

RESEÑAS DE LIBROS

BOOKS REVIEWS

NIGRO, Raffaele

Nulla concede il doganiere. Nada concede el aduanero

**Edición, traducción, introducción y epílogo de Mercedes Arriaga Flórez, Mercedes González Sande y Estela González Sande. Edición bilingüe
Sevilla: ArCiBel, 2008, 150 pp.**

Raffaele Nigro (Melfi 1947), ensayista, con numerosas obras que tratan de rescatar las tradiciones de las tierras a las que se siente unido: Basilicata y Puglia, periodista de la Rai, autor dramático, desde *Il Grassiere* (1980) a *Tutti i colori del Novecento* (2003), novelista, uno de los más premiados de Italia: *Il fuochi del Basento* (1987, Premio Super Campiello), *Ombre sull'Ofanto* (1992, Premio Grinzane Cavour), *Adriatico* (1997, Premio Regium Julii), *Diario Mediterraneo* (2000, Premio Cesare Pavese), *Malvarosa* (2005, Premio Mondillo e Flaiano), sólo contaba hasta la fecha con la traducción de dos de sus obras al castellano: *El plantador de lunas* (2003) y *Viaje a Salamanca* (2005). Nigro ha abordado la poesía en pocas ocasiones: *Giocodoca* (1981), *La metafisica come scienza* (1984) y el poemario que hoy nos ocupa, *Nulla concede il doganiere* (2000), que ocho años más tarde llega hasta nosotros de la mano de Mercedes Arriaga y las hermanas González Sande en una excelente versión bilingüe que nos permite además conocer y descubrir la obra del autor melfitano en su introducción, "Un acercamiento a la obra de Raffaele Nigro", y en su epílogo, "*Nulla concede il doganiere* y algunas observaciones sobre su traducción al español".

Si nos adentramos en el poemario, vemos enseguida la gran preocupación de Nigro por el lenguaje y su poesía narrativa, pre-

ocupada por expresar los sentimientos propios y las emociones. Nigro recorre España con "*gli occhi del viaggiatore che observa meravigliato e critico*".

Ti dissi:

*C'è sempre un pedaggio,
Nulla concede il doganiere.*

[...]

*C'è sempre un pedaggio
Al ritorno, alla frontiera
Del ritorno,*

Efectivamente, siempre hay un peaje, en el que debemos rendir cuentas, enfrentarnos a la mirada glacial y escrutadora del aduanero. Siempre, tras un viaje, traemos algo y hemos dejado, allí a donde fuimos una parte de nosotros mismo. Nigro se adentra en España, empezando por Sevilla, Y allí se asombra y estremece ante los toros:

*Il sangue è troppo rosso
il lutto troppo nero
l'oro troppo oro
la passione sa troppo di passione
e la festa troppo di festa
Tutto è troppo
nella Spagna del troppo*

Nigro va de Sevilla a Alcalá la Real, a la sierra, a Córdoba, Sierra Nevada, Granada, Carmona, Fuente Vaqueros, Moguer, Huelva, Cádiz, Matagorda, Palos y la Virgen del Rocío:

*Una madonna india
piange rugiada
tra chiodi e spade
in forma di ex voto*

La virgen llora rocío atravesada por clavos y espadas como forma de promesa, proponen las traductoras.

Nigro concluye su viaje por Andalucía. Un viaje en más de cien poemas. Su traductora y comentarista nos dice:

El poeta es un cazador furtivo de instantáneas.

Quizás el más exquisito y exclusivo archivero de los recuerdos,
Testigo de los momentos en los que la vida decide fulminarnos con sus grandes o minúsculos milagros o destrozarnos contra las astillas del dolor.

Estupendo empeño de este gran grupo de especialistas en literatura italiana, Mercedes Arriaga de la universidad de Sevilla, Mercedes González Sande de la universidad de Bergamo y Estela González Sande de la universidad de Oviedo, de darnos a conocer esta interesante obra de Raffaele Nigro que aúna la poesía con la crónica de viajes.

Por **Alberto Sánchez Álvarez-Insúa**
(Instituto de Filosofía CSIC)

PICÓN, Jacinto Octavio

Cuentos completos

Edición crítica de Esteban Gutiérrez Díaz-Bernardo

Madrid: Fundación Universitaria Española, 2008, 2 vols., 441 pp. y 460 pp. (Investigaciones Bibliográficas sobre Autores Españoles, 15).

Jacinto Octavio Picón (1852-1923) es sin duda un ejemplo significativo del olvido en el que una valoración *sui generis* de nuestra historiografía literaria sume a algunos autores. Sin embargo, Picón es importante, muy importante, como cabeza de serie del naturalismo español. La generación que vendrá después, y a la que Federico Carlos Sainz de Robles nominó de forma no muy acertada "promoción de *El Cuento Semanal*" no se explica sin una referencia expresa al magisterio de Jacinto Octavio. Nada tiene de extraño que Eduardo Zamacois eligiera como número uno de la colección que acababa de dar a las prensas *Desencanto*, una novela corta de Picón. Su intento era combinar autores consagrados como nuestro ilustre académico con jóvenes valores. El éxito fue rotundo porque el público lector se reconoció en los textos. La novela, lo dijo Stendhal, "es un espejo que transita por un gran camino". La novela y también el cuento. Pero los cuentos son difíciles de estudiar: están dispersos y a veces perdidos. Periódicos, almanaques, revistas, publicaciones colectivas, colecciones literarias de novela breve, todo ha sido revisado para dar como resultado estos dos gruesos tomos. Algo que anteriormente no se había hecho, dando lugar a que las teóricas "Obras Completas de Jacinto Octavio Picón" sean, como sucede con otros muchos autores, en realidad "incompletas". Por eso la labor que ha llevado a cabo Esteban Gutiérrez Díaz-Bernardo sobre la

obra breve de Picón es tremendamente encomiable y ha de contribuir de forma principal a fijar su *opera omnia*.

Hemos hablado de la literatura como espejo. Tan sólo la mención de los títulos de los ciento veinticuatro cuentos que reúne esta edición, cincuenta y siete el primer tomo y sesenta y siete el segundo, da cuenta del interés que hubieron de despertar en los lectores: la virtud, el vicio, la religión, el pecado, el amor y el desamor, el matrimonio, la boda, la condición femenina son temas del máximo interés para los hombres y mujeres de una sociedad cambiante que espera del literato un doble mensaje: cómo es la sociedad y cómo debería ser.

Pero si encomiable es la recopilación rigurosa de una serie de obras que van cronológicamente desde 1876 a 1915, no lo son menos los encabezamientos de cada obra en los que figuran las publicaciones en las que aparecieron, la referencia al texto base utilizado, la fecha, el título original y las traducciones. Cada una de las fichas ha dejado detrás muchas horas de arduo trabajo y hay que señalar que los criterios de edición son los más adecuados. De forma más que acertada Esteban Gutiérrez, a la hora de fijar el texto, da preferencia a las últimas versiones y a los cuentos que aparecen en forma de libro y no en prensa, por entender que el libro tiene una mayor entidad y requiere una elaboración

menos apresurada y más cuidadosa. Aspectos como las variantes ortográficas y de puntuación son también reseñadas y estudiadas.

El volumen I abre con una Introducción que aclara la metodología del trabajo y abarca 38 páginas. Le sigue una exhaustiva bibliografía y tras ella una Tabla Cronológica de Cuentos. A continuación de estos apartados viene la edición de los cuentos que, como ya se ha dicho, se continúa en el volumen II, antecedido de un Pórtico que inscribe los cuentos de Picón en su obra y en su tiempo. Y tras su finalización un Apéndice que incluye textos de difícil calificación como el capítulo de aquella obra de autor múltiple que fue *Las vírgenes locas*, publicada inicialmente en *Madrid Cómico*.

Tenemos noticia de que Esteban Gutiérrez sigue trabajando sobre la obra de Picón con un análisis pormenorizado de su obra. Estamos seguros que su trabajo tendrá tanta calidad y será tan interesante como el que nos ocupa. Hay, insistimos, un antes de y un después de Jacinto Octavio Picón. Por eso es importante. Enhorabuena a Esteban Gutiérrez por su trabajo y a la Fundación Universitaria Española por tener el acierto de publicarlo.

Por **Alberto Sánchez Álvarez-Insúa**
(Instituto de Filosofía CSIC)

AMORÓS, Celia

Vetas de Ilustración. Reflexiones sobre Feminismo e Islam

Madrid: Cátedra, 2009, 308 pp.

Este libro es una de las contribuciones más ambiciosas al estudio del feminismo en los últimos años. Se trata de un trabajo de discernimiento intelectual y de madurez reflexiva; un estudio, en definitiva, que compendia buena parte de las inquietudes de la profesora Celia Amorós en la búsqueda de las raíces del feminismo. El título *Vetas de Ilustración. Reflexiones sobre Feminismo e Islam* recoge sólo una parte de lo que se trata en el libro. Es un estudio dividido en tres partes, que pasa de una abstracción general sobre el multiculturalismo contemporáneo hasta una revisión de los procesos de Ilustración en el Islam.

La primera parte es una crítica al concepto posmoderno de multiculturalismo, a partir de un diálogo con Lévi-Strauss, autor sobre el que Celia Amorós elaboró su tesis doctoral. En las primeras páginas destaca la crítica al multiculturalismo forjado a partir de la supuesta superioridad europea, consolidada a partir de la Revolución Francesa. La autora, como veremos, es una firme partidaria del concepto de multiculturalismo, tomado desde un prisma emancipatorio, es decir, que "no iguale por abajo". Este aspecto le permite reclamar la Ilustración olvidada, la del feminismo. Así pues, a partir de Rousseau, según Amorós, se transita del "contrato social" al "contrato sexual", para decirlo con palabras de C. Pateman.

De esta forma, de la virilidad política de Rousseau se pasa a la mujer guardiana de la tradición, tal y como la ve Hegel. Es la paulatina conversión de la mujer en esposa perfecta, "mujer doméstica" y "madre cívica" y guardiana de los valores burgueses

enraizados en la civilización posrevolucionaria. Todos estos paradigmas son asumidos de forma progresiva, de modo que en la mujer contemporánea se produce lo que Michèle le Deuff denomina una "sobrecarga de identidad" (p. 77).

Tomando el concepto de "interpelación cultural" de Fernando Quesada y la crítica al "otro" de Sophie Bessis, Celia Amorós reflexiona sobre las características de la sociedad europea en relación con la alteridad que supone el Islam. El tercer gran estímulo, ya patente en la primera parte, es la obra de la pensadora feminista Fadela Amara, considerada por Amorós la "líder" del feminismo fáctico, más allá de la ola mediática que la envuelve.

La segunda parte, titulada "Multiculturalismo, Ilustración y Feminismo" es la propuesta intelectual de Celia Amorós, una vez expuesta la urdimbre antropológico-filosófica del feminismo. En ella sobresale la idea de la "Ilustración multicultural" en la que destaca que la Ilustración europea no cumplió sus promesas universales y emancipatorias (p. 148), por lo que aboga por un feminismo nuevo, multicultural. Lo explica la autora con frases como la siguiente: "El feminismo es una radicalización de la Ilustración en tanto que proyecto normativo de la modernidad, no su impugnación" (p. 150). Así, el "multiculturalismo ilustrado" es una continuación y mejora de la Ilustración europea, corrigiendo su etnocentrismo a favor de otros procesos emancipatorios que habían quedado soterrados.

La idea más importante de este segundo capítulo, que da título al libro, es el de la

necesidad de búsqueda de las "vetas de Ilustración", entendidas como los procesos crítico-reflexivos que se han producido en las distintas civilizaciones (p. 154). La "veta" que le interesa explorar a la autora es la de la llamada ilustración árabe, y lo hace de la mano del reputado filósofo marroquí Mohammed Abed Al-Yabri, especialmente a través de su obra *Crítica de la razón árabe*.

La ilustración multicultural que propone Amorós "iguala por arriba" (p. 173), buscando la hermandad entre los procesos reflexivos. Todo eso, como se explica en el capítulo 6, supone indagar en los procesos de tradición de cada una de las culturas, comparando frecuentemente el universo femenino en el mundo protestante, en el católico y en el árabe-musulmán. En la órbita europea del cristianismo posrevolucionario, se produce –según la autora– el tránsito de la "mujer doméstica" a la "madre cívica" (p. 184). A partir de esta reconstrucción de la filiación de las heterodesignaciones patriarcales, la autora busca vincular este proceso de rastreo en la tradición árabe, buscando en ella las vetas de Ilustración, que permitan reconstruir una multiculturalidad ilustrada.

La búsqueda en las tradiciones no se realiza, tal y como pretenden los autores comunitaristas, a través de una valoración del caudal cultural en la percepción del yo, sino en la crítica de un concepto de Ilustración que no integra en sí el verdadero papel desempeñado por las mujeres en la formación y preservación de tal cultura. Sólo así puede reconstruirse el canon feminista ilustrado multicultural (p. 213).

Con estos mimbres, la autora traza en la tercera parte su propuesta sobre el estudio de las conjunciones de los "procesos de ilustración" y su hermandad con las diferentes Ilustraciones. Tomando de forma recurrente la obra de Al Yabri, Amorós plantea la necesidad de explorar la Ilustración andalusí, el "logos" frente al "mito" asumido en las tradiciones más acrílicas (p. 245). A través de la figura de Averroes y de las corrientes de pensamiento que recogen sus ideas, se pueden encontrar estas vetas de Ilustración que permiten estudiar el Islam, incluso desde el feminismo multicultural (p. 257). El rastreo de dichas vetas nos permite conocer a personajes tan interesantes como Qasim Amin, denominado por la autora el "Stuart Mill egipcio", llegando al "Islam des Lumières", representado paradigmáticamente por el movimiento francés "ni putas ni sumisas".

La propuesta de Amorós se encamina hacia los ideales revolucionarios, en los que rei-

na la fraternidad y el compañerismo entre hombres y mujeres, capaz de superar otras realidades de asociación humana de carácter opresivo, como el "sistema de los hermanos", tan criticado por Fadela Amara. Precisamente, el libro acaba con una alabanza de esta activista francesa de origen argelino, que "transita con fluidez desde un feminismo de urgencia forjado al calor de las necesidades inmediatas al filón de los valores ilustrados a los que va a nutrirse" (p. 303). Éste es el camino que propone Celia Amorós, vinculando teoría y praxis, a partir de una Ilustración multicultural, establecida con el desarrollo de diferentes "vetas".

Las tres partes de este libro son un itinerario desde la reconstrucción intelectual del movimiento feminista hasta una propuesta de revisión de la Ilustración. Esta obra tiene los mejores rasgos que ha exhibido Celia Amorós a lo largo de su dilatada trayecto-

ria intelectual: rigor conceptual, precisión, ambición y originalidad. Sorprende gratamente al lector el planteamiento esparanzado, propio de quien no ha dejado de insistir en la lucha por sus ideales.

Éste es un libro que podría parecer excesivamente sesgado a unos, pues las posturas del feminismo están expuestas aquí con cierta radicalidad. Debe decirse a favor de Amorós que está escrito con tanta pasión como razón, y que las intuiciones y anhelos tienen una traducción en argumentos plausibles. Esta obra mira a la vez al pasado y al futuro, "interpelando" –como gusta repetir a la autora– a ambos. También "interpela" al lector que, seguro, no quedará indiferente ante este libro tan interesante, sean cuales sean sus puntos de vista.

Por **Rafael Ramis Barceló**
Universidad Pompeu Fabra (Barcelona)

GIZONAK & LANAK. Bibliofiako lanen bilduma

OAR-ARTETA, Segundo: *Jon Gotzon Etxebarria Gernikartutako santurtziarra*

ZUGAZA, Leopoldo: *Colecciones literarias en el País Vasco. 1919-1939*

VINSON, Julián: *"Cahier des vœux et instructions des Basques-Français pour leurs, Députés aux États-généraux de la Nation". Laphurtar Escaldun Franceses, Erresumaco Estatu-generalettat egorteen dituzten Deputatuei emaiten dioten botuen eta instrucionen, Cayera*

(Bilbao: Diputación Foral de Bizkaia-Diputación Foral de Gipuzkoa, 2006) Olerte Etxea MMVI. 116 pp.

Tres grandes contribuciones reúne este libro singular. La primera, obra de Segundo Oar-Arteta y escrita en euskera, glosa la figura de Joa Gotzon Etxebarria nacido en 1934, profesor en Gernika y traductor de los clásicos a la lengua vasca. Suya es la frase: "Siempre estoy en peligro de sumergirme totalmente en el latín porque me apasiona, pero creo que debo mucho al euskera como para

abandonarlo". Completa el estudio una excelente bibliografía ordenada cronológicamente.

El segundo trabajo está dedicado a las "Colecciones literarias en el País Vasco, 1919-1939" y es original de Leopoldo Zugaza. En un primer capítulo Zugaza glosa nuestro trabajo *Bibliografía e Historia de las Colecciones Literarias en España (1907-1957)*

y aplicando idénticos criterios aborda en el capítulo "Las Colecciones Literarias en el País Vasco hasta 1939" describiendo las siguientes colecciones:

Novela corta

La novela vasca (Éibar) 1927. Un título
La novela vasca (San Sebastián) 1935-1936. 17 títulos

La novela vasca (Zarautz) 10 títulos

De inspiración política

La novela del miliciano (Bilbao)
 La Novela de Vértice (San Sebastián)
 La novela nueva (San Sebastián)
 Los Novelistas (San Sebastián)

Colecciones teatrales

Izarra antzerkia salla (Donostia) 1919-1931
 Antzerti (Tolosa) 1932-1936
 Euskal antzerti (Tolosa) 1929-1930

Las colecciones de inspiración política, salvo *La novela del miliciano*, cuya única referencia es el ejemplar requisado y conservado en Salamanca junto a otras

publicaciones de carácter anarquista, son todas de corte falangista, en especial Vértice, suplemento literario de la revista del mismo título y a la que hemos dedicado un volumen de nuestra colección del CSIC "Literatura Breve".

Absoluta novedad son las colecciones teatrales, en euskera que alcanzaron un considerable número de entregas, en concreto, 23 la primera colección, 54 la segunda y 2 la tercera.

Para nosotros, el trabajo de Zugaza es extraordinario y supone una contribución inestimable a la historia de las colecciones

literarias en la que hemos puesto tanto empeño.

El último de los trabajos, obra del erudito Julien Vinson (París 1843-Libourne, 1926) alterna el euskera con el francés y reproduce el documento excepcional *Cahiers de vœux et instructions des Basques-Français pour leurs Députés aux États-généraux de la Nation* de 1789, impreso en Bayona en la misma fecha. El trabajo se completa con un Apéndice que da cuenta de la importancia histórica del documento.

Por **Alberto Sánchez Álvarez-Insúa**
 (Instituto de Filosofía CSIC)

GIZONAK & LANAK. Bibliofiako lanen bilduma

Bilduma poetiko bat. Nafarroako gerraostean 1940-1943; Lehenengo bobliografo euskaldunak: Larramendi eta Zabala; Milicianoaren nobela: guerrako literatura; Euzko Idazti Izendegia. Catálogo de obras referentes al País Vasco

(Bilbao: Diputación Foral de Bizkaia-Diputación Foral de Gipuzkoa, 2006) Olerte Etxea MMVII. 116 pp.

Este segundo volumen de GIZONAK & LANAK. Bibliofiako lanen bilduma reúne cuatro trabajos. El primero, bajo el título genérico de GIZONAK cabe dividirlo en dos. Se inicia con el rincón poético de Blas de Otero "en la penuria de la posguerra". El segundo da cuenta del trabajo de dos pioneros de la bibliografía vasca.

Entre 1940 y 1943 surge en Pamplona, editada por José Díaz Jacome, la colección ALBOR. Cuadernos de poesía que alcanzó 14 entregas numeradas y 3 más sin numerar. De ellas, las entregas 12 y 13 están ilocalizables, y en la 6 publicó Blas de Otero cuatro poemas de fuerte contenido religioso que el trabajo reproduce: "Señor...", "La obra", "El agua" y "Cuerpo de Cristo".

El segundo apartado, como ya se ha dicho, da cuenta del trabajo de los pioneros de la bibliografía vasca, empezando por el padre Manuel de Larramendi, S. J., que en 1745 publica en San Sebastián su *Diccionario trilingüe del Castellano, Bascuence y Latín*. En el mismo describe con detalle todos los libros en vascuence que conocía. Cabe pues considerarle como el primer bibliógrafo de Euskalerría. El artículo reproduce el capítulo XX de la obra de Larramendi: De los libros en bascuence. En 1856, y por encargo del Príncipe Luis Luciano Bonaparte, Ramón Baroja imprime, también en San Sebastián, su *Noticia de las obras vascongadas que han salido a luz después de las que cuenta Larramendi*. Se supone que la obra fue escrita por el padre Zabala y de

la misma se tiraron 200 copias. El trabajo reproduce facsimilarmente dicho opúsculo que une a la relación de obras algunos apartados de gramática.

Si en la anterior reseña habíamos comentado la falta de datos de la colección *La Novela del Miliciano*, en el segundo capítulo de esta nueva entrega se da cuenta de la misma con abundancia de datos. Generosamente el autor atribuye a mis consejos el haber podido encontrar los tres únicos ejemplares de esa publicación: "Podemos ahora completar aquella escasa información gracias a los consejos de don Alberto Sánchez Álvarez-Insúa y a la eficiencia del personal del Archivo Nacional de la Guerra Civil de Salamanca". Quiero

señalar que, agradeciendo profundamente su mención, creo que el mérito es todo del personal del Archivo de Salamanca que elaboró un extraordinario catálogo de los libros requisados durante y tras la guerra civil, y del propio autor del trabajo que tuvo la paciencia de buscarlos. *La Novela del Miliciano* se editó en Bilbao, en 1937 con carácter semanal y al precio de 25 cts., con portada bicolor azul y rojo, por el Sindicato Único de Artes Gráficas (Comisión de Propaganda y Prensa). Los tres números que han llegado hasta las manos del autor, posiblemente, los únicos publicados, son:

Índice rojo de Ricardo Peña; *Cristo rojo (páginas de la revolución)* de Teodoro Mayoral Tejero; y *Demófilo* de Luis Ferreiro. En la Presentación se hace un llamamiento a todos los milicianos, a todos los antifascistas y se les insta a la lectura y al estudio, como elementos básicos de su liberación.

El volumen se cierra con la reproducción facsímil del catálogo publicado en 1934 por la Editorial Isaac López Mendizabal de Tolosa *Eusko Idazti Izendegia, Catálogo de Obras referentes al País Vasco*. El libro tiene 68 páginas, contando las portada, estando

las primeras destinadas a dar noticia de la casa editorial. Le sigue un catálogo con 1.290 entradas agrupadas por materias. El interés del mismo es extraordinario.

Y extraordinario es también el esfuerzo de las Diputaciones forales de Bizcaia y Guipúzcoa y de los autores de ambos volúmenes de GIZONAK & LANAK, para ofrecernos una información impagable de la bibliografía de y sobre Euskalerría.

Por **Alberto Sánchez Álvarez-Insúa**
(Instituto de Filosofía CSIC)

MARTÍN BERMÚDEZ, Santiago

La tarantella del adiós

**Prólogo de Alberto Sánchez Álvarez-Insúa, Epílogo de Magda Ruggeri Marchetti
Madrid: Comunidad de Madrid - Asociación de Autores de Teatro, 2008, 120 pp.
(Damos la palabra. Textos, 49).**

Con *La tarantella del adiós* Santiago Martín Bermúdez cierra ahora una trilogía teatral fruto de una doble ocupación de su autor: el teatro y la crítica musical. Las obras que la integran mantienen como principal nexo de unión la música, en concreto, tres tipos de música de baile: el vals, el tango y la tarantella, sucesivamente. Por la primera de ellas, *El vals de los condenados*, obtuvo en 2002 el XIV Premio de Teatro Enrique Llovet. Éste no es el único premio del que ha sido merecedor Martín Bermúdez, quien cuenta, entre otros, con el Nacional de Literatura Dramática (2006) por *Las Gradadas de San Felipe y Empeños de la lealtad. El vals de los condenados* es, al igual que el resto de la trilogía, una obra de perdedores, de hombres que apostaron por una idea, ya periclitada, y a los que la historia ha transformado de héroes en villanos: Pierre Drieu de la Rochelle, Louis Aragon y André

Malraux. Si en *El Vals* tres intelectuales franceses vinculados con la política se dan la mano, en la segunda obra, *El tango del emperador*, dos escritores, Joseph Roth y Soma Morgenstern, dialogan con el emperador Francisco José. Los personajes, dice el autor, se reúnen "tanto en vida, como más tarde", pues el espectro temporal va de 1914 a 1995. Martín Bermúdez propone otros tres posibles títulos para esta obra judeo-austríaca, tal vez desechados por resultar menos musicales: *Kaiserstango*, *De Sarajevo a Sarajevo* o *El show de Soma Morgenstern*.

Y llegamos ya a la tercera y última obra de la trilogía, *La tarantella del adiós*, que se presenta como la despedida de un período histórico italiano. Su música, alegre y pegadiza, oculta una gran tragedia. *La tarantella* está plagada de influencias y

referencias tanto literarias como cinematográficas: desde las viejas fábulas de La Fontaine y *El informe a la Academia* de Kafka, hasta *Crónicas marcianas* de Ray Bradbury y la novela *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* (*Do Androids Dream of Electric Sheep*) de Philip K. Dick o su adaptación cinematográfica *Blade Runner* de Ridley Scott, pasando por el caballero que juega al ajedrez con la muerte en *El séptimo sello* de Ingmar Bergman y el cuervo de *Pajaritos y pajarracos (Uccellini e uccellini)* de Pier Paolo Pasolini, y llegando incluso hasta las máquinas medio hombre y medio robot de *Terminator* y *Robocop*. Junto a múltiples personajes secundarios, interpretados por unos pocos actores reconvertidos una y otra vez, la obra está protagonizada por dos personas de avanzada edad, la condesa Angélica y el comandante Medoro, trasunto respec-

tivamente de dos tendencias políticas italianas, la Democracia Cristiana y el Partido Comunista Italiano.

El juego escénico es un juego político que tiene que ver con el "Compromiso histórico", un movimiento que podía haber impulsado a Italia hacia delante y que, con gran habilidad, abortaron los servicios secretos con el asesinato de Aldo Moro. Formalmente la obra se estructura en dos partes, subdivididas cada una en catorce cuadros, que se numeran sin interrupción de una a otra, dando un total de veintiocho escenas de desigual extensión.

En la primera parte, el juego de cartas se convierte en un recorrido histórico, cada carta representa un personaje: Pío XII, Gramsci, Togliatti, De Gasperi, y los dos animales que acompañan a los protagonistas también juegan su papel: el perro es el cardenal Cicognani, y el cuervo, tomado de la película de Pasolini antes citada, un inconcreto "intelectual de izquierdas en época de déficit democrático" (p. 29). Incluso contemplarán unos cuadros y fotos: Andreotti, Aldo Moro, Berlinguer. Después la obra avanza por caminos inesperados. Una pareja de bailarines androides, Carla

y Giorgio, entra en juego recordándonos a los de algunos relatos de Bradbury, hasta que de repente se convierten en replicantes de Philip K. Dick, ciertamente más amables, optimistas y conformistas que los recreados por Ridley Scott en *Blade Runner*; hasta el extremo de que en determinado momento ambos parecen una disociación de Gígolo Joe, un personaje de *Inteligencia artificial (A. I.)* de Steven Spielberg.

A continuación da comienzo la segunda parte. Medoro habla del fin de la historia derivado de la caída del muro de Berlín, como sentenció erróneamente Fukuyama, aunque a continuación aclara que sólo finge creérselo. Los dos protagonistas, Angélica y Medoro, haciendo real la frase de Shakespeare "Estamos hechos de la misma materia de los sueños", sueñan y ahí sus fantasías eróticas se ponen al descubierto para los presentes que les van a juzgar por ello. Luego se inicia un juego evangélico con Angélica convertida en María Magdalena y Medoro en Jesucristo, en el que el autor emplea un lenguaje castizo bastante anacrónico y sorprendente, mucho más propio de finales del siglo XX que de hace dos mil años, para darle un aire más fresco a la historia religiosa que todos conocemos.

La obra finaliza con un "Epílogo con tarantela" (escena 28), en el que Medoro proclama su filosofía política, que cabe resumir así: "la libertad es el don más preciado. Los pueblos pueden perder parte de prosperidad y sin duda lo lamentarán, pero la pérdida de la libertad es más dolorosa. Cuando los pueblos pierden la libertad es como si hubieran perdido el alma". Desgraciadamente es algo que ya está sucediendo.

El prologuista de la obra, Alberto Sánchez Álvarez-Insúa, la califica de forma múltiple como fábula moral, sátira política y fantasía literaria. Esas denominaciones se podrían completar con otra más: pieza de surrealismo onírico suavemente erótico. En resumen, Santiago Martín Bermúdez cierra su trilogía sobre la historia europea del siglo XX con otra obra inspirada en un baile, en la que de nuevo se ocupa de cuestiones europeas del pasado inmediato para hablar sobre la crisis de la conciencia política europea, salpicando el argumento con unas dosis justas de surrealismo, humor y erotismo.

Por **Julia María Labrador Ben**
Universidad Complutense de Madrid

CARERRA, Pilar

Andrei Tarkovski. La imagen total

México: Fondo de Cultura Económica, 2008, 102 pp.

Andrei Tarkovski es un caso aparte en la historia del cine: carece de precedentes, aunque se reconocía en la iconoclastia de Buñuel (bien lejano de él) y en la exigente pureza de Bresson, y no ha dejado herederos, aunque su paisano Sokurov insiste en serlo (y es cierto que en *Madre*

e hijo se le acerca bastante, además de haberle dedicado una de sus elegías, *Elegía de Moscú*). Lo que hace de Tarkovski un caso único es la forma en que construyó el compacto corpus que forman sus siete magníficas películas. No parecía pensar en términos dramáticos y abominaba de los

géneros narrativos clásicos (si bien cultivó, nominalmente, algunos: el cine bélico en *La infancia de Iván*; la ciencia ficción en *Solaris* y, quizá, *Stalker*; el drama familiar en *Sacrificio*; el *biopic* histórico en *Andrei Rublev*) porque le parecían un recurso fácil que iba en contra de la función del

arte, revelar la realidad para transformar al espectador. Su cine no era "figurativo" sino transfigurativo: requería del público un esfuerzo casi ascético que se traducía a menudo en una verdadera epifanía. Para conseguir ese efecto, empleaba dos elementos –u obstáculos– principales. El primero, la duración: Tarkovski llevó al límite la temporalidad y, con sus mayestáticos movimientos de cámara, creó un espacio ritual que ya no parece inmanente sino trascendente ("Esculpir en el tiempo", es el título que dio a sus reflexiones sobre el cine); como dice Chris Marker en el emocionante retrato que traza de él en *Une journée de Andrei Arsenevitch*, en Tarkovski un *travelling* ya no es cuestión de moral sino de metafísica. El segundo es el carácter opaco (la chica que teletransporta un vaso al final de *Stalker*, el paseo final en el agua con un cirio del protagonista de *Nostalgia*) de muchas de sus imágenes que parecen construidas, parafraseando a Susan Sontag, *contra la interpretación*: "una imagen artística debe ser indescifrable", afirmaba el cineasta ruso, no está hecha para ser interpretada sino para ser sentida en su materialidad sensorial recuperando esa capacidad perdida de "relacionarnos emocionalmente con el arte", que Tarkovski ya sólo encontraba en los niños ("los que mejor entienden mis películas", decía, lo que parece dudoso).

Así, sus películas no se entregan sin resistencia pero el que la vence accede a menudo a una genuina epifanía. Así, también, surge el problema de la valoración de su cine. En su libro "La imagen total" Pilar Carrera afronta el mismo reto que otros que han tratado de describir el texto-Tarkovski recurriendo siempre a una serie de conceptos fijos, que ella desecha o redefine: lo trascendente, lo inefable, lo espiritual, el misterio de un estilo, el cineasta como visionario, etc. Lo hace mejor que casi nadie antes. Su libro breve pero suculento

(un breviario, casi) está muy bien escrito, quizá demasiado bien, en ocasiones, como cuando escribe que la mirada turística se caracteriza por el "atesoramiento escópico" [18]. Su mérito mayor es la introducción de conceptos novedosos en la apreciación de Tarkovski: cómo su objetivo es la captura de "la materia esquiva de lo inverosímil", entendido éste en tanto que forma de la representación, a distinguir de lo fantástico, del realismo mágico, de lo exótico, de lo utópico y otros sambenitos habituales en los *Tarkovski studies*. Carrera aprecia en el cineasta un realismo alejado de lo documental [24]; sus personajes viven asaltados por el pasado (por *imágenes* del pasado, como diría George Steiner) pero de su pasado mismo nada sabemos [70], no van a ninguna parte y no cumplen meta alguna (Carrera los denomina *flâneurs*); consecuentemente, no hay acción sino sólo prolegómenos y desvíos de la misma [45], y los lugares por los que deambulan sus personajes son los verdaderos protagonistas de sus películas [19] mientras que los *détours* que trazan son "la materia filmica" de las mismas.

Carrera plantea su análisis sin recurrir a lugares comunes como el espiritualismo, cómoda inercia que rechaza con fiereza, y propone a cambio una teoría de lo *material* en Tarkovski. Se aparta en esto de los propios escritos del cineasta, su autobiografía y su mencionado libro de reflexiones cinematográficas (con los que sin embargo ella sabe dialogar continuamente), en donde postula que uno de sus grandes temas es "el conflicto entre lo material y lo espiritual". Yo mismo le oí lamentar en la presentación de *Nostalgia* en Cannes 82: "La técnica nos ha separado de lo espiritual; utilizamos el microscopio electrónico como si fuera un *tomahawk*, como hacían los indios". Y Natalia Bondarchuk, la protagonista de *Solaris*, decía que sólo hacía películas sobre la eternidad y el infinito.

Carrera obvia las indudables intenciones trascendentes de Tarkovski el artista ("el órgano de la fe se ha atrofiado", lamentaba el protagonista de *Stalker*) para centrarse en una descripción, más de la forma que del sentido, de su obra que, a cambio, se revela como la gran aportación de su estudio. Insiste, como digo, en "el elogio no materialista de la materia, la celebración del objeto filmado, la entrega al objeto, el cine como materialización" [20]. El de Tarkovski es un cine de lo superficial (eso mismo es lo que hace que sus escenarios no se conviertan en "paisajes"), de la superficialidad de la materia. No hay profundidad y, sobre todo, no hay símbolos: Carrera insiste de forma convincente en que en Tarkovski la imagen aparece liberada de simbolismo, aunque sea por saturación de símbolos [27]. Acudiendo de forma implícita a la teoría de los iconos rusos, habla de un metáfora intransitiva, de una imagen liberada de la simbolización pero también del yugo diegético de la servidumbre a la narración; y de esa liberación surge, finalmente, lo trascendente: "Lo espiritual es la imagen liberada de su función utilitaria dentro del filme, esto es, liberada de la función diegética, del imperativo temático, de la obsesión por el *contenido*" [88].

A lo largo de su estudio, Carrera se remite sobre todo a pensadores europeos (Benjamin, Barthes y otros más alejados de una poética de la imagen en movimiento) y cuando comparece un teórico del cine como el *cahierista* De Baecque es para recibir palos. Uno desearía que hubiera dialogado más con los *film studies*: en esa relación entre un estilo extremo y lo sublime, por ejemplo, podría haber discutido la idea del estilo trascendental propuesta por Paul Schrader. Tarkovski no es el primero ni el único, como parece desprenderse de este libro: pienso no sólo en Ozu, Bresson y Dreyer –la tríada schraderiana a la que se añadiría Sokurov– sino en el húngaro Béla Tarr. Y con respecto

a la estética del fragmento que Carrera toma de Benjamin, y su correlato de focalización en la materia de la imagen, habría que puntualizar que existe toda una tradición de la imagen como materia dentro de la práctica experimental: en cine, la materialidad del

film as film se convoca jugando con la proyección, la emulsión, la desfiguración de la imagen en la práctica del *found footage*, etc. Carrera habla en realidad de la materia del signo dentro del modo narrativo; pero a veces induce a confusión. En todo caso,

más que un defecto es un efecto lateral del enfoque de un libro que no es un típico estudio-de-cineasta, siendo ésta una de sus virtudes principales.

Por Antonio Weinrichter

ABELLÁN, José Luis

La idea de América. Origen y evolución

Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2009, 294 pp.
Colección "Tiempo Emulado" 8

La experiencia americana del profesor José Luis Abellán, iniciada en 1961 marcó profundamente a este autor. Su interés inicial por el exilio y por sus personajes: José Gaos, José Ferrater Mora, Jorge Guillen, Pau Casals, María Zambrano y otros muchos se vio pronto complementado por nuevas inquietudes que dieron origen a la creación de una nueva disciplina académica: "Historia de las Ideas americanas" que el profesor Abellán impartió entre 1968 y 1988 en la antigua facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Complutense. En el marco de dicha actividad docente surgió la pudiéramos denominar "primera edición" del libro que hoy nos ocupa¹ que figura como segunda edición revisada, actualizada y ampliada.

La idea de América es también la historia de una indefinición. Es además algo cambiante en la medida que la contraposición entre América latina y América sajona empieza a perder peso y a modificarse de forma acelerada. En este aspecto, México juega un papel clave al pasar de la vieja frase "Tan lejos de Dios y tan cerca de los Estados Unidos" a su consideración por algunos autores de estado "norteño", tras el Tratado de Libre Comercio. De nuevo

la vieja afirmación de que América latina comienza al sur del río Bravo empieza ser puesta en cuestión, mientras comienza a hablarse de la "Unión Sudamericana" en la que Brasil juega un papel de liderazgo. Las nuevas relaciones de América latina con EEUU empiezan a establecer el marco de una segunda independencia. Finalmente, Abellán aboga por la idea de América como una unidad continental y señala que esta concepción "es un producto hispánico por excelencia, en la medida que nuestra cultura está especialmente dotada para la síntesis y la integración".

Tras una "Introducción", de la que hemos extraído todos los conceptos anteriores, Abellán estructura su obra en XXII capítulos y un Epílogo. La investigación sobre la idea de América, y el origen de dicha palabra son el tema de los dos primeros capítulos. Señala a continuación el autor la diferente colonización entre el norte y el sur de América.

¿Existe una unidad política de América? La respuesta es obviamente negativa. Incluso es dudosa su unidad histórica. Repasa Abellán los textos de Lewis Hanke (*Do the Ameritas have a common history?*) y las

tesis de H. E. Bolton publicadas en 1933 y discutidas tanto en su momento como ahora. La comparación entre Europa y América es analizada desde múltiples puntos de vista: la Geografía física (grandiosidad americana como las Montañas Rocosas o la cataratas de Iguazú); la Geografía urbana (en Europa la ciudad con su catedral y ayuntamiento, contrasta con las metrópolis americanas en las que la población se agrupa junto a las grandes autopistas). El automóvil se convierte así en protagonista de la vida urbana y familiar. Buena parte de la vida puede tener lugar sin bajarse del automóvil: ir al cine, al banco, a un centro de comida rápida, etc. Hasta las funciones religiosas pueden escucharse desde el automóvil. La juventud de ambos continentes americanos y su falta de historia contrasta con la vieja Europa.

Simón Bolívar, en su carta de Jamaica de 1815, había expresado ya lo que resumiría en 1818: "una sola debe ser la patria de todos los americanos". Entre otras relaciones, insiste Abellán en tres realidades jurídicas desarrolladas en tan sólo dos años: el Tratado Interamericano de Asistencia Recíproca (Río de Janeiro, 1947); el Tratado Americano de Soluciones Pacíficas

(Bogotá, 1948) y la OEA (Carta de Bogotá, 1948). Concluye el autor su capítulo con una glosa de José Martí.

El siguiente está dedicado a la búsqueda de "La identidad hispanoamericana: una toma de conciencia". La especial y original relación entre España y América, bien diferente de la típica colonial permitió afirmar que "las Indias no fueron colonias". Acepta España una base teológica nueva elaborada por Las Casas, Suárez y Vitoria. Acompaña al capítulo un gran número de ilustraciones procedentes en general del Museo de América. El mismo concluye con un análisis de las influencias francesa e inglesa y la admiración por el proceso de independencia y la construcción de la gran nación americana. Las ideas que impregnan todo el proceso de independencia provienen de concepciones positivistas. Surgirá después, con el cambio de siglo, una reacción antipositivista que se describe y analiza en el capítulo siguiente con especial referencia a José Enrique Rodó, José Vasconcelos y Antonio Caso. Verdad y Belleza se convierten en los dos grandes fines, y surge la figura de Ariel como símbolo inmarcesible de la identidad hispanoamericana y expresión filosófica del modernismo. A este último aspecto dedica Abellán el capítulo VII.

Este modernismo hispanoamericano encontrará su expresión máxima en Rubén Darío, conciencia suprema del nuevo movimiento, cuya llegada a España cambiaría los planteamientos literarios y poéticos de nuestro país.

Un salto en el tiempo nos sitúa en la influencia del pensamiento orteguiano desde 1914, cuando nuestro filósofo publica *Meditaciones del Quijote*. José Gaos comparte páginas con Ortega, como gran impulsor de la reivindicación de una filosofía hispana: "Filosofía no es sólo la *Metafísica* de Aristóteles; la *Ética* de Spinoza; las *Críticas*

de Kant; la *Lógica* de Hegel, etc., sino también *De sentimiento trágico de la vida*, de Unamuno; los *Motivos de Proteo*, de Rodó; las *Meditaciones del Quijote*, de Ortega; *La existencia como economía, desinterés y caridad*, de Caso, etc." nos dice el gran traductor de Heidegger. A su ocupación en la Historia de las Ideas en Hispanoamérica desarrollada en la Casa de España, primero, y en el Colegio de México, más tarde dedica Abellán el siguiente capítulo.

"El sentimiento de lo autóctono en el ensayo hispanoamericano" es el tema de los siguientes capítulos ordenados por países: México, Centroamérica: Guatemala, Nicaragua, Costa Rica, Panamá, El Salvador; el Caribe: República Dominicana, Puerto Rico, Cuba; Perú; Colombia, Colombia, Venezuela, Ecuador; el Cono Sur: Argentina, Uruguay, Chile; Los Países mediterráneos (es decir, los que carecen de acceso al mar): Paraguay y Bolivia, se desarrolla a lo largo de los capítulos que van del XI al XVII. Pedro Rodríguez Ureña, Alfonso Reyes, Octavio Paz, Luis Cardoza y Aragón, Pedro Antonio Cuadra, José Coronel, Ernesto Cardenal, Ernesto de Jesús Castillejo, Alberto Masferrer, Salvador Mendieta, Antonio S. Pedreira, René Marqués, Luis Palés, Fernando Ortiz, Jorge Mañach, Luis Alberto Sánchez, Sebastián Salazar Bondy, José Carlos Mariátegui, Benjamín Carrión, Germán Arciniegas, Andrés Bello, Mariano Picón-Salas, Gonzalo Zaldeumbide, Benjamín Carrión, Domingo Faustino Sarmiento, Ezequiel Martínez Estrada, Ricardo Rojas, el español emigrado Viriato Díaz-Pérez, Manuel Domínguez y Roberto Prudencio son algunos de los ensayistas y pensadores citados.

Un capítulo importante es el XVIII, titulado, "El modelo brasileño". Abellán refleja un planteamiento tan habitual como incorrecto: no hablar de Brasil al referirse a América Latina. Y afirma rotundamen-

te: "Brasil es el país *latinoamericano* por excelencia". Es el segundo en extensión después de Estados Unidos y el octavo del mundo desde el punto de vista demográfico. Es, también, una nación ajena a toda superioridad étnica. Traza Abellán un gran recorrido de la historia de Brasil hasta desembocar en la actualidad, cuando parece llamado a liderar el proceso latinoamericano y a comenzar a romper la barrera idiomática, al incluir el español como segundo idioma. El capítulo se cierra con la imagen del actual presidente brasileño: Luiz Inácio Lula da Silva.

El problema del indigenismo es tema de otro capítulo, mientras que "La idea de América durante la 'guerra fría'" y "El proceso de 'globalización': su incidencia sobre la idea de América" son los capítulos que anteceden al último. Tras la finalización de la Segunda Guerra Mundial y el inicio de la "guerra fría", la disyuntiva para los países de latino América se establecía como la imposibilidad de ser independiente: o se era satélite de la Unión Soviética o de los Estados Unidos. La Alianza PATRA el Progreso, auspiciada desde la OEA por EE.UU., la revolución cubana, el golpe de estado en Chile, y la teología de la liberación son, junto a otros movimientos, analizados en el capítulo. En el siguiente se insiste de nuevo en la "segunda independencia" de América latina y en el proceso imparable de "transición política hacia la democracia", pese a los reflejos autoritarios todavía existentes. El proceso de globalización de Latinoamérica avanza con actuaciones como la creación de ALALC (Asociación Latinoamericana de Libre Comercio, 1961) y sus sustitución por ALADI/Asociación Latinoamericana de Integración, 1980). La integración regional avanza con el Mercado Común Centroamericano MEC (1960), el Banco Centroamericano de Integración Económica, Mercosur (1990), El Pacto Andino y la Comunidad Centroamericana. Lula da Silva auspicia

ahora la creación de UNASUR (Unión de Naciones Sudamericanas).

Finaliza el libro con el capítulo XXII titulado "El 'ser' de América", término arrebatado por los norteamericanos que al afirman *I am from America* dejan si patria a millones de latinoamericanos. Las ideas expresadas en su momento por Waldo Frank siguen vigentes. La esperanza que señalaba. "que América del Norte pueda convertirse en una nación sinfónica, guía-

da por elementos conscientes y que deje de ser una masa ciega y arrolladora" podría iniciarse ahora con la presidencia recién estrenada de Obama.

Abellán pone el cierre en el "Epílogo" diciéndonos: "Al finalizar este libro me gustaría extraer alguna conclusión indiscutible, pero la honradez me impide hacerlo. Son tiempos de cambios acelerados e inescrutables y, por tanto, de expectativas inciertas". Esperemos que en una tercera

edición del libro la situación sea mejor y más clara, como mejor y más clara es, si cabe, esta segunda edición de un texto ya clásico que ha conocido una extraordinaria puesta al día.

Por **Alberto Sánchez Álvarez-Insúa**
Instituto de Filosofía CSIC

¹ José Luis Abellán: *La idea de América*, Madrid: Istmo, 1972.

CRESPO MASSIEU, Antonio

El peluquero de Dios

Madrid: Bartleby, 2009, 113 pp.

Hay dos palabras que se repiten con insistencia a lo largo de los siete relatos que componen *El peluquero de Dios*, en las que podría resumirse el hilo conductor de este conmovedor texto. Son dos términos que representan conceptos muy similares, que en numerosas ocasiones actúan como sinónimos, aunque, desde el punto de vista lingüístico, no lo sean en absoluto. Me refiero a las palabras "ausencia" y "vacío", dos términos que evocan sentimientos de nostalgia y de pérdida, y que Antonio Crespo Massieu maneja con tal habilidad que no sólo los trasciende, multiplicando sus significados, sino que consigue transformarlos en sus contrarios.

Donde hay ausencia, el autor nos conmueve con la presencia y la humanidad de sus personajes. Con la capacidad para describir a personas sencillas que añoran la seguridad de lo cotidiano, y que se debaten entre el deseo de conservar la memoria de un pasado que hubieran preferido no vivir,

y la determinación de mirar a un futuro en el que siempre arrastrarán la carga de aquello que desearían olvidar. Una carga, unas veces pesada y otras dulce, que les acompañará siempre.

Hay mucha ausencia y mucho vacío en *El peluquero de Dios*. Mucho hueco. Mucha pérdida. Mucho dolor.

Qué lejos está todo ahora, en el silencio de esta clase vacía, en esta penumbra que es sólo ausencia...

Pero se perdió para siempre, cuando yo me perdí, y me hice silencio y sombra.

Ahora soy sólo vacío, como este Dios que yo solo puedo ver y nombrar.

Hay mucho dolor. Pero también mucha esperanza, muchos deseos de sobrevivir. Muchas formas de llenar el vacío.

Pero siempre se regresa, aunque sea para un entierro, otro más, y la mirada ve las cosas como si las descubriera, todo un poco más lejano, más pequeño. Más lejano el recuerdo, más pequeño el dolor, más hecha a las ausencias, más ganada al tiempo, a su paso y su lento cicatrizar las heridas.

Sí, hay mucha esperanza. Porque, de la misma manera que Antonio Crespo consigue transformar la ausencia en presencia, transforma también el vacío en historias cargadas de emoción. Y donde hay vacío, nos sorprende con la intensidad de un discurso capaz de provocar emociones a las que difícilmente nos podemos sustraer. Un discurso en el que se adivina el amor con el que el autor trata a sus personajes, la delicadeza con que desgrana sus historias, y la pasión con la que ejerce el oficio de escritor. Hay tanta belleza en estas páginas que casi resulta una osadía el tratar de reseñarlas.

Un museo, un campo de concentración, un hospital, un aula vacía, las calles de Madrid, o una vieja fotografía, son algunos de los escenarios en los que el autor sitúa a sus personajes. O quizá sería mejor decir que son algunos de los escenarios con los que el autor enfrenta a sus personajes, donde les obliga a buscarse, a reconocerse, y a encontrarse. "Era la casa que me faltaba", dice el narrador en uno de los relatos:

Era mi casa grande, destartada y silenciosa, donde el mundo era la belleza que saltaba de las paredes y te atrapaba (...) donde todo era hermoso, y las palabras no herían.

Con un lenguaje sencillo, una narración limpia, y una construcción impecable, el autor se sumerge, y nos sumerge, en lo más profundo de los sentimientos. La añoranza, la alegría, la desesperación, el escalofrío y la muerte. Y lo hace en un tono en el que

me atrevería a decir que el narrador busca la neutralidad, la distancia con lo narrado. Utilizando un juego de puntos de vista y de transiciones temporales, en el que va de la primera persona a la tercera, de la tercera a la primera, del pasado al futuro, y del futuro al presente, sin que el lector apenas se dé cuenta del cambio.

Así, el narrador va discurrendo desde la perspectiva del que sólo puede conocer una parte de la historia, al que la conoce toda. Del que sobrevuela la superficie sin rozarla, al que se adentra hasta el fondo. Del mero espectador que no quiere involucrarse, al que se implica en cuerpo en alma con lo que está describiendo. Del estremecimiento a la ternura, de la añoranza, a la "certidumbre de vivir sin que la muerte pueda empañar la insultante plenitud del instante", de la soledad "más profunda que cualquier pensamiento" al deseo de que "ninguna niebla le (pueda) arrebatar (a sus

protagonistas, una) maravillosa mañana de primavera".

Cada uno de los personajes de estos siete relatos arrastra su propio dolor, su propio vacío, su propio transitar por un túnel en el que a veces resulta imposible encontrar el final. Pero todos ellos consiguen alcanzar la salida.

Como dice el protagonista de uno de los cuentos, "Cualquiera hubiera enloquecido. Cualquiera que tuviera entre sus manos un pelo de Dios y supiera su nombre, y le hubiera mirado a los ojos". Pero ellos no. Ellos se enfrentan a su destino con una "elegancia que es armonía". Como la elegancia que se impone sobre los siete cuentos independientes que componen el libro, y como la armonía que los envuelve y los hace uno solo.

Por **Inma Chacón**
Escritora

ESCALERA CORDERO, Matías

Grito y realidad

Tegueste, Tenerife: Baile del Sol, 2008, 184 pp.

(Poesía, 77)

POESÍA DE LA INEFABLE EXPERIENCIA

La función del poeta siempre ha sido dar testimonio de la inefable experiencia, manejando el lenguaje común para fijar lo efímero en el cauce del poema. Por esto, Matías Escalera Cordero, en el manifiesto que inaugura *Grito y realidad*, presenta la dicotomía cartesiana entre *res cogitans* o "espíritu razonable e inmaterial" y *res extensa* o "materialidad mecánica, mensurable, ponderable y divisible *ad infinitum*"; y ambos conceptos simultáneamente se

oponen a la idea de Spinoza de que "ambas sustancias no sean más que una y la misma "Substancia"". Y es esta Substancia –única e indivisible– spinoziana la verdadera materia poética, tal como es entendida por Matías Escalera; materialidad y forma de lo diverso en la palabra que unifica. Y es aquí donde surge el conflicto de la poética de *Grito y realidad* en torno a la cualidad material e inmaterial de la misma palabra poética: ¿realismo o nominalismo? No hay una respuesta categórica en los poemas que componen este libro –ni en los

que componen, por cierto, la antología de la poesía de la humanidad–; simplemente se ofrece la posibilidad de leer el cuaderno de bitácora que el poeta escribe en el viaje iniciático del verbo.

La poética de *Grito y realidad* enuncia la experiencia del poema en el marco del compromiso ético con el otro que, en el ámbito poético, es la muerte y el paso del tiempo, es decir, la ausencia de memoria. Por esto, el poeta ha de dar testimonio, para que no se olvide la historia de lo

cotidiano: la historia en minúscula. Así, a través de lo minúsculo y de lo efímero accede el poeta a lo inefable para nombrarlo con las cosas cotidianas que parecen estar siempre ahí: disponibles al olvido y a la erosión del tiempo. Frente al olvido se alza la memoria, y contra la muerte –y sus agentes– el poeta escribe poesía.

En cuanto a la estructura de *Grito y realidad*, se debe observar que la primera parte del libro se titula DENTRO/RAZÓN INMÓVIL y la segunda parte del libro se titula FUERA/CAMBIO Y PERCEPCIÓN; mientras que la tercera parte del libro se titula TODOS LOS NOMBRES PERO NO EL NOMBRE, mostrando la relación dialéctica que existe entre los polos anteriores y que –como vimos– parece diluirse en el verbo poético único, o Substancia spinoziana. En este sentido, sólo dejar anotado que el poeta selecciona la palabra exacta en el eje paradigmático o lingüístico y en el eje sintagmático o material de la lengua común. Dicha selección no es azarosa y exige al poeta sensualismo y racionalismo a partes iguales, como también, imaginación y memoria o, como expone Matías Escalera, razón inmóvil y percepción: arrebatos de inspiración y rigor crítico.

Así las cosas, en la primera parte de *Grito y realidad* se puede observar un conjunto de diez poemas que van de "A Guilhen de Peiteu" hasta "Llamas que tiemblan" en los que se muestra la inefabilidad de la experiencia desde la expresión de la razón inmóvil. Buena muestra de esto es el poema titulado "Canto" y el poema titulado "Balada de las bolsas blancas", en cuyo título, este último, encierra uno de los símbolos recurrentes de esta obra: la bolsa blanca, por extensión cromática, de plástico y, ti-

rando del hilo, el plástico como sucedáneo que viene a sustituir el original, es decir, palabra blanca (en definitiva, metáfora) que reemplaza lo originario material, o sea, que lo nombra sin ser el nombre, ni mucho menos lo nombrado.

La segunda parte de *Grito y realidad*, FUERA/CAMBIO Y PERCEPCIÓN, pone en juego la noción de materialismo dialéctico, es decir, de materialismo en la percepción, y dialéctico en el cambio. Ambos procesos dirigen la conciencia del poeta al territorio situado extramuros de la palabra, que es la realidad. Así, Matías Escalera aborda en los poemas que integran este bloque una valoración poética de la Historia con mayúscula, pero, vista desde la perspectiva particular de la historia con minúscula. En este sentido, se denuncia el uso de la historia como relato de vencedores y se reivindican los pequeños avatares que la gran historia olvida y en los que se gesta la crónica cotidiana y efímera del paso del tiempo. Para que no caiga todo en el olvido, el poeta observa el envés de la realidad y lo saca a la luz en la agonía del poema, para mantener la memoria de las cosas pequeñas y fugaces. De esta manera, el contraste entre el yo individual y el yo colectivo toma gran relevancia en esta parte de *Grito y realidad*, proclamándose a pleno pulmón que el dolor, el sufrimiento, el paso del tiempo y la muerte son elementos que decantan la solidaridad entre clases, entre ricos y pobres, o entre buenos y malos. A este respecto, resulta muy apropiado el poema titulado "Este (injusta memoria: Varsovia, 1986)".

Llegando al final del análisis de *Grito y realidad* y en la tercera parte del libro: TODOS LOS NOMBRES PERO NO EL NOM-

BRE, Matías Escalera proclama la muerte del significado, de la metáfora, del símbolo y de la épica del compromiso. Es decir, muertas la verticalidad y la horizontalidad de la palabra, sólo queda constatar la ausencia del nombre como presencia de los nombres. Pasado de moda el juego combinatorio de las sombras y los significantes, surge de entre los escombros de los nombres: el nombre.

Consideradas estas premisas de raigambre metapoética, hay que decir que esta última parte de *Grito y realidad* concibe el poema como el espacio en el que coinciden la ausencia del nombre y la presencia de los nombres, es decir, ámbito en el que surgen la ausencia de la esencia del nombre y la presencia de la existencia de los nombres. Si todo está dicho, sin decirse nada, ¿dónde está el punto de inflexión entre la realidad y la ficción? La única respuesta está en el poema y en la interpretación alegórica e irónica que el poeta despliega para reflejar la realidad. Por tanto, apenas se ha creado una ilusión poética de normalidad, el poeta la trunca para desvelar lo que se oculta tras el espejo.

¿Por dónde se ha de comenzar la búsqueda de ese espacio limítrofe? Pues, se debe comenzar por constatar el aquí y el ahora como el referente de los nombres, en lugar de caer en el abismo de la metáfora por la metáfora. Se debe comenzar por considerar la poesía como una materia verbal viva que necesita alimentarse de realidad para mostrar la verdad de la palabra en su autenticidad. Bajo estas premisas, se debe iniciar el viaje al origen del verbo y, por supuesto, ese viaje se debe comenzar leyendo *Grito y realidad*.

Por José Andrés Calvo Rodríguez

PILATOWSKY, Mauricio

La autoridad del exilio, una aproximación al pensamiento de Cohen, Kafka, Rosenzweig y Buber

México: Plaza y Valdez, 2008

LA AUTORIDAD DE LA MARGINALIDAD:
LA APERTURA DE UN DEBATE

La discusión que en México abre el profesor Mauricio Pilatowsky con su libro *La autoridad del exilio, una aproximación al pensamiento de Cohen, Kafka, Rosenzweig y Buber* llama a cuentas la concepción ilustrada y dominante de la palabra autoridad, como obligación política del ciudadano. La propuesta crítica de Pilatowsky se nutre de una concepción de autoridad que nace contrariamente del respeto, del acompañamiento y la solidaridad con los más débiles y singulares. Esta supremacía de la moralidad tendrá que obligar, tarde que temprano al mundo de la política, a replantearse los supuestos aportes en la multiplicación de la democracia y también a la par, de las exclusiones.

Cuatro intelectuales y escritores del centro de Europa durante la segunda mitad del siglo XX son los protagonistas del libro: Hermann Cohen (Koswig, 1842-Berlín, 1918), Martín Buber (Viena, 1878-Jerusalén, 1965), Franz Rosenzweig (Kassel, 1886-Frankfurt, 1929) y Franz Kafka (Praga, 1883-Kierling, Austria, 1924) ¿Tienen algo para decirle a nuestro tiempo global y de apariencia impersonal estas voces filosóficas y literarias surgidas del centro de Europa? ¿Qué tienen por compartir con las naciones latinoamericanas de hoy?

Se trata de un trabajo académico, pero de una academia que construye escotillas para dialogar con la situación política de los estados nacionales contemporáneos,

con la dolorosa situación de millones de seres humanos que les corresponde sortear la migración y con una multitud de sujetos singulares que en todos los rincones del mundo nos enfrentamos a una concepción de autoridad denostada por muchos, en crisis profunda, pero con una gran capacidad de intervención, modelación y control de las conciencias.

Mauricio Pilatowsky (1958) es investigador de la Universidad Nacional Autónoma de México, licenciado en Filosofía y Letras por la Universidad Hebrea de Jerusalén, Máster y Doctor de la UNAM, investigador invitado al Instituto de Filosofía del CSIC de Madrid, y miembro del Grupo de investigación "La Filosofía después del Holocausto" de México.

La actualidad que puedan tener estos pensadores y lo que ayuden a interpelar el mundo latinoamericano de hoy, debe partir de un reconocimiento de su aporte particular a la filosofía y al pensamiento del siglo XX —a excepción de Kafka que era narrador—, así como del difícil entramado que les tocó vivir.

Herman Cohenn, el más antiguo de los cuatro, maestro de Rosenzweig y Buber, se le conoce tradicionalmente como un agudo comentarista de Kant; pero será durante la plena madurez de su vida intelectual donde produzca un giro a través de su libro *La religión de la razón desde las fuentes del judaísmo* (1915) (Barcelona: Anthropos, 2004). En este trabajo, un filósofo racionalista demuestra que, una tradición religiosa

marginada y despreciada como la judía, tiene mucho que decirle al logos dominante que se nutre de Kant y de Hegel. Durante gran parte de su vida fue un profesor que enalteció una universidad de la provincia alemana, pero al jubilarse marcha a Berlín con la esperanza de encontrar un escenario más sensible a sus ideas. Allí entra en contacto en el Instituto de Ciencias del Judaísmo, con Franz Rosenzweig que formaba parte de éste.

El libro de Rosenzweig *La estrella de la redención* (Salamanca: Ediciones Sígueme, 2006) ejercerá una radical influencia en escritores de tanta importancia como Gershon Sholem y Walter Benjamin. En su corta vida, Rosenzweig pasará del idealismo hegeliano a las búsquedas del catolicismo para finalmente producir un diálogo filosófico con un judaísmo renovado que se conoce como "Nuevo pensamiento". Para Rosenzweig la universalidad hegeliana produce un profundo y amargo olvido de la singularidad. Lo concreto de la experiencia y de la vida se sacrifica en nombre del absoluto, del totalitarismo al que puede llegar la razón.

En el entorno latinoamericano Martín Buber es la figura más conocida. Mientras que Cohenn y Rosenzweig mueren antes del gran exterminio de los judíos realizado por los nazis, Buber tendrá que enfrentar en Viena el crecimiento de la xenofobia, participando en comités de ayudas a emigrantes judíos. Desde muy joven compartió las posturas sionistas, aunque luego, en pleno triunfo del nazismo se separará de muchas

posturas incubadas por Teodoro Hertz, fundador de ese movimiento. En 1938 emigra a Palestina donde será profesor en la Universidad de Jerusalén y donde también formará comités para la constitución de un diálogo entre judíos y árabes.

Franz Kafka en su dimensión de novelista resulta ser la figura más conocida de los cuatro. Como lo destaca Pilatowsky en su libro, el apremio de la autoridad sobre los sujetos concretos, desprotegidos e inermes, hace de su obra literaria una discusión permanente con el tema del poder, con la dimensión desprotegida de las personas, en un universo sometido no a Dios sino a la burocracia.

Estos cuatro intelectuales a pesar de su nacimiento en el centro de Europa: en Alemania, en Checoslovaquia, en Austria, les correspondió para ser aceptados, la escogencia entre el mundo de sus antepasados judíos emigrantes y el mundo que habitaban en su presente: la Europa cristiana. El producto de esa presión fue una obra filosófica y literaria donde se destacan tres elementos: 1) El cuestionamiento radical a todo discurso que totalice y haga única la verdad. 2) El reconocimiento de una singularidad expresa en los discursos marginados o acallados por la autoridad

de las verdades universales. 3) El peligro de que esas verdades totales y universales se conviertan en la legitimación perfecta para el autoritarismo.

La Metamorfosis y *El Castillo* son las metáforas de una concepción total y autoritaria que condena, encierra y destruye la diferencia, y es la particularidad de los protagonistas en los relatos de Kafka. Por su parte Buber, como lo muestra Pilatowsky, hizo énfasis en la manera que la razón hegeliana mató el Dios del amor y entronizó un Dios del pensamiento. De allí que Rosenzweig desconfíe del idealismo, proponiendo una concepción de autoridad social y política que no sea la del excluyente Estado europeo cristiano. Esta noción de Estado cristianizado le resulta *obligatoria*, por lo tanto contraria a la concepción de "hombre libre y soberano". Como lo analiza Pilatowsky, la idolatría por el Estado cristiano puede superarse o ampliarse por una autoridad distinta: aquella del exilio, la del lugar que ocupa el silencio en el lenguaje y la de una moral que debe estar por encima de un Estado que pretende ser total.

¿Tienen todavía lugar hoy estas reflexiones? Basta mirar el conflicto entre los distintos estados-nación que gobiernan el mundo y la presión de vastos sectores de emer-

gentes grupos sociales: indígenas, desempleados, sin tierra, mujeres, homosexuales, nuevas creencias religiosas para intuir la urgencia de pensar políticamente el mundo con otros ojos. Respecto a América Latina la cuestión se vuelve más acuciante cuando se entiende ese mundo que tenemos, fruto de una "universalidad europea" que sometió y desconoció a las regiones del mundo que conquistó, colonizó y expolió.

Hoy, el trabajo silencioso de los emigrantes latinoamericanos en Europa y en los Estados Unidos, o la presencia de los desplazados de la guerra en las calles colombianas, pone al orden del día la pregunta de cómo construir un mundo en el que no basta cumplir con las demandas totalitarias de la globalización, sino que haga suyo los rostros, los gestos morenos, indígenas humildes, de aquellos que interpelan desde su dolor a quienes pretenden imponer su maquinaria de triunfo. En estos aspectos radican las implicaciones de la discusión que abre Mauricio Pilatowsky.

Por **Alberto Antonio Verón**

Escritor. Profesor UTP

Coordinador grupo de investigación

Filosofía y Memoria

CASANUEVA, Mario y BOLANOS, Bernardo (eds.)

El giro pictórico. Epistemología de la imagen

Barcelona: Anthropos/Universidad Autónoma Metropolitana, 2009, 255 pp.

El lector medio de un volumen colectivo titulado *El giro pictórico* podría estar más interesado en la imagen y en sus dimensiones estéticas que en la teoría de la ciencia, y esta obra le ofrece tanta o más teoría de

la ciencia, como su subtítulo indica, que teoría de la imagen, y sobre todo más que estética. Pero tal lector medio se equivocaría en apartarlo por eso, pues las conclusiones que en él se extraen de la exposición

de ciertos problemas epistemológicos y de su tratamiento visual en múltiples ciencias (geometría, cartografía, ecología, astrofísica, inteligencia artificial, etc.) revisten un particular interés incluso para aquellos

receptores prioritariamente atraídos por la producción y el consumo de imágenes estéticas, pongamos por caso los estudiosos del arte y la literatura. De hecho, saturados como estamos de libros sobre la imagen en los medios de masas –también llamados libros de “cultura visual”–, hay que saludar la aparición de uno que se ocupa preferentemente de la imagen en la ciencia y de la ciencia en la imagen.

He ahí la intención de la presente obra: probar que la imagen es un potente instrumento para generar y gestionar conocimiento científico, y que sólo ha llegado a serlo tras recorrer el largo *via crucis* de su relativo descrédito en Occidente y de su parcial subordinación respecto de la palabra, es decir respecto del pensamiento proposicional inscrito y escrito en las lenguas naturales. Como argumenta S. Gómez en su contribución al volumen, la ciencia moderna (siglos XVI y XVII), aun apelando a la representación figurativa en sus más conspicuos desarrollos (en geografía, botánica, astronomía, etc.), confió menos de lo que su historia convenida sostiene en la naturaleza mimética de las imágenes, en su adherencia a la realidad, en su capacidad veritativa; y fue al menos tan consciente como la cultura literaria y artística coetánea, la de un Barroco descreído e histriónico, de las labilidades y debilidades de la imagen, de su condición de artificio, de engaño programado de los sentidos. Desde entonces la visión científica sobre la imagen –redundancia aquí muy oportuna–, tal y como se manifiesta por ejemplo en la semiótica, tiene que esforzarse por compensar su propio estrabismo: el ojo derecho de la ciencia le informa de que algunas imágenes son o pueden ser altamente realistas, y que su correcto uso referencial se aprende muy rápido gracias al “iconismo primario” de la mente (U. Eco); el ojo izquierdo le muestra, en cambio, que incluso esas imágenes sólo operan en régi-

men veritativo–funcional, al modo de sus queridos enunciados protocolarios, dentro de ciertos contextos históricos y gracias a ciertas prácticas sociales, esto es que también, y simultáneamente, son en cierta manera arbitrarias o convencionales. De los dos ojos con los que la ciencia mira la imagen es el izquierdo, el convencionalista, el que hoy determina en mayor medida su percepción: de ahí que buena parte de los capítulos de *El giro pictórico* desplieguen los vigentes puntos de vista del cognitivismo, del constructivismo y del pragmatismo sobre la representación visual.

Cognitivismo. Que las imágenes participen en el pensar, que sean ellas mismas pensamiento, cognición, y no sólo auxiliares de la cognición, es la tesis central de este libro, y se acompaña de dos ilustrativos ejemplos en las colaboraciones de S. F. Martínez y de G. Frías Villegas. El primero recuerda que la geometría, con sus complejos procesos de construcción visual, está en el origen de algunas de las principales gnoseologías occidentales, las de Kant y Carnap (y antes la de Pascal); la función de la imagen en dichas gnoseologías, anudar los vínculos entre la forma y lo pensado, es tan relevante que bien cabría hablar de un modelo geométrico–matemático, apoyado en visualizaciones, para el conocimiento. El segundo asegura que cierto tipo de imágenes controladas, los diagramas, permiten la síntesis de lo heterogéneo, la integración de saberes, lo cual produce nuevos saberes de los que los diagramas, las imágenes, forman parte inalienable; y pareja integración se efectúa en niveles de abstracción tan altos que no pueden ser alcanzados mediante el recurso exclusivo al razonamiento lingüístico. Es quizá por eso por lo que otro género de imágenes emparentadas con los diagramas, los grafos, se utilizan justamente para abstraer la estructura conceptual de las propias teorías científicas y para representar su

potencial explicativo (M. Casanueva): si la herramienta gráfica es capaz de asumir, dotada de valores lógicos y matemáticos, tales funciones metacognitivas en segundo grado, mal puede dudarse de su competencia cognitiva en primer grado.

Constructivismo. Las imágenes científicas no son sólo, ni siquiera fundamentalmente, un *analogon* de la realidad, su reproducción o su reflejo, como hemos dicho, sino el resultado de una sofisticada fabricación que selecciona los datos reales, los contrasta con los modelos interpretativos disponibles y los adapta a la o las teorías que los modelos expresan; de este modo, las imágenes actúan como mediadoras entre el objeto observado y el dispositivo teórico a través del cual se lo observa –no se olvide que “teorizar” significa, etimológicamente, “contemplar”–. Así, por ejemplo, sucede según A. Ibarra y E. Zubia en astrofísica: las informaciones empíricas recogidas por sondas y telescopios son exhaustivamente comparadas, sintetizadas y formateadas a través de instrumentos y procedimientos tecnológicos que las cargan de teoría, hasta que surgen esas bellas imágenes digitales de galaxias y nebulosas que hoy invaden los suplementos dominicales y las pantallas de la televisión documental, a guisa de *output* conclusivo de lo que es una genuina “práctica teórica” de representación visual.

Pragmatismo. Las imágenes que construimos con fines cognitivos no son elementos inertes de una simple combinatoria ilustrada, sino agentes de un proceso continuo de transformación de la realidad y de sí mismas, de sí mismas y de la realidad. Las imágenes de la ciencia son una guía para la acción, en primer lugar sobre el universo material hacia el que tienden– así la cartografía, paradigma de imagen a la vez referencial y artificial, e involucrada en la conducta operativa (X. de Donato)–,

y en segundo lugar sobre ellas mismas, ya que las actividades en las que se aplican imágenes ocasionan modificaciones en su entorno de aplicación, y esos cambios obligan a su vez a modificar las propias imágenes, a corregirlas o ajustarlas de continuo. La representación que de la representación figurativa se desprende en este volumen resulta, por tanto, dinámica, procesual: las imágenes no son constructos cognitivos establecidos de una vez por todas, sino signos intencionales y pragmáticos; preguntarse qué significan supone descubrir qué quieren hacer, para qué y en qué circunstancias, resucitando las viejas preguntas de una teoría de la comunicación.

Algunas realizaciones históricas en el campo de la visualidad vienen oportunamente a demostrar, al hilo de los razonamientos de los diversos autores, que la concepción cognitiva, constructiva y pragmática de la imagen no es una idea del todo reciente, y a corroborar su utilidad para pensar las imágenes que nos ayudan a pensar. Los avatares de la invención de la perspectiva por los pintores del Renacimiento y su posterior teorización por los geómetras y los matemáticos, la *Characteristica Universalis* de Leibniz, el *Orbis Sensualius Pictus* de Comenius (siglo XVII) –el primer libro de texto ilustrado–, y ante todo el ISOTYPE o lenguaje universal para la educación visual diseñado por O. Neurath, son

ejemplos de la voluntad de intelectualizar la pictografía que ha manifestado la filosofía y la ciencia desde los albores de la Modernidad. El caso del ISOTYPE parece particularmente elocuente: para Neurath y sus colaboradores en el proyecto del positivismo lógico, elaborar una "ciencia unificada" que coordinase los conocimientos de las distintas ciencias particulares pasaba por proponer, como pieza básica de dicha ciencia unitaria, un lenguaje visual, fundamentalmente narrativo, apto para comunicar información sobre objetos, relaciones y procesos con la simplicidad, exhaustividad y coherencia de una lengua "perfecta". El actual abandono de las ambiciones enciclopédicas y universalistas del positivismo lógico no debiera ocultar la sorprendente continuidad de algunas de sus propuestas, y muy en especial la de su lenguaje visual: de él procede la señalización internacional de los aeropuertos, líneas de metro, hoteles y centros de recreo, los iconos que representan los deportes olímpicos, buena parte de los signos y símbolos empleados en la estadística, etc.

En definitiva, *El giro pictórico* consigue sin duda su objetivo, iluminar la conversión paulatina, pese a las resistencias, de la imagen en un elemento esencial del lenguaje científico. Lejos de carecer, como afirma la iconofobia, de un principio de razón suficiente, la representación visual proporciona un gran rendimiento intelectual,

es capaz de expresar las relaciones lógicas y construye y justifica las formas más consistentes de conocimiento. Para redondear este colofón sólo faltaría añadir un par de observaciones de prudencia epistemológica: primera, que el entusiasmo por las imágenes en la ciencia no ha de llevarnos a ignorar que casi nunca funcionan de hecho sin el apoyo, sin la colaboración de las lenguas naturales; y, segunda, que no es ciencia lo que mayormente depositan en las imágenes los medios de masas y la sociedad del espectáculo, alimentados de "cultura visual". La primera observación propone recuperar el debate sobre el hoy demasiado denostado "logocentrismo" y reevaluar los papeles, complementarios, de la palabra y de la imagen en la cognición; la segunda refrescar la conciencia de que la crítica de la imagen, de una cierta clase de imágenes, debería ser parte integrante de una ciencia no exclusivamente instrumental de la imagen. Como insinuamos al principio, ambas propuestas no entran dentro del radio de acción de este buen libro, soberano legítimo de sus límites y de su pertinencia. Queden sin embargo aquí a modo de puntos suspensivos en el diálogo que deseamos se establezca entre ciencias exactas, ciencias de la naturaleza y ciencias de la cultura a propósito de la representación figurativa contemporánea.

Por **Manuel González de Ávila**
Universidad de Salamanca