Techo de la Ballena» y «Tabla Redonda»; también hubo otros de no menos trascendencia como «En Haa» o «Crítica Contemporánea». Este último ejerció casi en solitario la práctica rigurosa del pensamiento y llegó a contar entre sus miembros con nada más y nada menos que el ensayista de origen español Juan Nuño. Ya se trata de unos o de otros, a casi todos los movía el descontento social y una amplia escoración hacia el lado izquierdo, con independencia de las «apologías y rechazos» de cada facción frente a la literatura, *stricto sensu*, o el arte entero. En este riquísimo panorama grupal (los nombres ya son canónicos en la literatura y la plástica venezolanas, baste mencionar a Rafael Cadenas, Guillermo Sucre, Salvador Garmendia, Adriano González León, Caupolicán Ovalles, Juan Calzadilla, Jacobo Borges, Dámaso Ogaz, Francisco Pérez Perdomo, Gustavo Pereira, José Barroeta, y un largo etcétera), la figura de Valera Mora aparece como «una fiera independiente»: felino y feligrés tan sólo del desbordamiento y la tormenta vital, bohe-

5 George Steiner y Cécile Ladjali, *Elogio de la transmisión. Maestro y alumno*, Ediciones Siruela (Biblioteca de Ensayo / Serie Menor, 26), Madrid, 2006, p. 118.

mio al rojo vivo en su deslizarse por las cafeterías de Sabana Grande, en las que tenía su cuartel general la «Pandilla de Lautréamont»⁶. Y esa fue toda su bandera, esa, y la rebeldía sin descanso ni concesiones ni cónclaves clavados en tediosas hermandades estéticas. Por cierto, habría que decir mucho sobre la «Pandilla de Lautréamont», porque fue un fenómeno sin par en la Caracas de entonces y porque significó la plena libertad de unos pocos «hombres sublevados», para utilizar la inquietante definición de Albert Camus, autor con el que tenían muchas cosas en común en el terreno vivencial y literario.

Quizá el poema que mejor define a Víctor Valera Mora, en su actitud e intenciones, sea el que se titula «Aun en medio de las más terribles tormentas», y que dice así:

Aun en medio de las más terribles tormentas
siempre he optado por defender
la dignidad de la poesía
Volverla a sus orígenes
A su deslumbrante cuchilla de muchos filos⁷.

Es harto plausible que esa «cuchilla de muchos filos», de muchos y no uno solo, sea la que magnetizara definitivamente las vidas de los integrantes de la «pandilla», cuyos nombres hoy ya nadie ignora en Venezuela: Caupolicán Ovalles, Ángel Eduardo Acevedo, Luis Camilo Guevara y el grandísimo Pepe Barroeta, uno de los pocos líricos venezolanos cuya poesía completa ha sido editada en España⁸.

Canción del soldado justo es un libro ya maduro, a pesar de la deixis política y las demasiadas intenciones edificantes: el objetivo era claro, él mismo lo dice en el primer poema del libro, que lleva por título «Comienzo»: «Hacer de la poesía un fusil ai-

rado, implacable / hasta la hermosura / No hay otra alternativa»⁹. La virulencia política forma un trenzado vivo con la imaginería violenta en la que se advierte la sombra tutelar del adhesivo Pablo Neruda. Por ejemplo, en el «Poema en torno a un marinero» –que tiene al comienzo, por cierto, una cita del chileno– dice: «Vivo despellejando el horizonte, / gritando fuertemente / al oído del hombre, al ojo de la tierra»¹⁰. En cualquier caso, la voz del incipiente Valera Mora ya está en posesión de sus mejores elementos, en esos primeros poemas, según Gabriel Jiménez Emán, «quedan impresos el mundo y los temas del poeta, sus preocupaciones sociales, su identificación con el obrero o el campesino, la lucha de clases, un declarado sentimiento socialista, el canto a los guerrilleros combatientes [...]»¹¹. Por supuesto, habría que añadir que también queda, como un tatuaje resplandeciente, la propia lengua estrujada en sus costados musicales y sus hendiduras metafóricas y metafísicas. Desde el principio dejó bien claro que hurgar en el idioma, transponerlo, erotizarlo, hacerlo arma arrojadiza, también era su elemento.

En 1969 su vida da un giro de cierta importancia: se va a vivir a Mérida, ciudad universitaria de las más efervescentes en materia de cultura; además, ello suponía una vuelta a los orígenes, por decirlo así, ya que Santiago de los Caballeros de Mérida está emplazada en los Andes venezolanos, muy cerca de Valera.

Allí trabaja en la Dirección de Cultura de la Universidad de los Andes, sin descuidar, como cabe suponer, su actividad política más o menos a la sombra. No hay que olvidar que el gobierno democrático era poco tolerante, al menos en lo que se refería a la disidencia de izquierdas. En 1971 publica el que es sin duda su poemario más celebrado, *Amanecí de bala*, con portada del pintor Carlos Contramaestre, aunque como el anterior, se trataba de una edición humilde, esta vez en la Impresora Regional Andina.

A mi modo de ver, el periodo que abarca toda la década de los 70 tuvo una importancia decisiva, no solamente porque es a lo largo de esos años cuando el Chino despliega lo mejor y más intenso de su poesía (en 1972 aparece *Con un pie en el estribo* y en 1979 el que sería su último poemario en vida:

9 Víctor Valera Mora, *op. cit.*, p. 3.

10 *Ib.*, p. 5.

11 Gabriel Jiménez Emán, «Víctor Valera Mora, de los años 60 al siglo XXI», en Víctor Valera Mora, *op. cit.*, p. X.

6 Grupo de amigos a los que conjuntaba, además del quehacer artístico y el fervor mancebo, una militancia poco usual, puesto que daban la impresión de estar encarnando el célebre aforismo de Baltazar Gracián que reza así: «Milicia es la vida del hombre contra la malicia del hombre».

7 Víctor Valera Mora, *Nueva Antología*, selección y prólogo de Gabriel Jiménez Emán, Monte Ávila Editores (Biblioteca Básica de Autores Venezolanos, 12), Caracas, 2004, p. 77.

8 Pepe Barroeta, *Todos han muerto. Poesía completa (1971-2006)*, presentación de Eugenio Montejo y prólogo de Víctor Bravo, Candaya, Barcelona, 2006. Por cierto, José Barroeta también era andino (Estado Trujillo, Pampanito, 1942) y tuvo en común con el Chino, además del terruño, la inquebrantable fe en el hemisferio izquierdo de la política y el gusto por las imágenes de ascendencia surrealista.



70 poemas stalinistas), sino porque la literatura, creo que a nivel internacional, pasa por un momento de furiosas búsquedas formales y, lo que es mejor todavía, el desenfado lúdico parece alcanzar su cenit¹². Pienso en un autor como Luis Britto García, en Venezuela, quien escribiera obras profundamente experimentales como *Rajatabla* (1970) y *Abrapalabra*

12 Los límites, como siempre, no son exactos. Hubo un antes: el «OuLiPo», grupo literario creado en 1960 y con sede en Francia. Su desconcertante nombre se debe al sencillo acrónimo del muy orondo *Ouvroir de Littérature Potentielle*, es decir, Taller de Literatura Potencial. Asimismo Octavio Paz publica en 1968 dos obras decisivas al respecto: por un lado los *Discos visuales*, en colaboración con el artista plástico Vicente Rojo, y por el otro, los *Topoemas*, seis poemas visuales que aparecen por primera vez en la *Revista de la Universidad de México* y, a los pocos años, de forma independiente en la editorial Era (1971). Y, en efecto, también hubo un después. En este caso quizá sea suficiente contentarnos con citar a *Larva* (1983) y *Poundemonium* (1985), ambas obras del español Julián Ríos.

(1980)¹³; en el chileno Nicanor Parra, que publica *Artefactos* en 1970 —y ya el título lo dice todo—; en el Julio Cortázar de *Pameos y meopas* (1971); o, en última instancia y para no seguir alargando una lista

13 Con toda probabilidad, Darío Lancini (1932-2010) es el mejor ejemplo venezolano, y acaso hispánico, de poeta lúdico, vivamente experimental. En 1975 publica en Monte Ávila un pequeño libro con 30 palíndromos que titula *Oír a Darío*. Nada más ha necesitado para convertirse en un clásico. A partir de la segunda edición en la colección Altazor (1996) se empezó a incluir, a modo de complemento, una carta de Julio Cortázar con fecha del 13 de marzo de 1977. En ella el autor de *Rayuela* le dice: «Gracias, muchas gracias por estas horas fascinantes que he pasado con su libro, un libro interminable porque se vuelve a él una y otra vez, a solas y con los amigos, en plena calle, en pleno sueño. Me ha hecho usted un regalo que no olvidaré nunca. Al mostrarnos así las dos caras del espejo, nos enriquece en poesía, nos entraña aún más en el vértigo de la palabra» (*Oír a Darío*, carta introductoria de Julio Cortázar, prólogo de Salvador Garmendia, Monte Ávila Editores (Biblioteca Básica Infantil y Juvenil / Serie Corcho), Caracas, 2008, p. 2).

que sería casi interminable, en el cubano Guillermo Cabrera Infante, quien da a la imprenta sus *Exorcismos de esti(l)lo* justamente en 1976.

Volviendo a Víctor Valera Mora, había dicho que, recapitulo, se mudó de Caracas a Mérida, y en la ciudad andina publica el que es, en efecto, su libro más emblemático: *Amanecí de bala* (1971), exactamente diez años después de que apareciera su primer poemario. Como es natural, en los poemas que lo componen encontrará el lector la postura más arriesgada, en todos los órdenes, y también la más intensa. Es como si hubiese encontrado la temperatura espiritual adecuada para expresarse; en cierto modo ha logrado desprenderse de algunos lastres. En consecuencia, su vuelo se hizo más ligero y ambicioso. Después iría consiguiendo una benéfica depuración ya más cerca de la lucidez y el desapego. Pero en *Amanecí de bala* no ahorra munición alguna y su entrega es frenética, incluso dilapidadora. Ironía, intertextualidad, parodia, giros coloquiales, citas manipuladas capciosamente, erotismo desenfrenado, imágenes abruptas muy del gusto surrealista, enumeraciones caóticas, el libre galopar de la conciencia en monólogos exasperados, palabrotas, lenguaje directo; todo ello como un poderoso organismo lingüístico al acecho de las convenciones y los convenios con lo que me gusta llamar «despensa literaria» o «poesía de almacén».

En el prólogo a la *Nueva Antología*, Gabriel Jiménez Emán dice, refiriéndose a este libro, lo siguiente:

A partir de *Amanecí de bala* el poeta ha conseguido un lenguaje, y sobre todo, ha logrado expresar un mundo muy propio. Ningún gran escritor es un estilista a secas; el dominio de un lenguaje no se certifica por sí solo, como el aprendizaje mecánico de una herramienta o un aparato. El dominio del lenguaje implica la configuración de un orbe amplio, donde van interconectadas las ideas y las palabras casi de un modo simultáneo [...].

En Víctor Valera Mora conviven por igual los orbes sociales o ideológicos con los mundos sensibles e intelectivos. Dentro del orbe sensible se halla por supuesto el sentimiento amoroso; pero lo recalable aquí es justamente el valor polifónico del tono poético, el cual puede experimentar un viraje desde lo sublime a lo cotidiano y de lo cotidiano a lo político con una naturalidad sor-

prendente. Esta capacidad de mirar a través de un lente «ojo de pez» se pone de manifiesto en el poema «Masseratti 3 litros», en lo que podríamos llamar una visión caleidoscópica de la realidad, donde se hallan presentes elementos cinematográficos y otros de yuxtaposición cubista a la manera de collage¹⁴.

Y sí, «Masseratti 3 litros»¹⁵ expresa mejor que ningún otro texto del libro, y de la obra entera del Chino, por cierto, el universo totalizador y convulso, como una suerte de «Aleph» embravecido, que recorre la mayor parte de los poemas escritos durante un periodo que podríamos llamar de creciente «impulso dionisiaco», tal y como lo define Gabriel Jiménez Emán, quien fue, dicho sea de paso, amigo íntimo de Valera Mora.

En 1972 publica *Con un pie en el estribo*, poema extenso dividido en dos partes que a veces hacen pensar en dos textos diferentes. Ya se trate de una cosa u otra, es evidente que pretendía construir algo parecido a un monólogo interior en el que interactuaran varios niveles lingüísticos: poema de amor, dietario, testamento, poética, juego paródico (como este en el que remeda a Rimbaud: «Porque una noche senté a la Tribuna Popular en mis rodillas / y la sentí amarga y la mandé al carajo»)¹⁶ y algo de epístola moral. Se sabe que lo tituló de esa manera porque preparaba un viaje a Roma donde vivía uno de sus hermanos, y porque con toda probabilidad la inminencia de ese desplazamiento suponía el emblema de su propio estado anímico y espiritual: a medio camino, con un pie en el estribo de la alteridad. Las motivaciones del viaje también fueron políticas, ya que el gobierno no vio con buenos ojos la irrupción, esa es la palabra que le conviene, de un poemario tan inflamable e inflamante como *Amanecí de bala*, libro que llegó a parecerles –y con toda razón– una suerte de bomba molotov. En la capital italiana su perspectiva se hará

14 Gabriel Jiménez Emán, en Víctor Valera Mora, *op. cit.*, p. XVI.

15 Véase el texto completo en Víctor Valera Mora, *op. cit.*, pp. 45-51. El lector podrá constatar la renovación del tema del viaje, imagen tópica de las transformaciones del alma. En este caso los cambios son vertiginosos ya que el medio de transporte también lo es. El comienzo reza así: «A seiscientos kilómetros por hora cuestiono todo». En cambio el final, previsible pero inquietante, propone una inmolación, acaso el sacrificio necesario para consagrar el futuro: «Rafagueante doy con mis sesos contra un muro / después el otro infierno».

16 *Ib.*, p. 154.



más amplia y matizada, si bien es verdad que –como dice Mario Benedetti– «aunque el catalejo sea parisiense, londinense o romano, la mirada sigue siendo inevitablemente latinoamericana»¹⁷.

Al regresar de Roma vuelve a poner sus ojos, y su existencia, en Caracas. Y allí vivirá hasta el día de su muerte, frecuentando las cafeterías de Sabana Grande y las luces parpadeantes e insaciables de una bohemia en la que su nombre ha quedado adherido como un sello de fuego y alegría. Trabaja en esto y aquello, para decirlo al modo de Unamuno, y en esa diversidad de oficios, o maneras de ganarse la vida, mejor dicho, es donde se aprecia con mayor nitidez su personalidad trashumante, poco dada al asentamiento y a la prosperidad económica. De hecho, uno de los trabajos donde más tiempo duró –de 1976 a 1981, o sea, cinco largos, en su caso, años– fue como promotor cultural del Consejo Nacional de Cultura (CONAC), que, pese a su pomposo nombre, consistía en ir por las zonas más menesterosas de la ciudad impartiendo cursos de literatura, creación poética, y cabe suponer que de todo cuanto fuera necesario e hiciera bien a la comunidad más depauperada y con menos acceso a la educación.

En 1979 –final de una época y comienzo de otra

17 Mario Benedetti, *Subdesarrollo y letras de osadía*, Alianza Editorial (El Libro de Bolsillo), Madrid, 1987, p. 36.

en la que su obra jugaría un papel decisivo, aunque esto nunca lo llegó a saber, si bien tuvo la oportunidad de sospecharlo– sale a la luz su último poemario, es decir, último en vida del autor. Tiene un título a todas luces problemático, lleno de malas intenciones: *70 poemas stalinistas*. A decir verdad, ni eran setenta ni mucho menos estalinistas; iban por su cuenta y riesgo bordeando todos los precipicios que le eran queridos. Con este conjunto de poemas Valera Mora da un paso más en su propia hermenéutica, la suya y de nadie más; lleva hasta los límites que pretende su indagación formal y su compromiso político, o lo que él entiende por ello. La irreverencia, el humor desenfadado que tanto recuerda –por confluencia más que por influencia– al Julio Cortázar de esos años, el erotismo saltando con naturalidad de los cuerpos a las palabras, el panfleto pendenciero y mal hablado y, como siempre, el expolio –en el sentido mejor de la palabra– literario a través de lo paródico como en el simpático «Apocalipsis según san Eduardo Gorila Frei», político chileno de derechas. He aquí una muestra:

[...]

Bienaventurados los que lavan sus manos manchadas con la sangre]

de los patriotas chilenos
para tener derecho al árbol de los crímenes

y entrar en la puerta que da acceso al reino de
las escatologías.]

[...]

Yo, Nixon, envío a Kissinger para testificar de estas
cosas]

de la rebelión de los pueblos.

Yo soy la raíz y la purulencia de la llaga de David
Rockefeller,

el cáncer de la noche de América¹⁸.

En otro poema («Canción de la noche y el crepúsculo») hace una curiosa inversión de la vida y la muerte como si se tratara de un «sueño» contemporáneo de Quevedo en el que se le da nueva savia al tópico del «mundo al revés» tan del gusto de la Edad Media¹⁹.

El 30 de abril de 1984 Víctor Manuel Valera Mora, poeta pendenciero y «ángel fieramente humano», como diría Blas de Otero, y conocido familiarmente incluso por quienes no lo trataban como el Chino, «dio su espíritu: quiero decir que se murió».

Y ello sucedió justo cuando su simiente poética se abría paso hacia la luz regeneradora de la nueva poesía, conversacional, sarcástica y resueltamente urbana, representada por los jóvenes creadores de los grupos «Tráfico» y «Guaire»²⁰.

Diez años después de su muerte aparece *Del ridículo arte de componer poesía*, título que recoge los poemas escritos entre 1979 y 1984 y que da la impresión de ser una mueca escéptica y juguetona como de risa suspicaz coronada por el relámpago oriental y medio líquido de su memorable bigote. En estas últimas composiciones sobresale la acompasada socarrona clarividencia de quien está de vuelta pero todavía quiere, y necesita, seguir andando como si se tratara de la primera vez. En el poema titulado, lo cual es un indicio a tener en cuenta, «Noche en vela» advierte con rotundidad: «Me niego a sellar / lo que aún queda

de mi rostro»²¹. Y es aquí donde reside, me parece, el profundo empeño que anima a este conjunto póstumo, «suerte de testamento existencial, social, político y amoroso –como acertadamente lo describe Jiménez Emán– de su paso por esta vida»²².

Ya por último, me gustaría recordar, porque me parece que logran poner en evidencia un aspecto a todas luces decisivo, dos definiciones del Chino que toman coincidentemente como punto de apoyo el sentido del humor. La primera es del poeta Enrique Hernández D'Jesús, quien dice: «[...] ostentó el dominio válido de la risa»²³. La segunda, también de un poeta, el caroreño Luis Alberto Crespo, afirma lo siguiente: «Su risa celebraba, pero también castigaba: tenía mucho de flor y mucho de cuchillo»²⁴. Sin lugar a dudas, otro tanto se puede decir de su poesía entera, aguja de desandar el tejido de las noches y los días. Risa en armas.

18 Víctor Valera Mora, *op. cit.*, p. 182.

19 *Ib.*, pp. 170-171.

20 Irrumpieron en la escena literaria casi al mismo tiempo. Los integrantes de «Tráfico», sin duda el más importante de los dos, publicaron un manifiesto en el número 25 de la revista *Zona Franca*, dirigida por el poeta y crítico Juan Liscano, correspondiente a los meses julio-agosto de 1981. En él lanzaron su grito de guerra, que parodiaba el conocido verso de Vicente Gerbasi «Venimos de la noche y hacia la noche vamos». La consigna decía así: «Venimos de la noche y hacia la calle vamos». Y con ello quedaban claras sus intenciones. Para más información, véase «Tráfico y Guaire y la promoción de los años ochenta», en Antonio Arráiz Lucca, *El coro de las voces solitarias. Una historia de la poesía venezolana*, Grupo Editorial Eclipsidra, Caracas, 2003, pp. 337-380.

21 Víctor Valera Mora, *op. cit.*, p. 205.

22 Gabriel Jiménez Emán, en Víctor Valera Mora, *op. cit.*, p. 12.

23 Enrique Hernández D'Jesús, «Ya un iniciado era Víctor Valera Mora. No hay más nada que decir», *Revista Nacional de Cultura*, Año LXI, número extraordinario: «Portafolio: Víctor Valera Mora (1935-1984)», Fundación La Casa de Bello-CONAC, Caracas, 1999, p. 153.

24 Luis Alberto Crespo, «Aquel juglar de las causas perdidas», *Revista Nacional de Cultura*, Año LXI, número extraordinario: «Portafolio: Víctor Valera Mora (1935-1984)», Fundación La Casa de Bello-CONAC, Caracas, 1999, p. 151.

ÉMILE VERHAEREN, EL PRIMER POETA SOCIAL DE LA ERA INDUSTRIAL

José Manuel Pozo López

La posición central que un determinado autor puede tener en una literatura dada puede contrastar con la marginalidad y el desconocimiento total que llega a sufrir en otro polisistema literario. En este segundo supuesto se podría enmarcar la figura del poeta Émile Verhaeren. El canon del simbolismo francés ha sido bastante negligente con ciertos creadores que han permanecido hasta la actualidad en un injusto segundo plano, en gran medida por la denominación totalmente arbitraria de «poetas secundarios».

Resulta paradójico, no obstante, que todos los estudiosos coincidan al situar la obra de Verhaeren en la cumbre del simbolismo belga, además de considerarla como un punto de inflexión en la evolución de dicho movimiento. En efecto, Verhaeren introduce en su poesía elementos novedosos con respecto a los modelos de maestros como Mallarmé, Verlaine o Rimbaud, por lo que algunos expertos han llegado a excluir su poesía del canon simbolista.

VIDA Y OBRA

Nació en 1855 en Saint-Amand, en la provincia de Amberes. Su familia pertenecía a la burguesía católica flamenca. Era común que las familias burguesas flamencas tuviesen como lengua materna el francés, y no el neerlandés. Por esta razón, Verhaeren, a pesar de haber nacido en Flandes, se expresaba en lengua francesa.

Comienza la carrera de Derecho en la Universidad Católica de Lovaina, donde conoce a los poetas Iwan Gilkin, Albert Giraud y Max Waller, que fundarían en 1881 la revista de arte y literatura *La Jeune Belgique*. Posteriormente, trabaja como abogado en prácticas en el despacho de Edmond Picard, fundador de la revista *L'Art moderne*, quien lo inicia en las ideas socialistas. Camille Lemonnier lo recomienda a un editor tras leer su primer poemario. De esta forma, aparece en 1883 *Les Flammandes*, de estética parnasiana, que sorprende por su erotismo. Después de su retiro espiritual en la abadía de Chimay, publica su segundo poemario, *Les Moines*, en claro contraste con el anterior por su marcado carácter místico.

No obstante, el poeta abandona pronto los cánones naturalistas y tiende hacia un estilo más visionario y oscuro. El fallecimiento de sus padres y la pérdida de la fe lo conducen a una profunda crisis personal. El pesimismo de esta etapa queda reflejado en la llamada «trilogía

negra», compuesta por *Les Soirs* (1887), *Les Débâcles* (1888) y *Les Flambeaux noirs* (1891).

El ideario socialista cala en Verhaeren de manera profunda, lo que le lleva a abandonar *La Jeune Belgique* y su estética de *l'art pour l'art*, para adoptar una posición de claro compromiso social y político que marcará su obra a partir de entonces. A pesar de que nunca militará en el Partido Obrero Belga, colaboró intensamente con esta formación política; de hecho, queda constancia de sus numerosas conferencias en la Casa del Pueblo de Bruselas, donde sus discursos sobre el arte social reciben una gran acogida y en la que es aclamado tanto por los artistas como por los políticos. En 1892, funda junto al novelista Georges Eekhoud y su amigo Émile Vandervelde, el líder socialista belga, la Sección de Arte de la Casa del Pueblo, con el objetivo de acercar el mundo del arte a las clases desfavorecidas y cumplir así con uno de los postulados básicos del arte social.

En 1893, Verhaeren se casa con la pintora Marthe Massin. Su matrimonio supone el fin de cuatro años de depresión y adopta una nueva estética que une simbolismo y expresionismo. Tras superar el pesimismo del periodo anterior, el poeta afirma su fe en el ser humano y en el progreso industrial. Las creencias rurales y la liturgia de la tierra desaparecen y son sustituidas por el nacimiento de las grandes ciudades con sus puertos, bancos y fábricas. Verhaeren evoca este cambio en *Les Campagnes hallucinées* (1893), *Les Villes tentaculaires* (1895) y *Les Villages illusoirs*.

La poesía de Verhaeren, concretamente el poemario *Les Villes tentaculaires*, supone un punto de inflexión en la corriente simbolista, que a partir de este momento se libera de la herencia decadente y se abre a la nueva realidad social¹. A partir de Verhaeren la poesía adquiere un compromiso. Se recurre entonces al símbolo solamente como medio técnico para dar cuenta, de manera poética, de la realidad profunda del mundo y del ser humano. Verhaeren rompe con la tradición iniciada por Baudelaire y Mallarmé, que consistía en la negación poética del mundo moderno, y recoge otra tradición, igualmente baudelaireana, cuando retoma el tema de la poesía urbana e industrial². La introducción del tema urbano muestra

1 Jean-Nicolas Illouz, *Le Symbolisme*, Librairie Générale Française, París, 2004, p. 77.

2 Henri Lemaire, *La poésie depuis Baudelaire*, Armand Colin, París, 1965, p. 48.

que la estética de la poesía de Verhaeren sufrió un proceso de transformación hacia lo social. El poeta suprime el yo, despersonaliza la confrontación y forja de manera progresiva el mito de la «ciudad tentacular»³. Además, relaciona la realidad social de la época con el arte, tanto desde un punto de vista crítico como político.

El optimismo recobrado tras su matrimonio y la posición de compromiso social se ven reflejados en los versos de la «trilogía luminosa», compuesta por *Les Forces tumultueuses* (1902), *La Multiple splendeur* (1906) y *Les Rythmes souverains* (1910). De este forma, Verhaeren se convierte en el primer poeta social de la era industrial. Confía en el futuro que se está forjando ante sus ojos e idealiza la sociedad europea y su desarrollo técnico, concibiendo así una imagen del ser humano como dominador del mundo.

En este mismo periodo, Verhaeren publica poemarios que se acercan más a sus vivencias personales, y en los que expresa su amor por su esposa. Los poemas hablan ahora del encanto del hogar y del jardín, del descubrimiento de la estabilidad y de la serenidad. Se trata de los volúmenes *Les Heures claires* (1896), *Les Heures d'après-midi* (1905) y *Les Heures du soir* (1911) que Stefan Zweig denomina «trilogía amorosa»⁴. Asimismo, Verhaeren muestra su apego al Flandes natal en cinco obras que escribe entre 1904 y 1911, reunidas bajo el título de *Toute la Flandre*.

La obra poética de Verhaeren dará un vuelco en 1914, cuando Bélgica es invadida por las tropas alemanas. El poeta flamenco escribe entonces su última obra, *Les Ailes rouges de la guerre* (1916), una denuncia al crimen cometido por Alemania en la que el autor exalta el sentimiento patriótico. En ese mismo año, un trágico accidente ocurrido en la estación de Ruan (Francia) acabará con su vida.

Verhaeren también destacó como dramaturgo. En 1898 publica su primer drama, *Les Aubes*, caracterizado por su fuerza revolucionaria, en el que la multitud, como representación de la conciencia de los personajes, cumple las mismas funciones que el coro en la tragedia antigua. Los otros tres dramas históricos que compuso, *Le Cloître* (1900), *Philippe II*, (1901) y *Hélène de Sparte* (1909), tienen como protagonistas a héroes rebeldes abocados a un fin trágico.

Como gran crítico de arte, su obra ensayística es abundante, particularmente en el campo de la pintura. Conoció personalmente a numerosos artistas y dio multitud de conferencias sobre arte en todo el continente. Sus crónicas de las exposiciones que visitaba por toda Europa daban a conocer los movimientos artísticos que aún no habían llegado a Bruselas o París. Son notables sus críticas de arte, en las que transmite su entusiasmo

por pintores de su tiempo como Khnopff y James Ensor y clásicos como Rembrandt y Rubens. Verhaeren desempeñó igualmente una amplia labor como crítico literario. Bajo la influencia de, entre otros, Victor Hugo, Baudelaire y Mallarmé, elogia la individualidad creadora y la figura del poeta maldito.

RECEPCIÓN DE LA OBRA DE VERHAEREN

La fama de los poetas simbolistas belgas traspasó rápidamente las fronteras de su país y del ámbito francófono. Pronto tuvieron un amplio reconocimiento en toda Europa, donde en algunos países sus obras se traducían poco después de ser publicadas. En el caso de Verhaeren hay constancia no solo de un fenómeno de difusión considerable, sino también de una influencia directa en la producción literaria de un gran número de países.

La obra de Verhaeren tuvo una repercusión notable en Alemania, país donde se convirtió en un fenómeno de masas. La labor de Stefan Zweig⁵ tuvo mucho que ver en el éxito de la recepción alemana del poeta belga. El intelectual austriaco, que sentía una enorme admiración por Verhaeren, fue su traductor y se encargó de difundir su obra en el ámbito germánico. La devoción del escritor vienés por el que llamaba su maestro le llevó a escribir un gran número de artículos y una magnífica biografía. En el texto que reproducimos a continuación se constata el fervor de Zweig por el poeta flamenco:

Y por eso ha llegado el momento de hablar de Émile Verhaeren, el más grande de nuestros poetas líricos de Europa y quizás el único hombre de nuestros días que ha sido claramente consciente de cuánta poesía alberga el presente [...] Nuestra época se encuentra reflejada en la obra de Verhaeren. Todos sus aspectos novedosos aparecen perfilados en ella: las sombrías siluetas de las grandes ciudades, la tempestad amenazante de las muchedumbres populares, las minas con sus pozos, los claustros silenciosos que mueren en la sombra pesada. No existe en la actualidad fuerza espiritual que él no haya convertido en poema: la ideología, las concepciones sociales subversivas, la lucha sin tregua de la industria y de la agricultura, el poder demoníaco que expulsa a los hombres de los sanos campos para arrojarlos a las agitación ardiente de las grandes urbes, la tragedia de la emigración, las crisis

5 Una fuerte amistad vinculó a Verhaeren y Zweig durante varios años, que generó una extensísima y apasionante correspondencia de un gran valor literario donde se aprecia la admiración que se profesaban estos dos grandes pensadores del momento. Sin embargo su amistad se rompería bruscamente por desavenencias ideológicas al comienzo de la Primera Guerra Mundial. Aun así, y a pesar de los desacuerdos surgidos entre ambos justo antes de la muerte de Verhaeren, en su correspondencia ha quedado el testimonio de una intensa amistad literaria y consideración mutua. Vid. Stefan Zweig, *Correspondance 1897-1919*, Isabelle Kalinowski, trad., Grasset, París, 2010.

3 Jeannine Paque, *Le symbolisme belge*, Labor, Bruselas, 1989, p. 68.

4 Stefan Zweig, *Émile Verhaeren*, Paul Morisse y Henri Chervet, trads., Belfond, París, 1995, p. 190.



financieras, las conquistas deslumbrantes de la ciencia, las conclusiones de la filosofía, las adquisiciones de las artes y los oficios, incluso la teoría impresionista del color. Todas las manifestaciones de la actividad moderna se reflejan en la obra de Verhaeren y, en ella, se transmutan en poesía⁶.

El simbolismo belga tuvo una repercusión considerable en el este de Europa. Verhaeren y Maeterlinck influyeron de manera determinante en la formación de movimientos y escuelas literarias. La poesía de Verhaeren tendrá una mayor difusión en Rusia, propiciada por la Revolución de 1905. El poeta flamenco colabora en la revista simbolista *Vesy* (*La Balanza*). El drama *Les Aubes* adquiere un valor de obra de propaganda revolucionaria que celebra la fraternidad entre el pueblo y el ejército. Valeri Briúsov, máximo exponente del simbolismo ruso, traduce muchas de sus obras y recibirá una gran influencia de Verhaeren, tanto en lo referido a la inspiración de los temas tratados como en la forma, de la que toma ciertos aspectos del verso libre. Briúsov se inspirará en el simbolismo social y tratará el tema de la ciudad y sus muchedumbres, que legitima estéticamente influyendo en poetas de la generación siguiente como Maiakovski. Con el nacimiento de la Unión Soviética, Verhaeren entra en el panteón de escritores proletarios y continuará influyendo en la literatura rusa a lo largo de todo el siglo XX⁷. La obra de Verhaeren también contribuyó al nacimiento de las vanguardias europeas de la primera mitad del siglo XX. El carácter visionario de sus poemas hizo que muchos de los poetas vanguardistas se acercaran a su obra como base de sus composiciones. Marinetti lo considera el primer futurista y Tristan Tzara se inspiró en *Les Villages illusoires* para componer su primer poema.

La recepción de la poesía de Verhaeren no tuvo la misma repercusión en España que en otros países europeos. Efectivamente Verhaeren como autor se da a conocer en España por dos vías principales: por las tra-

ducciones de sus poemas tanto en revistas literarias del momento, como en antologías de poesía francesa. En cuanto a esta última consideración, se tiene constancia de, al menos, cuatro antologías que recogen traducciones de poemas de Verhaeren. La primera de ellas, que data de 1913, se trata del famoso y magnífico volumen *La poesía francesa moderna. Antología* de Enrique Díez-Canedo y Fernando Fortún⁸, que traducen nueve poemas extraídos de distintos poemarios. En 1920 aparece otra selección de poemas de Verhaeren, que traduce Fernando Maristany e incluye en su voluminoso *Florilegio de las mejores poesías líricas griegas, latinas, italianas, portuguesas, francesas, inglesas y alemanas*⁹. Más adelante, en 1975, Manuel Álvarez Ortega publica *Poesía simbolista francesa*¹⁰, antología en la que el autor traduce siete poemas distintos a los traducidos por Díez-Canedo y Fortún. Por último, *Poesía simbolista francesa* de Luis Antonio de Villena¹¹ es la antología más reciente que cuenta con traducciones de poemas de Verhaeren. Por lo tanto, la obra de Verhaeren llega a España de manera discontinua, y siempre se traducen selecciones muy sucintas de sus poemas, lo que da una visión fraccionada y parcial de su obra.

POÉTICA Y ESTÉTICA

El imaginario del poeta de *Les Villes tentaculaires* se forja a partir de tres elementos esenciales que recorren su obra. Por un lado, el mundo rural; en oposición —o como complemento—, surge el mundo urbano; y por último, profundamente influido por el ideario socialista, elementos como el poder de las masas populares como motor de transformación del mundo, el progreso de la

6 Stefan Zweig, *Émile Verhaeren, op. cit.*, p. 3. Traducción propia.

7 Jeannine Paque, *op. cit.*, p. 153.

8 Enrique Díez-Canedo y Fernando Fortún, *La poesía francesa moderna. Antología*, Libros del Peixe, Gijón, 1994.

9 Fernando Maristany, *Florilegio de las mejores poesías líricas griegas, latinas, italianas, portuguesas, francesas, inglesas y alemanas*, Cervantes, Barcelona, 1920.

10 Manuel Álvarez Ortega, *Poesía simbolista francesa*, Akal, Madrid, 1984.

11 Luis Antonio de Villena, *Poesía simbolista francesa*, Gredos, Madrid, 2005.

humanidad, la fe en el ser humano o la exaltación de los grandes personajes de la historia.

En lo que respecta a la forma, el poeta belga adopta desde sus primeros poemarios el recurso del verso libre, que explota ampliamente y adapta al propio movimiento del pensamiento, consiguiendo de este modo una gran expresividad. Utiliza de manera irregular distintos tipos de verso, entre los que destacan el alejandrino, el decasílabo y el octosílabo. Asimismo, un fenómeno característico de la métrica que emplea Verhaeren son las rupturas provocadas por versos muy cortos o por versos que se extienden de forma desmesurada. Según Stefan Zweig, «los versos de Verhaeren ocupan un lugar tan original y característico en las letras francesas que, tan solo leyendo una estrofa suya, se le puede reconocer»¹².

Verhaeren recurre a una rima tradicional, de tipo consonante, aunque a veces introduce terminaciones aisladas en algunos versos. Sin embargo, el rasgo más significativo de sus poemas tiene que ver con los efectos sonoros en el interior del verso, que propician las rimas internas. Los poemas están escritos de acuerdo a un sistema de escritura basado en los ecos internos, que pueden llegar a ser múltiples y a veces producen el efecto de la paronomasia. A las rimas interiores se unen los fenómenos de la asonancia y aliteración. Para Verhaeren, lo esencial consiste en producir ecos fónicos que creen bloques rítmicos. El ritmo en la poesía de Verhaeren cumple la función principal de crear un ambiente oscuro o luminoso, y tiene como objetivo establecer un tono, ya sea triste o apasionado. El propio Verhaeren afirma a este respecto que «el verso existe por sí solo: posee una música propia (independientemente de los metros y las rimas abundantes) que lo distancia de la prosa»¹³.

En cuanto a las estrofas, el poeta utiliza todas las formas clásicas. No obstante, atribuye a sus poemas una cierta elasticidad, alargando a veces de manera desmesurada los grupos de versos. Por el contrario, otras veces, sus composiciones encuentran una unidad estrófica gracias a la repetición de versos aislados. El autor flamenco emplea asimismo el dístico como un *leitmotiv* que proporciona una gran expresividad, y al que recurre para transmitir un lamento.

La lengua que emplea a menudo Verhaeren podría calificarse como brutal y se manifiesta mediante largas secuencias de versos o en el choque de elementos sonoros. Por medio de los procedimientos de los que se sirve, el poeta pretende modelar la lengua y la versificación para adaptarlas a su cometido. Su originalidad no se encuentra en la novedad de tales procedimientos, sino en su acumulación y en la frecuencia e intensidad extremas

con que se llevan a cabo. La voluntad tenaz de atrapar al lector conduce al poeta flamenco a utilizar imágenes fuertes, términos sorprendentes, sonidos ásperos, un ritmo frenético y una disposición chocante del poema. El neologismo constituye otro de los elementos fundamentales de la obra poética de Émile Verhaeren. La capacidad inventiva del poeta se manifiesta en la creación de términos como *tentaculaire* o *myriadaire* que, en algunos casos, han llegado a incorporarse al léxico de la lengua francesa.

A continuación se incluye un poema extraído del volumen *Les Villes tentaculaires* (1895), en el que se pueden apreciar las particularidades de la poesía de Verhaeren citadas anteriormente:

VERS LE FUTUR

Ô race humaine aux destins d'or vouée,
As-tu senti de quel travail formidable et battant,
Soudainement, depuis cent ans,
Ta force immense est secouée ?

L'acharnement à mieux chercher, à mieux savoir,
Fouille comme à nouveau l'ample forêt des êtres,
Et malgré la broussaille où tel pas s'enchevêtre
L'homme conquiert sa loi des droits et des devoirs.

Dans le ferment, dans l'atome, dans la poussière,
La vie énorme est recherchée et apparaît.
Tout est capté dans une infinité de rets
Que serre ou que distend l'immortelle matière.

Héros, savant, artiste, apôtre, aventurier,
Chacun trouve à son tour le mur noir des mystères
Et grâce à ces labeurs groupés ou solitaires,
L'être nouveau se sent l'univers tout entier.

Et c'est vous, vous les villes,
Debout
De loin en loin, là-bas, de l'un à l'autre bout
Des plaines et des domaines,
Qui concentrez en vous assez d'humanité,
Assez de force rouge et de neuve clarté,
Pour enflammer de fièvre et de rage fécondes
Les cervelles patientes ou violentes
De ceux
Qui découvrent la règle et résumant en eux
Le monde.

L'esprit de la campagne était l'esprit de Dieu;
Il eut la peur de la recherche et des révoltes,
Il chut; et le voici qui meurt, sous les essieux
Et sous les chars en feu des nouvelles récoltes.

¹² Stefan Zweig, *Émile Verhaeren*, op. cit., p. 120. Traducción propia.

¹³ Émile Verhaeren, «Confession de poète», *L'Art moderne*, 9-3-1890, citado en Jeanine Paque, op. cit., p. 46. Traducción propia.

La ruine s'installe et souffle aux quatre coins
D'où s'acharnent les vents, sur la plaine finie,
Tandis que la cité lui soutire de loin
Ce qui lui reste encor d'ardeur dans l'agonie.

L'usine rouge éclate où seuls brillaient les champs;
La fumée à flots noirs rase les toits d'église;
L'esprit de l'homme avance et le soleil couchant
N'est plus l'hostie en or divin qui fertilise.

Renaîtront-ils, les champs, un jour, exorcisés
De leurs erreurs, de leurs affres, de leur folie;
Jardins pour les efforts et les labeurs lassés,
Coupes de clarté vierge et de santé remplies?

Referont-ils, avec l'ancien et bon soleil,
Avec le vent, la pluie et les bêtes serviles,
En des heures de sursaut libre et de réveil,
Un monde enfin sauvé de l'emprise des villes?

Ou bien deviendront-ils les derniers paradis
Purgés des dieux et affranchis de leurs présages,
Où s'en viendront rêver, à l'aube et aux midis,
Avant de s'endormir dans les soirs clairs, les sages?

En attendant, la vie ample se satisfait
D'être une joie humaine, effrénée et féconde;
Les droits et les devoirs? Rêves divers que fait,
Devant chaque espoir neuf, la jeunesse du monde!

HACIA EL FUTURO¹⁴

Oh raza humana a los destinos de oro condenada,
¿has sentido con qué trabajo formidable y palpitante,
repentinamente, desde hace un siglo,
tu fuerza inmensa se agita?

El empeño por buscar más, por saber más,
el denso bosque de los seres remueve de nuevo,
y pese a la maleza en que su paso se enreda,
el hombre conquista su ley de derechos y deberes.

En el fermento, en el átomo, en el polvo,
la vida enorme se rebusca y aparece.
Todo se apresa en una infinidad de redes
que oprime o destensa la materia inmortal.

Héroe, sabio, artista, aventurero, apóstol,
todos horadan a su vez el muro negro de los misterios
y gracias a esta labor colectiva o solitaria,
el ser nuevo se siente el universo entero.

Y vosotras, ciudades,
de pie
de tarde en tarde, allá, de un confín al otro
de heredades y llanuras,
concentráis la suficiente humanidad,
la suficiente fuerza roja y nuevo resplandor,
para encender de fiebre y de rabia fecundas
las mentes pacientes o violentas
de aquellos
que descubren la norma y resumen en ellos
el mundo.

El espíritu del campo era el espíritu de Dios;
tuvo miedo de las revueltas y de la búsqueda,
cayó; y ahora muere, bajo los ejes
y bajo los carros de fuego de las nuevas cosechas.

La ruina se instala y sopla en todas direcciones
desde donde se obstinan los vientos, en la llanura acabada,
mientras que la ciudad le succiona desde lejos
lo que le queda aún de ardor en la agonía.

La fábrica roja resplandece donde antes brillaban los campos;
el humo a raudales negros arrasa los tejados de los templos;
la mente del hombre avanza y el sol poniente
ya no es la hostia de oro divino fertilizadora.

¿Renacerán, algún día, los campos exorcizados
de sus yerros, de sus ansias, de su locura;
jardines para los esfuerzos y las labores fatigadas,
copas de resplandor virgen y de salud rebosantes?

¿Reconstruirán, con el antiguo y propicio sol,
con el viento, la lluvia y las bestias serviles,
en horas de ímpetu libre y de despertar,
un mundo al fin liberado del dominio de las ciudades?

¿O se tornarán acaso en los últimos paraísos
purgados de los dioses y libres de sus presagios,
donde acudirán a soñar, al alba y al mediodía,
antes de dormirse en los atardeceres claros, los sabios?

Mientras tanto, la vida amplia se contenta
con ser un goce humano, fecundo y desenfrenado;
¿los derechos y deberes? ¿Sueños diversos que tiene,
ante cada esperanza nueva, la juventud del mundo!

¹⁴ Traducción propia.

LA SOCIEDAD TURÍSTICA, OTRA LECTURA

David Guijosa Aeberhard

Nadie está quieto hoy en día. Thomas Cook nos puso en movimiento con su primer viaje organizado de una manera innovadora; se atrevió a brindarnos el paisaje del mundo a través de su agencia de viajes y a llevar a sus prototuristas hasta los lugares que se iban abriendo en lo ancho del horizonte. Y ahí nos hemos lanzado llenando poco a poco la geografía del globo de postales y camisas horteras, *flashes* y digestiones rápidas, hasta que Internet dio el empujón final y ahora es imposible detenerse. El turismo ha llegado tan lejos que ya no solo ofrece una visita, una experiencia en el extranjero, sino que ha dado un paso más allá creando sus propios entornos, proponiendo simulacros tan verídicos que parecen auténticos, parques temáticos y medios exóticos controlados donde poder saciar la curiosidad y el ansia de aventuras de los visitantes. Sin embargo, después de más de un siglo, el turismo ya no es solo un fenómeno para viajeros, es una sociedad en sí misma, algo más que unas vacaciones en las que miles, millones de personas se encuentran y se relacionan. La industria ha creado unas coordenadas sociales, culturales y estéticas que se ubican de manera única en las nuevas ciudades que se levantan alrededor de los hoteles y *bungalows*, un fenómeno colateral o más bien connatural a la propia industria y su enorme movimiento poblacional.

La propuesta de esta breve reflexión consiste en

retratar de manera escueta el significado actual de la consolidación de los valores culturales, paisajísticos, sociales, económicos y patrimoniales que atesora el ámbito turístico en general, y particularmente en Canarias, partiendo de un enfoque que aborde algunos aspectos clave de la génesis histórica y el devenir futuro de la ciudad turística como fenómeno social de nuestro pasado cercano y del presente inmediato en todos los puntos del globo; y más específicamente en España, y aún más concretamente en nuestro archipiélago, que disfruta de una ubicación privilegiada en un enclave geográfico tricontinental. Teniendo esto en cuenta, el acercamiento a los conceptos que voy a tratar debe plantearse como un repaso a una serie de claves imprescindibles para comprender el papel integrador del turismo como sociedad y la búsqueda de un espacio propio para desarrollarse, dentro de la ciudad turística y más allá de ella, entendiendo el espacio como un contexto físico pero también psicológico y afectivo.

Para nosotros la historia comienza cuando España acoge en sus costas y recintos hoteleros, con el auge del turismo, un flujo enorme de visitantes europeos que traen a esta geografía una cultura de libertades y de relación con el mundo muy distinta de la que impera en la España anterior a la democracia, lo que constituye un choque cultural. Asimismo, es necesario destacar la evolución de la sociedad espa-

ñaola de los años 60 y 70, partiendo de una situación económica depauperada que hereda de la posguerra un nivel de vida muy bajo combinado con las dificultades derivadas de una población con un alto porcentaje de analfabetismo y de absentismo escolar, propiciado por las necesidades que tienen las familias de que sus miembros trabajen lo antes posible para colaborar con el sustento del hogar. Y es con ellos, a su vez, como se acoge por estos lares un cambio fundamental en la sociedad: nace la ciudad turística. Y esto supone un punto de inflexión para siempre. Un vistazo al documental «Turismo», que produjo TVE dentro de la serie «Cómo hemos cambiado», nos puede dar una idea de partida siguiendo la línea de lo que acabo de describir, y desde la que se puede profundizar ampliamente.

Teniendo en cuenta las coordenadas históricas del sur turístico y la plasmación de la compleja fisonomía antropológica de la relación humana con el paisaje insular, así como el proceso de adaptación de los sectores socio-económicos a las coyunturas turísticas, cabe preguntarse lo siguiente: ¿cuál es el papel del modelo social surgido en el turismo? Y ¿cuál es su visión del panorama hostelero como herencia para las futuras generaciones, con sus flujos migratorios en la demografía insular y el mestizaje en la sociedad española y canaria? Es decir, ¿qué hay de los factores sociales de la interculturalidad en la ciudad turística? ¿Existe una sociedad turística como tal, que es capaz de albergar un sistema de núcleos familiares propio, una cultura singular? Estas son preguntas para buscar respuestas a largo plazo, claro. Aunque con los datos que existen sobre el desarrollo del turismo en el mundo y el espacio disponible para desarrollar mi propuesta se impone aquí una introducción, más que nada, a algunas ideas relacionadas con las cuestiones planteadas, porque en realidad este texto se ocupa de lanzar una mirada crítica para construir una reflexión sobre el fenómeno de las ciudades turísticas y sus habitantes.

Entre otras cosas, algo de lo que urge hablar es de la perspectiva en la que se configuran las miradas de los agentes sociales que constituyen las zonas turísticas. Dentro de lo que denomino la sociedad turística existen dos grupos más o menos diferenciados, haciendo un aclarado general: la sociedad turística «flotante», compuesta por los viajeros, trabajadores ocasionales y demás gente de paso, y, por otro lado, la sociedad turística «establecida». En todo caso está claro que la visión de los turistas, de los visitantes, de la sociedad «flotante» está bien

documentada, hay una amplia literatura que retrata su contacto con los *resorts* hoteleros; pero en el caso de la perspectiva que ofrece lo que denomino la sociedad turística «establecida» esto es distinto: es de reciente constitución y no hay todavía una expresión cultural propia diferenciada; de hecho está por ver qué parámetros se cumplen, cómo se desarrolla esta sociedad, qué la delimita, qué inquietudes le son propias, qué discurso es su propuesta, qué noticias trae consigo. De todas formas, para empezar habría que iniciar al menos una mirada. En su estudio sobre la cultura y el arte de los nativos americanos, Fagan hace referencia a la inversión de las imágenes, de miradas, dentro de la relación de los colonos británicos o franceses que llegan a las tierras de la futura Canadá con los nativos americanos. Está inversión de imágenes construidas se basa en la ruptura con la idea comúnmente establecida de que el único ojo que observa es el ojo del extranjero o el ojo del poder que puede establecer un discurso —en realidad esto es así porque son los europeos que llegan como colonos a América los que divulgan una literatura de observación científica de corte etnológico en sus estudios antropológicos—. Hay una tradición literaria muy bien asentada en lo que se llama la narrativa de viajes, que es deudora de esos primeros observadores de las culturas indígenas del Nuevo Mundo y los aventureros descubridores del mundo desconocido (para los hombres y las mujeres occidentales), donde únicamente se expone la visión de uno de los dos agentes culturales. Hablando de la perspectiva del otro, David Bonetti escribe sobre la obra fotográfica de Zig Jackson «Dos Mujeres», de la serie «Indios Fotografiando Turistas Fotografiando Indios», en las que el autor propone un ángulo diferente en la relación observador-observado en torno a la industria turística que existe con la cultura nativa. De hecho, Bonetti afirma que el nativo americano «se toma la revancha por cien años de fotografías no Indios idealizando la realidad India»¹; como Fagan, que citará a Thomas King sobre su intención a la hora de componer las fotografías de la serie «Indios de Vacaciones»: «Sí, los turistas nos miran, pero nosotros también miramos a los turistas»².

Y es en la mirada de estas personas, las que reci-

1 David Bonetti, «Historical Images of Native Americans», *San Francisco Chronicle*, October 1998, <http://www.sfgate.com/cgi-bin/article.cgi?f=/e/a/1998/10/30/WEEKEND4464.dtl> [Consultado el 23 de marzo de 2011].

2 Kristina Rose Fagan, *Laughing to Survive: Humor in Contemporary Canadian Native Literature*, Doctoral Thesis, University of Toronto, 2001, p. 32.

ben al visitante, donde quiero detenerme; en los ojos de las familias que llegan al turismo para trabajar en los hoteles solo una temporada, pero que año tras año ven cómo esa temporada se alarga hasta convertirse en una o dos generaciones. La sociedad que será la base de la actual sociedad turística recibe el primer *boom* vacacional a principios de los años 60 y se desarrolla a la sombra de los grandes complejos hoteleros, cuando después de la Segunda Guerra Mundial la clase media se establece con fuerza en Europa y decide venir a España. Constituye en un principio la mirada de la servidumbre, mano de obra de baja cualificación que se enfrenta a una clientela con un mayor poder adquisitivo, mejor educación y un conocimiento del mundo fuera de su alcance. De este choque cultural nace una serie de complejos que se enquistan en el entorno del turismo hasta nuestros días, entre los que se incluye cierta falta de respeto profesional por lo turístico, como si fuera ese mundo solamente una máquina de hacer dinero que no necesita cuidados especiales y trabajadores cualificados, ni una atención humana real. Sin embargo, es importante destacar lo que decía antes, que mientras las culturas visitantes nos observan, la sociedad que las acoge también las observa a ellas, y aprende a situarse en una nueva forma de interactuar con el mundo. Y de una vez por todas, con el tiempo, la situación económica cambia y el estatus de bienestar social también, de manera que surge de las cenizas de la España profunda una sociedad mejor educada, mejor cualificada y con un nivel de vida más acorde con el resto de Europa. Y con esta transformación nacen otros ojos: son los ojos del anfitrión, que maneja una iconografía simbólica propia y diferenciada de las surgidas de la literatura de viajes o de otras visiones parciales. Es el hoy, el presente desde el que hablamos, en el que se inserta una generación de individuos que ya no tienen por qué perpetuar la relación peyorativa que tenía el sector servicio de hace cuatro décadas con sus huéspedes, cuando el concepto de mayordomía era el imperante, y cuando la cultura propia no era más que un rasgo pintoresco turísticamente consumible. El anfitrión ya no tiene por qué ser un mayordomo, es una figura especialista en su entorno que ofrece su hospitalidad al visitante. Esa es la aportación más importante que hace la nueva generación nacida y crecida en la ciudad turística: la sociedad turística del «anfitriónazgo», capaz de generar un discurso social propio en la fuerza motriz de una población que sostiene al sector turístico

como sistema social y que a su vez encuentra en él su sustento. Y es en este sentido en el que se revierte la imagen de servidumbre que suelen ostentar los profesionales del turismo del pasado, avanzando hacia una visión de los integrantes del sector turístico como auténticos anfitriones, especialistas en su área y actores principales del medio social al que pertenecen: la ciudad turística, el entorno urbano donde se constituyen los cimientos de la sociedad turística, donde los urbanismos pensados para el solaz vacacional son habitados y transformados por las personas establecidas en los espacios de postal, para modelar el entorno público en busca de un lugar habitable en lo cotidiano, más allá de lo episódico o semanal, un lugar que descubre un nuevo mapa de experiencias de una sociedad establecida frente a lo eventual y extraordinario, aunque insertadas en esa dinámica.

Así pues, el pilar de esta reflexión se centra en abandonar la relación desequilibrada que existía anteriormente entre los agentes sociales del turismo, entre lo que antes denominé de manera general la sociedad turística «establecida» y la «flotante», y enfatizar por contra el beneficio mutuo que nace del encuentro entre ambos, del que ha derivado una mejor calidad de vida, una visión más amplia del mundo, un marco profesional en busca de la excelencia y un entorno de riqueza cultural y económica. Estos conceptos son los puntales que se exponen para proponer una visión sobre la sociedad turística que se haga eco de la necesidad de mantener una actitud positiva y dignificante hacia su propia labor, que vaya más allá de lo económico para poder tratar con eficacia las necesidades sociales y ecológicas propias de sus características especiales, y manejar los retos que van surgiendo sin esconder los puntos menos favorecidos, precarios y desatendidos. Por tanto es esencial hablar de una sociedad turística que participe decididamente en el desarrollo de su geografía y su comunidad, con especial incidencia en lo que concierne a su función como marco para la coexistencia y la sostenibilidad, que debe nutrirse del respeto como el motor social indispensable para la interacción beneficiosa de las relaciones humanas. Sin evitar, por otra parte, una actividad y actitud críticas, entendiendo la crítica como un proceso constructivo y un medio de comunicación con el entorno, porque al fin y al cabo la sociedad turística es una sociedad urbana, es la sociedad que se levanta en las ciudades donde los rascacielos son los hoteles; y por lo



Puerto Rico, Gran Canaria (agosto de 2006). Fotografía de Samir Delgado

tanto los ciudadanos de este enclave necesitan establecerse dentro de las dialécticas de la ciudad como cualquier otro urbanita, haciendo posible un espacio más genuinamente humano frente al simulacro cultural del comercio turístico. La ciudad turística como entorno social es a la vez un contexto urbano único que, a pesar de su intención marcadamente comercial para atraer al turista, también contiene la población estable necesaria que habita y se desarrolla más allá del contexto que es el producto y se inserta en lo que Jeff Derksen describe de esta manera: «pero debido a esta nueva “gran transformación”, también estamos viviendo a través de la reescritura de la cultura. Y esto, también, es una cuestión de escala –donde en un principio la cultura era imaginada en Canadá a escala nacional, y luego a escala regional, ahora es imaginada a escala urbana–. El plan cultural modernista para la nación ha dado lugar al modelo cultural público-privado de la ciudad»³. Lo

³ Jeff Derksen, «How High Is the City, How Deep Is Our Love», *Fillip*, 12, 2010, <http://fillip.ca/content/how-high-is-the-city-how-deep-is-our-love> [Consultado el 25 de mayo de 2011].

imaginado en la industria del turismo es un endemismo clásico. Lugares que escriben y reescriben sus coordenadas culturales encajan perfectamente bien en lo ocurrido en Canarias; basta echar un vistazo a lo ocurrido con César Manrique y Néstor de la Torre, sus construcciones culturales a gran escala, y la crítica furibunda vertida desde *Gaceta de Arte* por Pedro García Cabrera y Westerdahl sobre el paisaje y el regionalismo. Lo que interesa hoy es justo lo que plantea Derksen: hay que interrogar sobre la cultura del turismo a su ciudad, esperar una respuesta desde allí más que desde otro enclave típico desde el que se proyectaba la imaginación de la cultura.

Si hablamos de una ciudad, la sociedad que se mueve en este entorno es la propia de lo urbano. Si su sociedad es potencialmente parte de lo que se ha descrito anteriormente, basta también para iniciar una respuesta a los postulados del post-estructuralismo que promulgaban un futuro urbanístico de corte distópico dentro de la industria turística. Si existe una sociedad turística urbana que pueda hacer bueno lo que dice Derksen, donde «la crítica da forma a

las relaciones que construimos a lo largo de nuestras vidas *dentro* de la ciudad a través de su atención a las dialécticas de lo posible y lo contenido y de lo real y lo imaginado»⁴, estamos hablando de un sistema social que puede crecer y lanzar una propuesta para habitar su espacio público y privado con sus propias herramientas. Sobre las distopías cabe citar lo que señala Judd: «De acuerdo a los investigadores urbanos, los enclaves turísticos facilitan el control autoritario del espacio urbano, modificando el consumo y reemplazando y suprimiendo la cultura local con “ambientes Disney”. Tim Edensor (1998) reitera la observación de Lefebvre (1991) acerca de que los espacios turísticos “son planificados con el mayor cuidado: centralizados, organizados, jerarquizados, simbolizados y programados al enésimo grado”. De modo similar, John Hannigan (1998) afirma que la uniformidad de los espacios que habitan los turistas los sujeta a “una forma de experiencia urbana medida, controlada y organizada, que elimina la impredecible calidad de la vida callejera cotidiana”»⁵.

A esta aseveración de los autores que reafirman modelos de autoritarismo integrados en la ciudad turística quiero oponer una sociedad capaz de ser integradora, partiendo de este modelo de ciudad, y con una percepción propia de la realidad turística que pueda subsanar en gran medida los desmanes de una industria económica que predomina con su discurso del consumo sobre el factor humano. Es ahí donde toma parte el habitante, en la sociedad turística capaz de generar un discurso propio que explora sus afectos en el entorno y, a su vez, es afectado por él. Como explica Ahmed, el hecho de «ser afectado por algo es evaluar ese algo, relacionarse con ello»⁶. Una sociedad que opone a lo económico sin más una relación estrecha con la ciudad turística, una comunidad en un contexto que busca su código cultural genuino, más allá de la ficción propuesta por Néstor de la Torre, que reinventa y folcloriza el producto de consumo con etiqueta «Made in Canarias», montando un simulacro monstruoso, un discurso fílmico que promete una experiencia de ficción: «Las fantasías *spanish* de un visitante que ve en el sur una invitación a la pasión y el placer, a sentirse la estrella

de su propia película»⁷, como ha dicho Mariano de Santa Ana. Un proceso que desdibuja totalmente la realidad y no permite que la sociedad que ocupa los espacios urbanos de la ciudad turística exprese su verdadera relación con el entorno, ofreciendo algo más que Disneyland, incluso una capacidad para la dialéctica.

El sur de las islas supone especialmente el motor económico más importante para la sociedad canaria, siendo una referencia de tránsito obligatorio, portador de una visión panorámica sobre los vértices que constituyen el universo simbólico de la sociedad multicultural que trabaja en sus diferencias y en sus similitudes para abordar una existencia nutrique y constructiva. La visión que ofrece Judd, centrada en la referencialidad distópica, olvida que en los alrededores del *bungalow*, en las callejuelas que están entre las urbanizaciones con apartamentos para veraneantes, crece una comunidad con un ritmo cotidiano y callejero, pero que existe insertado en la ciudad turística cuidadosamente diseñada para no causar ningún daño al turista, que aun así es perfectamente genuina. Sin saberlo, los vecinos del turista toman parte de lo que Lefebvre llama el derecho a habitar ese espacio público, con unas coordenadas singulares, y transformarlo, actuar en él, hablar en él, modificar el espacio público mediante la palabra y la observación, buscando el afecto que evalúa, critica e interactúa, y construye un nuevo contexto que no se frena en la postal y se hace humano escapando del dieciocho milímetros que todo lo absorbe engullendo la mirada, como aventuró Benjamin.

Ahora bien, más allá de lo que plantea la ciudad, también es necesario hablar de la interacción entre el turista, el extranjero y la población local, lo autóctono, ya que Canarias ha sido escenario de la llegada de visitantes, con unas u otras intenciones a lo largo de su historia, y escenario de la necesidad de comunicación. La comunicación es el gran pilar de lo que ocurre en el turismo y sus ciudades. Una forma de abordarlo es la relación entre la gente y la ciudad, lo urbano y lo social, pero si hay una sociedad turística donde se mueven flujos de millones de seres humanos, también existen en ella los mecanismos de comunicación propios del choque y encuentro de culturas que traen los que vienen de vacaciones, además de los inmigrantes que vienen a trabajar, a reunir su

4 *Ib.*

5 Dennis R. Judd, «El turismo urbano y la geografía de la ciudad», *Eure*, vol. XXIX, 87, 2003, p. 52.

6 Sara Ahmed, «Happy Objects», en *The Affect Theory Reader*, Melissa Gregg y Gregory J. Seigworth, eds., Duke University Press, California, 2010, p. 31.

7 Mariano De Santa Ana, «Promesas de Felicidad», en *Paisajes del placer, paisajes de la crisis*, Mariano de Santa Ana, ed., Fundación César Manrique, Lanzarote, 2004, p. 59.



Maspalomas, Gran Canaria (junio de 2010). Fotografía de Acerina Cruz

futuro con el del turismo y los anfitriones que ya estaban aquí. Graham Huggan observa en su obra *The Postcolonial Exotic: Marketing the Margins* que el turista viene de alguna manera a desconectar de una parte de sí mismo y a consumir una cultura diferente, exótica, pero que esté lo suficientemente edulcorada como para no producirle inquietud. Sin embargo, el mismo turista, en un momento dado, busca la sensación de autenticidad fuera de los muros del recinto hotelero para poder llevarse a casa una experiencia real con la cultura autóctona. Y en ese aspecto Canarias es un lugar privilegiado a la hora de propiciar un nuevo modelo de relación entre culturas. La caracterización del sur de las islas como espacio singular dentro de la oferta vacacional y escenario de un modo de vida en proceso de cambio permanente en el que se integran varias generaciones de la sociedad isleña junto con el flujo de visitantes puede ser el punto de partida para la disolución del exotismo de lo autóctono como un concepto externo a la ciudad turística. Hoy en día, la ciudad turística tiene su propia codificación cultural y social que no es menos

autóctona que los pueblos colindantes, es simplemente distinta. No menos real, o menos aborigen, es una relación distinta con el espacio geográfico y, sobre todo, humano que ocupa. La multiculturalidad y la continua movilidad de sus agentes hace del lugar un fenómeno sin igual, con el desafío de actualizar la riqueza del imaginario turístico dentro de una visión social integradora. Uno de los puntos más importantes a la hora de comprender qué tipo de sociedad convive en los núcleos urbanos de los que estoy hablando es que hay que abandonar ideas homogeneizadoras sobre los componentes humanos y las relaciones con la inmigración que se dan en este contexto. Dificultades conceptuales con las que los historiadores y los filósofos llevan tropezando hace tiempo, con lo que es necesario aclarar ciertos aspectos que pertenecen a la concepción de la historia, la cultura y las relaciones sociales, y sus interpretaciones dentro del marco de la ciudad turística. Para abordar cómo se relaciona el tiempo con la sociedad turística debemos partir de lo general a lo específico. Hegel planteó de forma lineal la evolución de la his-

toria, que se desarrolla de manera ascendente y es universal a todos, sin ocuparse de sus singularidades. A pesar de que mi breve reflexión es más cercana a la aproximación filosófica que a la exhaustiva sistematización histórica, no puedo permanecer ajeno a las consideraciones que se han hecho sobre las cuestiones que mezclan historia y filosofía, porque entre historia y filosofía, parafraseando lo que aparece en el libro *La historia social y los historiadores* de Julián Casanova, hay, según los argumentos expuestos por Ranke, una diferencia esencial: que la primera versa sobre lo particular y la segunda sobre lo general. Aunque puede parecer que este argumento podría servirme, no hay que olvidar que se estableció con la intención de fundar la historia como ciencia y no para realizar un acercamiento a la historia de los individuos uno a uno; y aunque parece que Ranke quiere acercarse al devenir del ser como individuo, en realidad lo que hace es más bien observar el devenir de los grandes hombres sin fijarse en los demás. Sin embargo, lo que está en el fondo de su reflexión sirve a mi propósito, en cuanto que afirma que hay que ir de lo general a lo específico, observar la interacción social desde cerca y no de forma lineal o generalizadora. Justo lo que en parte quisieron hacer las corrientes que estudiaron la historia desde el materialismo marxista o la escuela de los anales, estudiando a los hombres y lo que realizan, observando de cerca criterios económicos y otras vicisitudes que determinan su posición en el contexto. Historia que pone su foco en lo social y que tiene a la cultura en un papel central, la sección social, etc. En los análisis que se han hecho sobre la comunidad educativa de Canarias⁸ se dilucida la cuestión con respecto a las ciudades turísticas y sus peculiaridades, en la necesidad de observar de cerca la historia de una comunidad, de unos individuos que edifican su historia dentro de unos parámetros no habituales. Son extranjeros, turistas e inmigrantes, y oriundos que construyen una colectividad enlazando lo que comúnmente se suele tratar en términos de foráneos o locales, de africanos o sudamericanos, europeos o asiáticos, etc. Pero lo cierto es que ser extranjero no te iguala con el resto de extranjeros. A la habitual etiqueta de africano a secas que se utiliza para los inmigrantes que proceden de esa

geografía, hay que oponer el sentido común y tener en cuenta que hablamos de un continente, donde para empezar, África del norte y el África occidental ya tienen mucho en qué diferenciarse; o por poner otro ejemplo, a la clasificación aglutinadora del término sudamericano (donde muchas veces se incluye erróneamente a los cubanos, que se ubican en el Caribe). Es importante observar lo que de hecho se enmascara, que es una diversidad cultural rica donde se difuminan erróneamente, por poner un ejemplo, las diferencias entre personas de procedencia paraguaya y colombiana, la lejanía que existe entre nigerianos y tunecinos, o entre hindúes y chinos, aunque estos últimos sean descritos solo como asiáticos. Es necesario no desatender las peculiaridades que conforman lo que significa ser humano, de las que habla, de hecho, la historiografía de finales del siglo pasado, que analiza a las comunidades, no solo como nación, y les otorga entidad histórica, y que en ciertos lugares como la ciudad turística pueden construir una comprensión del espacio y la sociedad propias. Porque es en lo particular de la vida de estas personas de distintos orígenes que se relacionan donde se da la comunicación, y se da de una manera que va siempre más allá de lo que plantea Dikeç refiriéndose al estatus de ciudadanía: «Afirma Kant (1970), [el extranjero] no puede reclamar el derecho de residencia sino más bien el derecho de visita»⁹. Pero si la ciudad es comunicación está claro que la ciudad turística lo es todavía más. De hecho esa comunicación no es solo de orden lingüístico y surge entre los individuos valiéndose de los mecanismos de intercambio entre distintas comunidades, redefiniendo el estatus de extranjero, a través de los sistemas de parentesco simples, atendiendo a lo que Bottomore afirma sobre la predominancia de la familia estricta que será el tipo de organización familiar que va a ser la habitual en los entornos urbanos del siglo XX y ahora en el siglo XXI, y por tanto en la ciudad turística. Lo que encaja con la «teoría de la alianza» que propone el estructuralismo antropológico, en el que el matrimonio exogámico como comunicación entre grupos extranjeros anula en parte lo que cita Dikeç de Kant, en tanto que estas uniones eluden la barrera que existe para el agente foráneo, que es integrarse en su nuevo contexto, y ve redefinida su po-

8 Vid. Begoña M^a Zamora Fortuny, «Inmigración diversa, educación desigual», *Tempora*, 9, 2006, pp. 35-59.

9 Mustafa Dikeç, «Justice and the Spatial Imagination», *Environment and Planning A*, 33 (10), 2001, pp. 1785-1805.

sición. En principio la función de estos matrimonios exogámicos era esquivar la consanguineidad, con lo que se establecen tabúes para que las uniones se conformen fuera de las familias o de las comunidades. En este caso, más primitivo, la comunicación ocurre con un fin práctico, pero la misma comunicación se establece a su vez en la ciudad turística aunque con otro fin, por lo que la sociedad que allí se asienta es también ejemplo del diálogo entre culturas. Con lo que la homogeneidad no es un argumento válido para abordar la sociedad turística. Así pues, las uniones, la interacción entre personas de distinto signo forman un entramado cultural que va de una experiencia a otra, de un idioma a otro, y que se ha ido asentando poco a poco, constituyéndose, cohesionándose. Parte del turismo que se ha quedado a vivir de forma permanente en su destino vacacional, de los trabajadores que se han ido empleando en el turismo y se han decidido a habitar los núcleos urbanizados alrededor de los complejos vacacionales y que a su vez han demandado las infraestructuras educativas, sanitarias y de ocio necesarias que se han instalado dando lugar a un marco de interacción social que solo puede significar riqueza, con lo que todavía hay por descubrir, algo que tiene que reconocerse y tomarse en serio. Y que, si además se le añade la figura del anfitrión como concepto y agente constructivo para la sociedad turística, nos encontramos ante una perspectiva diferente de ahí en adelante, una llamada de atención necesaria en nuestra forma de interactuar con las ciudades nacidas en torno al turismo para hacerlas más humanas y menos difusas.

Bibliografía

AHMED, Sara: «Happy Objects», en *The Affect Theory Reader*, Melissa Gregg y Gregory J. Seigworth, eds., Duke University Press, California, 2010, pp. 29-51.
 BAUMAN, Zygmunt: *La globalización: consecuencias humanas*, Daniel Zadunaisky, trad., Fondo de Cultura Económica, México, 1999.
 BONETTI, David: «Historical Images of Native Americans», *San Francisco Chronicle*, October 1998, <http://www.sfgate.com/cgi-bin/article.cgi?f=/e/a/1998/10/30/WEEKEND4464.dtl> [Consultado el 23 de marzo de 2011].

BOTTOMORE, Thomas B: *Introducción a la Sociología*, Jordi Solé-Tura y Gerardo Di Masso, trads., Edicions 62, Barcelona, 1978.
 CASANOVA Ruiz, Julián de: *La historia social y los historiadores*, Crítica, Barcelona, 2003.
 DE SANTA ANA, Mariano: «Promesas de Felicidad», en *Paisajes del placer, paisajes de la crisis*, Mariano de Santa Ana, ed., Fundación César Manrique, Lanzarote, 2004, pp. 55-71.
 DERKSEN, Jeff: «How High Is the City, How Deep Is Our Love», *Fillip*, 12, 2010, <http://fillip.ca/content/how-high-is-the-city-how-deep-is-our-love> [Consultado el 25 de mayo de 2011].
 DIKEÇ, Mustafa: «Justice and the Spatial Imagination», *Environment and Planning A*, 33 (10), 2001, pp. 1785-1805.
 FAGAN, Kristina Rose: *Laughing to Survive: Humor in Contemporary Canadian Native Literature*, Doctoral Thesis, University of Toronto, 2001.
 FLORIDA, Richard: *The Rise of the Creative Class*, Basic Books, New York, 2004.
 HUGGAN, Graham: *The Postcolonial Exotic: Marketing the Margins*, Routledge, New York, 2001.
 JUDD, Dennis R: «El turismo urbano y la geografía de la ciudad», Diego Campos, trad., *Eure*, vol. XXIX, 87, 2003, pp. 51-62.
 LEFEBVRE, Henri: *Writings on Cities*, Eleonore Kofman y Elizabeth Lebas, trads., Blackwell Publishers Ltd., Oxford, 2000.
 QUINTANAR, Francisco: «Cómo hemos cambiado: Turismo», documental de RTVE, 2011, <http://www.rtve.es/alacarta/videos/como-hemos-cambiado/como-hemos-cambiado-turismo/993356> [Consultado el 21 de marzo de 2011].
 ZAMORA FORTUNY, Begoña M^a: «Inmigración diversa, educación desigual», *Tempora*, 9, 2006, pp. 35-59.

LEYENDO EL TURISMO, 3 POETAS: *PLAQUETTE* PUERTO DE LA CRUZ

David Guijosa

puerto de la cruz, 1983, postal inacabada

el edificio belle air no tenía príncipe ni will smith,
era una mole de inquilinos azotada por las alturas,
el letrero de bienvenida a la ciudad saludaba:
"welcome to puerto de la cruz"
y no televisaban beverly hills para adolescentes
porque solo sufríamos dos canales por cada antena.
eran los ochenta y mis padres andaban casándose
con la orilla negra de la playa y mis dos años:
papá siempre animador en el palacio
de los hoteles, recortándole miserias al futuro,
y al terminar la jornada se reunía con mamá y conmigo
enlazando el día con nuestros largos paseos
desde el carnaval de martiáñez,
subiendo por san telmo hasta la plaza del charco.
trabajo, helados, pan alemán y turismo
para llenar los platos,
el último cuarto del s. xx
de la mano de mi padre y de mi madre:
y-vamos viajando las orillas,
las horas juntos que desvían la soledad del itinerario
se tejen como un abrigo,
conversando idiomas y mudanzas para
más allá de tenerife; hasta que en mallorca, 1987,
mi hermana completó la familia y desde entonces
caminar el mundo fue cuatro corazones.

Acerina Cruz

LA HORA AZUL

Los hoteles caen en cascada
hacia el rugido del mar.
La hora azul rompe los cristales
de la habitación 602 y el frío
sangra con ganas de venganza
encima de la moqueta...
Desayunamos en el *buffet*
como no solemos hacerlo:
judías con tomate, tortilla, bacon,
pudin extraño color nieve,
fruta industrial, café de máquina.
Recogemos nuestras mochilas
llenas de poemarios y *souvenirs*:
el posavasos de Dorada arrugado
por la lluvia secreta de la noche,
el mapa de la recepción del hotel
marcado con parábolas y líneas,
el repaso exhaustivo de los recuerdos
materializados en mi estómago,
evaporados en mis ojos cansados.
Llega el momento de entregar la llave,
coger un taxi y empezar otro poema

donde la arena se deshaga del hielo.

AL MAR

De todas las cosas que más
me recuerdan al mar, me quedo
con la despedida de los anfitriones
a la salida
de un bar encallado en una vía de piedras,
un repertorio único de tres CDs medio gastados,
el llavero del baño de mujeres con una pelota de golf
volando tras un *drive* para romper la ventanilla
de un avión de Binter Canarias, quedándose
a mitad de camino, entre islas.

Un bar cerrado se traga a la gente,
el mar digiere el silencio que arrastran.

NATACIÓN

Los turistas caminan por la Avenida de Colón
con chaqueta, bufanda y los brazos cruzados.
La arena negra es ceniza de postal
y cuerpo celeste granulado.
Algunos nadan
en el mar
haciendo una diagonal,
escribiendo un buen eslogan.
Ningún turista piensa que ha venido a Canarias
para poner en peligro su vida, unas horas.

GEOMETRÍA

Los espaguetis que devora una pareja
de turistas, igual que en la famosa escena
de *La Dama y el Vagabundo* de Walt Disney,
se enredan y se parten, son cometas de carne
fuera de la atmósfera, hilos de sombra,
sentimiento
colgado
de una mariposa
por un pelo de nuestras cabezas...

Todos los úteros se suspenden
al tiempo, casi imperceptibles.

LORO PARQUE I

Hacemos la cola
para entrar al Loro Parque.
Descuento para residentes canarios,
gentilezas por repetir la luna de miel
de nuestros padres.
Pronto, nos abduce un acuario gigante
lleno de peces, plantas y burbujas.
El tiburón presume de sombra, nada
con superioridad frente al buzo
que limpia los cristales, una pena
dejando el ojo impecable

es lo más cercano a vivir
en los libros de Jacques Cousteau.

LORO PARQUE II

Anuncian por megafonía
el espectáculo de los delfines.
Ya huele a cubos llenos de sardinas.
En el salto mortal

el delfín pasará sin error a través del aro de fuego,

su rutina: un gran triunfo
cinco veces al día.

UNA MESA CON VISTAS

Vistas al Teide desde el restaurante.
Recuerdo la canción de Mike Oldfield
Mount Teide
frente a un plato caliente de puchero
que desprende humo sano.
Sólo mi cámara de fotos sobre la mesa
me recuerda que soy una turista.
Puede que pronto incluso me olvide,
me desnude y empiece a fundirme,
imitando a la nieve que gratina al volcán.

LA ESPERA DEL TURISTA

Una pareja de turistas
en una clínica privada portuense...
Para mí son dos personas sin identidad,
sin rostro, heridas en un campo de tiro,

cuerpos de cartón
reemplazables en un aeropuerto.

Samir Delgado

BENCOMO EXPRESS

Para que un matrimonio inglés
aficionado a las partidas de *rummikub*
cruce el océano a bordo de un catamarán
con destino garantizado al Puerto de la Cruz
tuvieron que pasar cinco siglos de historia naval,
algunos millones de años en la evolución de las
especies]
y un par de glaciaciones en el primitivo mapa de
Europa.]
Sin embargo la isla permanece en su lugar de origen:
la imaginación del turista.

LAGO MARTIÁNEZ REVISITED

Aquel tiquetero de apenas diecinueve años
nunca perdió la sonrisa durante la jornada
de pie sin descanso a la entrada del *bistro*
con su menú internacional en varios idiomas.

We have the best steak! But you'll say it for us!
exclamaba a los paseantes del Lago Martiáñez
sin haber pisado jamás la cocina del restaurante
y con su propio estómago absolutamente vacío.

QUICHE LORRAINE

Aquí la duración de un atardecer
parece conservar la misma tradición
que la receta exquisita de la *quiche Lorraine*.
La masa esponjosa con trocitos de verdura
y el Castillo de San Miguel datan del siglo XVI.
Así desde cualquier lugar de la playa también el sol
desaparece como yemas de huevo batidas por un
tenedor.]

LIBRO DE VISITAS

Llegada en taxi con el anonimato
de los Beatles en 1963. Hotel Miramar.
Caramelos en recepción. Llaves en mano.
Ascensor a la planta del grabado antiguo
con navío de 14 cañones. Habitación doble
y terraza exterior con trampolín a la piscina.
Cielo gris de una novela de Agatha Christie.
Primera ducha con pastilla de jabón gratuita.
Carta de vinos en el servicio de habitaciones.
Cruce en el pasillo con el matrimonio Westerdahl.
Y al fin salida nocturna por esta ciudad del norte,
the only place where your dreams come true,
donde ser extranjero sin haber salido de casa.

AMOR TURÍSTICO INTERTEXTUAL¹

*Sienten los dos un no sé qué de gloria,
mezclado a un sí sé qué de pena y ansia.*

*La sonrisa que en este momento preside la mesa,
el mediodía, el almuerzo, la vida toda,
el color del barniz del portal de los apartamentos.*

*Una ventana puede ser marco de un cuadro de
Giorgione,]
si a ella se asoma de pronto una muchacha rubia,
de ojos de miel, fino talle y manos de ángel sin cielo.*

*Amanece en el mar, la playa tiene el olor de manzana
apetitosa:]
baja a la playa solitaria, solo, un dios real, desnudo,
organizado,]
contempla largamente la luz sola, el turístico sol que
emprende viaje.]*

¹ Poema experimental con textos de Antonio de Viana (1), Luis Alemany (2), Agustín Espinosa (3) y Manuel Padorno (4), según orden correlativo a cada estrofa.

LADY MING VENDEDORA DE ROSAS

La sonrisa de la muchacha china
perdió la riqueza de la dinastía Ming.
Su mirada es una pagoda de porcelana
que pasea entre las mesas de turistas
con la soledad de la Gran Muralla.
Cada noche vende los pétalos rojos
a los que juró amor el poeta Chiang Hung.
Alguna vez por solo tres euros la leyenda continúa.

PLAYMOBIL

(Sobre un cuadro de Roberto Rodríguez, Ro.Ro.)

La isla es una miniatura
para el mapa de bolsillo
de muñecos trotamundos
que hacen turismo cultural.
Teneriffa fun park by playmobil.
La imitación del prototipo estándar
ya superó en vida al modelo original.



EDUARDO SANGUINETTI, PENSAMIENTO CRÍTICO Y CREACIÓN SIN LÍMITES

Darío Hernández

Fotografías de Kaneshi

«Eduardo Sanguinetti es legítimamente el heredero vivo de este sujeto de estilo: el *dandy*..., hombre veraz, incómodo, no negociable y sobre todo comprometido hasta el límite en su pensar y hacer con el acontecer de este tiempo» (Adolfo Bioy Casares).

Eduardo Sanguinetti, filósofo, poeta y artista argentino. Desde los años setenta del pasado siglo hasta la actualidad, además de haber publicado diversas obras ensayísticas y literarias,

traducidas a varios idiomas, ha sido uno de los referentes en Argentina del pensamiento y de las artes audiovisuales y escénicas. Hoy en día, también es uno de los activistas políticos y culturales más conocidos en el mundo hispánico.

Te graduaste en filosofía por la Universidad de Cambridge. Desde ese entonces, ¿qué parte de la filosofía, tendencia o autores te han ayudado más en lo que se refiere a la interpretación de la realidad que te ha tocado vivir en cada época?

A la manera rilkeana, intentaré meditar sobre mis huellas y construir una arqueología de la significación

de mi paso en el acontecer de la cultura de este tiempo. Unas huellas que, por su insistencia, transmutan el recuerdo individual en social.

Saber es acordarse, hacer no lo es menos. Siempre tuve el deseo de hacer la revolución, un obstáculo gravoso, como una pesadilla en la mente de un ser vivo que goza, sufre y rescata un único territorio: la infancia, cual prólogo de un relato pormenorizado que presenta como ilusorios el tiempo y sus etapas, según la perspectiva de quien la evoque.

En mi presente, impertinente, por cierto, siento como única realidad aquella a la que en mi ensayo *Alter Ego* denomino «edad de oro»: la infancia, haya sido esta feliz o atroz, cuestión de detalles... Y con la infancia, los instantes que me restituyen sus fragmentos, sus paisajes, sus fantasmas.

Evoco a los escritores y poetas alemanes Novalis, Hesse, Rilke, Kierkegaard, Heidegger, Goethe,

Heine, Benjamin, Doebelin, Kafka, Freud, Marcuse y el entrañable Friedrich Nietzsche; a los rusos Dostoiévsky, Tolstói y Mayacovsky; a los franceses Baudelaire, Rousseau, Proust, Rabelais, Rimbaud, Celine, Sartre, Camus, Vian, Foucault, Deleuze, Baudrillard y Morin;



a los italianos Pappini, Marinetti, Dante, Pavese y Per-niola; a los autores de lengua inglesa Joyce, Becket, Wilde, Shakespeare, James, Kerouak, Ginsberg, Zimmerman, Bukowski, Henry Miller, Lawrence, Faulkner, Fitzgerald, Dos Passos, Dylan Thomas, Hemingway, Melville, Poe y Dickens; a los españoles Cervantes, Miguel Hernández, Trías, Machado, Escohotado, García Lorca y Alberti; y a los latinoamericanos Borges, Bioy Casares, Gironde, Macedonio Fernández, Arlt, Cortázar, Viñas, Onetti, Quiroga, García Márquez, Vargas Llosa, Rulfo, Octavio Paz, Mistral, Martí y tantos otros que no acuden a la memoria y pareciera se niegan a ser nombrados en esta entrevista.

No puedo dejar de mencionar el sonido de los repertorios musicales que se infiltraban en mi realidad, convertidos en felices rutinas que conformaban un modo de vida: la música en todas sus tendencias, desde Bach, Mozart, Vivaldi, Haendel, Beethoven, Brahms, Mahler, Schoenberg, Stockhausen, pasando por Gershwin, Armstrong, Miles Davis, los anónimos *blues* que dieron lugar al movimiento del *rock and roll*, el pop inaugurado por los Beatles, y hasta la desarrollada en la segunda mitad de los años setenta. Esta última se moviliza aún en un reciclado degradado, dentro de la perspectiva subjetivista que siempre ha caracterizado a los movimientos juveniles desde el siglo pasado. La referencia al fenómeno que la ha precedido inmediatamente, el *rock and roll*, introduce un aspecto escatológico –la hipertelia– que plantea la posibilidad de nuevas formas de vida que sin duda han penetrado en mi ser y hacer.

Junto a ello, el cine y sus inspirados directores que no puedo dejar de mencionar: Fellini, Bertolucci, Pasolini, Argento, Antonioni, Cavani, Wertmüller, Fassbinder, Herzog, Wenders, Mijalkov, Tarkovsky, Wajda, Favio, Peckinpah, Welles, Losey, Lester, Altman, Polanski, Buñuel, Saura, la *nouvelle vague* con sus exponentes Godard, Truffaut y Resnais, y tantos otros que hoy pareciera nunca han estado.

He devenido en una actitud y aptitud neoestoica tras atesorar datos de mi transitar por esta existencia, donde la categoría de lo real está vinculada con el entramado discursivo de las formas de representación de mi historia, una historia de este tiempo, que me determina a obrar aisladamente, otorgándole sentido al lenguaje filosófico, literario, musical, performativo y fílmico, en una ficción que se constituye en espacio de trascendencia, proyectándose a un futuro incierto, inaprensible en el acto de poder narrarlo. Réplica indignada a la desintegración de la identidad cultural de este tiempo donde una civilización de la cosa (el ser bajo el signo del paisaje se hizo cosa), carente de vida

propia, llegó a ser, poco a poco, atmósfera.

¿Y como apoyo teórico a tu creación artística?

En aquel tiempo, no me cansaba de repetir, frente a los estímulos de otra sociedad posible, con un entusiasmo que no podía ser disimulado, que desmentía ruidosamente «desde abajo» a los teóricos y críticos de la industria cultural y de la sociedad capitalista que «desde arriba» preveían una nivelación cada vez más deprimente del estándar cualitativo hacia planos cada vez más bajos, al alcance de los hombres del futuro, gradualmente más condicionados e imbéciles.

Sólo cuando me harté de discurrir, descansé un tiempo en una conclusión. No hubo apoyo teórico; me puse en acción con la espontaneidad de la emergencia, arribando a lo que hoy se denomina minimalismo, al que he definido, en unas jornadas de crítica celebradas allá por los años noventa, como «lo máximo en lo mínimo». Así fui, a instancias del nomadismo, multiplicando mi intervención en las denominadas nuevas tendencias; e insisto en re sostenido: sin apoyo teórico alguno.

Frecuentemente, la filosofía, asociada al pensamiento racional, y el arte, vinculado a la creatividad y las emociones, se han solido situar en polos opuestos. Por tu parte, ¿cómo entiendes la relación entre producción filosófica y creación artística?

Mi sistema de creencias y descreencias absoluto es de una importancia fundamental para comenzar a responder la pregunta.

Mi accionar, dentro de la cultura degradada del capitalismo burgués, opera en un límite despiadado y, por cierto, implacable, intentando torcer la proa de las tendencias reinantes, conformadas por un reciclado atroz de maneras y manías, con sus juicios y parcialidades, repugnancias y fantasmas, a los que antepongo desde hace décadas mis presentaciones performativas de escritura, sonido, imagen y concepto, ante la emergencia de una comunidad disoluta que ha perdido su alma.

Deseo y creo humildemente haber logrado sumergirme en instinto y sentidos, con la razón como sombra de mis acciones, en el pensamiento, inaugurando un modo de vida donde a través de la experiencia, en los límites, aparece la propia identidad y una forma expresiva total: en mi obra, la escritura se hace filme, la instalación pierde su reposo, la música se convierte en acontecimiento performativo, el *body painting* deviene en manifiesto indignado y se obtiene la coexistencia de las posibilidades que llevan adelante ideas e

ideales del pasado reciente y se perpetúan a lo largo de un camino de doble dirección que liga la emergencia del *minimal art* a la recuperación de Duchamp.

Es evidente que la dualidad que presenta un pasado obsoleto puede organizar una lista interminable de parejas conceptuales, organizadas por el sistema, en detrimento de la posibilidad de ser sin divorciar las emociones y la razón, unidas y sin encontrarse en las antípodas, afirmando nuestro deseo en un acto de coraje, deconstruyendo el karma, dando lugar a lo inesperado, que siempre aguarda.

Como artista, has cultivado la literatura, la pintura, la música, los géneros performativos... ¿Cuál dirías que es, sin embargo, la esencia que une tu obra creativa en su conjunto?

Una fusión del arte y la vida, o una transfusión de arte y vida, pero no sin antes determinar quién es el anfitrión y quién el huésped.

Con todo, el conocimiento implica responsabilidad y hoy nuestro conocimiento de la realidad es inmenso y también nuestra responsabilidad sobre ella. Esto significa que el arte y la filosofía no deben ser tanto el testimonio de los tiempos como el modo en que las personas sienten y piensan, pues la academia siempre es una, tanto si dice hablar en nombre del pasado, como del presente o del futuro; frente a ella, el arte y la filosofía servirán a las personas, no a los tiempos ni a los espacios ni a los lenguajes.

El arte y el pensamiento hoy no necesitan ocultar sus torpezas y sus miserias tras un esplendor espectacular. Una obra sutil y compleja crea un espectador sutil y complejo y viceversa. Por ello no puede confundirse lo popular con lo público. Mi obra es pública y punto.

¿Cómo viviste los años de la dictadura militar en Argentina? Tras la restauración de la democracia y la libertad de expresión en tu país, ¿has sufrido algún tipo de censura?

Debo comenzar haciendo un rápido relato de los años anteriores a la atroz dictadura militar capitalista que sufrió una parte del pueblo argentino a partir de marzo de 1976. El último gobierno peronista (1973-1976) significó la constante presencia del caos político y de la violencia social que, como nunca antes en la historia de Argentina, desarticuló todas las formas discursivas generadas desde el campo cultural. La muerte de Perón, en julio de 1974, puso en evidencia hasta dónde esa crisis había afectado a la sociedad en su

conjunto: desaparecida la única figura que todavía parecía regular las coordenadas de cruce y referencia de los últimos treinta años en la política argentina, la sinrazón de la violencia desbordó definitivamente todo el ámbito institucional y se desbarrancó en un proceso que culminaría con el golpe de estado de marzo de 1976 y que se prolongaría en una dictadura militar sin precedentes por los siguientes ocho años.

Mi obra y pensamiento no tenían espacio en ese periodo y comenzó mi poético y patético exilio interior, que se prolonga hasta hoy. Soy un desaparecido en democracia. Nadie lo ignora en esta sociedad pudibunda y burguesa, consumista y con todas las costumbres adquiridas por el capitalismo en su cénit, con un simulado gobierno progresista, con hábitos de consumo extremo; comunidad prostituida en el camino de la fama y el éxito a cualquier costo.

Demasiadas son las dificultades a las que he debido enfrentarme, tanto hoy como en la época de la dictadura militar, cuando he intentado comunicar inquietudes, excitaciones, denuncias desde un medio abierto a otro cerrado, desde un ambiente totalmente en movimiento a otro enteramente parado. Se sabe, basta que muestre un mínimo de entusiasmo o participación, frente a un país que simuladamente lo está poniendo todo en discusión, para que caigan sobre mi persona, un intelectual del tercer milenio, destructor de absolutos y evidencias, el accionar asesino de sicarios del poder atentando contra mi vida, las constantes amenazas y la censura total y absoluta impuesta por el régimen imperante que gobierna en un Estado inexistente, compuesto por bestias con las maneras y modos que hacen a los clásicos fanáticos que todo lo malogran, cuyo patrimonio es la envidia, la iracundia, la pereza, el instinto criminal...; todo ello sumado a una periferia que se toma por centro, conformada por las burguesías cómplices de dictaduras y democracias procedimentales.

Repensar Argentina deviene en establecer un diálogo con la falsa modestia. Sin problemas espectaculares, sin causas apasionantes, los diversos sectores de la denominada cultura nacional están definitivamente arreglados, sumergidos en una fase de indefinido y satisfecho estancamiento.

Tu indiscutible compromiso social lo has puesto en práctica de diferentes maneras, entre ellas, la elaboración a finales de 2011 del manifiesto «Indignados contra el neoliberalismo», difundido internacionalmente. ¿Qué les falta, en tu opinión, a estos nuevos movimientos populares caracterizados por la lucha contra la corrupción del capitalismo para generar



verdaderos y trascendentes cambios en el sistema político-económico imperante?

Dar de una vez por todas un giro de ciento ochenta grados al estado de las cosas en la aldea global, donde se debate un futuro demasiado próximo, donde todo lo que deba hacerse será hecho, sin lugar para la comprobación cierta de nada.

Cuando se calumnia a los puros, cuando la ética no encuentra su sitio, cuando se manipula a los hombres probos como si fueran residuos y en los tribunales se acepta la mentira, cuando una comunidad entera comienza a tener la certeza de que los dueños del poder no escuchan razones ni argumentos y de que no existe apelación posible, cuando se cae en la cuenta de que existe una desinformación cierta al servicio de intereses particulares, sin importar el nombre que elija el sistema para enmascarar su avidez, su egoísmo, cuando la miseria es la norma, cuando se cae en

la cuenta de que ellos están dispuestos a destruirnos, cuando finalmente la humanidad cae en la cuenta de todo esto, pienso que ha llegado la hora.

Ha llegado la hora de la justicia y no hay nada más humano y más pleno de sentido que la justicia ejecutada por los que resisten al poder de los estúpidos, a la justicia criminal, a la avidez burguesa, a la hipocresía de los organismos internacionales, a la genuflexión de los intelectuales, a la manipulación de las corporaciones económico-mediáticas... Esa visión recorre el mundo; el sueño de un mundo para todos aparece en los sueños, se desliza y corre entre la gente como un rumor y una leyenda, levemente...

Mientras que el poder propone modelos simuladamente suaves, la realidad dispone y se entrevé rotunda, agria y dura como una trompada. ¿Cómo nombrar a un sistema que denuncia como reaccionaria a cualquier crítica? ¿Acaso como una especie nueva de despotismo que se pretende definitivamente dialéctico por lo

que resulta antidialéctico? ¿Acaso como un pluralismo fundamentalista que se previene contra todo cambio pero proclamándose la era del cambio, contra toda discusión y toda relativización pero proclamándose la era de lo relativo?

Una situación de bajas defensas perfecta para el advenimiento de todo tipo de nostalgias de disciplina o de la obsesión de la diferencia: la puerta abierta a fundamentalismos, racismos, academicismos y mesianismos camuflados de progreso.

La autoría se transforma en autoridad, en estatus, la profanación se vuelve sagrada, el culto y la transgresión de los límites se transforman en una forma de centralidad excéntrica y la realidad se transforma en sujeto del destino, mientras que el autor es apenas su objeto.

El desafío para los Indignados sería vivir sin la ficción de los valores fijados por el régimen capitalista y el Imperio y acatados por las colonias. No más allá, sino más acá del bien y del mal, del entusiasmo y la decepción, de creencias y del nihilismo. Aquí donde todo es cercano, apasionante, doloroso y vivo.

Un mundo donde quepamos todos, devenido en comunidades autorreplicantes y autodeterminadas, sería una meta a conseguir, a pesar de la presión de las monolíticas corporaciones empresariales y del Gran Hermano. Y que caigan las máscaras, pues sólo tenemos una vida por vivir y debemos honrarla. Saliendo a la calle, encontrarás por fin a otros que se expresan como tú te expresas, por fin encontrarás la expresión. Luego quédate codo a codo en la calle con los miles que saben que lo esencial no ha sido dicho, que lo esencial no ha sido hecho. Queda por crear un mundo a tu medida, el cambio de ciento ochenta grados, aquí ya en ti y por siempre.

¿Cuál crees que es realmente el papel que están jugando en la actualidad los medios de comunicación hegemónicos, esto es, los que están en manos del poder? ¿Crees que existen hoy en día suficientes y relevantes canales alternativos de información como para que la sociedad acceda a la verdad que muchas veces se le oculta?

Toda ilusión de autonomía se ve conmocionada y coartada para nosotros, ciudadanos del mundo con deseos de estar informados, en cuanto nos enfrentamos con la imagen del mundo mediático-virtual impuesta por el poder de los medios, que dibujan la realidad a su antojo, en concordancia con los poderes políticos y privados.

Todo se torna incierto ante una comunidad mun-

dial anestesiada, cual manada que camina a su exterminio... Los rumores mediáticos, tras haber sido repetidos un par de veces, toman carácter de evidencia y el peso indiscutible de verdades históricas seculares. Asimismo, se construyen reputaciones de periodistas-policías que garantizan una cobertura desinformante al servicio de intereses particulares.

Por supuesto que ya no existen canales informativos como para que la comunidad mundial acceda a la verdad de lo acontecido; las puertas se han cerrado y los límites se han roto.

En la vertiente del gran juego mediático, el pacto de credibilidad se rompe. El receptor idóneo es dominado por la lógica de la sospecha frente a juegos de luces y sombras que pretenden y, sin duda, logran manipularlo y extraviarlo en la ubicuidad de la ausencia de la verdad en la información mediática, muy difusa en sus propios fines. Los medios denominados de comunicación y su intrusión en el campo de las libertades individuales deslizan al sujeto por la pendiente del sinsentido hacia la disfunción narcotizante del exceso de información basura, lanzada desde donde parece que pasa de todo y no pasa nada.

Más allá de la crisis económica actual, ¿no crees que el ser humano ha vivido siempre en permanente crisis moral, puesta de manifiesto en el enfrentamiento entre unos individuos y otros, entre unas clases sociales y otras, en las mismas guerras entre naciones?

Vida significa aquello que expresa una mutación, un devenir que puede separarse de sí mismo, convertirse en una eliminación y atraer lo extraño, transformándolo en sí mismo. El hombre desde siempre ha desarrollado la diferencia en la relación, y la relación en la diferencia, convirtiéndolas en una obsesión de la diferencia. Esta práctica nunca ha sido fructífera, especialmente si el anfitrión se niega a dejarse llevar por el virus de la diferencia.

Por ello han temblado, a lo largo de los siglos, civilizaciones que han tenido su apogeo y su caída y los mitos y las entrañas de nuestra temporalidad cultural, fragmentada desde el origen.

La vida siempre fue y será una hipótesis de supervivencia, una prueba experimental de supervivencia enmarcada en algo que denominamos realidad, que no será resuelta en el juego del conocimiento ni del pensamiento, elevados a símbolos, a fétiches, y donde nosotros, sujetos del destino, en nuestras prácticas de relación, no nos encontramos fuera sino dentro de los términos de la ecuación.



No podemos obviar, además, la peligrosa relación existente entre el progreso tecnológico y el crecimiento poblacional, por un lado, y la devastación del medio ambiente y de los recursos naturales, por otro. En este sentido, tu compromiso social se ha extendido también al ámbito ecológico. Un ejemplo de ello es tu conocida militancia en contra de la instalación de dos fábricas de celulosa entre las ciudades de Fray Bentos (Uruguay) y de Gualeguaychú (Argentina), por la que has sido perseguido, sobre todo tras intentar filmar un documental acerca del asunto. Desde tu punto de vista, ¿cuáles son las vías más adecuadas para lograr el denominado desarrollo sostenible del planeta?

El problema ecológico nos obliga a encarar la reestructuración de la vida y de la sociedad humana.

A mi parecer, la historia humana, a través del ruido y de la ira, a través del ensayo y el error, es una historia pre-social. «El hombre es algo que debe ser

superado», decía Nietzsche... Pues bien, el capitalismo, el neoliberalismo, o como quiera llamarse, con sus políticas de consumo y sus intereses en activos incorpóreos, nos lleva, por el contrario, a la certeza de un final anticipado de la vida en este planeta, donde aún existe sitio para todos. En el marco del capitalismo, no podemos conectar vasos comunicantes para entablar ningún diálogo, pues los modelos de producción y de consumo, insisto, se encuentran en las antípodas de un medio ambiente puro. Entonces no se trata de purificar la sociedad actual, sino de sustituirla.

Actué en la selva amazónica en 1987, con los riesgos que no se ignoran, sobre todo al hacerlo de manera individual, pues las ONGs dedicadas al cuidado del medio ambiente están conformadas por mercenarios rentados que llevan a cabo una simulación de un simulacro; no daré nombres, pero no ignorarán a quiénes me refiero... La situación de la selva amazónica es un tema que debe ser tratado. Sin embargo, la complici-



dad entre las autoridades de Brasil y las multinacionales, que están haciendo desaparecer ese pulmón verde del planeta, es alarmante y atroz. En junio de 1992, se llevó a cabo la Cumbre de la Tierra en Río de Janeiro. En este año 2012, se repitió la Cumbre allí mismo, con representantes de ciento setenta y nueve países, y los resultados no existieron, simplemente todo fue una estafa, una farsa...

La ecología, practicada como acto de vida del ser integrado en la naturaleza, por amor y vocación, debería ser la norma.

En tal sentido, no dudo en decirte que hablar de ecología a secas, sin la variable social, es el lenguaje de quienes viven de su renta. De tal modo, es falaz hablar de desarrollo sustentable en tanto la brecha entre ricos y pobres se ha ensanchado setenta y siete veces en relación a los años setenta. Más que hablar de ecología debemos hablar de política. Y lo hago desde la denuncia, con el convencimiento de que en el modo de producción y de distribución capitalistas, en el marco de sus propias contradicciones, no hay desarrollo sustentable ni esperanza de supervivencia para

nadie. Y me pregunto: ¿es factible, por ejemplo, salvar las ballenas colocando solamente una calcomanía en la luna trasera del automóvil o aportando una cuota a una institución ambientalista?

Librepensador, cosmopolita... ¿Te sientes a menudo fuera de sitio, en un tiempo y un lugar que no es el tuyo?

Estar sano es ser feliz, señalé hace unos años ante representantes de la OMS en un congreso en la ciudad de Sidney. Pero la salud –y no me voy de la respuesta que intento darte– no se mide por la ausencia de las enfermedades, sino por el placer y el uso de los placeres, que son una panacea. Por supuesto, en un extremo se encuentra la Iglesia Católica, avara de los placeres, reprimiendo el placer como instrumento de control ideológico, y en otro la prostitución, que hoy es una tendencia marcada en el sistema capitalista como jamás se ha experimentado; si a ello sumamos el flagelo de la droga y el negocio de las armas... Sí, me siento fuera de sitio, al borde del camino de la pirámide de la

fama y el éxito donde reptan los eunucos sin cabezas y las prostitutas anestesiadas al servicio del poder.

De todos modos, no es difícil amar la vida cuando cuidamos de nosotros mismos, como práctica de nuestra libertad, principio y fin de toda ética... No hablo de moral, que es prostituta, muta con épocas y costumbres.

Y no es difícil amar la vida cuando se está en el extranjero, donde nadie te conoce y tienes la vida en tus propias manos, pero estar hoy aún silenciado y perseguido en mi tierra me molesta y me harta. No adherirse al régimen trae aparejadas consecuencias funestas para uno, para los hijos de uno y para la mujer que es la pareja de uno y tiene la valentía de estar codo a codo en este camino, *on the road*, practicando el nomadismo, que es mi modo de vida desde hace décadas.

Debemos llegar a ser el *homo per se*. Este mundo impone y obliga a elaborar nuevos modos de comportamiento; creo que es una instancia que los Indignados deben asimilar, si de veras ansían un cambio. Vivir con pasión es algo que el poder de los impotentes y cobardes no admitirá jamás. La pasión en tiempo de poesía.

¿En qué estás trabajando hoy en día? ¿Qué proyectos tienes actualmente?

Estoy intentando derrumbar las últimas fronteras que me separan del mundo de mis ficciones. Incluido en mi obra, soy mi personaje y mi personaje es mi definitiva realidad.

Proyectos jamás he tenido, siempre he actuado, como suelo manifestar, con la espontaneidad de la emergencia. Esta es mi vida, quien no la puede sentir así, no me conocerá ni me sentirá. Y me pregunto y te pregunto: ¿qué sentido tiene poner por escrito estos signos de vida –«estético provisorio» (Carlos Espartaco *dixit*)– de mi ser y estar? Soy una crónica de este tiempo, aguardando el instante en que el proyector deje de funcionar y estas palabras escritas al acaso, acompañadas por mi imagen en fotografía digital, conformen mi última instalación, como parte de las obras de las denominadas generaciones perdidas y traicionadas. Asimismo, me agradecería manifestar que en esta entrevista no ha habido ninguna concesión a los prejuicios, al ocultamiento de la verdad ni a los astutos mecanismos de un final sorprendente, aquí donde la vida fue clavada en un papel.

§

Esta entrevista fue realizada entre los meses de julio y septiembre de 2012.

ALGUNAS OBRAS DE EDUARDO SANGUINETTI

Obra literaria y ensayística: *Escuchad buena gente* (1980), *Actividad voluntaria de la naturaleza* (1983), *Alter Ego* (1984, prologado por Lawrence Durrell), *Morbi Dei* (1985, prologado por Oscar Hermes Villordo), *Per Se* (1988), *Balada de la vieja nueva ola para héroes solitarios* (1992), *El pedestal vacío* (1994 / sound-land art-performance con música de Ensemble, Mono Fontana, Alejandro De Raco y Sanguinetti), *CuCu - DoDo (Final en forma ordenada)* (2000), *Big Relato* (2007, prologado por Adolfo Bioy Casares).

Obra performativa, audiovisual, musical e instalaciones artísticas: «Solum I» (1979 / *land art-performance* con música de Eno y Sanguinetti), «La Basura, los Perros y el Cemento» (1980 / pieza de teatro con música de Prodan y Sanguinetti), «El Fracaso del Éxito» (1981 / *performance* realizada junto a la artista argentina Marta Minujín con música de Wakeman y Sanguinetti), «Solum II» (1982 / *land art-performance* con música de Oldfield, Glass y Sanguinetti), «Solum (Imagen y sonido de la nueva tierra)» (1982 / ópera con música de Carlos Cutaia, Ricardo Lew, Fat Fernández, Osvaldo Fatorusso, Hugo Pierre y Sanguinetti), «Solum III (Lo que vendrá)» (1984 / *sound-land art-performance* con música de Glass y Sanguinetti), «La Ilusión mientras dura es una realidad por derecho propio» (1985 / diálogo performativo entre Facundo Cabral y Sanguinetti), «Solum IV (Cadenza)» (1986), «Solum V (El Color)» (1987 / *sound-land art-performance* con música de Eno y Sanguinetti), «Rekiem» (1988), «Réquiem Post-Urbano» (1988 / ópera con la actuación de Sergio Mulet y Carlos Regazzoni), «Posibles Imágenes – Posibles Sensaciones» (1991 / *sound-land art-performance* con música de Dead can Dance), «Art in la Pampa» (1991 / instalación de *land art-performance* con música de Julia Elena Dávalos, Domingo Cura y Sanguinetti), «Luminata Alterna-Solum X» (1991 / instalación de *land art* con el artista alemán Wolfgang Wendker), «El Pedestal Vacío» (1994 / *sound-land art-performance* con música de Ensemble, Mono Fontana, Alejandro De Raco y Sanguinetti), «Manifiesto» (1996), «La Extranjera» (1998 y 2007 / obra teatral con guión y música de Sanguinetti y con la participación del cantante Javier Domínguez “el Cardenal”, la actriz Belén Blanco, la violonchelista Eftalí Ndreu, el percusionista Arturo Blas

y el guitarrista Ariel Argañaraz), «Identi-kit: Reportaje a la Tierra» (2011 / instalación fotográfica con música de Sanguinetti) e «Identi-kit II - *landscape*» (2012 / *sound art-performance* minimalista con música de Sanguinetti al piano y Fernando Laub a la percusión y con la participación de Kaneshi como cámara).

Obra cinematográfica: Como realizador, destacan sus filmes *Solum* (*Imagen y sonido de la nueva tierra*) (el primero proyectado en la televisión argentina en democracia el 10 de diciembre de 1983 dentro del ciclo «Función privada», conducido por Carlos Morelli), *Camino a Hamburgo* (1988), *Exit* (1993) y *C'est tout* (2011). Como actor, sobresale su participación en la película de Narcisa Hirsch titulada *La pasión según San Juan*, estrenada en 1993.

Distinciones y premios internacionales: Es miembro de la World Literary Academy (Cambridge), Director General del International Biographical Centre (Cambridge), Doctor Honoris Causa por la International University Foundation (Missouri, Estados Unidos) y Asesor Honorario del American Biographical Institute (Carolina del Norte, Estados Unidos). Asimismo, fue seleccionado en dos ocasiones para el otorgamiento de la Beca Guggenheim Foundation (Nueva York, Estados Unidos), galardonado con el premio «Biographee of the Year Award» por el Historical Preservation of America en 1986 (distinción otorgada por la serie de *land art-performances* «Solum») y nominado por el International Biographical Centre (Cambridge) como «The Man of the Year» en 2004.

Acciones políticas y sociales: En 1995, fundó el Movimiento Solum-Tierra, de corte netamente ecológico, para salvaguardar el planeta. En las elecciones de 1996 a la alcaldía de Buenos Aires, movilizó a la ciudadanía, en una campaña sin precedentes, a través de la consigna «Vótese a sí mismo». En diciembre de 2011, en el Parque Rodó de Montevideo, proclamó sus manifiestos «Indignados de la Cruz del Sur» e «Indignados contra el neoliberalismo». En junio de 2012, en uno de sus artículos publicados en el diario *La República* de Uruguay, propuso a José Mujica, presidente de Uruguay, como posible candidato al Premio Nobel de la Paz.

Actividad relacionada con la prensa: Fue columnista y editorialista de periódicos argentinos como *Perfil*, *Tiempo Argentino* y del alemán *Kultur Cronic*. Fundó y dirigió la revista mensual *La Extranjera* (1997-2000), declarada de interés nacional por Presidencia de la

Nación Argentina y donde escribieron, en calidad de columnistas, Ricardo Becher, Jean Baudrillard, Carlos Espartaco o Eduardo Gudiño Kieffer, entre otros. En la actualidad, es articulista en temas de cultura, política internacional, ecología y comunicaciones del diario uruguayo *La República* y colabora asiduamente con la revista internacional *Contemporary Literary Horizon*.

Bibliografía sobre Eduardo Sanguinetti: Carlos Espartaco: *Eduardo Sanguinetti: La experiencia de los límites*, Ediciones de Arte Gaglianone, Buenos Aires, 1989 / Peter Golding: *Sanguinetti: Another World*, Melpink Press, Londres, 1990 / Eduardo Sanguinetti: *Historiografía de una estrategia estética en la crítica y los medios (1979-1991)*, prólogo y recopilación de Narcisa Hirsch, Ediciones Griffe Comunicación Visual, Buenos Aires, 1991.

EDUARDO SANGUINETTI VISTO POR OTROS AUTORES

«Con Sanguinetti todo es posible, es un ser mágico» (Oscar Hermes Villordo).

«Eduardo Sanguinetti, artista y filósofo argentino, cuyo nombre debe ser asociado a las tendencias ecológicas y conceptuales, rescita a un mismo tiempo la imagen y el acontecimiento, como precursor en Latino América del minimalismo, el *land art* y la *performance*, como modelo generador de acciones en la tradición del paisaje y la conservación de la tierra» (Jean Baudrillard).

«Este coloso del arte que parece un águila puso una piedra en su honda y le dio al arte en la mitad de la frente» (Carlos Espartaco).

«Eduardo Sanguinetti, artista de vocación, poeta del alma, filósofo catedrático y escritor prohibido» (Silvia Hopenhayn).

Marina Hervás Muñoz (Santa Cruz de Tenerife, 1989) es Licenciada en Filosofía por la Universidad de La Laguna con Premio Extraordinario de Fin de Carrera. Recientemente, ha finalizado el Máster de Investigación en Teoría e Historia del Arte y Gestión Cultural en la misma universidad. Asimismo, ha obtenido el Primer Premio en Ciencias Sociales y Humanidades del Certamen Nacional de Investigación «Arquímedes», gracias a un trabajo presentado después de un año como becaria de colaboración en el Departamento de Filosofía de la ULL. También posee el título de Grado Medio de violín por el Conservatorio de Música de Canarias y, actualmente, estudia Historia y Ciencias de la Música por la Universidad de La Rioja. Ha estudiado alemán en el Instituto Goethe de Schwäbisch Hall. Su línea de investigación versa sobre la vinculación del arte del siglo XX y XXI con las propuestas de la teoría crítica, lo que ha dado lugar a una serie de trabajos que ha expuesto en distintos congresos nacionales e internacionales y que han sido publicados en diferentes medios.

Juan Claudio Acinas Vázquez (Santa Cruz de Tenerife, 1955) es profesor titular del Área de Filosofía Moral de la Universidad de La Laguna. Desde hace tiempo, se ha ocupado de cuestiones relacionadas con la historia de las ideas políticas, a propósito de autores como Maquiavelo, Hobbes, Locke, Tocqueville o Gandhi. En la actualidad, se dedica a investigar temas propios de la filosofía política, como la desobediencia civil y la obligación política, la manifestación de la violencia y las dimensiones del pacifismo, el *marketing* electoral y la videodemocracia. Ha sido colaborador habitual de la revista *Disenso*. Entre sus publicaciones se encuentran: «Sociedad civil y obligación política en Thomas Hobbes», en VV.AA., *Comunidad y utopía*, Barcelona, Lerna, 1990; «Viabilidad de la no-violencia», *Revista Internacional de Filosofía Política*, 15, 2000; «Una alternativa para salir de la violencia», en L. Vega, E. Rada y S. Mas, eds., *Del pensar y su memoria*, Madrid, UNED, 2001; «La obediencia al Derecho, de nuevo», *Laguna*, 22, 2008; y «Videopolítica y democracia», *Laguna*, 25, 2009.

Débora Madrid Brito (Santa Cruz de Tenerife, 1989) es Licenciada en Historia del Arte por la Universidad de La Laguna. Ha realizado diversos cursos sobre museografía y artes visuales contemporáneas y ha colaborado en el Taller de Crítica de Fotografía y en exposiciones sobre historia de la fotografía del Departamento de Historia del Arte de la ULL. Además, ha participado en el ciclo de conferencias «En Voz Alta», organizado por el Centro de Arte La Regenta (Las Palmas de Gran

Canaria), con la ponencia «Identidad descarnada. El cuerpo en el arte contemporáneo» y en el I^{er} Congreso Internacional de Jóvenes Investigadores en Humanidades, organizado por la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona, con la ponencia «Reflexiones en torno al referente en la fotografía y su desvanecimiento en la era digital». Asimismo, ha realizado trabajos sobre el cine, como el artículo «El Televisor. La culpa no la tiene el espejo sino el rostro», en torno a un filme de Narciso Ibáñez Serrador, publicado en la revista *La Página*. Últimamente, ha trabajado, gracias a una Beca de Colaboración, en el proyecto de catalogación de fotografías del Fondo Miguel Tarquis (Biblioteca General de Humanidades de la ULL).

Lourdes López León (Santa Cruz de Tenerife, 1989) es estudiante de Historia del Arte en la Universidad de La Laguna. Ha realizado varios cursos promovidos por el Instituto de Estudios Canarios, tales como «La Gomera: literatura, arte e historia» y «Un nuevo imaginario para un nuevo tiempo. Europa hacia 1500», ambos llevados a cabo en el año 2009. Asimismo, ha participado en las dos ediciones de la exposición de fotografía «Pequeñas historias de la fotografía», organizada por el Departamento de Historia del Arte de la ULL. En el año 2011, participó en el ciclo de conferencias «En Voz Alta», organizado por el Centro de Arte La Regenta (Las Palmas de Gran Canaria), con la ponencia «Enemigos Íntimos. *Street art* vs Publicidad». Ese mismo año, realizó una crítica de la exposición «Females under tensión», de Paula Muhr, titulada «Abnormal Woman?», para el Taller de Crítica de Fotografía del Departamento de Historia del Arte de la ULL.

Carolina Jorge Trujillo (Puerto de la Cruz, 1985) es Licenciada en Filología Española por la Universidad de La Laguna con Premio Extraordinario de Fin de Carrera y Diplomada en Estudios Avanzados por dicha universidad con la Memoria de Investigación *Declarativas vs. interrogativas sin expansión en El Hierro y Fuerteventura* (2010). Como becaria de investigación en el Departamento de Filología Española de la ULL, prepara actualmente su tesis dentro del proyecto «La entonación interrogativa y declarativa del español de Canarias y su relación con la de Cuba y Venezuela» (FFI2010-16993), vinculado al proyecto internacional AMPER (Atlas Multimedia de Prosodia del Espacio Románico). Ha participado en eventos como el XXIV^o Encuentro Internacional de la Asociación de Jóvenes Lingüistas (Universidad Autónoma de Barcelona, 2009), el V^o Congreso de Fonética Experimental (Universidad de Extremadura, 2011) y el Workshop Internacional

«Entonación hispánica: variantes americanas y españolas I» (Universidad de La Laguna, 2012). Es miembro del Consejo de Redacción de *Nexo*.

Kenia Martín Padilla (Santa Cruz de Tenerife, 1986) es Licenciada en Filología Española por la Universidad de La Laguna. Habla inglés e italiano, y ha cursado estudios de Filología Francesa. Ha participado como becaria en el Plan Insular de Animación a la Lectura y Técnicas de Estudio (PIALTE, Cabildo de Tenerife), fomentando en los más jóvenes el acceso a literatura, el placer por la lectura y la creatividad. Actualmente, realiza el Doctorado en Filología y prepara su tesis en el Área de Lengua Española. En 2009, publicó su primer libro de poemas, *Aguja de tacón*, dentro de la colección La Página Joven de La Página Ediciones. En el mismo año, le fue concedido el Premio «Félix Francisco Casanova» por el poemario *La esencia mordida* y, en la edición de 2010, obtuvo una mención especial por el relato *¿Aló?* Ambos trabajos fueron publicados por el Cabildo de La Palma. También en 2010, obtuvo un accésit por el poemario *Espacios de la fuga* en la XVIIª edición de «Cruzarte».

Roberto Cabrera (Santa Cruz de Tenerife, 1954) es escritor y músico. Entre sus poemarios, cabe hablar de títulos como *Desangre libelular* (1981) o *Pie de rumbas* (2005), y, entre sus obras narrativas, de otros títulos como *Ídolos de bruma* (1979, 2004), *Suicidio en Desolation Road* (1980), *Amor Mora Roma* (1986), *Viaje a Hero* (1988), *La nube especular* (1989), *La yerba negra* (1995) o *Los lunares del césped* (1999, 2010). Como crítico y ensayista, destacan sus trabajos en torno a los escritores canarios denominados «fetasianos», las ediciones críticas de obras como la de la poetisa canaria Dulce Díaz Marrero o sus estudios relacionados con el jazz y la música étnica. Asimismo, no sólo colabora en la actualidad con diversas publicaciones periódicas como *La Página*, *Liminar*, *Taramela*, *Lúnula*, *Disenso*, *Ateneo* o *El Taller*, sino que, además, es uno de los principales promotores de Canarias en lo que a la fundación y dirección de revistas se refiere, entre ellas: *Nuevos Caminos*, *Cuadernos de Arte y Literatura*, *Menstrua Alba* o *El Vigía*. También dirigió, por algún tiempo, la *Gaceta Semanal de las Artes* del diario tinerfeño *La Tarde*. Es profesor de Filosofía en el I.E.S. Andrés Bello, donde dirige el proyecto @ulapress y el Taller de Antropología «Malinowski». Es uno de los componentes del grupo de jazz-fusión Gato Gótico.

Antonio Arroyo Silva (Santa Cruz de La Palma, 1957) es Licenciado en Filología Española por la Universidad de La Laguna y profesor en Secundaria. Ha sido colaborador de revistas en papel, como *Artymaña*, *Menstrua Alba* (Canarias) o *Zurgai* (Bilbao), y de revistas digitales, como la de la Sociedad de Escritores de Chile: *Cinosargo*, de la que, además, es redactor. Ha sido asiduo colaborador de la prensa local, sobre todo en *Diario de Avisos*. Ha publicado tres libros de poemas: *Las metamorfosis* (Cabildo de La Palma, 1991), *Esquina Paradise* (El Vigía Editora, La Laguna, 2008) y *Caballo de la luz* (El Vigía Editora, La Laguna, 2010). Ha participado en varias antologías poéticas, entre las que se encuentra: *Miguel Hernández, hombre y poeta* (Punto Rojo, Alicante, 2011). Ha participado también en el Encuentro Internacional de Literatura «3 Orillas» (Tenerife, 2009) y en el Encuentro Internacional «Homenaje a Miguel Hernández, hombre y poeta» (Alicante, 2010). Es redactor de la revista literaria *Neotraba* (Puebla, México). Es vocal de la Asociación Canaria de Escritores.

Miguel Ángel Alonso (Valera, Venezuela, 1970) es Licenciado en Filología Española por la Universidad de La Laguna. Actualmente, cursa estudios de Doctorado en los que investiga sobre la poesía venezolana del siglo XX, en especial sobre la obra de Rafael Cadenas. Aunque su actividad creadora está centrada en la poesía, también escribe ensayo, teatro y narrativa. Ha recibido las siguientes distinciones: Premio de Poesía «Ciudad de Tacoronte» (2004), Premio de Poesía «Emeterio Gutiérrez Albelo» (2007), Premio de Poesía «Pedro García Cabrera» (2008), Premio Internacional de Poesía «Luis Feria» (2010) y un accésit en el Premio Internacional de Poesía «Tomás Morales» (2010). Ha publicado los siguientes poemarios: *Vestigios meridianos* (Casa-Museo Emeterio Gutiérrez Albelo, Icod de los Vinos, 2009), *Animal perdido* (Ediciones Idea, Santa Cruz de Tenerife, 2009), *Cuerpo habitado [1991-2009]* (CajaCanarias, Santa Cruz de Tenerife, 2010), *Ese único río que se queda [1992-2010]* (Universidad de La Laguna, 2010) y *Palabras en los ojos [2007-2010]* (Casa-Museo Tomás Morales, Las Palmas de Gran Canaria, 2011). En estos momentos, trabaja en varias antologías que faciliten la difusión de los poetas venezolanos en España.

José Manuel Pozo López (Alameda, Málaga, 1984) es Licenciado en Traducción e Interpretación por la Universidad de Málaga (especialidad en francés,

inglés e italiano). Realizó el tercer curso de licenciatura en el Institut Libre Marie Haps (Université Catholique de Louvain, Bruselas), dentro del programa de intercambio Erasmus. Fue miembro del Consejo de Redacción y colaborador de la revista de literatura, arte y pensamiento *Robador de Europa*, editada por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Málaga. Durante el curso académico 2007-2008, fue auxiliar de conversación en institutos de enseñanza secundaria en Lyon (Francia). Posee el título de Máster en Traducción para el Mundo Editorial, cursado en la Universidad de Málaga. Se especializó en traducción literaria y su Trabajo de Fin de Máster consistió en una traducción comentada de una antología poética del escritor simbolista belga Émile Verhaeren. En la actualidad, cumple con las funciones de lector de lengua española en la Universidad Alexandru Ioan Cuza (Iasi, Rumanía), donde dirige la *Revista de Lengua y Literatura Española*, única publicación en español dedicada a los estudios de filología hispánica en dicha universidad.

David Guijosa (Katrineholm, Suecia, 1981) es Licenciado en Filología Inglesa y Magisterio por la Universidad de La Laguna. Ha colaborado en las secciones culturales del *Diario de Avisos* y *La Laguna Mensual*. Ha publicado el cuadernillo de poemas *Contar x descontado* (2005) y los libros de poemas *Traduciendo a Mnemosíne* (2007) y *Naufragar consistió en:* (2008). Asimismo, ha participado en las antologías poéticas *El oro líquido* (2008) y *La llama silenciosa. Poetas canarios en El Hierro* (2012), y en la antología de narrativa corta *Riqui-Raca 1.0. Cuentos del fútbol canario* (2010). Como traductor, ha publicado *El alba en pedazos* (2007), libro de poemas escogidos de la autora sueca Anne-Marie Berglund, y una selección de poemas de los escritores suecos Tomas Tranströmer y Lasse Söderberg incluidos en el libro *Ars Poetica. Versiones de poesía moderna* (2011), en colaboración con el Taller de Traducción de la Universidad de La Laguna. Recientemente, ha sido galardonado con el Primer Premio de Poesía «Juventud y Cultura» del Gobierno de Canarias (2010) y con el segundo accésit del XXVº Premio de Poesía «Emeterio Gutiérrez Albelo» (2011). Es integrante del proyecto interdisciplinar «Leyendo el turismo, 3 poetas» (leyendoelturismotrespoetas.blogspot.com).

Acerina Cruz (San Bartolomé de Tirajana, 1983) es Licenciada en Historia del Arte por la Universidad de Salamanca y Licenciada en Publicidad y Relaciones Públicas por la Universitat Oberta de Catalunya, en la

especialidad de Redacción Publicitaria. Ha participado en varios recitales poéticos, entre ellos destaca el Encuentro Internacional de Literatura «3 Orillas» (2010). Ha publicado los poemarios *Desolación* (2010) e *In natura* (2012). Asimismo, ha participado en la antología poética *La llama silenciosa. Poetas canarios en El Hierro* (2012). En 2010, obtuvo un accésit en el Certamen de Relato Juvenil «Isaac de Vega» con *El caballero que despertó cuando la guerra había terminado*, publicado por CajaCanarias ese mismo año. También ha participado como actriz principal en el cortometraje *Litio* (2011), de Adrián González. Pueden leerse algunos de sus relatos y una novela experimental a través del blog portfoliodeacerinacruz.blogspot.com. Es integrante del proyecto interdisciplinar «Leyendo el turismo, 3 poetas» (leyendoelturismotrespoetas.blogspot.com).

Samir Delgado (Las Palmas de Gran Canaria, 1978) es Licenciado en Filosofía por la Universidad de La Laguna. Es editor y locutor de radio. Ha colaborado con diversos suplementos culturales y portales digitales de Canarias. Es miembro del «World Poetry Movement», director del Encuentro Internacional de Literatura «3 Orillas» y coordinador del Espacio de Poesía «Manuel Padorno» en la Biblioteca Pública del Estado en Las Palmas de Gran Canaria. Asistió como autor invitado al «Forum des Langues du Monde de Toulouse» (Francia, 2009) y al XVº Festival Internacional de Poesía de La Habana (Cuba, 2010) con el programa Canarias Crea. Es codirector de la revista de creación y crítica *La Salamandra Ebria*. Como autor, ha publicado los siguientes libros de poesía: *Última postal desde Canarias* (2006), *Poema global de la ciudad turística* (2007), *El monte se quema, un libro contra el fuego* (2008, 2010), *Tratado del Carnaval en Niza* (2011), el libro de ensayo *De Guajara a Tafira, travesías del movimiento estudiantil canario* (2005) y la recopilación de artículos *Una casa mal amueblada* (2010). Ha recibido varios accésits y menciones del jurado en diferentes certámenes insulares. En 2010, obtuvo el Premio de Poesía «Emeterio Gutiérrez Albelo» por su libro *Banana Split*. Poemas suyos han aparecido en las revistas internacionales *Isla Negra*, *Aurora Boreal* o *Contemporary Literary Horizon* y en los suplementos culturales *Isla Descubierta* y *El Perseguidor* del *Diario de Avisos*, así como en los libros colectivos *Coplas canarias a la memoria de Federico* (2012) y *La llama silenciosa. Poetas canarios en El Hierro* (2012). Es integrante del proyecto interdisciplinar «Leyendo el turismo, 3 poetas» (leyendoelturismotrespoetas.blogspot.com).

Envía tus artículos, reseñas u obras de creación al correo electrónico nexo.iehcan@gmail.com o, en CD, a la siguiente dirección de correo postal: Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias, C/ Quintana, nº 18, 38400 - Puerto de la Cruz, Santa Cruz de Tenerife.

