



Tehura



nº 3

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

Presentación

PRESENTACIÓN

Tehura nace como revista de política, arte y cultura en un sentido amplio, exclusivamente en formato Web. Su periodicidad es anual, en busca de nuestro lugar y de la acogida por parte del público lector. Algo que desde luego nos anima, pues nuestra fe es mucha y nuestro empeño aún mayor. En ella se podrán encontrar ensayos, cuentos, poemas... y concienzudos y bien matizados análisis de lo que convenimos en llamar Realidad: desde el peronismo y la Argentina contemporánea, pasando por el presente del teatro, hasta lo último en Arte de hoy... Pasen y lean.

Revista Tehura: número 3, diciembre 2010**Comité de Redacción:****Director:** Darío Barboza Martínez**Secretario:** Antonio Heredia Fernández**Vocales:** Mariana Gema Sánchez Hernández, Santiago Úbeda Cuadrado, Nicolás Gálvez Montaña, Andrea Bani.**Edita:** Asociación Cultural Iberoamericana. CIF: G85191617

Periodicidad anual.

Publicación On-line

Diseño: Gerardo Weiss

Revista Tehura

C/ Alcalá 196. Apto. 74

28028 Madrid, España

Tel: 913559140

Fax: 913559140

E-mail: tehura@tehura.esPágina Web: <http://www.tehura.es>

Copyright 2010

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

- Mensajes

José María García Pérez

- Visiones de la infancia

José María García Pérez

- Una primavera tardía

Ruth Ballester Hernández

- El problema del sujeto: de Hegel a Althusser

Darío Barboza Martínez

- Memoria biográfica: Alberto Musso

Anabel Martínez Weiss

Pinturas: Alberto Musso

- "El ancestro y su asno" de Andrée Chédid

Antonio Heredia Fernández

-Propuestas gráficas: acuarelas y óleos.

Anabel Martínez Weiss (Ana Weiss): portada, contraportada y pinturas del interior.

CUENTO FICCIÓN

4

NARRATIVA

11

CUENTO BREVE

17

FILOSOFÍA

23

MEMORIA BIOGRÁFICA

35

DE LIBROS

44

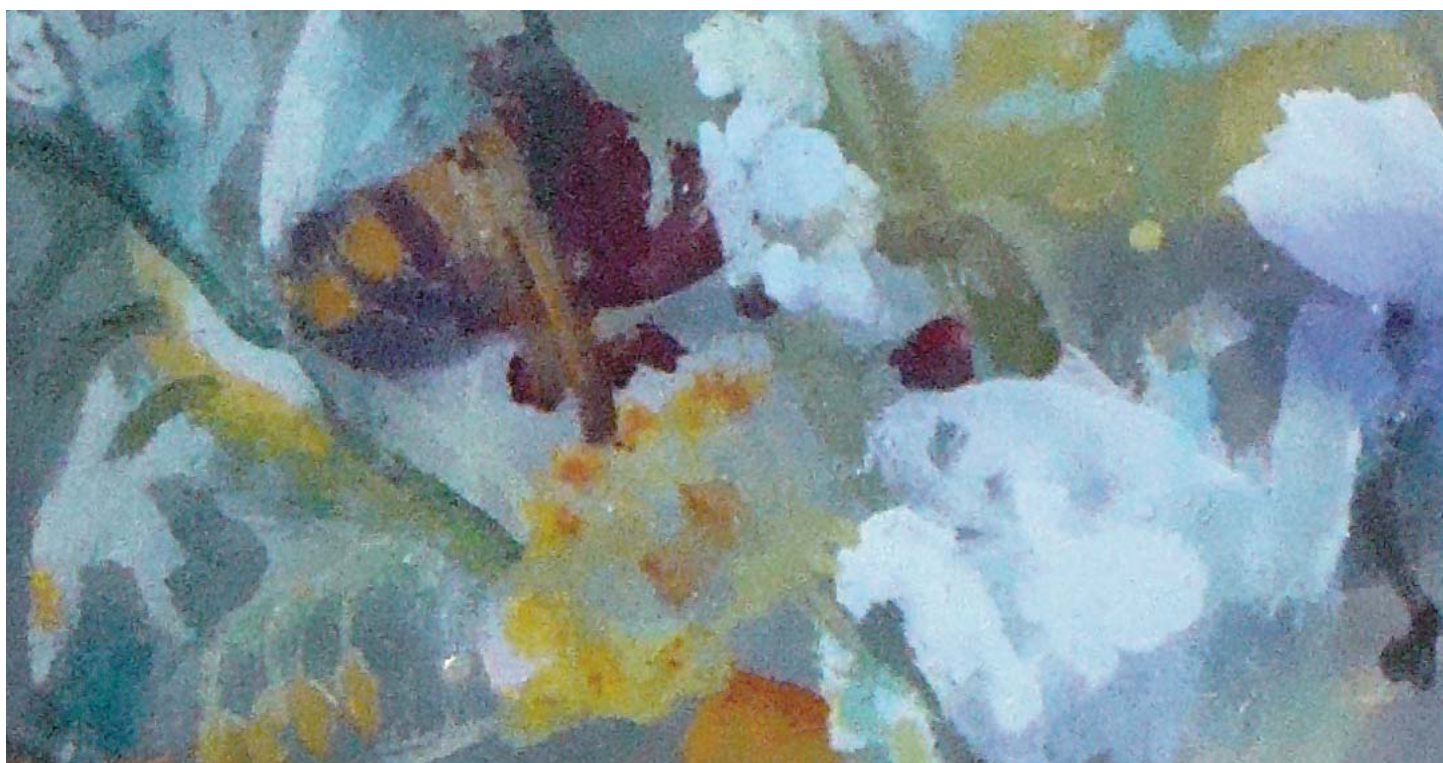
ARTE

Mensajes

José María García Pérez

Mensajes

¡Qué distintas pueden ser las intenciones que se desprenden de un mensaje! Por ejemplo, no es difícil recordar cómo Jim Hawkins encuentra el mapa del tesoro que poseía Bill Bones, en la primer parte de *La isla del tesoro*, ese tesoro que ocultó el temible capitán Flint y que también desea el singular pirata John Long Silver. En otras ocasiones es un preciada joya, como en *El escarabajo de oro* de Edgar Allan Poe o el valioso diamante que lograrán Jeremy Fox y John Mo-



hune, el jefe de los contrabandistas y el niño que ha llegado a un lugar inhóspito tras la muerte de su madre en *Moonfleet* (Fritz Lang, 1954). En este último caso, además, está elaborado ingeniosamente a partir de citas erróneas de la Biblia, mientras que en el cuento de Poe la dificultad de encontrarlo estriba en que el criado que ayuda al protagonista confunde su lado derecho con el izquierdo, lo que está a punto de dar al traste con la búsqueda que, por supuesto, tendrá un desenlace feliz. Pero de los mensajes ocultos se puede pasar a las amenazas y maldiciones, a las declaraciones de amor, a las lecciones de las maestras, a las esquelas, los anónimos o las cartas de despedida de un amante. Pero pasemos a ver poco a poco cada uno de esas intenciones.

Amenazas

Cada vez que un miembro de la familia Openshaw recibe un sobre con una pequeña nota y cinco semillas de naranja, no tarda en pasar mucho tiempo en ser asesinado misteriosamente. Por fortuna para el lector, el último de los amenazados acude al mismísimo número 23 de Baker Street, donde Sherlock Holmes no tardará en averiguar la causa de esos crímenes, con la sagacidad que le caracteriza; todo ello tiene lugar en una historia corta de Arthur Conan Doyle titulada Las cinco semillas de naranja. No es este el único caso de un mensaje amenazante que nos ha legado la literatura, pues tal vez el más famoso se encuentre en la obra de Stevenson que hemos mencionado, cuando el pirata que se aloja en la posada de Jim recibe un sobre con un círculo negro en un papel, cuyo sentido todo pirata conoce y teme: su vida terminará en breve y no de buena manera, que es lo que le ocurre al capitán Bones.

Un papel con una extraña escritura en runas es igualmente el mensaje que intenta descifrar el detective que encarna Dana Andrews en una excelente película de Jacques Tourneur, La maldición del demonio (1957). Y esa nota le llegó a un hombre cuya rara muerte está investigando. Lo curioso del caso es que avisa de la llegada de un terrorífico demonio medieval, motivo que ya se hallaba en el relato que sirve de punto de partida a la novela, La maldición de las runas de M. R. James, uno de las grandes autores de novela de terror, como ya señalamos en esta misma revista a propósito de las historias de fantasmas. Es más, en otro cuento suyo llamado El fresno, al que aludíamos entonces, encontramos otro caso de maldición.

No menos amenazantes resultan los extraños jeroglíficos que acompañan a toda momia egipcia que se precie, sea en el cine o en la literatura. Ahí está el caso, sin ir más lejos, de la primera en La maldición de la momia (Terence Fisher, 1959), en la que aquellos que han participado en la excavación de una tumba egipcia van muriendo misteriosamente., pues existe una maldición para quienes profanen las tumbas de los faraones. En el caso de la literatura, existe un largo fragmento de la novela La joya de la siete brillantes que Bram Stoker eliminó y que, leído como pieza independiente, no carece de interés. Se trata de Las nupcias de la muerte, cuya trama gira sobre el intento de varios científicos de volver a la vida a la momia de la reina Tera, siguiendo las instrucciones que hallaron junto al sarcófago. Ni que decir tiene que, el resultado final no puede ser menos ominoso.

Mensajes de amor

Una simple dedicatoria en un libro, acompañada de un poema de Lord Byron, pueden hacernos estallar en lágrimas: el fotógrafo Robert Kincaid y Francesca vivieron una historia de amor que duró cuatro días pero que no olvidaron jamás. La llegada del libro de fotografías que originó su encuentro, muchos años después, junto con la cámara y una nota que informa de la muerte de Kincaid, despierta el recuerdo de un sentimiento que nunca se fue del corazón de Francesca, y lo mismo nos pasa a nosotros como testigos de esa historia inolvidable de amor que es Los puentes de Madison County (Clint Eastwood, 1995).

Marianne intenta escribir cómo es Ferdinand (al que llama Pierrot), y lo hace escribiendo un papel con una maravillosa serie de antítesis: “real y surreal, cuerdo y loco, etc.” Como siempre en Godard, quien pone numerosas veces a uno de sus actores a escribir y nos muestra cómo fluyen las palabras y se van plasmando en los cuadernos, vemos el hecho físico mismo de la escri-



tura, así como la hoja con las palabras a través de las cuales ella trata de explicar a su amado – y así mismo-cómo es él. Por su parte, Ferdinand escribe un poema que intenta arrojar luz sobre su relación con Marianne, pero lo único que hace es lanzar más confusión sobre ella (Pierrot, le fou, 1965). De todas formas no es la única vez que sus personajes se ponen a escribir, como lo prueba, por ejemplo, el cuaderno en el que va escribiendo Anna Karina en *Vivir su vida* (1962).

Un apuesto pianista acaba de ser retado a un duelo en la Viena de finales del siglo XIX. Su intención no es otra que la de huir antes del amanecer, pero recibe una carta y conforma va leyendo no sólo se le pasa la noche –y con ella la llegada del duelo-, sino también la vida de una mujer se le va presentando en varios flash-backs, porque en esas páginas está la expresión del profundo amor que –desde que lo conoció en su adolescencia hasta sus últimas horas de su vida que aprovecha para escribir esas líneas- por él sintió una mujer, sin que él le diera más importancia que la que daba a sus numerosas amantes. Con la llegada del día, el pianista ha descubierto la vacuidad de su vida y la infelicidad que ha producido en un ser que lo amó apasionadamente –y tal vez no fuera la única-. En consecuencia, renuncia a escapar del duelo con el que arranca la película para aceptar su destino, que no llegamos a ver, pero que podemos fácilmente imaginar al ser su oponente un caballero ducho en el manejo de las armas. Todo ello es lo que ocurre en esa obra maestra del cine romántico que es *Carta de una desconocida*, Max Ophlus, 1949).

El humor

No son pocas las veces en los que un mensaje provoca la risa del lector o del espectador. En efecto, pensemos, por ejemplo, en un episodio de *Los Simpson*, en el que la señorita Carapapel está enferma y ha sido sustituida por un profesor que responde a todos los estereotipos del “profesor ideal” (para entendernos, lo que supone el profesor Keating en *El club de los poetas muertos* [Peter Weir, 1989]) a saber: es divertido, sabe sacar a cada alumno lo mejor que tiene dentro, etc.). Pues bien, el nuevo docente intercepta la hoja que acaba de llegar a Lisa Simpson, que naturalmente se apresura a negar ser la autora de lo que en ella hay, que no es otra cosa que una caricatura del profesor, al que además le han puesto el mote de Mr. Stinky (“Señor Apesotoso”).



Un director de cine hollywoodiense – trasunto del real John Huston- se encuentra en África para rodar una película, aunque su fin último en ese continente es, en realidad, matar un elefante. En un momento dado, está tomando unas copas con un grupo de gente y, como eso le ayuda a concentrarse y a elaborar mejor sus ideas, empieza a dibujar. Una de las mujeres que participa en la conversación está profiriendo todo tipo de descalificaciones contra los negros, los judíos y todo aquel que no es como ella. Al final se llevará su merecido no sólo al pararle los pies con sus palabras del director, sino también como muestra el retrato que le estaba haciendo, al que ha añadido un bigotito a lo Hitler (*Cazador blanco, corazón negro*, Clint Eastwood, 1990).

Otro mensaje, esta vez un testamento, va a originar una divertidísima serie de escenas que constituyen el esqueleto de *Siete ocasiones* (Buster Keaton, 1925). Resulta que Keaton acaba de heredar una fortuna de un pariente, pero para ello ha de estar casado antes de una fecha muy próxima al presente. En un primer momento le pide matrimonio a



su novia, pero ésta no accede. Entonces se lo pide a otras siete mujeres que no sólo no es que no quieran, sino que incluso se ríen de él en su cara. Así las cosas, no se le ocurre más que poner un anuncio en la prensa para que toda mujer que quiera casarse y ser millonaria, acuda a tal iglesia, tal día a tal hora. Ni que decir tiene que acudirá una auténtica marabunta de mujeres vestidas de novia, lo que provocará una innumerable suma de situaciones cómicas hasta que, finalmente, nuestro protagonista se casa con su novia justo cuando expira el plazo para cumplir las condiciones del testamento.

La educación

La escritura, no obstante, puede tener otros fines. Por ejemplo, J. R. R. Tolkien escribía cada Navidad unas simpáticas cartas a sus hijos, que además se ocupaba de ilustrar con unos divertidos dibujos. Eso sí, llegaban con el sello del Polo Norte y con la firma de Santa Claus. Otras veces, sirve para evidenciar la incultura de unos personajes y, sobre todo, la maldad de otros, como ocurre en la novela de Miguel Delibes *Los santos inocentes* (1981), donde el señorito hace despertar a Paco el Bajo y a su esposa Régula para demostrar a sus amigos de cena y copas que sus subordinados saben escribir. Como no podía ser de otra manera, a duras penas

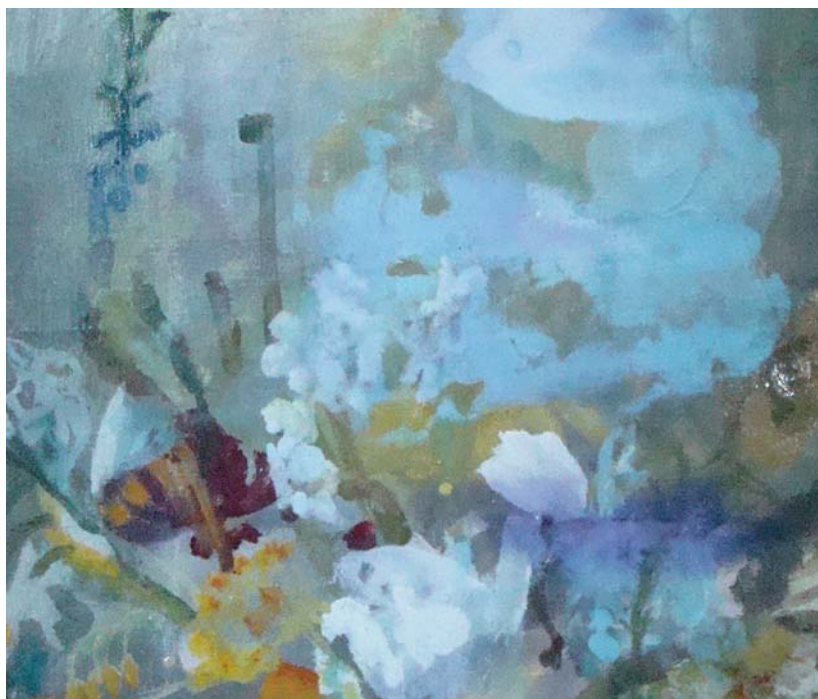


escriben su nombre, lo que les deja más en evidencia; y por si eso fuera poco, les explica los diferentes sentidos de la c y la g con las diferentes vocales, lo que no entienden de ninguna manera la pareja de campesinos sin educación que están sometidos a una familia de terratenientes como probablemente lo ha estado su familia durante generaciones.

En no pocas películas de John Ford aparece la figura de una maestra. Sólo en una ocasión es un hombre el que se hace cargo de ese trabajo, pero aprender no es suficiente. “Les has enseñado a leer y a escribir. Ahora dales algo que leer y que escribir”, le exigirá Ton Doniphon al abogado Stoddard en *El hombre que mató a Liberty Valance* (1962). Otras veces la maestra expone un pensamiento tan hermoso (“Esta tierra es una buena tierra. Es dura, sí, pero tal vez necesite estar abonada con nuestros huesos para que en el futuro sea fértil”), fuera de la escuela, que hubiera sido su escenario natural, que siendo Ford reacio a explicitar la cosas, rápidamente alguien se ocupa de rebajar la emoción a través de un comentario chistoso “No le hagas mucho caso. Ya sabes que fue maestra” (*The searchers*, 1956). Pero una pizarra no es sólo un lugar donde se escriben letras para enseñar a los niños cheyenes, puede ser igualmente el soporte de una declaración, que es como la emplea el oficial que interpreta Richard Widmark al borrar lo que la maestra había dejado escrito y poner en su lugar “¿Te quieres casar conmigo?” en *Cheyenne Autumn* (1964).

Otra declaración de amor, pese a que esta vez está hecha sobre un muro de piedra que rodea un camino, es la que tiene lugar frente a la casa de Estrella, la niña que va al colegio en bicicleta un día y vuelve hecha una hermosa joven, en una de las más hermosas elipsis que ha dado el cine español. Bien, el caso es que allí hay, en letras muy grandes la siguiente declaración: "Estrella, te quiero", y a modo de firma la cabeza de un loco, que es como llaman en el pueblo al chico que ha pintado el mensaje. Al verlo, lógicamente, el padre de Estrella le pregunta por el joven, pero ella no le da apenas detalles sobre él ni sobre la posible relación que pudiera establecerse entre ambos. Todo ello tiene lugar en *El Sur* de Víctor Erice (1983).

A medio camino entre la declaración y el epígrafe siguiente se encuentra una de las más



bellas óperas primas de la historia del cine: *They live by night* (Nicholas Ray, 1947). En muy pocas ocasiones se percibe como aquí la fatalidad que persigue a la jovencísima pareja que lleva la carga de la película, hasta el punto de que la tragedia no puede sino aflorar antes de la palabra fin. Y así ocurre: Farley Granger ha salido de la cabaña para dar el último golpe con sus compinches, sin saber que la novia de uno de ellos lo ha delatado. Cathy O'Donnell, su reciente esposa está embarazada, y para no perjudicarla decide huir, no sin antes dejarle una

carta. La policía lo sorprende en ese instante y lo abate a tiros en el porche del bungalow. Ella despierta sobresaltada por los disparos, abraza el cuerpo aún caliente y recoge la carta, y la película acaba con la voz del joven leyendo las palabras escritas precisamente en esa carta: "Aunque me vaya, tú estarás conmigo toda la vida..."

Rodeados por la muerte

La mujer que sostiene el hogar de los Borgen está embarazada nuevamente. Atiende con ternura a su hija, cuida de que esté el café y las pastas para el gruñón de su suegro, no pierde la oportunidad de una palabra de apoyo a su joven cuñado que acaba de enamorarse... Y, sin embargo, durante el parto, que únicamente escuchamos desde el salón, no sólo muere el hijo que llevaba en sus entrañas, sino que también a ella se le va la vida. Atónitos como espectadores, y como si tampoco quienes la querían acaben de creer tan trágico final, el director inserta una esquela en un periódico dando cuenta de ese tránsito. A pesar de todo el dolor y de las lágrimas, que son difíciles de contener incluso para el espectador, la historia termina de un modo sorprendente y maravilloso: Inger vuelve a la vida milagrosamente y se abraza con pasión a su marido mientras ambos dicen "La vida, la vida", en uno de los más bellos finales que nos ha dado el cine (Ordet, Carl Theodor Dreyer, 1954).

Otra esquela aparece al comienzo de la novela de Miguel Delibes *Cinco horas con Mario* (1966) quizás una de las novelas de mayor éxito durante la década de los sesenta en nuestro país. La idea de arrancar un texto de ese modo no era arbitraria, todo lo contrario, servía para presentar a los personajes de la trama y algunos de los escenarios y tiempos en los que se iba a desarrollar,

un poco a la manera de las acotaciones de una obra teatral –y recordemos que, por otra parte, fue objeto de una exitosísima adaptación al teatro, en forma de monólogo a mayor gloria de Lola Herrera-. Ella es Carmen, una mujer que dedica las últimas horas previas al funeral de su esposo Mario a dialogar con él, en una conversación que dibuja no sólo una relación de pareja a lo largo de muchos años, sino que también es una radiografía de una España gris, triste y desgarrada.

Por su parte el duque de Ferrara vuelve de Roma y en breve recibe una anónima carta que, para su asombro, le descubre que su hijo Federico y su nueva y joven esposa –a la que tiene abandonada y no ha hecho mucho caso, aparte de su lujuriosa vida anterior- Casandra se

han enamorado y no ocultan su amor en palacio. Sembrada la sospecha, el noble hace las averiguaciones pertinentes y en una solución bellamente teatral y brutalmente trágica, incita al príncipe a que mate con su espada a su madrastra –sin saber que es ella, claro, que se encuentra oculta tras una cortina, debidamente amordazada- y, a continuación, condena a su hijo a muerte por ese asesinato. Estamos ante una de las más extraordinarias obras de teatro de nuestro Siglo de Oro: El castigo sin venganza, Lope de Vega, 1614).

No es esa la única carta anónima que busca sembrar cizaña y dudas en el enamorado que lo recibe. De hecho hay una situación idéntica en tres géneros artísticos diferentes, en la que el joven galán lee la nota y espía a su amada para comprobar la veracidad de la supuesta infidelidad de su amada, que al final de cada obra se demostrará falsa, pero que ha estado a punto de costar la vida a la joven. Por orden cronológico, en el siglo XV –aunque no se publicara completa y en español hasta el siglo XVI- aparece en España una de la más famosas novelas de caballerías de todos los tiempos, Tirante el Blanco, donde podemos encontrar al galán espiando el balcón de su dama, donde una doncella aparenta ser la amada y, en consecuencia, engaña a Tirante. A finales del siglo XVI volvemos a encontrar esa misma escena en una de las más deliciosas comedias nada menos que de William Shakespeare, Mucho ruido y pocas nueces. Por último, ya en el siglo XVIII, el máximo exponente de la ópera barroca, George Friedrich Haendel, estrenará en 1734 Ariodante, una verdadera obra maestra en la que, cómo no, aparece de nuevo esa escena.

Pero las cartas también sirven para las despedidas, como comentábamos hace unas líneas a propósito de Ophuls. Tal vez una de las mejores muestras de ellos sea la carta que durante quince años ha llevado en su pecho Roxanna, la mujer que se enamoró del bello rostro de Christián y, sobre todo, de las palabras de amor que en las cartas de éste ponía el inigualable Cyrano. La obra es conocida: éste está perdidamente enamorado de su prima, pero su gran nariz lo acompleja y le impide aspirar a ser amado. A través de las cartas de Christián, no obstante, se le presenta la posibilidad de declarar toda esa pasión a Roxana. Cuando el hermoso y simple

joven muere en la guerra, con la última carta que le había escrito su primo, ella se retira a un convento, donde quince años después, y a punto de morir -asesinado por seguir siendo el corazón noble y libre que siempre ha querido ser-, Cyrano le pide la carta para poder volver a leerla antes de entregar el alma, y ahí ella descubrirá, demasiado tarde, toda la verdad. Imposible ya olvidar esos últimos versos:



Voy a morir, señora.

Y es más triste la muerte porque de vos me aparta.

El amor que os profeso no cabe en esta carta.

Ya nunca más mis ojos, que gozaban haciendo

De vos su mayor fiesta...

Roxana: ¡Qué bien la estáis leyendo!

Cyrano: Contemplarán absortos vuestro ademán más leve,

Vuestros cabellos de oro, o vuestra piel de nieve.

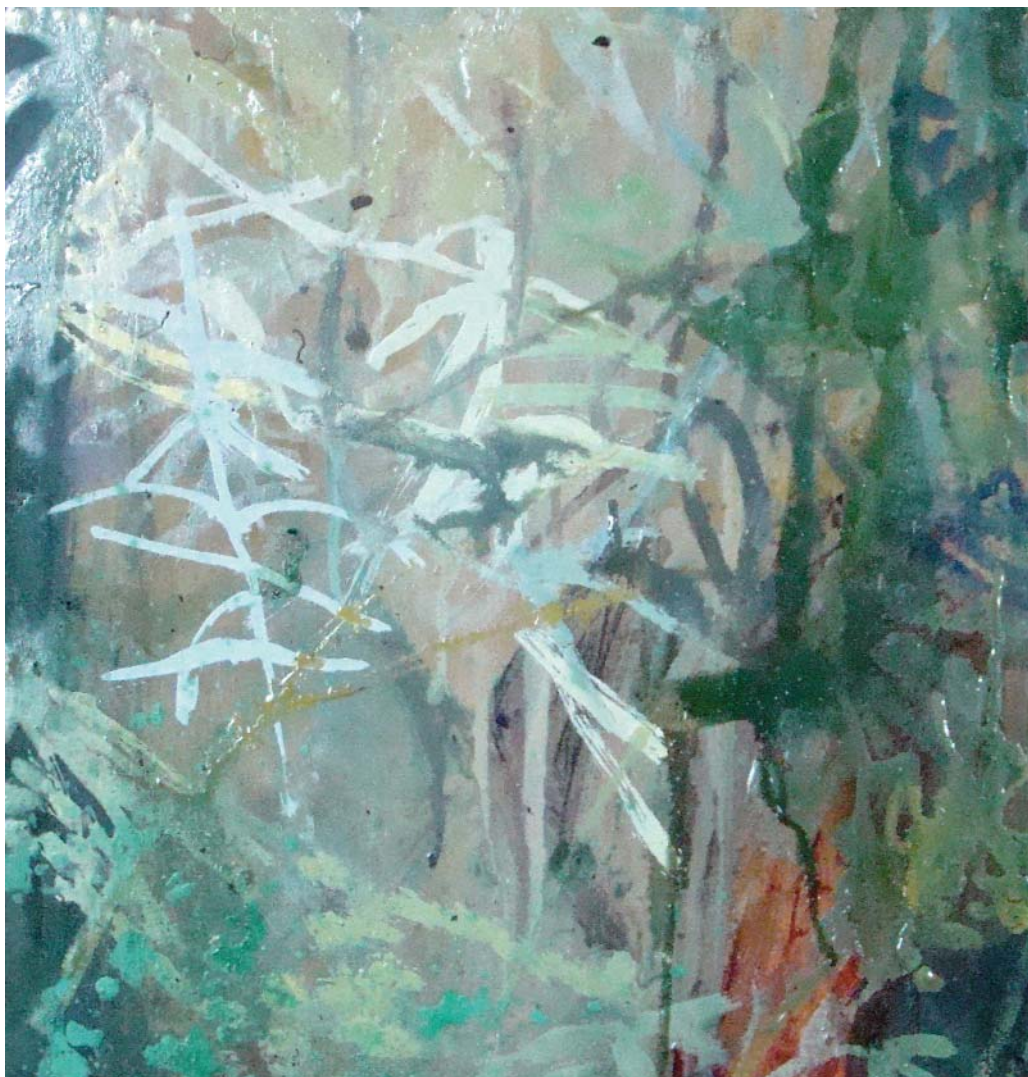
Recuerdo el gesto vuestro, tan dulce y familiar,

De enjugaros la frente, y quisiera llorar...

Mi corazón, señora, no os faltó ni un segundo,

Porque soy y seré, hasta en el otro mundo

El que os ama sin freno ni límite, el que...



Visiones de la infancia

José María García Pérez

Un autobús se detiene en una parada en medio de ninguna parte. Baja un hombre y se dirige a una pequeña casa, abre la puerta de la valla exterior y cuando esperaríamos que se dirigiese a la entrada principal – a todas luces ese casa está abandonada desde hace mucho tiempo-

lo que hace es tumbarse en el suelo y arrastrarse bajo el porche. ¿Qué busca allí, de qué se ha acordado antes incluso de atravesar el umbral de su antiguo hogar? En un pequeño hueco halla una vieja caja metálica. La abre y está llena de las cosas que guardó quién sabe por qué siendo niño, y en el rostro pétreo que siempre tuvo Robert Mitchum se puede ver perfectamente cómo todos los recuerdos de su infancia inundan su corazón. El arranque de una historia es siempre importante: el de *The lusty men* (Nicholas Ray, 1952) es sencillo, es hermoso, es emocionante.



A veces la visión que se nos da de la infancia en muchos de los ámbitos artísticos es demasiado simplista, parece que durante esos años no les ocurriera nada a los chicos, que es más o menos lo que se pensaba en realidad hasta no hace tanto tiempo, pues en casi todas las sociedades uno empezaba a ser alguien en el momento que cruzaba la línea divisoria entre la infancia y la madurez. No es el caso, desde luego, de las tres películas en las que Alexander Mackendrick se ocupó de ese tema. En efecto, en *Mandy* (1952) la niña protagonista es sordomuda y la exclusión social y las dificultades de la relación con sus padres no se evitan, antes al contrario, por más que el final sea relativamente esperanzador. En *Sammy, huida hacia el sur* (*Going the south*, 1963) un niño acaba de perder a sus padres en un ataque

aéreo y ha de atravesar África para encontrarse con su familia. Y, por último, la visión más sombría de todas: en *Viento en las velas* (*High wind in Jamaica*, 1965), los hermanos que se han colado en un barco pirata son presentados sutilmente como más crueles, más temibles que los mismísimos piratas, de manera que desde el momento en que se descubre que están a bordo no dejan de suceder desgracias y signos de mal agüero, ante unos hombres que de por sí ya son supersticiosos, y que se verán cumplidos cuando acaben todos condenados a la horca. Raras veces en el cine o en cualquier otro arte se ha visto expuesto con mayor elegancia, pero también con mayor contundencia, esa crueldad infantil, que de hecho ya estaba latente en la magnífica novela de Richard Hughes, que sirvió como punto de partida a esta película.

No son pocas las ocasiones en las que se nos muestra el proceso de maduración que se produce en algún niño. Los motivos pueden ser de los más variados: por ser víctima de los malos tratos de un padre cruel (*El bola*, Acheró Mañas, 2000), por la locura que supone vivir en medio de la barbarie que es siempre una guerra (*La infancia de Iván*, Andrei Tarkovski, 1962) o por superar una personalidad soberbia y egoísta mediante el duro trabajo diario en un pesquero y, de paso, ganarse el respeto e incluso el aprecio de los demás (*Capitanes intrépidos*, Víctor Fleming, 1937).



Huérfanos

Desde un indeterminado presente, una voz femenina que adivinamos adulta rememora su infancia en un pueblo de Alabama, en el sur de los Estados Unidos. El padre se encarga de sus dos hijos al haber fallecido su esposa. A través de pequeñas historias, del recuerdo imborrable de los veranos y del no siempre agradable ambiente escolar, pero sobre todo de las enseñanzas y del ejemplo de su padre, Scout y su hermano Jim van aprendiendo a distinguir entre lo bueno y lo malo, el valor de la solidaridad, la importancia de la amistad, el respeto de los que no son como nosotros, la honestidad, el no distinguir a las personas por su color o por su clase social. La maravillosa novela de Harper Lee *Matar a un ruiseñor* es ya inseparable de la no menos hermosa adaptación al cine que hizo Robert Mulligan en 1961.

El padre de John y Pearl ha sido ejecutado como autor de un robo, pero antes ha revelado a uno de sus compañeros de celda que el botín se encuentra aún en la granja en la que vive su mujer y sus dos hijos. El reverendo Harry Powell –un increíble Robert Mitchum, imitado y hasta parodiado muchas veces en este papel - sale de la prisión, seduce a la viuda, logra casarse con ella y la asesina. Los chicos huyen de ese ser diabólico y son acogidos por una amable anciana que cita la Biblia y maneja el rifle con la misma naturalidad, quien lo mantiene a raya. Pero, en los últimos minutos, cuando el villano es detenido y esposado por la policía, John golpea desesperado a los agentes para que lo suelten y lo hace con la muñeca de su hermana, de la que salen los billetes que tanto anhelaba poseer el reverendo. Y es que de esa misma forma fue detenido en su granja el padre al principio de *La noche del cazador* (1955), la única y extraordinaria película que rodó Charles Laughton, de modo que el niño –y nosotros como espectadores –asociamos ambos momentos y también se nos revela la necesidad de un padre que siente John.

Una tercera historia que se desarrolla en el sur de los EE.UU. es *Stars in my crown* (Jacques Tourneur, 1950), aunque ésta no se desarrolla ni a finales de los cincuenta ni en la época de la depresión, sino poco después de la Guerra de Secesión americana. También aquí una voz en off nos retrotrae al pasado para narrarnos la historia de una pequeña población a donde llega un nuevo predicador, que también se casará con la madre del narrador, viuda desde no se sabe cuánto tiempo. Como si de una balada se tratara, se encadenan a un ritmo casi musical una serie de “estampas”, de secuencias que dan ese aire entrañable a esa comunidad que tantas veces hemos visto en la pantalla: el joven doctor que ha de ganarse a sus pacientes al ocuparse de ellos por estar su padre muy enfermo y de hecho morirá en el transcurso de la película; la joven y hermosa maestra que se enamorará del médico; el predicador que también ha de ganarse a sus parroquianos, y que además va a salvar a un viejo hombre negro de una patrulla del Ku-Klux-Klan...

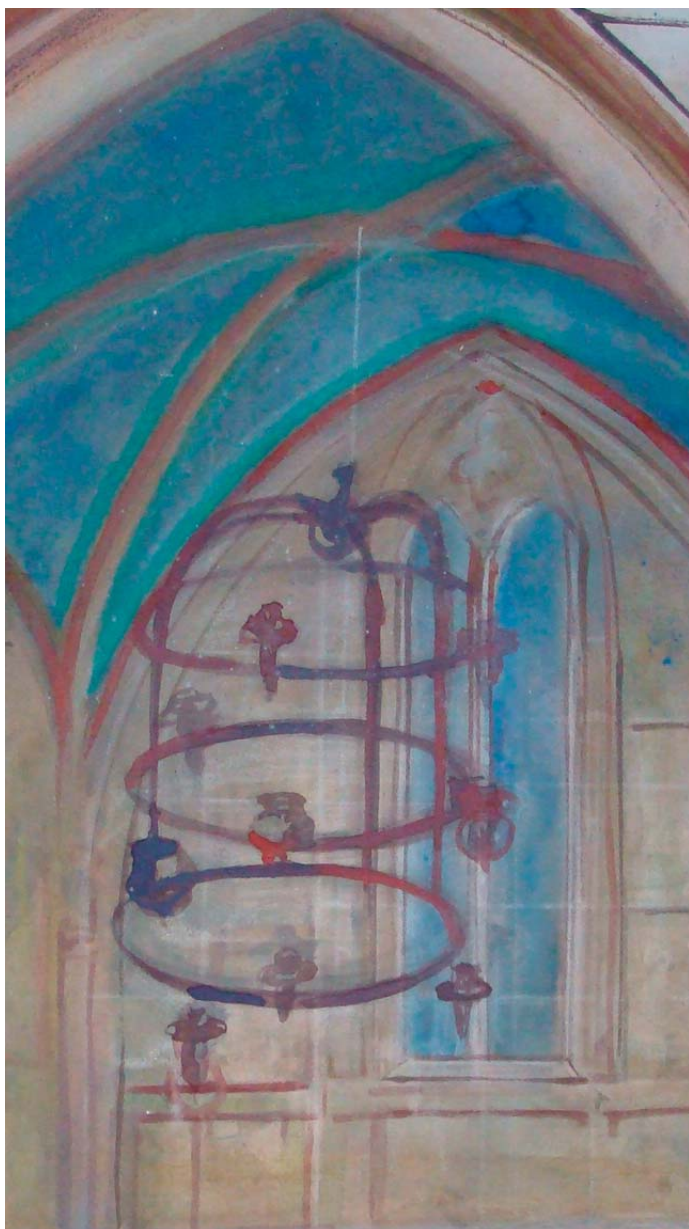
Un chico vive solo con su madre en una granja en medio de un territorio a medio camino del fuerte más cercano y de la tierra de los apaches. Su padre es un perdido que no se ocupa para nada de ellos, de hecho ni siquiera está en el rancho, y que, por si fuera poco, intenta matar a traición al protagonista, que por supuesto es más rápido con el revólver y en detectar traiciones.

Pero quizás lo más curioso de *Hondo* (John Farrow, 1953), que es el nombre el protagonista interpretado por John Wayne, es que tanto éste como el jefe de los indios se preocupan de manera constante de la educación y del bienestar del pequeño, lo que no deja de resultar sorprendente en un western y en una fecha como la de su rodaje. Al final, Jerónimo, el jefe de los apaches consiente en que Hondo se quede con la viuda y se convierta en el nuevo padre del chico; claro que también éste es viudo, pues como cuenta en una hermosa escena anterior, estuvo casado con una india, de ahí que conozca la lengua y las costumbres de los apaches. La verdad es que parece que nos halláramos en la antesala de uno de los grandes westerns de la historia: *Centauros del desierto*, rodada por John Ford un par de años después, y quien rodó, todo sea dicho de paso, alguna escena de la obra que comentamos.

Crueldad

En uno de los muchos cuentos protagonizados por niños que escribió uno de los grandes de la literatura anglosajona, Saki, Conradin es un chico al que su prima y tutora le hace la vida imposible. Él sólo tiene dos alegrías, ocultas en un cobertizo: una vieja gallina y un hurón. Poco a poco él va tratando a éste último como si fuera un dios: le ha preparado un altar, eleva los rezos y hace los ritos que ve cada domingo en misa y hasta inventa nuevas preces. La tutora hace desaparecer la gallina y él da por hecho que el siguiente paso será la muerte del hurón. Ignoramos cuál ha sido su última oración, pero lo cierto es que la institutriz entra en el cobertizo. No termina de salir, se oyen gritos espantosos, ante el callado júbilo del niño, que ha visto cómo el gran hurón sale con unas manchas en su pelaje, que adivinamos de sangre. Cuando algunos criados ven lo que ha pasado se preguntan cómo se lo comunicarán al niño, que sonríe mientras tanto y agradece a su dios el haber efectuado su venganza (*Sredi Vastar*).

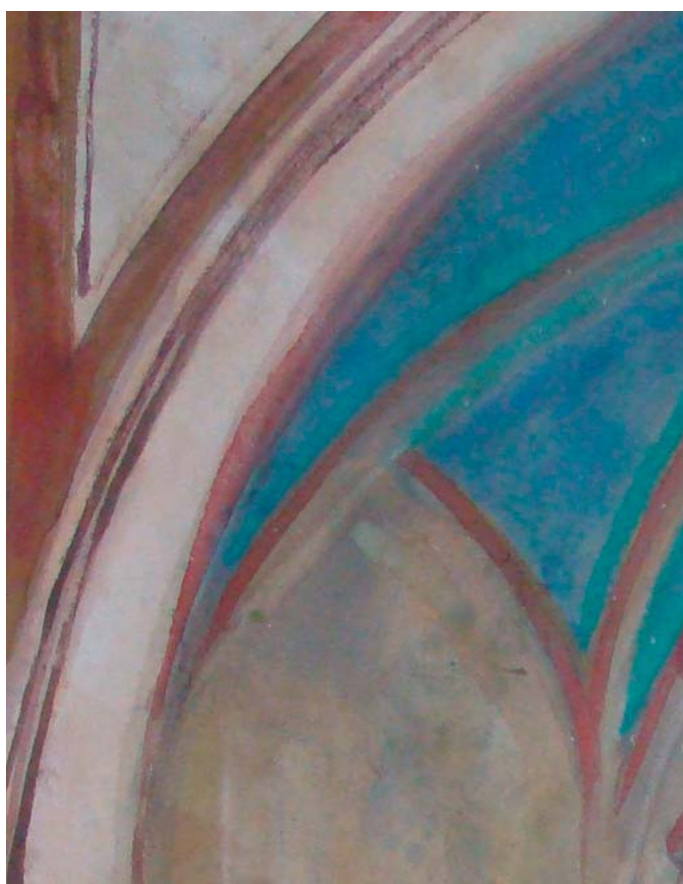
Otro autor clave de la literatura anglosajona, coetáneo



de Saki, es Bram Stoker, principalmente por su Drácula. Pues bien, en uno de las más crueles historias que escribió, que no desmerece de otras tantas de Saki, un par de niños se divierte a costa de hacer todo tipo de estropicios en los muebles de sus casas. Cuando se han mellado sus navajas, pasan a pelear con animales, cada uno coge uno y lo usa a modo de porra. Cuando ya no quedan animales que emplear en sus temibles fines, hacen lo propio con dos hermosos gemelos de tres años, subiéndose a un tejado al que no pueden llegar los padres de los pequeños. La desesperación de los padres es tal que disparan a los malvados, con tanto infortunio que matan a los gemelos. Los abominables chicos arrojan los cuerpos contra los padres que mueren con el impacto de los cuerpos. La justicia condena a los desdichados progenitores a ser enterrados ignominiosamente, tomándolos como asesinos, por las declaraciones de los dos psicópatas, sin que al final estos perversos críos reciban el más mínimo castigo por sus muchos delitos (Los dualistas).

Así como la literatura y el cine han tratado a menudo la infancia, no ha hecho lo mismo la música. Claro que tenemos la maravillosa música para niños de George Bizet, Debussy o la de Johannes Brahms, pero creo que quizás una de las más bellas historias con niños y con música es la que compuso Maurice Ravel, una suerte de ballet cantando que llevó el título de *L'enfant et les sortilèges* (El niño y los sortilegios). En él un niño no cesa de maltratar a sus juguetes hasta que éstos, hartos ya de sufrir semejante trato, le dan su merecido.

Habría que hablar, cómo no, de dos películas de Jack Clayton en las que aparecen niños. La más conocida es, como no podía ser de otra manera, su adaptación de *Otra vuelta de tuerca* (1961), sobre la famosa novela de Henry James. Ahí no se sabe si los niños son tan perversos como cree la protagonista o si es producto de la locura de esta institutriz, aunque todo apunta a ésta última opción. No tan conocida es *A las nueve de cada noche* (*Our mother's house*, 1967) en la que siete hermanos entierran a su madre que acaba de fallecer y continúan con su vida como si tal cosa, manteniendo la severa disciplina de la muerta, que les impedía todo contacto con el exterior, más allá del colegio y poco más, erigiéndose como nueva materfamilias la mayor de las hermanas, Elsa. La presencia repentina del padre de varios de los niños, un ser depravado y maligno, trastoca las relaciones de poder en la familia y, claro, la solución no podía pasar sino por la muerte de uno de ellos: en este caso por el asesinato de ese hombre.



Libertad y educación

A veces la sensación es de contemplar a un niño en la libertad maravillosa que sólo se dispone con esa edad. Así, por ejemplo, Sánchez Ferlosio perfila *Alfanhuí* (1951) como un chico capaz de hablar e interactuar con seres inanimadas, a la vez que se desplaza cazando y jugando como quiere y cuando quiere. Por su parte, *Tom Sawyer* es el paradigma de la libertad, pues no en vano Mark Twain era un hombre que deseaba profundamente esa libertad. En otras ocasiones, el ansia de ser libre o bien lleva a la huida de la vida rutinaria e infeliz, como en el sensacional

final de *Los cuatrocientos golpes* (François Truffaut, 1959) y la carrera de Antoine Doinel junto al mar; o bien a una solución más terrible: el salto al vacío del niño protagonista de Alemania, año cero (Roberto Rossellini, 1948).

Claro que también todos esos elementos se dan mezclados, no de manera independiente. Es el caso, sin ir más lejos, de *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973), donde efectivamente encontramos esa libertad con la que las dos niñas se acercan a la casa abandonada y descubren al hombre fugado, pero también se trata de los miedos infantiles o, algo muy importante, como es la educación, de la que se ocupa no sólo la maestra sino también el padre de las dos niñas. Y eso nos da pie para detenernos en este último apartado: la educación.

Pocas veces se ha visto tan hermosa la tarea de un profesor como en *Ser y tener* (Nicolas Philibert, 2002). El seguimiento de un curso en una escuela unitaria de un pueblo francés es un canto a la abnegada tarea de un docente modélico y al cariño que se desplegaba entre él y sus alumnos y entre estos últimos. Otra película francesa se situaba en un ámbito urbano, *Hoy empieza todo* (Bertrand Tavernier, 1999), era menos tierna y más combativa, y el resultado era más duro: las dificultades de un sistema docente que se resquebrajaba sin que pareciera que nadie fuera capaz de solucionarlo. Por su parte, Zhang Yimou, en *Ni uno menos* (1999), nos contaba una historia interesante: un maestro rural ha de ir a cuidar de su anciana madre y su sustituta es una chica de trece años, es decir, sólo un poco mayor que los propios alumnos. A pesar de los pesares, todo acaba por funcionar y alumnos y profesores emprenden un hermoso viaje hacia el conocimiento, partiendo incluso del arreglo de la propia escuela, llena de goteras y paredes desconchadas por las que entre el frío exterior. Y *El camino a casa*, del mismo director y del mismo año, un hombre regresa a su pueblo desde la ciudad para enterrar a su padre, antiguo maestro rural. Eso sirve como cauce para que a través de una serie de flash-backs en un color deslumbrante —el inicio es en blanco y negro— se relate la historia del amor de una campesina por ese maestro y la relación amorosa que entre ellos tiene lugar a lo largo de todos esos años, hasta esa muerte que desencadena el arranque de la película.



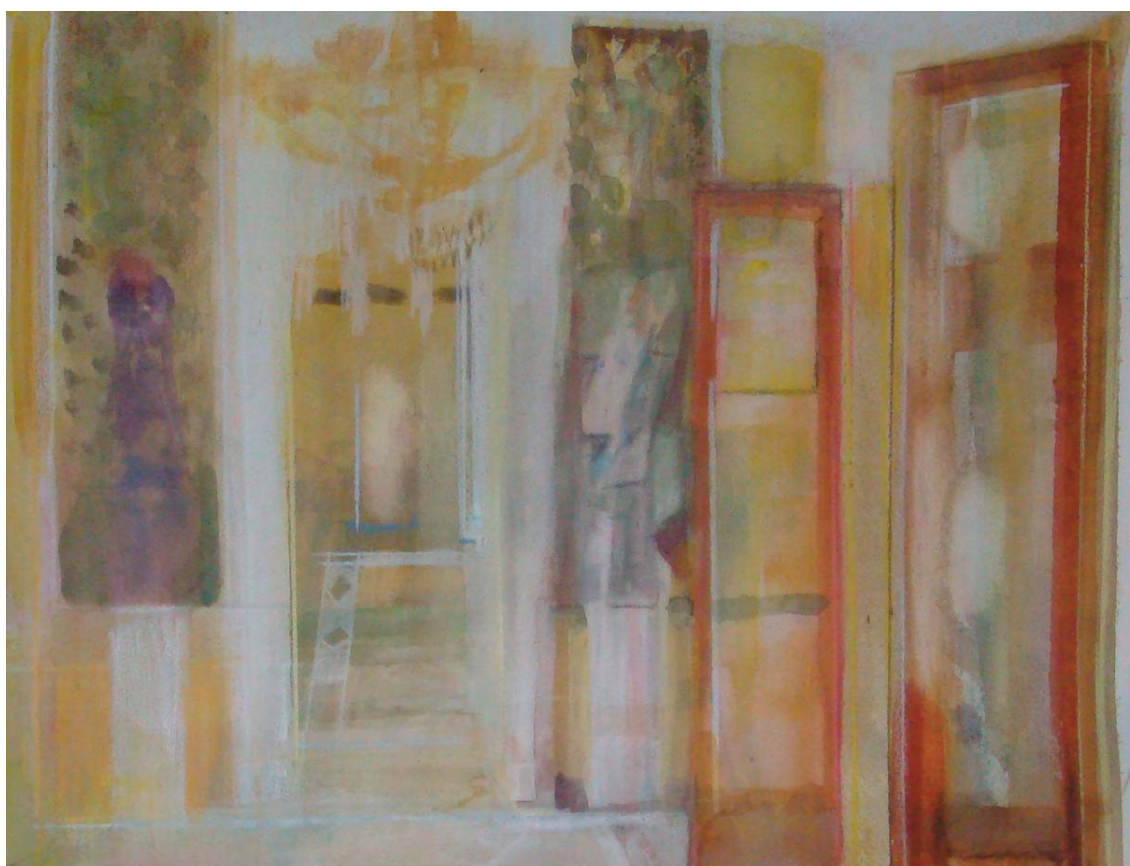
Felicidad

Pero la educación, como acabamos de señalar, entraña también a veces algo de felicidad, de descubrimientos, que es lo que siente el niño de *La lengua de las mariposas* (relato de Manuel Rivas y película de José Luis Cuerda, 1999). Y no digamos ya esos momentos de dicha en la que los chicos de un internado aprovechan para atizarse en una inolvidable pelea de almohadas en *Cero en conducta* (Jean Vigo, 1933). La educación logra, por otra parte, aunar a los alumnos im-

plicados en proyectos comunes, como podía verse tangencialmente en Profesor Holland (1995), el músico que organiza la orquesta del instituto donde trabaja y cuyo hijo ha nacido sordo, para gran desconsuelo suyo. Y otros niños también se dedican a la música, pero esta vez en un internado francés conflictivo pero cuyo fin último es crear una música divina (Los chicos del coro, 2004).

La felicidad, la dicha, la sensación de plenitud puede provenir de varias causas: por estar jugando en una salida nocturna entre varios amigos, aunque el fin de ese viaje no deja de ser también ver el cadáver de un chico al que ha atropellado un tren (Stand by me, Rob Reiner, 1986), o de la simple contemplación de un pavo real en una plaza de un pueblo italiano donde ha caído una hermosa nevada (Amarcord, Federico Fellini, 1972). Acaso igualmente el paso de la infancia a la adolescencia puede suponer momentos de alegría, de breve intermedio entre tantas malas experiencias, aunque sólo sea al contemplar un hermoso atardecer junto a tu mejor amigo, y con las palabras de un poeta en la boca: es lo que hacen Ponyboy Curtis y Johnny en un memorable momento en Rebeldes (1983), de nuevo una gran novela y una gran película (la primera de una jovencísima Susan H. Hinton y la segunda de Francis F. Coppola).

Y terminamos con una obra imperecedera, en la que hay un huérfano de padre, una cierta crueldad en algunos de los personajes, donde la educación va de la mano de la maduración del protagonista – en eso que se llama bildungsroman o novela de aprendizaje, tanto en el sentido de un viaje en el espacio como de un viaje de la infancia a la adolescencia, de la inconsciencia a la consciencia del adulto- y donde la felicidad se encuentra tanto en el joven Jim Hawkins como en el lector. Me estoy refiriendo, por supuesto, a La isla del tesoro de Robert Louis Stevenson. Muy de tarde en tarde somos testigos de una obra tan plena, tan absorbente para el lector. Y pocas cosas tan dichosas como la lectura de un libro como éste... o como las novelas y cuentos que venimos señalando hasta ahora, por no hablar de las películas. Todas ellas, de una forma u otra, han creado personajes inolvidables, historias que se han adherido a nuestro corazón y de donde no se separarán nunca más. Son, por expresarlo en una frase y con ella pongo el punto y final, visiones de la infancia.



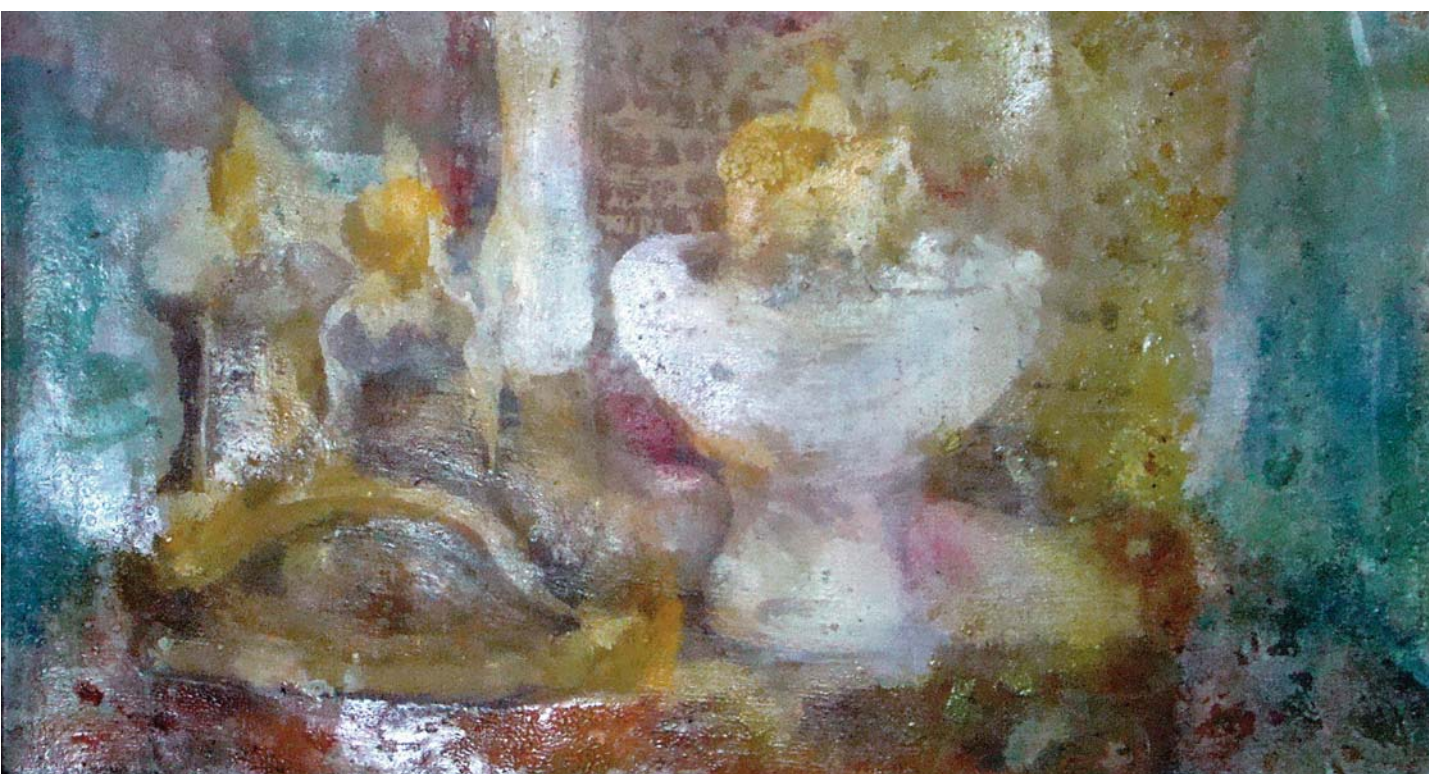
Una primavera tardía

Ruth Ballester Hernández

Un botijo muy cañí

Había un botijo en el patio del colegio de monjas al que iba cuando era pequeña. Solíamos beber de él todas en verano cuando teníamos sed. No recuerdo ya muy bien quién se encargaba de llenarlo, pero siempre estaba ahí, dispuesto a saciarnos con su agua fresca. Se situaba a la entrada del colegio, sobre unas baldosas muy próximas a la puerta de entrada rectangular pequeña, la primera que se abría nada más empezar el colegio. Era de color blanco, aunque ya un poco envejecido por el paso del tiempo. Su color contrastaba con el hábito de las monjas de uniforme negro, deambulando de un sitio para otro.

Era como un ritual, todos los veranos el botijo delante de la puerta esperándonos. Sin quererlo, era testigo mudo de nuestros juegos, de la comba, la goma elástica, los escondites ... Y a él acudíamos siempre a intervalos regulares en los momentos de recreo. Recuerdo haberme preguntado por qué un botijo, cuando era pequeña. Teníamos agua también en los aseos, en los gri-



fos. ¿Por qué un botijo para un colegio de “señoritas”? ¿Quizás para economizar? ¿Era más cómodo? Lo cierto es que tenía mucho éxito y había a veces incluso colas para beber de él. Además nos divertíamos viendo a quién no se le derramaba el agua por el uniforme azul, o a quién se le daba mejor. Eran momentos de connivencia, de risas, de alegría. Se puede decir que confraternizábamos alrededor de él, haciendo mil comentarios. Un botijo, algo tan español como un botijo en un colegio de monjas francesas. Algo, diría, yo tan, ¿cañí?

El nido de gorriones

Cuando se miró en el espejo y vio aquel nidito de gorriones sobre su lengua, se sobresaltó. No tenía ni la menor idea de dónde habrían salido. Se preguntó qué había cenado la noche anterior; los huevos fue lo primero que se le vino a la mente. Pero no, había cenado pescado; nada entonces explicaba aquella escena. De repente, se puso a deambular por toda la casa, casi corriendo. De la boca le salían unos ruidos, chillidos, casi cánticos, que no podía evitar. Comenzó a costarle tragar saliva, no sabía si por la presencia de aquellos gorrioncillos o por el susto que llevaba encima.

Una vez más sereno, intentó quitarse aquel nido de su boca, pero resultó que éste estaba estrechamente pegado a su lengua. Intentó argüir algunas palabras pero estas se convertían en un vientecillo caliente que chocaba contra el nido y sus pequeños habitantes, que oclusionaban así cualquier intento de comunicación. No podía hacer nada, se sentía impotente. Estaba solo en su casa, nadie más podía ayudarle, y le daba vergüenza acudir a algún vecino. No obstante, a medida que transcurría el tiempo, se iba familiarizando con esos pequeños habitantes. Se preguntó si necesitarían alimentarse, aunque ahora que lo pensaba bien, él también necesitaría comer algo si no lograba desprenderlos de su boca. En un momento de altruismo se acercó al balcón y abrió grande la boca, con el fin de que aquellos gorrioncillos contemplaran la ciudad y vieran algo de luz. Desde su casa se divisaba gran parte de la ciudad. En aquella extraña mañana la luz era casi cegadora, los gorriones empezaron a emitir sonidos más vivos; a Nico le pareció que canturreaban. Todo aquello no dejaba de ser algo mágico, se decía Nico, como asumiendo ya su condición de anfitrión. Aunque se iba acostumbrando a aquellos habitantes, sabía que de una manera o de otra tenía que desprenderse de ellos. Se le ocurrió que tal vez pronunciando unas palabras mágicas, las adecuadas, aquel nido desaparecería. Empezó ensayando en su mente esas palabras, pero... ¡Si no podía pronunciarlas! Aquello se le escapaba de las manos. Entonces pensó en tragarse todo el nido, los gorriones incluidos, aquellos pobres a los que empezaba a tomar cariño. Esta solución, pensó, no era viable. Tenía que intentar desprenderse de aquel nido de la manera más pacífica posible. Se le ocurrió que si aquel nido, con aquellos gorriones había nacido en la oscuridad de su boca, de su garganta, tal vez la luz, espléndida aquél día, podría liberarlos de su boca. Se acercó de nuevo al balcón y abrió y abrió la boca, todo lo que pudo, hasta que lentamente fue sintiendo como al calor de aquella luz



el nido empezaba a ceder, su saliva empezaba a poder discurrir por su lengua. Con ella empezó a empujar hasta que al fin el nido se desplazó sin demasiados esfuerzos hasta las manos de Nico, extendidas como las de un padre. Corría una brisa caliente. Al fin, se dijo. Se prometió a sí mismo cuidar de esos gorriones. Al haber aparecido de aquella manera, tan de súbito, tenían que tener algo de él. Lo averiguaría a medida que cuidara de ellos, conforme pasaran los días. De momento, estaba muy cansado. Y notó cómo el sopor lo embargaba. Se fue a su habitación y se desplomó sobre su cama.

Un prisma mágico

Le gustaba mucho caminar por la calle, sin rumbo fijo. Solía agachar la mirada para poder encontrar esos objetos perdidos o tirados con despreocupación por la gente, y que a él en cambio le podían servir, ya fuera desde su uso habitual o dándole uno nuevo, desde una nueva y prometedora perspectiva. Solía divertirse con ello.

Una vez, caminando por la calle, se encontró un objeto extraño, como mágico. Se trataba de un objeto en forma piramidal de cristal, sucio por el polvo y los traspies que había sufrido. Se lo llevó a casa decidido a limpiarlo con mucho mimo.

Su sorpresa fue enorme: el cristal se encontraba pese a todo en buenas condiciones y dejaba traspasar la luz en un haz de mil colores. Se preguntó para qué servía o para qué había sido utilizado. Le parecía un objeto mágico, podía jugar con la luz a su antojo a través del cristal y según el lugar o la posición en que lo dejara estallaba en uno u otro color. Se lo metió en el bolsillo. Iría a la calle y lo utilizaría como prisma, por ejemplo.

Al salir, en el rellano de su casa, se encontró con una vecina. Esta solía ser tosca, parca y huraña en palabras, pero ante su sorpresa, se mostró encantadora. Le preguntó por su familia, la salud y el trabajo, qué iba a hacer en aquella mañana... Encantadora. Él, al principio, respondió un poco aturdido y sobrio. Pero luego no le costó nada seguir la conversación y responder a aquella dulce anciana.

Bajó las escaleras y salió a la calle, de un humor nuevo, como se sentía él. Decidió ir al parque del Retiro a dar una vuelta. Era domingo. Para eso cogió un autobús, que tomó en la parada nada más llegar. El viaje transcurrió sin incidencias. Y al llegar al Retiro, la luz de media mañana le cegó. Empezó a andar por el parque y empezó a mirar las cosas bajo el

prisma de aquel nuevo objeto. Los paisajes eran preciosos, el color ocre o anaranjado de las hojas de los árboles a la llegada del otoño se iba transformando en colores púrpura, azul añil... Las plantas de los jardines y su contraste con el verde del césped...! ¡¡¡Lo veía todo rosa!!!

Se iba adentrando por el parque y como si aquel objeto fuera un imán, vio cómo se le acercaban los pichones, las palomas y más aves. Pero lo curioso fue cuando se entremezcló con las personas.

Había un gran círculo de gente justo al lado de la glorieta a la que daba la entrada principal del parque. Un tramoyista a la par que malabarista había empezado ya su espectáculo cuando se unió al círculo que lo rodeaba. De repente, el prisma se empezó a calentar, casi casi le quemaba en las manos. Tuvo que dejarlo en el suelo. De repente, esa pirámide de cristal empezó a disparar un haz de luz desproporcionado, de mil colores. Los de alrededor se dieron cuenta; rápidamente el actor que vio cómo en una parte se dispersaba la atención, se acercó. El objeto y la luz que irradiaban eran preciosos. El tramoyista intentó hacerles partícipes del espectáculo.





Pero no resultó. El objeto estaba tan caliente que no podían moverlo. Fue al revés: el círculo de personas se giró en torno al objeto. Nuestro protagonista y su reciente hallazgo pasaron a ser el centro de atención. Todos se quedaron mirando, la luz variaba a ratos, hasta que finalmente se apagó de un golpe cuando el sol topó con la copa de unos árboles. El tramoyita anunció que en unos minutos retomarí­a el espectáculo, antes quería hablar con el dueño de aquel objeto. La pregunta era muy sencilla. ¿Cuánto quería por el? ¿Cuanto dinero? Ah! - exclamó el – no todo está a la venta, no todo tiene un precio. Para el tenía sin duda un valor incalculable.

Pero, sobre todo, le gustaba el prisma y la perspectiva que le ofrecía aquel nuevo objeto, que a su vez empezaba a convertirse en un talismán.

¿Una nueva tauromaquia?

El otro día, María iba en el metro leyendo el 20 minutos cuando le sorprendió la noticia de que los toros, la tauromaquia, iba a pasar de estar bajo la supervisión del Ministerio del Interior al de Cultura. En realidad, no le sorprendió aquello, lo que le sorprendió fue la inversa, y es que los toros no estuvieran ya bajo el paraguas del Ministerio de Cultura. María no tenía mucho interés por la tauromaquia, todo lo contrario, amaba a los animales. Lo que ocurría es que lo daba como algo perdido:

“- No hay remedio. Nunca nos libramos de estos dichosos toreros. Quizás, algún día, quién sabe ... cuando será el día que llegue ...”, se decía para sí misma.

Recordaba una corrida, la única a la que había asistido en toda su vida, cuando era pequeña. Su padre era arquitecto, de diferentes pequeños pueblos de la provincia de Toledo. A veces traía animales muertos de los distintos caserones de los pueblos con los que le obsequiaban los lugareños y clientes. El decía que se veía obligado a aceptar aquellos regalos; hacía parte de su trabajo. Recordaba que su madre no sabía qué hacer con ellos, solía llevarlos a la carnicería a que les quitaran la piel, destriparan ... María no pudo evitar sino hacer una mueca de asco. Le gustaban, amaba a los animales, al menos así se lo habían inculcado, pese a todo, de pequeña.

El caso es que un día María y su familia se vieron obligados a ir a uno de aquellos pequeños pueblos en los que eran las fiestas, y acudir a una corrida. Recordaba que se trataba de una pe-

queña plaza, con unas gradas metálicas en las que apenas se sostenía la gente sentada, o al menos, así lo recordaba. La corrida empezó y fue transcurriendo con la aparente normalidad con la que debía transcurrir. Nadie le explicó entonces el ceremonial de la corrida ni la tradición que tenía la fiesta. Ella sólo consiguió ver sangre y un animal que no paraba de sufrir. Un solo animal. Tras el estoque y la muerte del toro, se las ingenió para bajar de las gradas y abandonar la corrida y la plaza. Era muy pequeña, no tenía más que doce años, y todo aquello sólo le provocaba un gran asco.

Recordó que no habló con su padre del tema, aunque éste inevitablemente se había dado cuenta de que no le había gustado nada la corrida. María no quiso entender entonces aquellas obligaciones de su padre. Para ser tan pequeña, tenía muy claros sus principios y uno de ellos era su amor incondicional por los animales.

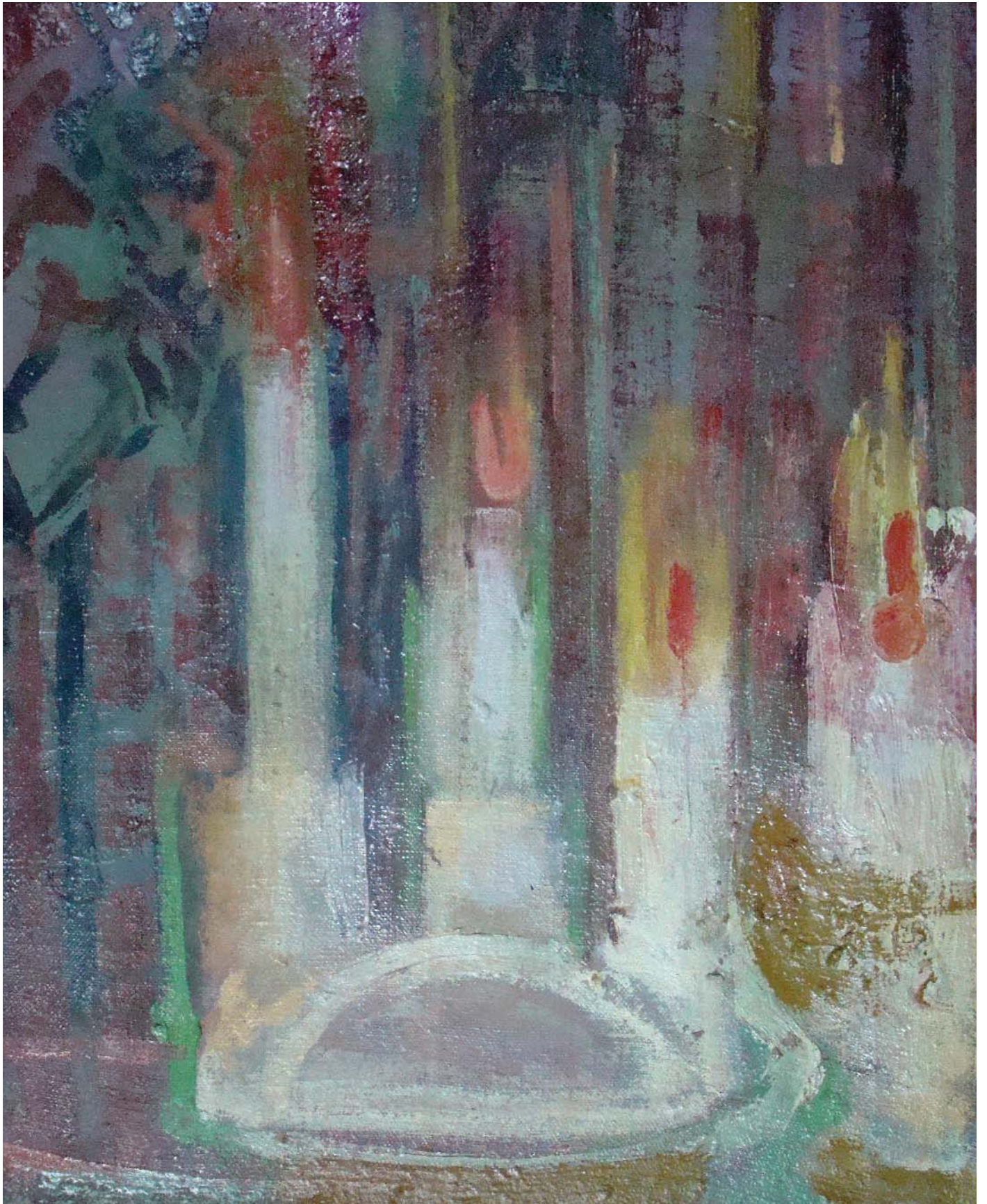
Ahora, cuando ponía la televisión y hablaban o mostraban alguna escena de alguna corrida, cambiaba de canal. No obstante, no hacía falta ver los telediarios para oír hablar de toros. Los viernes, cuando salía, a las tres de trabajar, después de comer se echaba la siesta escuchando los cotilleos de la sobremesa, y no solía faltar casi nunca algún torero, lo que no le impedía dormir plácidamente. Alguna cogida..., un emparejamiento de un torero, una boda. Todo aquello había llegado a provocar en ella una gran indiferencia.

María se llenó de indignación al leer la noticia:

“- ¡Pues lo que faltaba! ¡A partir de ahora van a ser las corridas objeto de interés cultural!”

Pero ella, apenas después, cerraba los ojos y se dejaba mecer por el traqueteo del tren, hasta llegar a su parada, tras lo cual abría los ojos, se levantaba, salía y tiraba el periódico en la primera papelería que encontraba.





El problema del sujeto: de Hegel a Althusser

Darío Barboza Martínez

Voy a realizar una comparación de las concepciones que sobre el sujeto tienen autores actuales como Chantal Mouffe y Ernesto Laclau, tomando como referencia su libro conjunto *Hege- monía y estrategia socialista*, con las concepciones que del mismo tienen Louis Althusser y Georg

Wilhelm Friedrich Hegel. De éste último analizando el concepto de “reconocimiento” que ofrece en la dialéctica del amo y del esclavo para, tras analizar su utilización, compararlo con el concepto de “interpelación” de Althusser.

Lo oportuno de éste ejercicio lo encuentro en que por una parte Althusser era un profundo conocedor de la obra de Hegel, como muestra que su tesis de licenciatura versase sobre el pensamiento hegeliano [1], aunque dicho conocimiento no deba presuponer una identificación con su pensamiento, más aún conociendo que Althusser buscó resaltar de la obra de Marx más los elementos de ruptura con Hegel que los de continuidad. Esta postura era bien distinta a la que seguían otros pensadores adscritos a la línea del PCF, en la que se buscaba establecer una línea de continuidad entre el humanismo y el comunismo. Esta última postura significaba ponerse en la línea de la ilustración y rescatar para su tradición al propio Hegel, más allá de su idealismo.

Tras justificar la importancia de la obra de Hegel para Althusser quiero realizar un análisis de sus concepciones del sujeto comparando sus conceptos de “reconocimiento” (Hegel) y de “interpelación” (Althusser) para luego pasar a ver si son funcionales en la obra mencionada de Laclau y Mouffe, adelantando que en dicha obra el con-

cepto de “interpelación” para explicar la formación o construcción de los sujetos sociales es explícita así como el reconocimiento de la herencia althusseriana. Lo que habría que ver es si se puede encontrar relaciones con la teoría hegeliana y su concepto de “reconocimiento” o por lo contrario nos encontraríamos ante teorías contrapuestas y por lo tanto nos encontraríamos ante una concepción de los sujetos sociales no idealista.

Todo ello para analizar distintas visiones sobre la construcción/constitución de los sujetos,



en éste caso “sociales” (incluyendo a los propios individuos concibiéndolos también a estos como sujetos sociales “construidos”), para luego pasar a su acción, esto es a su acción como sujetos de la historia.

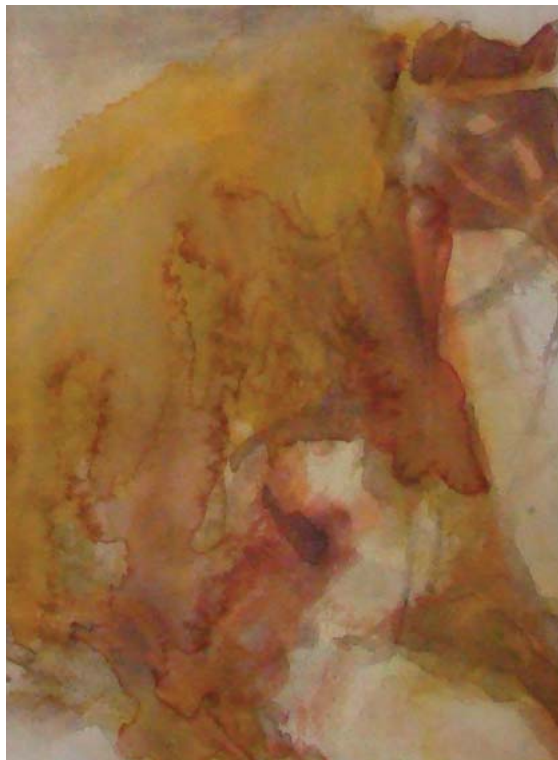
Del sujeto individual al sujeto social.

Podemos entender que el sujeto individual se trata de un sujeto claro, que es evidente a nuestra percepción y que no es posible negar. Se nos presentaría ante nosotros como un sujeto cartesiano, un a priori. Sin embargo Descartes no habla de otro sujeto más que de sí, aunque lo extrapola a todos los humanos. Su sujeto es el hombre individual que piensa. Su certeza se encuentra en estar pensando, no en lo pensado ni en la realidad. Pero lo que me importa resaltar es que ese que piensa siempre es un individuo concreto. No realiza ésta concepción para grupos sociales. No figura que los grupos sociales tengan conciencia. Su seguridad está en sujetos individuales.

Pero yo lo que quiero es dar cuenta de sujetos colectivos. Éste tipo de realidad si la podemos encontrar en Hegel y por supuesto en el marxismo. Como hemos visto en Derek Parfit la problemática del sujeto también es extrapolable a la concepción de sujetos sociales [2]. Nos lo muestra con un ejemplo paradigmático, que coloca junto a su objeto principal de estudio -la persona-: la nación, un sujeto social, no individual. La comparación se realiza en razón a la pregunta acerca de qué es lo que constituye a la persona, que en el ejemplo de apoyo se transforma en qué es lo que constituye o en qué consiste la nación. Si la respuesta va desde la definición de la persona como nada más que en la “existencia de un cuerpo y en la ocurrencia de una serie de pensamientos, experiencias y otros sucesos mentales y físicos” (postura reduccionista), o bien, “no son otra cosa que sus cuerpos” (reduccionismo identificador), o bien, que se trata “de una entidad que tiene un cuerpo, y que tiene pensamientos y otras experiencias” (reduccionismo constitutivo). En este último caso la persona es distinta de su cuerpo y cualesquiera hechos y pensamientos, su existencia “nada más consiste en ello”.

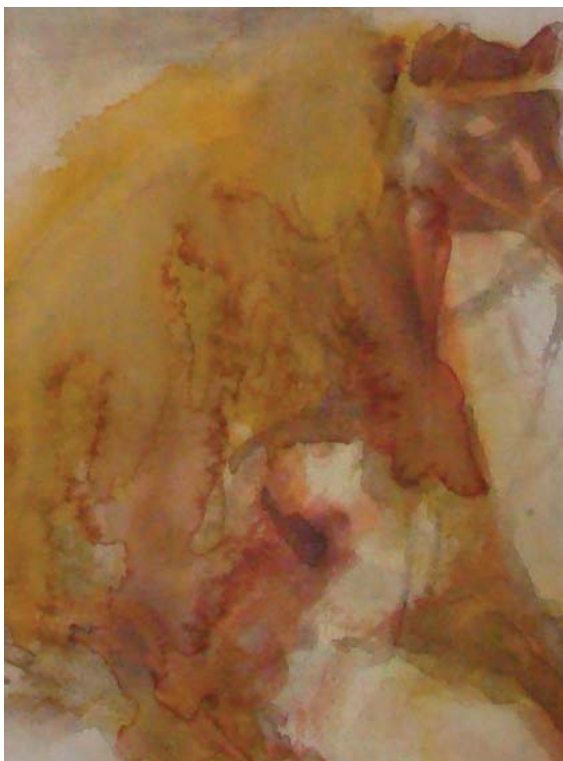
De la misma forma dice que las naciones no consisten nada más que en la existencia de un grupo de personas en un territorio, que viven juntas de ciertas maneras, pero que sin embargo la nación no es lo mismo que ese grupo de personas o ese territorio. En definitiva Parfit al preguntarse por la importancia de la identidad de la persona (o de las naciones), no niega su existencia sino que la afirma, pero valora negativamente la importancia de la integridad de la identidad. Valora que lo importante es aquello en lo que consisten las naciones, la población y el territorio, y no su identidad per se. La preocupación por la identidad no consistiría nada más que una preocupación por el lenguaje, por saber si en un determinado momento o ante un determinado cambio se podría seguir considerando a X la misma persona o la misma nación [3]. Lo que nos interesaría más sería dar cuenta de los “procesos temporales más que dar cuenta de esencias fijas”, como podemos hacer al promover una definición de la nación como “(...) grupo humano designado por un gentilicio y que comparte un territorio histórico, recuerdos históricos y mitos colectivos, una cultura de masas pública, una economía unificada y derechos y deberes legales iguales para todos sus miembros” (Smith: 1997). Definición ésta que no recurre a una esencia anterior a las relaciones y en la que el elemento unificador principal creo yo que se encuentra en la designación por el nombre, aunque no sólo, dado que pueden darse los otros aspectos sin dar pie a la existencia de una nación, así como pueden faltar algunos de estos aspectos y podemos continuar hablando de naciones.

Sin embargo Parfit habla de la necesidad de ser uno (lo que interesa a la filosofía) más que



a los contenidos o las características de esa identidad (lo que interesa a la psicología). Sin embargo, relacionándolo con las identidades sociales, veo que no es sólo que nos interese mantener la certeza en ser uno, sino que además pretendemos que esa unicidad se corresponda con unas determinadas características fijas o por lo menos, si existen cambios, se encuentren justificadas, necesitamos de cierta “autoconsistencia” [4].

Todo esto lo traigo a colación debido a que pretendo llevar una preocupación por la identidad personal y la acción al ámbito social, considerando que se trata de problemas similares, en las que las consideraciones sobre uno nos pueden ayudar a resolver los problemas que se nos plantean en el otro. Esto parte de una concepción en la que se considera que la diferenciación entre individuo y sociedad es relativa, en tanto que el individuo es un ser social, a su vez que podemos entender distintos sujetos sociales (otras construcciones sociales, a parte de la de la persona) como identidades individualizables (naciones, pueblos, Estados-nación, clases sociales, géneros, civilizaciones, culturas, etnias,...) [5]. Yo veo posible, y así se encuentra en la literatura en estudios sociales, que utilicemos conceptos que se predicaban de la persona de estos entes sociales. Es así que podemos hablar de conciencia de clase, de surgimiento de una nación, la toma de conciencia de un pueblo, etc. De la misma forma el sujeto individual también puede ser concebido como una mera construcción, que es como lo vamos a ver en los autores que apuntamos aquí, tanto en la lectura que realicé de Hegel como de los demás autores.



Se trata de hacer una lectura de la historia de la filosofía y de la ciencia dando cuenta de la paulatina centralidad que ha asumido el hombre en dichos esquemas. Esto implica preguntarse por la posición central que ha ido adquiriendo el hombre como sujeto de conocimiento y

objeto/medida del conocimiento. Esta preeminencia se desarrolla históricamente con la Ilustración y tiene como momento cumbre el idealismo, cuyos sus hitos podrían ejemplificarse con Descartes, Kant y Hegel. Una evolución del pensamiento que frente a la concepción imperante del medievo, en la que el centro estaba regido por Dios, tanto en lo que respecta a la naturaleza como a la historia de los hombres, pasa paulatinamente a centrarse en el hombre, como parte de esa naturaleza a la que también transforma, y centro de la historia de su especie. Podemos ver estos momentos brevemente en estos tres pensadores. En Descartes en el conocimiento o certeza de sí, en tanto certeza de su pensamiento, en Kant, en el que el sujeto constituye al objeto, el sujeto trascendental es el que le da forma al objeto de conocimiento y ese es el mundo de la experiencia posible, solo hay objetos para un sujeto, y aquello que la razón no puede conocer es el noumeno, el mundo de la cosa en sí que es incognoscible para la razón. Y finalmente Hegel en el que la razón pasa a conocer toda la realidad porque la realidad sería solo una expresión de la razón, se trata entonces de un juego especular, en el que la realidad es la razón y la razón es la realidad.

El “reconocimiento” en Hegel

El reconocimiento para Hegel supone que para la creación de tu identidad es necesaria la existencia de otro, la existencia de otro que avale tu identidad, que te certifique que también desde su perspectiva, a la que tú no tienes acceso, tú posees tu identidad. Que cuentas con ciertas características y que esas características sean la que tu piensas que son las tuyas, aunque en verdad no sean más que las características que el otro te da, con lo que tu sólo estas afirmando como idea propia la idea que el otro tiene de ti.

En la dialéctica del amo y del esclavo se establece una narración plausible de lo que puede ser la creación de la identidad en cada nuevo individuo que se establece en el mundo. Dicha na-

rración nos cuenta que el niño nace y el mundo es suyo, es príncipe de su mundo, el mundo le da lo necesario para vivir, son los padres o los otros los que le suministran el sustento, él tiene su vida solucionada. Pero aún no existe ningún otro, todo le es inteligible. Sólo existe él y lo que ve o siente le pertenece. Sin embargo ese mundo se acaba con la llegada del otro. Surge el "otro" en escena. El mundo del niño se pone en entre dicho, ya no es su mundo, ahora ese mundo pertenece también al otro. Aparece otra conciencia, esa nueva conciencia puede ver las cosas de otra manera. Ya no controla sólo él la realidad, se encuentra con el otro que puede ver la realidad de otra forma, una conciencia otra a la que no puede acceder y una realidad que ya no le pertenece sólo a él. Se le ha usurpado su mundo, ya no puede tener la anterior certeza que poseía, ya no puede tener seguridad en su posesión. Debe destruir o dominar al otro para hacerle admitir su derecho, su posesión, sobre este mundo. Sin embargo aún haciéndole decir, obligándole, que el mundo le pertenece, no puede estar seguro de su sinceridad. Ha de conseguir el reconocimiento del otro para poder sentirse seguro. El reconocimiento del otro pasa por la dominación del otro. Es como resultado de ésta lucha que el que logra dominar se convierte en amo y hace del dominado su esclavo.



Es por ello que esa lucha que se establece entre aquellos dos niños es primero entre iguales, cualquiera de los dos tiene las mismas posibilidades de ganar, pero, sin embargo, terminará por ganar aquel que sabe que la lucha es de todo o nada, el que no le baste con un apaño, con transigir, con una solución a medias. No hay posibilidad de acuerdo, o domina él o el otro, su identidad se establecerá en esa relación, como dominador o dominado. El que gane será quien domine, el mundo estará de nuevo a su servicio, lo único que desde entonces su relación con el mundo será mediada por la relación con el otro, el esclavo que será quien le traiga su sustento. El dominado pierde su mundo, ahora sólo es para el otro, pero mantiene una relación directa con el mundo debe adaptarse a ella y gracias a este esfuerzo de adaptación, mediante el trabajo, se vuelve capaz de superarse. A raíz de ésta capacidad de adaptación será capaz un día de dignificar su situación, convirtiéndose en clase media, accediendo a la cultura, mientras que el amo al no hacer uso de ésta relación directa con el mundo no logra superarse. Es así que un día la clase de los amos se verá superada por esa clase media que se ha crecido gracias al trabajo. Esto supone finalmente la superación mediante la dialéctica del antagonismo entre el amo (tesis) y el esclavo (antítesis) mediante un nuevo término que conserva y a la vez supera los dos términos (aufheben).

El sujeto de la Historia en Hegel

El individuo es entendido como una construcción que no tiene un sentido absoluto. No es éste el sujeto de la historia. No es el individuo quien realiza la historia. Éste no es más que un ser para otro. Es en tanto que vive en sociedad, es por tanto una construcción de la sociedad en la que vive. Esta sociedad en la que vive adquiere consistencia en una determinada cultura, que es obra de un sujeto, éste sí, un sujeto histórico, que obra para sí y no para el otro, que es la nación. Las naciones son los actores en la historia, construyen una determinada cultura que las, este es el elemento diferencial. Las características que lo individualizan son fruto de su propia construcción. Ésta sí puede decir de sí que se autodetermina, en tanto que se dota de su propia cultura, se autocontituye. En cambio el individuo es construido en tanto miembro de un determinado pueblo, se encuentra culturalmente determinado, nace desde un principio inmerso en una determinada trama de relaciones sociales y con unos determinados preconceptos culturales. Sin embargo la nación para dotarse de una finalidad moral necesita del Estado, de establecerse como Estado-nación. Esta identificación de la nación con el Estado establece una novedad respecto de los estados antiguos, de carácter patrimonial, dónde la identificación con la nación era inexistente o

difusa. Se trata de lograr la identificación entre el pueblo y una organización política que le de consistencia, dotar a ese sujeto de un principio moral que encarna el Estado. La nación ha de tener un ente que le de consistencia, que la encamine, que le ofrezca un sentido moral.

Para Hegel la historia es la historia de las naciones –identificadas con los pueblos, tomados como identidades culturales-. Hay un “búho” en la historia que se va posando sobre las naciones y las convierte en cabeza del devenir histórico. Algunas de éstas naciones son las elegidas y llevan en su seno el impulso de la humanidad. Este transcurso de la historia es un transcurrir por una senda de progreso. Pero éste es un progreso en el espíritu y no simplemente material. Realiza de esta forma una justificación de la necesidad del Estado, como fruto del progreso de la humanidad, y justifica la sumisión al mismo señalando que si bien el individuo parece estar perdiendo a primera vista su libertad, sólo se trata de un momento, dado que tiene como resultado final el acceso a una libertad más plena. Dentro de su seno se convierte en ciudadano dotado de derechos de los que carecía en otros ordenes sociales, ya sea el de un “estado de naturaleza”, en el que el individuo es dueño de si mismo pero se encuentra solo frente a la adversidad, o bajo el feudalismo en el que se establecían lazos sociales de tipo personal.

Hegel habla desde su época, es un legitimador de los tiempos modernos, de la modernidad. El se fija en la obra de la Revolución Francesa y de Napoleón, y quiere llevarla a lo que es el pensamiento, rechazando todo lo que ve de pernicioso de la revolución para la evolución social, pero recuperando aquello sin lo cual sería también imposible la continuidad. Es el filósofo que precede los años de la creación de la unificación alemana, que se llevará a cabo por parte de Bismarck, mediante alianzas y conquistas, dando un impulso a una nación alemana que sólo se encontraba en la cabeza de algunos intelectuales o poetas, llevando la concepción de la nación cultural alemana a una realidad política.

Althusser: ruptura Marx respecto a Hegel

Si es común señalar la existencia de un lazo entre el pensamiento de Hegel con el de Marx, especialmente revelado en los programas de Historia de Filosofía, nos encontramos que Althusser realiza el esfuerzo contrario, ya desde Leer El Capital, de subrayar el carácter rupturista de la obra de la obra cumbre de Marx con respecto del idealismo hegeliano.



Hay que hacer una aclaración sobre la interpretación de la obra de Marx por Althusser y la posición en la que deja a Hegel dentro de su obra. La lectura que realiza Althusser de la obra de Marx se tratará de una recepción mediada por la lectura de Spinoza y Maquiavelo, es decir, se recurre a estos dos autores con el objetivo de leer la obra de Marx y conseguir que Marx diga “lo que quiso decir y no pudo” a pesar del lastre que suponía partir de unos conceptos, unas herramientas científicas, impregnadas de la filosofía imperante en su época, el idealismo. De esta forma Althusser parte del rechazo al hegelianismo. Para purgar a Marx de esta herencia propone un rodeo: reinterpretar lo que dijo Marx desde la lectura de Maquiavelo y Espinoza. Su pretensión es poner voz a lo que verdaderamente quiso decir Marx y que no ha quedado verdaderamente claro y debe ser puesto en relieve para no llegar a equívocos. Es decir, explicar la “tendencia” que se puede hallar en sus textos. El principal equívoco sería, para Althusser, ponerlo en una línea de continuidad con la filosofía de Hegel, dentro de la escuela idealista, escuela ésta con la que el propio Marx quiso poner distancias (Althusser: 1992).

Es así que Althusser escribe: “También nos importa saber adonde iba. La tendencia de su pensamiento lo empujaba irresistiblemente a abandonar radicalmente, como se

ve en la Crítica del Programa de Gotha de 1875 y en la Notas sobre Wagner de 1882, toda sombra de influencia hegeliana. Al abandonar sin regreso toda influencia de Hegel, Marx no deja de reconocer una deuda importante con este pensador: la de haber sido el primero que concibió la historia como un proceso sin sujeto.” (Althusser: 1998)

Puede parecer paradójica esta aseveración, justamente cuando es remarcada en la Historia de la Filosofía la idea de que para Hegel el sujeto de la Historia eran las naciones, teniendo en el Estado la fuente de su moralidad. Sujeto en la Historia que dona a la Humanidad su cultura, en cuanto que en cada momento concreto, la universalidad se detiene en una nación. Del mismo modo, desde esta posición, se señala la continuidad hegeliana del marxismo que cambia como sujetos de la historia a las naciones por las clases sociales, tomando partido por la clase obrera.

No es sólo de Marx en quien Althusser se apoya, aunque la coincidencia entre su vinculación científica con su adscripción política hace que en sus textos sea ésta su referencia ineludible. También señalará que sigue los trabajos de Nietzsche y el psicoanálisis (la obra de Freud en su interpretación hecha por Lacan). Estas tres herencias constituyen la genealogía inmediata que le aportan la posibilidad de romper con la certeza, centralidad y lo absoluto del sujeto, ya sea en la realidad de la persona (como consciencia), o en la historia (el hombre como sujeto de la historia), o del pensamiento. Tanto Marx en su concepción de que la historia carece de sujeto y que en esta lo explicativo son las relaciones de producción, como Freud en la que el sujeto no es puede ser considerado uno más que por convención ya que es objeto de fracturas –el inconsciente- y no es pura consciencia, así como Nietzsche que señala que ese yo de la consciencia es dependiente de un nudo de procesos y que ese estado de la consciencia descansa de antemano en procesos no conscientes [6], ponen en duda esa unidad del sujeto y postulan la necesidad de aventurarse a “pensar sin sujeto”.

La constitución del sujeto en Althusser



La explicación que de el sujeto hace Althusser en “Ideología y aparatos ideológicos de Estado” (AIE) es la de un sujeto construido por la ideología, por las determinaciones de la superestructura, que como elemento imaginario es parcialmente determinado por la estructura (las relaciones de producción) sin dejar de tener un carácter material ella misma. Aunque la ideología, la concepción del hombre de su mundo, no sea toda la verdad (no hay identificación entre ideas y realidad, no hay transparencia), sí que es material en tanto que tiene consecuencias materiales y determina la acción de los hombres. Mediante la ideología se concreta la concepción que el individuo tiene de sí y del mundo, estableciendo una relación imaginaria con esta realidad. No es la verdad sino la explicación que el individuo se hace de esa realidad y de su propia posición como sujeto. Establece así una justificación, aportada al sujeto por parte de los aparatos ideológicos del Estado, de su posición dentro de las relaciones de producción. Los aparatos ideológicos del Estado son espacio de lucha de clases. La propia construcción del sujeto es en sí misma un producto de la ideología hegemónica. El sujeto, que es lo mismo que decir individuo, se convierte en tal gracias a la actuación

de los AIE que inculcan en él la ideología.

El sujeto, el hombre o la persona, en Althusser no es un sujeto constituyente, que pueda decirse verdaderamente que cuenta con una historia, sino que se trata de un ser constituido, que es mero objeto o instrumento en esa historia. Así postula que “la pretensión de que hay un “sujeto constituyente” (es) tan vana como lo es la presunción de un sujeto de la visión en la producción de lo visible (...) el sujeto no juega el papel que él cree sino el que le es asignado por el mecanismo del proceso” [7]. De ahí que las personas o individuos concretos no sean los verdaderos

sujetos sino que ese papel lo deberían desempeñar sus posiciones y funciones en las relaciones de producción (y en las otras posiciones que ocupan en el entramado social). El individuo en tanto que es constituido carece de historia. Pero por otro lado tales relaciones no pueden ser pensadas desde la categoría de sujeto siguiendo la idea de que ese proceso carece de sujeto y de fines.

Se opone a la idea del reconocimiento hegeliana, de la construcción del sujeto por el otro. No se trata de que nos encontremos ante un sujeto constituyente que al tener que relacionarse con el otro de comienzo a las relaciones sociales. Se trata de un sujeto constituido y por tanto no verdaderamente sujeto, que ya desde su nacimiento. El concepto de "reconocimiento" también es utilizado por Althusser pero no exactamente en el mismo sentido de Hegel. Si en Hegel el reconocimiento se producía cuando el sujeto "constituyente" debía dar cuenta de la presencia del otro, en Althusser el reconocimiento no se produce con el otro sino con la Idea, mediante la ideología. Es aquí donde podemos realizar la comparación entre los conceptos de "interpelación" de Althusser y el de "reconocimiento de Hegel". El "reconocimiento" en Hegel necesita del otro para producirse, requiere que el otro le reconozca como sujeto, que acepte que es un "ser para sí" y por tanto el otro se convierte en un "ser para otro". En éste caso la premisa es la aceptación de la existencia de un sujeto constituyente, no dependiente de ninguna otra cosa, no determinado. Mientras que Althusser mediante el concepto de "interpelación" indica que el sujeto surge cuando la ideología lo interpela "oye tú, Juan Díaz" y, en un movimiento inverso, el sujeto (ahora constituido) se "reconoce" en esa interpelación y reacciona "sí, dime". En éste caso no se trata de una enfrentarse a otro sino que se establece la ideología como mediadora, como constructora de la identidad del individuo, desde su propia identificación como sujeto que piensa, como la perspectiva desde la que piensa y ve la realidad, construida desde las distintas posiciones que asume. Sin embargo las ideologías son múltiples y son espacios de lucha ideológica, son mecanismos de asunción de su posición en las relaciones de producción donde se encuentra inserto.

La recepción en Laclau y Mouffe de la noción de "interpelación".

La recepción del pensamiento de Althusser por parte de Laclau y Mouffe (1986) abre un lugar de encuentro entre sus concepciones. Es a través de Althusser que el concepto de "interpelación" se introduce en sus pensamientos, así como su concepción del sujeto, herederas ambas de su interpretación del psicoanálisis, al que hace entroncar con el marxismo, pasando de los individuos a los sujetos sociales. Realizan una crítica a la unidad de los sujetos sociales y a partir de ésta realizan una crítica del marxismo, buscando emanciparse de la concepción de la existencia de identidades sociales preconstituidas y de instancias últimas formadoras de lo social.

Para su comprensión hay que recurrir a las fuentes, a la obra de Althusser, que se nutre de la teoría psicoanalítica lacaniana y del marxismo. El marxismo deslocaliza al sujeto humano del centro de la historia porque éste no tiene historia, del mismo modo que en la teoría psicoanalítica no tiene sentido una conciencia centrada en el "yo", por que el sujeto humano se encuentra descentrado, no tiene más centro que el desconocimiento imaginario del "yo" de las formaciones ideológicas en donde se reconoce. De ahí que las "fantasías originarias" del individuo de la concepción psicoanalítica tienen su correlación en lo social con la ideología. Los efectos en una y otra son análogos. La ideología se define así como la "instancia" que opera la articulación entre ambos registros, el social y el individual. La ideología integra así la objetividad individual a la estructura social. Aquello que nos define como sujetos individuales resulta ser el lugar donde se inscriben las reglas de funcionamiento de la estructura social. La ideología es material, es decir tiene efectos sociales, como cuando en las relaciones de producción, en las que tanto el explotador como el



explotado tienen asignadas determinadas funciones sociales, se parte de una asignación exterior a una asignación interior, a la asunción de la ideología que “se hace carne en él”.

Aplican la noción de interpelación de Althusser como un concepto clave para entender la construcción de los sujetos sociales. Parten de la base de que los agentes sociales, al estar insertos en la realidad social, no se les puede considerar observadores objetivos de esa realidad y de sus propias posiciones como sujetos. Esta cierta opacidad de lo social también implica que no exista una estricta relación de identidad entre lo que perciben como su situación con lo que realmente viven, de ahí que es posible que sus representaciones simbólicas de la realidad, la ideología, se encuentre sesgadas y no se correspondan con sus situaciones reales. Sin embargo este mecanismo ideológico, que les interpela-constituye en tanto sujetos, es esencial para entender lo social. Es por medio de la ideología que se asegura la reproducción de las relaciones de producción. Si bien las representaciones ideológicas tienen un carácter imaginario esto no significa que sean descartables ya que son estas las que conducen las conductas de los sujetos.

Esta concepción tiene como concepto central el de ideología y su noción implica un debate epistemológico acerca del sujeto. Toman su concepción de ideología de la obra de Althusser que a este respecto, al contrario que lo que sería una interpretación “vulgar”, no concibe la ideología como un “sistema de representaciones deformantes”, entendida esta deformación como una falsificación sistemática, orientada y determinada. Si existe alguna deformación no es ésta producto de una voluntad deliberada, sino un efecto objetivo de los hechos ideológicos. Se partiría de una confusión de lo aparente con lo real. La realidad es opaca para el que está inmersa en él. En la ideología los hombres expresarían no su relación con sus condiciones de existencia sino la manera en que viven su relación con sus condiciones de existencia: una relación real en tanto que vivida.

Es por ello importante acudir a la noción de interpelación, mecanismo mediante el cual la ideología actúa de tal manera que recluta a sujetos entre los individuos o transforma a los individuos en sujetos. Recluta y transforma a todos. Mediante la función conativa, su invocación, llamándole por su nombre propio, se personifica a todo individuo. Acción con efectos objetivos por la que se convierte a los individuos en sujetos. La ideología consigue que cada uno sea uno particular al mismo tiempo que sean todos iguales. Todos y cada uno se convierten en sujetos en tanto que se construyen a imagen y semejanza del Sujeto. Se crea la ilusión de autonomía al mismo tiempo que se garantiza su contrario, el sometimiento que es vivido como libre autosujeción. Mediante ese juego de interpelación-constitución se otorga existencia a ese otro sujeto que les da existencia a ellos como sujetos, del que son imágenes.

Toda ideología establece este juego de interpelación, de sujeción al Sujeto, a la Idea. Lo primero que hace una ideología es interpelar, esto es, hacer suyo, invocar, al que se dirige, con lo que se “bautiza” al interpelado, se le constituye en sujeto, en individuo. Recordemos que es dentro de esta concepción que debemos entender como sinónimos al sujeto y al individuo.

No se trataría entonces de un reconocimiento por parte del otro lo que nos construiría como individuos, como sujetos, sino que es la ideología, la Idea-Dios, quién nos constituye-“bautiza” como individuo-como cristiano (miembro de la Iglesia). Realizo esta similitud con la religión por que es el ejemplo que pone Althusser para ejemplificar como una ideología construye y ejerce su hegemonía sobre el sujeto. Pero a su vez indica que esta función interpelativa de la ideología con respecto del sujeto, es una función básica de toda ideología. Por tanto la ideología primeramente construye, le da identidad al sujeto, lo constituye en individuo. Esto no va significar que Althusser de el paso a negar o a proponer la lucha contra toda ideología y por tanto contra el sujeto mismo. Pero si va a proponer, para la ciencia marxista, el dar el paso a relativizar el sujeto. En esta tarea recurre a la teoría del propio Marx, en tanto a crítico de la mentalidad del individualismo burgués, como a las aportaciones de Nietzsche como a las del psicoanálisis, empezando primero



por Freud y siguiendo con Lacan.

Es así que la idea de reconocimiento queda puesta en duda como forma o modo en que se produce la asunción de la identidad de los sujetos, de los individuos. No es una naturaleza la que hace surgir la identidad. No es mediante el encuentro con el otro que el sujeto se da cuenta de sí mismo. No es mediante el reconocimiento del otro que se construye su identidad, se hace una idea de sí. Es al contrario, mediante un proceso social básico, de los padres, que el sujeto se convierte en individuo. Es mediante la interpelación como concreto de un a Idea, como imagen de una Idea, que el individuo se constituye.

No es el sujeto que se encuentra solo, alimentado por sus padres, con las necesidades básicas cubierta, con un mundo que lo nutre sólo a él, por el cual es el Todo, que se construye la idea de Dios, y en oposición a aquel, a ese sí mismo, encuentra la presencia del otro, que se le opone, que le usurpa su mundo y lo pone en duda como sujeto que es el Todo.

El mecanismo mediante el que actúa la ideología es especular, mediante un juego de espejos, en el que el centro es asumido por el sujeto del que todos los sujetos son imágenes. Las características que lo definen es la de interpelar, constituir a los sujetos como individuos, garantizar su sujeción al sujeto, asegurar la tarea de reconocimiento recíproco entre los sujetos y el sujeto, y garantizar de que dicho modelo es el correcto. De esta forma, la ideología logra cumplir con su labor social de asegurar la cohesión social, mediante la reproducción de las relaciones de producción existentes.

Sin embargo Laclau y Mouffe no se quedan únicamente en la constitución de los individuos, sino que extrapolándolo a la constitución de los sujetos sociales establecen que este mismo mecanismo de interpelación y reconocimiento se produce en ellos. Así ante el discurso feminista, mediante la llamada que este discurso les realiza, al reclamarlas como explotadas y ser todas ellas objeto de la sumisión impuesta por el patriarcado, las reúne (mientras se vean interpeladas y por tanto se reconozcan en el mensaje) y las constituye como sujeto político. Lo mismo ocurre con el proletariado ante el mensaje introductorio del Manifiesto Comunista "Obreros del mundo uníos", es mediante la interpelación/reconocimiento que se constituye al obrero, se le da conciencia, toma conciencia de su realidad. Pero a su vez, y veo en ello la novedad con respecto al pensamiento de Althusser y a su vez un hilo de conexión con la teoría de la representación de

Hegel, en esa construcción producida mediante la interpelación/reconocimiento se hace necesaria la introducción de "otro", un antagonista, es otro "otro constitutivo" [8], uno es en tanto que excluye al otro, en eso consiste el antagonismo, en establecer una identidad que en su definición está no ser aquel al que uno se contrapone, se enfrenta.

A modo de conclusión

Si comenzábamos preguntándonos por la posible relación entre el concepto de "reconocimiento" de Hegel y el de "interpelación" de Althusser, así como la recepción de éste último por parte de Mouffe y Laclau en su concepción de la construcción de los sujetos sociales, ahora, tras haber visto el desarrollo de sus distintos planteamientos voy a esbozar unas posibles respuestas al mismo.

En primer lugar he mostrado como en el concepto de "reconocimiento" que se extrae la lectura de la dialéctica del amo y del esclavo, supone un sujeto –persona u otra construcción social- constituyente, que antecede la relación social. Esta relación social se establece con el otro como conflicto, como antagonismo. Este antagonismo se establece entre dos iguales cuyo resultado es una posición desigual, la que se establece entre el amo y el esclavo, y que parece mantenerse en esa posición antagónica, aunque la emancipación del esclavo parece producirse por

un proceso gradual, por acceso a la clase media y la posibilidad de acceso a la cultura, produciéndose un proceso de dignificación de la posición del esclavo, dando término a la dialéctica en este tercer momento, mediante la superación del antagonismo. En todo caso el reconocimiento supone la necesidad de la asunción por parte del esclavo de que el otro es el amo y por parte de éste de que el otro es su esclavo. Se establece un mutuo reconocimiento por el que cada uno de los sujetos adquiere su identidad en relación con el otro. Sin embargo cada uno de ellos a nacido siendo uno y únicamente han adquirido su identidad en la relación con el otro, consiguiendo así una determinada posición en la sociedad –uno como amo y otro como esclavo-.

Por el contrario Althusser no establece un sujeto anterior a la relación social. La propia identidad como sujeto es fruto de las relaciones de producción (materialidad), a través de la relación imaginaria que establece con éstas mediante la ideología. Es la ideología la que lo constituye como sujeto mediante la “interpelación”. Lo interpela como “Juan”, “proletario”, “mujer”, “cristiano”, etc., y si éste acepta queda constituido como tal. Es constituido como sujeto en tanto que acepta ser a “imagen y semejanza” de la Idea. De ahí que no sea en la relación con el otro, con el antagonista, con la que adquiere el sujeto su posición social, ni su identidad está constituida de antemano, ya que ésta se produce en el proceso social. La tarea principal de la ideología es por tanto establecer al sujeto mediante la interpelación y el sujeto quedará constituido en tanto se “reconozca” o no en dicha interpelación. El reconocimiento se produce con respecto a la Idea o el nombre propio, no debido al reconocimiento del otro. La relación con el otro se establece en tanto la ideología –la relación imaginaria con los medios de producción- te coloca en tu sitio y aceptas ese sitio. Sin embargo tu sitio es un resultado de las múltiples interpelaciones que las distintas ideologías te realizan desde los aparatos ideológicos del Estado (familia, religión, educación, etc.), que a su vez son espacios de lucha donde se pugna por su definición. Por tanto el sujeto es una construcción en disputa por las distintas ideologías que entran en su construcción, aunque alguna de ellas sea la hegemónica en una coyuntura determinada.

Por último Laclau y Mouffe (2006) recogen el concepto althusseriano de “interpelación” para sustentar su teoría de la construcción de los sujetos sociales. Pero además quieren dejar claro que, por un lado, no existe un lugar privilegiado desde el que se construyen los sujetos sociales, no existe una “última instancia” sino que los sujetos sociales se deben a las distintas posiciones de sujeto que éste ocupa (madre, hija, trabajadora, compradora, etc.), así como de la ideología que le hace establecer su relación imaginaria pero material (en tanto que tiene consecuencias materiales) con dichas posiciones que ocupa, además de que la propia es un lugar de conflicto en el que los términos son objeto de disputa (no hay ideologías fijas), así como no hay sujetos predeterminados a priori. Los sujetos son construidos mediante la interpelación por parte de la ideología y mediante su reconocimiento en ella pero, y esto es un movimiento novedoso con respecto de Althusser, no queda ahí la cosa sino que en ese mismo proceso ideológico fundamental mediante el que recibe la identidad, al mismo tiempo ha de establecerse la diferencia frente al otro. Se trata más bien de que las identidades con las que uno es “bautizado” no son en ningún momento fijas, son objeto de disputa, nunca pueden llegar a cerrarse en su definición, además de que en esa definición lo crucial es definirse frente a lo que no es uno. Esto en los antagonismos sociales es muy importante porque la identidad se ha de establecerse frente al “otro”, el antagonista, que es a su vez una construcción (el proletariado frente al burgués, el pueblo frente al oligarca, la mujer frente al hombre, etc.), pero es una construcción que define al sujeto en su identidad, es el “otro constitutivo”. Sin embargo el concepto de reconocimiento de Hegel no está totalmente ausente aunque cambia su sentido de forma significativa al no consistir su identidad en la relación con el otro sino más bien con la Idea.





En éste último momento veo que existe un reacomodo del concepto del "reconocimiento" "de Hegel, aunque de una forma diversa, por un lado recoge la idea de Althusser de la interpelación por la que se construyen los sujetos por la ideología, pero al mismo tiempo la Idea de referencia, que les interpela, incluye en su propia definición la consideración del "otro", del antagonista. El sujeto no es nada sin establecer el otro. Si el otro se reconoce el sujeto, esa construcción ideológica, ha tenido éxito y he establecido el campo del enfrentamiento. Es en esta construcción de la Idea en donde podemos volver a establecer el antagonismo hegeliano que aparece en la dialéctica del amo y el esclavo, sin embargo la posibilidad de superación no viene prefijada de antemano como una necesidad, las soluciones posibles son diversas y el antagonismo es esencial a la política, lo que no está trazado es como se pueden dirimir dichos antagonismos. No es obligatorio concluir en un enfrentamiento a muerte, los conflictos pueden ser dirimidos mediante otros métodos, mediante reglas institucionales o procesos democráticos, por ejemplo.

Notas

-
- [1] Sobre la formación filosófica hegeliana de Althusser consultar [García, Monntserrat](#) "El Hegel oculto del joven Althusser" en ER Revista de Filosofía, monográfico "Leer a Althusser".
- [2] Parfit, Derek "La falta de importancia de la identidad" en Razones y Personas, Antonio Machado Libros 2004.
- [3] En Ciencias Políticas podemos recurrir al concepto de "comunidades imaginadas" acuñado por Benedict Anderson, concepto que establece para dar cuenta de comunidades y redes humanas no "reales" (frente a las comunidades del tipo familiar o aquellas donde los miembros pueden tener una experiencia directa de la comunidad a través de las relaciones directas con sus miembros). Acerca de éste concepto ver: Anderson, Benedict: Comunidades imaginadas, Fondo de Cultura Económica, México 1993; también se encuentra desarrollado por Hobsbawm, E. J. en "Protonacionalismo popular", cap. 2 de Naciones y nacionalismo desde 1780, Editorial Crítica, 1991, pp. 55-58.
- [4] "Autoconsistencia" en el sentido que Velleman en "De la psicología del yo a la filosofía moral" atribuye que le otorga Prescott Lecky en Autoconsistencia.
- [5] A este respecto los sujetos sociales pueden ser múltiples desde las civilizaciones (Samuel Huntington), a las culturas (Wolf Lepenies), hasta ser parte de una comunidad de consumidores como explica Nestor García Canclini en "Comunidades de consumidores". Las identidades son múltiples y muchas veces se encuentran solapadas. En algunas ocasiones recurren a identificarse alrededor de distintos puntos pero otras comparten un punto en disputa (sería el caso de identidades "latinoamericanas": la misma Latinoamérica, el de Iberoamérica, indoamérica, Suramérica, etc.), pero siendo los contenidos sustancialmente diversos.
- [6] Sería la interpretación de G. Abel basada en los apuntes nietzscheanos sobre el "problema psicofísico", dentro de un modelo "procesual". Para más información sobre este punto ver: Rodríguez, Mariano "Ese cuerpo que somos: Una aproximación a la filosofía nietzscheana de la mente". Agora: Papeles de filosofía, Vol. 26, Nº 2, 2007, pags. 31-50

- [7] "Du Capital à la philosophie de Marx" en Lire le Capital, PUF, p.22. citado en Ichida, Yoshihiko "Althusser y la cuestión del sujeto", Revista Youkali, nº 4
- [9] Es el "exterior constitutivo", término acuñado por el filósofo francés Jacques Derrida para dar cuenta de la configuración de las identidades colectivas señalando el hecho de que para definir un "nosotros" es necesaria alguna forma de alteridad, un "otro" que nos produce en no menor medida que nuestro deseo de afirmarnos.

Bibliografía

- Hegel, G.W.F., "Independencia y sujeción de la Autoconciencia; señorío y servidumbre" capítulo IV, apartado A, en Fenomenología del Espíritu; Edición y traducción de Manuel Jiménez Redondo, Ed. Pre-textos, col. Filosofía. Clásicos 2006
- Laclau, Ernesto y Mouffe, Chantal, Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia, Ed. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires, 2006.
- Laclau, Ernesto y Mouffe, Chantal, "Posición de sujeto y antagonismo" en El reverso de la diferencia - identidad y política. Benjamín Arditi (Editor), Nueva Sociedad, Caracas, 2000.
- Althusser, Louis. Ideología y aparatos ideológicos de Estado. Freud y Lacan. Ed. Nueva Visión. Buenos Aires, 1988.
- Althusser, Louis. "Guía para leer El capital". Dialéctica. Revista de filosofía y teoría social, año I, número 2, Buenos Aires, octubre de 1992.
- VVAA. Leer a Althusser. Monográfico de ER, Revista de Filosofía. Nº 34-35, 2005. Versión Web (24/3/2010): <http://tallerv.contrarios.org/wpcontent/uploads/2006/08/ER%20-%20LEER%20A%20ALTHUSSER.pdf>
- Rodriguez, Mariano "Ese cuerpo que somos: Una aproximación a la filosofía nietzscheana de la mente". Agora: Papeles de filosofía, Vol. 26, Nº 2, 2007, pags. 31-50
- Ichida, Yoshihiko "Althusser y la cuestión del sujeto", Revista Youkali, nº 4. p. 73-78. Versión Web (24/3/2010): <http://www.youkali.net/youkali4a5Ichida.pdf>



Memoria biográfica: Alberto Musso

Anabel Martínez Weiss



Alberto Musso

"Es que a veces la forma mas iluminadora de comprender la historia es desde la historia individual"

Guillermo Sacomano, Página 12,
Suplemento del 12/11/2010

Nació en el año cuarenta, en la República Argentina. Dos generaciones de europeos, uno de Italia y otra de España, le dieron su "santo y seña para poder hablar con las esrellas".

La sonrisa, de la Italia del Norte. La mirada, muy parecida a la de Picasso . Con esos ojos escrutadores, penetrantes, miró el mundo que le tocó pintar.

Su niñez, respiró, correteó, por las calles de una próspera ciudad fabril, -al servicio de los ferrocarriles ingleses- que en 1950 se convirtieron en argentinos. Por una de esas calles fue a la escuela elemental. Una de sus maestras fue la madre de Leonor Rigau,. El y ella emigraron a Mendoza a los 17 años, para estudiar Artes en la única institución universitaria de la región, la Escuela Superior de Bellas Artes de la UNC. Ahora Leonor le organiza una retrospectiva, que pactó con él en dos visitas largas a su taller, para elegir de la cuantiosa obra, lo mucho que entra en su espaciosa Galería de Arte de San Juan. Lo pactó con él, de manera que Alberto estará en voluntad en esa provincia limítrofe.

Familias de industrias propias, en Justo de Arac su padre, poseía un almacén de ramos generales en donde también se producía un bien preciado por las mesas familiares: la "soda". Solo un agua con gas, que en Argentina, hasta hace poco su recipiente se lo denominaba como "sifón". Los trabajadores de los talleres ferroviarios, las pequeñas burguesías, realizaban un "polhak" gastronómico: aguaban el vino para que pareciese un "vino espumante", que debía estar frío

como el cava. Por eso su padre, también fabricaba el hielo que hacía fresca esta bebida.

Lo justo para acompañar: espaguetis, ñoquis carnes asadas, guisadas, con postres españoles: las natillas, el requesón con miel, los buñuelos con azúcar impalpable. Bajo la ternura de los postres, se escuchaban los noticieros radiofónicos y , se hablaba de política con fervor cívico.

Alberto cocinaba bien aquellos “polhaj” de inmigrante. Ya no usaba soda , ni vino. Era parco en el beber. Mantenía una conducta estoica, casi relacionada con la culpa. Esa culpa que lo hacía tan accesible al otro. A pesar de ser un gran lector, la filosofía o la psicología contemporánea, no estaban en su discurso con palabras como: síntoma, falta, neurosis, goce, clases sociales, infraestructura , superestructura, estrategias, tácticas, voluntad de poder. Era un hombre que miraba el mundo, muchas veces, desde el inconsciente, donde no existe la ideología. Por eso: era hombre de emociones. Por eso: entendía las crisis de los amigos, con la mirada, la sonrisa, la palabra del mas bondadoso de los “genius”. Nunca interpretó. Tampoco rellenaba los huecos de las cuestiones éticas, religiosas, técnicas, míticas o mágicas con un discurso filosófico. A lo sumo, se manejaba con un sentimiento religioso. Creía en Dios.



“Maradona”, Alberto Musso

Su padre era activista del Partido Radical, de los de Irigoyen. Cuando se acercaban las elecciones, había que hacer “mítines”, y hospedar a la “cúpula” radical.

Pasaron por esa casa señorial, de zaguán de mármol, dos plantas con pisos de “pinotea”

y techos de escayola con lujosas molduras, Arturo Frondici, Ricardo Balbín y todo “activista del partido” que la honestidad cívica del padre permitía. Los dos caudillos radicales, descubrieron en las primeras pinturas de Alberto, su condición de pintor. Recomendaron al padre, que el muchacho estudiara Arte. Sus primeras pinturas copiadas de láminas de revistas, todavía se conservan.

Alberto presenció, de pequeño, los mítines radicales, en esa ciudad de muchos votos peronistas, ya que era una ciudad de obreros.

No olvidará nunca la presencia de un padre “activista”, que en un mitin de estrado precario, dijo con vos potente:

-¡Viva el Doctor Balbín!

El, con su timidez, no se hubiera atrevido. Pero en su recuerdo se imaginaba como espiando, medio escondido, esa actividad de hombres.

Y su padre, activando en un partido populista que ya no ganaba las elecciones. Los obreros votaban peronismo.

Quiere decir entonces, que en política, el padre de Alberto fue un perdedor.

Su hijo heredó tal condición, siempre fue un perdedor en asuntos políticos. La política le daba miedo. No tenía la suspicacia de sacar ventaja de nada de lo que lo rodeaba. Ni para bien ni para mal. Las controversias, lo desgastaban. En los estamentos en que le tocó “detentar poder”, como cuando fue Director ad honorem de la Facultad de Artes de Oberá, -de la Universidad Nacional de Misiones-, o cuando en el año 2007, fue promocionado como candidato a decano de la Facultad de Artes -de la Universidad Nacional de Cuyo- ; asumió la función pública como una vocación de servicio cívico, institucional. No era un hombre político, en el sentido de que la política significa provocar controversias para el cambio y para posar “poder” en la implementación de proyectos. Si el espacio le era ostil, renunciaba a él; tenía facetas de voluntarista solitario. A lo sumo, ejercitaba la protesta individual.

Por eso mismo, en el año 1984, en momentos que una dictadura militar acababa de llegar a su fin, el jurado del Salón Nacional tuvo conflictos con el cuadro enveñado por Alberto, ¿Porqué semejante discusión?. La causa : un gran cuadro que Alberto mandó al Salón. El motivo: Maradona gritando el ¡Gol! Lo gritaba en el cuadro, en momentos que una guerra masmediática aniquilaba una juventud de servicio militar obligatorio. Maradona corría sobre miles de cadáveres no identificados. Solo papeles de libretas de enrolamiento. Quedaron allí.

Retiró el cuadro por pedido de los censores. Las inmolaciones políticas, no eran para él, sabía cuidar su cuerpo. No pasaba al frente.

Si Alberto vivió hasta los 17 años en San Luis, y en Mendoza realizó sus estudios y permaneció allí hasta los 25 años, si en 1965 se trasladó a Oberá, como catedrático , y luego volvió a Mendoza en 1984 para hacerse cargo de la Cátedra de Pintura del Departamento de Plástica, en la ahora Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Cuyo; el es un hombre de esa provincia, pues en ella vivió 31 años.

Alberto empesó a pintar cuadros de denuncia social en Misiones. Su casa....Su taller...es un tema que podrá contar Cristian Schobinger, pues el vivió con el esa temporada.

Fue una época fructífera.

Si el expresionismo, como estilo, corresponde al de las protestas sociales, con ese estilo, Alberto ejerció su compromiso.

Están allí:



Muchos más que los que figuran en la exposición que hizo en 1991 en el Centro Cultural Recoleta, en la capital de la república, esperan en su taller se exhibidos nuevamente en esa capital.

Institución recién inaugurada, la Universidad Municipal de Oberá - luego Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Misiones-, le permitió ejercitar todas las técnicas en sus talleres:

la cerámica, de bulto y de superficie .

Pigmentos y medium no tradicionales.

Los cartones para tapicerías de alto liso.

El dibujo.

El grabado



“Maradona”, Alberto Musso

Los amigos tendían a pensar que era un renacentista resucitado y sin mecenas.

Otros, lo sospechaban como un continuador del “paseante”. Un personaje baudeleriano.

Desde ese aspecto, algunos podemos entenderlo.

Políglota. Maestro en el soneto clásico. La medida le subyugaba.

Lector asiduo de poesía. Gustaba de los clásicos. Descubría el secreto de las métricas.

Paseante solitario dos veces por día de la calle principal de la ciudad que lo asiló. A la media mañana para la compra del periódico. A la tarde, después de la facultad. A la búsqueda de los amigos circunstanciales, con los que se tomaba un café, que siempre invitaba.

La Viena de fin de siglo capeaba en sus conductas. El “splin” de los malditos por el otro costado, el francés. Los dos idiomas los dominaba.

El eclecticismo de los prerrafaelistas, en su accionar artístico, era evidente, sobre todo en los dibujos. Pero había otra faceta, le apasionaba la novela negra, se sabía de memoria los párrafos mas importantes de las novelas de “malditos” novelistas norteamericanos. La iconoclasia de la producción norteamericana era compañía de su tiempo libre. Leía mucho. Posiblemente, en tiempo, mas de lo que pintaba. Conversaba con sus autores, mas que con los amigos. Sabía escuchar.

Alguien podría decir que fue un hombre de cúpula de cristal, pero esa campana estaba rota por muchos lados. Algo la sostenía sin embargo, en la base, porque nunca se quedó a la intemperie.

Por las roturas, entraba el viento fuerte y caliente de un Coubert.

Hay materia sensible, sensual, carne palpitante en los retratos a sus amigos, en los personajes de la Misiones de 1970 a 1981. materia que le hizo decir en el prólogo al libro del ruso Puskin, por el traducido al español, que lo encontró perdido en el barro de la tierra misionera. ¿Se le haba caído a un viejo ucraninano, perdido para siempre de su patria rusa?. Alberto recogió la apuesta, un modo de responder al otro.

Incursionó en esa violencia carnal del espíritu de Courbet, pero se asustó. Muchas veces. Temió convertirse en un violento suicida de si mismo. Temió destrozarse la columna “Vedome” de París en los momentos de “La Comuna” - seguro que hubiera estado allí como espectador-. Era miedoso, pero no cobarde. No fue por eso castigado con la confiscación de sus bienes y el exilio forzoso. Sus cadros lo permitían, pero eran cuadros de un solitario en el accionar político.

Sin embargo se asiló muchas veces en sus viajes por la capital argentina o las capitales del mundo.

Siempre hospedado en hoteles. Era muy respetuoso de la intimidad de los otros. Pocas veces se refugió en casa de amigos. Cuando los amigos buscaron lugar en su casona mendocina, los recibía con afecto, pero esa gran casona, no tenía habitación de huéspedes. Evidentemente, era un hombre solo.

Un antropólogo como Ervin Gofman, podría descubrir su idiosincrasia, estudiando las señales y marcas que dejaba en sus territorios y analizando su burbuja social. No es tarea nuestra, la de los que lo queremos.

Cuando una amiga, le llamó desde otro continente para conversar con el, diez horas antes de que muriera, le dijo:

- ¿Sabés que estoy leyendo en ruso...”Las almas muertas”?

- De Gogol. (Contestó la otra, para adelantarse y obviar la interpretación de la frase.)

Evidentemente, era un gran intuitivo. Sabía por eso, dar buenos consejos, adelantarse a los hechos.

¿Sospechaba que su vida era de 68 años? ¿Lo desestabilizó quedarse sin su función académica? A finales de 2007 no le renovaron la designación de profesor contratado. Llamaron a

concurso interno. La cátedra la continúa su profesor asociado.

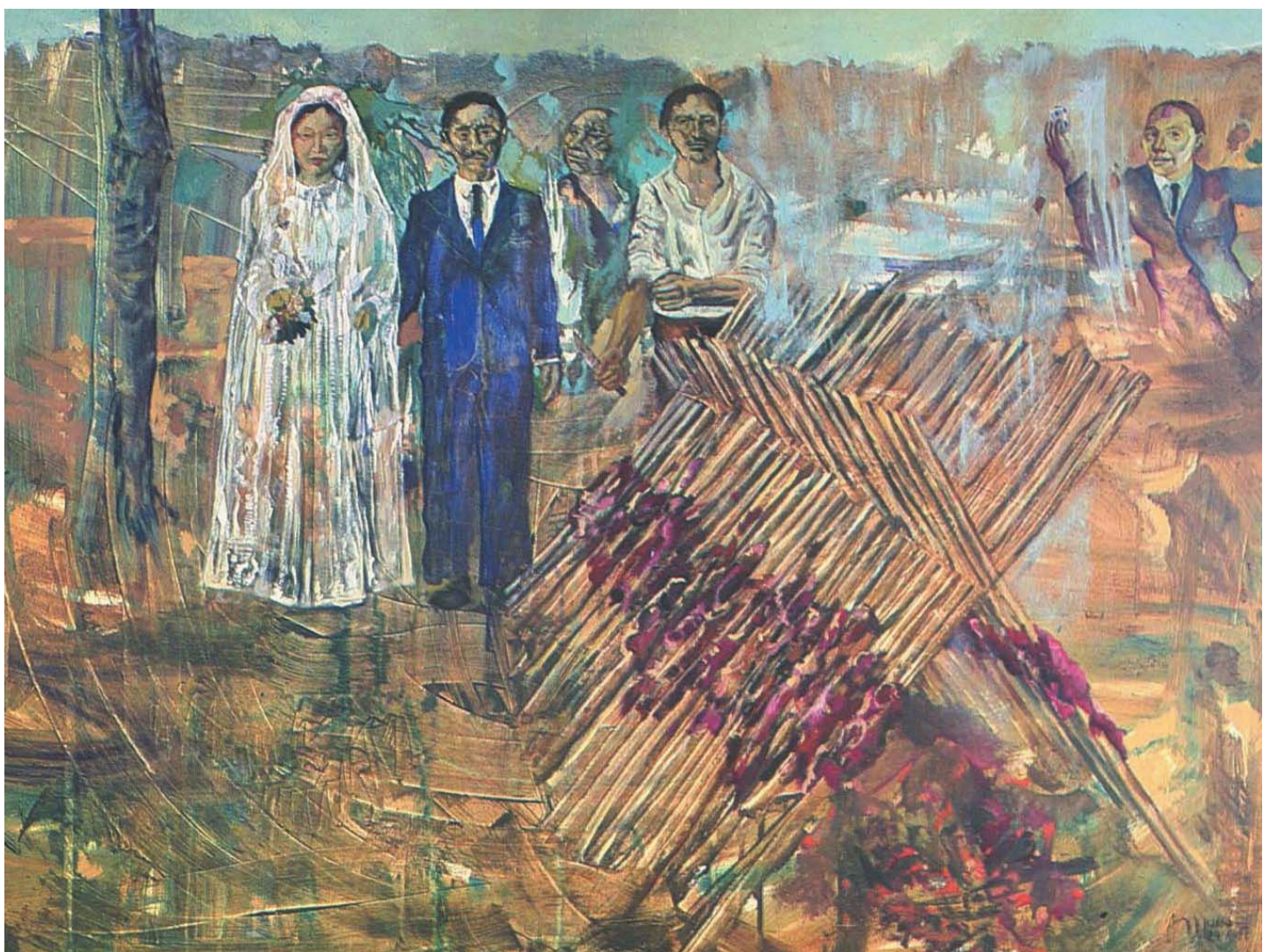
Alberto es un hombre de Mendoza. Por su familia directa que mantuvo un poco a escondidas. Por sus alumnos. Veinte y cinco años de docencia. Por la gente que lo quiere y los estamentos culturales que le dieron cabida.

Es cierto que el gran mausoleo de la familia está en Justo de Arac, pero este hombre no es de allí.

También es cierto, que sus antepasados lo construyeron con orgullo de inmigrante próspero.

Las esculturas vinieron de Italia.

Cuenta Alberto lo que le impresionó de pequeño y aún de adolescente su diseño.



“La boda”, Alberto Musso

Lo construyó un tío rico, para si mismo y para toda la descendencia. Las hijas del tío-sus primas- eran hermosas y exuberantes, unas magdalenas talladas en madera por un barroco español. Mujeres de retablo, bien policromadas. El escultor las representó en alto relieve, vestidas con túnicas en posición de plañideras. ¿Un escultor neoclásico de los mas afamados de Nápoles?, las fabricó. Las trajeron de Italia.

Justo de Arac queda en San Luis, es ahora una ciudad diezmada, llena de ferroviarios desocupados. En 1992, la privatización y luego desmantelacion de los ferrocarriles por un gobierno nacional neoliberal, desoló la ciudad. Todo el mundo empobreció. La casa de la familia existe, desmantelada por los últimos inquilinos y después por los necesitados que la saquean. También heredó una casa en Villa Mercedes donde la familia se trasladó en 1950 Allí, realizó un hermoso mural, guardó cosas, pero nunca vivió..

Alberto no se hizo cargo de sus propiedades. Tampoco las habitó, no era hombre de propiedades inmobiliarias, pero sí de las afectivas. En Mendoza vivía en casa alquilada, un museo, ya que no necesitó vender su obra. Atendió con amor la existencia de un hijo de juventud. Ahora Cristian Schobinger, su filial amigo, se ocupará de su obra, la cual testó para él.

Vivió sus últimos años en compañía fraterna de Cristian, Mónica y los tres hijos de ambos.... Fue un abuelo ejemplar.

Mas allá de esta gran familia, Alberto tuvo los alumnos. Con ellos realizó muchos de los proyectos que no quiso hacer personalmente.

Maestro en técnicas y diestro dibujante, nunca quiso salir de la figuración.

Un expresionismo duro, otras veces simbolista o una "figuración posmoderna", lo conminó a ejercitar siempre esos estilos.

Sin embargo, en trabajos de juventud, ejercitó todas las experiencias visuales de una escuela de Ulm. Esas sabias experiencias del número, la medida, pero también del desorden, se vieron en los trabajos de sus alumnos de los dos primeros años de "experiencias visuales", en lo que se llamaba "Rotación" en el plan de estudios. El interpretó ese curso, con sabiduría pedagógica, como un "curso preliminar", a la manera de la Escuela de la Bauhaus.

De esa manera, con alumnos recién ingresados, de los dos primeros años, pudo elaborar productos "de vanguardia", y contrarrestar con esto, todos los ejercicios "académicos", que algunas cátedras ejercitaban.

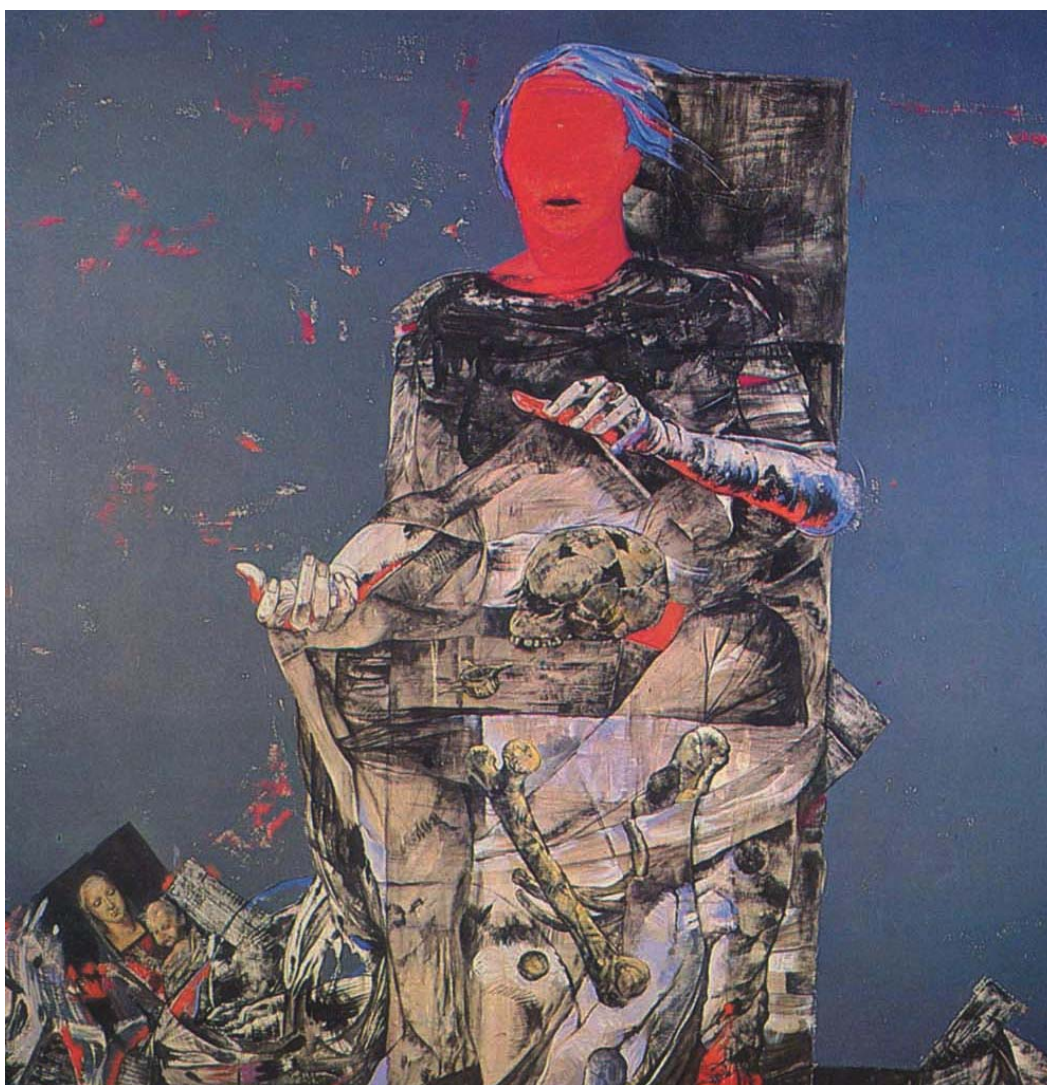
Pudimos presenciar -entre otras- la exposición de colages del año 1983, en las salas del Centro Cultural Bustelo. La obras, no tenían nada que envidiarle a las experiencias dadaistas. La última, documentada en la portada de un periódico de provincia -noviembre de 2006- consistía en numerosos barriletes, colgados a modo decorativo en el centro de la primer sala y también los "nidos". Los llamados "nidos", no eran otra cosa que altos relieves, esculturas exentas construidas sobre estructuras de cañas recubiertas de papel engomado y pintado. Joyas de un expresionismo abstracto. Un crítico europeo que las vio en el Centro Cultural Provincial, solicitó el nombre del artista que las había realizado. No sospechó que eran obras de alumnos de un primer y segundo nivel de una facultad de artes de provincia. En paralelo, en el último piso del Departamento de Plástica, los mismos alumnos, realizaron una escenificación del espacio coloreado y móvil a base de cilindros, de diferentes medidas, colgados de los parámetros horizontales.

Esta experiencia en la realización de esculturas livianas, provocó en Alberto la necesidad de seguir en este hacer. Presentó un proyecto a la Dirección de Cultura de la Provincia para realizar en paralelo a "La Fiesta Nacional de la Vendimia" un espectáculo lúdico-artístico con esculturas, similar al de las fallas valencianas. Consistía en convocar un concurso para realizar esculturas de gran tamaño en la misma técnica que los expuestos por sus alumnos de rotación. La propuesta fue aceptada y se convocó para ello a todos los artistas de la provincia. Participaron no solo muchos egresados y alumnos de su facultad, sino también alumnos mayores de las aulas del tiempo libre. La convocatoria fue un éxito. Lo vimos deambular por los talleres de los participantes y mas que dar con cuidado una opinión, su necesidad residía en constatar que la convocatoria tenía respuesta. Lo vimos hacer los trámites burocráticos para la compra de materiales para la ejecución, los realizaba en compañía de amigos con medios de movilidad. Sus culpas le



habían prohibido seguir conduciendo.

La distribución y la programación de otros eventos en el proyecto, lo conminó a realizar en su computadora el diseño del poster que debía anunciarlos. Los trámites burocráticos impidieron que el evento fuera anunciado en los escaparates de los negocios de la provincia. El título propuesto por las autoridades culturales se denominó "Vendimia transgresora". Se pactó que las obras debían desfilan al final de los carros alusivos a la fiesta realizados por los departamentos de la provincia. No había ninguna transgresión en el proyecto salvo que se entendiera, por parte de una sociedad de comerciantes - del turismo, del vino y el petróleo-, que "la quema de los monumentos" fuera una transgresión a la cultura "mercantil" de la ciudad, que no comprende la posibilidad de una fiesta mítica como la de recolección. Otra fiesta...pero no transgresora, solo un cumpleaños de la recolección, conmemoración de un día pasado, abolición del tiempo, epifanía y presencia de Genius . Su función docente, siempre elipsiva, como su conversación quería hacer participar y de esa manera, el también, en una experiencia de emoción de lo preindividual a los



"La sacerdotiza", Alberto Musso

productores y organizadores. Quería sacrificar esos productos del Yo colectivo- las obras eran productos de grupos auto convocados-, quería anular el mercantilismo inherente al suceso; la "perdonada", la única que no iba a ser quemada, era recompensada con un premio en metálico. Al final el premio compartido en dos equipos, también fue quemado. Con la quema quería hacer un espectáculo religioso. Sustraer esas "obras", del uso común.

En esa procesión de carros representando departamentos provinciales y su producción, también debían procesar estos monumentos.

Corrió por la arteria principal para buscarla. Fue una ida y vuelta por la llamada vía blanca. Escuchó los parlamentos del encargado de las descripciones y los panegíricos que se decían desde los micrófonos. Esperó que nombraran ese ritual en el "carrusel". No la pudo ver... se confundió entre el bullicio, las manzanas y los racimos ofrendados por las reinas. El suceso fue apenas nombrado. El locutor no avisado, lo anunció cuando aún no había pasado. Sin saberlo también abolió el tiempo real del suceso...

la realización de otros festejos como lo que él llamó "juegos florales", también estaban en el proyecto ...tan buceador de los recuerdos nacionales, la vanguardia se mezclaba con los más románticos festejos.

Cuando la quema, dicen los participantes junto con Giorgio Agamben. Que sintieron: el rostro juvenil de Genius, sus alas largas y temblorosas que significan que él no conoce el tiempo, estremecerse muy cerca de ellos como cuando eran niños. Respirar y batir en sus sienes febriles, como un presente inmemorable.

Es posible que Alberto en ese suceso ya hubiera despedido al ángel: "que para él ya hubiera sido el momento extremo en que sabía que existe la salvación, pero no quería ser salvado. Es posible que Alberto haya mirado esto como la última estación, tardía, en que el artista viejo rompe sus pinceles y contempla. ¿Qué contempla? Los gestos: por primera vez completamente suyos, del todo desprovistos de encanto."

Los participantes y autores de la quema, realizada en los jardines del "Parque Cívico", recibieron, por ese suceso ritual, 300\$ para la ejecución colectiva. Alberto no presentó la factura por la iniciativa y el seguimiento del proyecto. Casi todas las invitaciones a exponer, y sus proyectos resultaban tan gratis, ha veces hasta onerosas, como el activismo en el partido radical de su padre.

En junio del 2007, le nombraron ciudadano ilustre de San Luis. Un gobernador le hospedó en el más lujoso hotel de Merlo, una ciudad turística importante y lo invitó a cenar en su lujosa residencia veraniega. A cambio de eso recibió una plaqueta conmemorativa del acontecimiento, que pareciera ser de oro, y que lo nombra ciudadano ilustre de San Luis. Sin embargo, el promotor del evento, le devolvió los cuadros prestados para esa exposición, deteriorados y sin posibilidad de resarcimiento. La exposición no poseía seguro. Así las cosas, Alberto tomó con resignación la precaria organización cultural de la región.

Su última muestra, individual, la realizó en las salas de su departamento, pueblo con alcaldía propia, Guaymallén. La directora de cultura de la sala, también su amiga, seleccionó las obras en el cercano taller de la sala de exposiciones. Alberto contó a los amigos que la funcionaria lloró durante los trámites de la selección. ¿Habría intuido el duelo próximo que se avecinaba?.

¿Habría intuido que Alberto," ya había despedido al ángel y que vivía entonces una vida sin misterio, que solo le pertenecía a él y que entonces comenzaba a vivir una vida puramente humana y terrena; la vida que no ha mantenido sus promesas y puede ahora, por eso mismo, darnos infinitamente más."

Alberto posee pocas obras "por encargo"; de manera que ahora, frente a sus cuadros, él estará con nosotros en "El tiempo exhausto y suspendido, en la brisca penumbra en la que empezamos a olvidarnos de Genius"

Si es posible, frente a su obra, como espectadores, nos diremos que "es la noche sosegada. ¿Ha existido Ariel alguna vez? ¿Qué es esa música que se pierde y aleja? Solo la despedida es verdadera, solo ahora empieza el largo desconocimiento de sí mismo. Antes que el lento muchacho recobre uno a uno sus rubores, una a una, imperiosamente, sus indecisiones.



"El ancestro y su asno" de Andrée Chedid

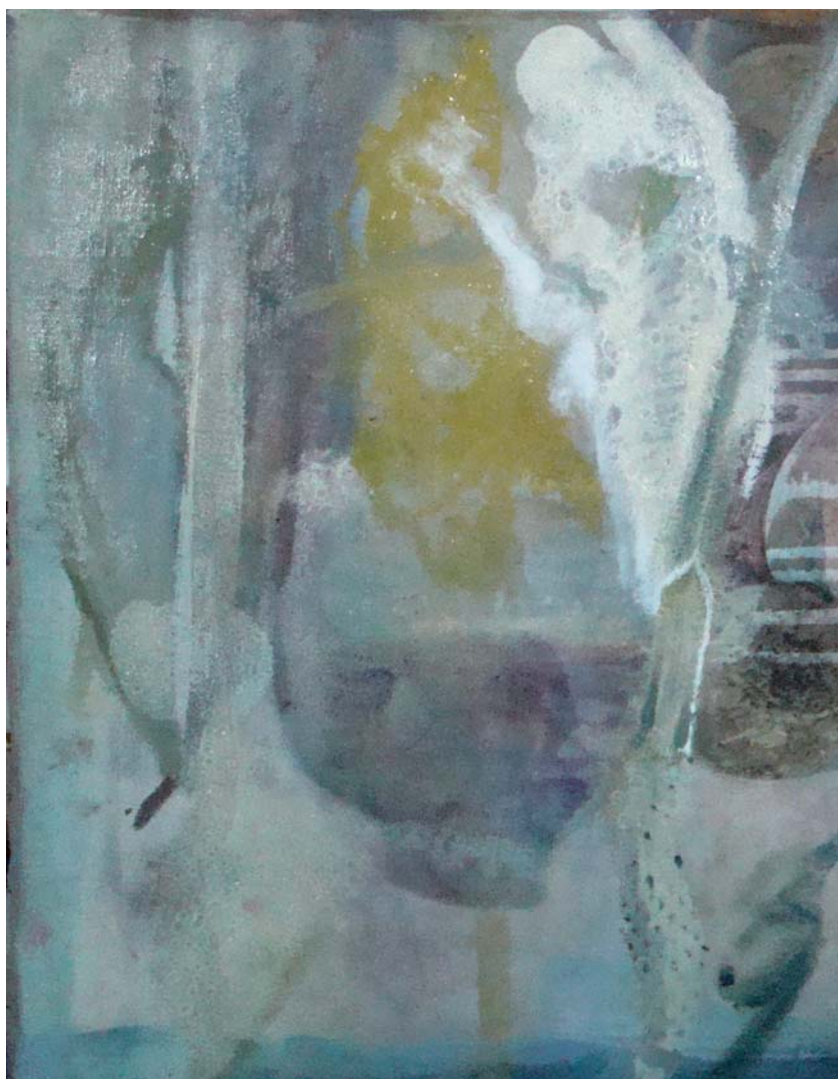
COMENTARIO SOBRE EL RELATO "EL ANCESTRO Y SU ASNO" (1992) DE ANDRÉE CHEDID [1]

Antonio Heredia Fernández

El relato forma parte de *La femme en rouge* [2] (La mujer de rojo, 1992), una selección de doce relatos o novelas cortas extraídas de varios libros de cuentos: *Les corps et le temps* (Los cuerpos y el tiempo, 1978), *Mondes Miroirs Magies* (Mundos, espejos, magias, 1988) y *À la mort, à la vie* (Por la muerte, por la vida, 1992). De innegable calidad literaria, son pequeños relatos; generalmente no comportan más de una decena de páginas. Todos dejan en el lector un regusto amargo de pesimismo, pues Chedid sondea sin piedad en lo más oscuro y crudo de las relaciones humanas. Un hálito de esperanza, sin embargo, se cuele siempre en cada relato, ayudando a los piadosos lectores a no caer en la más absoluta desazón. De inspiración realista, los relatos suelen tener un desarrollo lineal, cronológico, clásico... Sólo uno de ellos puede ser considerado fantástico: *Le verbe et la chair* (El verbo y la carne, título de evidente inspiración bíblica), donde la autora reflexiona sobre los cuerpos y la vitalidad interior, a través de una original danza [3].

Argumento

En 1860... huyendo de las guerras tribales y confesionales de su Líbano natal, Assad se exilia en Egipto, donde vende tapones de corcho en los zocos del viejo Cairo, a horcajadas sobre su asno, Saf-Saf, que le hace las veces de "tienda", de confidente y de mejor amigo. Bien instalado, su humilde negocio prospera rápidamente, hasta que un día, y hete aquí que sin este detalle cuento no habría, un colega le propone hacer una inversión. Comoquiera que el dinero le quema al pobre comerciante entre las manos, le confía a éste todos sus ahorros, pues a punto estaba ya de repartirlo piadosamente entre los menesterosos y los *rien du tout* del Cairo decimonónico. De repente, y sin quererlo, nuestro protagonista se vuelve inmensamente rico. Propietario de la tierra



[4]. Se casa, tiene hijos, y lleva a su pesar una vida de terrateniente, emparentado con una vieja familia libanesa, que sólo posee los oropeles de su dorado pasado.

Hablemos un poco del carácter autobiográfico de los seres que pueblan este relato. El personaje principal, Assad, el vendedor de tapones, es un trasunto del propio antepasado de Andrée Chedid. El narrador -omnisciente- vuelca sobre él y y sobre su asno toda su ternura y comprensión. Sin embargo, su juicio se vuelve seco y severo cuando se trata de la familia política del antepasado: la codicia y la vanidad los caracteriza. Parcialidad, pues, del narrador.

Saf-Saf, el burro: estas bestias son para Chedid una reminiscencia del Cairo de su infancia. En una carta enviada a su marido en febrero de 1988, explica su cariño y afecto por los asnos y lo que simbolizan para ella:

J'aime leur pelage gris, avec ces taches plus claires sur le ventre, et leurs grandes oreilles mobiles. Leurs larges yeux mélancoliques cerclés de blanc m'attendrissent. Douce et têtue, humble et tenace, leur affectivité est à mon goût [...] J'aime l'âne, à la fois rebelle et doux, calme et obstiné [...]. Si la réincarnation était à mon goût, j'aurais même souhaité renaître dans sa peau.[5]

El asno, pues, en el imaginario de la autora, está enfrentado simbólicamente a los caballos, y en nuestro relato por supuesto esto ha lugar: Saf-Saf vs Seil el Nour. Los animales y los vegetales poseen en este cuento una gran fuerza simbólica, de la que hablaremos más adelante.

Considerando la época donde tiene lugar la acción, diremos que en Líbano, durante los años 1860, había masacres periódicas de maronitas (cristianos) a manos de los drusos (musulmanes heterodoxos). Assad es cristiano, y parte al exilio, tratando de huir de esa realidad. No es de espíritu gregario ni vengativo, como el común de sus correligionarios. En los zocos del viejo Cairo encontrará la paz y el sentido de la hospitalidad que no halla entre sus compatriotas. Así, Chedid parece tener mejor opinión sobre los egipcios que sobre los libaneses, más fanfarrones y chismosos.

Los personajes del relato

La narración comienza con un retrato físico del personaje principal, Assad, a horcajadas sobre su asno gris, el cual porta dos grandes sacos llenos de tapones de corcho. Es bondadoso y humilde, risueño y hospitalario. Prefiere a la población local (egipcios) antes que a sus compatriotas, a los que apenas frecuenta.

Ama a su asno, que le sirve "de tienda, de medio de locomoción y de confidente" (op. cit., p. 76). Gusta de los placeres simples de la existencia. Analfabeto y cristiano, se les apaña muy bien desde que pisa Egipto. No se preocupa apenas del su bienestar y de los bienes y riquezas de este mundo. Siempre intentará seguir siendo fiel a sí mismo, a sus raíces, a la tierra, a su burro... A lo largo del relato, sabremos más sobre él a través evidentemente de sus palabras, de sus acciones, pero también gracias a lo que su familia política opina de él. Conviene subrayar que enseguida se establece un contraste claro entre, por una parte, la opinión de su mujer y demás parientes y la actitud del narrador, por otra. Un matrimonio de conveniencia, una familia política vanidosa y pagada



de sí misma borrarán prácticamente toda huella del ancestro... Pero su memoria verdadera sobrevivirá en Nina...

El asno, Saf-Saf, todo un personaje. Metáfora de la vida simple y sin pretensiones, posee un cierto poder adivinatorio, anticipando aquello que va a ocurrir. Posee, en cierto modo, un conocimiento, un sentido de la tragedia vital de su amo, de su oscuro porvenir. Perecerá envenenado y será enterrado por su propio amo, al pie de un baniano, plantado por él mismo (véase más adelante, en el párrafo dedicado a los simbolismos presentes en el relato).

Veamos someramente lo que la familia política dice de Saf-Saf:

- "Je ne veux pas que ce ridicule animal rôde autour de la maison et soit remarqué par les invités, grommelait Asma"[6].

- "Il est temps d'envoyer cette vieille bête mourir à la campagne [...] n'osant prononcer le mot abattoir"[7].

- [Hablando de Assad] "Il a bien choisi un âne pour meilleur compagnon" [8].

Assad decide poner fin a su falta de instrucción (recordemos que es analfabeto). Para ello contrata al maestro Hazan, un viejecito culto y lleno de bondad, cuya cartera está llena de libros. Desdeña también el afán por las riquezas. Sus citas literarias van en la línea del relato: las riquezas, el dinero, envilecen a los hombres, desposeyéndolos de su humanidad. Es el único personaje que, yendo a visitar la majestuosa villa, mima y acaricia a Saf-Saf, a parte de su amo.

Asma, mujer de Assad. Hembra fértil, pronto se hace con su marido. Vanidosa, pretenciosa, muy preocupada por las apariencias, así es Asma. Odia a Saf-Saf, pues éste representa un modo de vida y un pasado nada reluciente. Detesta también la celda que Assad manda construir para poder contemplar tanto al burro como al árbol centenario. "Asma sur-nommait ce greffon «une immonde pustule que défigure l'imposante demeure»[9]

Nina es la amante de Assad, y hace el contrapunto de Asma. Hija de una maltesa, que Assad ya había amado en secreto, guardará la memoria verdadera del ancestro: sobre el velador habrá siempre una foto amarillenta del ancestro y su burro, exactamente la misma que la que colgó Assad en su celda, destruida sin contemplaciones tras su muerte.

En cuanto al estilo del relato, hemos de decir que éste posee un vocabulario rico, evocador de las esencias de Oriente. Un estilo cuidado y poético, con detalladas descripciones. Es perceptible un cambio radical de tono por parte del narrador según el personaje del que habla: vocabulario lleno de ternura respecto de Assad y Saf-Saf; dureza hacia la familia política. La construcción del relato es lineal, cronológica, si bien podemos encontrar bastantes prolepsis o pro-





yecciones hacia delante. El tiempo propio de la narración es el pretérito simple y el imperfecto. Varias décadas transcurren en apenas una docena de páginas. Se cultiva en el cuento el discurso indirecto libre (pp. 80-81). Si diseccionamos el relato por capítulos, el esquema sería el siguiente:

Exilio - Felicidad - Riqueza repentina / Caída en desgracia - Pequeña felicidad recordada - Muerte de Saf-Saf - Muerte de Assad.

Como hemos apuntado anteriormente, el cuento está cargado de simbolismos, que por lo general se contraponen entre ellos. Podemos citar tres tipos:

- Lugares donde tiene lugar la acción: por una parte encontramos la villa fastuosa, pero dentro de ella, y frente a ella, se encuentra la celda de Assad. Pretensión, vanidad frente a simplicidad, autenticidad.

- Elementos vegetales: el baniano centenario, de profundas raíces y nudosas ramas, podría ser una analogía del propio protagonista. Nótese que atado a su tronco se encuentra el asno. Todo ello se enfrenta simbólicamente a los jardines de flores, que ofrecen los más vivos colores, cuidadosamente mantenidos por tres jardineros... La antítesis es evidente.

- Elementos animales: el asno, sin duda, del que ya hemos hablado. Frente a él, hay un caballo. Un caballo inventado por sus descendientes para dar brillo a su retocado árbol genealógico, pues cuando encargan el estudio del mismo topan con unas raíces que no "relucen": un vendedor de tapones de corcho y un asno. Reinventan, pues, su historia:

Le "vendeur" de bouchons se métamorphose en fils de gouverneur promu à ce poste honorifique par l'empire ottoman. Quant à l'âne, on le transforme en cheval! Saf-Saf fut surnommé "Seil el Nour", ce qui veut dire "Épée de Lumière".^[10]

Como conclusión, diremos que se trata tal vez de un relato destinado a un público joven, adolescente, con un marcado carácter didáctico. Hay algo de idealizante, de hagiográfico en este cuento. Algo de fábula y de moraleja. Pero, a pesar de esos artificios, este cuento llega al corazón, pues revela los mecanismos de esa constante y nunca resuelta lucha entre vida y realidad.

Notas

[1] Andrée Chedid (El Cairo, 1920) es una escritora y poetisa francesa de origen libanés-cristiano. Su extensa obra cuestiona todos los aspectos centrales de la condición humana (el amor, la amistad, la autenticidad, la muerte, la solidaridad, etc.), y de los lazos que unen el ser humano al mundo. Su escritura, a veces llevada de un fervor místico, es de una gran sensualidad y fuerza evocadora de los perfumes de su Oriente natal. Sus personajes a menudo son llevados al límite de lo soportable. Entre las pocas obras de Chedid traducidas al español sólo podemos citar *Lucy, la mujer vertical*, ed. Seix Barral, 1999.

[2] Éditions J'ai lu, 1999, pp. 75-88.

[3] *Íbid.*, pp. 52-61.

[4] A este respecto, mi buen amigo Darío me puso rápidamente en guardia contra las engañosas propias de este tipo de relatos, al advertirme que alguien que desdeña los bienes de este mundo, no mete sus dineros en Fondos de Inversión, permítame el amable lector el anacronismo, pues a veces éstos resultan rentables, y aplastan con su volumen al desdeñoso, cosa que en el relato tiene su lugar, como más adelante veremos. Por mi parte, rompiendo una lanza por éste tipo de fábulas o relatos, que ciertamente idealizan la Realidad, considero que ese punto de inflexión es absolutamente necesario para el desarrollo del cuento mismo. Pues, si el ancestro regala todos sus dineros, su sangre no se mezclaría con burgueses venidos a menos, deseosos de fama y bienes y así sucesivamente... La bola rueda y se hace grande.

[5] Cit. en: Grépat, Nicole, "Le bestiaire d'Andrée Chedid", *Francofonía* nº 17 (2008), pp. 115-129. [Me gusta su pelaje gris, con esas manchas que clarean sobre el vientre, y sus grandes orejas móviles. Sus grandes ojos melancólicos rodeados de blanco me enternecen. Suave y testaruda, humilde y tenaz, su afectividad es de mi gusto. Me gusta el asno, a la vez rebelde y suave, calmo y obstinado. Si la reencarnación fuese de mi gusto, me habría gustado renacer dentro de su piel.]

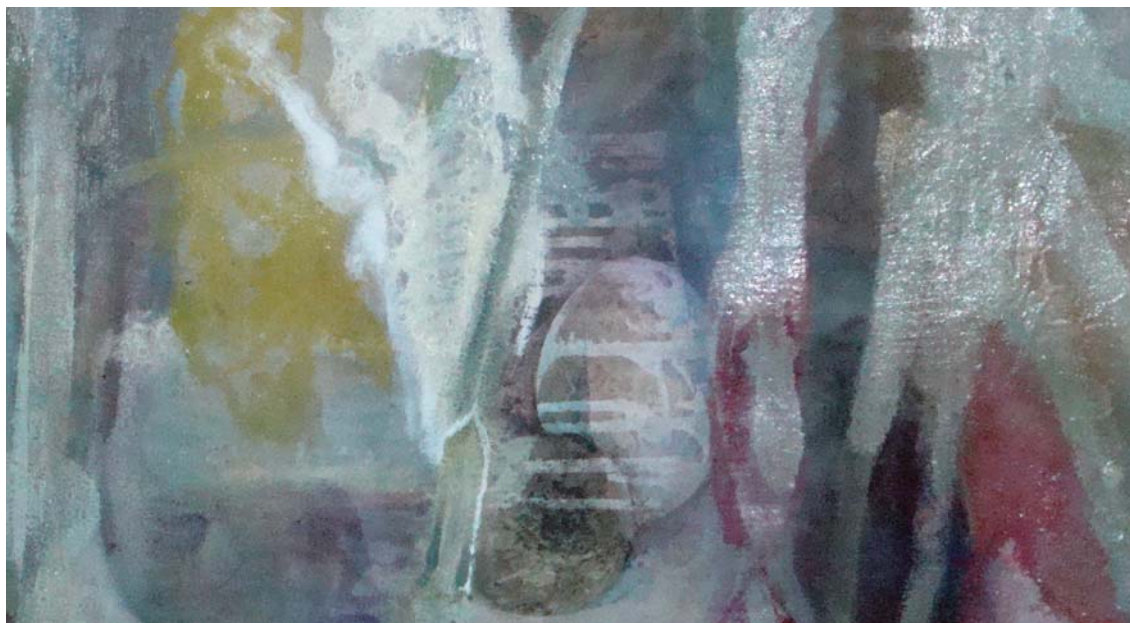
[6] *Op. cit.*, p. 81. [No quiero que ese ridículo animal merodee por la casa y sea visto por nuestros invitados, gruñía Asma.]

[7] *Íbid.*, p. 85. [Es hora de enviar esa vieja bestia a morir al campo [...] sin osar pronunciar la palabra "matadero".]

[8] *Íbid.*, p. 80. [Ha hecho bien en elegir a un burro como mejor compañía.]

[9] *Íbid.*, p. 82. [Asma apodaba ese injerto "una inmundada pústula que desfigura la majestuosa casa"].

[10] *Íbid.*, p. 88. [El vendedor de tapones se metamorfoseó en hijo de gobernador, promovido para ese puesto honorífico por el Imperio otomano. En cuanto al burro, éste fue transformado en caballo! Saf-Saf fue apodado "Seil el Nour", que quiere decir "Es pada de Luz".]





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:

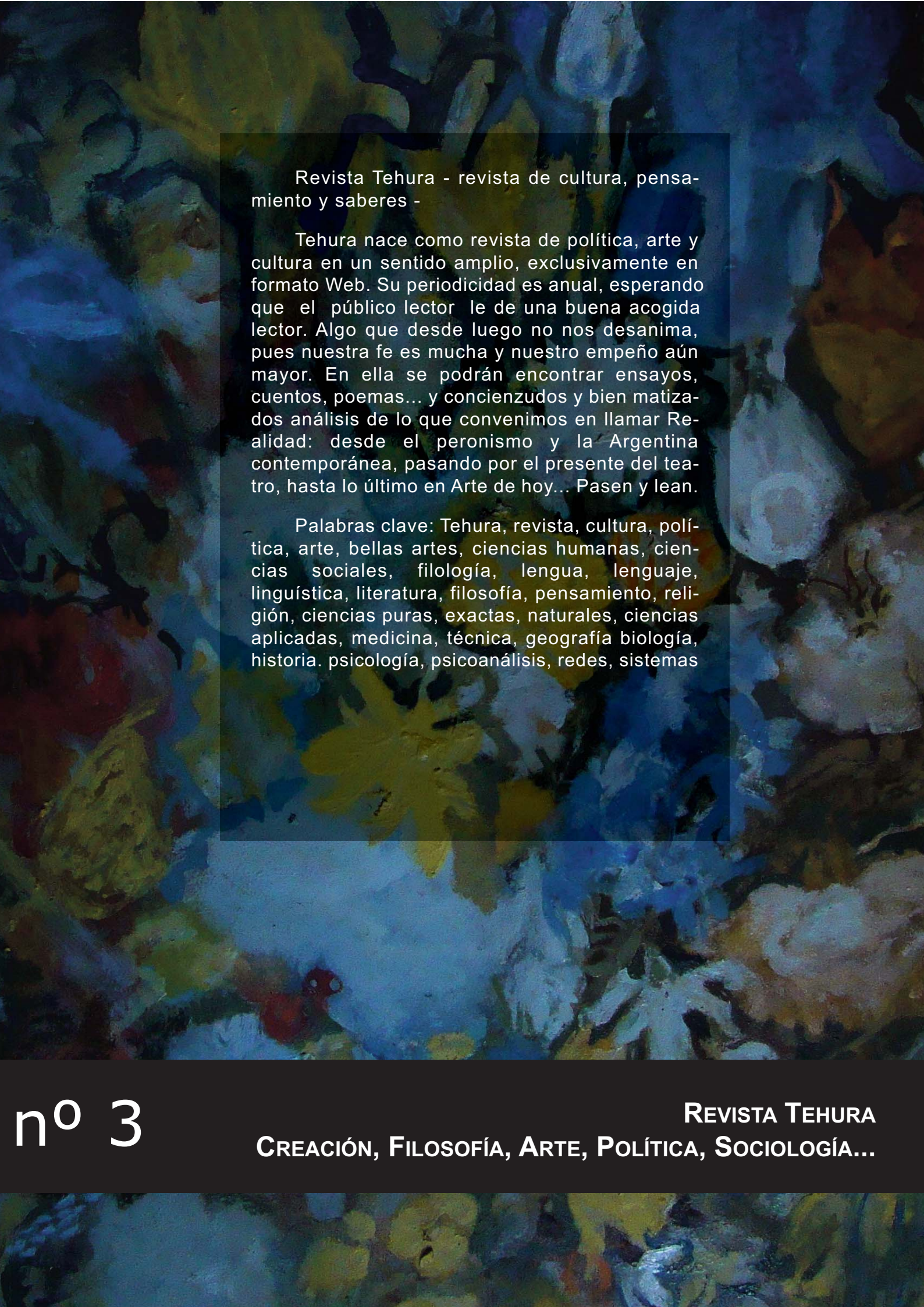
- **Libro:** Laclau, Ernesto: Política e ideología en la teoría marxista, Madrid, Siglo XXI, 1978.
- **Capítulo de libro:** Campos, Víctor: "Universo y tempo", en: M. Carpentier y G. Sarlo (eds.): Nuevo siglo, Madrid, Virus, 1999, pp. 61-85.
- **Artículo:** Altamirano, Carlos: "Conceptos de Sociología", 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 -

Tehura nace como revista de política, arte y cultura en un sentido amplio, exclusivamente en formato Web. Su periodicidad es anual, esperando que el público lector le de una buena acogida lector. Algo que desde luego no nos desanima, pues nuestra fe es mucha y nuestro empeño aún mayor. En ella se podrán encontrar ensayos, cuentos, poemas... y concienzudos y bien matizados análisis de lo que convenimos en llamar Realidad: desde el peronismo y la Argentina contemporánea, pasando por el presente del teatro, hasta lo último en Arte de hoy... Pasen y lean.

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 3

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