



Tehura



nº 4

REVISTA TEHURA
CREACIÓN, FILOSOFÍA, ARTE, POLÍTICA, SOCIOLOGÍA...

PRESENTACIÓN

Continúa la andadura de *Tehura* con este número cuatro intempestivo, en un año 2011 que da término dejando atrás una larga sucesión de acontecimientos que nos parecían marcar un nuevo comienzo, un despertar, pero que van quedando poco a poco atrás en el torbellino del tiempo. ¿Podrán servir algunos de ellos para mantener una puerta abierta al pasado, de hacerlo pasar hacia el presente y con ello trastocar el futuro?

Esperemos que algo acontezca.

Mientras tanto os ofrecemos para vuestra lectura distintos escritos que van desde la literatura, la filosofía y el arte. Damos un espacio a los comentarios, a la propuesta breve y a la poesía. Nos leemos un libro. Realizamos un descanso para el recuerdo. Reaccionamos ante las imágenes.

Revista Tehura: número 4. ISSN: 2254-0830

Edita: Tehura Asociación Cultural Iberoamericana. CIF: G85191617

Comité de Redacción

Director: Darío Barboza Martínez

Secretario: Antonio Heredia Fernández

Vocales: Mariana Gema Sánchez Hernández, Santiago Úbeda Cuadrado, Nicolás Gálvez Montañó, Andrea Bani.

Diseño: Gerardo Weiss

Dirección postal: C/ Alcalá 196. Apto. 74

28028 Madrid, España

Tel: 913559140

Fax: 913559140

E-mail: tehura@tehura.es

Página Web: <http://www.tehura.es>

Copyright 2011

Derechos reservados

Las opiniones expresadas son las de los/las autores/as y no reflejan necesariamente las opiniones de la Revista *tehura* y su Comité de Redacción.

SUMARIO

PRESENTACIÓN

SUMARIO

	CREACIÓN	
- Sacrificios		6 - 13
José María García Pérez		
- Acordes en el Averno		14 - 17
José María García Pérez		
	FILOSOFÍA	
- Lecturas desde el Corpus de Jean-Luc Nancy		18 - 27
Darío Barboza Martínez		
	ARTE	
- Viaje al siglo XX: Deineka y el realismo socialista (II)		30 - 39
Carlos Tarsitano		
	EN RECUERDO	
- David Viñas. Siempre lo tuvimos presente		40 - 43
Darío Barboza Martínez		
	MÍNIMAS	
- Pasteleraí anarquista	Andrea Bani	44
- Comentarios online	Sebastian Bravo	45 - 46
- Tampoco te fíes de tus nietos	Santiago Úbeda Cuadrado	47
	POESÍA	49
- Un gesto	Almudena Cabezas	
	DE LIBROS	50-51
- Nancy Huston - Jocaste Reine (2009)		
Antonio Heredia Fernández		
	PROPUESTA GRÁFICA	
- Collages		1 - 29
Ana Reguera Hernández		
Portada, contraportada y <i>collages</i> del interior.		
Laminas: 4, 5, 27, 28, 29, 48, 52		





Sacrificios

José María García Pérez

Collages (detalles): Ana Reguera Hernández

Sacrificios

Habiendo pasado desde la infancia hasta la juventud sirviendo como esclavos en la hacienda de un despótico terrateniente, Anju persuade a su hermano Zoshio para que huya con ocasión de acompañar a una anciana a la que se ha concedido poder morir en



el bosque, fuera de las vallas que acotan el territorio de poderoso y terrible Sansho. Él accede, ella sabe que es la única posibilidad de que uno de ellos encuentre a su madre, de la que fueron separados siendo niños, tras la destitución de su padre como gobernador de la provincia por estar en contra de la esclavitud. Pero también sabe que con su decisión ha firmado su sentencia de muerte, dado que los esbirros de Sansho tienen orden de marcar con un hierro ardiente tanto a los que intentan huir como a quienes los ayuden.

Ella acepta ese sacrificio y, en unas imágenes imborrables, busca la muerte en un

río para evitar la tortura: la vemos entrar en el agua mientras, paralelamente, contemplamos a la madre viendo el mar desde un alto a donde le han acompañado varias prostitutas – ella ha terminado siendo una también-, puesto que cuando intentó escapar fue capturada y le cortaron los tendones de los pies como castigo. Cuando volvemos al río sólo se nos concede ver unas ondas concéntricas que aluden a ese suicidio de forma metafórica.

El hijo no sólo logra escapar sino que, además, obtiene el cargo de gobernador y, siguiendo los dictados que su padre le inculcó cuando era un niño y al que nunca volvió a ver, prohíbe la esclavitud y libera a sus antiguos compañeros de infortunio. Pero también descubrirá la muerte de su hermana, tras lo cual busca a su madre, y al final, en una playa, la encuentra: vieja, sin poder andar y ciega. Ella pregunta por su hija y brotan de sus ojos sus últimas lágrimas al saber su suerte. Y la cámara se aleja pudorosamente de esa especie de “maternidad” al revés, dejando a los personajes con su dolor y al espectador con el alma encogida por semejante tragedia (**El intendente Sansho**, Kenji Mizoguchi, 1954).

Quince años antes, el propio Mizoguchi ya había profundizado en el tema del sacrificio en otra hermosísima película: **Historia del último crisantemo**. Allí un joven aspirante a actor, Kikunosuke, adoptado siendo niño por una familia que han sido actores

de teatro kabuki durante generaciones, intenta seguir sus pasos pero, aunque todos lo adulan y le intentan convencer de lo bueno que es en el oficio, sólo la niñera de su hermano pequeño le dice la verdad: que es un actor mediocre. Él aprenderá a valorar esa honestidad y acabará enamorándose de Otuku, aunque ella pertenece a otra clase social y es rechazada por la familia de él.

Ella le ayuda con sinceridad y sacrificio, no obstante lo cual una compañía teatral se ofrece a contar con él siempre y cuando renuncie precisamente a Otuku., es decir, a quien debe que su trabajo actuar hay ido mejorando poco a poco. En una nueva escena final imborrable, Otuku agoniza mientras Kikunosuke, consagrado en su oficio, preside un desfile de actores que descienden por el río en enormes piraguas, todo ello a la vez que la verdadera responsable del éxito de su amado muere escuchando el clamor en torno a su enamorado que lo reconoce como un actor sobresaliente.

Cumplidos ya los setenta años, recién salido de una grave enfermedad, y después de medio siglo en el mundo del cine, John Ford iba a rodar su última película en 1965: **Siete mujeres**. En el cine de Ford la idea de sacrificio siempre había estado muy presente, y la simple enumeración de personajes que ofrecen sus recursos, su comida o su vida por otros sería interminable. En esa postrera obra la doctora Cartwright llega a una misión religiosa en China y, paradójicamente, en un lugar donde todos son creyentes, ante el ataque de un grupo de guerreros mongoles, ella, la única atea, envenena al jefe



de los bandidos y se suicida con él, para que de esa manera el resto de sus compañeros pueda sobrevivir.

Siguiendo con los ejemplos cinematográficos ahora nos situamos veinte años después de la obra de Ford. Un realizador ruso que ya no podía rodar en su país y ya enfermo de un cáncer que acabaría con él en no mucho tiempo, iba a filmar en Suecia una película cuyo título no puede venir más a cuento: **Sacrificio**. Andrei Tarkovski sitúa a sus personajes en una casa que parece fuera del tiempo y del espacio. Allí ven la noticia de que ha estallado la tercera guerra mundial. Un hombre decide ofrecer su vida a Dios a cambio de que ese conflicto no tenga lugar. En buena lógica narrativa, y como consecuencia de esa promesa, la guerra no tiene lugar y él morirá.

Un paseo literario

Eveline es una joven que se ha enamorado de un joven marino en su Dublín natal. Pocas horas antes de partir a Buenos Aires con él para emprender una nueva vida, repasa lo que ha sido la suya hasta entonces: la violencia de su padre contra su madre, la muerte de ésta, las dificultades de sacar adelante a la familia –como única mujer de la casa, esa tarea ha recaído sobre ella- y hacer eso compatible con su trabajo. Pero, además, la memoria se le dispara a las calles donde jugó, los amigos que tenía, el futuro que la espera en otro continente, en esa especie de tierra prometida. Al final, conmovedoramente, ya juntos en el puerto los amantes, Eveline opta por no embarcarse en el último momento, porque a pesar de los pesares, cree que la vida que ha escogido no es, a fin de cuentas, tan mala (*Eveline* es uno de los más hermosos cuentos incluidos por James Joyce en su primer libro, **Dublínenses**).

Curiosamente, en el último cuento incluido en ese libro por el autor irlandés, **Los muertos**, Gretta, la esposa del protagonista, Gabriel, parece como si fuera una especie de prolongación de la joven Eveline, claro que ya madura, casada y con hijos. En efecto, ella no parece feliz en su matrimonio, y conociendo el carácter de Gabriel –que se nos presenta como un tipo engreído, superficial y pagado de sí mismo- ello no puede extrañarnos. A pesar de eso, Gretta continúa con la vida que le ha tocado vivir, seguramente con todas sus decepciones y tristezas, pero tampoco puede evitar las lágrimas al recordar durante las celebraciones de Navidad a un adolescente que la amó apasionadamente en el pasado, y que al oír las explicaciones de su esposa Gabriel cree que se trata de algo bajo y ruin, que sobre todo lo deja a él fuera de la vida íntima de su esposa, y que murió con diecisiete años tras haberle dicho, atravesando la ciudad en pleno estado febril por una enfermedad, que la vida sin ella no merecía la pena ser vivida. No es extraño que el relato acabe con la refle-



xión de la importancia que siguen teniendo para los vivos aquellos muertos que ya no están con nosotros pero cuya memoria nunca desaparecerá de nuestras vidas.

Tres hermanos están construyendo una torre de piedra para vigilar la llegada de bandidos y proteger sus posesiones y a sus familias, pero por una razón u otra ese trabajo no progresa, y los tres creen que es porque no han seguido las costumbres de su región: enterrar a una persona bajo los cimientos de la torre. Deliberan sobre el asunto y deciden que la primera de las esposas que aparezca al amanecer del día siguiente será sacrificada, con el compromiso de que ninguno se lo dirá a su respectiva mujer. Pues bien, el mayor no le dice nada a la suya ni una palabra del asunto, pero ello obedece a que quiere deshacerse de ellas, pues está enamorado de otra, pero como habla en sueños aquella se entera de los planes. El segundo le ordena a la suya varias tareas para que no vaya a llevarles la comida la primera. El más pequeño no le comenta una palabra, razón por la cual su esposa es la primera en llegar. No obstante, cuando ella llega allí, su marido se interpone entre sus hermanos y ella, lo que origina que lo maten. Su esposa, antes de ser emparedada les ruega a sus cuñados que dejen un hueco en el muro de piedra para poder amamantar a su hijo aún bebé, y ellos acceden. Pasan los días, las semanas, los



meses y hasta dos años, nutriendo a su hijo con sus pechos. El niño se ha ido criando fuerte y sano, y todo ello aunque la madre había muerto al poco tiempo de ser enterrada en vida, pero se ha producido ese milagro que da pie al propio título del relato de Marguerite Yourcenar, **La leche de la muerte**.

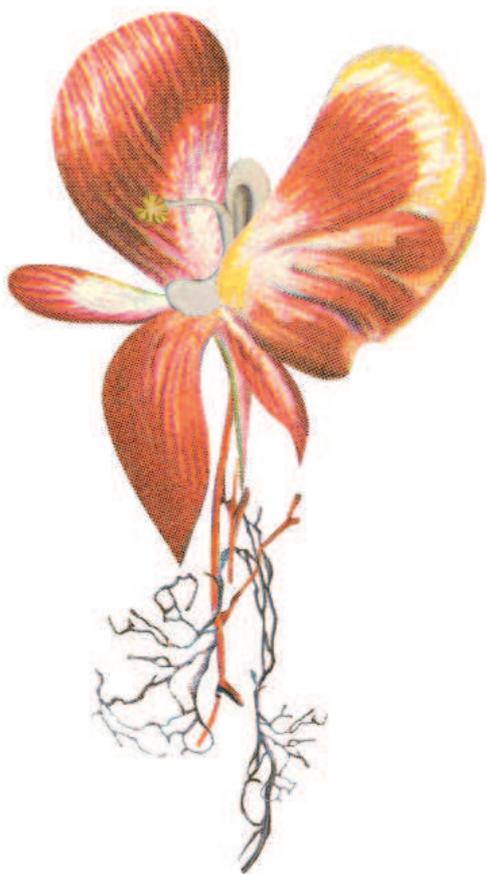
Dioses y gigantes

En ocasiones, la idea de sacrificio entraña la muerte de un hijo a manos de su padre. Ahí tenemos el caso de la joven Ifigenia, que Agamenón ha de sacrificar para ganarse el perdón de la diosa Atenea y que ésta permita que la armada troyana pueda seguir su navegación hacia Troya para la famosa guerra que haría inmortal Homero. Eurípides lo reflejó de manera maravillosa en dos de sus tragedias y, mil quinientos años después, hizo lo propio con ese tema uno de los grandes dramaturgos de la historia, el francés Jean Racine. Ese sacrificio recuerda mucho al de Isaac a manos de su padre Abraham, tal como nos lo narra la **Biblia**, pero también a Jefte, otra joven a la que su

padre tiene que sacrificar en beneficio de su pueblo, historia que aparece igualmente en los textos bíblicos y que conocería una cierta fortuna en la historia del oratorio, el más famoso de los cuales se debe a G. F. Haendel. Claro que la trascendencia que en el mundo de la música en general, y de la ópera en particular, de la vida de Ifigenia fue infinitamente superior, pues podríamos contar no menos de veinte óperas a lo largo de la historia de la música.

Pero a veces el sacrificio que exigen los dioses no afecta a una relación paterno-filial, sino a una de pareja. Un ejemplo maravilloso lo tenemos en una obra maestra de la literatura universal como es la **Eneida**. En el libro cuarto Eneas, uno de los nobles troyanos que ha podido escapar de la guerra de Troya, llevando a su padre Anquises, navega en busca de un lugar donde fundar un nuevo imperio, aunque no saben exactamente ni

dónde ni cuándo tendrá lugar esa fundación. A su llegada a Cartago, la reina Dido y Eneas se enamoran, por lo que los dioses deben intervenir y persuadirlos para que los planes divinos sigan adelante. Dido no puede por menos que ceder a esa voluntad superior, pero eso no hace que su amor disminuya, todo lo contrario, cuando la nave de Eneas se pone en marcha en dirección a Italia, donde fundará Roma, ella va siguiéndola desde la orilla hasta un acantilado donde, sin que nadie hubiera podido esperarlo, le lanza al vacío, incapaz de seguir viviendo sin su amor.



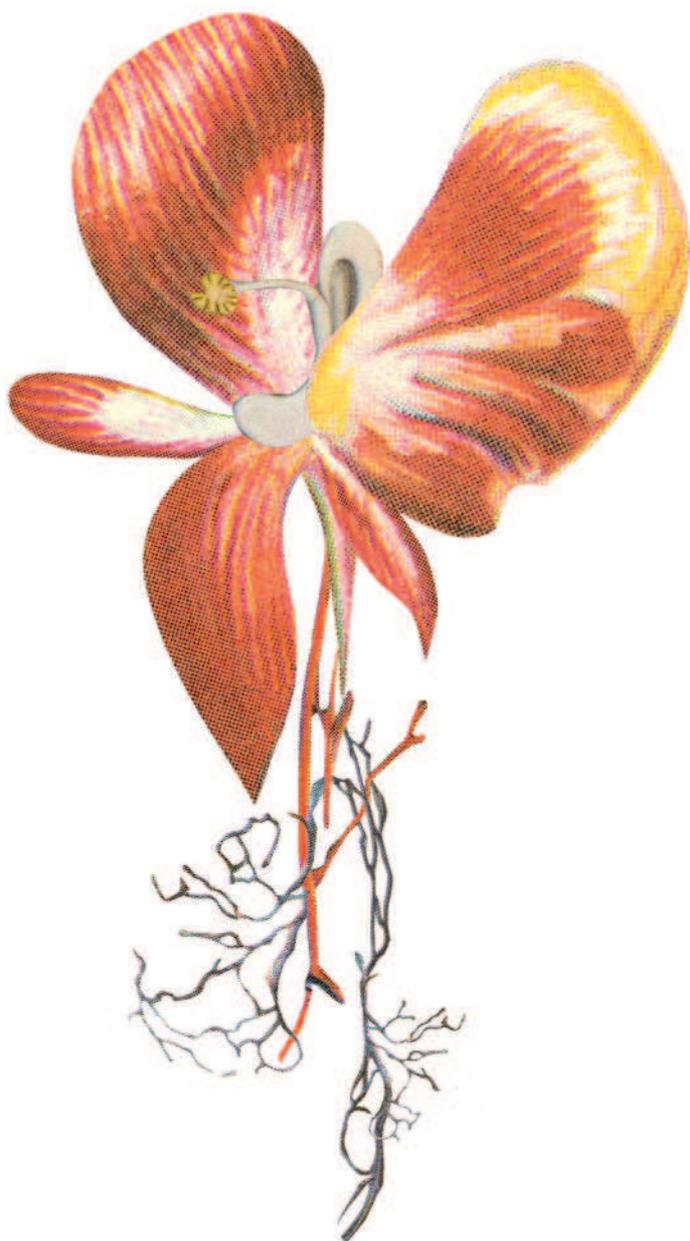
A mediados del siglo XX, en la costa este de los Estados Unidos un objeto proveniente del espacio aterriza y su misterioso tripulante, un robot cuyo nombre nunca sabremos, ha perdido la memoria. Un niño de diez años lo salva de morir electrocutado y se convierte en su amigo. Poco a poco Hogarth le enseña al metálico gigante que todos tenemos un alma que no desaparece, que las armas son malas y que su extraordinario amigo no es un arma. Sin embargo, el ejército no opina lo mismo, por lo que envía tropas para terminar con él, y en el fragor de la lucha el robot cree que han matado a Hogarth, lo que hace que se convierta en una terrible

arma de destrucción. Cuando todo parecía aclarado un buque lanza una bomba atómica contra el gigante, condenando con ello a la desaparición del idílico pueblo de Rockwell. Su mirada recorre el pueblo y toma la decisión de hacer buenas las palabras de su amigo: "Eres lo que quieres ser" y se lanza contra la bomba para evitar la muerte de tantas personas y de ese lugar que tanto recuerda la imagen de lo que siempre EEUU ha deseado ser (**El gigante de hierro**, Brad Bird, 2002).

Entre mares

Cuando el cine mudo agonizaba ante el éxito de la películas habladas, F. W. Murnau (1888-1931) se fue a Samoa a rodar **Tabú**, la historia de un amor imposible entre dos jóvenes: él es un arrojado pescador y ella una hermosa chica a la que el hechicero de la tribu declara tabú, es decir, que nadie puede tocarla porque va a servir a los dioses. Ambos huyen a otra isla para poder disfrutar de su amor, pero el anciano hechicero –y las progresivamente más pronunciadas sombras- los persiguen. El joven no le habla de la deuda que va contrayendo con un avaricioso francés y de cómo ha de arriesgar su vida buscando perlas en un mar infestado de tiburones, porque lo importante es que ella sea feliz. Pero el perseguidor los ha descubierto y para evitar que mate a su amado, ella se ofrece a ir con el viejo y aceptar su destino. El joven descubre al despertar la huida y nada y nada tras ellos y cuando alcanza la cuerda de la barca en la que ellos viajan, el hechicero la corta, condenándolo a morir en medio del océano. Los sacrificios de los dos no han servido de nada.

En una obra maestra de la historia del cuento, Robert Louis Stevenson narra la historia no muy alejada del argumento anterior. Otra pareja, también en los Mares del Sur, se acaban de casar, pero él ha contraído la lepra. Para curarse vuelve a comprar una botella que tiene un demonio en su interior, y que ya había poseído tiempo atrás, que tiene el poder de realizar los deseos de su poseedor, al precio, eso sí, de condenar su alma al infierno para toda la eternidad. No obstante haberse curado, su espíritu se apaga y ella se las apaña para comprar la botella, porque el amor que siente por él es superior al miedo de perder su alma. Pero ahora será ella quien se consume ante la perspectiva de lo que la aguarda tras la muerte. Por segunda vez, el amor le lleva a recomprar la botella y, de nuevo, ella hace lo propio después. A todo esto prácticamente ya la botella no se puede comprar, porque en cada operación de compra hay que adquirirla por menos dinero de lo que costó y después de varios siglos de permanecer en la tierra prácticamente ya no vale nada. Finalmente, un viejo lobo de mar adquiere la maléfica botella y libera a la pareja de su maldición. Sólo una mano maestra como la del escocés podía dar tales detalles de hondura psicológica y llevarnos encandilados y temerosos a la vez al final feliz con el que concluye **El diablo en la botella**.



Teatro y opera

Antonio compromete su fortuna para que el judío Shylock preste tres mil marcos de oro a su gran amigo Basanio, que pretende la mano de la prudente y hermosa Ana, la noble joven de la que está enamorado. Pero la suerte le es esquiva a Antonio y sus naves cargadas de productos para comerciar por todo el mundo se van hundiendo para desesperación de todos, puesto que no sólo está en juego su fortuna, sin también su vida: Shylock incluyó en el contrato una cláusula que le permitirá arrancar una libra de carne de la parte del cuerpo de Antonio que desee. Al final, Antonio y sus amigos saldrán victoriosos y recuperarán el dinero; Shylock no sólo pierde su fortuna sino también a su hija, que se ha fugado con un noble cristiano, y todo tiene un hermoso final feliz en esa maravilla de mezcla de tragedia y comedia que es **El mercader de Venecia** de William Shakespeare.

Pero a veces uno compromete también su trabajo, su honor y casi hasta su familia. Es lo que ocurre, por ejemplo, al doctor Eckerman en **Un enemigo del pueblo**, de Henrik Ibsen. Él ha descubierto que las aguas del nuevo balneario que se va a inaugurar en su ciudad están contaminadas, y se enfrenta con todos los poderes de la misma para convencerlos de que no se abra el balneario, incluido al alcalde, que es su propio hermano. La obra termina con el doctor que se ha quedado solo, dispuesto a luchar por la verdad, aunque para ello se convierta – como de hecho se convierte – en un apestado social, careciendo incluso del apoyo de su misma familia, dado que ni su esposa ni varios de sus hijos están de acuerdo con las decisiones que toma su padre.

En el ámbito musical, otra mujer prefiere perder su vida antes que revelar el nombre de aquel a quien ama en secreto. En efecto, antes la amenazas de terribles torturas por parte de la malvada emperatriz del trono de China, Turandot, que intenta averiguar el nombre del protagonista para no tener que desposarse con él, Liú, que ha acompañado a Calaf –el héroe de la ópera, y cuyo nombre conoce perfectamente como es lógico- y se ha ocupado del padre de éste, tras cantar una de las más hermosas arias de la historia de la música, se calva un puñal en el pecho, compartiendo su final con el de numerosas heroínas de las óperas de Puccini, en una obra que también lleva como título el nombre de una de sus protagonistas, **Turandot**.

No es precisamente en secreto como Violeta como ama a Alfredo, en otra famosa ópera, en este caso a partir de la novela de Alejandro Dumas, **La dama de las camelias**. Incluso la pareja vive junta en una quinta próxima a París. Pero el padre de él no puede aceptar esa relación, pues pertenece a una familia noble e influyente y no quiere que la relación sentimental de su hijo melle su reputación. En consecuencia, visita a la chica y le convence para que deje a su hijo, pues es lo mejor para él. Ella, pese a la sinceridad de su amor, accede y le envía una carta frívola en la que finge que ya no ama a Rodolfo y desaparece de su vida. Él no sale de su asombro y la humilla públicamente, lo que hace doblemente dolorosos sus sentimientos –no en vano se trata de dos personajes de honda raíz romántica -. Tiempo después, consigue saber de su paradero y va a verla, descubre la verdad y también, para su desgracia, que ella está enferma de tuberculosis y, de hecho, morirá en sus brazos (**La Traviata**, Giuseppe Verdi).



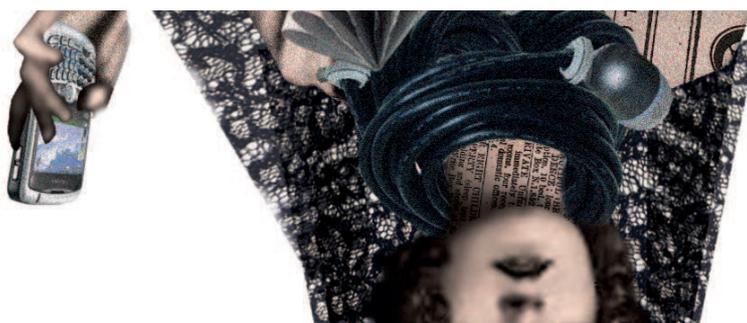
Padres e hijos

Jeremy Fox es el jefe de una cuadrilla de contrabandistas y, además, un noble por el que suspiran las mujeres y a quien envidian los hombres. Sin embargo, su corazón perteneció a una mujer ya muerta, la madre de chico llamado John Mohune, y éste se presenta ante él para que le eche una mano en su vida. Fox le ayuda a buscar un valioso diamante, a principio con la secreta intención de quedárselo él, pero después expondrá su vida para salvar la del chico – que bien podría ser su hijo de no haber mediado la rotunda oposición del padre de la difunta-. En una de las más memorables escenas finales que nos ha dado el séptimo arte, el atormentado y de inequívoco regusto romántico héroe que es Fox se adentra en el mar que una pequeña barca, mortalmente herido, y desde allí se despide de John, llevando en su rostro la lividez de la muerte que le espera en el mar (Moonfleet, Fritz Lang, 1954).

En clave humorística hay un episodio de Los Simpsons en el que se trata el tema que nos ocupa, con el sesgo burlón tan habitual en esa serie. El abuelo Simpson necesita un riñón para poder vivir, y con la inconsciencia que el caracteriza, Homer se ofrece voluntario para donarle uno de los suyos. Pero en dos ocasiones en los que le van a extraer el riñón huye o intenta huir. Tras la extirpación final, Homer abraza a Bart tocando la zona donde se encuentra el riñón de su hijo, pensando en que algún día su hijo hará lo mismo por él, ante la cara de preocupación de su primogénito que semejante gesto paterno despierta en él.

Final en la luna

La tripulación de un viejo proyecto espacial de la NASA se reúne de nuevo para poder hacer su sueño realidad: treinta años atrás no pudieron ser enviados al espacio por varios problemas y la misión fue abortada. Los cuatro amigos son lanzados al espacio y allí descubren una estación espacial soviética que contiene un buen número de misiles. Ante la posibilidad de morir todos allí, salvando eso sí de que caigan a la tierra, uno de ellos, que se sabe con muy poca vida por delante –le han comunicado un poquito antes que tiene un cáncer terminal -, escoge sacrificarse y, en una imágenes inolvidables, Tommy Lee Jones, que es quien encarna a ese personaje, termina en la superficie lunar, sentado tan tranquilo como si de una merienda campestre se tratara, y en el cristal de su casco de astronauta se ve reflejada la tierra, todo ello mientras suena una bonita canción que habla de nuestro satélite, pero una canción de la época en la que el equipo protagonista eran unos jóvenes cuya máxima ilusión en la vida era la que ahora ya se ha convertido en realidad. La espera –y la vida- ha merecido la pena (Space cowboys, Clint Eastwood, 2000).



Acordes en el Averno

José María García Pérez

Collages (detalles): Ana Reguera Hernández

Habiendo llegado al Averno, Orfeo comienza a tañer su lira y se pone a cantar. No sólo va a lograr con su música que Plutón y Perséfone tengan compasión de él y consientan en que retorne junto a él al reino de los vivos su joven esposa Eurídice, recién fallecida – aunque, eso sí, con la condición de que no se vuelva a ver su rostro hasta que hayan abandonado el tenebrosos reino-, sino que mientras dura ese canto se detienen los tormentos sin fin que padecen algunos de los personajes mitológicos que allí se encuentra (Tántalo, Ixión, etc.). Como es sabido, Orfeo será incapaz de cumplir el requisito exigido por los reyes del Hades y perderá para siempre a su mujer.

Este no es sino uno de los numerosos ejemplos del valor mágico, de las propiedades casi terapéuticas adjudicadas desde antiguo a la música – pensemos en el famoso castrado Farinelli en la corte española para aliviar la melancolía del rey Fernando VI -.

Ahora bien, si la música sirve en ocasiones para que su ejecutante salve la vida (Arión logra que un delfín lo lleve a tierra tras un naufragio), vamos a ver como muchas otras veces aquélla se relaciona con la muerte, como, por ejemplo, y sin salirnos de la mitología grecolatina, ese es el fin que espera a los marineros que acompañan a Ulises a su regreso a Ítaca al oír el canto de la sirenas. Pero también es el caso de Marsias, el sátiro que toca la flauta de manera tan armoniosa que conmueve a los habitantes del bosque y que, en un acto de soberbia - la *hybris* que tan duramente era castigada por los dioses - desafía al dios Apolo a un duelo musical. Ni que decir tiene que éste vencerá y Marsias será desollado vivo como castigo.

Una leyenda andina nos narra la vida del joven Xicoténcatl, quien con dieciocho años es elegido para encarnar a Tetzcatlipoca, el dios de dioses y ser in-



molado en su fiesta al cabo de un año. El adolescente aprende a modular la flauta, el tlap-tisali, hecho de arcilla cocida, y se convertirá en un verdadero virtuoso, haciéndose además con un buen número de flautas. Ahora bien, transcurrido los doce meses, el sacerdote lo espera en el altar, y el joven va quebrando cada una de su flautas en cada escalón de la escalera del templo, hasta llegar al último, donde quiebra aquella primera tan querida un momento antes de que el sacerdote le saque su corazón y lo ofrezca a los dioses.

Una versión de El flautista de Hamelín dice que la ciudad le paga por llevarse las ratas, pero sobre todo para recuperar a sus hijos, puesto que él se los había llevado como rehenes al no querer abonarle los ciudadanos la paga prometida por el servicio que hace a la ciudad. Pues bien, son varias las versiones de este cuento que señalan que los ciudadanos no pagan y los niños o bien son encerrados en una cueva, o bien lanzados por un precipicio o simplemente se desconoce dónde se encuentran, que es tanto como decir en los cuentos tradicionales que ya no viven. Tal vez esos finales puedan parecer crueles, pero no lo es menos el fin que Perrault da a su Caperucita Roja, que termina cuando el lobo devora a la niña, tras haber dado buena cuenta de la abuela.



En el siglo XIX hay en varios autores de muy distintos países y culturas una querencia por los temas que nos ocupan. E. T. A. Hoffmann (El consejero Kreppler), A. Chéjov (El violín de Rotschild) y Leopoldo Alas, "Clarín" (Las dos cajas) construyen sus relatos en torno a una figura paterna que toca el violín y cuyo hijo muere. Esa asociación amor-muerte se da a lo largo de los textos, pero por si eso fuera poco, en dos de ellos el padre entierra al violín con el hijo muerto y el tercero (Chéjov) hace que todo el dolor de una vida sin consuelo sea traducido a música por el violín del anciano Yákov poco antes de su muerte, hasta tal punto que cada vez que se tocan esas notas cuantos las oyen no pueden por menos que echarse a llorar. También podemos encontrar en El fantasma de la ópera, novela de Gastón Lerroux del XIX como los anteriores, una escena en la que su personaje principal acude a las ruinas de un monasterio y allí oye una hermosísima melodía de violín, tocada –según cree– por el difunto padre de su amada, que ha prometido velar por su hija incluso después de la muerte. Sin embargo, lo cierto es que el intérprete de tal emotiva música no es otro que el villano de la historia.

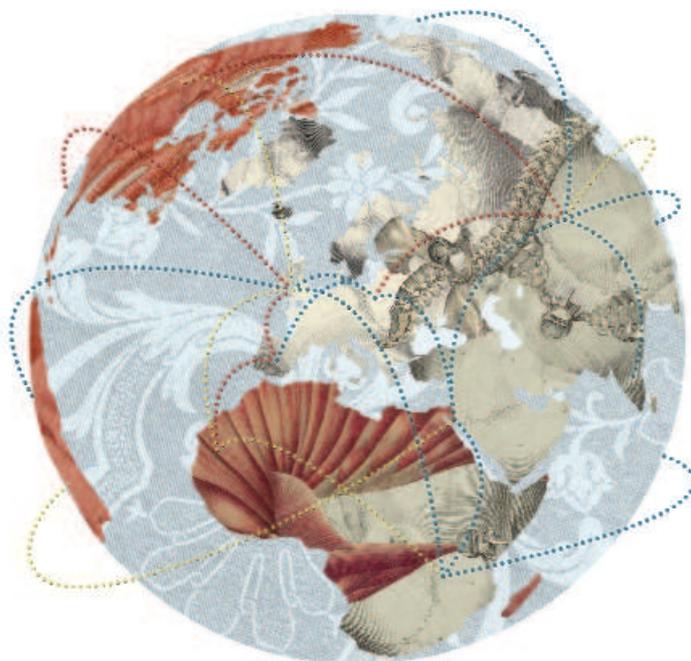
Evidentemente, el cine se ha ocupado, así mismo, de la relación entre la muerte y la música. Y un caso paradigmático lo tenemos en el final de La strada, la

maravillosa película de Federico Fellini. Zampanó llora la muerte de Gelsomina, la joven que lo acompañaba por los pueblos en su espectáculo medio circense, medio teatral y quien había llegado a quererlo. Pero lo que importa aquí es que mientras tiene lugar esa escena junto al mar, suena la música que ella cantaba en la banda sonora – que además ha servido para que él supiera de su muerte por una mujer-, y el recuerdo del entrañable personaje desaparecido se mezcla en el corazón del espectador con la música que la acompañaba – en un verdadero leitmotiv - y con el dolor por esa pérdida que siente Zampanó, ahora más solo que nunca.

Pero veamos otras variantes de este tema. Un pianista alemán y judío no puede tocar un concierto en plena época nazi, bloqueado por algo que no sabe qué es... El lector descubrirá que, en realidad, es un muerto cuya alma atormentada no puede descansar (El concierto, Helmut Lange). Por su parte, Alfred Hitchcock utiliza un golpe de platillo como señal para cometer un asesinato, pues de ese modo se silenciará el sonido del disparo (El hombre que sabía demasiado, 1957). Y no está de más aludir al hecho de que una cuerda de guitarra es el objeto que sirve para estrangular a una persona en uno de los episodios de la serie televisiva C. S. I.

En un orden ya directamente antropológico, durante unas determinadas fechas del año, se reúnen varias tribus de Nueva Guinea y Papúa para rendir tributo a sus muertos. Estos "aparecen", encarnados por varios nativos, con máscaras y con todo su cuerpo pintado de blanco a los ritmos que marcan los tambores. Los "muertos" danzan al son de esa música, recogen los alimentos que les ofrecen y desaparecen llevándose los. De este modo, los vivos honran a sus antepasados, se ganan su favor en la vida cotidiana (buenas cosechas, clima favorable...) y no provocan su ira, que ocasionaría resultados muy perjudiciales.

Como vamos viendo, la música se asocia de una u otra forma a la muerte, y ello ya desde bien antiguo, como lo testimonia la Biblia al referirse a las trompetas del juicio final, que podemos ver representadas, por ejemplo, en la parte superior del retablo mayor de la catedral vieja de Salamanca. Allí, dos ángeles tocan sendas trompetas mientras las almas bondadosas son acogidas por Dios y las malvadas se meten en la gigantesca boca del Leviatán. En otras ocasiones, es una música coral la que se relaciona con la aparición de la divinidad, en lo que casi podíamos denominar "coros celestiales", hasta tal punto ha devenido un tópico más. En efecto, recordemos los últimos momentos de vida de Suor Angelica, otra mujer pucciniana que opta por el suicidio, que en sus postremos instantes de vida ve a la Virgen mientras suenan los coros a los que aludimos. Esto mismo se dará hasta la náusea en el ámbito cinematográfico, tal y como se aprecia en las apariciones de Jesucristo en películas como Ben - Hur, Rey de Reyes y tantas otras.



Existen varias ilustraciones medievales en las que vemos a la Muerte llevándose a un ser humano tocando algún instrumento musical (el laúd, un tambor...), lo que no deja de ser una representación probablemente de alguna de las famosas danzas de la muerte, en las que se recreaba en forma teatral cómo aquella se llevaba a los vivos al más allá, lo que no deja de ser una forma de exorcizar el tema. Ahora bien, no todo encuentro con la muerte ha de ser penoso, como vamos a ver, sino que en ocasiones la aceptación de la misma se produce con gozo ante la esperanza de la vida eterna, como se dice en la hermosa cantata 153 de Johann Sebastián Bach: "Parto en paz, parto con alegría porque así lo quiere Dios".

Si hasta ahora veníamos hablando de héroes mitológicos, de divinidades o de seres humanos, sin embargo conviene no pasar por alto que en el mundo animal también tenemos ejemplos de la relación que venimos estudiando. Cómo olvidar el caso del cisne, al hermoso ave que según las creencias antiguas entonaba un bellissimo canto cuando sentía que iba a morir. Evidentemente eso no ocurre en la realidad, pero hay que reconocer que ese tema ha dado un gran rendimiento en el mundo de la pintura y de la literatura. ¿Y quién sabe si la muerte y posterior resurrección de sus cenizas del legendario ave fénix no tendrá también algo que ver con la música?

Mas volvamos al mundo de los humanos y a una variante más: en el relato de Marcel Schwob *La flauta*, la tripulación de un barco pirata encuentra a un viejo tocando ese instrumento. Lo llamativo del caso es que al subirlo a su nave y ponerse a tocar, esa música hace que estos crueles asesinos – que acaban de saquear el barco del viejo y han dejado la cubierta sembrada de cadáveres – ven el pasado de esos muertos – clara incursión en lo fantástico – y también, curiosamente, el futuro que hubieran tenido de no mediar el infausto encuentro con los piratas. Al final, éstos lanzarán al mar al ciego y así acallarán su música y las visiones que producía, pero su corazón ya nunca volverá a ser el mismo.

Obviamente, por la propia naturaleza de los dos temas que estamos tratando, fácil es deducir que son un campo abonado para abordarse desde el terreno de la literatura fantástica, como acabamos de ver en Schwob. De ahí la razón de que nuestros dos últimos ejemplos se sitúen en ese género. En *La música de Pan*, Saki nos presenta a un típico matrimonio inglés de principios del siglo XX que se ha ido a vivir al campo y allí Sylvia, la esposa, va a morir por el ataque de un gran ciervo azulado por la flauta del mismísimo dios Pan, colérico porque ella se llevó un racimo de uvas que le había sido ofrecido. Por su parte, Gustavo Adolfo Bécquer nos presenta en *Maese Pedro* el organista el caso de un órgano que sigue tocando milagrosamente tras haber muerto el músico que lo tocaba, que no es otro que el organista que da título al cuento.

En definitiva y para concluir, las relaciones entre la música y la muerte son más numerosas de lo que podría parecer, hasta el punto de que son detectables en un gran abanico de manifestaciones artísticas – pintura, música, literatura etc. - y no artísticas – el mundo animal, la antropología... -. Así las cosas no es de extrañar que, aparte de los ejemplos que llevamos señalados, puedan añadirse muchos más. Pero eso ya nos llevaría otro artículo completo y tan extenso como éste, y creo que con lo que llevamos dicho queda suficientemente probadas las conexiones que existen entre esos dos campos tan unidos al ser humano, y no era otro el objetivo principal de estas líneas.



Lecturas desde el *Corpus* de Jean-Luc Nancy

Darío Barboza Martínez

Collages (detalles): Ana Reguera Hernández

“¿Es preciso añadir que una vez rota la complicidad religiosa establecida entre el Logos y el Ser, entre ese Gran Libro que era el Mundo en su propio ser y el discurso del conocimiento del mundo (...) al fin se hacía posible una nueva concepción del discurso?”

Louis Althusser. *Para Leer el Capital*.

Introducción

Lo que voy a realizar, siguiendo el texto de *Corpus* de Nancy, e incorporando otros textos suyos, es un ejercicio que se pretende inverso al que él realiza. Es decir, considero que lo que él realiza es una deconstrucción de determinadas lecturas – de Aristóteles, Kant, Spinoza, Descartes, Heidegger y hasta de la propia lectura de La Biblia – para luego realizar a través de ellas su propia lectura del cuerpo. Teniéndolo en cuenta, voy a realizar mi propia lectura de *Corpus* mostrando las lecturas y mis reflexiones me evocan. La misma concepción de lectura entra en la propuesta nanciana, así como la de escritura. La concepción de escritura como ex – posición, exposición, supone una apertura, la imposibilidad de cierre de toda significación. La lectura de la escritura se entiende como otras escrituras, no como la Escritura o *Las Escrituras*, sino sin fin de escrituras-lecturas, que si bien pueden formar parte de un corpus, no implican el cierre del mismo.

Por ejemplo, podemos señalar en *Corpus* las constantes referencias a la lectura de la *Biblia*, que remiten a su “deconstrucción del cristianismo”, esto es su lectura de *Las Escrituras* y desde ellas, realizando sus propias lecturas y escrituras con ellas.

Sus escritos no nos traerán a la luz un pensamiento diferente, no vienen a crear nada nuevo – no repite la idea de un nuevo comienzo con “borrón y cuenta nueva” del discurso cristiano, no es en ese sentido *revolucionario* –, ni a decir lo que no había sido dicho, ni a revelar lo que se encontraba escondido, no establece otra realidad más verdadera. Esa escritura ya estaba ahí, se encontraba expuesta, incluso en el propio discurso cristiano, en la narración evangélica, se encontraba a la vista pero no era expuesta o si lo era no de esta forma. La diferencia se encuentra en la forma de articular ese discurso, la forma de exponerlo y de leerse a sí mismo, ya no como discurso cerrado a sí mismo, sino como exposición de sí, pero como exposición siempre múltiple.

1. Interpelación

En el ensayo *Noli me tangere*, Nancy recuerda la escena del encuentro entre María de Magdalena y Jesús. Cuenta como está a punto de producirse un desencuentro entre estos debido a que Magdalena no lo reconoce al verlo. Sin embargo el reconocimiento se produce cuando Jesús la llama por su nombre "María". Es entonces cuando María lo reconoce, y lo denomina como "Rabbuní", como "Maestro". Ella se reconoce en "María" – es su nombre – y a través de esta interpelación reconoce al "hortelano" como a Jesús, como a su maestro, aquel que le ha enseñado. Es a ella a quién le da el encargo de anunciar a sus discípulos que se encuentra en partida para encontrarse con su Padre.

Se produce el reconocimiento debido a que, a pesar de haberlo confundido con un hortelano, éste pronuncia su nombre. Como dice Nancy "Ella cree porque oye. Oye la voz que dice su nombre. Oye al que no se dirige más que a ella." (Nancy: 2006, 49) La dificultad de reconocimiento se encuentra en que la semejanza de Jesús consigo mismo no es ya inmediata, dado que tras la muerte no puede ser lo mismo, a pesar de encontrarse resucitado. Sigue siendo una "aparición", se "muestra", que guarda cierta distancia

con su existencia, ya que se encuentra "alterado en sí mismo". Se trata de una aparición de quien está muerto, y al aparecer señala que se encuentra ya en partida hacia el Padre. No se le puede tocar o no se le ha de tocar ni retener porque se encuentra en esa partida que le hace no pertenecer a éste mundo a pesar de haber resucitado de entre los muertos.

Sin embargo, la interpelación nos construye como sujetos, poniendo en el lugar del cuerpo al alma. La unidad de alma y cuerpo se produce a expensas de éste último. Es así que nos podemos preguntar con Nancy: ¿Cómo responderemos a la interpelación que viene en la forma cuerpo? Ponemos el alma en el lugar del cuerpo. (Nancy: 2000, 98) No se trata, para Nancy, de volver a colocar al cuerpo meramente como lo que es, haciendo desaparecer el alma como ficción. Sino que hay que aprovechar a ésta para dar cuenta de un cuerpo nunca cerrado –de la imposibilidad de la sutura–, de que la cosa se nos presente en sí, que nos sea transmitido su significado de manera instantánea.

Para Nancy es necesario restituir algo del viejo dualismo alma-cuerpo, para evitar la unidad monista, la inmanencia consigo misma. A Nancy lo que le importa es dar cuenta de que el "cuerpo es la unidad de un ser fuera de sí", en el sentido de ser un fuera sin dentro, al encontrarse



abierto, pero un ser fuera para poder ser consigo mismo (Nancy: 2000, 98). Se trata de poder indicar el cuerpo es una relación, siempre es una relación con otros, es un lugar de relación, un espacio abierto para estar con otros como consigo mismo. Ese consigo mismo nos ofrece la posibilidad de incorporar la noción de alma, en tanto que un sí mismo que es exterior al propio cuerpo y por tanto al sí mismo. Reintroducir la noción del alma pero rompiendo la identidad de uno consigo mismo producto de las concepciones monistas, que en definitiva han de acabar con uno u otro cuerpo-alma, o las concepciones dualistas, que en la aceptación de un cuerpo-alma terminan jerarquizando la relación para expulsar como resto –inservible– un cuerpo y elevar un alma. Siempre un resto y un des crédito del mismo. Para Nancy se trata de conservar cierto dualismo pero un dualismo que no termine por denigrar uno de los polos. Polos que no se encuentran cerrados y por tanto no son dos, pero no son tampoco uno: son por lo menos dos, uno en relación al otro.

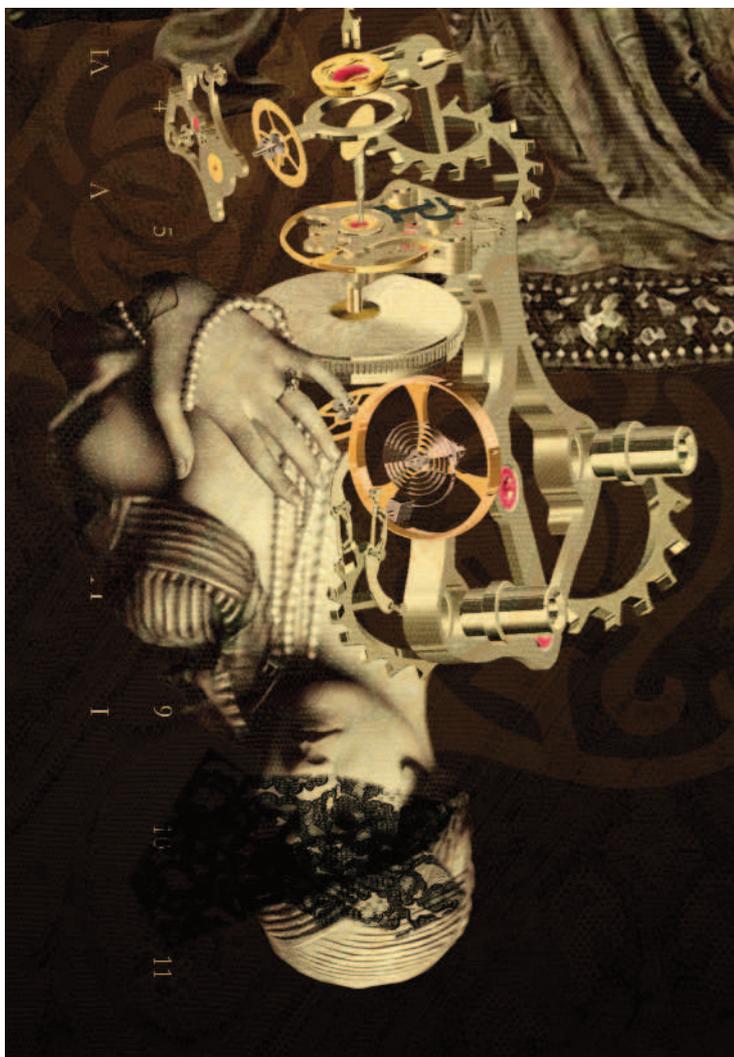
Se trata de señalar con Heidegger, que la existencia (*Dasein*) es ya “ser el ahí”, y que por tanto ya no hay ningún sujeto “detrás”. No es necesaria ninguna “encarnación”, no hace falta que el Espíritu se haga carne en él, basta con la exposición del cuerpo. Tampoco hace falta que venga a ocupar ese lugar que es el cuerpo un yo interior intan-



gible, porque no es compartimento, es siempre abierto, así como tampoco se puede poseer, como poseen los malos espíritus a un cuerpo en espera de ser exorcizados.

Sobre la *interpelación* se pueden ver algunos textos de otros autores. Por ejemplo, en Althusser en su escrito *Ideología y aparatos ideológicos del Estado*, encontramos como se producen la interpelación –primer momento ideológico– al dar un nombre a un recién nacido y que éste lo acepte, dotándolo de identidad individual (Althusser: 1998). La misma operación se produce ante la simple interpelación callejera “¡Eh, tú!”, quien la acepte a caído en el reclamo ideológico. Un desarrollo del mismo lo podemos ver en Slavoj Žižek, en *¡Goza tu síntoma!*, hay un capítulo titulado “La carta siempre llega a su destino”, donde nos aclara como se produce ésta interpelación en la que el destinatario es aquel que recibe la carta y “acepta” ser el destinatario (Žižek: 1994). La misma operación la encontramos en un autor español como Agustín García Calvo en su ataque a la

Ideología, cuya primera expresión es la certidumbre en la existencia individual, cuya primera operación es dotar al niño de un Nombre Propio "Fulanito de Tal", uno que al ser individual es igual que otros tantos, en tanto que el Ideal, que como Dios, dice de sí "Yo soy el que soy" - Dios creo al hombre a su imagen y semejanza- (García Calvo: 1977).



2. Exterior constitutivo

En el capítulo "Del Alma" de *Corpus*, Nancy señala una realidad constituida por forma y materia, pero, con Aristóteles, apunta que estas no se pueden distinguir una de otra (Nancy: 2000, 91). Anuncia a el alma como "la entelequia primera de un cuerpo natural organizado" (Nancy: 2000, 91), es decir, como *télos*, como el ser completamente acabado del cuerpo.

Sin embargo Nancy, siguiendo la indicación de Aristóteles de la no distinción de materia y forma, señala que "no hay la materia por un lado y la forma por otro – la una sólo tiene lugar gracias a la otra y como la otra".

Para aclararlo apunta distintos "momentos del alma":

1. En un primer momento el alma es forma-materia, entelequia de un cuerpo, cuerpo como conjunto, como complejo. (Nancy: 2000, 91)

2. El alma pasa a ser individuo, ya no se trataría del cuerpo sino de un cuerpo, de *éste* cuerpo concreto. Es por ello que indica que "La determinación singular es esencial al cuerpo." (Nancy: 2000, 92).

3. Un tercer momento es ese ser singular en relación con ese cuerpo como extensión, como estando *afuera*. Es la relación con el exterior, con los otros, como singular, toca a los otros, al afuera, pero a su vez se toca como de fuera. (Nancy: 2000, 92). Es necesario ser exterior para considerarse interior.

No se trata de "momentos" temporales sino de momentos del análisis que propone. No se trata de una construcción dialéctica, que encuentre su momento superador, sino una forma de articular una relación, desde el cuerpo-alma en su división dualista, conjunto complejo que sin embargo se resuelve en la valorización de uno de los términos, a una determinación de lo singular, que se muestra como una relación consigo, con el exterior. El otro nos constituye. Esa conciencia nos mira y analiza, desde fuera, y nosotros la observamos desde dentro, sujeto y objeto de conciencia. Siempre nos hemos de localizar fuera, siempre estaremos abiertos y fuera de nosotros mismos.

A partir de éste desarrollo nanciniano quiero traer a colación la noción de "Exterior constitutivo", un concepto acuñado por Chantal Mouffe –a través de su lectura de Derrida – creado para dar cuenta de la condición de existencia de toda identidad, que funciona mediante la afirmación de una diferencia, la determinación de un "otro" que le sirve de "exterior", de "afuera", por el que surge el antagonismo. Esa confrontación entre un "nosotros" y un "ellos" nos constituye como identidades (Mouffe: 1999, 15). Sin embargo éste antagonismo implica que en la propia identidad de uno se debe encontrar la del otro. Por ejemplo, en la identidad de Occidente encontramos la de Oriente, tanto por que sin esta no se reconocería, como que, pese ante el rechazo que produce su visión, en esta se reconoce (se enfrenta a un espejo).

3. La denigración de las masas

En éste epígrafe quiero traer a colación una cierta denigración de la/s masa/s que pudiera encontrarse en Nancy, al estilo de las denuncia Ernesto Laclau en H.A. Taine o en Gustave Le Bon, en el capítulo que lleva como título el mismo que éste epígrafe.

Para explicitarlo pasaré a comentar como introduce Nancy su concepto de *masa* diferenciándolo del de *cuerpo* mediante la *forma*. Para Nancy la *masa* se identifica con la *sustancia*, y se diferencia del *cuerpo*, que se emparenta con el *sujeto*. Por un lado, la *masa* carecería de *extensión* (por el contrario, el cuerpo sería *extensión*), se trataría de un mero *punto*, concentración de sí mismo, sin ninguna *extensión*. (Nancy: 2000, 87).

En su argumentación mantiene una distinción entre la *masa* y la *forma*, en la que señala que la *masa* no tiene exposición, que es mera concentración de sí, sin forma, una *sustancia* pura. Al contrario, el *cuerpo* es *forma* que, sin embargo, no es distinguible como forma de la materia (Nancy: 2000, 90).

La argumentación respecto de la masa es peyorativa, así como se desprende una actitud valorativa de aquello que es el cuerpo, lo dotado de forma. En esto veo una visión que denigra a la masa (¿las masas?), aunque tal vez no sea acertada, que se encuentra en que una extrapolación que realizo de dicho pensamiento a la política. Me planteo sino supone una denigración de las masas, es decir, considerar que las masas son desorganizadas –meras bandas o turbas-, se justifica en que estas carecerían de *forma*. Pero sin embargo, se puede señalar otra lectura, que denunciaría que aquel que ve como masa, como concentración de sí mismo, como punto clausurado, a un *objeto* es que lo está viendo desde muy lejos/cerca – imposibilitando la diferenciación –, una visión obcecada para no ver más allá que ese punto. Esa visión se encuentra sobrecogida por una especie de avalancha que cierra el espacio de visión. Por ejemplo, en nuestra visión occidental (nuestra formación como animales de costumbres) un chino es indistinguible de cualquier otro chino, en tanto que no captamos las diferencias en sus rostros. Lo mismo puede verse desde una "óptica" del sonido: del pitido al estruendo.

Por todo ello, tal vez, en la visión de Nancy no nos encontremos ante una clásica denigración de las masas – políticas –, sino a una interpretación distinta de la misma, ya que su pensamiento da cuenta de que los cuerpos son siempre multitud. La no diferenciación, el no ver que siempre hay relaciones, que todo cuerpo es en tanto hay otros *cuerpos*, que ya el cuerpo es otro, que no se encuentra cerrado en sí mismo, sino con otro/s, es lo que permite una visión distinta de las *multitudes*, que se encontraría diferenciadas de las *masas* en razón a tener forma. Se rompe así la identificación entre *multitud* y *masa*. Por ejemplo, pasaríamos así, de las masas obreras, en las que indistinguibles sus miembros – sustituibles unos por otros –, a las *multitudes* obreras, donde las distinciones y relaciones son siempre posibles, donde no hay un *uno* compacto, una conciencia

que mueva esas masas, dado que esos cuerpos se exponen a sí mismos en sus relaciones, en sus *lugares* sociales (como padres de familia, trabajadores de una fábrica, inquilinos en una gran ciudad, propietarios de una hipoteca...).

4. Del sujeto concreto al objeto concreto

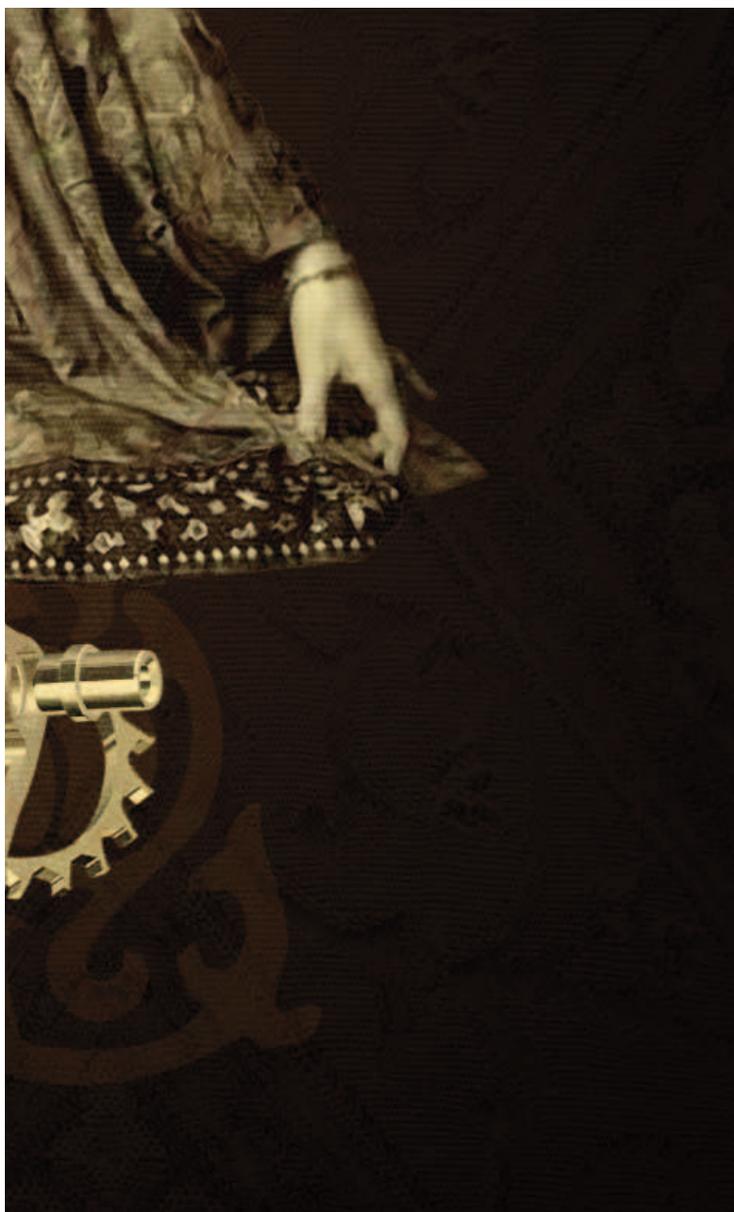
En *Corpus* lo que viene es lo que nos muestran las imágenes, son los particulares, no la generalidad, es decir, los cuerpos singulares. No se trata del género, de la denominación general, "hombre", sino de éste o aquel hombre (o aquella mujer), singulares. Por lo mismo no se trata de la "humanidad" (general), sino de los singulares. No hay mundial sino mundo singular. De ahí la preocupación por la frase con la que Nancy inicia *Corpus*: "Hoc est enim corpus meum". Esta frase viene a connotar para Nancy una preocupación por el lugar del cuerpo, de ahí la aseveración de que es "aquí" donde "está mi cuerpo", avalado por la aseveración de "hoc est enim, yo os lo digo, en verdad, y yo os lo digo" (Nancy: 2000, 10). Esto muestra una exigencia, la de indicar el cuerpo, dicho espacia-

miento o lugar. Lugar a su vez temporal. El mundo se convierte entonces el lugar de las extensiones reales, no de la propiedad del lugar, de ser absolutamente, sino de ser local.

Sin embargo, existe una lectura viene a consagrar que lo real, ese cuerpo, es idea pura, es la realidad, que la cosa misma se encuentra a nuestra vista. Esa lectura se pretende erigir en la única. Esa misma aseveración de "yo os lo digo" nos señala que ese ideal, Dios, se nos presenta como algo determinado, propiamente un "éste" o un "aquel", que se produce en "éste tiempo" y "éste espacio", que es a la vez alguien concreto y un absoluto. Necesita hacernos creer que es lo mismo decir "yo", como lugar temporal-espacial de la enunciación, que decir "Yo" como individuo, con su propio nombre al igual que todos los otros, y a través de ello identificable y sustituible.

5. Acontecimiento

Al igual que hablamos del sujeto individual como sujeto concreto, al igual que hablamos no del cuerpo sino de éste o aquel cuerpo –de la existencia de los cuerpos como singulares–, debemos hablar de los hechos, de los sucesos históricos, fuera de esa línea histórica que pareciera darles un sentido más allá de ellos, un ser para otro, e imponer el espa-



ciamiento, también aquí, de los acontecimientos. Los acontecimientos pensados también como cuerpos, es decir como singularidades. No se trata ni de que debamos encontrar un sentido tras los hechos, un río soterrado o contenido que le diera explicación, ni debajo, pero tampoco al comienzo ni al final –en el mismo sentido de que el cuerpo no tiene ni *cabeza* ni *cola*–, ni un encargo, ni un fin que los justifique. Los acontecimientos desbaratan cualquier plan, destino o principio.

Siguiendo la concepción apuntada por Nancy de los sujetos concretos y los objetos concretos, podemos señalar que esta concreción no se da solamente en el espacio, en el lugar “físico”, sino también en el temporal. Es así que Nancy señala que no se trata de señalar un proceso conducente a un fin o una finalidad en la historia, sino apuntar a la particularidad de cada momento, de cada acontecimiento. Se trata de que aquello sucede ahora, en éste momento, en éste aquí. Ese acontecimiento viene para desbaratar. No hay historia hecha de antemano, porque no hay principio ni fin de la historia. Todo acontecimiento y por tanto, toda acción irrumpe, no rompiendo lo real sólido, sino espaciando.

Podemos encontrar en autoras como Hanna Arendt o Chantal Mouffe esa preocupación –especialmente política– por la acción, como ese hacer algo que desbarata cualquier plan, que pone en tela de juicio los planes marcados, porque en política es mediante la acción que se da paso a los acontecimientos. Hanna Arendt es clara en esto, señalando que para la acción, las motivaciones deben permanecer ocultas tanto para los demás como para sí mismo (Arendt, 1988: 107). Se plantea una historia desde el agente y no desde la óptica del espectador, una historia para los sujetos políticos, no para los sujetos-objetos de la historia (Arendt, 1988: 60). Ahí hay pueblo pero éste no se confunde con la multitud ni la mayoría, sino pueblo siempre abierto a ese ser plural, frente a la idea de opinión pública, de unanimidad (Arendt, 1988: 102). En política esto se traducirá en su desprecio por lo que ella señala como dictadura de lo social y postulará lo político. No se tratará de representar las realidades sociales a nivel político sino de crear un espacio para la acción libre de determinaciones sociales, un espacio para la acción, del discurso, donde lo que se traten no sea de lo social sino de la vida buena en la polis. Su defensa de la vida política (espacio de la libertad) se encuentra en que entiende que este es el espacio que se abre a la expresión de la particularidad, que no puede ser confundido con el de la individualidad (lugar de lo social).

De la misma forma para Chantal Mouffe no hay una “objetividad social”, no estamos ante una esencia que de cuenta de la realidad, ésta es múltiple, plural por definición. Dar cuenta de este pluralismo en política es su objetivo frente a todo esencialismo. La clausura de lo social,

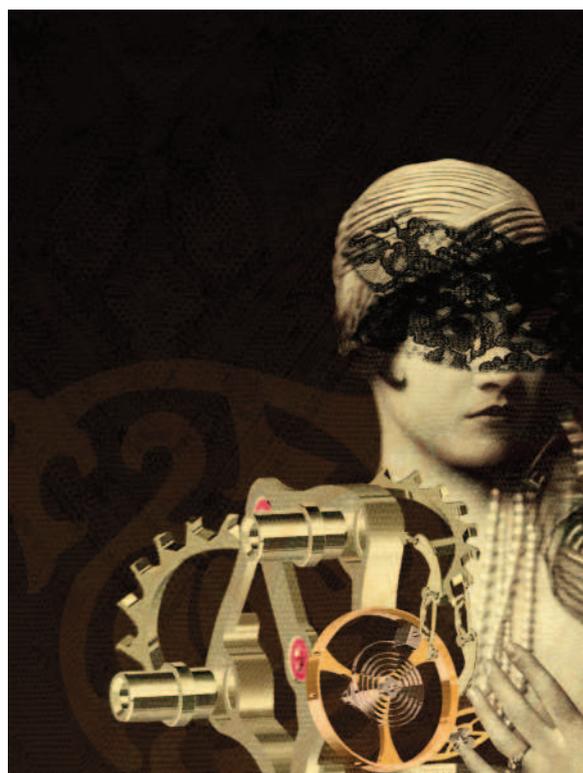


esto es la existencia definida una vez por todas de los términos en que se explica lo social, es desde el principio un imposible y todo cierre se lee por tanto como contingente –referido a un espacio y a un tiempo concreto-. Mouffe concibe lo social, con Derrida, alrededor de la noción de “exterior constitutivo” (Mouffe, 1999: 15), en la que toda identidad se construiría a través de parejas jerarquizadas, por la que afirma que la condición de existencia de toda identidad es la afirmación de una diferencia, la determinación de un “otro” que le serviría de “exterior”, un “nosotros” y un “ellos” que diera pie al antagonismo, un “otro” que se percibe como negación de nuestra identidad. Sin ese “otro” no podría haber un “uno”. Es necesaria esa exterioridad para la existencia de uno, para dar cuenta de tu propio campo. En cuanto a las razones de la acción, de los acontecimientos, nos encontraríamos ante un indecible en el sentido de que esta indecibilidad es la condición de posibilidad de la decisión, de la libertad, que imposibilita el cierre de lo social, la total reconciliación social. Lo que hace es partir de una crítica al racionalismo y al universalismo con el objeto de estar precavidos frente a cualquier ilusión de “poder escapar a la contingencia” y eliminar el elemento de la indecibilidad que opera en lo social” (Mouffe, 1999: 20)

6. Leer (*Lire*)

La utilización en *Corpus* de referencias a otros autores es constante en el capítulo “Del alma”. Se recurre a ellos no para negar sus argumentos sino para realizar una relectura de los mismos, hacerles decir lo que estaba implícito pero no era dicho. Se trata de remarcar determinado aspecto de sus pensamientos. Esto implica considerar que determinadas lecturas han sido consecuencia de la obcecación en construir un discurso cerrado, es decir, un intento, siempre imposible, de cierre del sentido. Se trataría en Nancy de dar cuenta de las aperturas que se encuentran en los distintos discursos. Abrir la posibilidad de distintas lecturas, potenciar la multiplicidad de escrituras, para que los textos permanezcan abiertos, productivos, productores de sentidos, vivos (Nancy: 2000, 13).

En *Corpus*, Nancy establece una apertura a la realización de distintas lecturas de los textos de los libros, así como de otros “textos”, ya sean estos los cuerpos –los cuerpos se encuentran marcados, escritos – de los hombres (y de las mujeres), de los animales, o de otros cuerpos materiales, incluso de los anti-cuerpos. Las marcas y las letras pueden estar claras, de fácil legibilidad, con lo que el texto podría ser fácilmente legible e incluso tener un significado más o menos acotado –como los formularios-, o bien ser solo signos que necesitan de interpretación más concienzuda. Hay que saber ser un explorador y ver más allá de las huellas, de los restos y excrementos. Sin olvidar el medio: libro, ebook, senda, wc donde se halla el resto o el pozo en la taza de café. Todo medio expone de manera distinta, establece sus propios espacios y márgenes, también ha de ser leído.



Sin embargo, esta lectura no nos abre la verdadera referencia a la cosa en sí, no desmiente lo que se nos presenta para mostrarnos otra cosa. No nos han dejado escondidos una verdad tras los símbolos. Esos símbolos no se encuentran allí para hacer referencia a algo verdaderamente trascendente. No se trata de símbolos meramente referenciales. Se encuentran allí expuestos pero no para ser examinados. No nos han preparado un plantel de acertijos con respuestas previamente marcadas. Los exámenes con referencias marcadas siempre molestan, uno se pregunta ¿cómo voy a marcar esta respuesta? ¡Pero si está errada! Y la marca. Puede haber distintas lecturas. A la pregunta de qué es el anarquismo uno anda en una orquilla de incertidumbre suficientemente amplia entre contestar "la máxima expresión del orden" (Eliseo Reclus) o la destrucción del Estado (de cosas) de la mano de Mijail Bakunin.

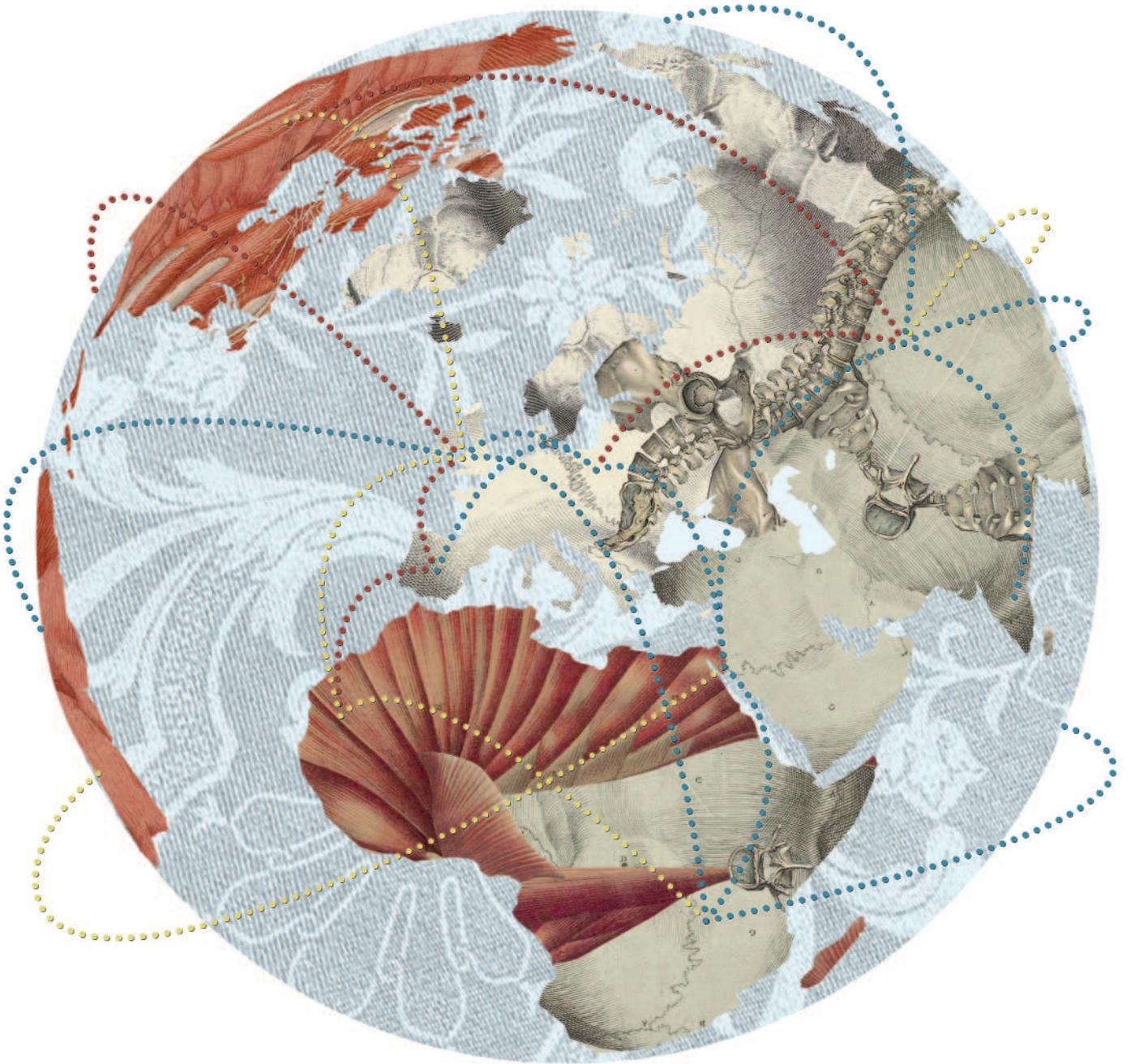
Se puede ilustrar esta posición acerca de la lectura con esas precauciones apuntadas por Althusser para la ocasión de la (re)lectura del *Capital* (¿ese otro Gran Relato?): "En esta lectura inmediata de la esencia en la existencia se expresa el modelo religioso del Saber Absoluto hegeliano, ese Fin de la Historia, donde el concepto se hace al fin visible a cielo descubierto, presente en persona entre nosotros, tangible en su existencia sensible, donde este pan, *este* cuerpo, *este* rostro y *este* hombre son el Espíritu mismo. Para aquella lectura convencional "(...) era preciso estar poseído de cierta idea de leer, que hace de un discurso escrito la transferencia inmediata de lo verdadero, y de lo real, el discurso de una voz." (Althusser: 2010, 44).

Bibliografía:

- Althusser, Louis y Étienne Balibar. *Para leer el Capital*. Ed. Siglo XXI. Madrid, 2010.
- Althusser, Louis. *Ideología y aparatos ideológicos de Estado. Freud y Lacan*. Ed. Nueva Visión. Buenos Aires, 1988.
- Arendt, Hanna. *Sobre la revolución*. Ed. Alianza. Madrid, 1988.
- García Calvo, Agustín. *¿Qué es el Estado?* La Gaya Ciencia. Barcelona, 1977.
- Laclau, Ernesto. *La razón populista*. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires, 2005.
- Mouffe, Chantal, *El retorno de lo político. Comunidad, ciudadanía, pluralismo, de democracia radical*. Ed. Paidós. Barcelona, 1999.
- Nancy, Jean-Luc. *Corpus*. Editorial Arena. Madrid, 2000.
- Nancy, Jean-Luc. *Noli me tangere*. Ensayo sobre el levantamiento del cuerpo. Editorial Mínima Trotta. Madrid, 2006.
- VVAA, "San Juan XX, Cap XXI". *La Biblia ó El Antiguo y Nuevo testamento* / traducidos al español de la Vulgata latina por Phelipe Scio de S. Miguel.
- VVAA, *Dossier sobre Jean-Luc Nancy*. Recurso online (consultado 12/3/2011) <http://www.aulas.ulpgc.es/aleman/documentos/DossierJeanLucNancy.pdf>
- Žizek, Slavoj. *iGoza tu síntoma!* Nueva Visión. Buenos Aires, 1994.







Viaje al siglo XX: Deineka y el realismo socialista (II)

Apuntes sobre la exposición de Aleksandr Deineka del 9 de diciembre de 2011 perteneciente a la serie de anotaciones del blog *Apuntes a contraluz*. El 30 de noviembre publicó *Viaje al siglo XX: la Caballería Roja (I)*.

Blog: <http://carlostarsitano.blogspot.com/>

Carlos Tarsitano

El artista plástico Aleksandr Deineka nació en la ciudad rusa de Kursk en 1899, es decir que sus setenta años de vida transcurrieron prácticamente todos en el siglo XX y



Autorretrato
Aleksandr Deineka. Óleo sobre lienzo (1965)

en el país de la revolución bolchevique de 1917, en cuya capital, Moscú, murió en 1969. Fue, en consecuencia, testigo y protagonista de casi todas las etapas del proceso soviético, desde el estallido de la Revolución de Octubre hasta los años del *deshielo* y la desestalinización de Nikita Jruschiov y la era de Brézhnev; pero los períodos significativos de su actividad como ilustrador y pintor podrían sintetizarse en dos: juventud revolucionaria en los años veinte y madurez pictórica en los treinta y comienzos de los cuarenta.

La primera etapa de su formación, una vez finalizada la guerra civil —en la que participó como soldado del Ejército rojo en la defensa de su ciudad natal— se desarrolló en contacto con las instituciones y grupos de la vanguardia constructivista, aunque unos años más tarde, en 1925, fue uno de los fundadores de la Asociación de Pintores de Caballete, que aspiraba a reflejar los cambios de la vida soviética a través de nuevas formas de expresión figurativa.

Pero fue en la década del treinta, antes y después de que en 1934 el estalinismo adoptara como doctrina artística oficial el "realismo socialista", que las potencialidades de Deineka como artista alcanzaron una plenitud ambigua, de signifi-

caciones diversas, que lo convirtieron en uno de los creadores más destacados de la URSS. Tanto de una como de otra etapa da cuenta la excelente exposición *Aleksandr Deineka, una vanguardia para el proletariado*, que desde el pasado octubre y hasta mediados de enero próximo alberga la Fundación Juan March de Madrid [1].

Esta muestra coincide con otra, *La Caballería Roja, creación y poder en la Rusia soviética de 1917 a 1945* [2], exhibida en La Casa Encendida de Madrid y ya reseñada aquí en la crónica del pasado 30 de noviembre. Los hechos históricos someramente descritos en ella son los mismos para ambas, aunque la dedicada a Deineka no concluye en 1945, con el fin de la Segunda Guerra Mundial, sino en 1953, año de la muerte de Stalin.

Las dos exposiciones resultan complementarias: *La Caballería Roja* aspira a mostrar, mediante un relato coral, la creatividad expresada en todas las artes durante casi tres décadas de historia soviética y las tensas y con frecuencia trágicas relaciones de los artistas con el poder, subrayando los efectos que sobre las corrientes vanguardistas y sus creadores tuvieron los años de la represión estalinista. *Aleksandr Deineka* trata de iluminar, centrándose en la trayectoria de un solo gran artista, las múltiples y polémicas conexiones con el contexto creativo y político de esa época, aunque situando en primer plano una interpretación distinta a la habitual sobre la cuestión del realismo socialista.

¿Ruptura con la vanguardia?

El comisario de la exposición, Manuel Fontán del Junto, cree necesario —para la visibilidad y mejor valoración histórica de obras como la de Deineka— despojar un planteamiento previo: "La vanguardia suele ser esquemáticamente glorificada como un valiente experimento utópico de gran valor y novedad formal, y el realismo socialista castigado como un reaccionario tradicionalismo sin valor artístico y al servicio de la propaganda política (...) A saber, que la vanguardia rusa, uno de los experimentos formales más radicales de la historia, con un enorme potencial utópico, fue liquidada por un arte derivativo, puesto al servicio de una ideología que alrededor del final de los años veinte ya había mostrado su rostro más totalitario".



Campo a través femenino
Aleksandr Deineka. Fragmento. Óleo sobre lienzo (1931)

Fruto de un análisis exclusivamente formal de la vanguardia y exclusivamente político del realismo socialista, ese paradigma interpretativo, "binario y absoluto", es "inexacto", afirma Fontán del Junco, ya que no tiene en cuenta que ambos fenómenos son

indisolublemente artístico-políticos: "Deineka quizá constituya el caso más claro", añade. La hipótesis que organiza las casi 250 piezas expuestas, de las cuales 80 pertenecen a este artista, tiende así a mostrar "la lógica peculiar de las relaciones entre la vanguardia y el realismo socialista" [3].

El primer tramo de la muestra (*De la 'Victoria sobre el sol' a la electrificación de todo el país*) abarca desde 1913 a 1934 y arranca con un cuadro de Kasimir Malévich (*Sportsman*, de 1923) junto a un gran Autorretrato de Deineka como deportista (de 1948). Las formas planas, flotantes, las figuras bidimensionales, la materialidad de los experimentos formales del suprematismo y el constructivismo están presentes aquí en



Arquitectura pictórica
Liubón Popova. Óleo sobre lienzo (1916)



Sportsman
Kasimir Malévich.
Lápiz y acuarela sobre papel (1923)



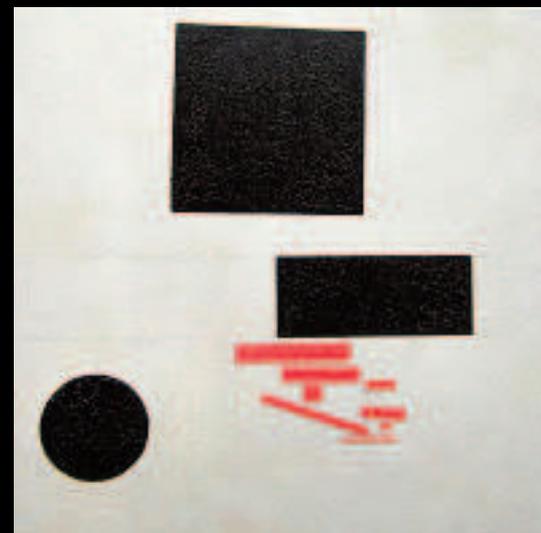
Diseño para cartel
De la Fiduciaria Estatal de Electricidad. Vladímir Roskin.
Gouache, tinta y lápiz (1926)



Derrota de los blancos con la cuña roja
El Lissitzky. Litografía (1919)



Lucha contra la destrucción causada por la guerra
Deineka. Tinta, gouache y bronce sobre papel (1919)



Composición suprematista
Malévich. Óleo sobre lienzo (1915)

obras de Tatlin, El Lissitzky, Popova, Klutskis, Ródchenko y Tagurov, entre otros. También la dimensión política de esa revolución formal, evidenciada en obras como *Derrota a los blancos con la cuña roja* (1919) de El Lissitzky.

La función de la luz en la poética vanguardista se relaciona en la muestra con la extensión de la electricidad a todo el país, requisito indispensable en las etapas de la industrialización y la modernización técnica, que las obras monumentales de Deineka expresan en distintas situaciones de la vida social y laboral. La conocida cita de Lenin ("El comunismo es el poder soviético más la electrificación de todo el país") subraya la importancia de ese objetivo en 1920.

Ya adelantado metafóricamente por la ópera futurista *Victoria sobre el sol* (1913), el dominio de la luz y la energía por parte de los hombres no sólo era crucial en el terreno productivo sino que permitía hacer visibles las formas artísticas y aseguraba el desarrollo y extensión de medios como el cine y la radio ("la radio se ha convertido en una especie de sol espiritual del país, un gran mago, un gran hechicero", se decía en 1921). En ese contexto, la luz participaba en la tarea de afirmación de lo nuevo y la transformación de lo real, convirtiendo cuadros como los de Deineka en depositarios de imágenes destinadas a reproducirse.



El portero

Aleksandr Deineka. Fragmento. Óleo sobre lienzo (1934)

En este sector se agrupa asimismo la tarea desarrollada por el artista como ilustrador de libros y revistas, muestras de su gran talento de dibujante, y como grafista a través de los medios impresos y los carteles, enrolados en los debates y la propaganda que propiciaba el proceso revolucionario. También su carácter de ilustrador de libros infantiles. Las imágenes planas, las figuras recortadas sobre un fondo, vinculan aquí la obra de Deineka con su formación vanguardista y establecen una sutil conexión entre sus grandes cuadros y sus dibujos. Una vocación, la del dibujo, que arrancaba muy atrás: "Cuando recuerdo mi infancia, me veo siempre dibujando, intentando trasladar mis impresiones y observaciones a mis dibujos...dibujar era para mí tan necesario como bañarme en el río, deslizarme en un trineo o jugar con los chicos de mi edad", escribe en 1961 al recordar sus años iniciales en Kursk, en el seno de una familia de ferroviarios [3].

La destreza de Deineka para la creación de personajes --inmersos en situaciones dinámicas aunque siempre contenidos por un grado de estatismo-- se ve reflejada en una gran variedad de publicaciones, carteles y obras de gran tamaño. Estas últimas aúnan una poderosa vibración corporal y un clima onírico: escenas campesinas y fabriles vinculadas a la producción, la técnica del futuro señalada por la presencia constante de aviones

en el cielo despejado, el deporte como consagración de la energía del cuerpo y los cuerpos de hombres y mujeres como sostén de una maquinaria social y de una tenue sexualidad solar.

Al esbozar una definición del estilo de Deineka, "que alcanzó su punto culminante en la peligrosísima década de 1930", el crítico de arte Francisco Calvo Serraller indica que el artista soviético "captó la importancia de la gran pintura mural de naturaleza decorativa". "Sus armas de persuasión fueron, por una parte, rescatar la arcaizante simplificación de los fresquistas del Quattrocento y su tratamiento de una luz de mediodía intemporal, lo que aportaba una solidez optimista a las composiciones monumentales de Deineka". Pero, por otra, "el uso de un componente ideológico, que explica muy bien Boris Groys en el catálogo: que, a diferencia del sentido aristocrático racial con que los nacionalsocialistas alemanes trataban de apropiarse de la tradición histórica del clasismo, por el que la grandeza aria de los griegos se culminaba en la del Tercer Reich, Deineka idealizó al proletariado universal, cuya serena belleza estaba, en principio, al alcance de cualquier, dispuesto, eso sí,

a servirse y servir al gran poder transformador de la diosa Técnica" [4].

La épica de la guerra (defensa de Petrogrado), las etapas de la producción (antes de bajar a la mina, hombres a contraluz, trabajadoras textiles), los ritos intemporales del deporte (el fútbol, los corredores, el juego de la pelota) son algunos de los motivos de las obras de gran formato del pintor ruso.

1935, en el metro de Stalin. Después de esta amplia primera parte de la exposición, el recorrido se detiene en la simula-



Corredores
Aleksandr Deineka. Óleo sobre lienzo (1932-33)

ción de un túnel, el del *metro* de Moscú, para el cual Deineka diseñó los mosaicos de los techos de dos de sus estaciones: Mayakóvskaya y Novokutznétskaya. Las escenas concebidas por el artista estaban en consonancia con la magnitud utópica de la obra: junto a los frutos, flores y aves de la naturaleza, aviones, trenes y dirigibles contra un cielo azul; junto a la cosecha y la siderurgia, el cuerpo y los deportes colectivos.

Deineka recibió antes y después de la obra del *metro* de Moscú numerosos encargos del Estado y, pese a algunos momentos de marginación y ciertos choques con la burocracia, se le permitió viajar a Europa y América —y lo hizo algunas veces en representación oficial— y conocer de primera mano el desarrollo artístico de sus contemporáneos. La última década de su vida estuvo asimismo colmada de premios y reconocimientos dentro de la URSS.

La tercera y última parte de la exposición (1935-1953), *Del sueño a la realidad*, alude a la relación entre utopía y realidad del sistema soviético estalinista y sus efectos en la obra final del artista. En 1935, tras la finalización de uno de los planes quinquenales que habían supuesto ingentes sacrificios a la población, Stalin declaró: "La vida ha mejorado, la vida es más alegre". Un año antes el realismo socialista ("la realidad en su evolución revolucionaria") había sido declarado doctrina artística oficial para interpretar esa aspiración ("realista en su forma, socialista en su contenido", según palabras de Máxim Gorki). En 1936 se realizó en Moscú una exitosa muestra individual de la obra de Deineka, aunque poco después ésta apareció criticada en el diario *Pravda* por estar "influenciada por el formalismo". En esa oportunidad, el artista declaró en una reunión sobre las exposiciones soviéticas organizada por la Galería Tretyakov: "En el extranjero, por ejemplo en Nueva York (...), gente muy competente compra las obras de arte después de un proceso riguroso de selección, pero, una vez que las cuelgan en un museo ya no es con la idea



La manifestación
Deineka. Dibujo para la revista *Proyector*, tinta china y plumilla sobre papel (1928)



La defensa de Petrogrado
Aleksandr Deineka. Fragmento.
Óleo sobre lienzo (1928)

de que mañana la quiten, porque hoy es de un genio y mañana de un pintamonas...Así que ¿por qué me voy a poner nervioso respecto de lo que escriban de mí, quizá sobre *La defensa de Petrogrado*? Se puede colgar o descolgar, pero ya ha cumplido su misión histórica. Se le puede llamar formalista, racionalista o heroico-realista, pero ya es historia" [3].

Por entonces, la maquinaria de terror estalinista estaba en pleno funcionamiento y se había cobrado cientos de miles de vidas, entre ellas la de artistas y escritores, muchos de los cuales protagonizaron los primeros años de la Revolución. En 1938, en el marco

de la persecución contra los letones, la artista Pavla Freiburg, primera esposa de Deineka, fue arrestada y murió pocos meses después durante su encarcelamiento. Un hombre de la misma generación del pintor, el periodista y escritor ruso Varlam Shalámov (1907-1982), que durante años permaneció en los campos de trabajos forzados siberianos y sobrevivió, ha dejado escritas sus memorias de la era estalinista en la valiosa saga testimonial *Relatos de Kolimá*, compuesta por seis ciclos de crónicas que se están publi-



Trabajadoras textiles
Aleksandr Deineka. Óleo sobre lienzo (1927)

cando íntegros en España por primera vez en castellano, y del que acaba de aparecer el cuarto tomo: *La resurrección del alerce* [5].

¿Un nuevo academicismo? Si bien Deineka no se limitó a reproducir la iconografía típica del realismo socialista, ni la figura de Stalin ha estado presente en sus obras, su producción última parece aprisionada por un nuevo academicismo, contradictorio con las pautas de su producción anterior. Al señalar la cualidad fílmica de las obras del realismo socialista, el comisario de la muestra señala: "Esa película no es realista ni neorealista, sino el resultado de la filmación de un sueño del que la realidad soviética fue durante años un continuado ensayo general: el ensayo general de la utopía".

Un cuadro de 1927, *Trabajadoras textiles*, utilizado para la portada del bello y documentado catálogo de la muestra (3), puede tal vez ilustrar en la ambigüedad de su imagen, y al margen de las intenciones conscientes del autor, las dos caras de un sueño que también puede ser pesadilla. Trabajadoras descalzas, posadas aunque flotando sobre un suelo dispar, realizan su trabajo etéreo y maquinal con la mirada fija y como detenidas en otro tiempo.

En la última sección, junto a portadas de revistas, discursos grabados y carteles, reaparece la pintura de Deineka: la imagen de un pionero, aviones, un paisaje rural con vacas, una muchacha en el balcón, la charla de la brigada del koljós (granja colectiva), hasta llegar a *La inauguración de una central eléctrica del koljós*, de 1952.

El experimento del siglo XX ruso fue triple e interconectado; la vanguardia, la revolución y el estalinismo, concluye Fontán del Junco. Y la obra de Deineka, "atravesada por esas tres realidades, puede considerarse, además de poseedora de una poderosa e incontestable belleza, como la novela en que esas



Fútbol
Aleksandr Deineka. Óleo sobre lienzo (1926)



Antes de bajar a la mina
Aleksandr Deineka. Óleo sobre lienzo (1925)

tres realidades muestran su interrelación y, a veces, el carácter lírico o terrible de su dialéctica" [6].

En 1957, coincidiendo con otra gran muestra individual de su obra celebrada en Moscú veinte años después de la anterior, el artista manifestó en *Conversaciones sobre mi oficio predilecto* (3): "A mí me gusta el hombre de expresión amplia, el hombre en movimiento deportivo o laboral, el hombre respirando a pleno pulmón. Me gustan los paisajes de extensiones inabarcables, cielos altos y horizontes lejanos. Como pintor, me atraen los semitonos en contraste con una luz localizada. La sorpresa del color me atrae como novedad, porque suele recordarse mejor. El movimiento brusco y los contrastes de color trato de suavizarlos en el ritmo compositivo. Pero el tema más recurrente de mis cuadros lo encuentro en la vida. Empleo en ello la mayor parte de mis fuerzas".

Notas

[1] *Aleksandr Deineka (1899-1969). Una vanguardia para el proletariado.* Fundación Juan March de Madrid. Del 7 de octubre de 2011 al 15 de enero de 2012. Esta exposición es la más amplia dedicada al artista fuera de Rusia. Reúne 35 de sus óleos, algunos de gran formato, y su obra sobre papel, carteles, revistas, libros infantiles, fotografías, documentos y audiovisuales: un total de 250 piezas. La muestra incluye obras de figuras de la vanguardia como Kazimir Malévich, Aleksei Kruchionij, Vladimir Tatlin o El Lissitzky; de Liubov Popova, Aleksandr Rodchenko, Aleksandra Exter, Gustav Klucis, Valentina Kulagina, Vladimir Mayakovski, Nathan Altman, Mechislav Dobrokovski, Solomon Telingater o Aleksei Gan; o de otros realistas como Kuzma Petrov-Vodkin, Yuri Pimenov, Dimitri Moor o Aleksandr Samojvalov.

Comisario: Manuel Fontán del Junco (director de exposiciones).
María Zozaya (coordinadora de exposiciones).

Las obras proceden en su mayoría de la Galería Estatal Tretyakov de Moscú y del Museo Estatal Ruso de San Petersburgo. También de museos provinciales de Rusia y de colecciones públicas y privadas de España, Europa y Estados Unidos. Esta es la cuarta retrospectiva de la obra de Deineka realizada fuera de Rusia, después de las exhibidas en Düsseldorf (1982), Helsinki (1990) y Roma (febrero-mayo de 2011).

La grafía de los nombres rusos utilizada en esta crónica reproduce la de los textos informativos de la muestra.

Fundación Juan March:

<http://www.march.es/arte/madrid/exposiciones/aleksandr-deineka/index.aspx>



Trabajadoras textiles

Aleksandr Deineka. Óleo sobre lienzo (1927)

[2] *La Caballería Roja, creación y poder en la Rusia soviética de 1917 a 1945.* La Casa Encendida. Madrid. Del 7 de octubre de 2011 al 15 de enero de 2012.

La Casa Encendida:

http://www.lacasaencendida.es/LCE/lceCruce/0,0,73537_0_73535_22148%24P1%3D16,00.html

[3] Catálogo de la exposición *Aleksandr Deineka*. 441 páginas. Ampliamente ilustrado con las obras expuestas y otras del artista, y documentado con medio centenar de textos, la mayoría de los cuales permanecía inédito en castellano hasta ahora. Además de la amplia cronología *Una vida en el país de los soviets*, una decena de especialistas analiza distintos aspectos de esta obra. Entre ellos: *La mimesis de una utopía* (1913-1953), de Manuel Fontán del Junco; *Crónica unipersonal del arte soviético*, de Christina Kiaer; *El realismo socialista o la colectivización de la modernidad*, de Ekaterina Degot; *El eterno retorno del cuerpo atlético*, de Borís Groys; *El metro como utopía*, del mismo autor; *La obra gráfica de Deineka*, de Irina Leytes.

La sección documental incluye manifiestos y declaraciones aparecidos entre 1913 y 1935; escritos del propio Deineka (desde 1918 a 1964); y textos sobre el artista, bibliografía y lista de exposiciones, entre otros apartados.

Además del catálogo se ha editado una pequeña publicación, *Electricista*, que apareció por primera vez en 1930 y revela la labor de Deineka como ilustrador de revistas y libros infantiles.

[4] *La utopía soviética coloreada*, de Francisco Calvo Serraller. Diario *El País*, España, 08/10/2011.

[5] *Relatos de Kolimá*. Volumen IV: *La resurrección del alerce*, de Varlam Shalámov. Traducción de Ricardo San Vicente. Editorial Minúscula, Barcelona, 2011.

Los *Relatos* se publicaron por primera vez en ruso en Londres (1978) y luego traducidos en París (1980). Posteriormente hubo nuevas ediciones y traducciones en EE UU y Europa. En España se publican en la forma en que las organizó el autor, un volumen para cada uno de los seis ciclos: los tres primeros son *Relatos de Kolimá* (I), *La orilla izquierda* (II) y *El artista de la pala* (III). Shalámov permaneció tres años (1929-1931) recluido en campo de trabajo de los Urales, acusado de difundir el testamento de Lenin, en una de cuyas partes éste critica el carácter autoritario de Stalin. Cumplida esa condena, en 1937 fue nuevamente detenido, acusado de "actividades trotskistas contrarrevolucionarias" y condenado a cinco años de trabajos forzados en la isla siberiana de Kolimá. Finalmente en 1943 fue condenado por "propaganda antisoviética" y permaneció en Siberia diez años más, hasta ser liberado en 1953. Tres años más tarde fue rehabilitado. La obra de Shalámov no se publicó en su país hasta finales de los años ochenta.

[6] Las dos exposiciones sobre arte ruso reunidas en Madrid ponen de manifiesto el estado actual del debate académico sobre ese proceso histórico y su producción artística y cultural, que se ha enriquecido con nuevas fuentes documentales tras la desintegración de la URSS, hace exactamente dos décadas. También permiten esbozar otros análisis sobre la suerte de la modernidad en el siglo XX, tanto en el Este como en el Oeste, que merecerían un tratamiento específico y escapan a los alcances de esta crónica.

David Viñas. Siempre lo tuvimos presente

Darío Barboza Martínez

Siempre lo tuvimos presente, tanto a él como a su familia de entonces, así como a sus vecinos, los Alonso, con cuyos hijos jugábamos. Era en El Escorial, en donde ellos, como nuestros padres, habían elegido vivir durante los años del exilio.

De la casa de David me acuerdo de las patas y de las ruedas de la mesa en donde estaba su máquina de escribir y de un zócalo que estaba suelto en el que los niños escondíamos unos pocos billetes.

No tengo más recuerdos de su persona durante aquellos años, yo era un niño, y no lo he vuelto a ver hasta agosto de este año. Lo que evoco con claridad es de que nos visitábamos frecuentemente y de que había un ambiente familiar, con mucha gente y que los niños jugábamos.

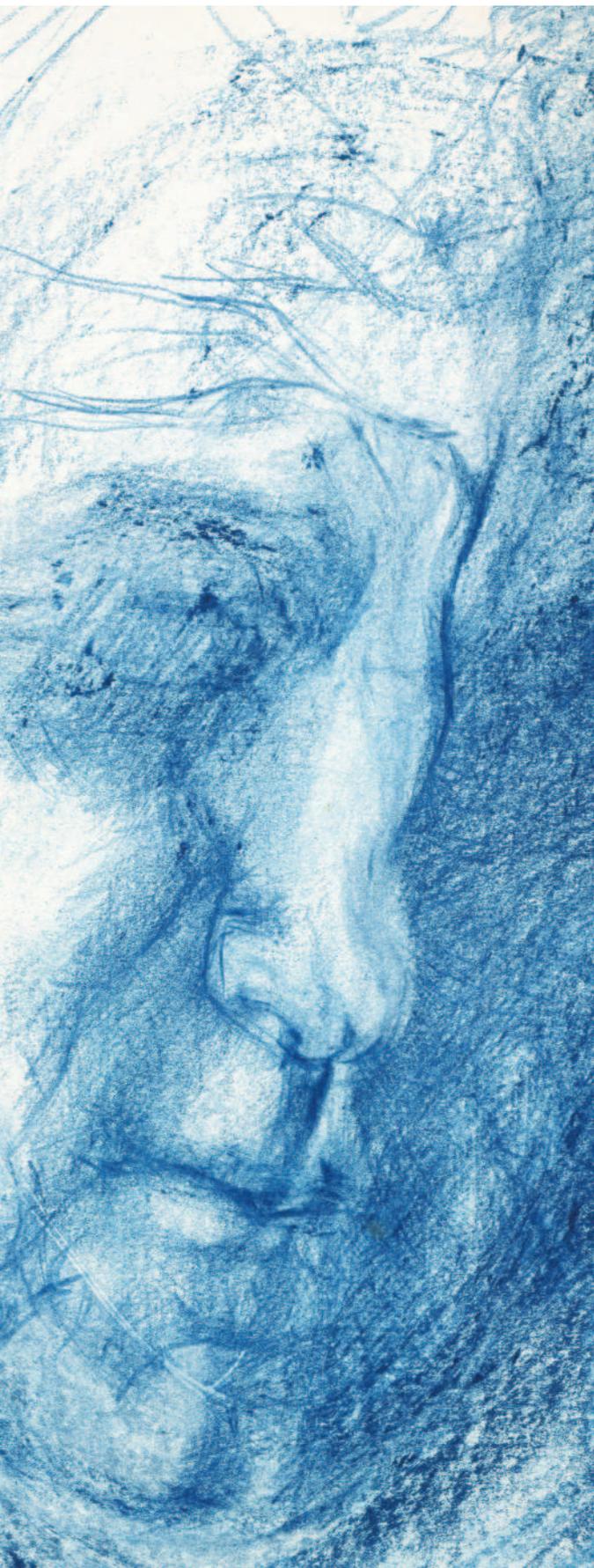
Luego recuerdo otros episodios, David se fue a México, y desde allí le animó a mi padre para que viajara en busca de un futuro mejor que el que España le ofrecía. A poco de llegar y como comenzó a trabajar regularmente pensó en la posibilidad de trasladar a toda la familia, pero la crisis mexicana desbarató los planes. Volvió con una gran cantidad de regalos y con anécdotas muy curiosas vividas junto a David, excéntricas y llamativas para nosotros como niños.

Más tarde mantuvimos su presencia por lo que nos dejaron de su casa, sus libros subrayados y con recortes intercalados, los diccionarios para las traducciones, los manuscritos y apuntes para libros suyos, así como algún que otro objeto - como la talla de un indio de madera oscura que me espeluznaba y aquella mesa de la máquina de escribir -

Yo me acercaba a esos libros y apuntes con reverencia, los tenía localizados y cuidaba, pero no me daba por leerlos -me parecían demasiado densos y difíciles-.

Sólo mucho después, tras terminar la carrera en políticas me dio por acercarme a aquellos libros, primero a sus propios libros, como aquel Un Dios cotidiano -donde narra la coerción y domesticación cotidiana en una escuela religiosa-, a Los dueños de la tierra, sorprendente para por mi interés por el anarquismo, por la narración de los sucesos de la Patagonia trágica -represión del ejercito de los levantamientos obreros bajo el gobierno de Irigoyen-, en donde tiene protagonismo el propio padre de David, radical enviado por el gobierno a solucionar el conflicto; una mujer -quizás su madre- judía de Odessa, impetuosa, con una alta noción de la justicia, y de saber entender en donde cada uno debe situarse, así como descubrir el "hilo" de los sucesos y "trazarlo",





David Viñas. Ilustración de Anabel Martínez

para hallar la relación de acontecimientos en apariencia desconectados –desde la matanza del indio hasta la batidas a los obreros anarquistas-, una denuncia a esa clase terrateniente culta, de buenos principios y “altos” ideales de progreso, que maneja los hilos detrás de la escena –con sus “escrúpulos”- mientras los militares hacen “su trabajo” –lo que aquellos les mandan-; o aquel ensayo o collage que es Indios, ejército y frontera que me abrió la perspectiva a una visión no unidireccional de los hechos, alejándome de la división entre luchas o resistencias heroicas, y acercarme a los recovecos y contradicciones de las razones que las mueven, ya sea para tomar tener un juicio independiente como para criticarse a uno mismo tanto como a los otros, siempre reales, siempre talladas sobre los cuerpos y el territorio, siempre entremezcladas con el discurso ideológico que esconde, forma a los sujetos y dirige la acción.

Ante tantos libros mezclados y con anotaciones comencé a trabajar ordenando. Siguiendo un hilo para desenredar la madeja.

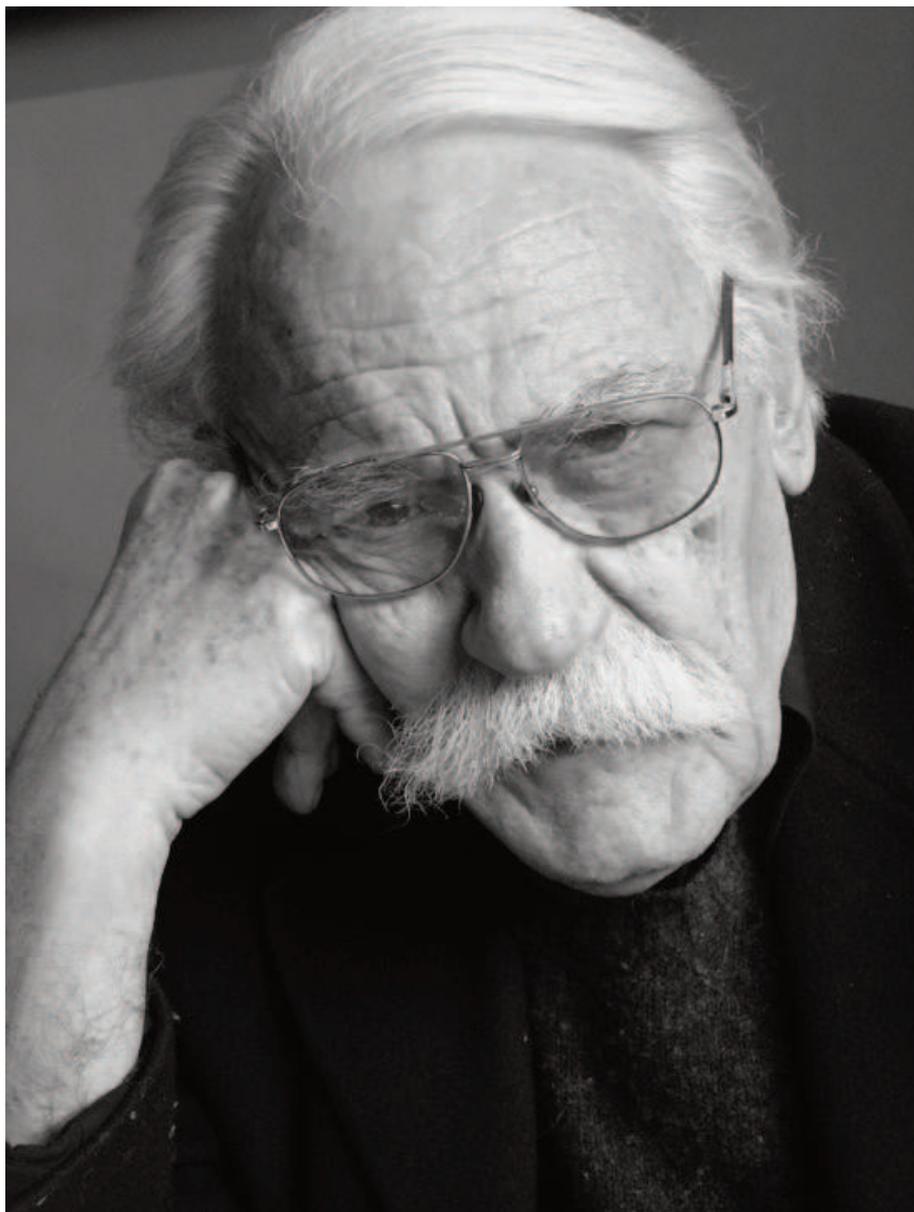
Y el teatro: ese Lisandro, ese hombre de principios que le hacen enfrentarse a su propia clase –esa gran “traición”-, más allá de que sus principios le impidiesen ver que no se trataba de un caso de corrupción o de un exceso, sino que aquello era así gracias a esos mismos principios que conformaban la fachada falsa de la realidad –pero constitutiva de la misma- , y ese asesinato de su compañero de lucha, que muere en presencia suya por una bala que le iba destinada, es la conmoción que acabaría con su vida. Y siempre el cuerpo, con sus fluidos y su peso siempre presentes, el sexo y la muerte.

Y buscando un encuentro, en otra ocasión, cuando viajé a Argentina, lo intenté ver pero no lo localicé: algún libro que me envió gracias a que mi padre se encontró con él. Mi padre me traía noticias, me contaba por donde iba, su percepción política y cómo veía al país.

Finalmente, en agosto del año pasado lo logré ver en Buenos Aires, en un principio supuse que sería muy fácil encontrarlo en la cafetería que frecuentaba en calle Corrientes, pero tras búsquedas infructuosas, me fue más directo hacer uso del teléfono –tan sencillo, por obvio quién lo hubiera pensado- y quedar con él en la cafetería. Me lo encontré como me lo había “imaginado” por fotos de contraportadas de libros y artículos, y descripciones de mis padres, sentado, enorme, entre esas mesas de café. Fue sentarme y preguntarme “qué le contaba yo”, ahí me desarmó de palabras, que voy a contar yo, qué me preocupa, a qué me dedico,... Suerte que cambió de intención y comenzó a hablar de la actualidad, quizás adivinando lo poco que le podía decir yo de mis preocupaciones intelect-

tuales y políticas sobre argentina, o quizás prefirió que nos metiéramos de lleno a conversar sobre las ideas en las que él andaba. Sus relaciones con la intelectualidad argentina, con la que se trataba o con la que se enfrentaba -y era referente- señalando traiciones, condescendencias y fidelidades. Analizando las tendencias en los medios, como los deslizamientos hacia la derecha de La Nación, un periódico en otro tiempo más fiable dijo, emparentándolo con la derechización que se constataba en El País en España y a la que no encontraba explicación más que en la derechización del propio gobierno socialista (no estaba al corriente de los cambios ocurridos en el panorama periodístico español), aunque no andaba lejos. Me hizo un esquema de la situación política argentina en el que yo percibía afirmaciones, señalamientos, y una precaución. Afirmaciones frente a la derecha de siempre. Señalamiento de actitudes: como la honestidad de un Alfonsín, que tras años de política, no se había dedicado a robar -la seña de identidad del liderazgo radical-, pero tal vez lejano de la posibilidad de llevar un cambio político -política de "principios"-.

El respeto a los radicales. Y una precaución, frente a los que le llamaban a apoyar como intelectual al kirchnerismo, un "sí yo acudo a esto o aquello puntual", bien, "colaboro", pero "no hagan de mi un intelectual k", colocarse "esa etiqueta ni loco". ¿Y la corrupción? No, tampoco en ese lugar. El lugar del intelectual... Y la posición de su hermano, Ismael, "ese sí se metió en política, de verdad, yo no", pero al que señalaba por seguir hablando de la política argentina desde fuera -desde Miami-, recomendándole "¿Por qué no escribes de lo que está pasando allá, que lo tienes a la mano y resultaría más interesante? Acá las cosas han cambiado mucho, ya no es la misma realidad que viviste". Y aquel espejismo de Israel para su hermano: "allá no tenía lugar", lo habían dejado de lado, los destinos de aquel país eran otros y un intelectual marxista no tenía lugar. ¿El sionismo? Una exigencia: estar atento a los cambios y a pesar de todo encontrar el hilo.



En aquella conversación pocas intervenciones tuve. Una conversación hecha de sus gestos, corporal, burlón: manejo de las manos y soltar una servilleta-, como si yo lo entendiese, y ante la falta de respuesta por mi parte, la repetición del gesto. "Usado como

un clínex”, entendí. Se disculpaba por ser autorreferencial, pero se refería siempre a su experiencia, a lo que había dicho y a la posición que había asumido. Colocarse como intelectual en una red de gestos y de discursos. Sentirse incomodo. Cierta autoinmolación. No ser correcto. Personaje al que tendrán que reivindicar agarrándolo con pinzas, disculpándolo, para hacerlo potable para la opinión pública, para los ciudadanos bien pensantes.

Otras cosas que contó: el encuentro con sus nietos, hijos de sus hijos desaparecidos y asesinados por la dictadura del llamado “Proceso de Reorganización Nacional”, de 1976, ese golpe de Estado que venía a ponernos en la vía del progreso, la libertad y la democracia, de la mano del adalid de la democracia, los USA. Hizo referencia, de pasada, y con gran pudor por sus hijos asesinados (peronistas –habían asumido esta identificación- y militantes Montoneros), para contar ese encuentro con sus nietos. Le noté cierta contención en la exteriorización de los sentimientos.

En su trayectoria intelectual: un intelectual marxista, sin duda, y una relectura del peronismo, dar cuenta de ese “fantasma” instalado en la realidad argentina, para no estar uno convirtiéndose en eso mismo, un fantasma, sin que eso significase la desaparición del propio lugar del discurso de uno.

“Desde ya”, decía a cada rato, esos modismos de la lengua, la lengua argentina, una forma de comunicarse, gestos que se entienden en ese país, que lo hacen a uno extranjero y exiliado, algo que te hace fuera del lugar, de un pueblo que construye una forma de ser o de vivir en una ciudad –esa ciudad, Baires-. Entender Argentina, entender a Buenos Aires, a su gente: entender la especial articulación entre nación y revolución, sus hechos históricos, sus líderes y movimientos, y colocarlos en una debida forma para poder entenderlos, no para hacer una justificación de los mismos sino para darles un sentido operante, para entenderlos dentro de su propio escenario. No es fácil encontrar un lugar de adscripción, un mero posicionamiento de principios, hay una realidad que impone, donde asoman principios que rápidamente se transforman, o tantas veces decaen en meras justificaciones de etiquetas. No están predefinidos los frentes. Los pretendidos frentes son demasiados tal vez. No está claro el límite entre izquierda y derecha, ni en Europa, o por lo menos no es el que nos pintan. Pero sí hay que intentar posicionarse, hay datos que delatan cómo se están dando los acontecimientos, quienes están jugando en los distintos bandos, los principios auxiliares con los que se guían, los lugares en donde se inspira la militancia política. La militancia del intelectual no se basa en su obsecuencia partidaria, es su colocación, sobe todo sabiéndose referente. Uno no es la etiqueta en que uno se adscribe o, tal vez, es al contrario precisamente donde los otros le adscriben. Como me dijo David, “en esas listas del gobierno de Cuba a uno le harían figurar como un comunista libertario”.

Lamento esta muerte de quien más que un escritor para mí es un referente político -a través de sus libros y posicionamientos-. Un escritor argentino que se exilió en España y retornó a una Argentina cambiada, la supo aceptar pero interrogando a fondo para hacer posible que sucedieran otras cosas.

Queda en nuestro recuerdo, de mis padres y en el mío

PD: no grabé ni apunté mi conversación con David, de ahí que tengo algunas dudas con respecto a lo que me contó, aún en lo entrecorrido. Realicé algunos apuntes al llegar a la casa de mis tíos que ahora no encuentro. Me sirvió entrevistarme con él para saber como andaban las cosas. Me sirvió para trazarme un lugar desde donde poder ubicarme. Confirmar o negar mis presentimientos sobre la realidad argentina.

David Viñas ha fallecido el 10 de marzo de 2011 en Buenos Aires

Pastelerai anarquista

Andrea Bani

En un fragmento de un trabajo sobre el sindicalismo argentino, Felipe Pigna hace alusión a la naturaleza anárquica de muchos pasteleros de la Buenos Aires de los últimos años del siglo XIX; muchos de ellos eran italianos. Si lo pensamos un segundo, la subversión está detrás de los vitrinas de cristal aséptico de las pastelerías de hoy en día, donde te piden un euro con cincuenta para un "diplomático", que es un pastelito bastante común en Italia. Yo odio el diplomático desde siempre, y ahora sé por qué: esa especie de millojas con azúcar glass por encima, en realidad esconde un bizcocho empapado de licor ... Siempre he visto a los diplomáticos sosteniendo en la mano una copa de cognac; las personas diplomáticas te ofrecen un dedo de whisky, en el Véneto de ofrecen un dedo de 'grappa', y consiguen hacerte tragar la píldora: "Un hombre traga los bocados más amargos, y sostiene el alcohol... la cuestión de la herencia con tu hermano ... es más importante el afecto que una mera cuestión económica" ... Y pierdes tu dinero, te emborrachas, te sientes obligado a decir que te gusta el 'diplomático', mientras que dentro de ti te sientes como un idiota.

Claro, pero el 'diplomático' viene a la luz después del cañón, del turrón, de las bolas de fraile; en el siglo XIX la situación era distinta. Me fortifico en mi turrón, la sociedad clérigo-capitalista no me cogerá nunca, le arranco los huevos a los curas y los uso como proyectiles para mi cañón, y según como me pille, lanzo un *krapfen*, un *castagnaccio* y a tomar por culo...

Los pasteleros eran medio artesanos, no eran cultos o hábiles como quien sabía manejar una máquina; se limitaban a trabajar con harina, leche, huevos, agua, azúcar, miel y fruta. No se podían permitir ser socialistas, no podían confiar en las instituciones, porque por entonces los parlamentos estaban en su fase inicial. Además, no tenían derecho a voto porque eran extranjeros. Debían de tener mucha rabia en el cuerpo.

Tehura: comentarios online

Estos comentarios que recogemos aquí remiten al artículo *El problema del sujeto: de Hegel a Althusser* de y fueron realizados en la versión on-line del mismo por Sebastián Bravo

Blog: <http://lineabstracta.blogspot.com/>
<http://diagrama-sebas-marieta.blogspot.com/>

#1 SEBASTIÁN 13-02-2011 18:50

He leído tu escrito con sumo interés. Me ha hecho recordar muchos problemas que se plantea también el psicoanálisis. Es cierto que Lacan utiliza el concepto hegeliano de "reconocimiento" para pensar la identidad del sujeto. Es el filósofo Žižek el que incorpora la cuestión de la "interpelación" que Lacan no había utilizado. Los ejemplos de Žižek son de lo más sugerentes (ver su libro *¿Goza tu síntoma!*) el primero de ellos la propaganda americana para reclutar soldados para la guerra, aquella que era un dibujo del Tío Sam que señalaba con el dedo en escorzo y decía "la patria te necesita, ¡alístate!". Analizaba Žižek, siguiendo la teoría lacaniana, que aunque se producía la interpelación dando al sujeto una identidad desde la ideología a su vez se producía otra operación que era que la patria lo que pedía "realmente" era la sangre del sujeto. La interpelación daba una identidad a la vez que constituía/robaba el objeto (de goce) que se lo apropiaba el Otro (ese que Laclau vuelve a situar). Lo que Lacan añade es la presencia del objeto a ese real que la interpelación constituye en su fondo oscuro y que es lo que el sujeto tendrá que rescatar (pues al constituirlo se lo han robado: su sangre) si no quiere quedar alienado al Otro. Son dos operaciones que Lacan llama de alienación (constitución del significante amo o identidad) y separación (identificación con el objeto a). Ambas son necesarias para la constitución del sujeto, la alienación para su constitución simbólica y la separación para su salida de la alienación que le supone el tener un lugar simbólico. La segunda no se consigue si no se ha producido la primera.

Me parecía que podría ser una aportación a tu escrito, ya se que no tiene que ver directamente con el problema que planteas sino con un problema del psicoanálisis pero aún así se puede incorporar. Ya te dije en el comentario que el otro ejemplo que pone Žižek es el de la virgen María en la anunciación que Žižek lo presenta como ejemplo de interpelación.

Cierto es que se le critica al psicoanálisis (yo lo hago) el que el final de análisis como identificación al objeto de goce como salida a la identidad alienante de lo simbólico deja al sujeto (si se puede decir que queda algún sujeto) en una vacuola sin lazo social.

Este problema lo piensa Deleuze utilizando un slogan de Kafka: "no hay pueblo". Para Deleuze el problema de las revoluciones es que no existe el pueblo sino que hay que construirlo, que la revolución no consiste tanto en que el pueblo triunfe sobre el amo ideológico como en que se pueda llegar a construir eso que llamamos pueblo. Para De-

leuze la cuestión pasa por el problema Heideggeriano de que "no podemos pensar" y que pensar solo sería posible en el encuentro con "lo intolerable".

Pero no trato de exponer ahora la cuestión sino solo de aportar dos datos de pensadores que giran alrededor de la temática que expones, añaden uno el cuerpo (lo real, el objeto a, la sangre) y el otro lo intolerable que no nos deja vivir (resuena con el real lacaniano), el caso es que presentan ambos unos topes desde los que volver a empezar.

Bueno, solo era para añadir una aportación. Me ha parecido que el trabajo que presentas es muy preciso y contado con una claridad que no es habitual, y me parecía que merecía la pena confrontarlo con el trabajo de otros pensadores que buscan una continuación a lo que expones en las últimas líneas de tu escrito (democracia, problemática social, etc.)

Un saludo

#2 SEBASTIÁN 19-02-2011 10:54

Por añadir un segundo aporte rápido a lo comentado anteriormente. Paul Ricoeur presenta una nueva forma de subjetividad que pasaría por la comprensión del tiempo. Y la forma de la comprensión pasaría por la narratividad. El sujeto es el que sabría llegar a contar una historia, hacer un relato de los acontecimientos singulares que se le han presentado y que en principio no tienen un sentido propio. Se trataría de no quedar desubjetivado en el sinsentido de los acontecimientos y poder hacer una síntesis de elementos heterogéneos por medio del relato. (Ver su libro: "Tiempo y narración") La eficacia del relato se mostraría en sus efectos ontológicos.

Tampoco te fíes de tus nietos

Santiago Úbeda Cuadrado

Pudimos haber adoptado cualquier otra forma. Total, estábamos aburridos... ¿Qué nos importaba andar jodiendo a éste o a aquel? Era cosa de divertirse, de quitarse de encima este vacío inmenso que nos persigue día y noche. Y no nos mires con esa cara de mojigato, por favor; con esos ojos que parece estuvieran reprobando el hecho mismo de nuestra existencia. Ese rollo de total abnegación que se gastaba el viejito era como para habérselo cargado mucho antes; de una manera mucho menos peliculera, incluso. Y tú no tienes ni el más mínimo derecho a censurarnos, a decirnos que no debimos haberlo hecho, por mucho que el viejito nos diera los buenos días de una manera tan dulzona que se nos almibaraba hasta el tedio éste que llevamos dentro y que tantas veces se nos convierte en ganas de matarte a ti o al que se nos ponga por delante con esos aires de autosuficiencia y elevada moral.

Pudimos habernos convertido, sin ir más lejos, en el asfalto por el que el viejito conduce su auto para llevar a sus nietecitos a la escuela. Un extraño socavón engulle a un jubilado y a sus cuatro nietos cuando iban camino del colegio. Se desconocen aún las circunstancias que propiciaron tan extraño fenómeno. Pero aquello no nos hubiera satisfecho en absoluto, pues es demasiado obvio. Todo el mundo estaría todavía condoliéndose y guardando minutos de silencio por la tragedia.

La opción por la que nos decantamos finalmente tiene mucho de desconcertante, de no saber si uno tiene que llorar o dar las gracias a quién sabe quién por habernos quitado de en medio al viejo aquel tan santurrón que se balanceaba colgado de la ducha con la lengua fuera y el pito tieso ante la mirada atónita de sus nietos.

XIX

VII

X

VII

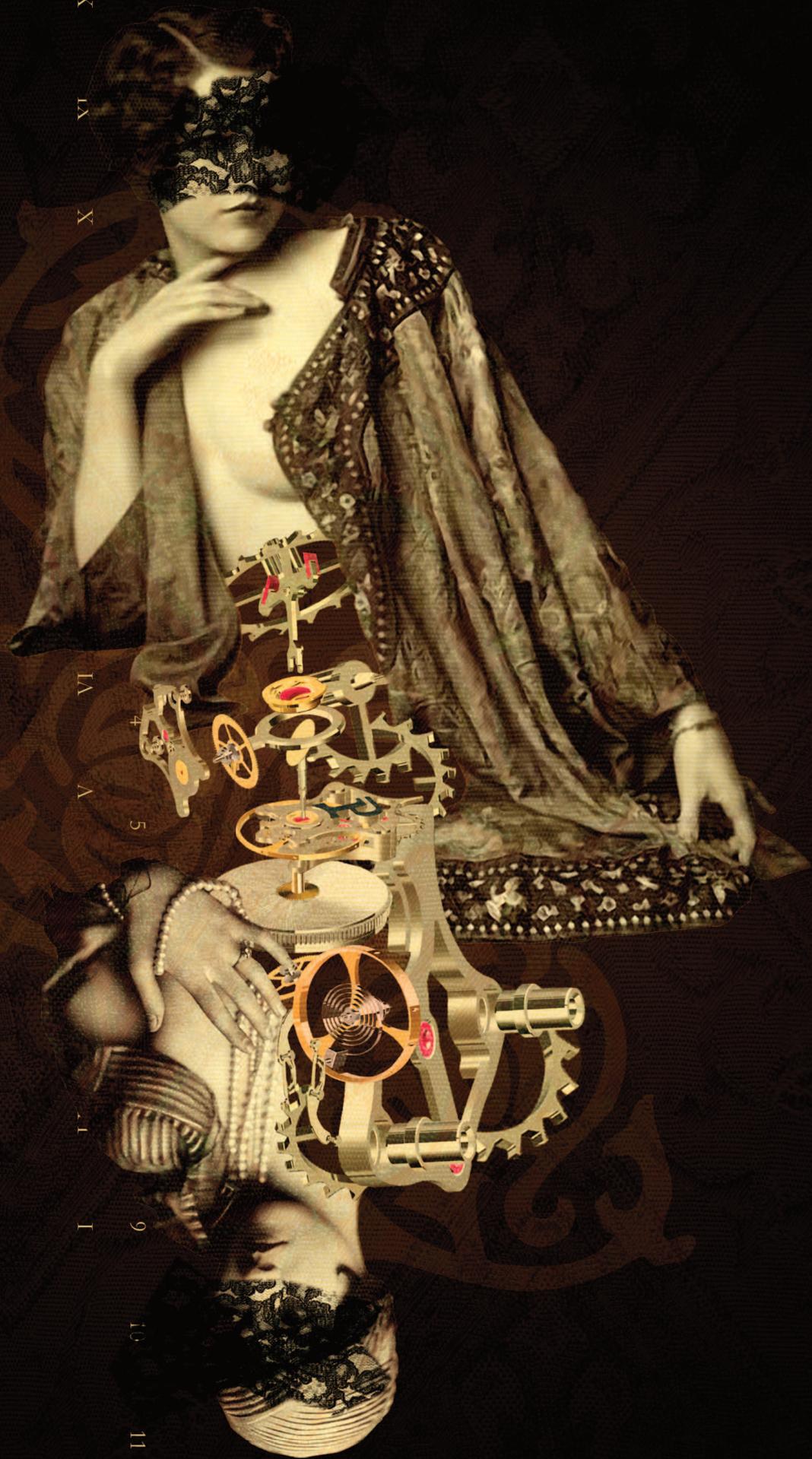
V

I

I

X

II



Un gesto

Almudena Cabezas

Este poema está inspirado o dedicado, como quieras, a o en el cuadro de Remedios Varo, *La Despedida*

Noviembre 2006 - <http://sinlafuerza.blogspot.com>

Un gesto, un solo gesto, un roce sutil habría cambiado todo

**La ausencia de tacto desemboca en el hecho usual
de dos amantes deseosos que se alejan despacito
sabiendo que nunca más volverán a amarse**

**La cuchilla de la determinación resquebraja el pavimento
y dos cometas siamesas secuestran sus mentes
hacia el abismo de la seguridad**

**Mientras los cuerpos, pétreos, avanzan lentamente
dos pequeños suspiros se agarran el uno al otro
y van estirándose
hasta morir de asfixia**

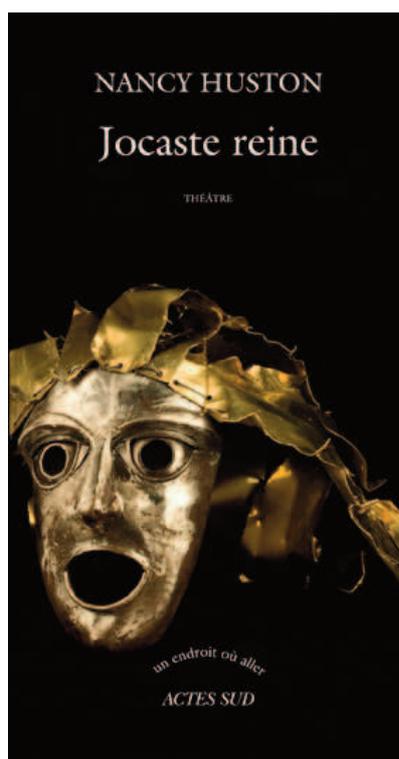
Nancy Huston - *Jocaste Reine* (2009)

Antonio Heredia Fernández

Jocaste reine [1] es una pieza de teatro, escrita por la escritora francocanadiense Nancy Huston [2] (Calgary, Canadá, 1953). Fue estrenada en 2009 en el Théâtre des Osses, en Friburgo (Suiza). La puesta en escena corrió a cargo de Gisèle Sallin, directora del citado teatro, quien animó a Nancy Huston a escribir una obra que diera por fin voz a Yocasta, madre y esposa de Edipo, en el siempre espinoso asunto del amor incestuoso.

No sólo era cuestión de dar voz a las mujeres, sino de otorgarles todo el protagonismo, arrebatándoselo de ese modo al sexo dominante. Ya el propio título de la obra es toda una declaración de intenciones: *Yocasta reina*, contrapunto de la gran tragedia sofoclea. Los personajes masculinos, salvo Edipo y el irónico corifeo, forman parte simplemente de la coreografía: es muy revelador que la presencia en escena de Polinices y Eteocles, hermanos de Antígona e Ismene, se reduzca a una danza guerrera que sirve de transición entre algunas de las trece escenas de que se compone la obra. Edipo, como esposo de Yocasta, mantiene en cambio derecho a la palabra y a cierto protagonismo, bastante prosaico, bien es cierto, pues los pasajes en que hay cantos están reservados únicamente a las mujeres.

La tragedia está compuesta en verso libre, con partes, como dijimos, cantadas. Se puede hablar de aristotélica unidad de tiempo y espacio (desde el alba hasta el atardecer), aunque los hechos evocados o relatados comprenden más de dos décadas (desde que Yocasta tenía trece años hasta la actualidad). Escrita en un lenguaje culto y elaborado y de un gran lirismo, éste sólo se ve roto por el discurso fresco e informal del corifeo, que interpreta y comenta lo que ocurre en escena como si se tratara de un espectador contemporáneo del público. Nancy Huston introduce de ese modo una suerte de distanciamiento brechtiano, con un corifeo que sirve de enlace entre la escena y el público. Con un lenguaje irónico y desapegado, se podría afirmar que se trata de un hombre joven y sin prejuicios, que pone en entredicho, y a veces en solfa, todo la tradición psicoanalítica en torno a este



mito heleno. Confundirá así, de manera anacrónica y deliberada, el Oráculo de Delfos y el gabinete de Viena, la Pitonisa y el Psicoanalista, engendrando un divertido híbrido: el "Pitanalista".

Yocasta es una mujer lúcida, muy consciente de su condición humana y de su papel en la vida y en la sociedad tebana, en la que es reina. Mujer que ha sido fecunda, se encuentra ahora al borde de la menopausia. Ha traído al mundo cinco hijos (entre ellos Edipo) y simboliza la exaltación de las mujeres, de la maternidad, del placer y del amor infinito e incondicional (que otros condenarían por incestuoso). Enemiga declarada de los oráculos, de los adivinos y de los buenos y malos augurios, sólo tiene por norma y por fin último la vida misma, siempre envuelta en el misterio. Prefiere la "verdad de la vida" a "la verdad de los nombres", que es en verdad la Ley. Agudo sentido poético, telúrico, de la existencia. En escena está generalmente acompañada de su vieja nodriza Eudoxia, que es como un apéndice de la propia Yocasta, y esta enamorada del dios Adonis, aunque siente debilidad por los faunos.

Edipo (etimológicamente 'pies hinchados') es justamente el reverso de su madre y esposa. Con ella ha formado durante "veinte inviernos" un hogar fecundo y feliz, además de un reino y un gobierno próspero; asolado, eso sí, desde hace sólo algunos meses por una terrible peste. Preocupado siempre por respetar y guardar el orden social imperante y las buenas costumbres. Tiene un realista sentido de la existencia, amante de "de la gramática y de la armoniosa ordenación del mundo" (p. 77), razón por la cual será incapaz de soportar "ese crimen espantoso" (ibid.) y se provocará la ceguera por ese marcado sentido de la responsabilidad individual, subordinándose siempre a los intereses colectivos de la polis tebana.

Antígona e Ismene están también enfrentadas en cierto modo por su cosmovisión. Mientras Ismene exalta, como su madre, la condición femenina, ese sangrado menstrual del que los hombres parecen estar secretamente celosos (por eso se hieren, sangran con las heridas), Antígona, con espíritu guerrero, reivindica la libertad sentimental de las mujeres. Desea probarlo todo, descubrir, conquistar el mundo... sin atarse a varón alguno.

Como conclusión, grandes temas como la **guerra** (las mujeres son fuente de vida; ellos lo son de muerte), el **ciclo de la vida**, y estrechamente ligada a ella la **maternidad**, siempre rodeada de misterio (los hombres quieren saberlo, comprenderlo todo, pero tal empresa es imposible, pues la vida nace en las tinieblas), sin olvidar el verdadero **amor**, que como tal es por (in)definición sin fin, sin límites. Esto implica que el **incesto** es una noción meramente

moral ("la verdad de las palabras") que nada tiene que ver con el vivir, con la "verdad de la vida".



NOTAS

[1] Éditions Actes Sud, 2009.

[2] Obras de la autora traducidas al español: *Marcas de nacimiento*, ed. Salamandra, 2008; *La huella del ángel*, ed. Salamandra, 2009; *Instrumentos de las tinieblas*, ed. Seix Barral, 1998.





NORMAS DE PUBLICACIÓN

La finalidad de Revista Tehura es abrir un espacio para la publicación de trabajos de investigación en las diversas disciplinas del saber.

El formato de los originales, que se pueden enviar en cualquiera de los idiomas europeos más habituales, es el siguiente:

- **Artículos:** un máximo de 20 páginas a doble espacio, es decir, de 35 líneas y 75 caracteres cada línea. La primera página debe contener, por este orden: título, nombre del autor, Resumen/Abstract de unas 8 líneas de 70 caracteres cada línea, y hasta 6 Palabras clave, en el mismo idioma que el texto y su traducción a otro idioma, en ambos casos.
- **Notas Críticas:** máximo de diez páginas a doble espacio, de 35 líneas y 75 caracteres.
- **Reseñas de libros recientes:** máximo de dos páginas.
- **Propuestas gráficas:** variable según el proyecto. Dos modalidades: proyecto monográfico o ilustración de artículos.

En la primera página de Artículos y Notas Críticas, junto con el nombre y apellido(s) del autor se ha de indicar a pie de página, mediante llamada de asterisco: la dirección postal (profesional o particular), y el e-mail. Las notas bibliográficas deben incluirse a pie de página y redactarse como sigue:

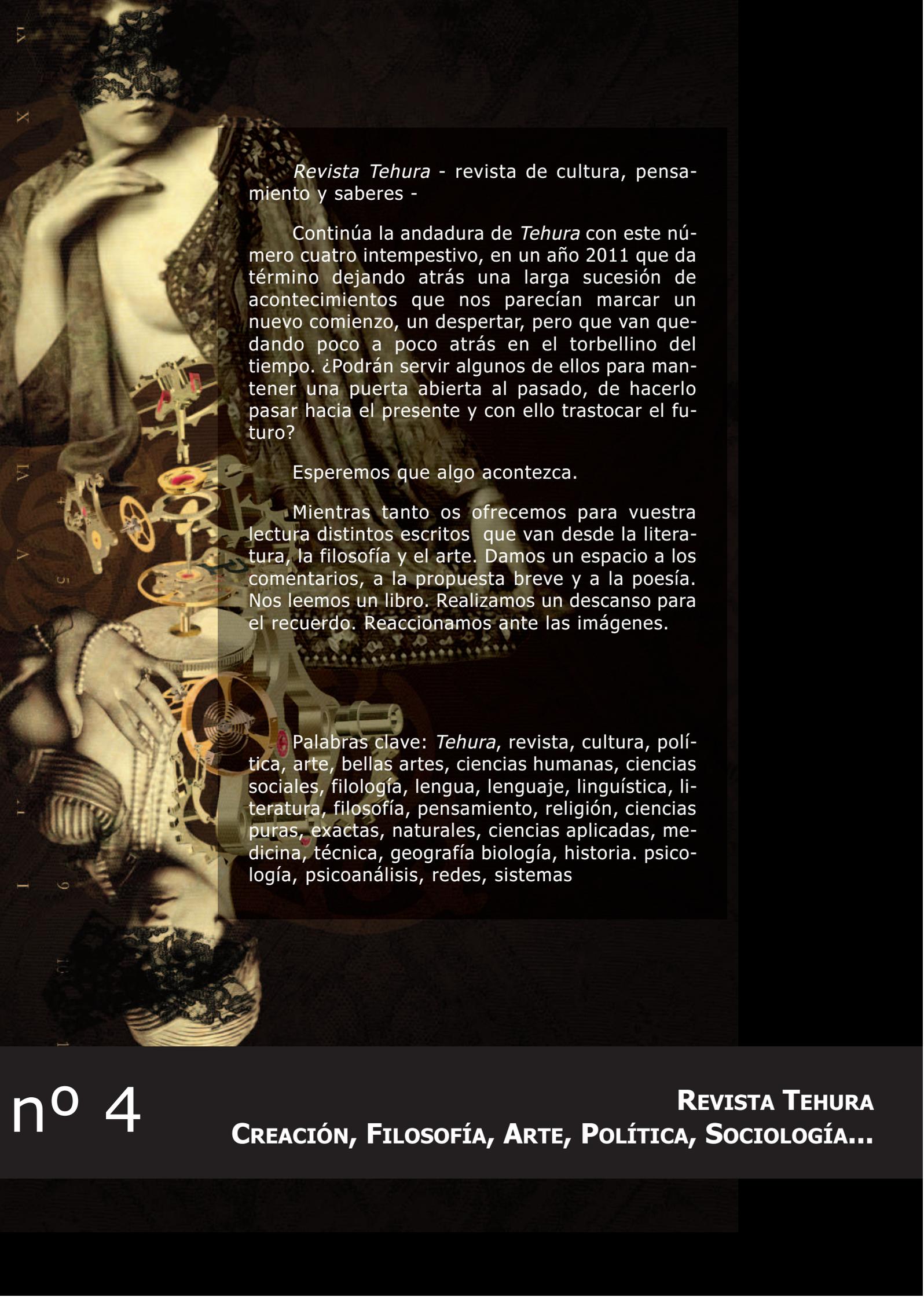
- **Libro:** Laclau, Ernesto: Política e ideología en la teoría marxista, Madrid, Siglo XXI, 1978.
- **Capítulo de libro:** Campos, Victor: "Universo y tempo", en: M. Carpentier y G. Sarlo (eds.): Nuevo siglo, Madrid, Virus, 1999, pp. 61-85.
- **Artículo:** Altamirano, Carlos: "Conceptos de Sociología", Punto de Vista (Buenos Aires), nº 8, Diciembre 1983, pp. 61-83.

Las referencias bibliográficas al final, en su caso, deben comenzar por el apellido del autor, para ordenarlas alfabéticamente.

Derechos de autor: el autor que envía su artículo a la Revista Tehura se compromete a autorizar su publicación. A los autores corresponde tanto la responsabilidad de las opiniones expresadas en sus trabajos como los derechos de autor sobre los mismos.

Procedimiento: los autores recibirán un acuse de recibo de los originales enviados, que serán objeto de un informe de idoneidad de su publicación o no por parte del Consejo Editorial de Tehura, tal decisión será comunicada a los autores.

Envío de originales (para no registrados): se enviará el original en formato .doc, indicando el autor, la dirección de contacto, correo postal, e-mail, teléfono.



Revista Tehura - revista de cultura, pensamiento y saberes -

Continúa la andadura de *Tehura* con este número cuatro intempestivo, en un año 2011 que da término dejando atrás una larga sucesión de acontecimientos que nos parecían marcar un nuevo comienzo, un despertar, pero que van quedando poco a poco atrás en el torbellino del tiempo. ¿Podrán servir algunos de ellos para mantener una puerta abierta al pasado, de hacerlo pasar hacia el presente y con ello trastocar el futuro?

Esperemos que algo acontezca.

Mientras tanto os ofrecemos para vuestra lectura distintos escritos que van desde la literatura, la filosofía y el arte. Damos un espacio a los comentarios, a la propuesta breve y a la poesía. Nos leemos un libro. Realizamos un descanso para el recuerdo. Reaccionamos ante las imágenes.

Palabras clave: *Tehura*, revista, cultura, política, arte, bellas artes, ciencias humanas, ciencias sociales, filología, lengua, lenguaje, lingüística, literatura, filosofía, pensamiento, religión, ciencias puras, exactas, naturales, ciencias aplicadas, medicina, técnica, geografía biología, historia. psicología, psicoanálisis, redes, sistemas

nº 4

REVISTA TEHURA
CREACIÓN, FILOSOFÍA, ARTE, POLÍTICA, SOCIOLOGÍA...