

DE CUENCA, Luis Alberto

La vida en llamas

**XXVII Premio Internacional de Poesía Ciudad de Melilla.
Madrid: Visor Libros, 2006, 126 pp.**

Como Volumen DXLIII la Colección Visor de Poesía publica el poemario de Luis Alberto de Cuenca *La vida en llamas*, al que un jurado compuesto por Luis María Ansón, Francisco J. Díaz de Castro, Jesús García Sánchez, Carlos Marzal y José Romera concedió, por unanimidad, el Premio "Ciudad de Melilla" correspondiente al año 2005 en su vigésima séptima edición.

No es costumbre del autor, ni tiene necesidad de hacerlo, la acumulación de premios. Le basta y sobra con su buen hacer poético y con la virtud definida por Hölderlin de la esencialidad. No obstante es obligado reseñar que en 1985 obtuvo el Premio de la Crítica por su poemario *La caja de plata* que ha conocido varias ediciones y al que dedicamos, el 13 de febrero de 2003, aniversario de la muerte de Larra, una conferencia en el Centro Cultural de la Villa de Madrid, dentro del ciclo "1977-2002: Veinticinco años de cultura madrileña", que posteriormente sería publicada¹.

Decíamos en aquella monografía que Cuenca pertenece a la generación que Fanny Rubio y José Luis Falcó denominaron asépticamente "poetas del 70". De forma, a nuestro juicio, mucho más enjundiosa y acertada, el propio poeta la definió como "generación del lenguaje"

que, una vez abandonada la poesía social, característica de las generaciones poéticas que la precedieron, encara directamente los problemas lingüísticos y de estilo, recuperando el sentido prístino de las palabras o directamente triturándolas, como hicieran los sucesores de Julio Campal (*Caligramas*) o del movimiento *OU* francés que en España tomo el nombre de poesía NO –nunca olida, no obsequiosa, etc.– y que encabezados por Fernando Millán², emprendieron en 1969 un viaje a ninguna parte para poder escupir y volver, o los émulo de Henri Chopin, como Gómez de Liaño, partidarios de la manipulación sonora.

Pero la poesía de Cuenca apuesta por la esencialidad y la búsqueda del sentido prístino de la palabra. Su universo poético se nutre de lo cotidiano, pero también de un culteranismo muy querido repleto de referentes literarios en los que se alternan los clásicos y la cultura popular: tebeos, comics, cine de géneros, etc. No es ni mucho menos un poeta obsequioso, ni por asomo políticamente correcto. Antes bien, gusta de lo perverso y sus versos tienen a veces el dulzor maravilloso de lo putrefacto, como un poema de Mallarmé, un relato de Wilde o una página de Proust. Actitud que es, sin duda, muy de

agradecer, pues nada hay tan lamentable como un poeta domesticado. Es Cuenca un poeta sincero, tanto, que a veces su sinceridad resulta impúdica, porque desnuda su alma en cada poema. "Y se le dio al Hombre el más peligroso de los bienes, la Palabra" nos decía Hölderlin en la segunda de sus proposiciones. Peligroso don en la medida que le ha sido dado al hombre para que dé testimonio de lo que es, para generar una poesía antropológica, del ser del hombre, para hacer común el fruto de los dioses. Tal es el ejercicio del oficio de poeta y a él se ha aprestado siempre Luis Alberto de Cuenca en sus poemas. Entiende, como Hölderlin, el sentido prometéico de la poesía: el poeta roba el fuego de los dioses para, "envuelto en cantos, entregarlo al Pueblo, cual celeste regalo".

Ese dar testimonio de sí mismo está omnipresente en los ochenta poemas, escritos a lo largo de una década (1996-2005), que reúne en *La vida en llamas* y desarrolla a lo largo de las siete secciones en que se divide el poemario. Vida en llamas del poeta, que la quema en cada momento y en cada verso. Porque ese vivir la vida abrasándose es lo que corresponde a un poeta que tenga algo que decirnos, algo que proponernos.

Diez poemas componen la primera de las secciones: "Línea clara" que se abre con un poema del mismo título, en el que ya Cuenca nos dice muy claramente cuáles son sus parámetros poéticos:

Dicen que hablamos claro y que nos
[repetimos
de lo claro que hablamos, y que la gente
[entiende
nuestros versos, incluso la gente que
[gobierna,
lo que trae consigo que tengamos acceso
al poder y a sus premios y condecoraciones,
ejerciendo un servil e injusto monopolio.

Dicen, y menudean sus fieras embestidas.
Defiéndenos, Tintín, que nos atacan.

Cuenca explícita en este poema lo que ya había dicho en el texto "Poética" que acompañó a una selección de sus versos en la *Antología consultada de la poesía española (1968-1998)*: "mi poesía es figurativa, mi poesía se entiende y es, casi siempre, epigramática. Una poesía que ha ido evolucionando hacia estructuras cerradas". Nadie duda que Cuenca es un hombre de la cultura, incluso de su enorme caudal de conocimientos. Pero no es, ni mucho menos, un representante de ese ala enfatuada de muchos intelectuales españoles, cuya actitud conduce directamente al malditismo y al *esprit de la pesanteur*, a tomarse ridículamente en serio. Por el contrario, nuestro poeta construye su poesía para que "guste a los que no leen poesía o piensan que la poesía es asunto de señoras cursis o de tarados".

Anoto un segundo poema de la sección, el soneto "Misión cumplida", dedicado a Javier del Prado, continuación de otro, de igual tenor publicado en un anterior poemario: *Por Fuertes y Fronteras* (1996) y titulado "Nuestra vecina" en el que se mezclan el erostratismo de destruir aquello que no podemos poseer,

el humor negro y la propuesta homicida de Tomás de Quincey, en el que el poeta propone al homenajeado en la dedicatoria la eliminación física de su oscuro objeto del deseo. En el actual soneto, el planteamiento inicial se da por concluido:

La vecina del sueño psicopático
que soñamos tú y yo en el Pleistoceno
se ha convertido en un "jardín ameno"
y en un mero ejercicio epigramático.

Instalados, *hélas!*, en el apático
vergel de la Bondad, en el sereno
templo de la Razón, ya no hay veneno
que nos conduzca por el camino errático.

Terminó la misión de ir por la vida
cargándose vecinas inocentes.
Hacer sonetos es lo que ha quedado

de aquella furia loca y desmedida
que hizo arder en su hoguera nuestras
[mentes
e incendió de pasión nuestro pasado.

Esta vuelta a la razón, y al ejercicio arcaizante de componer sonetos, da paso a la segunda de las secciones: "Carteles de cine" en la que Cuenca rinde homenaje a diez de sus películas preferidas, demostrando una vez más su buen gusto y su admiración por el cine de género. Nos da sus títulos en su idioma original: *Die Nibelungen* (1923-1925), *Scarface* (1932), *Münchhausen* (1943), *The Big Heat* (1953), *The Horse Soldiers* (1959), *Hatari!* (1961), *My Fair Lady* (1964), *Star Wars* (1977), *Beauty and the Beast* (1991), y *Sheik* (2001). Este recorrido por la historia del cine es sin duda indicativa de sus preferencias. La nuestra está, sin duda, por el poema dedicado a "La Bella y la Bestia":

¡Ah, mi Bella lectora, qué cara de radiante
felicidad persiste cuando él abrió la puerta
de su maravillosa biblioteca! [...]

Faltaba sólo un pétalo por caer, y la rosa languidecía dentro de su mágica urna.

Cayó por fin el último pétalo, y de la Bestia bibliófila surgió un príncipe guapisimo y analfabeto. Había que intentar adaptarse a aquel cambio: la vida es inferior al arte.

Y efectivamente lo es. La Naturaleza imita al Arte, pero, como toda copia, es inferior al original.

La tercera sección "*Lieder*" agrupa también diez poemas. Todos ellos son excelentes, pero yo me quedo sin duda con aquel que recuerda a la madre que le arrebató la muerte. El poeta se hace niño y en un sueño rebusca en la casa de sus abuelos sus viejos juguetes que al fin encuentra. Pregunta a su madre, sombra vaporosa con aquel camisón azul celeste y los ojos vacíos:

[...] Dime, mamaita,
¿me los puedo llevar? Y una voz dulce
te responde: "Son tuyos, hijo mío,
pero no existen en realidad.
Fíjate bien en ellos. Están hechos
de nada: se disuelven en tus manos.
Como yo, vida mía, como yo."

Hasta veinte haikus reúne la cuarta sección: "Resina fósil y otros haikus". No es nada fácil, en tan sólo tres versos, expresar una propuesta poética brillante. Cuenca lo consigue y valgan como muestra los dos haikus que transcribimos:

EL HÉROE
Vivió. Murió.
Supo ser nadie y todos
al mismo tiempo

ASTRO NOCTURNO
La noche vuelve
a inundarme de luz.
Tú eres la noche.

De nuevo la siguiente sección, "Crónica de sucesos" reúne diez poemas cuya temática se inscribe en una cotidianidad canalla. "En el supermercado", cualquier lugar es bueno para el odio; "En el bar", -Ponme dos *whiskies* dobles. Y deprisa; "La muñeca" que no se enfada nunca contigo (y que como cabría esperar es inflexible); "No conoces la siesta"; "La mosca, del Hotel *Alfonso XIII*" (circulando por el cuello de la botella de champán vacía); "La mujer sin cabeza" (es decir, recién decapitada); "No puedo soportarlo" o de la enemiga el insufrible consejo; "La loca del pelo rojo", que no me resisto a transcribir:

No, no te parecías a Van Gogh
(salvo en el pelo rojo, que, en tu caso,
no era de nacimiento, sino apócrifo).
Te faltaban la barba y el talento,
y las cartas a Theo. Te sobraba
una oreja. Definitivamente
no tenías que ver nada con Vincent.
Pero estabas tan loca como él.

"El fin de la cotorra" o la consecución del silencio por método expeditivo:

[...] De pronto se calló. Y os aseguro
que no fue nada fácil conseguirlo.
Pero calló. Y lo hizo para siempre.

En "*Memorabilia*", poema que da fin a la sección, el poeta renuncia tres de los cuatro elementos primordiales a favor de su antigua amada. Sólo retiene para él la tierra y espera "que la nieve me cubra con su manto, hecho de olvido."

"La mujer del vampiro", penúltima sección del poemario, rinde una vez tributo al terror gótico, una de las grandes pasiones literarias del poeta. Magnífico, a mi juicio, el poema que da título a la sección.

Para no verme triste, has dibujado
mi rostro en los espejos de la casa,
y has afilado minuciosamente
la estaca de madera que tú misma
clavarás en mi pecho, atravesándome
el corazón.

Y llegamos ya a la última sección, "El jardín de Alicia", título de resonancia carrollianas, pero que da noticia del amor que llena hoy día el corazón del poeta. Cuenca ya nos había entregado un día uno de los mejores poemas de amor que conozco, "Estoy aquí", dentro de su poemario *Sin miedo ni esperanza*:

[...] Pero nunca
dudes de que, en la fiebre del fracaso
o en la sed de la angustia, en el abismo
de la ansiedad y del desasosiego,

estoy aquí, amor mío, estoy aquí.
Aunque tú no me veas ni me oigas.

nos decía Cuenca hace cuatro años. Ahora vuelve a describirnos el amor, su amor:

Dame de beber, Alicia,
dame de beber.
Calma la sed de este muerto
con tus labios de granada.
Mira que es noche cerrada
y no hay ningún bar abierto.
Dame de beber, Alicia,
dame de beber.

El último poema es una "Fe de erratas"

Te mentí, vida mía. Donde dije
"te quiero", pon "te quiero con locura".
Donde dije "me muero por tus huesos",
quise decir "me muero por tu carne".
Donde dije "lo nuestro es para siempre"
debí decir "lo nuestro es donde nunca",
en un mundo en que no mueren las rosas,
en un mundo de fe, libre de erratas.

que da fin a la última entrega poética de Luis Alberto de Cuenca. Por el momento.

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

NOTAS

1 Alberto Sánchez Álvarez-Insúa: *Un poeta madrileño*, Luis Alberto de Cuenca, obtiene, en 1985, el Premio de la Crítica (Madrid: Ayuntamiento de Madrid-Instituto de Estudios Madrileños, 2003).

2 Aberasturi, Cáceres, Uribe, Díez, Millán, Zabala, Sánchez: *Situación uno. Esto es una antología de poesía N. O.* (Madrid: edición de los autores, 1969).

3 *El último tercio de siglo (1968-1998). Antología consultada de la poesía española* (Madrid: Visor, 1999).

GAMONEDA, Antonio*Reescritura***Madrid: Abada, 2004****Incluye un CD con la grabación del texto en la voz del poeta.***Lápidas***Epílogo de Julián Jiménez Heffernan. Madrid: Abada, 2006***Descripción de la mentira. De líquenes inevitables***Glosario de Julián Jiménez Heffernan. Madrid: Abada, 2006, 2.ª****GAMONEDA, Antonio y Amelia***Mallarmé. Herodías***Edición bilingüe. Madrid: Abada, 2006**

La decisión tan oportuna, como ayuna de oportunismo, de editar-reeditar buena parte de la obra de Antonio Gamoneda, en el mismo año en que se le concedieron el Premio Cervantes y el Reina Sofía de Poesía Iberoamericana, es sin duda un enorme acierto de Abada Editores. Los cuatro libros que forman esta revisión editorial se inscriben dentro de su serie "Voces" y el mérito es atribuible a su consejo editor formado por Juan Barja, José Manuel Cuesta Abad, Félix Duque, Joaquín Gallego –que une a su quehacer editor la realización del diseño– Fernando Guerrero y Julián Jiménez Heffernan –cuyos textos acompañan a los del poeta–. Se han publicado ya cuatro tomos, muchos de los cuales son reediciones de poemarios, pero esta vez acompañados por otros textos, comentarios y bellísimas ilustraciones.

Ateniéndonos al orden de publicación original, el primero de ellos sería *Descripción de la mentira*, publicado en 1977 tras siete años de silencio poético, y cuya segunda edición corresponde a 1989 en el

volumen recopilatorio *Edad*. Esta nueva edición, revisada por el autor, añade a la original una notable litografía de Miguel Galanda, una fotografía de Gamoneda en el año 2003 de Luis Asín y un Glosario final, *De líquenes inevitables. Un glosario para Antonio Gamoneda*, original de Julián Jiménez Heffernan, que además de formar parte del consejo editorial cuenta en su haber un importante texto publicado por el mismo sello editorial en 2004, *Los papeles rotos; ensayos sobre poesía española contemporánea*.

Descripción de la mentira concatena una serie de poemas sin título, cuyos primeros versos son antesala del resto del poema y tan demoledores como bellos: "El óxido se posó en mi lengua como el sabor de una desaparición", "La crueldad nos hizo semejantes a los animales sagrados", "Mi amistad está sobre ti como una madre sobre su pequeño que sueña con cuchillos", "Tu soledad es ávida. Tu palidez fluye de ti y se divide en largas médulas. En derredor no ves otra cosa que a ti mismo", "Tu

cuerpo silba entre los arándanos. ¿Insinúas la libertad de las bestias protegidas por la conducta de los vientos?", "Todas las pulsaciones comunicaban con tu cuerpo; la exudación te amplificaba", "Tu voz en dátiles sangrientos surge de las sustancias distribuidas sobre el mar", "Puse la enemistad como un lienzo sobre tus pechos que eran olorosos hasta enloquecer en sus círculos amarotados", "Las hortensias extendidas en otro tiempo decoran la estancia más arriba de mi cuerpo", "Vi la muerte rodeada de árboles", "Días de labranza extendidos más allá de las aguas", "Cada distancia tiene su silencio", "Tu serenidad era la servidora del desprecio", "Hubo denuncia y extensión de sábanas", "Una mujer, absorta en la blancura", "La acusación estuvo demasiado tiempo dentro de tu lengua", "La indiferencia está en mi alma", "Quién habla aún al corazón abrasado cuando la cobardía ha puesto nombre a todas las cosas", "Hoy es el día de la reflexión luminosa", "La yerba como un silencio", "La naturaleza de las cosas es fingir la existencia y este conocimiento es el fin de un espíritu rodeado

por gallinas ávidas", "El olvido es mi patria vigilada y aún tuve un país más grande y desconocido".

Mentira que finge la existencia, cobardía de poner nombre a las cosas y, por tanto, de anularlas en la nominación, crueldad, des-esperanza, olvido, silencio, soledad, muerte rodeada de árboles, camino hacia la muerte que se oculta. Es difícil encontrar un conjunto de poemas más bello, más innovador, por más que el poeta nos advierta: "No creo en las innovaciones, pero las innovaciones creen en mí: han venido otra vez como líquenes inevitables." Este verso da título al Glosario de Julián Jiménez Heffernan que constituye la segunda parte del libro y que, según nos dice su autor, "puede (debe) leerse al azar". Conjunto de palabras, alfabéticamente ordenadas, viene precedido por cuatro citas de Fernando de Rojas, Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca y Claudio Rodríguez, y tras ellas un análisis de los horizontes de escritura de Gamoneda en este poemario: Platón, Plotino, la Biblia, Virgilio, Bunyan, Nietzsche, Whitman, Lautréamont, Rimbaud, Saint-Jhon Perse, René Char, Edmond Jabès configuran, se nos dice, el horizonte tonal de la obra. Pero su horizonte agónico proviene de los cuatro poetas de las citas y también de Neruda, Alexandre, Dámaso Alonso, Vallejo, Claudio Rodríguez, Valente, Juan Goytisolo, Miguel Espinosa, para concluir en la *Walpurgisnacht* de *Tiempo de silencio* de Martín Santos, anatomía de un cáncer, como *La Celestina* es una anatomía del veneno. De ambas descripciones anatómicas participa *Descripción de la mentira*.

Extraordinario poemario y extraordinaria interpretación la que esta edición nos ofrece.

El siguiente poemario, *Lápidas* se publicó en 1987, y viene ahora acompañado de

un epílogo de Julián Jiménez Heffernan. Dividido en cuatro secciones, *Lápidas* es, en frase de su comentarista, "un libro conmovedor"; y el autor añade. "Yo escribo desde el miedo", a lo que apostilla el análisis: "Frente a la ironía, estrategia de distancia, la piedad se encara al *sufriamiento*, postulando *esperanza*, buscando *consolación*". En cualquier caso las lápidas son una forma de conjurar la tristeza de recordar lo memorable de aquello que irremisiblemente se perdió.

Julián Jiménez Heffernan hace una llamada a Bataille, *L'expérience intérieure*, planteando la hipótesis de que la obra de Gamoneda está escrita desde la animalidad, desde la *bête* humana. En efecto, y en principio, es la *bête* la que muere, la que se aniquila. Pero, ¿dónde queda la fiera azul, *das blaue Wild*, heideggeriana, eso que los esencialistas llaman alma? La exégesis de Heidegger sobre la poesía, sobre todo al hablar de Hölderlin, nos llevaría demasiado lejos. Quedémonos con los últimos poemas de Gamoneda en *Lápidas*:

Los inocentes son seducidos en los patios
 [y las vecinas hablan de la resurrección de
 [la carne.
 Mis hijas lloran en sus manos y su llanto
 [es verde.
 ¿Qué día es éste que no acaba?
 Edad, edad, tus venenosos líquidos.
 Edad, edad, tus animales blancos.

Reescritura fue publicado en el año 2004, pero nos ha parecido conveniente glosarlo aquí pues forma un todo homogéneo con los editados en 2006. Su propio título remite a poemarios anteriores, algunos muy lejanos en el tiempo como *La tierra y los labios* cuyos poemas se fechan entre 1947 y 1953, *Sublefacción inmóvil* entre 1953-1959, *Exentos I*, 1959-1960, *Blues castellano*, 1961-1966, *Exentos II*, 1963-1970, *Des-*

cripción de la mentira, 1975-1976, *Lápidas*, 1977-1986, *Libro del frío*, 1986-1992 y *Exentos III*, 1990-2003. En el prólogo titulado "Advertencias" el autor nos "advierte": "Todos los poemas aquí reunidos resultan de la reescritura [...] No me atrevo a pensar que sean otros, pero tampoco que 'en el fondo' sean los mismos. Puede ocurrir, incluso, que un poema resulte ser negación del que fue 'en su vida anterior'". Certera observación. Un poema no es ni puede ser el mismo ayer y hoy, ni el que se sale de la pluma idéntico al reescrito, aunque las palabras sean las mismas, aunque no varíe ni una coma. No es lo mismo, Borges *dixit*, *El Quijote* de Cervantes que el de Pierre Menard.

Reescritura, antología personal meditada y reescrita es un gran acierto poético y editorial. Su lectura nos permite una prensión total del quehacer poético de Ramoneda y de su trayectoria, de los contenidos que diferencian su sentir y su evolución temporal. Para muestra valen dos poemas: el que abre el libro y el que le da cierre:

Acaricias mi garganta
 con tu voz y tu mano lejanísima.
 Oscura: bebe en el viento
 el olor a tristeza de mis manos (1947-1953)
 Las serpientes se desnudan en la luz y las
 [madres
 silban en el oído de los agonizantes. Es
 la lógica mortal.
 ¿Para qué soportar la pureza de las preguntas?
 [Va siendo preferible
 que empiece la inexistencia y
 que las serpientes dejen de llorar (1990-2003)

Medio siglo de diferencia temporal. Un abismo que va desde la tristeza al llanto por el avance inexorable de la muerte.

Los que nos hemos acercado a la obra de Mallarmé, *Herodías*, sabemos que es difícil encontrar un texto más bello. A la *Hérodiade* de 1864, sucedería un nuevo proyecto, *Les noces d'Hérodiade* que habría de acompañar al poeta hasta el mismo día de su muerte, el 9 de septiembre de 1898. Ambas obras se nos ofrecen ahora de la mano de Antonio y Amelia Gamoneda, en una edición bilingüe. Empeños similares

han tenido lugar con anterioridad, pero desde planteamientos distintos. La que hoy nos ofrecen Antonio y Amalia Gamoneda, profesora esta última de Literatura francesa en la Universidad de Salamanca, rebasa los límites de la simple traducción. Es, sin duda, mucho más. Como los traductores nos indican en el prólogo, su versión ha "rellenado" los "vacíos" poemáticos. Estamos pues ante una versión en forma de

poema único y completo con pretensiones de totalidad.

Estamos pues ante un poema nuevo, que, aunque no podría haber existido sin Mallarmé, entraña un acto de creación. Sea bienvenido.

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

Francisco Colom González (ed.)

Relatos de Nación

(2 vols.) *La construcción de las identidades nacionales en el mundo hispánico*

Madrid/Frankfurt, 2005, Iberoamericana/Vervuert, 1290 pp.

Esta obra, cuyo objetivo es el estudio comparado de la formación de identidades nacionales a ambos lados del Atlántico, es fruto de las contribuciones de más de medio centenar de autores, bajo la dirección e inspiración de Francisco Colom, quien también presenta los dos volúmenes. Para ello se contó con la ayuda de varios coordinadores regionales y de diversas instituciones, entre las que destacan la Organización de Estados Iberoamericana para la Educación, la Ciencia y la Cultura y el Instituto de Filosofía del CSIC. Tan ambiciosa empresa se justifica con la idea de que viene a consumir una vieja expectativa de amplios sectores intelectuales iberoamericanos, realizada aquí desde el original punto de vista de que España, junto con los Estados latinoamericanos, pertenece a una variante de la primera hornada de Estados naciones en de occidente. Exhaustivas y relativamente recientes enciclopedias del nacionalismo, como la dirigida por Andrés de Blas, apenas

ofrecen unas páginas dedicadas a los nacionalismos latinoamericanos, y raramente de manera singularizada.

El trauma de la independencia, que significó tanto un desencuentro político como cultural, habría impedido percibir en ambas orillas del Atlántico la similitud de muchos de los problemas heredados y el parentesco de las referencias intelectuales a las que se acudió para acometerlas. Esas similitudes conformaron una dinámica particular de cuyo seguimiento podemos aprender mucho. Así, en el momento en que hubo que enfrentarse a la crisis dinástica abierta por la invasión napoleónica de la península ibérica, tanto la legitimación del movimiento asambleario que proclamaría la constitución de Cádiz como las reivindicaciones americanas invocaron las antiguas tradiciones pactistas españolas, utilizando un mismo vocabulario aun en el caso de que las lecturas y proyectos fueran distintos o incluso opuestos. Con

el trono vacío, una soberanía legitimada en el pacto deja claramente de serlo. Pero a quién revierte la soberanía en estas imprevistas condiciones no estaba inmediatamente claro, revelándose en todo el proceso que los *demoi* hispánicos estaban todavía por hacerse. Una vez puestas en marcha las independencias, y pese a todas las diferencias de punto de partida, americanos y españoles tuvieron que lidiar paralelamente con la tarea de construir naciones soberanas y ciudadanos libres e iguales a partir, o más bien en contra, de las antiguas estructuras y tradiciones del imperio multiétnico, jerárquico y corporativo, tarea en la que los desafíos con los que se encontró el liberalismo para poner en marcha sus instituciones (secularización, representación, desamortización, escolarización, racionalización jurídica, etc.) fueron comunes. El deseo de emulación del prestigioso modelo europeo, permanentemente insatisfecho, llevó en no pocas ocasiones a un sentimiento de pesi-

mismo y desconcierto y a una inestabilidad política marcada por el caudillismo militar que, ante el desmoronamiento del Estado, se erigió a menudo como la única estructura política vigente. A pesar incluso de toda la retórica antiespañola, la herencia a veces inadvertida del escolasticismo hispano seguía teniendo influencia, porque a diferencia de otros contractualismos donde la soberanía es irreversible, en el escolasticismo hispano la soberanía revierte a sus orígenes cada vez que se consideran fallidas las condiciones pactadas, lo que hubo de suceder a menudo. Los *pronunciamientos*, tan comunes a ambas orillas, también pueden entenderse mejor apelando a sus fundamentos en una cultura católica tradicional ajena a la periódica revisión democrática de un poder entendido como absoluto y en una reciente reconstrucción mítica del contrato social.

Todas estas ideas están magníficamente expuestas y desarrolladas por Francisco Colom, que brilla en la interpretación de estos momentos prefiguradores en los que "el trono estaba vacío y el alma de la república todavía estaba por hacerse". La contribución de Antonio Annino también es muy útil en este respecto y ataca además la supuesta y nada original incompatibilidad histórica entre el liberalismo, adjetivado como eurocéntrico y extranjero, y la América hispana. Al cripto-tomismo le sigue repugnando el atomismo liberal. Una serie de artículos trata precisamente sobre cómo se aclimataron las ideas liberales europeas y norteamericanas al suelo hispanoamericano y se plasmaron en una ordenación política y jurídica en ausencia de un imaginario nacional desarrollado. Pero en todo caso, según Colom, "el lenguaje liberal de los derechos es incapaz de revelar por sí solo la identidad de quienes están llamados a hacer uso de los mismos. Por eso han sido en general narraciones más densas

que las del contractualismo las únicas capaces de insuflar una identidad nacional en el demos liberal" (pág. 28). Por tanto, y en última instancia, los elementos de identidad nacional remiten siempre a los *relatos* sobre la nación.

Vistas las dificultades con que se encuentran las teorías más ambiciosas y generales sobre el nacionalismo, la tarea de abordar satisfactoriamente la construcción de sus relatos se plantea cada vez como más lejana y difícil. No obstante, partiendo de la idea de que estas narraciones están emparentadas, los estudios reunidos en esta obra aspiran a analizar las "pautas con que se construyeron las narraciones en el universo político generado a partir de la crisis colonial hispana", así como sus materiales de construcción cultural. Todo esto no quiere decir, por supuesto, que hayamos de tomar al pie de la letra lo que los propios nacionalismos dicen de sí mismos. Si siguiéramos esa vía habríamos de conceder la excepcionalidad de cada nación. Pero, como argumenta Alexander Jiménez Matarrita, "es ésta una de las pocas paradojas divertidas de los nacionalismos: al buscar con tanta obsesión el reconocimiento de características nacionales absolutamente únicas, los nacionalistas terminan repitiendo una actitud completamente común" (pág. 955)¹. El enfoque que aquí se sigue es más bien el de la "invención de la tradición". Ángel Rivero se sitúa explícitamente en esta línea en su estudio sobre la apropiación del mito de los comuneros por parte del liberalismo español y su desarrollo fina en la Segunda República. Para Álvarez Junco, esta consecución de la nacionalización a través de la invención de la tradición no es tan fácil como algunos piensan. Precisamente aquí residiría el interés del caso español, que combina un caso de construcción estatal temprana con una nacionalización incompleta o débil.

La afirmación de Colom de que el nacionalismo en general tiene en España bastante mala prensa la hacen buena especialmente Beriain y Lanceros. Tomando como base ideas de Durkheim, Josetxo Beriain narra el hilo rojo que conecta la sacralización aranista de la nación vasca y la posterior secularización de su imaginario social. Para Patxi Lanceros, en la contrucción del *maketo*, la paranoia racista de Arana alcanza "ápices obscenos" y concluye que la soberanía nacional es la "ocasión de la unanimidad coercitiva" (pág. 1021). En un tono más distendido, Alberto Sánchez Álvarez-Insúa nos recuerda sin nostalgia, pero con gracia, las formas aparentemente más banales, pero no por ello menos insidiosas, de penetración del nacionalismo franquista. La principal excepción en esta perspectiva la plantea Agustí Colomines, quien pone en duda tanto la tesis de la invención de la tradición como la de la débil nacionalización española. Según él, se trató más de un caso de contestación e ineficacia que de debilidad. El catalanismo político habría sido el resultado de la mayor modernidad de la sociedad catalana respecto del resto de España. Por ello, para avanzar en su estudio, deberíamos concentrarnos en "la fidelidad de la gente normal y corriente a su identidad natural" (pág. 529).

Entre las contribuciones sobre la configuración de las identidades nacionales latinoamericanas llama la atención que ninguna tenga una conversación sostenida con la idea de Benedict Anderson de que el nacionalismo afectó a América Latina antes que a Europa. El tono general es más bien desmitificador. Particularmente esclarecedoras y completas son las contribuciones de Carlos Alberto Patiño sobre Colombia ("El mito de la nación violenta"), y de Mónica Quijada sobre Argentina. Esta última, al llamar la atención sobre la ausencia casi total del factor étnico en los

estudios sobre la nación argentina, rastrea la importancia del principio territorial como fundamento de una construcción nacional fuertemente asimilacionista que fomentó "la invisibilización de elementos de origen africano e indígena", a través de una voluntad colectiva de *blanqueamiento*. Las contribuciones sobre las relaciones históricas entre la homogeneidad cívica y la diversidad étnica pensada en términos raciales son muy interesantes y proporcionan un contraste con la situación europea y norteamericana. En el contexto cubano y en la época del positivismo (o más bien del darwinismo social) eugenésico, el *blanqueamiento* a través de la inmigración fue también pensado como principal recurso para cimentar la cubanidad y frenar el avance del negro, tal como relata Consuelo Naranjo. En un registro distinto, pensadores clásicos del continente como Uslar Pietri o José Vasconcelos han querido ver en la amalgama étnica el meollo de la identidad latinoamericana. Pero para José Antonio Aguilar el mestizaje mexicano no es un mito inocuo, "sino una ilusión ladina" (pág. 880) que rechazó a determinadas etnias con las que todavía no se ha hecho justicia y ha ocultado una diversidad *real* mayor de la que podemos encontrar en países culturalmente uniformes, pero que se creen diversos, como Estados Unidos. El refugio que consiguieron "minorías antiliberales" expulsadas de otros lugares y la separación de determinados grupos étnicos en el México actual le lleva a Aguilar a trazar paralelismos entre este país y el sistema *millet* de gestión de las minorías en el imperio turco. La idea de Aguilar es que el multiculturalismo mexicano es fruto de la debilidad del Estado, que hizo de la necesidad virtud. No en vano titula su artículo, provocadoramente, "El fin de la raza cósmica". Los propios *latinos* son minoría más al norte, en los Estados Unidos, y la conformación problemática de una nueva

identidad en circunstancias tan especiales es analizada por Eduardo Mendieta en "La latinización de América".

Por relativamente fácil que fuera escapar de la soberanía española, siguieron siendo importadas las ideologías que animaron el pensamiento de progreso entre las élites criollas. Pero en el caso del positivismo las equivalencias europeas no están del todo claras. La versión latinoamericana del positivismo, "compleja y hasta contradictoria" (pág. 676), queda especialmente mal parada debido a su frecuente asociación con el racismo, la eugenesia y el genocidio². Pero los artículos que aquí se reseñan son completos en sí mismos. José Villacañas, mediante un concienzudo y riguroso análisis conceptual e histórico, se toma el trabajo de explicarnos cómo se logró hacer compatible en la Constitución de Cádiz el catolicismo con los principios del republicanismo liberal. Ahí, "lo que a nuestros ojos es contradictorio, a sus ojos no lo era tanto" (163). En esta misma línea Antonio Rivera rastrea el pensamiento de los reaccionarios tradicionalistas que se articularon en torno el rechazo a la Constitución de Cádiz y dieron origen al medio cultural de donde emergerá el problemático concepto de *nación católica*. Las reverberaciones más lejanas de esa reacción católica pueden trazarse incluso, como señala Carlos Floria, en la legitimación del golpismo con el nacionalismo populista argentino.

La amplitud del enfoque de este volumen colectivo permite que el segundo volumen se cierre con una serie de análisis sobre "la nación en imágenes". Miguel Rojas Mix nos aclara ahí que "el imaginario nacional no es lo mismo que la iconografía nacional. Aunque hace uso de ella, el imaginario nacional es mucho más vasto" (pág. 1156). Para demostrarlo, la obra repasa algunas de las formas de expresión del imaginario

nacional en América Latina: el humor gráfico en Argentina bajo la dictadura, la identidad y el territorio a través de la pintura paisajista en Ecuador y las iconografías de la revolución mexicana. También Tomás Pérez Vejo ve en el análisis de las imágenes y los imaginarios la mejor puerta de acceso al entendimiento de lo que es una nación que a través del discurso. Para él "una nación es un universo de imágenes mentales, no una categoría de análisis; un imaginario, no una definición conceptual" (pág. 1120). La tarea concreta que realiza aquí magistralmente es la de mostrar cuál fue la lógica de la selección oficial de determinadas imágenes en la pintura histórica española del siglo XIX. La función de las instituciones académicas oficiales en la elaboración narrativa de una memoria colectiva también es recogida en la obra: Juan Sisinio Pérez Garzón lo hace en el caso de la historiografía española. Los himnos nacionales, por otra parte, son asimismo un medio para interiorizar y difundir ritualmente los imaginarios nacionales. José María González García analiza las letras de los himnos latinoamericanos con buen oído, por lo que también hubiéramos agradecido un tratamiento de los españoles.

No hay aquí suficiente espacio para hacer justicia a todas las contribuciones, pero entre todas, y cada una a su manera, componen una puerta de acceso inmejorable a la reflexión contemporánea sobre los nacionalismos hispánicos y su forma de estudiarlos. Teniendo objetivos tan amplios, es fácil echar de menos en *Relatos de Nación* aspectos o cuestiones que podían haberse tratado más, o que faltan por desarrollar. Por mi parte, me es difícil imaginar un mejor contexto que éste para el estudio del problemático e incierto relato de nación del nacionalismo canario, por lo demás tan poco estudiado. La perspectiva histórica

también hubiera permitido aquí un estudio de la influencia del marxismo y del tercermundismo en la forma de pensar la nación en América Latina. No obstante, atendiendo a las aspiraciones con que Colom cierra la *Presentación* –ofrecer

una obra actualizada, amena y que sirva de consulta y referencia para el público interesado en las particulares circunstancias de nuestro entorno histórico y cultural– hay que concluir que *Relatos de Nación* la realiza sobradamente y

que debería formar parte de cualquier biblioteca de referencia.

Por **Valeriano Esteban**
(Departamento de Sociología,
Universidad de La Laguna)

NOTAS

- 1 Matarrita se sirve de esta reflexión para introducir la supuesta excepcionalidad de Costa Rica, su imaginario *blanqueamiento* y los extremos a los que se llegó para sostener esta autopercepción.
- 2 Si el positivismo fue con frecuencia un arma de lucha anticlerical es

una idea que aquí no se sigue. Por el contrario, el papel del catolicismo en la vida política iberoamericana se encuentra desarrollado en otro volumen, también editado por Francisco Colom junto con Ángel Rivero, que lleva por título *El altar y el trono. Ensayos sobre el catolicismo político iberoamericano* (Barcelona, Anthropos, 2006).

Abada alcanza los 100 títulos



Abada editores ha alcanzado los 100 títulos y cuando estas líneas se publiquen serán algunos más.

Podríamos glosar esos cien primeros títulos entre los que se agolpan la filosofía, Aristóteles, Bacon, Benjamin, Hegel, Heidegger, Nietzsche, la poesía, Gamoneda, Iglesias Serna, los clásicos, el urbanismo, el arte, la arquitectura, y tantos y tantos temas fundamentales, pero mejor será dejar la palabra a Amalia Iglesias y reproducir el poema que ella dedica a Abada editores y a su producción.

LA HIPÓTESIS BABEL (El rinoceronte y otros relatos)

Reescritura del paraíso perdido.
Desde la experiencia del pensar
los papeles rotos,
imaginar la evidencia,
conjuguar los vacíos
contra la República Perfecta.
Escribir, reinar
en los cortocircuitos de los jardines.

Sobre la historia actual:
Egipto. Historia de un sentido

y Londres. Una peregrinación,
Nueva York y la plaza del Obradoiro,
historias de Marrakech,
de la desaparición de al-Andalus.
De la Constitución de los atenienses
a los dioses de la India,
juegos de duelo
para el futuro de lo «clásico»,
madres en duelo y mujeres para la historia:
Ester, Judit, Rut,
Salomé
y el hechizo de la triste marquesa,
reflexiones sobre el proceso de la reina,
palabra e imagen en la Corte.

Lápidas
para Dioniso y la diosa tierra,
mortal de necesidad.

Terror tras la postmodernidad
y la fábrica de los estereotipos,
taller de guión cinematográfico,
descripción de la mentira.

Las películas del cajón,
de la invasión de Marte
al gato con botas.

El arte, el terror y la muerte
en el retrato del artista
como saltimbanqui.

Desde Platón, las palabras y los mitos
al panorama general
de la literatura filosófica más reciente.
Estados de conciencia:

Hegel y el Protréptico,
Herodías, Religio y otros poemas
de soledad acogedora.
Filosofía del Arte o Estética
en los fragmentos póstumos.

Una mañana entre libros,
poetas en blanco y negro,
introducción a la hermenéutica literaria
y a la trágica historia
de la vida y muerte
del doctor Fausto.

Cartas elementales sobre botánica,
lo sano y lo malsano
en la voz de las letras en el Siglo de Oro,
en la Biblia de Amiens
y la religión griega,

en las tres negaciones de Yahvé,
la poesía y la voz
en la civilización medieval
y las imágenes del budismo,
en Kandinsky
y las pinturas de Ajanta,
emociones extremas en Obra Completa.

Nací
con las ideas clásica y cristiana
de la armonía del mundo,
entre paraíso y naufragio.
Sobre la estupidez y el cofre de la nada
escenas de mi vida sexual,
epigramas eróticos
en un diccionario de fraseología española
o medio siglo de arte
entre paisaje y pensamiento.

En el espejo roto del paisaje
tres ensayos
sobre la belleza pintoresca,
la ciudad: paraíso y conflicto,
revelación y ocaso,
perversa y utópica
contra el humanismo
la gran historia de la ciudad,
De Mesopotamia a Estados Unidos,
maneras de mostrar los jardines de Ver-
sailles.
Aircraft, Le Corbusier,
Walter Gropius y la Bauhaus
y los arquitectos españoles
en la Roma del «Grand Tour».

Historia de una casa
para el hombre-ciervo

y la mujer-araña,
el viaje de invierno
en la historia de los judíos sefardíes.
Geografía de una península.

El arquitecto,
detrás de la cámara
traza el espíritu del lugar,
la estética del montaje.

Desde la urgencia de la libertad,
Lázaro se sacude las ortigas.

AMALIA IGLESIAS SERNA

Madrid, 7-6-2007

Presentación

«100 títulos de Abada Editores»

(A Juan Barja y la gente de Abada.

A todos los autores, a quienes pertenecen estos
versos)

Borges imaginaba el mundo como una biblioteca infinita y babeliana en la que todas las posibles combinaciones de letras y de símbolos estuvieran presentes. Si, en su momento, el texto literario se definió como un correlato oracional de carácter intencional, su opuesto, el caos babeliano no deja de ser subyugante. Abada, el rinoceronte ionesquiano de papel impreso, no aspira ni pretende sumergirnos en la vorágine de Babel. Su proyecto, ejemplar, es ofrecernos lo mejor. Y lo está consiguiendo.

Alberto Sánchez Álvarez-Insúa
(Instituto de Filosofía, CSIC)

R. R. Aramayo y T. Auxín (eds.)

Teoría cum praxi

Serie impronta/materiales 1: Valores e historia en la Europa del siglo XXI, Madrid-México D. F.: Plaza y Valdés, 2006.

La colección "Teoría cum praxi" que dirigen Roberto R. Aramayo, Txetxu Ausín y Concha Roldán subdivide su producción editorial en varias series. La que ahora comentamos, impronta/materiales, publica en este su primer volumen las aportaciones del encuentro *Moral, Ciencia y Sociedad en la Europa del siglo XXI* que tuvo lugar en el Palacio de Miramar de San Sebastián en marzo del año 2005 con el respaldo del Instituto de Filosofía del CSIC, el propio Consejo Superior de Investigaciones Científicas y la UPV/EHU y, en especial de su facultad de Filosofía y, dentro de ella, del Departamento de Filosofía de los Valores y Antropología Social. Debemos señalar que tanto R. Aramayo como Ausín pertenecen al Departamento de Filosofía Teórica del Instituto de Filosofía, que dirige Concha Roldán. Del éxito del citado encuentro da fe la organización de otro de similares características aunque con diferentes contenidos en 2007. Cabe asimismo señalar que el encuentro estuvo auspiciado por el Proyecto de Investigación *El problema de la conciliación entre naturaleza y libertad. Kant y su tercera Crítica*.

Tras el Preámbulo, cuatro grandes apartados reúnen las contribuciones de los ponentes. El primero, Desafíos morales de la ciencia, agrupa las aportaciones de Javier Echevarría (CSIC), *Bienes y males de las ciencias*, Daniel Innerarity (U. de Zaragoza), *La ciencia como asunto público*, María José Guerra (U. La Laguna), *Bioética, género y globalización: la prioridad de la justicia* y Marisol de Mora (UPV/EHU), *La estética de la ciencia*.

El segundo apartado, Cuestiones éticas, reúne cinco nuevas contribuciones, las de Victoria Camps (U. Autónoma de Barcelona), *Sociedad de la información y opinión públi-*

ca, Aurelio Arteta (UPV/EHU), *Primero los medios, después los fines*, Francisco Lapuerta, *Etología y códigos morales*, J. Francisco Álvarez (UNED), *Cuestiones morales en la construcción social del riesgo* y Antonio Valdecantos (U. Carlos III Madrid), *Quince tesis sobre la moral como anomalía*.

El tercer apartado, Moralidad e historia, agrupa las contribuciones de Manuel Cruz (U. Barcelona/CSIC), *A por el pasado*, Salvador Mas (UNED), *Las lecciones del pasado*, Faustino Oncina (U. Valencia), *Ilustración y revolución*, Julián Sauquillo (UAM), *de la democracia de los antiguos a las democracias de los modernos: un balance actual* y José Luis Villacañas (U. Murcia), *Primero fue la ley, luego vinieron los hombres*.

El cuarto y último apartado, Los ideales europeos de la modernidad, transcribe las aportaciones de Elías Díaz (UAM), *Intelectuales hoy: el poder político y otros poderes*, Eusebio Fernández (U. Carlos III Madrid), *Pluralismo y límites de la tolerancia*, Ramón Vargas-Machuca (U. Cádiz), *Los equívocos del reformismo y los ideales de la modernidad* y Antoni Doménech (U. Barcelona), *Tres amenazas presentes en la democracia (una visión republicana)*.

El libro se cierra con un Epílogo de Javier Muguerza (UNED), *En torno a la vigencia del pensamiento utópico* y tres Anexos: Lorenzo Peña (CSIC), *La doble escala valorativa del proyecto constitucional europeo*, Txetxu Ausín (CSIC), *El bien, el mal y la Constitución europea: el caso de los derechos fundamentales* y Teresa Maldonado, *feminismo y multiculturalismo: paradojas de un debate*. Y finaliza con un Apéndice firmado por Lorenzo Peña y Roberto R. Aramayo, *A propósito de Teoría cum Praxi*.

Comenzando por el principio, decir que ambos autores, después de agradecer los apoyos recibidos, explican la génesis del volumen y del proyecto. Tras justificar la elección del adagio leibniziano *Teoría cum praxi* insisten en el planteamiento kantiano en su escrito *Teoría y práctica* para significar la importancia de la reflexión ética, es decir, y siguiendo a Kant, generar la suficiente "masa crítica" teórica para hacer posible su repercusión práctica y su impacto sobre la vida cotidiana. La teoría tiene mala prensa, lamentan Aramayo y Peña en el Apéndice, y así es, por más que ese malestar hacia la teoría y la sobrevaloración de la práctica sea un error científico. Cabría decir más, y la historia de la ciencia lo ha demostrado hasta la saciedad: una teoría que acaba mostrándose errónea puede generar no obstante importantes resultados, mientras que una praxis errática, un obrar "a tontas y a locas" genera resultados que el paso de los tiempos y de las modas, que en el pensamiento también hay, se encargan de aventar.

En la contraportada del libro se alude a dos grandes construcciones teóricas: la de Rousseau en el *Contrato social* y la Teoría de la relatividad. Ambas, en efecto, sentaron las bases para construcción de un nuevo orden político y social y una nueva ciencia.

En unos momentos en que todos estamos empeñados en la construcción de Europa y en los inicios preocupantes de un siglo que amenaza con ser extraordinariamente convulso, reflexiones como las del encuentro de San Sebastián y su difusión en formato tanto papel como digital se nos antojan de una oportunidad encomiable.

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

Walter Benjamin

Obra completa. Libro I-1

Edición Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, Traducción Alfredo Brotons Muñoz, Abada editores, Madrid, 2007. 464 pp.

"Así, aunque muchos o algunos de mis trabajos han constituido pequeños éxitos, éstos siempre se han visto correspondidos por grandes derrotas". Estas palabras escritas por Walter Benjamin a Gershom Scholem poco antes de su muerte atestiguan la derrota que las circunstancias históricas infligieron a uno de los grandes críticos de la filosofía del siglo veinte. El veintisiete de septiembre de 1940, en posesión del visado de entrada en Estados Unidos que le consiguiera Max Horkheimer, Walter Benjamin prefirió quitarse la vida antes que caer en manos de los Nazis en Port Bou. Quince años más tarde al entregar el matrimonio Adorno una selección de obras a la editorial Suhrkamp para su edición, apenas un puñado de entendidos estaban familiarizados con ésta. En 1972 la misma editorial publicaba sus obras completas en seis volúmenes por lo que habría sido su ochenta cumpleaños. Hoy constituye sin duda alguna una de las figuras fundamentales de la crítica filosófica y la estética, cuya lectura sólo ha sido posible gracias a la brillante labor de edición de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser asistidos por la inapreciable ayuda de los amigos del autor, Adorno y Scholem. Para todos ellos seguir las huellas de la obra de Benjamin y ponerla a disposición del lector significaba el mejor tributo posible a su amistad. Del éxito cosechado poco cabe decir, ya que aquel puñado de entendidos pasaron a ser multitud, en gran medida gracias a las prontas traducciones de las obras completas al inglés y al francés. Poco a poco y de forma fragmentaria estos textos fueron goteando en español hasta

constituir un corpus desigual que apenas merece tal nombre. Si bien el proyecto de la edición de unas obras completas llegó a plantearse, finalmente cayó en saco roto, privando al lector hispanohablante del acceso a tan preciado autor.

Por todo ello la actual publicación de las obras completas de Walter Benjamin en español sólo puede ser recibida con los brazos abiertos, máxime tratándose de tan cuidada edición, en la línea en que se ha habituado a malacostumbrarnos Abada. El sello del rinoceronte repite el cómodo y elegante formato empleado en las *Lecciones de Estética* de Hegel, de modo que el diseño no desmerece ni la excelente traducción de Alfredo Brotons Muñoz ni por supuesto el contenido mismo de la obra. En qué medida urgía una traducción unitaria de la obra de Benjamin se evidencia en la indiscriminada e interesada manipulación de la que ésta ha sido víctima. Lo que resulta macabramente paradójico respecto de un autor que concedía una relevancia capital a la traducción, tanto ahondando en ella teóricamente como practicándola en persona. A esto hay que sumar el simple hecho de que una gran parte de la obra de Benjamin simplemente ha permanecido inédita durante todos estos años.

Sin duda unificar términos y conceptos fundamentales a partir de una traducción unitaria siempre es una ventaja a la hora de aproximarse a un autor. Además en este caso el proyecto cuenta con el aval que supone la calidad de la edición original de Suhrkamp y por supuesto la garantía que

ofrece la supervisión del proyecto por parte de Juan Barja, Félix Duque y Fernando Guerrero, a quienes cabe agradecer las útiles notas al pie.

Esta edición será pues de gran utilidad para los conocedores del autor, tratándose a la vez de una excelente oportunidad de aproximarse a la obra para todos aquellos que aún no hayan tenido oportunidad de abordarla. Sirva de invitación un breve repaso a la biografía de Walter Benjamin y una aproximación al contenido de este primer volumen.

Nacido en 1892 en el seno de una familia de la burguesía judía de Berlín, Walter Benjamin estudió filosofía en las universidades de Friburgo, Berlín, Munich y Berna, interesándose paralelamente por la literatura y la psicología¹. En su primer período de estudios primaron el platonismo y la filosofía kantiana como ejes filosóficos para inclinarse posteriormente por Husserl y la Escuela de Marburgo. Su vinculación ideológica con el marxismo hizo de él una de las figuras destacadas de la Escuela de Frankfurt junto con Adorno y Horkheimer, con los que por otra parte mantuvo no pocos desencuentros teóricos. Su amistad con Scholem y Bertolt Brecht constituye una reveladora prueba de la amplitud de miras que mantuvo Benjamin, ejemplificada en su duda acerca de si el camino del exilio conducía a Israel o Moscú. Sus aportaciones filosóficas se centraron en la estética, la crítica literaria, la teoría del arte y la filosofía de la historia, datando la mayor parte de sus escritos de la época de

traductor y escritor en Berlín y del exilio. Las traducciones de Proust (abruptamente interrumpidas en el segundo volumen por la caída de Alemania) y Baudelaire fueron realizadas en aquella época, así como la entrada de Goethe para la enciclopedia soviética.

Filosofía y literatura permanecieron en todo momento estrechamente ligadas en Benjamin y de ello da buena cuenta su proyecto de realizar un estudio sobre los tres grandes escritores de nuestro tiempo: Franz Kafka, James Joyce y Marcel Proust. No es pues de extrañar que su tesis doctoral tratase sobre *El concepto de crítica del arte en el Romanticismo alemán* publicada con este mismo título en 1920 y primero de los textos del volumen aquí reseñado.

Para Benjamin este estudio se centra en la historia de los problemas a los que se tiene que exponer el concepto de crítica del arte y en las transformaciones que experimenta esta disciplina. Es importante aclarar que no se trata de una historia de la crítica del arte sino de un abordaje teórico que implica una tarea eminentemente filosófica, por lo que se elige un momento concreto en el que la crítica del arte ocupa un lugar destacado. Este momento significa además un punto de inflexión, en el que someter a examen las premisas epistemológicas y estéticas de la crítica del arte cobra especial relevancia. Tampoco emprende un ejercicio de historia de la filosofía ni de filosofía de la historia, ya que el objetivo no es exponer la esencia histórica del romanticismo. Quedando también excluidos la psicología del arte, la creación artística y la teoría de la consciencia artística como ejes centrales del estudio. Se trata pues del análisis de la obra de arte y la idea de arte románticas, que beberán de claras y caudalosas fuentes: Schlegel, Novalis, Fichte, Goethe y la oposición a la teoría protoromántica, Hölderlin y Dilthey entre otras.

A quien elige a ciegas, el humo del sacrificio se le mete/en los ojos.

Gottlieb Klopstock encabeza el segundo ensayo *Las afinidades electivas de Goethe* evidenciando que la elección de obra y autor a analizar es todo menos fortuita, basándose en la atención que a sí mismo ha de dirigir el analista, tal y como dice Goethe:

Sobre todo... el analista debería investigar, o más bien dirigir su atención a si él mismo tiene realmente que ver con una misteriosa síntesis o a si aquello de que se ocupa es sólo una agregación, una yuxtaposición, [...] o a cómo todo esto podría ser modificado.

De hecho no serán pocos los que mantengan que subyacen ciertas similitudes en las afinidades electivas entre crítico y autor. Sobre todo de cara a la concepción del amor. Más allá de lo afectivo este estudio es ante todo una crítica que busca el contenido de verdad de la obra de arte y un comentario que aborda su contenido estético. Este ejercicio resulta de especial interés en *las afinidades electivas*, ya que se trata de una obra de arte cuya verdad esta profundamente inmersa en su contenido objetivo. Walter Benjamin atribuye a esta característica la premisa a cumplir de toda obra de arte con aspiraciones de perdurabilidad. Evitando caer en la trampa de la psicología del autor, ensalza la importancia de la elección y su particular hermenéutica.

El tercer y último escrito *El origen del Trauerspiel alemán* supone antes que nada una filosofía del arte y como tal comienza por analizar la relación de la verdad y la belleza. Éste es el requisito primordial de toda tentativa en la filosofía del arte y necesariamente ha de iniciarse en el *Banquete*. Su contexto, la escalada de los deseos eróticos, desemboca en un esclare-

cedor paralelismo: el ser humano es bello para el enamorado aunque no lo es en sí; la verdad es no tanto bella en sí como para el que la busca. De ahí la cuestión central del *Banquete* ¿es capaz la verdad de hacer justicia a lo bello? La respuesta se habrá de hallar en el desarrollo de la idea y en el sentido en que, tratado en la filosofía del arte, el *Trauerspiel* sin duda es una idea. Benjamin se esfuerza en acabar con la caricatura de la Tragedia Antigua en la que la crítica convirtió el *Trauerspiel*, según la cual éste aplica principios de la Tragedia sin alcanzar a comprenderlos, desvirtuando la catástrofe trágica irrespetuoso del pathos helénico. Junto a las reflexiones acerca de la supuesta influencia de Aristóteles en el *Trauerspiel* o la concepción del mártir como tirano y el tirano como mártir, cabe mencionar brevemente el análisis que merece el *Nacimiento de la Tragedia*. Benjamin coincide con Nietzsche en afirmar que la escena moderna no ofrece tragedia alguna que se parezca a la tragedia griega. La crítica del Barroco buscó un elemento común en ambas tragedias negado por los dos filósofos. A saber, una filosofía de la tragedia cimentada en los conceptos de culpa y expiación. Sin embargo, la dependencia de la concepción schopenhaueriana y wagneriana de la metafísica del mito va a lastrar esta aproximación de Nietzsche a la tragedia.

Otro de los elementos clave del *Trauerspiel* será la melancolía introducida por los versos de Andreas Tschering:

[Habla la Melancolía] Me siento, / y me echo, / y me levanto, / y todo está en el pensamiento / En ninguna parte hallo reposo / he de pelear conmigo misma.

Walter Benjamin explicará en gran medida esta tendencia a la melancolía en el dramaturgo alemán, a partir de su condición de luterano. La estricta moral luterana in-

duce a cumplir el deber, pero no concede la salvación del alma mediante las buenas obras. Conseguiría pues, efectivamente hacer que el pueblo idealice el deber aspirando a vivir rectamente, quedando la melancolía reservada a los grandes. Surge el *taedium vitae* del intelectual, fruto de un mundo vacío. La búsqueda del sentido de la vida cobra así relevancia, hallándose ésta sobre todo en los palacios, ya que es el príncipe el paradigma del melancólico en el Trauerspiel, al igual que lo fuera para Shakespeare trayendo así Benjamin a colación la cita de Hamlet:

¿Qué es pues el hombre/ cuando el rédito de su tiempo, el bien supremo, / consiste tan sólo en dormir y comer? Una bestia, nada más/ Ciertamente el que nos creó con tanta fuerza intelectual/ para ver el antes y el después, no nos dio/ tal facultad y la divina razón/ para que se enmohecieran en nosotros por falta de uso.

Finalmente Benjamin somete a examen la relación existente entre alegoría y Trauerspiel, partiendo de la siguiente premisa: *Las alegorías son en el reino de los pensamientos lo que las ruinas en el reino de las cosas.* En qué medida el Trauerspiel representa una ruina y la oposición de dos concepciones de la alegoría divergentes, nada menos que Goethe *versus* Schiller, constituyen el análisis previo a la afirmación de que el enfoque alegórico es la nota predominante en el Trauerspiel. Para el crítico de arte del barroco este enfoque conduce a la interpelación de todas las artes. Un índice que señala al *Sturm und Drang* y al Romanticismo a partir de la alegoría, mereciendo la futura crítica de Winckelmann: *Vana es la esperanza de aquellos que creen que la alegoría puede llevar al punto de que incluso podría pintarse una oda.* Es la obra de arte total.

El debate en torno a la actualidad de Benjamin ha sido vivo, sobre todo debido a su carácter híbrido. Críticos y amigos han gustado de compararlo con una de sus obras favoritas, el *Angelus Novus* de Paul Klee. Los ángeles siempre merecieron el interés de Benjamin, éste es binario: querúbico y satánico a la vez. Curiosamente la obra también vivió en la huida constante del nacionalsocialismo. Benjamin lo adquirió en 1920 y siempre permaneció a su lado, saliendo de Berlín clandestinamente para reunirse con su dueño en París. Sin embargo el ángel corrió mejor suerte y tras la muerte de Benjamin fue rescatado por Bataille y escondido en la Bibliothéque Nationale hasta que Adorno se lo llevó a América. Este interés por los ángeles es en gran medida también un signo del misticismo que invade el pensamiento de Benjamin. Este misticismo se potencia constantemente en la relación con Scholem y las interpretaciones talmúdicas que ambos abordan como mejor de los ejercicios hermeneúticos. La condición de textos de culto de los escritos de Benjamin estriba precisamente en la combinación de mística y racionalidad. Un buen ejemplo de este proceder serán las *Geschichtsphilosophische Thesen* (1940) y la figura del Ángel de la Historia que siempre mira hacia atrás, con el rostro vuelto hacia la destrucción que genera su paso. La actualidad, el momento histórico, es en Benjamin eminentemente talmúdico: ejércitos de ángeles, que creados por Dios a cada instante se desvanecen en la nada. Obviamente las notas místicas en la obra de Benjamin desafiaban a oídos de su recepción marxista, llegando por ejemplo a recabar la atención de Hannah Arendt, si bien Adorno la consideró una apologeta de Benjamin.

Sin embargo, Herbert Marcuse en su estudio acerca del carácter afirmativo de

la obra de arte, tomaría el elemento de la *Aufhebung* de la obra de arte, concebida por Benjamin en *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Ambos reniegan de una obra de arte apartada del mundo, aunque con claras divergencias. Para Marcuse la *Aufhebung* situará el arte al servicio del motor de la historia: la lucha de clases, mientras que Benjamin reniega de una crítica ideológica del arte. Seguramente ahí resida la inmarcesible teoría del arte que defiende Benjamin. Éste no fue el único acierto frente a sus contemporáneos, ya que en la contienda que mantenía con Adorno, también fue su tesis la que se evidenció como la más acertada. Contra la posición de Adorno según la cual la fotografía y el cine eran degeneraciones del arte concebidas para la cultura de masas, Benjamin sostenía que eran el arte del futuro, aunque efectivamente existía el peligro de que su consumo masivo degenerase en mera mercancía. En los cimientos de esta discusión se encuentra el escepticismo ambivalente que en Benjamin despertaba la pérdida del aura por el arte de las *Lecciones de Estética de Hegel*. En el fondo del debate actual acerca del arte contemporáneo esta cuestión sigue viva, al igual que las prematuras tesis de Benjamin al respecto.

Por **Antonio Santamaría Pargada**
(Instituto de Filosofía, CSIC)

NOTAS

- 1 Según el sistema alemán de estudios universitarios el alumno elige un área principal y una secundaria. Benjamin se decantó por la filosofía como área principal y las otras dos como áreas secundarias.

Iris M. Zavala

Percanta que me amuraste

Barcelona: Montesinos, 2007. p. 169.

Cuando somos Eco y Narciso (canibales) sin saberlo

No vamos a descubrir, ahora, los méritos como editor de Miguel Riera –Montesinos, *Quimera*, *El Viejo Topo*–, pero sí debemos saludar su re(in)sistencia, su demostrada valentía al publicar literatura como la contenida en *Percanta que me amuraste* de la escritora puertorriqueña, afincada, desde hace años, en Barcelona, Iris M. Zavala: una de las “referencias imprescindibles de las letras hispánicas”, como se dice en la solapa del libro –y no es ninguna exageración–. De las letras y de la investigación teórica, habría que añadir; coautora de la –para toda una generación– mítica *Historia Social de la Literatura Española* de Ariel –junto con Julio R. Puértolas y Blanco Aguinaga–; doctora Honoris Causa y ganadora de diversos premios nacionales de literatura en sus dos patrias; y autora, en fin, de una obra narrativa excepcional por su profundidad y calado literario, *Kiliagonía*, *Nocturna mas no funesta*, *El libro de Apolonia o de las islas y Sueño de amor*, antes de esta *Percanta que me amuraste*; en la que, según el escrito de presentación de la contraportada

una mujer es todas las mujeres... un cuerpo es todos los cuerpos... un nombre convoca todos los nombres de la historia literaria... un tejido textual se convierte en un enigma que seduce y envuelve, que provoca seguir leyendo para perderse, sabiendo que nos perderemos en una encrucijada de caminos hasta alcanzar esos ámbitos donde el amor permanece... [en donde] se despereza, se desenreda una voz femenina que,

cual Virgilio acompañando al poeta en su bajada a los círculos infernales, nos conduce en su viaje por el amor, hacia el amor, desgranando y acumulando los motivos eróticos: el amor como descubrimiento, encuentro y pérdida, el locus de la pasión... con un lenguaje hipnótico y revelador, [que] nos sumerge en el ritmo hechicero... a través de multitud de registros polifónicos, que deshilvanan una serie de interrogantes que conforman un mapa amoroso y textual... [los] versos del tango ‘Mi noche triste’ nos guían a través de la historia de una pasión que es camino al saber, saber de sí, saber del otro, saber del mundo... en Percanta que me amuraste, se configura la experiencia literaria como zona de cruce, trasvase de fronteras, mezcla de géneros, concurrencia o disipación de voces y tiempos, textura musical...

Tejido –y mapa– textual, zona de cruce, textura musical, camino al saber... Muy pocas veces el elogioso resumen de una solapa o de una contraportada –como en este caso– acierta a definir de modo tan certero y hace tanta justicia a lo contenido entre las tapas... Sí, no cabe la menor duda de que *Percanta que me amuraste* es un hermoso tejido de metáforas, de referencias e imágenes, que nos llevan a la realidad del deseo, del amor, del (imposible finalmente) encuentro, y del conocimiento de que somos canibales (y el diseño de la portada no puede ser más descriptivo –por agudísimo– y afortunado), seres a la deriva, Ecos y Narcisos, aislados de sí mismos y de los “otros”, cuando no nos asiste ningún propósito común; ya

que, sin proyecto ninguno que compartir, no hay relación fructífera –ni reconciliación– posible. Sólo transitoria satisfacción y larga (auto)mortificación.

Pues si *Eros fue el impulso primero* (p. 36)... Están

Narciso y Eco eternamente... Narciso sólo miraba su imagen en el agua... Alguien que no habla y que no tiene memoria, condena infernal, y cuando habla repite... Fui perdiendo la voz... o o o o o... Eso no funciona... (p. 55).

Y luego el silencio –y el rencor–.

¿Cómo explicar el silencio? Ese páramo donde no hay nada: nada se mueve –sólo el viento–, y yo helada por dentro... (p. 132).

Hasta que, por fin, uno comprende que...

la esencia del amor es un discurso sin palabras... y se le agarra en su consecuencia... (p. 169).

Si el autor austriaco Thomas Bernhard renegaba del “argumento”, como uno de los descarríos –más detestables– de la literatura actual, frente al esfuerzo de la –honesta– escritura, que debía identificar a una poética contemporánea auténtica; ante el texto de Iris M. Zavala, se hubiese sentido plenamente reconfortado.

En efecto, en *Percanta que me amuraste*, prevalece la escritura como esfuerzo –tensión– permanente de búsqueda: una

escritura para –lectores– adultos –de alto quilataje–, una escritura a la que, desgraciadamente, ya no estamos acostumbrados por estos lares, ahitos de historietas de “viajeros” –académicos– catetos anodados –extasiados y perdidos– en la gran ciudad, o de “picorcillos” juveniles enconados por la caspa acumulada durante siglos, o, lo que es aún peor –si cabe–, de –memas– varias “moderneces” y rancieros cuentos de la –rancia– guerra de los abuelos, trufado todo de anécdotas de pueblos –y valles– encantados –infantiles–, semejantes a los de los cuentos de hada (aún no se han enterado de que los terrenos ya han sido recalificados, para una promoción de adosados de lujo y un campo de golf), o hartos de fantasmas, de anillos, de catedrales y de escobas mágicas a tutiplén.

En *Percanta que me amuraste*, no hay nada de esto, sólo hay arte literario en estado puro, y *saber* –un saber que en realidad es *sabiduría*, si no estuviese pasada de moda la palabra–, para aquellos que –todavía– crean que leer es un acto complejo y un reto a la inteligencia: un ejercicio de enriquecimiento y de conocimiento, más

allá de la mera confirmación de lo que ya sabíamos antes de la lectura.

A la pregunta –de este reseñista– sobre el sentido de su novela, la autora responde, tomándole la palabra a Paula Winkler: *Percanta que me amuraste* es algo

así como una pluma feminista y plural, que deconstruye y construye para volver al abismo, los excesos, la terrible carencia, todo eso como la huella que horada... Narrataria y lectora [donde el lector es el protagonista], con diálogos como un coro griego o shakesperiano-bajtiniana, barroca, con dolor de tango, con parlamentos de poesía, ensayo, pintura, partituras musicales... Lengua y lalengua, metalenguaje... Que se desgaja entre el amor fatum, el amor neurótico, único amor de amor pasión [desatado].

Parece que no se puede decir más –en menos espacio– sobre esta novela tan excepcionalmente escrita, bella y profunda, dirigida a lectores adultos, que piden algo más a la literatura que palabras deglutidas, palabras basura, ideas de segunda mano,

escritura envejecida ya antes de salir del teclado; pero, sí, se puede añadir algo más, *Percanta que me amuraste* es más, es la constatación del vacío estéril y de la desorientación de los amantes que –como Eco o Narciso– aman –en realidad, se contemplan amando(se)– como canibales, devorando –y devorándose– sin saberlo.

Una escritura, en fin, nada corriente, contenida en una caja de resonancias poliglósicas, en donde Hegel, Heidegger, Freud, Lacan o Empédocles; poemas y canciones en lenguas diversas, composiciones cultas y populares –desde los versos tangueros que dan pie al título, y guían cada capítulo–, conviven sin solución de continuidad... Una atalaya de tiempo retroactivo, desde la que se contempla el pasado desde el futuro, una vez que se han aprendido las lecciones fundamentales (del tiempo y del deseo).

Por **Matías Escalera Cordero**

Secretario de redacción de *Verba Hispanica* –del Departamento de Filología Hispánica de la Universidad de Ljubljana–; editor y redactor de la revista digital *Youkali* –youkali.net–

Presentación de la página Triunfo Digital (www.trinfodigital.com)

En octubre de 1982, en pleno proceso de Transición y luego de una serie de avatares, desapareció una de las revistas capitales de la oposición cultural al régimen franquista, el semanario *Triunfo*. En 1992, diez años después de su desaparición, se realizaron en la casa de Velázquez de Madrid las jornadas “*Triunfo* en su época” dedicadas a analizar la enorme influencia que tuvo la revista durante los veinte años en que se publicó; tres años después se publicaron

las actas de dicho evento bajo el mismo nombre. Fue en ese período cuando el antiguo director de la revista y actual albacea testamentario, José Ángel Ezcurra asumió el compromiso de donar la colección completa de la revista a diferentes instituciones con el objetivo de difundir la gran obra que sus páginas contienen, y facilitar, al mismo tiempo la consulta directa de investigadores y estudiantes. Es así como se cedió la colección completa del semanario

a algunas instituciones culturales entre las que podemos mencionar la Casa de Velázquez y la Hemeroteca Municipal de Madrid, el Congreso de los Estados Unidos en Washington y el Instituto Cervantes de Nueva York; también se entregó a la Universidad española de Zaragoza, a las Autónomas de Barcelona y Madrid, y cuentan con la colección las siguientes casas de altos estudios: Groningen en Holanda, Michel de Montaigne en Francia, las norteameri-

canas de Harvard, Princeton, Yale, Berkeley y, felizmente, la Universidad Nacional de La Plata. Sin dudas, esta donación que fue un gran esfuerzo y tiene un valor incalculable, comenzó con una clara intención de democratización que culmina hoy con la reaparición de la revista en versión digital, situación que quiebra definitivamente las barreras culturales que circundaban a la publicación. Desde noviembre del pasado año, a 24 largos años de su cierre definitivo, podemos encontrarla en el sitio www.triunfodigital.com. Esta aparición reafirma el éxito que *Triunfo* logró alcanzar, según Ezcurra, en las Jornadas de 1992, con las que se la consagró definitivamente como una revista de referencia obligada a la hora de hablar de la cultura opositora al régimen franquista.

El portal que se construyó bajo la dirección de José Ángel Ezcurra, con la colaboración de la Universidad de Salamanca y Ediciones Pleyades S. A., permitirá acceder a toda la colección de la revista, comenzando por el primer número publicado el 11 de agosto de 1962, hasta el último (en la actualidad están disponibles hasta el número 911 de diciembre de 1980; no obstante, en breve ya se podrá acceder a todos los ejemplares). En este sitio el visitante puede leer en formato original cada una de las páginas de las numerosas ediciones del semanario. El acceso digital a *Triunfo* tiene un inapreciable valor para el investigador que trabaja con la revista, pero también para todo aquel que desee conocer el desarrollo cultural opositor en las postrimerías del régimen.

Al ingresar a la página nos encontramos con un texto de Ezcurra, que da cuenta brevemente de la historia de *Triunfo*, en él señala que

como memoria indispensable de aquellas dos décadas cruciales de la vida española, *Triunfo Digital* ofrece a los

investigadores del porvenir (...) [un] inmenso contenido cultural e ideológico.

En este sentido, muchos son los números imprescindibles, tanto por su valor histórico como por su calidad intelectual y gráfica. A modo de ejemplo merece mencionarse el número 431, en cuya portada se muestra una fotografía del cadáver del Che Guevara que no pudo ser publicada, por imposiciones empresariales, cuando éste fue asesinado y tuvo que esperar tres años para aparecer (05/09/1970); o el ejemplar 464, dedicado al matrimonio, en cuya tapa se reproduce "Adán y Eva" de Durero (24/04/1971); también es muy interesante el número 507, cuyo tema es la cultura en la España del siglo XX, en el que aparece el discurso apócrifo de ingreso a la Academia Española escrito por Max Aub (17/06/1972). Otro número destacado es el 573 dedicado al golpe de Pinochet en Chile que presenta en su portada sobre un fondo negro sólo una palabra, Chile (22/09/1972); por último, mencionaremos el número 587 en cuya carátula se observa como único mensaje la fotografía del cortejo fúnebre de Carrero Blanco. En el breve comentario editorial del semanario se puede leer "contra la violencia, contra las violencias, como manera de dirimir las diferencias políticas" (1973: 6), frase que expresa claramente la posición política de *Triunfo* (29/12/1973).

Las páginas de *Triunfo* y ahora de *Triunfo Digital*, albergan una de las más completas antologías de los escritores e intelectuales españoles y americanos más relevantes desde las postrimerías del régimen hasta la Transición. En ellas podemos encontrar escritores de la talla de Manuel Vázquez Montalbán, José Monleón, Enrique Miret Magdalena, José Luis Aranguren, Fernando Savater, Ignacio Ramoret, Montserrat Roig, Manuel Vicent, Eduardo Haro Tecglen y Chumy Chumetz, estos dos últimos

directores de las dos publicaciones hijas de *Triunfo: Tiempo de Historia* y *Hermano Lobo*; también colaboraron excepcionalmente escritores como Camilo José Cela, Julio Cortázar, etc.

Operativamente, el sitio cuenta con una serie de índices que facilitan la búsqueda del material, mediante los cuales se puede realizar un rastreo por año, autor, personajes o alguna palabra clave. Asimismo, cuenta con una sección de ayuda que explica los diferentes modos de realizar dichas búsquedas. También encontramos a disposición del visitante los videos completos de las jornadas "*Triunfo* en su época" y una sección de galerías sumamente interesante. En una de ellas, por ejemplo se muestra como la censura prohibió el poema de Alberti "Buster Keaton busca por el bosque a su novia, que es una verdadera vaca" que formaba parte del reportaje de César Santos Fontenla publicado en el número 173 (25/09/1965). Por otra parte, llama especialmente la atención la incorporación de los expedientes originales de los procesos incoados a *Triunfo* y a su director. También se halla en la sección Documentos, disponible para bajar en formato PDF, "Crónica de un empeño dificultoso", texto de Ezcurra que forma parte del libro *Triunfo en su época*. En este artículo se cuenta de manera sumamente pormenorizada toda la historia del semanario, desde sus comienzos hasta su triste final, pasando revista a todos los problemas que el magazine superó y todos los éxitos que alcanzó durante su existencia.

Dentro de la página web existe un hipervínculo que nos permite acceder a la versión digital de otra revista, ya mencionada en esta reseña, muy importante para la época y estrechamente relacionada a *Triunfo: Tiempo de Historia* dirigida por Eduardo Haro Tecglen. Esta publicación mensual fue sometida al mismo proceso de digitalización que su "hermana mayor",

por lo que es posible acceder a cada uno de sus números desde el 1 de diciembre de 1974 hasta el 1 de julio de 1982. El sitio también cuenta con una serie de índices que permiten acceder a la información buscada. Del mismo modo que en la interfaz inicial de *Triunfo*, aquí aparece un texto de Ezcurra que comenta brevemente la historia de la gaceta y la función que tuvo como formación cultural opositora al régimen. En principio, el director de *Triunfo* afirma que:

Tiempo de Historia nació de una previa idea editorial con el objeto de que

Triunfo consiguiera, a través de una publicación filial, la manera de informar de dos temas muy unidos a la misma esencia de la revista: la II República y la Guerra Civil;

sin embargo, a continuación señala que la publicación rápidamente adquirió personalidad propia y se independizó. Asimismo, se menciona como característica original su particular interés por los testimonios personales de personajes importantes sobre hechos relevantes en la historia del país, por ejemplo el artículo aparecido en el número 65 "Manuel Aza-

ña. Escritor y crítico", escrito por Francisco Caudet (01/04/80).

La aparición en versión digital del semanario *Triunfo* tanto como la de *Tiempo de Historia*, promete facilitar y enriquecer la tarea del investigador, permitiéndole encontrarse con las revistas cara a cara, casi como si las tuviera entre sus manos. Consideramos, sin embargo, que lo más interesante de la creación de este sitio es que invita a todo aquel que navegue por la red a recorrer sus páginas cualquiera sea su interés.

Por **María de los Ángeles Contreras**
(Universidad Nacional de La Plata)

José Luis de Diego (director)

Editores y políticas editoriales en Argentina, 1880-2000

Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006, 288 pp.

Este trabajo dirigido por José Luis de Diego incluye minuciosas descripciones de cada período editorial de Argentina y también el análisis, por medio de la postulación y justificación de algunas hipótesis, de los diferentes momentos de la industria aludida. Cada apartado cobra una relativa autonomía que permite al lector acotarse a un momento en particular; pero a la vez cada abordaje es cohesivo con el libro en su totalidad, por cierto, totalidad susceptible de continuación y en diálogo con aquella bibliografía que ha echado luz sobre aspectos aquí estudiados.

En *Editores y políticas editoriales en Argentina, 1880 - 2000* (desde aquí *Editores*), no se aborda la industria editorial como una materia aislada. Siempre que es pertinente, se accede a una recapitulación histórica puesta en función del tema que da título al libro;

sin embargo no se trata de un marco ornamental ni un gesto paternalista de resumir el pasado para quien no cuente con la información, sino que se muestra la complejidad del objeto de estudio que en modo alguno puede reducirse a cuestiones de industria. Por momentos, juegan un papel preponderante factores como la organización política del país (incluso la política partidaria), la alfabetización, los movimientos migratorios y, por supuesto, el mercado.

Editores es fruto de un proyecto de investigación llevado adelante por docentes de los departamentos de Letras, Bibliotecología y Lenguas Modernas de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata durante los años 2004 y 2005, radicado en el Centro de Teoría y Crítica Literaria. El interés mayor se concentra en las políticas editoriales y su

incidencia en la difusión de ciertos libros, la consolidación de tendencias de lectura y la canonización de autores, con especial referencia al libro de autor argentino.

Editores supone consideraciones que exceden el campo editorial argentino y constituye un cuerpo de información y numerosas reflexiones para el análisis y la comprensión de otros fenómenos de producción y difusión. Hay además temas tangenciales como la problemática del exilio, la formación de grupos generacionales divergentes y la construcción o la puesta en duda de un canon.

A lo largo del libro se advierte la forma en que se seleccionan las citas. Lejos de ser una mera referencia de autoridad, se reconocen los estudios previos (por ejemplo, para el caso español, los trabajos de María Teresa Pochat y Emilia de Zuleta

en lo referente a los editores peninsulares y su desempeño en Argentina), no para justificar una teorización propia sino para dialogar con un camino ya transitado en la investigación del tema y de esta manera proponer un panorama que aproveche el sustrato de ese material.

También las instancias paratextuales, como los cuadros que se adjuntan en distintas partes del libro –pese a la advertencia de Malena Botto que nos previene acerca del carácter ilustrativo y necesariamente incompleto de estos elementos– superan la condición de “a título ilustrativo” y se complementan con el texto propiamente dicho del apartado correspondiente. En un trabajo en el que, dadas las características del objeto, es imprescindible en algún momento la organización de nombres, cifras, fechas y títulos, no se recurre a un habitual epígrafe que intente denotar el contenido de un cuadro. En su lugar, aquello que se ve graficado se adelanta a lo largo de un desarrollo a través del cual los apéndices no constituyen un material ad-hoc sino que se integran al cuerpo central del estudio.

Asimismo, es necesario destacar especialmente el cuidado con que se contemplan las periodizaciones. Si bien cada autor establece un prolijo recorte, ello no excluye el hecho de que en determinadas ocasiones sea pertinente retomar cuestiones o adelantar contenidos que estrictamente pertenecerían al momento estudiado por otro de los colaboradores del volumen.

Realizaremos ahora un recorrido por las etapas en que ha sido dividido el período considerado.

“1880-1899. El surgimiento de un mercado editorial” está a cargo de Sergio Pastormerlo. Allí se observa el inicio del proceso de construcción de un campo literario moderno, con la posibilidad de contemplar

la emergencia de un público lector amplio, la aparición de los primeros *best sellers*, los inicios de la profesionalización del escritor y la modernización de la prensa periódica.

Son relevados aspectos como las campañas de alfabetización, la expansión de bienes culturales y todo aquello que haya acompañado el proceso de modernización social. Asistimos también a la fundación de empresas que perdurarán en el siglo XX (Kraft, Peuser, Estrada) y a la tarea de impresores, librerías y editores en tanto grupos autónomos y en ocasiones convergentes. Por cierto, también hay consideraciones terminológicas respecto de conceptos que se han ido resignificando. Concretamente, en el uso de la palabra “editor” –término empleado por casi todas las librerías y por los editores sin librería ni imprenta– se dejan ver señales de los cambios que ha ido atravesando el mercado.

“1900-1919. La época de organización del espacio editorial”, por Margarita Merbilháa, asiste a la diversificación de las prácticas editoriales del país, puesta de manifiesto en una expansión del mercado de libros de bajo costo. Asoma por primera vez algo que sigue siendo fruto de discusión: el hecho de que al aspecto utilitario del libro (propio de los fines educativos o informativos) se vaya sumando un perfil más ligado al entretenimiento.

Cuando se trata de observar los catálogos o de proporcionar un listado de obras, la autora no realiza una mera descripción sino que brinda una apreciación crítica sobre los títulos del proyecto editorial que se está tomando en cuenta.

En esta época, las iniciativas privadas y cooperativas tienen su sitio en un mercado conformado por sectores urbanos y de clase media en el que la figura del intelectual se va consolidando. Y, una vez más, la precisión en el uso de los conceptos lleva a la investi-

gadora, al igual que ocurría con Pastormerlo, a la consideración terminológica: no puede hablarse estrictamente de editores pese a que había ciertas prácticas profesionales; sin embargo surgen líneas hacia un proceso que culminará a fines de los años veinte.

“1920-1937. La emergencia del editor moderno” está a cargo de Verónica Delgado y Fabio Espósito. Se produce entonces una ampliación de las posibilidades de la actividad en donde ganan terreno los editores españoles, producto, en parte, de las consecuencias económicas derivadas de la no participación de España en la I Guerra Mundial.

Se señala la existencia de un nuevo tipo de editor, cuya función linda entre la difusión y la animación, e incluye el control financiero de las publicaciones y la definición de las características de los productos. De esta manera se consolida el trabajo del editor como profesión remunerada, conformándose una entidad que se aparta cada vez más de los dueños de imprenta, los editores publicistas y los libreros editores.

Los dos autores de este capítulo, además de detenerse en los años enmarcados por las fechas del título de su estudio, preparan el camino para la consideración de la época siguiendo al dejar planteado el tema de las implicaciones que la Guerra Civil española acarreará para el mercado del libro en Argentina.

“1938-1955. La ‘época de oro’ de la industria editorial”, a cargo de José Luis de Diego, asiste al nacimiento de casas editoriales de perdurable trayectoria en nuestro país, marcado dado por la guerra de España y el consecuente éxodo de editores y casas editoriales hacia América, en especial hacia México y Argentina. Se sugiere en qué medida esto ha tenido un impacto duradero en la industria editorial de ambos países y se procede al análisis de los casos más significativos.

La editorial Espasa es destacada por la publicación del Diccionario de la Lengua Española de la R.A.E. A este respecto, es significativa la función desempeñada por el editor Gonzalo Losada, junto con Julián Urgoiti, principalmente por haber estado a cargo de la filial argentina. Resultan interesantes las apreciaciones sobre la postura política del primero de los mencionados y hay incluso un sitio para la polémica a través de la introducción de la opinión de Eduardo Gudiño Kieffer sobre lo que él consideraba una forma de colonialismo cultural.

También en los títulos seleccionados se abre paso la materia peninsular, como se aprecia en la Colección Austral, que se inició con *La rebelión de las masas*.

De Diego se detiene en la trayectoria de Gonzalo Losada a partir de que éste se desvincula de la empresa Espasa y nace la editorial Losada, que contó con Guillermo de Torre como uno de sus principales asesores. En relación con esta editorial surgen los nombres de Amado Alonso, Pedro Henríquez Ureña, Francisco Romero, Luis y Felipe Jiménez de Asúa entre sus filas.

Asimismo, de Diego detalla un contraste entre Austral y Losada respecto de los autores españoles que publican, descubriéndose terrenos diferentes para los escritores del 98 y los poetas contemporáneos; de este modo Azorín, Baroja, Unamuno y Valle Inclán llegan al lector por diferentes vías que León Felipe, García Lorca, Alberti, Salinas y Aleixandre.

En un espacio en principio no central, como el de las notas al pie, se da lugar al reconocimiento de estudios existentes pero también a la advertencia acerca del riesgo del carácter de "homenaje" de algunos enfoques.

Siendo imposible reseñar en este breve espacio los nombres que protagonizaron este

período editorial, merece especial atención la entrada en escena de Antonio López Llausás y sus funciones en Sudamericana, respecto de lo cual se adelanta su papel en la construcción del canon argentino en los sesenta.

De Diego arriesga, a partir del cotejo de catálogos de diversos momentos, la hipótesis, que será retomada en otros puntos del libro, de que cuando España deja de importar masivamente libros desde Argentina, las editoriales comienzan a descubrir un mercado propio para el libro argentino y latinoamericano, que se había ampliado notoriamente. Entonces, el concepto de "etapa de oro" pierde peso, dado que un mayor (o al menos un diferente) desarrollo vendrá cuando los vínculos con los editores españoles no sean tan estrechos como en el período inmediatamente posterior a la Guerra Civil. Además dicha denominación es desestimada por la falta de predilección por autores argentinos, que sólo sobrevendrá unos años después.

Se remarcan los gestos tendientes al bestsellerismo, que asoman en estrategias editoriales como las de Emecé, y en sus dos colecciones de literatura gallega (Hórreo y Dorna), con un viraje posterior hacia terrenos más comerciales. Resulta efectiva la imagen de Cuadrado y Seoane, "los dos gallegos de Emecé", dejando la editorial y fundando su sello propio: Nova. A su vez, se estudia una serie de derivaciones que llevan a una mayor apertura en materia de contenidos –en el sentido de no continuar limitándose a la edición de textos de temática galleguista– en una colección como Botella al Mar que editará, por ejemplo, a María Teresa León.

Al final de este apartado surge la desnaturalización de otra idea bastante extendida –tal como la aludida época áurea– ya que de Diego da por tierra con el mito de la escasa fortuna. Se deja de lado cualquier tipo de idealización al sostenerse que los editores del período 1938-1955 no son

pioneros en un sentido estricto, no fundan su actividad sobre una tábula rasa dado que se registran casas que ya tenían actividad en el país. En todo caso, el autor acepta la potenciación de un proceso que ya se había iniciado. A la vez, se establece una diferenciación entre la llegada de los editores españoles de este período a Argentina –que no eran exactamente exiliados del franquismo– y la población emigrante de principios del siglo XX.

"1956-1975. La consolidación del mercado interno", por Amelia Aguado, incluye una recapitulación histórica referente a la situación del país en un contexto de violencia en aumento. Dicho recorrido, si bien puede resultar útil para todos los lectores, es especialmente pertinente para el lector no argentino y contribuye a delinear la influencia de las sucesivas políticas económicas y el alza de costos en la industria editorial.

Aparece el tema de la censura, de la autocensura y de los efectos de la recuperación en la industria editorial española. Aquí se comprueba una vez más que cada investigador dentro del equipo no se hace cargo sólo de su período sino que tiende lazos diacrónicos en caso de ser pertinente. Eventualmente, algún contenido parece coincidir con algo ya apuntado en el abordaje de otro de los autores del libro dirigido por de Diego, pero esto se lleva a cabo desde otro ángulo y en aras de la demostración de algún factor en particular.

Amelia Aguado da cuenta en esta sección del recorrido opuesto al que describía de Diego en la presunta época de oro y de esta manera se consolida la hipótesis que él arriesgaba: cuando ya se ha producido una pérdida de mercados externos, se accede a un mayor desarrollo del mercado interno.

En "1976-1989. Dictadura y democracia: la crisis de la industria editorial", José Luis

de Diego aborda las diversas gamas que ha tenido la censura, desde el eufemismo de las "advertencias" hasta la transcripción de las "listas negras".

Surge la problemática del exilio y se señala la existencia de una brecha entre los escritores que se quedaron en el país y aquéllos que debieron marcharse.

El autor también se detiene en la reconfiguración de un canon de autores argentinos y alude a una redefinición de "lo real" a partir de una nueva teoría de los vínculos entre literatura y política. Una vez más se presenta un cuidadoso estudio tendiente a demostrar la ausencia de relación entre las modificaciones profundas de orden político social y del orden de las representaciones simbólicas.

Es especialmente iluminador el doble proceso de transformación y recanonización de la literatura argentina que describe de Diego, y las operaciones críticas que se llevan a cabo a lo largo de una suerte de recambio generacional.

"1990-2000. La concentración y la polarización de la industria editorial", a cargo de Malena Botto, se centra en la relación entre cultura y mercado en un momento de consolidación de algunas democracias en el mundo capitalista.

La dimensión internacional vuelve a jugar un papel central a través de la adquisición de editoriales por parte de capitales extranjeros, ya muy lejanos de los agentes de cultura en un sentido tradicional. El trabajo de Botto induce al lector a co-tejar ciertas categorías ya analizadas a lo largo del libro para advertir mejor los contrastes entre el pasado y un final de siglo en el que las presuntas aperturas de las políticas editoriales terminan siendo un callejón sin salida si no se sigue el ritmo de la oferta y la demanda. Sin embargo, Botto también dedica un espacio considerable al surgimiento de pequeños emprendimientos editoriales que ofrecen una posibilidad en medio de las políticas culturales de los grandes grupos. Se detiene en las variedades de propuestas de esa suerte de "mafia buena" de las editoriales independientes y a este respecto observa casos, datos y anécdotas de editoriales surgidas en los noventa, con sus particulares mecanismos para paliar el olvido de aquellos autores, temas y materias que, bajo el mandato mercantil, estarían destinados al silencio.

Por último, nos encontramos con el "Anexo. Aspectos legales e institucionales de la industria editorial argentina", por Silvia Naciff, un detallado relevamiento de las decisiones que tanto en conjunto como a través de la posición particular de algunas

figuras políticas han regido el derrotero del libro. El orden cronológico y el detalle de fechación y denominación de las leyes hacen que este apartado sea susceptible de leerse de manera articulada con cada uno de los capítulos incluidos en *Editores*. Además, se vislumbra el surgimiento de entidades y comisiones que aún hoy tienen peso institucional en la industria del libro, con el aporte adicional de un listado de sitios de internet en los que es factible complementar esta información.

Para concluir, así como se ha reconocido el procedimiento que sobre la base de citas de autoridad se establece a todo lo largo de *Editores*, considero que futuros estudios que contemplen períodos posteriores o que retomen aspectos de la industria editorial –y no sólo argentina– deberán contar con este trabajo tanto por la exhaustividad del estudio (a pesar del convencimiento, expresado por el director del volumen, de la imposibilidad de un alcance definitivo) como por la aportación que supone que un libro sobre libros (expresión que da título a la presente colección de Fondo de Cultura Económica) desborde lo descriptivo y formule preguntas sobre literatura y cultura en términos amplios.

Por **Mariela Sánchez**
(Universidad de Buenos Aires
Universidad Nacional de La Plata)

Javier Hernández Ruiz y Pablo Pérez Rubio

Voces en la niebla. El cine durante la transición española (1973 -1982)

Barcelona: Paidós, 2004; 221 pp.

Para el cine español, la Transición no es una época como cualquier otra: nunca en su historia se filmaron tantas películas, ni se vivió con tanta intensidad la variedad de géneros, temas, estilos y enfoques que proliferaron en estos años. Javier Hernández Ruiz y Pablo Pérez Rubio dan cuenta de ello en *Voces en la niebla*, título que resume sugerentemente este ambiente aparentemente caótico pero de enorme riqueza para su estudio, puesto que como sostienen, la característica de este período "reside en la simbiosis entre las prácticas filmicas y los discursos ideológicos".

El mundo del cine presenta, en este sentido, un nítido paralelismo con el convulsionado contexto sociopolítico. Incluso va a llegar a convertirse en uno de los termómetros más sensibles de las variaciones y debates del período, ya que el ámbito cinematográfico se constituyó en el espacio de subsistencia de aquellos discursos no oficialistas y de las polémicas que habían sido desplazadas de otros medios. De hecho, los autores destacan el lugar de la televisión pública como espacio destinado al "adoc-trinamiento" durante estos años.

La vigilancia sobre el cine no fue desde luego descuidada, pero paulatinamente fueron desapareciendo muchas de las medidas que impedían su liberalización. En ese sentido, quizás la última disposición restrictiva de la dictadura fue la Ley de Censura del 19 de febrero de 1975, que pretendía que los filmes respetaran "la verdad, principios y leyes del Estado Español, el buen gusto, las creencias y los sentimientos religiosos (de la Iglesia

Católica)" (23), prohibiendo temas como el suicidio, la venganza, la violencia y la prostitución, entre otros, y permitía la censura de películas como *Pascual Duarte*, *El crimen de Cuenca* o *El proceso de Burgos*, entre las más representativas –además de la prohibición de filmes extranjeros como los de Pasolini u Oshima. Las elecciones democráticas de 1977 van a marcar una nueva apertura, que trae aparejada la abolición de la censura previa de guiones y películas –aunque subsisten casos aislados– y la desaparición del Sindicato Nacional del Espectáculo.

De esta manera los autores establecen el análisis preliminar de los años 70 en España y los debates centrales en el ámbito del cine: por un lado, la "progresiva ampliación de *lo decible*" (15), y por el otro "la búsqueda de la manera de abordar la representación de la Realidad" (29). El mundo del cine no escapa a la crisis legislativa e industrial, pero es contrarrestada por una "poderosa creatividad artística" que viene a satisfacer la imperiosa necesidad de expresión. Sobre todo desde algunos sectores de la oposición que, de a poco, abandonan la clandestinidad y utilizan las potencialidades del cine como un productivo medio de masas. Desde documentales a textos alegórico-metonímicos, se va a producir una de las etapas de mayor fecundidad para el cine español desde el punto de vista cuantitativo, acompañada por una "tremenda ideologización" que se va a demostrar en las diferentes ofertas filmicas. Sin embargo, este proceso irá desembocando posteriormente en una etapa de homogeneización y homologación al cine

europeo de masas, con producciones desentendidas de las problemáticas propias de la sociedad española, que en algunos casos serán catalogadas como "mediocres" o "sin creatividad" (28).

Los autores se enfrentan, entonces, con una abundante producción filmica –cerca de un millar de películas– y apuestan por "vías de entrada" que permitan su sistematización. Así, los ocho capítulos que componen el recorrido propuesto por *Voces en la niebla* tratarán de "poner orden" en este abundante corpus filmico, de disipar la niebla y darle entidad a estas múltiples voces, ofreciendo un análisis exhaustivo, y a la vez un punto de partida para posteriores indagaciones: tanto el lector avezado como el neófito encontrarán líneas particulares de análisis para una serie de filmes cruciales para entender una época prolífica y heterogénea en la historia del séptimo arte en España.

Para ello, cada capítulo presenta un examen detallado del panorama general, para pasar luego a la reflexión crítica y focalizada sobre filmes o tópicos que permitan una lectura más rica del tema abordado. El resultado es un texto que combina información acabada y crítica especializada, superando la mera recopilación de datos y listados de películas, directores y guionistas.

Primeramente se propone una clasificación ideológica que irá siendo desglosada en cada capítulo, a través de análisis de directores, películas, tópicos o, en algunos casos, técnicas audiovisuales. Así, los au-

tores resaltarán la convivencia no siempre armónica de los últimos vestigios de las fuerzas reaccionarias (el tándem Rafael Gil-Vizcaino Casas; Mariano Ozores), de una derecha moderada que de a poco comienza a aceptar la democracia (Pedro Lazaga, Pedro Masó, José María Forqué), de una izquierda pactista y posibilista (Emilio Martínez Lázaro, Fernando Trueba, Fernando Colomo, José Luis Garci, José Luis García Sánchez), de una izquierda radical que no se conforma con la fórmula de la democracia burguesa (Antonio Artero, Pere Portabella, Paulino Viota, Joaquín Jordá, Eloy de la Iglesia, Juan Antonio Bardem) y vanguardistas, marginales o *underground* (Iván Zulueta, Álvaro del Amo, el primer Almodóvar, Antoni Padrós, Carles Santos).

La lista se va completando en cada capítulo, y si bien los dos iniciales ("Las últimas trincheras: entre la crítica de costumbres y el extremismo nostálgico" y "Cine de la izquierda: entre el pacto y la radicalidad") remiten específicamente a las variantes filmicas adscriptas respectivamente a la derecha y a la izquierda, la sistematización planteada por los autores es parcialmente superada –sin por ello caer en la obsolescencia– para centrarse en análisis más detallados sobre temas como el documental, la relación del cine con la historia y la literatura, las vanguardias y los géneros populares.

La lectura de estas primeras páginas completa un panorama claro de los debates y tensiones de la Transición. Por un lado, una derecha nostálgica "en contradicción y crisis" que recurre a personajes-"héroes" que refuerzan el *ethos* tradicional como vía de solución al conflicto tradición-modernidad en el que se ven inmersos (46). Por otro lado, una izquierda más diversificada aunque dueña de una estadística que da muestras de su consolidación: entre 1977 y 1980 habría sumado el 15% de

la producción filmica. Con una estética emparentada con la del documental y una clara intención de deconstrucción de los discursos oficiales, irrumpe la política en la pantalla, atendida de manera directa, reflexiva, y en otros casos metafórica o retrospectivamente. Nombres como los de Imanol Uribe (*El proceso de Burgos*, 1979; *La fuga de Segovia*, 1981, basado en el libro de Ángel Amigo) y sobre todo Eloy de la Iglesia son rescatados como aquellos que lograron articular el discurso de la izquierda con un cine de alcance popular.

Siguiendo esta línea, uno de los campos más fecundos es el del género documental, estudiado en el capítulo 5, que en este período pugna por un lugar en el mercado y por captar a un público acostumbrado a las proyecciones "triumfalistas y propagandistas" del NO-DO. Este género va a lograr cifras inéditas para el cine español, sólo comparables a las experimentadas a fines de los 90 y principios del siglo XXI.

Como contrapartida a este "realismo", durante estos primeros años van a prevalecer aquellas películas que utilizan la metonimia y la alegoría como estrategia de construcción para abordar temas que de otra manera no sortearían la censura. De esta vertiente, en el capítulo 6 surgen los nombres del productor Elías Querejeta y los directores Carlos Saura y Manuel Gutiérrez Aragón, este último con títulos muy sugerentes como *Habla, mudita* o *Sonámbulos*. Los autores ofrecen características y arriesgan hipótesis que den cuenta de las estrategias utilizadas y su finalidad; así, comprueban una utilización más cuidada de los recursos filmicos, las inversiones del orden establecido que emplean estos filmes y sobre todo, la focalización sobre la familia como "el microcosmos metonímico preferido para analizar el presente y el pasado y las heridas personales y colectivas de la sociedad española". La figura

de Almodóvar va a surgir aquí como la instauración de una nueva era con cierto optimismo juvenil *underground*, donde confluyen los *mass-media* y la cultura popular.

A pesar de la abundancia de géneros y estilos observada durante la Transición, los autores confirman –en el capítulo 7– a la comedia como el espectáculo español de masas por excelencia, aunque ésta se orientaría parcialmente hacia cierto costumbrismo crítico. En este marco, las figuras de Trueba, Colomo y el ya citado Almodóvar marcan una línea de películas de bajo presupuesto, signadas por una nueva mirada generacional que busca demoler los tabúes (sobre todo sexuales) más arraigados en la burguesía española (sobre todo éste último y su película *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, 1980). Además, con autores como Luis Berlanga, Carles Mira y Francesc Betriu, surge una línea marcada por la adopción de una estética heredera del esperpento valleinclaniano. En menor medida, los géneros populares de animación y el llamado "porno blando" (*soft-core*, llamada serie tipo "S") van a surgir rápidamente, aunque sufriendo destinos opuestos. El primero prometía una renovación, al plantear temas que excedieran el ambiente infantil, pero no logró consolidarse en el mercado de manera competitiva. El segundo experimentó un crecimiento notable –ciento treinta películas entre 1977 y 1983– hasta la creación de las salas tipo "X" en el año 1984.

Una mención aparte merece la relación del cine con la literatura, que si bien es tratada específicamente en el capítulo 4 junto con el discurso histórico, es retomada constantemente, transformándose en un verdadero eje transversal del estudio. En este plano, si bien resalta la figura de Fernando Vizcaino Casas como el novelista más requerido por la "derecha nostálgica",

por otro lado cobra relevancia la estrategia asumida por proyectos de signo opuesto, al utilizar el pretexto de la adaptación de textos considerados clásicos, para sustituir conservadores modelos literarios que habían inspirado al primer cine franquista por un canon y un modo de llevarlo a la pantalla del todo diverso.

Así, valiéndose de estrategias metonímicas o alegóricas, pretendían conectar argumentos situados en el pasado más o menos lejano con las inquietudes del público de la época. De ahí las adaptaciones de Galdós (seis películas entre 1970 y 1980); Juan Valera (*Pepita Jiménez*, 1975); Valle-Inclán (*Beatriz*, 1976 y *Divinas palabras*, 1977); Leopoldo Alas, Clarín (*La regenta*, 1974) y el rescate de ciertos autores exiliados o vetados como Rosa Chacel, Max Aub o Ramón Sender. A medida que van pasando los años, las temáticas de las adaptaciones comienzan a referirse explícitamente al pasado reciente y a la obra de autores contemporáneos, como *Los pájaros de Baden-Baden*, de Ignacio Aldecoa (dirigida

por Mario Camus, 1975); *Pascual Duarte* (Ricardo Franco, 1976) y *La colmena*, de Cela (Mario Camus, 1982); *La muchacha de las bragas de oro*, de Juan Marsé (Vicente Aranda, 1980) y *Los santos inocentes* de Miguel Delibes (Mario Camus, 1984).

El caso quizás más trabajado de este período en cuanto a adaptaciones literarias es el del cine policial negro, que tiene como ejes centrales a las figuras de Eduardo Mendoza y Manuel Vázquez Montalbán, además de Juan Madrid y Andreu Martín. Vehículo ideal para reflejar el desencanto político, las grietas del orden establecido, la trama social convulsionada, este género fue uno de los primeros en utilizarse para instaurar una crónica inmediata de la realidad en las pantallas, sobre todo en películas como *Tatuaje* (Bigas Luna, 1977) y *La verdad sobre el caso Savolta* (Antonio Drove, 1979).

En síntesis, las listas de películas, directores, temas y debates que enfrentan los autores son las más extensas y disímiles de la historia del cine español, pero logran

dar consistencia a las innumerables miradas parciales sin perder la rigurosidad en la información y la agudeza en la crítica cinematográfica. Completan entonces un tomo más de esta historia y continúan con la "saga" de libros recientes que intentan una nueva manera de abordar el estudio del cine, iniciada por Castro de Paz con *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español (1939 - 1950)* y continuada por *Los felices sesenta. Aventuras y desventuras del cine español (1959 - 1971)*, de Santos Zunzunegui. Textos que al igual que *Voces en la niebla*, superan las habituales historias de las técnicas cinematográficas, las meras crónicas de hechos o las listas de películas y directores, combinándolas con hipótesis interpretativas que debaten y problematizan sus temas, dando por resultado un material clave para quien quiera indagar en la complejidad de este arte fascinante.

Por Néstor Horacio Bórquez
(Universidad Nacional
de la Patagonia Austral)