el CORREO de la UNESCO

NÚMERO DOBLE JULIO-AGOSTO 1993

ENTREVISTA A OLIVER STONE

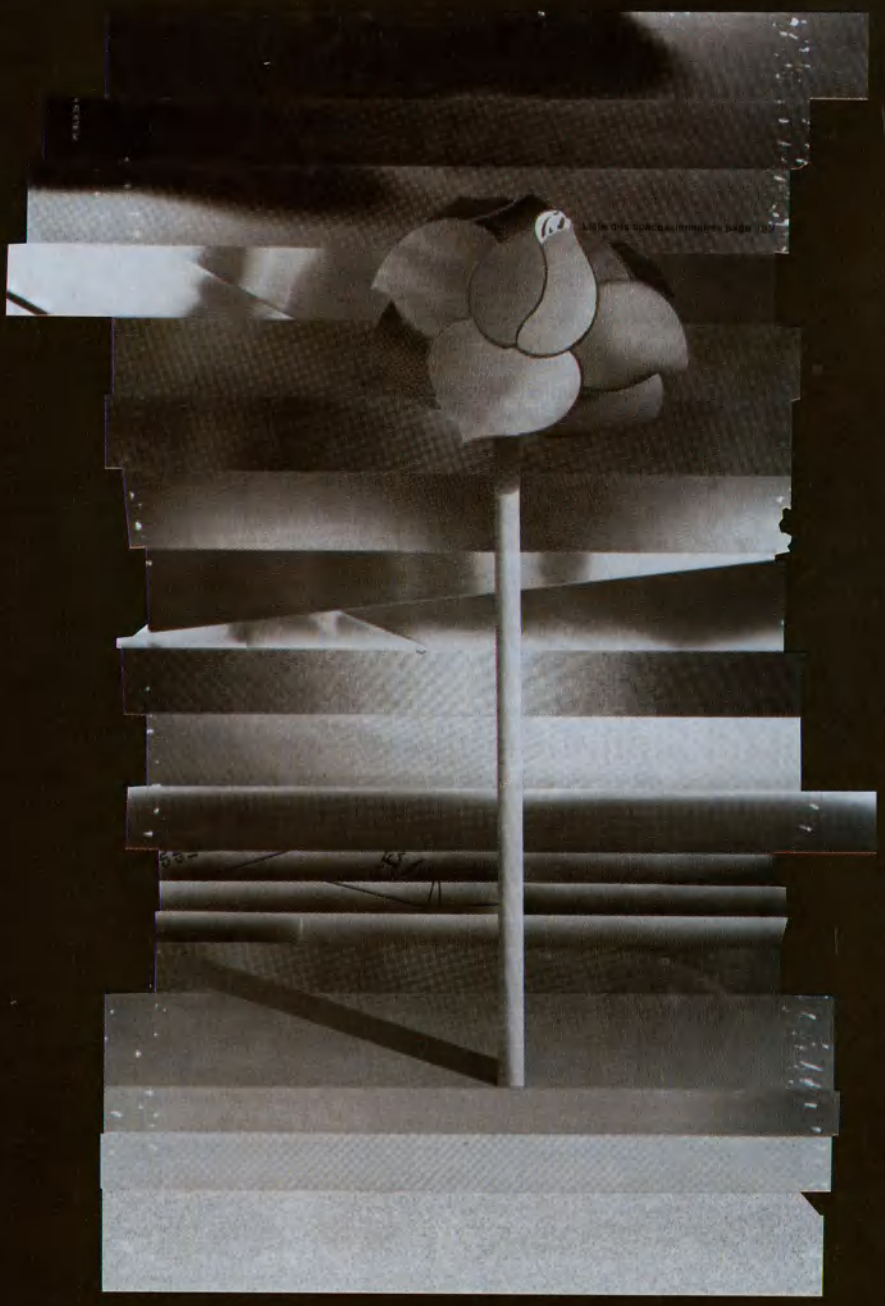
¿QUÉ ES LO MODERNO?

M 1205 - 9308 - 40,00 F

40 FRANCOS FRANCESES - ESPAÑA: 1000 PTS. IVA INCL. - MÉXICO: US$ 9,00

EL DIRECTOR GENERAL DE LA UNESCO RECIBE LA PLUMA DE ORO DE LA LIBERTAD

Este premio es otorgado por la Federación Internacional de Editores de Periódicos (FIEJ), que representa más de quince mil publicaciones periódicas del mundo entero. Es la primera vez que se concede este premio a una personalidad ajena a los círculos periodísticos. La FIEJ destacó que la reforma de la política de los medios de comunicación que el señor Federico Mayor emprendiera desde su nombramiento "ha permitido que la UNESCO sea ahora una verdadera fuerza al servicio de la libertad de expresión en el mundo". Al ser informado de esta distinción, el señor Federico Mayor declaró que por medio de su persona se recompensaba a la UNESCO. "Este premio, agregó, es un aliciente y una invitación imperiosa a proseguir la tarea. Se trata para la Unesco de participar de manera cada vez más activa en la defensa de los derechos humanos, de los que la libertad de prensa es la piedra angular."



4 ENTREVISTA A
Oliver Stone

11
¿QUÉ ES LO MODERNO?

12 EL CAMBIO

13 **El imperio de lo nuevo**
por Aya Wassef

15 **El afán de miniaturización**
por Arik Levy y Pippo Lionni

16 **Micro-Mega**
por Yves Beauvois y Alexandra Poulain

18 **El triunfo de Icaro**
por Edmond Petit

20 LA DESMESURA

21 **La mirada, la imagen, el reflejo**
por Sonia Younan

27 **Pintar la manzana**
por Nissim Merkado

28 **La vida superlativa**
por Reginald Fraser Amonoo

31 **Cuerpo reparado, cuerpo fragmentado**
por Bernard Teo

41 LA RUPTURA

41 **Las barreras del sonido**
por R. Murray Schafer

46 **La tentación del desorden**
por Fernando y Diego Montes

49 **La tercera orilla: un mito ambiguo**
por Roberto DaMatta

54 UN TIEMPO DIFERENTE

55 **Las voces de la inventiva musical**
por Isabelle Leymarie

60 **El narrador, el personaje y su sombra**
por Simon Lane

64 **La partitura en pedazos**
por Leon Milo

68 **Rimbaud, ladrón de fuego**
por Sami Nair

71 ACCIÓN UNESCO
NOTICIAS BREVES...

74 ACCIÓN UNESCO
MEMORIA DEL MUNDO
La apacible belleza de Trinidad
por Edouard Bailby

76 DIAGONAL
Tradiciones para el Mañana
por Diego Gradis

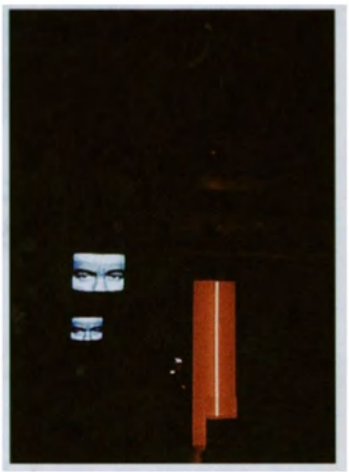
78 RETRATO
Mahmoud Mokhtar (1891-1934)
por Magdi Youssef

79 LIBROS DEL MUNDO
Un viaje a través de la Europa de las letras
por Edgar Reichmann

80 RITMO Y COMPÁS
por Isabelle Leymarie

82 LOS LECTORES NOS ESCRIBEN

Este número
JULIO-AGOSTO 1993



Nuestra portada:
El espectro de la mirada (1984) video, sonido, texto, neón y presencia femenina, por Nissim Merkado.

33
Area verde

73
La crónica de Federico Mayor

Consultor especial:
Hugues de Cointet

"Los gobiernos de los Estados Partes en la presente Constitución, en nombre de sus pueblos, declaran:
Que, puesto que las guerras nacen en la mente de los hombres, es en la mente de los hombres donde deben erigirse los baluartes de la paz;
(...) Que, una paz fundada exclusivamente en acuerdos políticos y económicos entre gobiernos no podría obtener el apoyo unánime, sincero y perdurable de los pueblos, y que, por consiguiente, esa paz debe basarse en la solidaridad intelectual y moral de la humanidad.
Por estas razones, (...), resuelven desarrollar e intensificar las relaciones entre sus pueblos, a fin de que éstos se comprendan mejor entre sí y adquieran un conocimiento más preciso y verdadero de sus respectivas vidas."

TOMADO DEL PREÁMBULO DE LA CONSTITUCIÓN DE LA UNESCO, LONDRES, 16 DE NOVIEMBRE DE 1945

el CORREO de la UNESCO

Año XLVI — Revista mensual publicada en 32 idiomas y en braille

OLIVER STONE

responde a las preguntas de Mahmoud Hussein y de Régis Debray

Oliver Stone, uno de los principales cineastas estadounidenses de hoy, varias veces ganador del Oscar a la mejor película y al mejor director, ha realizado numerosos filmes de gran éxito: *Scarface* (1983), *Platoon* (1986), *Wall Street* (1987) y *JFK: caso abierto* (1992). Atento a la realidad política y social de su país que describe sin concesiones, se refiere aquí a su compromiso y a las características del oficio de realizador.

■ *Son varias las películas sobre temas delicados que usted ha dirigido, cosa nada fácil por cierto. En la industria cinematográfica no siempre se hace lo que se quiere, ¿no le parece?*

—En efecto, la cosa nunca es fácil. Lo que persiguen los estudios es ganar dinero. Siempre ocurre lo mismo con este tipo de filmes: si uno se atreve a abordar un tema polémico, se granjeará la enemistad de determinados círculos, lo que, contra lo que suele pensarse, no es bueno para los propios intereses. La gente tiende a rehuir la polémica.

■ *Y, sin embargo, el público no se mostró reticente ante* Platoon, *su película sobre la guerra de Viet Nam.*

—*Platoon* se estrenó en un momento propicio. El presidente Reagan estaba a punto de intervenir en Nicaragua y temíamos vernos envueltos en una nueva guerra. Dieciocho o veinte años después de los acontecimientos había renacido en el país el interés por la guerra de Viet Nam. La popularidad de Reagan estaba en declive y la opinión pública se mostraba hostil a la militarización del país. La película llegaba pues en el momento oportuno.

■ *¿Contenía elementos autobiográficos?*

—Me inspiré mucho en mi propia experiencia en Viet Nam, donde serví en el 25° regimiento de infantería y en el 1° de caballería. Pero en realidad no se trata de una obra autobiográfica: el argumento y los personajes son totalmente imaginarios.

En el fragor de la acción uno no se da cuenta de nada, pero tuve la impresión de que todas las secciones de que formé parte estaban divididas en dos grupos: por un

Oliver Stone (en primer plano) y Kevin Costner durante el rodaje de *JFK: caso abierto* (1992).

lado, los que se interesaban por los vietnamitas y, por otro, los que eran totalmente indiferentes a lo que hacíamos en aquel país. Se producía así un desfase en cada unidad del ejército. De vuelta a Estados Unidos, me encontré con una situación similar; el país estaba desgarrado entre halcones y palomas. Dos corrientes diametralmente opuestas en un océano de indiferencia. Reñí con mi padre y con toda mi familia, Resultado: me sentí muy solo. Para conjurar ese sentimiento rodé *Nacido un 4 de julio*, un filme sobre el difícil retorno a la vida civil.

■ *La industria cinematográfica norteamericana suele afirmar que la misión esencial del cine es distraer. Cuando Hollywood se interesa por el pasado, la verdad histórica parece ser la última de sus preocupaciones. ¿Qué piensa usted al respecto? ¿Debe darse prioridad a la diversión?*

—Hay dos aspectos distintos. Desde luego, el cine tiene que distraer: un buen filme debe cautivar al espectador. Serán pocos los que acepten encerrarse durante dos horas en una sala oscura para ver un documental. Hay pues que introducir un elemento de tensión, de "suspense". Por mi parte, creo haber conseguido abordar de manera interesante cuestiones más bien serias; ésa es la razón de que la gente vaya a ver mis películas. En Europa, al igual que en Estados Unidos, se producen miles de películas que no atraen a nadie, reconozcámoslo. ¿Quién va a querer enfrascarse en un reportaje sobre el mundo rural, en el que no hay nada que estimule al espectador, donde, por ejemplo, vemos primero salir y después ponerse el sol, y luego a un campesino fregando sus platos... Pero si el campesino tiene una hija y —¡caramba!— ésta se enamora de un muchacho rico, la situación se complica y el público pone sus cinco sentidos en el relato.

■ *¿En qué consiste exactamente ese elemento de "suspense", como dice usted? ¿Se trata simplemente del antagonismo entre el bien y el mal, del combate entre el bueno y el malo, o bien de un juego un poco más sutil?*

—Una buena película desmiente siempre la concepción que cada cual se hace del bien y del mal. Uno está convencido de que este o aquel personaje es el malo, pero en realidad no lo es. Por su parte, el bueno tampoco es el que se piensa. En el cine las cosas no son tan sencillas. Tomemos las obras de Alfred Hitchcock; nunca se sabe de qué son capaces los personajes. En *Vértigo*, por ejemplo, ¿es buena o mala la mujer? Y en *Encadenados*, ¿qué papel desempeña realmente Cary Grant? Los cineastas embarullamos adrede las cosas..

Respecto de la manera en que el cine trata los acontecimientos históricos, convengo en que tiene fama de no ser muy escrupuloso y de deformar tranquilamente la verdad. Hay que reconocer que los hombres de cine hemos prestado una envergadura inmerecida a personajes francamente insignificantes. Habríamos sido incluso capaces de hacer películas a la gloria del senador McCarthy si al final no lo hubieran desenmascarado. No hace mucho tiempo J. Edgar Hoover era todavía un héroe en mi país.

Pero la historia está en constante evolución. ¿Por qué censurar sólo a Hollywood?

Una escena de *Salvador* (1986).

También Shakespeare maltrató duramente a Ricardo III, del que hoy sabemos que en el fondo fue un buen rey. Hasta los historiadores tendrían que rendir cuentas. Nuestra manera de ver la historia cambia constantemente. Arthur Schlesinger la reescribe a su manera cuando, por ejemplo, encumbra al presidente Andrew Jackson. Al presidente Washington se le ha sometido varias veces a revisión, y Thomas Jefferson ha pasado sucesivamente por ser un esclavista, un hombre honrado y un truhán. Abraham Lincoln es el único personaje de la historia norteamericana que, por lo que sé, ha escapado bastante indemne a los cambios de perspectiva histórica.

■ *Dice usted que la historia de Estados Unidos se revisa y corrige periódicamente, pero no puede negarse que hay una constante: la manera en que el cine norteamericano presenta a los mafiosos y a los bandoleros como héroes. ¿De dónde viene esa concepción pervertida del heroísmo?*

—La glorificación de la Mafia en nuestras pantallas es perfectamente malsana. Al margen de los méritos que tengan los dos *Padrinos* de Coppola, pienso que ambas películas son discutibles desde el punto de vista histórico porque magnifican el poder de auténticos malhechores que gangrenaron el país a través de los sindicatos, con los negocios sucios —el comercio de bebidas alcohólicas, Las Vegas, los *juke-box*— o con la corrupción política. Pero en nuestro país el gangsterismo es muy anterior a la Mafia italiana: el fenómeno data de la época de Boss Tweed, de las bandas irlandesas, de las detestables asociaciones criminales que perpetraban sus fechorías ya en tiempos de George Washington. La delincuencia de alto vuelo ha adoptado en Estados Unidos todas las formas posibles. Y exaltarla como hemos hecho en el cine es sin duda alguna, como dicen ustedes, una perversión.

■ *Pero ¿cómo se explica el éxito de este tipo de películas entre el público norteamericano?*

—Seguramente se debe a que en el fondo somos unos rebeldes, antiguos proscritos de Europa, gente dura. Nos cuesta trabajo soportar los abusos de poder, lo que no es forzosamente un defecto. Sentimos predilección por tipos como Bogart y Cagney, pero hemos de reconocer que eran granujas simpáticos y bonachones, auténticos gangsters de celuloide.

■ *Mientras rodaba* JFK, *¿tenía la impresión de que estaba realizando una obra comprometida?*

Documento televisivo utilizado en la película *JFK: caso abierto*, en el que aparece Martin Luther King (en el centro).

—En cierto modo, sí. No me ceñí a la versión de los hechos aceptada por la Comisión Warren porque durante años la habían defendido el *establishment* y los grandes medios de información. Creo que toqué un punto muy sensible atacando a estos medios, mostrando que los hombres en el poder no eran los únicos que habían intentado enterrar el asunto y que también los periodistas habían contribuido a ello haciendo suyas las tesis de los poderosos sin someterlas a prueba, es decir, sin hacer el trabajo que les corresponde.

A mi juicio, el poder de los medios de información es hoy uno de los problemas fundamentales de Estados Unidos. En las salas de redacción de los canales de televisión CBS, NBC y ABC, de los semanarios *Newsweek* o *Time* y de los grandes diarios como el *New York Times* —podría citar otros veinte como el rotativo neoyorkino— se piensa exactamente de la misma manera y se machacan constantemente los mismos temas. Un martilleo sistemático al que ni siquiera el joven presidente Clinton ha podido sustraerse al llegar al poder. Esos medios ejercen una presión insoportable a la que no resiste ninguna idea nueva, ninguna solución original. Para mí ese fenómeno es una consecuencia negativa de la primera enmienda a la Constitución, aunque hay que reconocer que sus autores no podían adivinar lo que iba a ser el poder de la prensa en la edad electrónica. Ignoro cuál es la solución. Ciertamente, la libertad de expresión es necesaria, pero carece de sentido cuando alcanza proporciones tales que en realidad se convierte en una nueva forma de opresión.

■ *¿Cómo explica usted que exista semejante consenso entre esa veintena de grandes medios de información?*

—No sabría decir cuál es la causa. En algún sitio se toma una decisión sobre lo que va a ser el contenido de la prensa, sobre lo que será el orden del día o del mes. Los temas pueden ser los sin techo, los impuestos, las razones por las que hay que apoyar a los militares en Irak o cualquier otra cuestión. El periodista I.F. Stone comparaba a sus colegas con una enorme bandada de gorriones que se echan a volar al mismo tiempo, en la misma dirección, y retornan todos juntos en cuanto uno emprende el vuelo de regreso. Vivimos en un mundo extravagante, un universo inestable e incoherente donde nos están dictando constantemente cuáles deben ser nuestras preocupaciones. Para mí es un motivo de enorme irritación.

Si tuve que combatir en Viet Nam fue porque los medios de información se empeñaron en hacernos creer que debíamos impedir a toda costa que ese país cayera en manos de los comunistas. ¡Enorme embrollo el que organizaron en Estados Unidos con esa historia! Tras el asesinato de Kennedy, todos suscribieron la tesis del homicida solitario que disparó tres veces matando al Presidente, cuando no parece haber una sola prueba de que así fuera.

■ *¿Por qué se decidió usted a rodar* JFK*?*

—Creo que a Kennedy lo eliminaron por razones políticas, porque algunos no querían que siguiera en el poder. En primer lugar, porque en ese año 1963 su política y su visión del mundo habían cambiado radicalmente. Por lo pronto se había entendido con Jruschov: ese mismo año los dos dirigentes habían firmado el acuerdo sobre prohibición de las pruebas nucleares. Estaba además negociando con Castro sin que lo supiera el *establishment*. Y había firmado un memorándum en el que ordenaba nuestra retirada de Viet Nam. No estoy inventando nada, el documento existe realmente y está firmado de su mano: es el *National Security Action Memorandum 263*. Sólo recientemente ha acabado por reconocer Robert McNamara que Kennedy se disponía a retirar las tropas de Viet Nam.

En cambio, con la llegada al poder de Lyndon B. Johnson se dio nuevo ímpetu a

la guerra. El mismo día en que enterraban a Kennedy, como muestro en mi película, Johnson convocaba urgentemente al general Maxwell Taylor y al comité interarmas de los jefes de estado mayor para intensificar nuestra participación en la guerra de Viet Nam. Y el mismo día del asesinato del presidente, estaba prevista en Honolulú una reunión sobre el tema... El desarrollo de los acontecimientos que se produjeron en los dos o tres días anteriores a su muerte es algo apasionante.

■ *¿Pudo usted tener libre acceso a todos los archivos?*

—En Estados Unidos, como ahora en Rusia, los archivos están abiertos al público, pero antes de ponerlos en sus manos la burocracia los criba cuidadosamente. Mi película contribuyó a que se promulgara una nueva ley que declaraba públicos los archivos referentes a Kennedy. Pero cualquier documento que pueda comprometer la seguridad nacional debe ser previamente sometido a la aprobación de un consejo especial designado por el Presidente.

Estoy seguro de que, si hubiera vivido, Kennedy habría puesto término a la guerra fría con Jruschov hacia fines de los años sesenta, durante su segundo mandato. Observen ustedes que a Jruschov lo apartaron del poder poco tiempo después del asesinato de Kennedy. Estoy convencido de que los destinos de ambos dirigentes eran paralelos. Si concedo tanta importancia a esos acontecimientos es porque cambiaron el destino de Norteamérica, y seguramente también el curso de la historia de este siglo.

■ *En* JFK *se combinan las imágenes de archivo con la ficción. Pero, ¿no se rodaron en realidad algunos de esos documentales con vistas al filme?*

—Sí, casi todos lo fueron con ese fin. Hay efectivamente algunas imágenes de archivo al comienzo, pero menos de lo que se suele creer. Por ejemplo, se han reconstituido las escenas de autopsia, salvo un plano final en el que se ve claramente el rostro de Kennedy. Seguramente habrán observado ustedes que estaba intacto, cosa que no habría ocurrido si, como se dijo, la bala le hubiera alcanzado en la parte posterior del cráneo.

■ *No cabe duda de que esta mezcla de realidad y de ficción presta a la película una gran eficacia. Pero ¿no plantea también en algún momento un problema de ética?*

—Es ésa una crítica que se me ha formulado. Pero mi respuesta la tengo preparada: en ocasiones no hay que pararse en barras. Tenemos que habérnoslas con gentes que se han mofado del país, acomodando la historia a sus intereses. No han retrocedido ante ningún golpe bajo. Yo tampoco. Apelo

A la izquierda, *Nacido un 4 de julio* (1989), con el actor Tom Cruise en el papel protagónico.
Página de la derecha, una escena de *Platoon* (1986).

a todos los recursos. Sí, también yo he tomado partido.

■ *¿Han cambiado las cosas después de su película?*

—Todos los filmes acaban por influir en la opinión pública, en el plano consciente o inconsciente. El mío creo que ha contribuido a desacreditar al poder establecido. Lo han visto unos 20 millones de norteamericanos. Actualmente no hay un solo joven que crea que Lee Harvey Oswald era un tirador solitario, y los periodistas lo piensan dos veces antes de aventurar semejante afirmación.

■ *¿Sería imaginable rodar hoy en Estados Unidos una película sobre la intervención norteamericana en la guerra del Golfo, con el presidente Bush en el papel de héroe o de antihéroe?*

—Ese sería un nuevo argumento orwelliano, pero no para mí. Se lo dejo a los demás cineastas. Alguien me ha dicho que la guerra del Golfo no fue una verdadera guerra, sino un telefilm dramático. En nuestras filas no hubo ni un solo muerto e ignorábamos que, en el otro bando, las bajas fueran tan numerosas. La revista *Time* había dedicado seis veces su portada a la cuestión, aun antes de que estallaran las hostilidades, y al final Sadam Hussein no tenía nada que envidiar a Hitler, ¡ni siquiera el bigote! Se le convirtió en un demonio, un auténtico monstruo a los ojos de los norteamericanos. Todos estábamos dispuestos a unirnos a la jauría lanzada en su persecución. Tener que vivir de nuevo los extravíos del patriotismo es difícilmente soportable.

■ *A propósito de patriotismo, en la edad de oro del cine los norteamericanos se sentían orgullosos de Hollywood. Actualmente hay extranjeros que compran partes de la meca del cine y quizá no tarden mucho en hacerse enteramente dueños de ella. ¿Qué le parece?*

—La industria cinematográfica ignora las fronteras. A lo largo de su carrera un cineasta tiene que trabajar con todo tipo de gente, con productores distintos, con personas con las que nunca habría pensado poder colaborar. *JFK* se hizo con capitales franceses, israelíes y alemanes. Los italianos financiaron *The Doors* y los ingleses, *Salvador* y *Platoon*. A todos esos agentes internacionales les encanta participar, entrar en el juego. Ese es un aspecto del mundo del cine que me gusta.

■ *¿Le parece pues positivo?*

—Desde luego, es un factor positivo. De otro modo, ¿cómo podrían llevarse a buen puerto todas esas películas? Las inversiones que necesitan son enormes.

■ *¿Y qué pasa con la libertad de creación? ¿Subsiste en tales condiciones?*

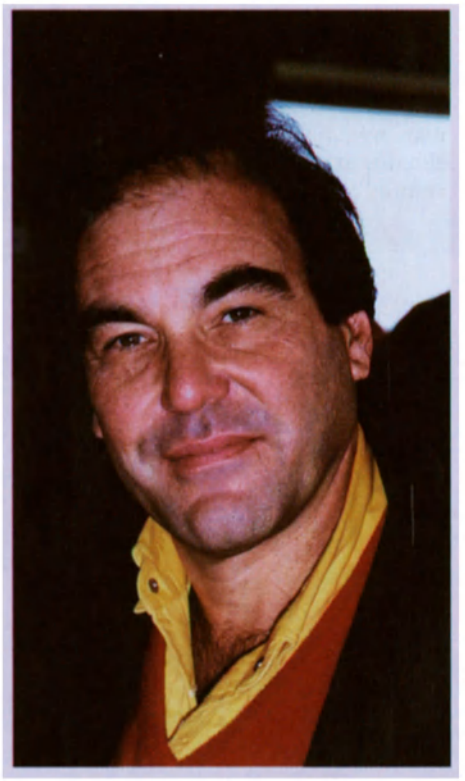
—Sólo si uno puede darse ese lujo. Si se rueda una película que produce dinero, no faltan apoyos. Por lo que a mí respecta, equilibro por escaso margen mis cuentas: *Salvador* fue un fracaso, pero *Platoon* obtuvo un gran éxito, gracias a lo cual me dieron carta blanca para hacer las dos películas siguientes, que tuvieron buenos resultados. Pude así rodar *Nacido un 4 de julio*, que también tuvo una buena carrera. Con ello conseguí un mayor margen de libertad, lo que me impulsó a embarcarme en *JFK*. En mis comienzos no me habrían permitido rodar ese filme, pero, en ese momento de mi carrera, me dejaron las manos libres y la cosa marchó.

■ *¿Cómo explica el fracaso de* Salvador*?*

—La razón es de orden político. Cuando se estrenó la película, a comienzos de 1986, estábamos aun en pleno reaganismo. Los críticos la atacaron duramente. El *New York Times* habló incluso de propaganda a lo Costa-Gavras. Pero el hecho es que en los últimos diez años ha quedado demostrado que la mayor parte de los elementos contenidos en la obra, incluida la complicidad norteamericana, eran verídicos.

■ *¿Se ve a sí mismo a veces como el heredero de esos caballeros andantes que en otros tiempos gozaban de ciertos privilegios pero que tenían también deberes y valores sagrados que defender?*

—La comparación me parece muy justa.



Cuando, como en mi caso, uno se encuentra en situación privilegiada y tiene la suerte de poder realizar filmes difíciles, hay que saber aprovechar la ventaja. De otro modo, se corre el riesgo de perder todo crédito.

Para mí, el momento es favorable. Acabo de terminar el rodaje de *Heaven and Earth* (Cielo y tierra) en Tailandia y Viet Nam, película que narra treinta años de la vida de una campesina vietnamita. La realización de una película de ese tipo no es cosa fácil.

■ *¿Es su público esencialmente norteamericano o se dirige usted al mundo entero?*

—La mayoría de mis películas han producido más dinero en el extranjero que en Estados Unidos —dos veces más en el caso de *JFK*. Tienen pues buena acogida internacional. Necesito una visión más universal para poder comprenderme mejor a mí mismo. Y pienso que los cineastas tienden a subestimar la inteligencia y la capacidad de percepción de su público.

■ *Es posible que la gente quiera identificarse con una causa justa.*

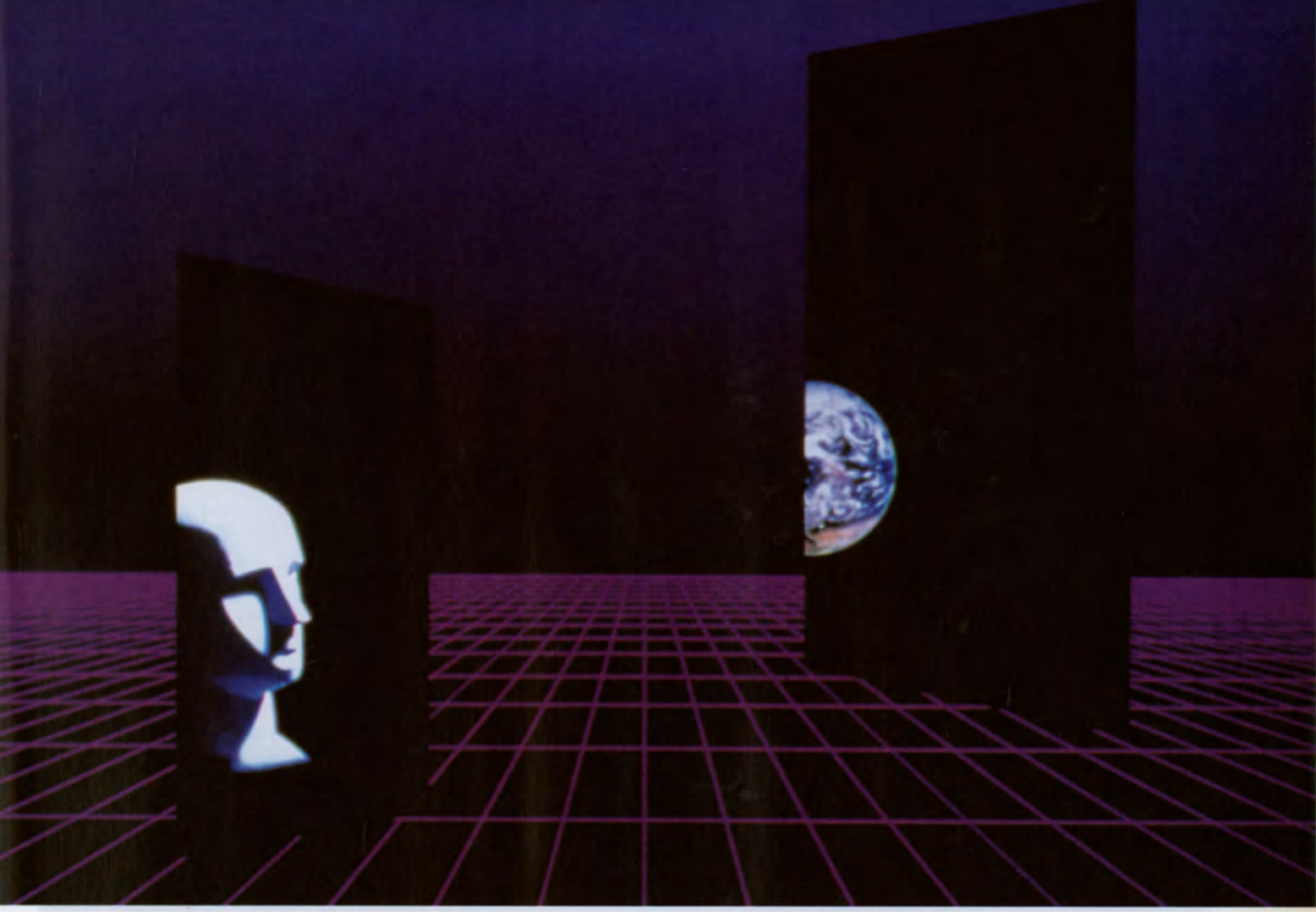
—*JFK* no tenía nada de lo que llamamos una película taquillera o comercial. Duraba tres horas, abundaban los diálogos y el guión era complicado. Pero estaba decidido a hacer la película, aunque resultara un rotundo fracaso. No pensaba que el espectador medio fuera a asimilarla tan fácilmente. Pero el hecho es que el público recibió plenamente el mensaje. Es una de las experiencias más aleccionadoras de mi vida, que muestra a las claras que el público es más inteligente de lo que se nos quiere hacer creer. Aun cuando no comprenda todo de entrada, siempre está dispuesto a ver de nuevo la película, en video o de otro modo, para tratar de asimilarla plenamente.

■ *¿Cómo explica usted la predilección universal de que gozan las producciones de Hollywood y, en general, la cultura popular norteamericana?*

—Estados Unidos avanza viento en popa y el mundo se sitúa en su órbita. En todas partes se aprecia su música, se copian sus modas y costumbres, se comen sus hamburguesas... Los jóvenes quieren liberarse de las limitaciones del mundo de los adultos y del peso de las tradiciones. Es más divertido, más *fun*, concepto en el que se inspiran numerosas películas de Hollywood, obras ligeras y divertidas. Creo que con esto respondo a su pregunta.

■ *Pero no todas las películas de Hollywood han tenido el mismo éxito...*

—Quizá porque no han sabido dar con esa soportable ligereza del ser... ■



¿QUÉ ES LO MODERNO?

Inasible, contradictorio y cambiante, lo moderno no admite una definición, ni siquiera provisional. Paradójico, lo moderno está siempre en conflicto. Podría decirse que es lo que rompe con su definición o bien lo que se define por oposición, por ausencia, a contrapelo.

Hay cosas modernas. Cosas, es decir objetos, pero también funciones, características y comportamientos. El disco compacto es moderno, el trasplante de órganos y el entusiasmo ecológico también lo son. Lo extra fuerte, lo super suave, de los atletas a los detergentes; lo minúsculo y lo gigantesco, de la electrónica a la arquitectura: he aquí los testimonios de lo moderno. Gracias a ellos, con su desmesura y su precisión, vislumbramos qué es la modernidad. Hay que apresarla en la trampa que le tienden sus objetos, en una red de signos, indicios e imágenes.

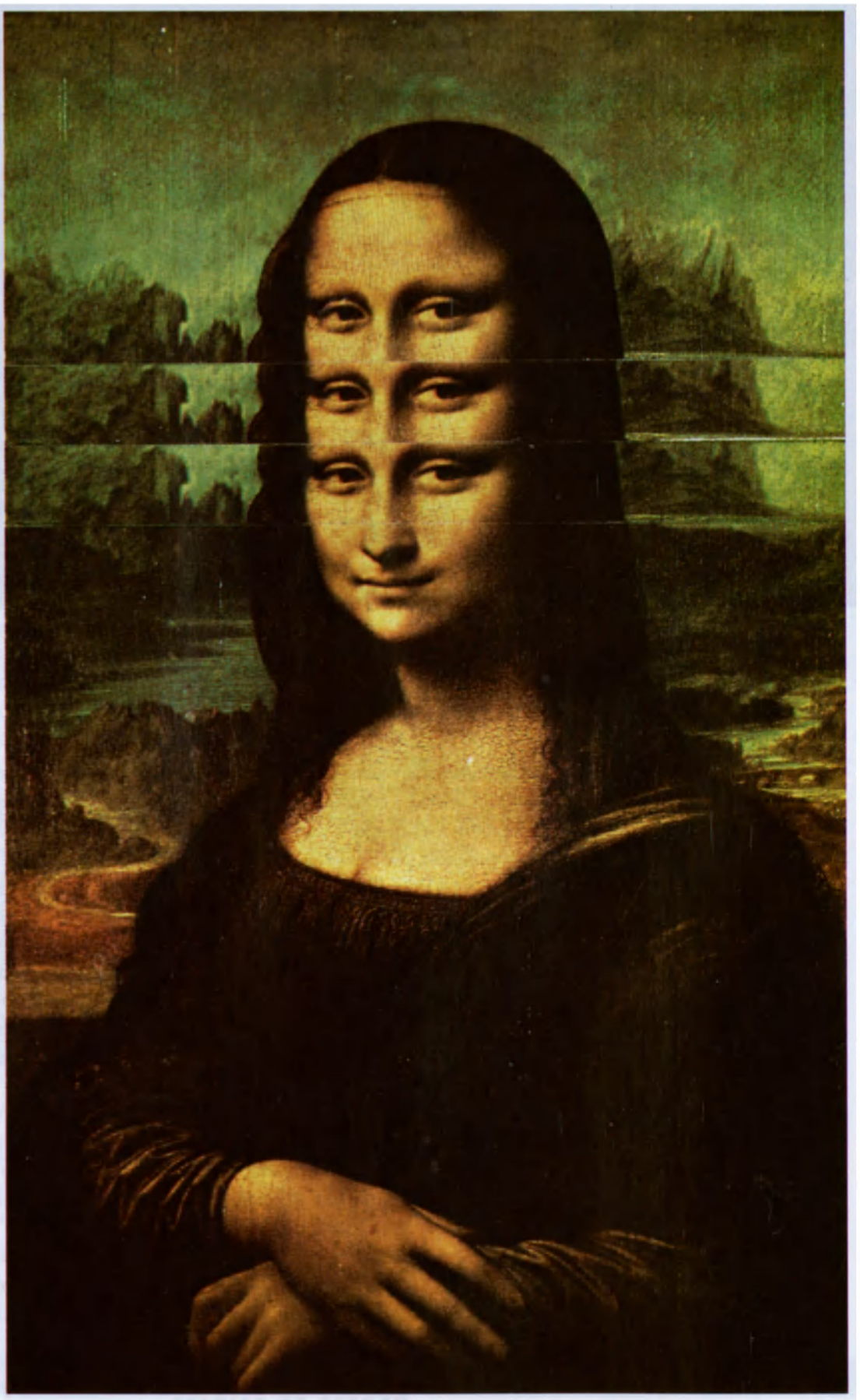
Para ello hemos interrogado a mujeres y hombres de experiencias, culturas y horizontes diversos —artistas, escritores, arquitectos, músicos, filósofos, médicos, ingenieros— que han aceptado seguir la pista de la modernidad a partir de algunos indicios: el fragmento, la mirada, el desorden, lo minúsculo, lo novedoso, el sonido, lo invisible...

Al concluir el recorrido algunos de esos indicios se han esfumado, pero han aparecido otros nuevos... Nos queda un conjunto de signos e imágenes de los que surgen algunas de las innumerables figuras de la modernidad.

HUGUES DE COINTET

EL CAMBIO

Lo nuevo sucede ahora a lo nuevo, que se ha convertido en un valor en sí mismo. La actitud moderna por excelencia consiste en encontrar constantemente y en todas partes un nuevo sentido a lo ya existente, incluso a lo antiguo.



El imperio de lo nuevo

por Aya Wassef

EN nuestra vida cotidiana nos enfrentamos permanentemente con productos nuevos, con ideas nuevas. Nuevas políticas económicas o sociales, nuevo orden mundial, pero también nueva fórmula de lejía, nuevo sabor de un bizcocho, nueva edición de un periódico... todo parece querer indicarnos que la novedad de una cosa la inscribe, de hecho, en la modernidad, que la mera palabra "nuevo" es suficiente, como una fórmula mágica, para precipitar a su objeto en la modernidad. Por consiguiente, más que una relación de evidencia o un vínculo de causa a efecto, lo nuevo constituiría hoy día el motor de la modernidad.

En el sentido inicial del término, es evidente que nuevo es lo que no existía con anterioridad, pero, yendo más lejos, lo significativo es la utilización en gran escala de la palabra "nuevo", que es a la vez una situación de hecho y un estado de ánimo. Pues aunque nunca ha dejado de crearse la novedad, el hecho de subrayar el carácter nuevo de algo para aumentar su atractivo dista mucho de haber existido siempre, y menos aun el entusiasmo que ese hecho suscita: el "sentido común popular" durante mucho tiempo decretó que lo nuevo no había probado su eficacia, no tenía forzosamente valor y podía incluso resultar peligroso.

LO NUEVO HA MUERTO, ¡VIVA LO NUEVO!

Hoy en día se observa una percepción diametralmente opuesta de lo nuevo: como una especie de tributo obligado, hay que aparecer como algo nuevo para tener derecho a ser moderno. Y se llega rápidamente a la paradoja de una sociedad llamada "moderna" e incluso "postmoderna" que se encontraría aun, a través de su persecución frenética de la novedad, en busca de su modernidad.

Al atribuir a lo nuevo un valor en sí, los que en primer lugar en Europa se proclamaron "modernos" pretendían indicar así su ruptura con la tradición. Esta elección de lo nuevo como valor simbólico era una invitación a aventurarse en lo desconocido, a riesgo de desestabilizar el orden establecido. Pero si bien para los intelectuales y los artistas la modernidad constituía una ruptura, lo nuevo siguió su propio destino en el seno de la sociedad modernizada.

La modernidad corrió parejas con el conjunto de los descubrimientos y los progresos científicos, la industrialización y la producción masiva, la sociedad de consumo, el desarrollo de los medios de comunicación y la mediatización de la cultura. Lo nuevo, por su parte, pasó a ser un lugar común. Se generalizó a la vez que se instaló una industria y un comercio de la novedad. Se vació de su valor revolucionario de ruptura con la tradición, de su originalidad, de su adelanto sobre su tiempo. Se vació de su modernidad. La producción de lo nuevo es rápida —para seguir el ritmo de la sociedad de consumo— y torna obsoleta la novedad que no cesa de reemplazar. Lo contrario de lo nuevo no es lo antiguo, sino lo nuevo de ayer que ha pasado de moda. Es una novedad efímera, una novedad que se festeja, que es fuente de emoción por el solo hecho de ser

Arriba, tocado moderno utilizado en una reunión tribal en Papua Nueva Guinea. Página de la izquierda, *M.L. Horizontal V* (1969), collage de Roman Cieslewicz sobre la *Gioconda*, el célebre cuadro de Leonardo da Vinci.

AYA WASSEF,
ensayista egipcia, trabaja como consultora para una agencia de comunicación.

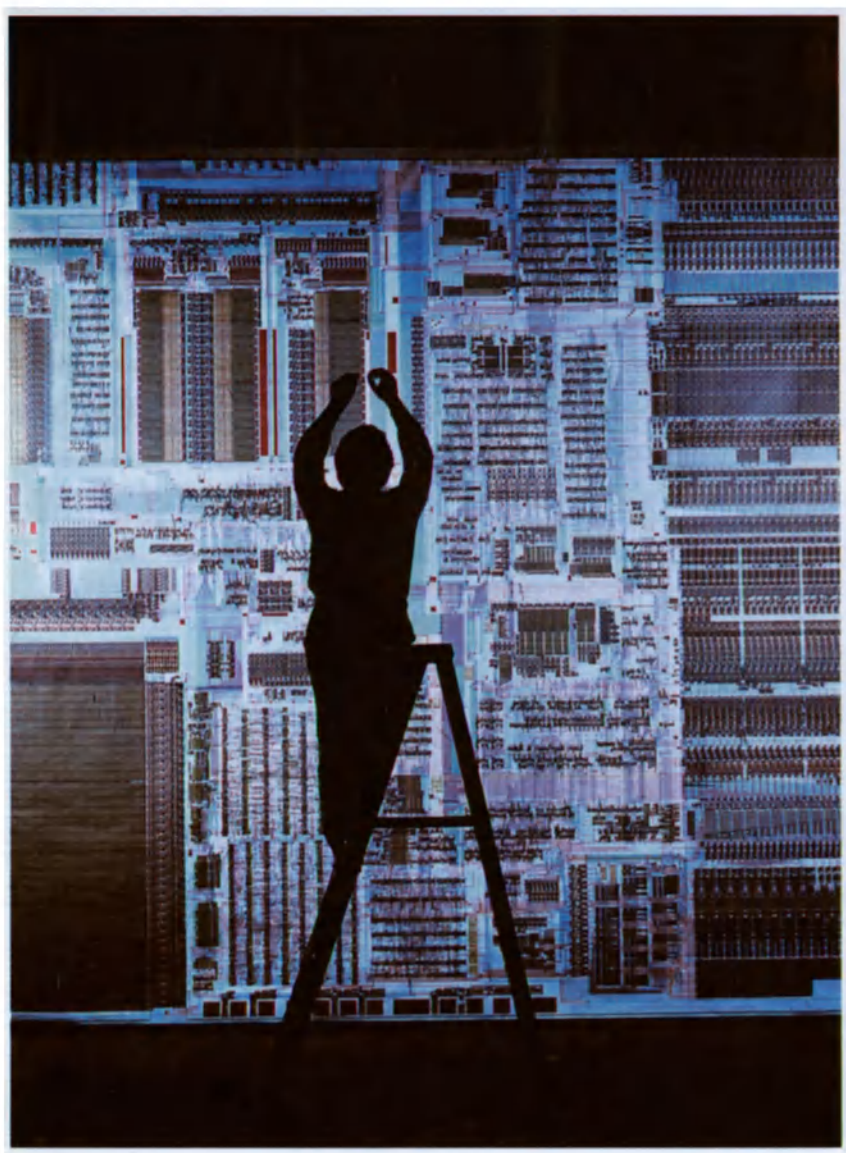
nuevo, en un instante de eternidad. Lo nuevo, exaltación suprema del presente en la negación del pasado, se ha convertido en el colmo de una modernidad llevada al paroxismo.

LA FLUCTUACIÓN DE LAS VALORES

Vaciado así de su substancia, lo nuevo transmite ahora los valores señeros de nuestras sociedades. Mediatizado al máximo, se ha convertido él mismo en un medio de comunicación. Nuevo producto *más eficaz*, nueva cocina *más sana*, nuevas computadoras *más conviviales*, nuevo modo de vida *más ecológico*, nueva televisión *más interactiva*... Apropiarse, mediante su integración —consumiéndolas a través de los productos que les dan carácter de valores—, la eficacia, la ecología, la convivialidad, la satisfacción, he ahí el proceso en que descansa la comercialización de los productos de consumo y que brinda a cada cual su parte de modernidad. Se adquiere lo nuevo para atribuirse los valores que encarna, para ser moderno.

Pero un valor que participa en la modernidad de una sociedad aquí y ahora no está necesariamente presente en un lugar o un momento diferentes. En una relación espacio-tiempo perturbada por medios de comunicación cada vez más rápidos y perfeccionados, la modernidad en cierto modo se burla de la historia y de la geografía. Y hay un cierto desfase histórico cuando lo moderno definido en los países occidentales industrializados —llamados del Norte— se exporta a los países del Sur, pues lo que es un acontecimiento moderno aquí es un asunto terminado allá.

Y, a la inversa, lo que es tradición aquí es moderno allá. En los países "en desarrollo" lo nuevo y moderno tiene que ver a menudo con la adquisición de objetos y productos venidos de Occidente (etapa que éste ya ha superado), en tanto que la modernidad en los países industrializados depende muchas veces de la mirada que se posa en el objeto; se llega así a la paradoja de un "regreso a las fuentes que es signo de modernidad" o de la "modernidad de lo antiguo". El destino de lo "natural" es revelador: constituye uno de los valores clave de una modernidad que promete el respeto del medio natural del ser humano, la ecología, el bienestar, considera más saludable consumir alimentos naturales, sin tratamientos químicos, y recurrir a la medicina natural, basada en tradiciones milenarias. Lo natural no es nuevo, y es el atractivo que se le encuentra hoy día como valor novedoso y prometedor lo que lo inscribe en la modernidad.



Centro de fabricación de circuitos electrónicos en Silicon Valley, California.

EL NEOLOGISMO, DECIDIDAMENTE MODERNO

La modernidad reside en eso, en ese nuevo enfoque de lo existente: más que lo nuevo, lo moderno es la lógica de lo nuevo, y es en el neologismo, como manera de actuar, donde se encuentra la modernidad.

El proceso del neologismo crea lo nuevo dando un nuevo sentido a lo ya existente. Así, el realizador de imágenes de síntesis que deforma a su antojo imágenes numéricas reales, el arquitecto que transforma una estación en museo, el estilista de moda que aparta de su utilización inicial los materiales perfeccionados de la industria espacial para crear un vestido, el diseñador que crea un mueble a partir de materiales reciclados hacen lo nuevo por transformación, derivación, préstamo, composición, deformación del sentido... Esos parámetros son lo esencial del neologismo, así como de una actitud, que hoy se mira como moderna, en una sociedad que se ha desentendido de toda perspectiva histórica para instalarse en el presente continuo. Se convierte lo antiguo en nuevo y se logra aproximar lo lejano, todo ello corregido y aumentado por una mirada moderna.

Lógica de lo nuevo, lógica de la recuperación y de la recomposición, lógica que se mofa de la temporalidad puesto que aproxima en el espacio lo que está alejado en el tiempo, el neologismo, que duda cabe, es decididamente moderno. ■

El afán de miniaturización

por Arik Levy y Pippo Lionni

Arriba, el robot miniatura "Señor".

CUANDO hoy día se habla de telecomunicaciones y viajes intercontinentales se suele afirmar que el mundo ha empequeñecido. Se trata desde luego de una metáfora, pues el mundo en verdad no ha disminuido de tamaño. En cambio, es exacto que la mayoría de los utensilios y los aparatos que utilizamos habitualmente son cada vez más pequeños, al punto que se puede decir sin exagerar que la miniaturización es uno de los rasgos más característicos y más desconcertantes de la vida moderna.

La miniaturización plantea numerosas preguntas y ofrece pocas respuestas. ¿De qué se trata concretamente? ¿Cuándo se puede afirmar que estamos en presencia de un objeto que es una miniatura? ¿Tenemos acaso una idea de lo que deben ser las dimensiones "correctas", óptimas, de un objeto —una cámara fotográfica o un teléfono, por ejemplo? Cuando una agenda de bolsillo es capaz de conservar en su memoria electrónica todas las informaciones contenidas en las pilas de documentos que se amontonan en nuestros escritorios, ¿qué sucede con las normas que gobiernan desde siempre nuestro sentido de las proporciones?

Por último, ¿cuáles son las consecuencias psicológicas y fisiológicas de la miniaturización? Después de todo la forma y el tamaño de los objetos que nos rodean no pueden dejar de influir en las relaciones que mantenemos con ellos. En esta interacción dinámica, la miniaturización de un elemento puede tener efectos inesperados. Un aparato de televisión que se reduce al tamaño

de un mazo de naipes ya no guarda proporción con el sillón, la mesa o el aparador de nuestro salón, y la imagen que desfila en la pantalla ya no tiene el aspecto estático de un cuadro colgado en la pared o de la portada de una revista. Un aparato de ese tipo se convierte en una especie de apéndice que podemos llevar donde más nos plazca. En nuestra casa lo ponemos en cualquier parte y resulta fácil olvidarlo. El hecho de que no seamos indiferentes a la pequeñez relativa de los objetos hace pensar que la carrera, hasta ahora desenfrenada, de la miniaturización tiene un límite. A medida que los objetos se vuelven más pequeños, los dedos que los manipulan parecen más grandes...

Los objetos miniaturizados parecen bien adaptados a su entorno, pues están previstos para ocupar un mínimo de espacio y consumir la menor cantidad posible de energía. Paralelamente nos permiten superar los obstáculos espaciales y temporales: así, una manera de escapar al ambiente hostil del metro es colocarse un par de auriculares y refugiarse en un capullo sonoro. Es evidente que los objetos miniaturizados imponen límites a las relaciones conviviales, y que ciertas reducciones nos llevarían a extremos absurdos. Así, por ejemplo, nada impide reducir el formato de esta revista a una vigésima parte del habitual con lo que se harían importantes economías de tinta, papel, tiempo, envío y transporte. Pero la dificultad para leerla a simple vista sería enorme.

Hoy día numerosos artículos de formato reducido como las microcomputadoras o los teléfonos portátiles con mandos numéricos forman parte de nuestro entorno familiar. En el Japón, inspirándose en las técnicas más refinadas de la relojería, se ha dado el último toque a un robot liliputiense que responde al nombre de "Señor". Equipado con un motor microscópico de alto rendimiento energético y un oscilador de cuarzo ultracompacto, es capaz de realizar, durante un tiempo indefinido, movimientos de una extraordinaria precisión. Las aplicaciones de "Señor" prometen ser numerosas, tanto en la industria como en la medicina. Imagine el lector que se le inyecte un minúsculo robot que se colaría por todas partes, controlaría todas sus funciones orgánicas y efectuaría, llegado el caso, las reparaciones necesarias.

No todos los objetos se prestan a la miniaturización. En los próximos años los muebles, las prendas de vestir y los utensilios de cocina experimentarán tal vez grandes transformaciones. Podrían reducirse a su expresión más sencilla y mínima. Pero es poco probable que se desee realmente miniaturizarlos. ■

ARIK LEVY,
diseñador gráfico israelí, es profesor ayudante en la Escuela Nacional Superior de Creación Industrial de París.

PIPPO LIONNI,
estaodunidense, cofundador de la agencia parisiense de *design* "Integral Concept", dirige una unidad de la Escuela Nacional Superior de Creación Industrial de París.

Micro-Mega

por Yves Beauvois y Alexandra Poulain

La observación puede parecer paradójica: en circunstancias que la modernidad se expresa a través de cierto gigantismo, se desarrolla paralelamente la tendencia inversa, la fascinación por lo muy pequeño o el deseo de reducir el espacio —de los bonsais japoneses a la microinformática. ¿Se trata de dos procedimientos fundamentalmente diferentes? ¿No sería posible ver en ellos dos aspectos opuestos de un mismo movimiento de la modernidad?

Hablar de modernidad en presente equivale a constituirse en sujeto de un discurso reflexivo: sólo hay modernidad en relación con el momento en que se la enuncia. Ese momento se define, explícitamente o no, como una ruptura de la temporalidad de la civilización o la cultura. Ahora bien, ¿qué ruptura es más perceptible que la que consiste en sorprender la mirada proponiéndole una sobredimensión de su entorno cotidiano? Agrandar para renovar. Esta ten-

dencia se expresa en un mito tan conocido como el de la torre de Babel, donde la aspiración a trascender los límites de la humanidad se manifiesta en la monumentalidad. La aparición del gigantismo sugiere lo siguiente: la actitud moderna es la que permite al hombre existir de manera perdurable, enfrentar la angustia que suscitan las contingencias del tiempo.

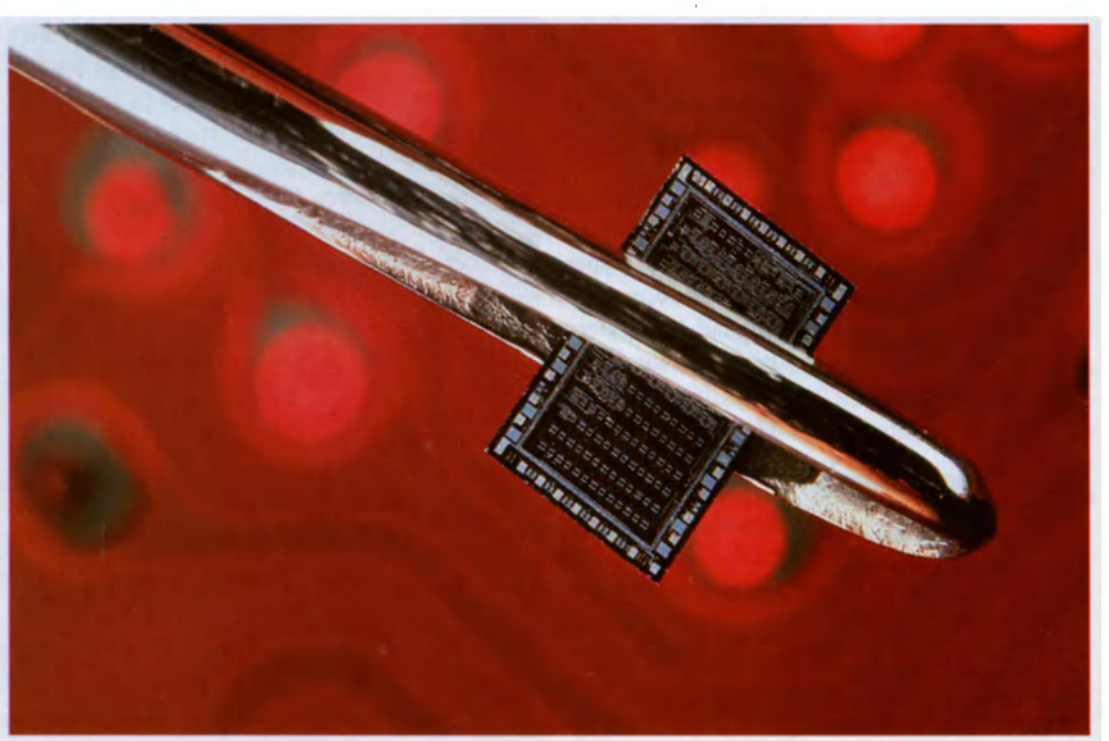
Esta actitud se sistematiza y adquiere una dimensión inédita en el siglo XIX. El triunfo de la revolución industrial permite la multiplicación de lo gigantesco: de las estaciones catedrales a los templos de las grandes tiendas, pasando por las fábricas fortalezas, lo moderno transforma el espacio cotidiano al urbanizarlo. La ciudad se convierte en el lugar de atracción, agresivamente conquistador, de la modernidad.

Repentinamente amenazado de saturación por el gigantismo, el espacio comienza a escasear. Para sobrevivir la modernidad reacciona y se inventa un nuevo desafío, diametralmente opuesto al anterior: la reducción llevada al extremo de los objetos, a los que se acusa de ocupar demasiado espacio. Electrónica, informática, burótica, domótica, telemática, afloran ahora con un imperativo común: la miniaturización.

Gigantismo y miniaturización coexisten y proceden de una misma actitud: recurrir a una técnica cada vez más perfeccionada para dominar el espacio. Al recurrir así a la inteligencia, la modernidad se revela como demostración de poder. Al servicio de una eficacia voluntarista, esa doble atracción por lo muy grande y por lo muy pequeño rechaza la búsqueda de armonía y de su corolario, la sensatez. Lo moderno tiene necesidad de desmesura. Podría muy bien constituir, en ciertos aspectos, una nueva manifestación de la *hybris*, concepto del que se servían los griegos para caracterizar la barbarie. ¿Es totalmente casual que el gigantismo y la miniaturización se den cita en el arma atómica, cuyo tamaño es tan reducido como inmenso su poder de destrucción?

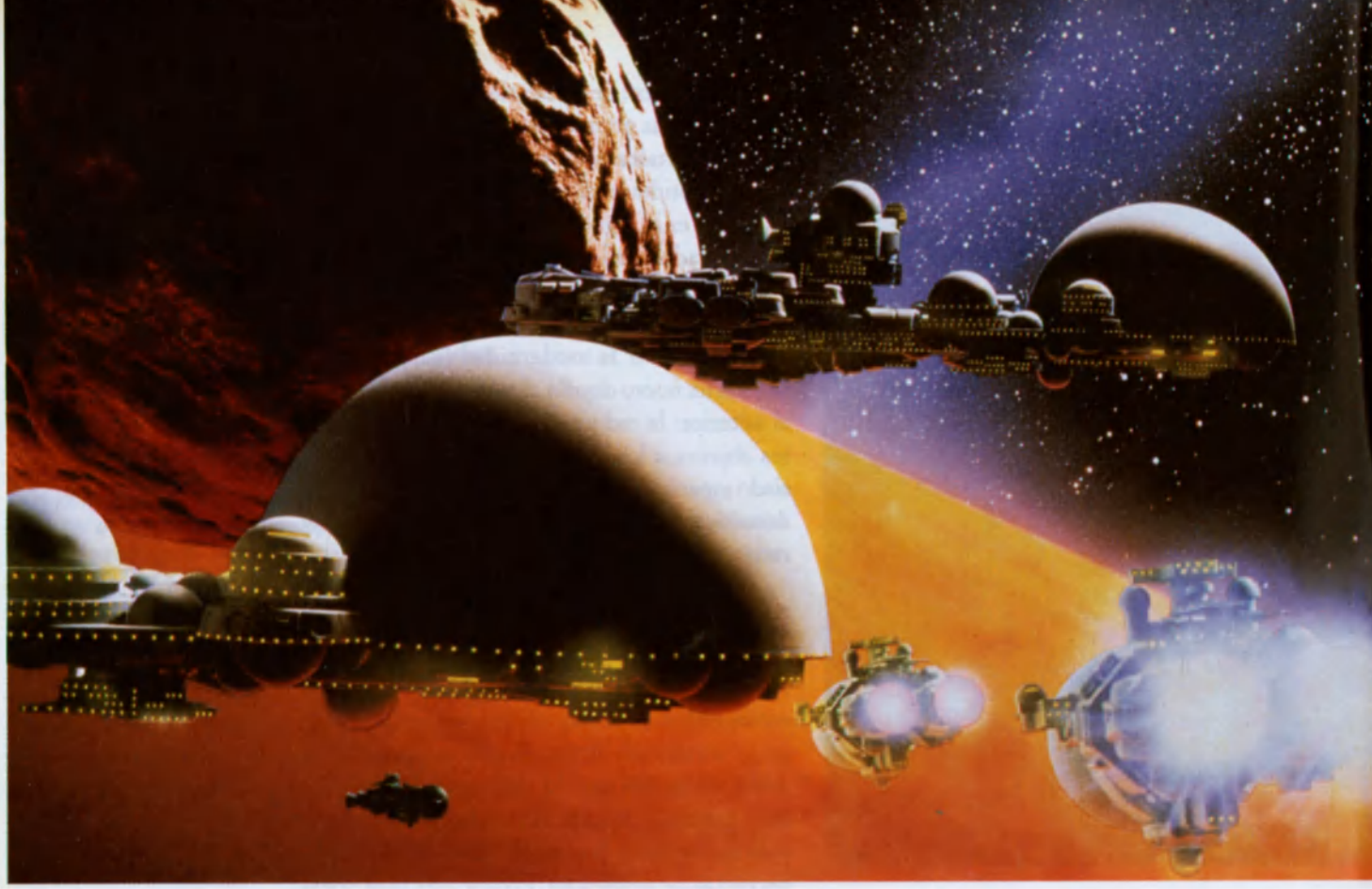
¿Bárbaros, los modernos? Pero también titanes que se exponen constantemente a todos los peligros al estremecer las bases mismas de las normas establecidas. ■

Arriba a la izquierda, el Arco de la Defensa, París. Abajo, microplaqueta en el ojo de una aguja.



YVES BEAUVOIS, francés, es profesor de historia en el Instituto de Estudios Políticos de París. Ha publicado *Les relations franco-polonaises pendant la "Drôle de guerre"* (1989).

ALEXANDRA POULAIN, francesa, es profesora de inglés en la Universidad de Caen (Francia).



El triunfo de Icaro

por Edmond Petit

AL comienzo había un pájaro en el cielo. Y el hombre, aferrado a la tierra, que quería imitarlo.

"El pájaro... por su incitación al vuelo, fue el único que dotó al hombre de una nueva audacia", señala Saint-John Perse.[1]

Una vez que el hombre comprendió el mecanismo del pájaro, cometió el error de creer que podría fabricarse alas y que tendría fuerza suficiente para accionarlas.

Entonces, esperando tener alas eficaces —y sobre todo un motor— el hombre de la Antigüedad (el moderno de su tiempo) hizo volar primero a los dioses, semidioses, genios y héroes. Es la historia de Icaro, siempre presente en la literatura y en la iconografía de todos los tiempos. Sin olvidar a su padre, el inventor Dédalo.

Alfombras mágicas, mantos de plumas, caballos alados... Primero el hombre es raptado por grifos, águilas, ocas. Antes de pensar en volar solo, se ejercita en caer. Y aparecerá toda una sucesión de saltadores en profundidad que se romperán la crisma.

Un día, un visionario está a punto de encontrar una solución. Leonardo da Vinci vislumbra la máquina voladora, el helicóptero, el paracaídas. Es posible, si se hace fe en sus apuntes, que realizara algunos ensayos.

Un tiempo después, Descartes y el padre Mersenne intercambian una correspondencia edificante "a saber si el arte de volar es posible... y si los hombres pueden volar tan alto, tan lejos y tan rápido como las aves..."

Cyrano de Bergerac inventa "seis medios de violar el firmamento virgen". El marqués de Bacqueville intenta atravesar el Sena con alas y el padre Gallien estima que "el arte de navegar por los aires" será posible dejándose llevar por balsas aéreas a lo largo de las corrientes (*¿jet-streams?*) "a la altura de la región del Granizo".

LAS MÁQUINAS VOLADORAS

Curiosamente, todos estos precursores encontraron la solución: basta con echar a andar un "mecanismo ingenioso". ¡Esa fórmula se repetirá a menudo, pero nunca con mayor precisión! Es lo que ya en 1250 proponía Roger Bacon: "Es posible hacer máquinas para volar, en las que el hombre, sentado o suspendido en el centro, daría

EDMOND PETIT, ex piloto francés de vuelos de reconocimiento y miembro fundador de la Academia Nacional del Aire y el Espacio de Francia, ha publicado recientemente una *Nouvelle histoire mondiale de l'aviation* (1991).

Arriba, escultura de Icaro durante la Fiesta de los Limones en Menton, Francia.
A la izquierda, flota de naves espaciales imaginada por el pintor contemporáneo Julien Baum.
Abajo, una prueba de vuelo realizada a principios de siglo por los hermanos Wright, precursores de la aviación norteamericana.

vueltas a algunas manivelas que pondrían en movimiento las alas para agitar el aire."[2]

El proyecto se ha abierto camino. Todo el mundo habla del asunto, salvo los sabios.

1782 — Lalande, académico, matemático y astrónomo prestigioso y respetado, lanza estas palabras: "Si los sabios callan, no es por desprecio. Está demostrada la imposibilidad, en todo sentido, de que un hombre esté en condiciones de elevarse e incluso sostenerse en el aire... Sólo a los ignorantes puede ocurrírseles realizar intentos de ese tipo."

1783 — Pilâtre de Rozier le responde echándose a volar, con el marqués de Arlandes, en el primer viaje en Montgolfier.

Victor Hugo, más tarde, cae en éxtasis:

¡Y se ve volar el cálculo de Newton
Montado sobre la oda de Píndaro![3]

Nadar, Jules Verne, Mouillard, Cayley, Marey, Lilienthal... Los cálculos, las previsiones, los ensayos se multiplican.

1890 — Ader vuela. El aeroplano ha despegado. Con su monoplano, su biplano, el hombre no flota, ¡vuela! ¡Habrán sido necesarios tantos proyectos!

Gabriel Voisin hace notar: "Lo más pesado que el aire no partió de algo tan genial como la rueda. Partió del ala. Es como si, en vez de apoyarse en la rueda, se perfeccionara un vehículo con patas mecánicas." Y Jean Cocteau, después de haberme contado la anécdota, añade: "El ala se acorta, el ala se escamotea, las alas se convierten en aletas, el pájaro se convierte en pez." Es, en resumen, toda la historia de la construcción aeronáutica.

Después de los hermanos Wright, al pionero va a suceder el deportista. Luego aparecerá el guerrero. Entre 1914 y 1918 los progresos son notables. Tras el restablecimiento de la paz, se avanzará aun más en la exploración del planeta. Se logra vencer a las montañas y los océanos; se mejoran los records.

Pero existe un riesgo. "Si todos los hombres fueran virtuosos me apresuraría a enseñarles a volar a todos", escribía Samuel Johnson en 1759. Llega una Segunda Guerra, más cruel, más aterradora, más moderna. Pero no hay que hacer responsable al avión de todo el mal que el hombre le ordena que haga y cabe meditar en este pensamiento de Lindbergh: "Hiroshima es a la desintegración del átomo lo que la Inquisición al Sermón de la Montaña."

Se logran nuevos progresos que beneficiarán a la aviación civil. Mejora la seguridad y despegan los primeros jets; se ha triplicado la potencia de los motores. Ha llegado el momento de avanzar aun más y de "colonizar los astros", según la fórmula de Supervielle.

UNA NUEVA DIMENSIÓN

¿La modernidad del instante no sería entonces más que un cambio de decorado? El ojo es múltiple, la presencia es simultánea: el tiempo ha perdido ya buena parte de su importancia y la distancia es una noción pasada de moda. En definitiva, se ha conquistado una nueva dimensión más. ¿No se habla incluso de una nueva libertad? Jules Roy señala, de pasada, "que la velocidad que permite a la nave espacial escapar a la atracción de la Tierra se llama *velocidad de liberación*".[4]

¿Estamos por fin liberados? ¿Y de qué? De la prehistoria de Gagarin al bello hoy de mañana, he aquí que nos encaminamos hacia otros interrogantes... ¿Cosmos sin fronteras? ¿Los cielos son celestes?

No hay peligro en nuestra madreTierra mientras nuestros movimientos puedan medirse a la velocidad del sonido. Cuando se hable de velocidad de la luz, habrá llegado el momento de inquietarse. Pero es cierto que entonces, tal vez ya no haya hombres. Los robots bastarán. ■

1. Saint-John Perse, *L'Ordre des Oiseaux*, Au Vent d'Arles 1962 — Gallimard 1972.
2. Roger Bacon, *De operibus secretis artis et naturæ*, 1250.
3. Victor Hugo, *La légende des siècles*, 1883.
4. Edmond Petit, *Le ciel et ses poètes*, prólogo de Jules Roy, Le Cherche Midi, 1992.

LA DESMESURA

La imagen no sólo se ha multiplicado hasta el infinito, sino que, de la pintura a las imágenes realizadas con computadora, se ha transformado totalmente. ¿Significa esta evolución el fin de la cultura de la mirada?

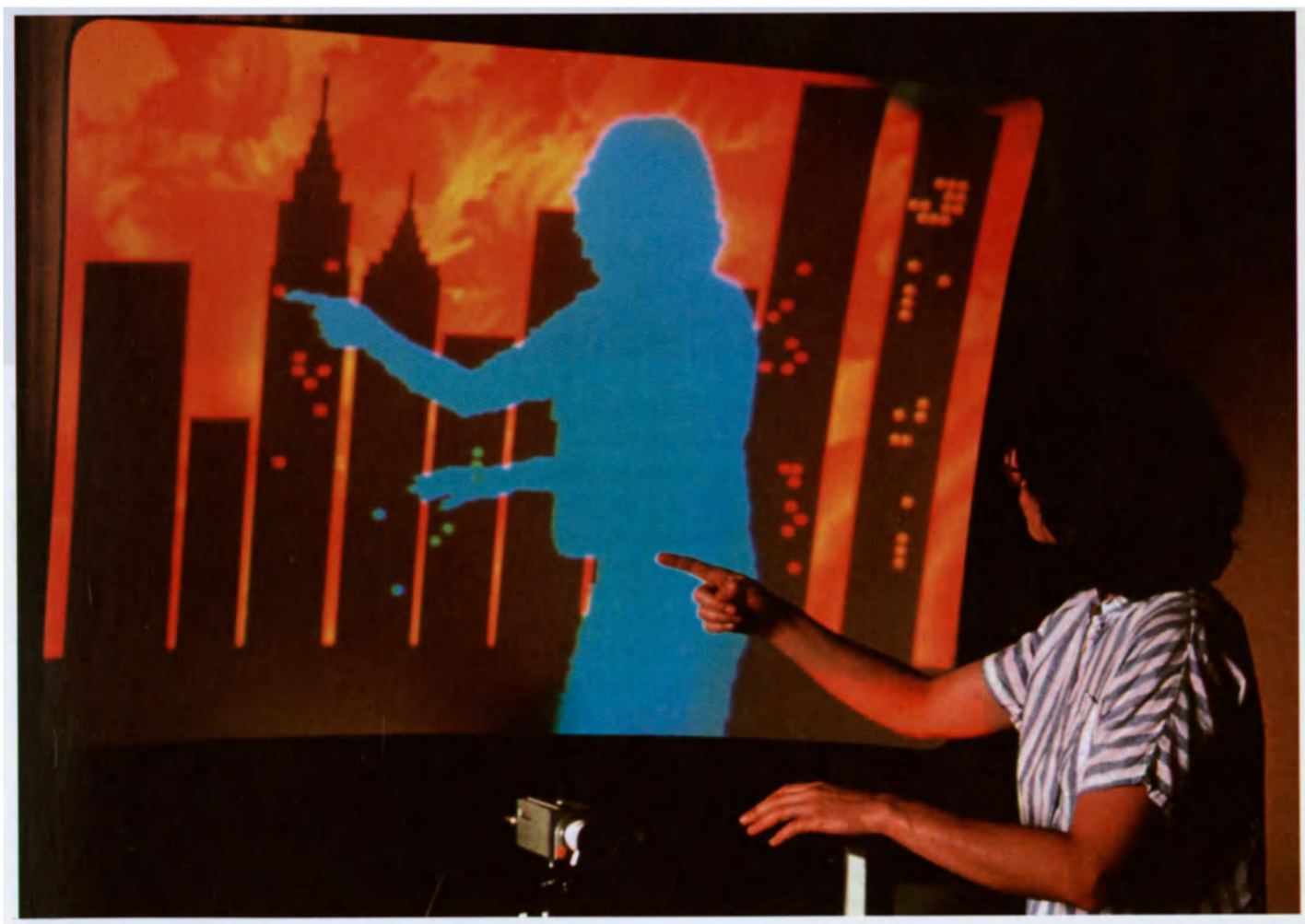
La mirada, la imagen, el reflejo

por Sonia Younan

A la izquierda, estudio de Leonardo da Vinci de los pliegues de una túnica para su cuadro *Santa Ana con la Virgen y el Niño*. Abajo, con un simple movimiento del dedo los rascacielos se iluminan en la pantalla video.

LAS imágenes se inscribían antaño en un soporte material: dibujos, grabados y pinturas definían un espacio concreto que cobraba sentido gracias a la proyección de las dimensiones latentes del cuerpo del sujeto. La organización del espacio pictórico procede de ese elemento dionisíaco que es el cuerpo, medio por el que se integra en la temporalidad, en la música, "en la danza total que agita con su ritmo todos los miembros". Así, en *El origen de la tragedia* Nietzsche estima que todas las artes plásticas derivan de la música, simbolismo total del cuerpo que no necesita imágenes ni conceptos. Las artes plásticas no son sino la proyección de "destellos en forma de imágenes", el despliegue del velo apolíneo de la belleza a partir del cuerpo. Dioniso es un principio de comunión y de fusión con la totalidad del universo. El artista debe despojarse de su yo ficticio y romper los límites de su individualidad para convertirse en portador de las energías cósmicas. La sabiduría del arte presupone este olvido del yo.

Todo el espacio pictórico lleva la impronta del cuerpo, de su enigma. En los soberbios ropajes pintados por Leonardo da Vinci, el cuerpo desaparece casi, pero su ausencia sirve para organizar el despliegue apolíneo de vestimentas y luces. Lo visible tiene menos significado por lo que muestra que por sus zonas de sombra. Las líneas sólo cobran sentido porque condensan la temporalidad del gesto del pintor, porque son música antes de proyectarse en el espacio. Correlativamente, el recorrido de la mirada del espectador es el que, "yendo a pacer en el lienzo", extraerá significaciones múltiples. En su *Teoría del arte moderno*, Paul Klee insiste en la idea de la obra como génesis y resume así el itinerario de la creación: "El movimiento previo en nosotros, el



movimiento activo, operante, orientado hacia la obra, y por último la comunicación a los demás, a los espectadores, del movimiento consignado en la obra." Si la instantánea fotográfica nos parece menos verdadera que un cuadro, es precisamente porque carece de este doble recorrido que le da un carácter duradero.

LA ESTÉTICA DE LO TRIVIAL

¿Qué ha pasado? Apolo ha perdido a Dioniso. El espacio se ha desolidarizado del cuerpo por el que podía adquirir sentido. Los aparatos han sustituido a nuestra mirada. Las imágenes, desconectadas de las formas de la percepción del sujeto, no se definen ya por su relación con la realidad, sino unas con respecto a otras.

La pintura ha encontrado en el hiperrealismo su fórmula de alta definición. Según un pintor hiperrealista, "la fotografía no tiene la última palabra del realismo". Cabe añadir que la realidad tampoco. Lo confirma la alucinante precisión de los detalles propia de este tipo de pintura. Los cuadros de Richard Estes, realizados a partir de decenas de clichés distintos, restituyen paisajes urbanos en medio de juegos de reflejos y marcos desmultiplicados. Nos hacen ver lo que la mirada humana no podrá observar nunca, la misma definición para la imagen reflejada en el escaparate de una tienda y para el objeto que se encuentra detrás del cristal. Al eliminar lo difuso y aplastar lo exterior contra lo interior, esta pintura confiere al espacio pictórico un aspecto homogéneo, liso, sin el menor resquicio de fantasía. La visión natural

Una escena de *Nick's movie* (1979-1980), película de Wim Wenders sobre el realizador estadounidense Nicholas Ray al final de su vida.

que preserva en su línea curva un halo de posibilidades es reemplazada por la visión frontal y rectilínea del objetivo que, al interponer una serie de mediaciones tecnológicas, arruina la condición original del sujeto, convertido en el apéndice contingente y superfluo de los aparatos de visión. ¿Es casual que la firma del pintor aparezca muchas veces invertida, como un reflejo más entre los reflejos? La pintura del Renacimiento procuraba entregar una visión humana del mundo, un espacio escalonado en profundidad en el que la luz surgía de la sombra y la necesidad estaba presente, frágil, como una conquista arrancada a la contingencia de todas las cosas. El hiperrealismo, movido por un afán obsesivo de transparencia, nos dice que no hay nada detrás de las superficies, que, en resumidas cuentas, no hay nada que ver.

Cuando la percepción pierde su elemento imaginario, nos deja reducidos a lo trivial, a la tautología, a la literalidad. El psicoanalista Sami Ali define lo trivial como "el final de la proyección", "la desaparición de todo afecto", la ausencia de polaridad entre un interior y un exterior. "Es una 'realidad' a la vez inmediata y última, amputada del proceso histórico cuya culminación representa y que no lleva ya en sí la huella de la acción de lo negativo." El eclipse de la temporalidad en aras de una positividad absoluta, el final de la imaginación como capacidad de decir no, nos llevan a una configuración en la que todo se torna reversible, las copias tienen el mismo valor que el original, lo virtual se confunde con lo fáctico y la realidad aparece tan sólo como efecto especial.

LA DESMULTIPLICACIÓN DE LAS IMÁGENES

Entre las diferentes imágenes de la pintura, la fotografía, el cine, el video, las imágenes numéricas... se han establecido relaciones complejas. Las películas de Wim Wenders reflejan este juego de desafíos y fascinaciones mutuas, como la pareja que forman Jonathan y Ripley en *El amigo americano*. Jonathan, enmarcador profesional que vive en un taller impregnado de olores y de materiales, pertenece a una cultura pictórica, la de la mirada. Es el único capaz de distinguir en una subasta el cambio de matiz del azul de los falsos Derwartt. Encarna la instancia apolínea de la Belleza, la del límite, el contorno sobrio, el marco. Con Ripley, el amigo americano, pasamos bruscamente del lado de lo inmaterial, de la circulación desenfrenada de los signos, de la especulación. Al dinero, forma generalizada de las mercancías, corresponden las imágenes, formas generalizadas de lo real. Rippley sólo se define en la exterioridad de los signos emitidos por los aparatos. Tendido en una mesa de billar, se fotografía a sí mismo con una cámara polaroid. La desmultiplicación de las imágenes acaba por encubrir su cuerpo. Las copias triunfantes consagran la muerte del original. A lo largo de la película, el espectador lo ve grabándose y, después, escuchando la grabación, como si su sensación de existir no tuviera más apoyo que las frágiles huellas registradas por los aparatos. Ripley, personaje postmoderno, termina por llevar a Jonathan a su bando, que es el de lo sublime caído en el orden de lo cuantitativo. Momento clave de la película es el plano en el que Jonathan rompe un marco en su taller ¿Qué sucede cuando el marco se quiebra? Es la escapada hacia lo ilimitado, el mar, la muerte...

Devolver su inocencia a las imágenes... En su libro *La verdad de las imágenes* Wim Wenders descubre en la visión una posibilidad de verdad latente "oscurecida por el discurso, la historia, la opinión". Esta vuelta a una percepción verdadera, libre de todo juicio y de toda opinión, viene a ser como "esa vuelta a las cosas mismas" por la que aboga la fenomenología. Se trata de recuperar una mirada infantil sobre las cosas. Pero esta

***Grand Luncheonette* (1969), cuadro del pintor estadounidense Richard Estes.**

potencialidad de verdad tiende a desaparecer con la inflación de las imágenes. La imagen de alta definición permite multiplicarlas hasta el infinito sin merma de la definición y no impone límite alguno a las manipulaciones sucesivas. Numérica, inmaterial, no se deteriora como los negativos del cine. La noción de original pierde con ella su sentido: los trucajes a los que se ve sometida no dejan rastro.

Wim Wenders quiere hacer del cine un polo de resistencia a esta pérdida de sentido: "Para cada imagen, el cine debe erigir un último baluarte de este sentido de la imagen." El paso de una cultura pictórica a la "era de la reproducción técnica", a las reproducciones de obras de arte, a la fotografía y, más tarde, al cine, y, por último, a la imagen electrónica, ha dado lugar a una inflación de imágenes que constituye "una de las enfermedades más graves de nuestra civilización".

El cine posee una memoria, un lenguaje elaborado: "El lenguaje cinematográfico es una forma poderosa que deja su impronta en todo lo que muestra." El video, más fácil de manejar y más espontáneo, carece de esa "aptitud para cobrar forma". Su lenguaje es primario; elimina la construcción de algo perdurable en aras de un montaje que desarticula el tiempo en instantes y abandona los planos de conjunto del cine por el régimen del primer plano. Entre el cine y el video existe la misma relación que entre el original y la copia. La proliferación de imágenes de video, excrecencia cancerosa que se basa en una pérdida de organicidad, es una auténtica enfermedad. En *Nick's movie*, Wenders filmó en imágenes de video a Nicholas Ray enfermo de cáncer. "El video me parecía en esta película como un cáncer dentro de ella." Para atajar la enfermedad, eso que Jean Baudrillard denomina "el contagio viral de las cosas por las imágenes", hay que volver a situar la imagen de video en el marco cinematográfico, sellarla con su impronta, cargarla de la organicidad, el sentido y la memoria de que carece.

LA SUPERFICIE ABSORBENTE DE NUESTRAS PANTALLAS

Nietzsche, en su crítica contra Wagner, estigmatizaba los signos de una modernidad que, ansiosa de alcanzar la infinita grandeza de lo sublime, sólo podía caer en la infinita pequeñez, la del sonido reducido a sus componentes elementales y privados de toda relación orgánica. Esa sublimidad caída en lo cuantitativo es la de esta nueva tecnología de la imagen que nos envuelve en un abrazo fusionante y reduce nuestra percepción al suprimir la distancia constitutiva de nuestra visión.

"Estábamos ante la imagen y estamos dentro de lo visual." Régis Debray, en *Vie et mort de l'image, une histoire du regard en Occident*, insiste en el carácter distanciado de la percepción visual: "Ver es retirarse de lo visto, tomar distancia, abstraerse." La percepción sonora es más arcaica, es envolvente. En el mundo audiovisual, lo visual está subordinado a lo auditivo, un ruido visual se superpone a la banda sonora: "Lo visual se ha convertido en un ambiente casi sonoro." Nos

SONIA YOUNAN, profesora egipcia de filosofía, es también pintora, crítica de arte y autora de un cortometraje de ficción.

encontramos atrapados en una lógica de absorción, en esa superficie "secante", por emplear la expresión de Paul Virilio, que nos despoja de nuestra visión.

La velocidad de transmisión de las imágenes, su ubicuidad, nos dispensan de imaginar otro lugar, de proyectarnos en el tiempo o en el espacio. Todo ya está aquí y ahora. "Todo llega sin que haga falta moverse." La religión de lo directo, lo inmediato, el primer plano, trata de hacernos creer que estamos presenciando los acontecimientos. Pero desde McLuhan —*medium is message* (el medio es el mensaje)— sabemos bien que los hechos se confunden con la huella que dejan, que el único presente es la presencia de la imagen. Esta, alejada del orden opaco de lo visible, ha sido anexionada por la estrategia de la comunicación, ascendida por sí misma, indiferente a todos los contenidos de sentido.

Si queremos evitar que la velocidad atropelle nuestra imaginación y devolver su inocencia a las imágenes, hay que disociar la imagen del sonido —que en el video, contrariamente al cine, van en la misma banda—, detener la imagen, resistir a la imposición de lo directo. Tal vez veríamos así volver esa potencialidad de verdad de la que habla Wenders. Lo que sucede es que el sentido sólo aparece en diferido. Recordemos la magdalena de Proust que hace aflorar a los labios todo un pasado sepultado en la memoria, un pasado vivido de nuevo como presente. Las imágenes sólo cobran sentido cuando se articulan con nuestras propias imágenes mentales y se integran en nuestra temporalidad, entrando en resonancia con nuestro cuerpo, depositario de nuestra memoria. El cuerpo, nuestra "gran razón", decía Nietzsche...

EL ENIGMA DE LAS APARIENCIAS

En la película *Blow up* de Antonioni, el enigma se crea en torno a la fotografía tomada en un parque londinense que revela la existencia de un cadáver que Thomas, el fotógrafo, no había visto. El ojo del objetivo capta lo que había permanecido invisible para la visión humana. Pero, al querer ampliar demasiado la foto, el misterio se esfuma. La tentación de la proximidad nos lleva a la insignificancia del grano de la fotografía. Como la del aspecto de la piel de Albertina para el autor de *En busca del tiempo perdido*. El régimen de los primeros planos y zoom hacia adelante nos sume en lo que llama Baudrillard "la obscenidad blanca" de un universo transparente: "¿Cuál es el origen de la idea absurda de poder revelar el secreto, exponer la sustancia desnuda, llegar a la obscenidad radical? Es una pura utopía —no existe lo real, nunca existió lo real—, la seducción lo sabe y preserva su enigma."

Para recuperar la seducción de las apariencias, librarse de la "obscenidad blanca", hay que volver a inventar el cuerpo como enigma. En la película *El contrato del dibujante*, de Peter Greenaway, cineasta y pintor, los dibujos arquitectónicos de una casa forman parte de la intriga, al igual que los ropajes de Leonardo da Vinci. Esos dibujos dan profundidad a la imagen cinematográfica. No se pueden descifrar como un anuncio publicitario; devuelven sólo en dosis infinitesimales la memoria de los acontecimientos pasados. Los indicios de asesinato únicamente se revelan en un juego sutil de apariciones y desapariciones. La temporalidad de la película, la lógica de la intriga, se organizan a partir del espacio pictórico. El verdadero enigma es el que se esconde en la articulación de las líneas, de los valores, del claroscuro. La obra de arte, según Heidegger, se mantiene siempre "en reserva". El dibujante muere tal vez por haber descubierto al asesino, pero sobre todo por no haber sabido preservar el enigma de las apariencias, la inocencia de las imágenes.

EL VÉRTIGO DE LO NUMÉRICO

Al principio era el número... La dotación lógica como Logos, según la expresión de René Berger. Las nuevas técnicas de la imagen —videografía, infografía, holografía— se apartan de las formas de nuestra percepción para apegarse al número. Las imágenes de síntesis, programadas en una computadora, nos hacen penetrar en la era de la simu-

***Juana de Aragón*, cuadro de Rafael y su taller.**

lación, en la que el efecto de realidad predomina sobre lo real y la virtualidad sobre la actualidad.

La relación entre el arte y estas tecnologías es problemática. Así como el pensamiento artístico impide la mediación del concepto y profundiza en las determinaciones singulares de lo real para abrirse a la totalidad, la imaginería numérica invierte los datos al hacer de lo singular una consecuencia de la idea de lo universal. El artista se convierte en informático, y la trascendencia de la obra de arte implosiona en el interior de las redes. Como observa Michel Jaffrennou: "La proliferación de las redes, esa tela de araña que se instala en el mundo entero, esa fluidez que se apodera del conjunto de la comunicación, hacen que las obras creadas en pantalla se desplacen por los circuitos, los recorran y vuelvan hasta nosotros casi inmediatamente transformadas, interpretadas, dispuestas a marcharse otra vez ."

Las imágenes, inscritas en un espacio inmaterial, absorbidas por las redes, entregadas al juego de la interactividad, producidas en tiempo real, se apartan de lo humano. Ahora las imágenes se contemplan entre sí.

LA SABIDURÍA DEL AMOR FRENTE A LA SABIDURÍA DE LA IMAGEN

La revelación del Otro se produce esencialmente por la mirada, la cual, lejos de ser una nueva significación que se sumara a la imagen sensible, sólo aparece sobre un fondo de destrucción de ésta última. Es la mirada la que lleva el enigma del Otro, la que hace vacilar nuestra certidumbre inicial, inmediata. Nos lo recuerda la fascinación que ejerce la Gioconda: dominados por su mirada, no podemos mirarla. La imagen plástica se ausenta, desaparece, para dejar paso a esta pura presencia del Otro. ¿Quién podría decir con exactitud de qué color son sus ojos?

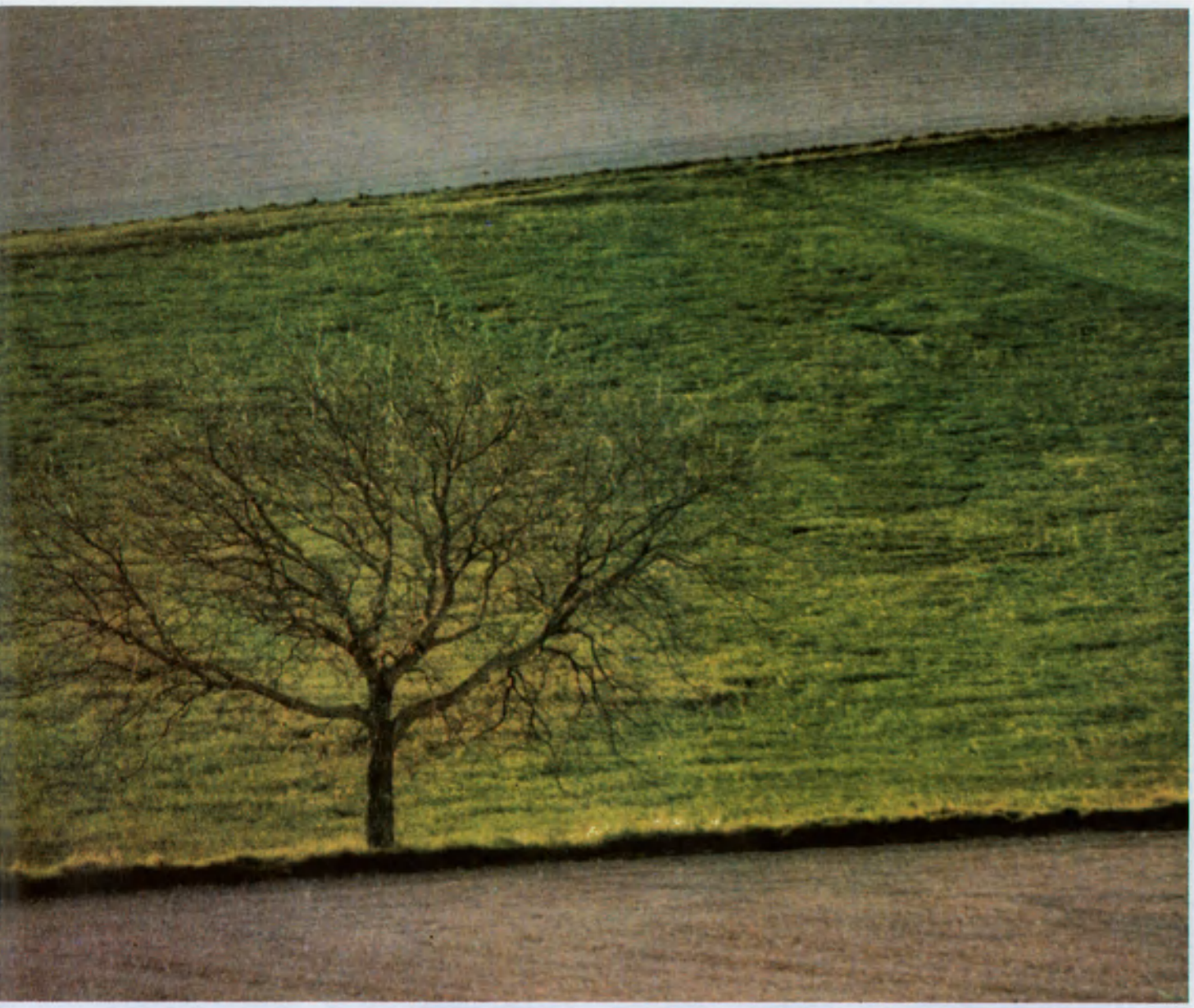
La mirada del Otro es insostenible. El narrador de *En busca del tiempo perdido,* no contento con mantener a Albertina prisionera, sólo la soporta dormida: "Su yo no se escapaba en todo instante, como cuando charlábamos, por los resquicios del pensamiento no confesado y de la mirada. Había llamado a sí todo lo que de ella estaba fuera; se había refugiado, encerrado, resumido en su cuerpo." La mirada es esa rendija por la que el Otro huye de su imagen plástica y que hay que devolverle: "Con todo, esos párpados bajados daban a su rostro esa continuidad perfecta que los ojos no interrumpen."

La multiplicación de las imágenes es testimonio de una civilización que ha olvidado la mirada, que suprime toda forma de alteridad, una cultura "con los párpados bajados". A la seducción de la mirada que mantenía los polos a distancia, al amor que se dirigía al "enigma del Otro", a la trascendencia del arte que preserva el "aura" de las obras originales, respondemos con una fuga enloquecida por las estrategias de la imagen. ■

Pintar la manzana

por Nissim Merkado

NISSIM MERKADO,
artista francés y profesor de artes plásticas, ha expuesto sus obras en varios países, entre ellos Francia, Bélgica y Bulgaria.



Preservar el enigma de las apariencias. Fotografía de Pascal Rieu.

MANZANA verde, manzana amarilla, manzana roja, colores...

He colocado la manzana roja sobre la tierra a fin de poder pintarla. Tierra ocre, tierra quemada. Contraste. Homogénea e indeleble, la pintura al óleo es superior, con más posibilidades que ninguna otra de acercarse a la naturaleza. Pigmentos.

La pintura al óleo y el color de la manzana no despiden el mismo olor. Energía de los sentidos.

La palabra energía aparece a menudo.

Nada es seguro. Momento de ausencia de mi parte que percibo en el silencio como un factor unificador, "multi-presencia".

Pintar, ver los detalles que van apareciendo en la superficie plana. La línea negra rodea los colores obstinadamente comprimidos unos contra otros. El azar.

El ambiente resuena. La manzana está en la retina del ojo, pero su color vibra en otra parte.

Ver cómo nace la silueta de lo esencial: sobre fondo blanco, apenas perceptible, la manzana es blanca....

La manzana es comestible, la manzana se pudre.

Cézanne demostró que la manzana es también algo más: morada de la belleza... La pasta homogénea del color construye la forma "única" —magia de un poder transmisible e intermaterial.

La sensación se consume como la energía...

50,7 x 73,5, cuadro.

El color dispone de una estructura molecular, refleja la luz con una potencia igual para dos cuerpos cuya identidad fundamental es materialmente diferente. La similitud de color entre la piel roja de la manzana y el tinte rojo de la sangre es artificial. Traspuesto libremente fuera de toda convención formal, el color se acerca al pensamiento abstracto universal.

El árbol en que crece la manzana está vacío.

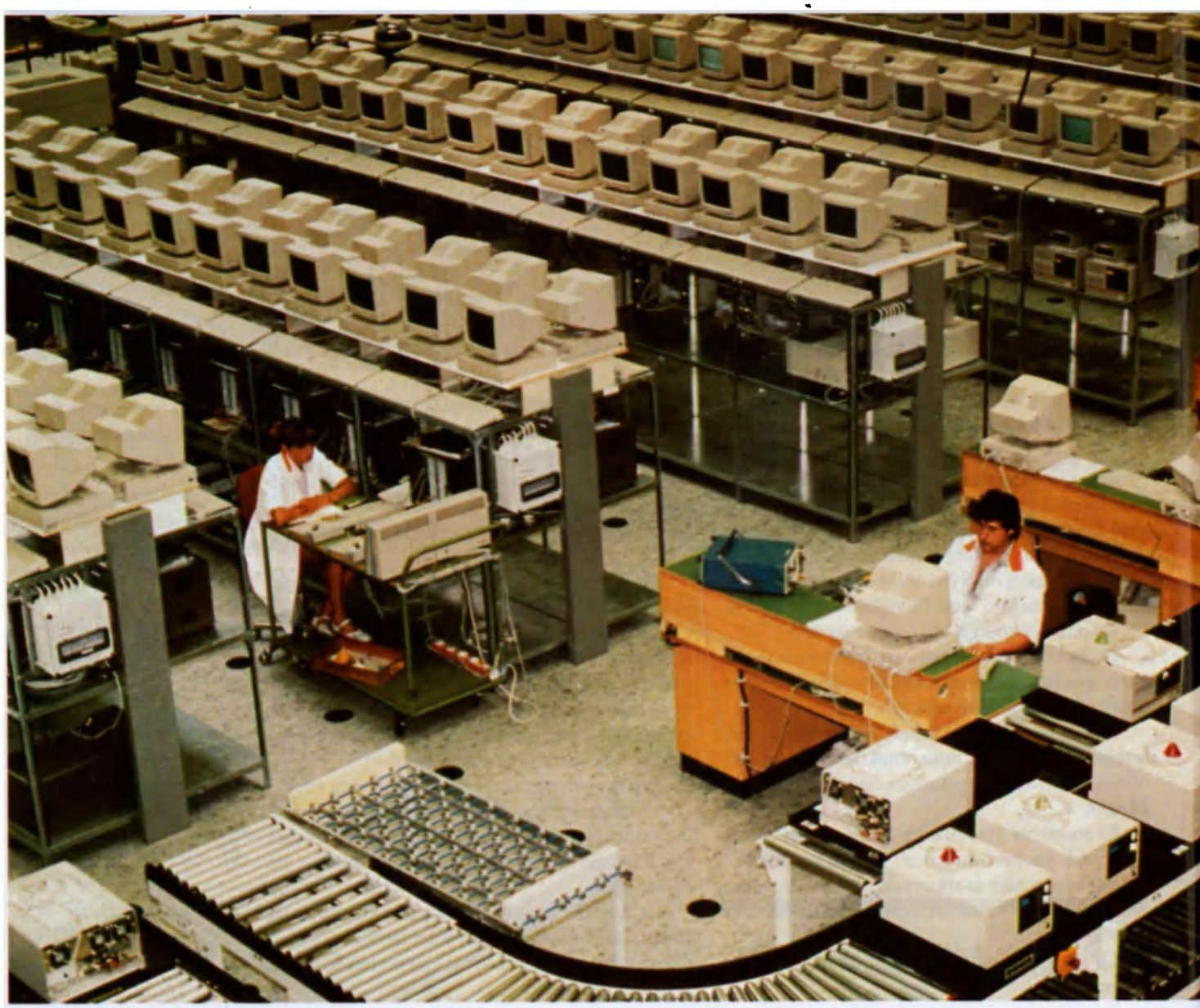
El sol disminuye de volumen. Vistas a través del microscopio electrónico, las pepitas de una manzana contienen una serie de memorias no descifradas.

Utilizando los rayos X, se advertirá que las pepitas de la manzana han sido dibujadas y pintadas antes de ser recubiertas con un fondo verde. La memoria es otra cosa. ■

La vida superlativa

por Reginald Fraser Amonoo

CREAR más riquezas, hacer más prósperos a los ciudadanos, he aquí el objetivo de las políticas industriales y comerciales de nuestro mundo moderno. El mejoramiento de los medios de producción ha ocasionado una sobreproducción, así como una competencia feroz entre las naciones. La mecanización de la agricultura, las cadenas de montaje en las fábricas, la robotización y la informatización han aumentado sin duda alguna el rendimiento, pero han creado también una superabundancia de productos que saturan el mercado. Debido al excedente de producción lechera, Europa está obligada a liquidar esos productos a precios irrisorios; en Estados Unidos y en Japón hay demasiado acero y se fabrican automóviles de sobra. E incluso el sector de la informática, tras un periodo de expansión, comienza a estancarse. El costo social de la sobreproducción es considerable: disminución de los beneficios, bancarrotas, cierre de fábricas, desempleo, sectores económicos en ruina, regiones siniestradas. El Tercer Mundo no ha quedado a



A la derecha, omnipresencia de la publicidad. Cartel en Lagos (Nigeria).
Abajo, cadena de montaje de computadoras en Alemania.

salvo de la sobreproducción, que trae aparejada en todas partes una baja catastrófica de los precios de las materias primas.

La necesidad de dar salida a esta profusión de mercaderías ha engendrado uno de los fenómenos más importantes del mundo moderno: el papel preponderante de la propaganda —convertida en publicidad y estimulada por el progreso de los grandes medios de información. A la prensa escrita y los carteles se han sumado la televisión, el cine, el video, la informática. Todos estos medios brindan al consumidor la posibilidad de evadirse de una realidad prosaica, le ofrecen una visión diferente, compensatoria, de su existencia. Las estrellas de Hollywood y del mundo del espectáculo, que con su estilo de vida han reemplazado a los reyes, los conquistadores y los héroes de antaño, cautivan al público con la ilusión de un mundo de ensueño donde todas las pasiones pueden ser satisfechas. Este deslumbramiento va acompañado de un entusiasmo ilimitado por lo extraordinario, de ahí la popularidad de los campeones deportivos, cuyas proezas alimentan las publicaciones especializadas y los libros de records. Y esos triunfadores sacan partido de su talento prestándose, ellos también, a hacer publicidad.

Así, allí donde hay sobreproducción todos los

REGINALD FRASER AMONOO, ghanés, es profesor en la Universidad de Zimbabwe. Especialista en teatro francés del siglo XVII y en lenguas africanas, ha publicado numerosos artículos y un estudio sobre la situación lingüística de Ghana (1989).

medios son buenos si se quiere atrapar al cliente en potencia: competencia desleal, fraude industrial, falsificaciones, espionaje.... todo vale. Para incitar al comprador, la publicidad se sirve de cualquier señuelo, incluso de la mentira. Cada producto se presenta como el mejor, el más ventajoso, el más rentable, con todas las fórmulas consagradas del caso: el super, el extra, el hiper... Y no retrocede ante nada, ni siquiera la exhibición de los encantos femeninos. Si el comprador no tiene dinero suficiente, se le propone el pago en cómodas cuotas o créditos ventajosos, por lo menos al principio. ¿No se ha llegado acaso a ofrecer automóviles que uno se puede llevar antes de hacer desembolso alguno y con el beneficio adicional de un tanque lleno de gasolina?

CONSECUENCIAS DE LA BÚSQUEDA DEL BIENESTAR EN AFRICA

¿Afecta ese fenómeno a los países en desarrollo? Creo que sí. La afición de los jóvenes africanos, por ejemplo, por todos los productos extranjeros no es algo nuevo. Después de todo, el comercio con los primeros exploradores europeos se basaba en el deseo de adquirir artículos de lujo procedentes del extranjero. Pero lo más notable, desde la Segunda Guerra Mundial, es que este entusiasmo se ha contagiado a vastos sectores de la población africana.

Diversos factores han contribuido a ello. En Ghana, por ejemplo, en los años cuarenta y cincuenta, gracias a la posibilidad de viajar en avión, el hecho de conocer Inglaterra, y sobre todo Londres, y realizar estudios en Europa, confería, a ojos de la mayoría de los conciudadanos que nunca habían salido del país, un prestigio especial: se formaba parte de los *been-to,* los que "habían ido a". Y esa promoción social despertaba un deseo de emulación, sobre todo entre los jóvenes.

La lucha por la emancipación política obedecía también hasta cierto punto a un anhelo de ascenso social y de bienestar material. Lo que antes se obtenía gracias a un costoso proceso de aprendizaje se conseguía ahora con el éxito político, independientemente del nivel de instrucción. Con ese nuevo tipo de políticos, que llegaron al poder mediante una sucesión de golpes de Estado, una clase privilegiada substituyó a otra.

Por último, el afán de lucro y de una vida cómoda ha llevado a muchos jóvenes africanos a dedicarse al comercio al por menor de artículos de lujo, importados y vendidos esporádicamente. Se establece así una corriente entre Africa Occidental, por un lado, y Europa y Estados Unidos, por otro, como resultado de la actividad de pequeños comerciantes que no aportan nada concreto a la economía de su país.

Entre esos viajeros se cuelan traficantes de poca monta. La droga ha hecho su aparición en el mercado clandestino africano. Los riesgos son enormes, pero la ganancia muy atrayente. En cuanto a los consumidores, buscan sensaciones más fuertes que las que pueden procurarles los estimulantes más anodinos. Los drogadictos constituyen así el grupo que aspira a disfrutar lo más posible. El abuso de las drogas no es forzosamente moderno, pero la extensión del fenómeno es un hecho nuevo. Los incidentes que se han producido en ciertas universidades, e incluso en establecimientos de enseñanza secundaria, así como en las filas de algunos militares golpistas, hacen pensar que el consumo de estupefacientes comienza a difundirse entre los jóvenes africanos.

EL AFÁN DE "MÁS"

Así, en muchos aspectos, un número cada vez mayor de africanos, comerciantes, traficantes, aventureros —africanos en cierto sentido "internacionalizados"— adoptan frente a a la sociedad de consumo una actitud que no difiere en nada de la que se observa en Estados Unidos o en Europa. El deseo de lujo y de artículos de consumo que se manifiesta en los países del Norte ha encontrado aficionados en los países del Sur. Con la diferencia de que las consecuencias, frente a la penuria en que viven la mayoría de nuestros compatriotas, son mucho más dramáticas. La extensión, a veces incluso la generalización, de esta búsqueda desenfrenada de "más" es una de las principales características de los tiempos modernos. ■

Joven motociclista en una aldea de Níger.

Cuerpo reparado, cuerpo fragmentado

por Bernard Teo

Arriba, trasplante de hígado realizado en un hospital parisiense.

RESTABLECER las funciones de órganos amputados o enfermos gracias a prótesis artificiales —estimuladores cardíacos, audífonos, miembros o riñones artificiales, por ejemplo— es una de las proezas de la medicina moderna. El trasplante de órganos significa un paso más en esta prodigiosa aventura científica y constituye para pacientes que sufren de lesiones orgánicas graves la única garantía de sobrevivir.

En esta posibilidad de reparar así el cuerpo humano se manifiesta lo mejor de nosotros mismos. Pero, si no somos vigilantes, puede también conducir a los peores excesos al dar libre curso a la avidez, el egoísmo y al favorecer la propensión a explotar y deshumanizar a nuestros semejantes.

Cuando se lleva a cabo en el respeto de las normas éticas y de la deontología, el trasplante de órganos es un poderoso símbolo de la solidaridad humana, de la capacidad de adaptación y de interdependencia de los hombres, pues ello no sería posible sin la existencia de una auténtica red de ayuda mutua y de cooperación a escala nacional e internacional. Así, por ejemplo, la actividad conjunta de científicos de todo el mundo y su dedicación a la ciencia han permitido elaborar y distribuir inmunodepresores eficaces —medicamentos indispensables para que un trasplante se realice con éxito.

A diferencia de otro tipo de tratamientos médicos, el trasplante de órganos requiere la participación plena y total de la colectividad. Las autoridades podrán definir normas éticas y aprobar créditos, pero sus esfuerzos serán vanos si el público no los apoya o si rechaza la donación de órganos.

Son ya numerosos los países que, presionados por la opinión pública, han adoptado medidas a fin de garantizar que los recursos financieros, la raza, el sexo, la situación social o las creencias religiosas no constituyan un obstáculo cuando alguien necesita realmente un trasplante. En efecto, si el público estima que los trasplantes

BERNARD TEO, singapurense, es profesor de teología moral y de bioética en la Yarra Theological Union de Melbourne (Australia) desde 1991.

no respetan la dignidad de la persona o se basan en criterios que acentúan las diferencias entre los miembros de la comunidad, es posible que manifieste su rechazo poniendo término a la donación de órganos.

Pero, el gran peligro reside en que esta técnica lleve a ver en el ser humano sólo un conjunto de órganos que se prestan a una explotación utilitaria y mercantil. Toda propuesta encaminada a autorizar el comercio de órganos constituye un atentado a la dignidad fundamental de la persona humana. Convertir el cuerpo humano en partes comercializables equivale a escarnecer la integridad y la identidad de cada cual y corromper el impulso de generosidad y de altruismo en que se basa esta terapéutica.

Un comercio de este tipo sólo conseguiría dividir a la comunidad, pues transformaría las relaciones de colaboración y ayuda mutua en relaciones mercantiles: los más pobres resultarían desfavorecidos frente a aquellos que disponen de los medios necesarios para colocarse a la cabeza de las listas de candidatos al trasplante. Las relaciones internacionales también se verían perjudicadas: nadie ignora que los receptores de los países industrializados tienen la posibilidad de procurarse en países desfavorecidos, y en condiciones a menudo dudosas, órganos de donantes de escasos recursos, e incluso hacer que éstos sean conducidos al país del receptor para cerrar la transacción. Tales prácticas no sólo descargan en los pobres los problemas de los ricos, sino que los despojan de su dignidad rebajándolos al nivel de objetos. Esta situación exige con urgencia una acción en el plano internacional.

Corresponde a los gobiernos adoptar las medidas necesarias para evitar tales abusos y sancionar a los ciudadanos que se procuren órganos en el extranjero por esos medios. En cuanto a los que intervienen de una manera u otra en el trasplante de órganos, tendrían que seleccionar de forma más rigurosa tanto a los receptores como a los donantes.

Pero, ante todo, ese cuerpo reparado traduce tal vez una visión excesivamente estrecha de la vida, un deseo obstinado de conservación de la envoltura corporal, cualquiera sea el costo financiero o humano. Y acaso refleja también nuestra incapacidad o nuestra negativa a enfrentar la perspectiva de la muerte, a preguntarnos si la existencia humana no es algo más que la conservación de sí mismo. ■

Fabricación de prótesis automáticas en Haifa (Israel).

AREA VERDE

EL CORREO DE LA UNESCO — JULIO/AGOSTO 1993

LA CUMBRE SOLAR MUNDIAL

Emblema de la Cumbre Solar Mundial.

Según previsiones del Programa de las Naciones Unidas para el Medio Ambiente (PNUMA), si el consumo mundial de energía se mantuviera en el nivel a que llegó en 1990, las reservas de petróleo durarían 46 años, 205 las de carbón y 67 las de gas natural. Por otra parte, la producción y utilización de estas energías de origen fósil provocan un aumento constante de la contaminación de las aguas, los suelos y, sobre todo, el aire, por óxidos de nitrógeno y azufre y el metano. La cantidad de dióxido de carbono, que en 1988 era de unos 6.300 millones de toneladas, podría duplicarse de aquí a 2010.

Mostafa K. Tolba, Director Ejecutivo del PNUMA, advierte en su libro *Salvemos el planeta* (1992): "A finales del decenio de los ochenta se vio claramente que si el consumo de energía —sobre todo la procedente de combustibles fósiles— continuaba al mismo ritmo, podía dar lugar a una degradación acelerada del medio ambiente mundial (en particular, el aumento de los sedimentos ácidos, la contaminación atmosférica de las ciudades y el cambio climático), haciendo peligrar así el desarrollo y el bienestar futuro de todos los seres humanos."

La explotación de la energía nuclear, presentada como una "energía limpia", despertó grandes esperanzas con sus promesas de una electricidad abundante y barata. Pero el accidente de Chernobyl, el envejecimiento de las instalaciones y la acumulación de desechos peligrosos difíciles de eliminar han enfriado rápidamente los entusiasmos. Además, esta forma de producción de energía resulta excesivamente cara y demasiado exigente desde el punto de vista tecnológico para los países en desarrollo.

Aunque no hayan constituido una prioridad política o económica fundamental, probablemente debido al bajo costo del petróleo, las energías que se conocen como renovables — electricidad solar, biomasa, energía eólica, energía de los océanos— no han tenido el éxito que merecían.

Por esta razón, la UNESCO ha decidido organizar este año una conferencia internacional sobre las energías renovables: la Cumbre Solar Mundial. El término "solar" está empleado aquí simbólicamente para designar las diferentes formas de energía renovable y apelar a la vez a la imaginación del público. Esta reunión, que se celebra del 5 al 9 de julio de 1993 en la sede de la UNESCO en París, en estrecha colaboración con organizaciones competentes, ha sido concebida como una cumbre de expertos.

LA CUMBRE SOLAR MUNDIAL

Estos especialistas de alto nivel harán un balance de la evolución de la energía solar desde la Conferencia que organizó la UNESCO sobre el mismo tema en 1973. Asimismo examinarán el porvenir de las energías renovables y estudiarán la posibilidad de crear un Decenio Mundial de la Energía Solar (1995-2005). Ahora bien, su principal objetivo consistirá en formular un plan de acción mundial para desarrollar y utilizar eficazmente las fuentes renovables de energía.

Ha llegado la hora de hacer el balance de los progresos políticos y tecnológicos en la materia y de poner de relieve las múltiples ventajas que esas fuentes presentan para el medio ambiente, el desarrollo sostenible, la salud, unas industrias más limpias, una mayor seguridad y la autosuficiencia energética de las naciones. Hay que alentar al sector de investigación y desarrollo, sin olvidar los aspectos socioculturales y educativos de la utilización de la energía solar, que podría modificar nuestro "modus vivendi". Una triple misión que la UNESCO, por sus esferas de competencia, está perfectamente capacitada para llevar a buen término.

F. B. ■

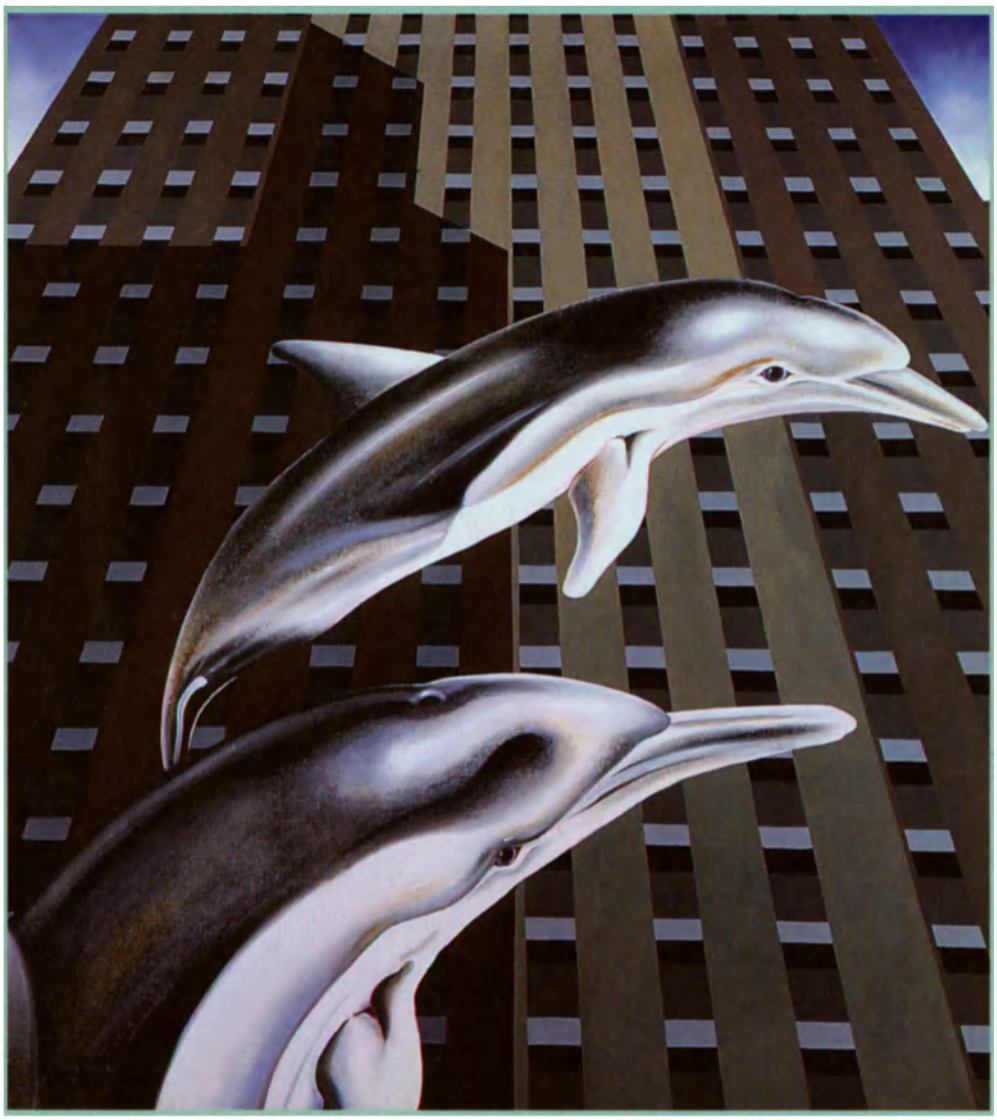
Paneles solares que proporcionan energía a una estación de bombeo de agua en Malí (arriba) y al refrigerador de un dispensario en Marruecos (abajo). A la izquierda, central geotérmica de Svartsengi, Islandia. En primer plano, bañistas disfrutando de las aguas calientes y curativas que arroja la central.

CLIMA: ¡SOCORRO, NO PASA NADA!

POR FRANCE BEQUETTE

JULIO de 2893. Una noria de barcos conduce directamente a la vigésima sexta planta del edificio de las Naciones Unidas en Nueva York a los participantes en una conferencia sobre el clima. Pero esta reunión se realiza demasiado tarde... La ventana se ha convertido en puerta de entrada desde que se produjo el calentamiento de la atmósfera, se fundieron los casquetes glaciares de los polos y subió el nivel del mar. Esta hipótesis catastrófica, lanzada como señal de alarma, apareció años atrás en una revista de las Naciones Unidas, y aunque muy exagerada, junto con el fenómeno conocido como "efecto de invernadero", preocupó no sólo a las autoridades de las islas con bajo relieve, como las Maldivas en el Océano Indico, sino a las de los Países Bajos, cuyas tierras ganadas al mar están protegidas por diques. Bangladesh, el delta del Nilo, el este de los Estados Unidos y todas las costas bajas se encuentran igualmente amenazados, situación particularmente inquietante teniendo en cuenta que el 70% de la población mundial vive a menos de 60 km del mar.

¿En qué consiste exactamente el famoso efecto de invernadero que ha dado tanto que hablar y provocado tanta alarma en la opinión pública? El problema se presentaba así hasta ahora: las radiaciones solares atraviesan la atmósfera y llegan a la Tierra, que a su vez devuelve parte del calor recibido. Pero ese calor, indispensable para la vida y para que el agua se mantenga en estado líquido, queda retenido, como por la pared de vidrio de un invernadero, por ciertos gases cada vez más presentes en la atmósfera, como el gas carbónico, el metano, el óxido de nitrógeno, los clorofluorocarbonos (CFC) o el ozono troposférico (de baja altitud). Ahora bien, según Edward Goldsmith, fundador hace veinte años de la revista británica *The Ecologist*, la concentración de gas carbónico ha aumentado ya en 25% desde los comienzos de la era industrial, y la de metano se ha duplicado, en tanto que el óxido de nitrógeno progresa en 0,5% al año, lo mismo que el ozono troposférico.



Los delfines, delfines sobre Nueva York **(1974), obra del artista argentino Nicolás Uriburu.**

En la obra de Edward Goldsmith y Nicholas Hildyard, *The Earth report* (Informe sobre el planeta Tierra), aparecida en 1988, se describe el efecto de invernadero como "el problema ecológico más grave de cuantos ha de afrontar nuestro planeta. Mientras políticos y científicos siguen preguntándose si el aumento de temperatura de 0,5°C que se ha producido en este siglo se debe a las actividades humanas o a fluctuaciones climáticas naturales, casi todos los climatólogos coinciden en afirmar que pronto tendremos pruebas claras del efecto de invernadero". El autor cita también a la ex Primera Ministra británica Margaret Thatcher, quien declaró en marzo de 1989 que "se estaban produciendo en la química de la atmósfera terrestre cambios importantes cuyos efectos podrían ser desastrosos para la humanidad". Algunas personalidades políticas, que han llegado a comparar el efecto de invernadero a una guerra nuclear mundial, se han hecho así eco de las afirmaciones alarmistas de los ecologistas.

DE LAS CERTEZAS A LAS DUDAS

¿Y si las certezas de 1989 sólo fueran hipótesis improbables en 1993? Los paleoclimatólogos, que investigan los hielos, los sedimentos, las rocas, los corales y los troncos de los árboles centenarios, apaciguan los ánimos: reconocen, por ejemplo, que son incapaces de decir qué temperatura había hace dos mil años. El planeta pasa por ciclos, alternativamente cálidos y húmedos, o fríos y secos. Si en la primera mitad de este siglo (es decir, desde que existen mediciones precisas de las temperaturas) se registró una elevación de 0,5°C, con un máximo en los años ochenta, nadie se atreve a afirmar actualmente que se trate de una prueba irrefutable de un calentamiento general del globo, ni que sea imputable a las actividades humanas, puesto que no se sabe exactamente qué pasaba antes de la aparición del hombre. Gérard Lambert, miembro del grupo intergubernamental de expertos sobre la evolución del clima, precisa: "Sabemos que los factores que favorecen el efecto de invernadero aumentan. Podemos medir el contenido de gas carbónico, metano y CFC de la atmósfera. Podemos hacer simulaciones de lo demás, pero por mucha que sea la potencia de nuestras computadoras, ningún modelo consigue copiar la naturaleza."

La Conferencia Intergubernamental sobre el Programa Climato-

El efecto de invernadero.

lógico Mundial, que se celebró en Ginebra (Suiza) del 14 al 16 de abril de 1993, reservó también algunas sorpresas. Patrocinaban esta reunión la Organización Meteorológica Mundial (OMM), el Programa de las Naciones Unidas para el Medio Ambiente (PNUMA), la FAO, la UNESCO, el Consejo Internacional de Uniones Científicas (CIUC), el Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD) y la Comisión Oceanográfica Internacional (COI). Bajo el lema "Acción para el clima", su objetivo, un año después de la Conferencia de Río, consistía en hacer el balance de un asunto tan crucial como las repercusiones socioeconómicas de un cambio de clima provocado por el efecto de invernadero. Los 400 participantes procedentes de 140 países tuvieron que rendirse a la evidencia. En uno de los documentos de la Conferencia se afirma: "La previsión del clima futuro es un proyecto complejo que las lagunas de nuestros conocimientos dificultan... hay que profundizar los conocimientos de los procesos climáticos y mejorar las observaciones de la atmósfera, los océanos, los hielos y las tierras emergidas del planeta." En resumidas cuentas, ni un solo orador dejó de señalar que era necesario intensificar las investigaciones correspondientes.

¿Y SI EL EFECTO DE INVERNADERO FUERA BENEFICIOSO?

Si los países industrializados cuentan ya con centros terrestres de observación, cohetes, satélites y sistemas informáticos y de elaboración de modelos climáticos, los países en desarrollo carecen generalmente de medios para observar el clima local y sus variaciones y manipular y analizar los datos meteorológicos. Por esta razón se ha hecho un llamamiento para que los países ricos participen en la creación de centros de observación en los países pobres. Incluso se ha llegado a esbozar un presupuesto, sin que nadie pueda decir de dónde se obtendrán los fondos. Gunnar Kullenberg, Secretario de la COI en la UNESCO, declara que es de lamentar que ningún Estado o personalidad eminente se haya decidido a encabezar verdaderamente el movimiento. Se diría que los gobiernos esperan la ratificación de la convención-marco de las Naciones Unidas sobre los cambios climáticos. En efecto, esta convención que 154 países firmaron en junio de 1992 en la Conferencia de las Naciones Unidas sobre Medio Ambiente y Desarrollo, tiene que ser ratificada para que adquiera carácter obligatorio. Su objetivo último consiste en "estabilizar las concentraciones de gases que producen efecto de invernadero en la atmósfera en un nivel que impida toda alteración peligrosa del sistema climático por la actividad humana".

Precisamente los observadores que asistieron a la Conferencia de Río y después a la de Ginebra quedaron sorprendidos al no escuchar ninguna alusión a la necesidad de reducir la producción de gases con efecto de invernadero, es decir, la contaminación. Antes bien, en una conferencia de prensa que dio en nombre de la FAO el Sr. Wim Sombroek, Secretario del subgrupo interdepartamental sobre el cambio climático, se dijo que "el cambio climático podría dar lugar también a modificaciones positivas que deberíamos estar preparados para aprovechar lo mejor posible: el aumento de las cantidades de gas carbónico debiera tener un efecto beneficioso en la producción mundial de alimentos cuando la población humana se duplique". Cierto es que el carbono proporciona su alimentación a las plantas. Se han llegado a establecer otros varios efectos benéficos de los cambios climáticos, entre ellos un potencial mayor de biocarburantes, temperaturas más altas en los países templados, etc. Esta afirmación, verdaderamente revolucionaria, habría hecho seguramente estremecerse a Edward Goldsmith. ¿Hay que llegar a la conclusión de que debemos seguir despidiendo gases con nuestros coches para tener buenas cosechas? ■

FRANCE BEQUETTE, periodista francoamericana especialista en problemas ambientales, contibuye desde 1985 al programa WANAD-UNESCO de formación de periodistas africanos de agencias de prensa.

HAY PLOMO EN EL AIRE

Pocos Estados publican las cifras de sus emisiones de plomo. Ahora bien, según estimaciones del Programa de las Naciones Unidas para el Medio Ambiente (PNUMA), las actividades humanas producen en todo el mundo unas 320.000 toneladas de plomo al año, a las que hay que sumar unas 12.000 toneladas de origen natural (partículas de polvo emitidas por los volcanes y arrastradas por el viento). El plomo presente en la gasolina sólo constituye el 10% de toda la producción de plomo refinado, pero es el causante del 60% de las emisiones imputables al hombre. Como se deposita hasta una distancia de cien metros a uno y otro lado de las carreteras, no hay que consumir los vegetales ni las setas que crecen en esa zona. ■

COCODRILOS DE CONTRABANDO

En enero de 1993, la Secretaría de la Convención sobre Comercio Internacional de Especies Amenazadas de Fauna y Flora Silvestres (CITES) permitió a las aduanas de Montevideo (Uruguay) incautarse de un cargamento de 29.000 pieles de caimán que, cargadas en Colombia en un contenedor, tenían como destino final Singapur, pasando por Curaçao y Aruba (territorios dependientes de los Países Bajos pero no cubiertos por la Convención). Por otra parte, las autoridades se incautaron en Italia de dos cargamentos ilegales de 10.000 pieles de caimán procedentes también de Colombia, uno de los cuales había pasado por Curaçao y el otro por Panamá. Mala cosa ser cocodrilo en Sudamérica. ■

EL PLANETA EXPLICADO A LOS NIÑOS

Un notable librito, publicado por las Naciones Unidas en 1990, en inglés y en español, lleva por título *Azul y lindo, el planeta Tierra, nuestra casa (Blue and beautiful: Planet earth, our home)*. Sus autores, Ruth Rocha y Octavio Roth, por medio de textos breves ilustrados a la acuarela, explican por qué es necesario proteger la Tierra. ¿Cuál es la mejor razón? Que sólo tenemos una Tierra y no hay otra en el sistema solar. Para adquirir este libro (precio 9,95 dólares), se ruega dirigirse por escrito a Clara Flores, United Nations Publications Sales Section, Room DC2-0853, Nueva York, NY 10017, Estados Unidos. ■

ASPECTOS POSITIVOS DE LA INUNDACIÓN

Era tradición de los productores de arroz del valle de Sacramento, en California, prender fuego a los rastrojos después de la cosecha de otoño. El humo recubría el valle, enviando cada vez a la atmósfera aproximadamente un millón de toneladas de productos contaminantes. En 1992, los ecologistas propusieron un cambio de táctica: sustituir el fuego por el agua. El mes de diciembre pasado se inundaron 6.000 hectáreas de arrozales. Este pantano improvisado se ha convertido en el paraíso de las aves acuáticas que han acudido a hibernar en él. En primavera, el agua, una vez drenada, pasará a engrosar el caudal del río Sacramento y ayudará así a los salmones jóvenes a emigrar hacia el océano. ■

JARDINES BOTÁNICOS Y DIVERSIDAD BIOLÓGICA

Aproximadamente la mitad de los 1.600 jardines botánicos que existen en el mundo se dedica a la conservación de las especies creando bancos de semillas de centenares de plantas o, más modestamente, manteniendo pequeñas colecciones de vegetales en invernaderos o en jardines públicos. Desgraciadamente, estos jardines están mal repartidos. Abundan en las zonas templadas, donde la diversidad es menor: en Europa hay 532 jardines y 12.000 especies; en Norteamérica, 265 jardines y 20.000 especies y en Sudamérica, donde la flora consta de unas 80.000 especies, sólo existen 66. ■

LA PESADILLA DE LOS PESCADORES

¿Quién hubiera podido sospechar el odio que tienen los pescadores a la estrella de mar de tipo Asterias? Esta, carnívora poderosa, se atiborra de mejillones, ostras y vieiras. Sin embargo, apasiona a los investigadores, ya que para comer — caso único en el reino animal— arroja el estómago por la boca y envuelve con él a su presa. Si sufre una herida en alguno de sus brazos, lo pierde pero le vuelve a crecer y, con él, el ojo que tiene en la punta. Además, puede cambiar de sexo. Los machos se convierten en hembras cuando éstas escasean. ¿No merece semejante maravilla de la naturaleza una parte de los mariscos que ingerimos? ■

UNA NUEVA LEY PARA EL LAGO BAIKAL

Expertos rusos y alemanes se reunieron en septiembre de 1992 para preparar una nueva legislación con el fin de proteger el lago Baikal, amenazado por la contaminación de las fábricas de celulosa instaladas en su extremo meridional. Según el representante de la Alianza Mundial para la Naturaleza, que participaba en la consulta, la ley debería establecer una zona de amortiguación en cuyo centro se encontraría el lago. Este, con una longitud de 634 km, de 25 a 79 km de anchura (la superficie de Bélgica) y una profundidad de 1.637 m, contiene la quinta parte del agua dulce del planeta. Cuando lo visitamos, una polémica enfrentaba a Grigori Galazy, ex director del Instituto de Limnología (estudio de los lagos) de Irkustsk, y su sucesor, Mijail Grachev. Para el primero, el lago se muere por culpa de la contaminación. A juicio del segundo, que reclama su inscripción en la Lista del Patrimonio Mundial de la UNESCO, la pureza de sus aguas no deja lugar a dudas, diagnóstico ampliamente confirmado por los científicos americanos con quienes hablamos allí. Tras haber explorado las aguas heladas en un pequeño submarino, declararon lo siguiente: "El lago es magnífico. ¡El más puro del mundo!" Ojalá se apruebe la ley que proteja definitivamente esta enorme reserva de agua. ■

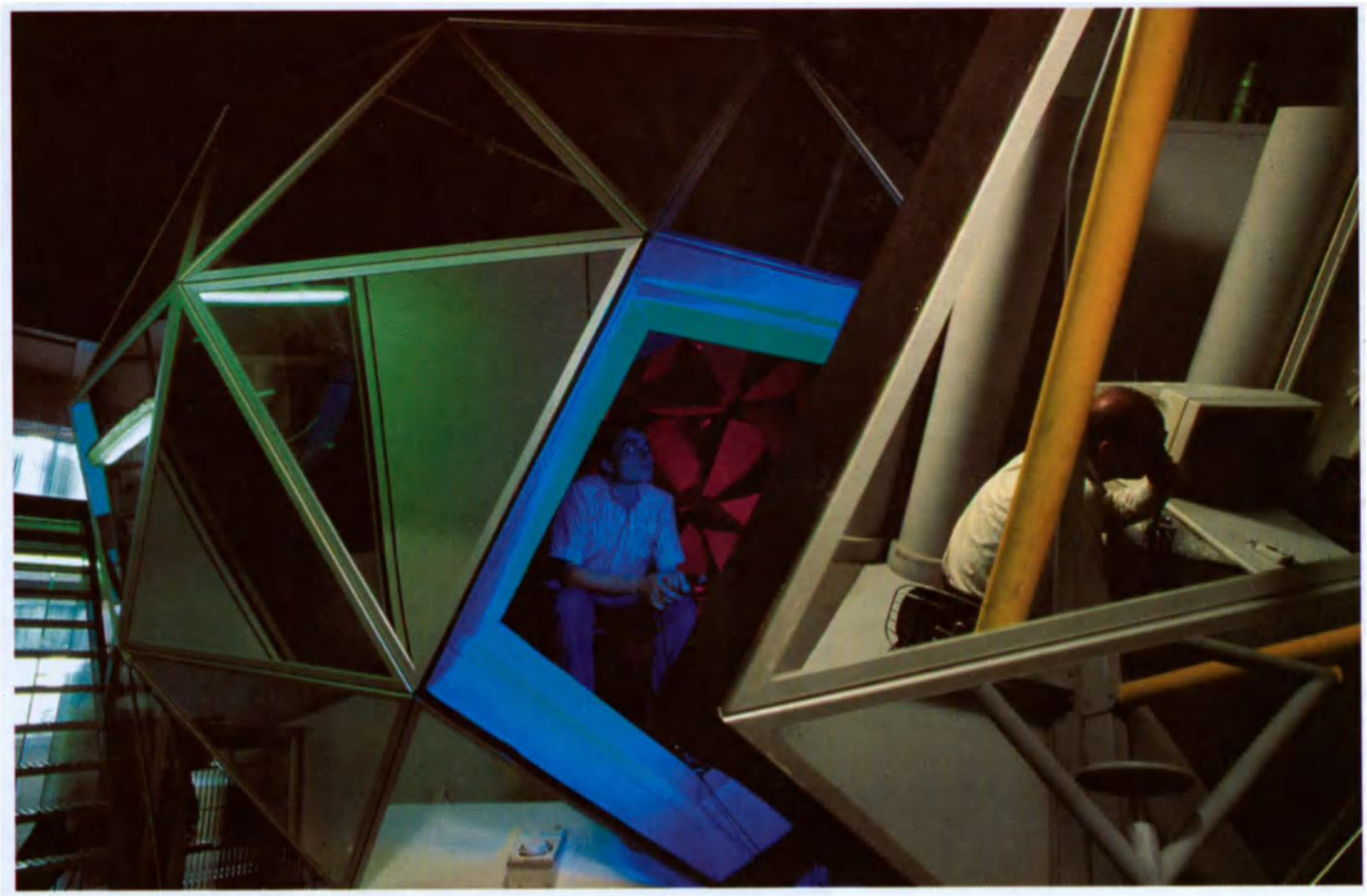
"Iniciativas" procura hacerse eco de todas las que se toman en el mundo para defender de manera concreta el medio ambiente. Para ampliar y enriquecer esta nueva sección, escríbannos informándonos acerca de las iniciativas ecológicas en que hayan participado.

Gendarmes cumpliendo una "misión verde" en una fábrica abandonada, Francia.

GENDARMES DE LA NATURALEZA

En Francia la gendarmería nacional se está haciendo verde. En octubre de 1992 el capitán Emmanuel Bartier fue designado para dirigir una sección, recientemente creada, que se ocupa del medio ambiente. Pero se niega a admitir que su misión sea nueva: "La gendarmería actuaba en el campo ya en 1903 como una policía de la naturaleza." De hecho, este cuerpo militar ha tenido siempre una implantación mucho mayor en el medio rural que en las ciudades. La prevención representa el 80% de su actividad "verde", pero la represión ha aumentado sensiblemente: 30.000 infracciones y 5.500 delitos en 1992. La gendarmería publicó en 1987 un manual sobre la naturaleza y el medio ambiente, que distribuyó a sus 90.000 hombres. Este libro verde de 700 páginas aborda, entre otras cosas, los casos de contaminación del aire y del agua, la energía nuclear, el control de los productos químicos, los desechos, la caza furtiva y la protección de los parques y determina la conducta que se debe seguir. Esta previsto un primer cursillo para suboficiales con el objeto de sensibilizarlos y enseñarles, por ejemplo, a manejar el material para la obtención de muestras. El capitán Bartier, que recorre Europa para entrevistarse con sus homólogos, comprueba que no hay aun coordinación entre los Estados, pero que las gendarmerías se interesan cada vez más por el medio ambiente y cita dos ejemplos: Italia, que se ha dotado de una unidad especializada de 70 carabineros, y España, donde algunas unidades de la Guardia Civil reciben formación especial y material adecuado. Un esfuerzo lógico, ya que este último país ha consagrado la protección del medio ambiente en su Constitución. En octubre de 1993 se celebrará en la sede de la Interpol en Lyon (Francia) una primera reunión entre gendarmerías de diferentes países. Si todas las policías se unen, Europa estará más limpia. Lo que falta es llegar a armonizar las legislaciones. ■

Torres de vidrio y muros de hormigón, pantallas visuales o sonoras, el espacio de la ciudad moderna produce una escisión entre lo interior y lo exterior, entre el cuerpo y el espíritu, así como entre los individuos.



Esta "audiosfera" creada en Francia es un simulador del ruido urbano que permite medir por anticipado las modificaciones del entorno sonoro.

Las barreras del sonido

por R. Murray Schafer

En un restaurante tunecino de Montreal el propietario y su esposa beben a sorbitos el vino de un botijo provisto de un pitorro o nariz que les permite beber a chorro el líquido que cae directamente en su gaznate, como con las botas de piel de cabra. La sensación no es la misma que cuando se bebe en un vaso o con una paja, y el ruido también es diferente (en este caso es el gorgoteo de las burbujas en el gollete del botijo). Esta es probablemente la manera más higiénica de beber, aunque fuera suplantada por el vaso de cristal cuando el individualismo triunfó sobre el instinto tribal. Para recordar esas libaciones sonoras se brinda y se entrechocan los vasos al comenzar un banquete, seguramente como compensación, lo que ni siquiera es ya posible con el plástico aséptico de nuestros vasos y vasijas.

Nuestro paisaje sonoro está condicionado por los materiales que utilizamos. Hay una civilización del bambú, como hay otra de la madera, otra del metal y otra del plástico, y cada una de ellas produce por el choque o el manejo de esos diferentes materiales una gama de ruidos peculiares. Europa fue esencialmente una civilización de la piedra (y lo sigue siendo en sus regiones más aisladas). En Norteamérica predominó durante

largo tiempo la madera, antes de que aparecieran, en el siglo XX, el hormigón armado y el vidrio (igual que en la Europa actual).

La invención del doble encristalado revolucionó completamente el paisaje sonoro, inmovilizando el mundo exterior en un "silencio" tan fantasmal como irreal. La atenuación de los ruidos del exterior, ya sensible con la aparición de las ventanas encristaladas, no sólo produjo una diferenciación entre el "aquí" y el "allí" y el "afuera", sino también una disociación de las sensaciones. Hoy podemos muy bien estar contemplando un panorama sin sonido y escuchar al mismo tiempo el ruido de nuestro entorno inmediato, separados por un tabique transparente. El vidrio templado ha hecho que se desagregue el imperio de los sentidos para ser sustituido por la yuxtaposición de experiencias visuales y auditivas contradictorias.

A menudo oímos decir: "Tengo la impresión de estar en una jaula de cristal... que me separa del mundo exterior." Lo cual significa: "Veo perfectamente lo que ocurre, llego a comunicar con los demás, pero el contacto carnal, emocional, ese calor del contacto, es algo que el muro de cristal ha suprimido."[1] El mundo de los ruidos y de las texturas, el mundo tangible, queda aparte. Continuamos contemplándolo, pero nuestro puesto de observación protegido ya no nos permite tener contacto físico con él. El mundo material está "allí", el mundo de la reflexión y la especulación "aquí".

Un espacio interior totalmente insonorizado requiere ser orquestado de nuevo: surgen así la música de fondo y la radio, forma de decoración interior introducida deliberada o inconscientemente para reestructurar el espacio y prestarle mayor consistencia sensorial. En esta fase la contradicción entre el exterior y el interior es a veces total. Contemplamos el mundo por la ventana como si fuera una película muda, con la radio como fondo sonoro. Recuerdo a este respecto haber atravesado la Montañas Rocosas en tren panorámico con comentarios almibarados y música efectista; ante aquel espectáculo me decía a mí mismo: "¡No es posible! ¡estoy viendo un documental de Hollywood sobre las Montañas Rocosas!"

Cuando la separación entre el "aquí" y el allí" es total, el muro de cristal se vuelve tan impenetrable como el de hormigón, y hasta los ladrones lo respetan. Hay en la Biblia una imagen acústica muy poderosa: "Con un cetro de hierro los llevará lo mismo que destroza recipientes de arcilla" (Apoc., 2-27). En Oriente Medio el ruido familiar de las vasijas de barro cocido que chocan entre sí puede convertirse en un símbolo de violencia cuando se rompen esos utensilios. La misma significación tiene para nosotros la rotura del cristal. Y, sin embargo, quién sabe si el único medio de reconciliar por fin el cuerpo con el espíritu de los occidentales no es precisamente hacer saltar las paredes de vidrio en que hemos enclaustrado nuestra vida, a fin de redescubrir un mundo en el que todos los sentidos se responden y complementan en vez de estar en permanente conflicto.

EL REINADO DE LO AUDIOVISUAL

No es natural ocultar forzadamente uno de nuestros sentidos, pues a menudo ello produce reacciones de rechazo. Sería sumamente instructivo estudiar cómo responden las grandes revoluciones culturales de la historia a la estimulación de este o aquel sentido en detrimento de otro. Por ejemplo, en nuestra época estamos asistiendo al reinado casi absoluto de lo audiovisual, que excluye los demás estímulos sensoriales. Si no nos produjera frustración, ¿por qué esa necesidad que sentimos de engullir golosinas y refrigerios en la sala de cine o ante la televisión?

El mundo está siendo presa de los medios de comunicación y juguete de objetos sonoros concebidos para manipular o persuadir. Ello supone una gran diferencia con el mundo natural que hemos dejado tras nosotros, cuyos sonidos podían estimularnos pero rara vez trataban de

Vacío y plenitud. A la izquierda, el lago Dal, India; a la derecha, una muchedumbre en Brasil.

influir en nuestro comportamiento. Recordemos que no hay prácticamente un sonido en el mundo moderno que no haya sido fabricado y que no pertenezca a alguien. La música que escuchamos está protegida por el derecho de autor. El claxon de un automóvil es propiedad del conductor y a menudo es para él un medio de "conversar" con otros conductores cuando se cruzan en las calles. Prácticamente todos los ruidos de la ciudad moderna —sirenas de la policía, ruidos de aviones, ruidos de obras en construcción— contribuyen a reforzar la identidad de uno u otro grupo de intereses. Hay incluso sonidos que tienen una connotación social muy acentuada. La radio portátil aúlla con toda la fuerza de sus decibelios: "¡Le estoy hablando, escúcheme!" El teléfono portátil, silencioso en el coche, audible en los lugares públicos, murmura: "He triunfado, soy alguien de peso", mientras las cajas registradoras cantan un himno a la gloria del comercio. El mensaje de las sirenas de alarma es suficientemente elocuente, pero el silencioso propietario del perro que gruñe sujeto a su correa tiene también algo que decir: "Es mi perro y me defiende." En todo ello hay mucha, muchísima agresividad. ¿Es la consecuencia inevitable de la sobrepoblación del mundo moderno o el medio de distinguir a los ricos de los pobres, a los ganadores de los perdedores? Los pobres se muestran más bien tranquilos. Es el éxito el que se ha vuelto ruidoso. Al adquirir en número creciente nuevos *gadgets* provistos de una marca acústica perfectamente reconocible, los grupos que triunfan aplican su impronta a nuestro paisaje sonoro y tratan de modificar en su beneficio los comportamientos sociales.

EL ALMA DE UNA MUCHEDUMBRE EN MARCHA

El único medio de que disponen los pobres y los desheredados para hacerse valer son las manifestaciones callejeras, que constituyen un típico fenómeno de masas. La aglomeración humana es un aspecto de la vida moderna que sin la menor duda va a adquirir mayor relieve en los años venideros. En *Masa y poder* Elias Canetti hace hincapié en la importancia del sentido del tacto en un entorno humano denso: "Sólo en la multitud se libera el hombre de su temor al contacto. Es la única situación en que ese miedo se transforma en lo opuesto, mas para ello necesita una muchedumbre densa en

R. MURRAY SCHAFER, compositor canadiense, es fundador y director del Proyecto Mundial de Medio Ambiente Sonoro de Vancouver. Ex director de investigaciones en la Simon Fraser Univesity (Canadá), ha publicado numerosas obras, entre las que merece particular mención *Le paysage sonore* (El paisaje sonoro, 1991).

la que los cuerpos se agolpen unos contra otros, una multitud en sí misma físicamente compacta, de modo que el individuo ya no distinga bien quién se aprieta contra él."

El tacto y el oído están íntimamente ligados: en las bajas frecuencias ambos sentidos coinciden cuando los materiales comienzan a vibrar. Tal interacción impulsa a la multitud a utilizar el ruido como arma principal. En los demás casos sus adversarios mejor armados pueden penetrar en ella y desunirla. La multitud queda al margen de las torres de marfil en que se encierra la elite. Y para defenderse y preservar su fuerza recurre esencialmente a la voz. Aullando, cantando o gruñendo, sus voces son innumerables pero forman una sola. Quizá más aun que su contacto, el ruido de la muchedumbre suele ser el factor decisivo que arrastra al individuo aun vacilante. En sus *Confesiones* cuenta San Agustín cómo un hombre que había jurado renunciar a los juegos circenses olvida sus buenos propósitos arrastrado por el entusiasmo de la muchedumbre, y se lamenta: "¡Si al menos hubiera podido taparse los oídos!"

Son muchos los medios que permiten caracterizar a una multitud: su importancia, sus reivindicaciones, su composición; pero ése es el trabajo de los sociólogos, periodistas y politólogos. Ahora bien, el fragor de la multitud desafía todo análisis. ¿Cuántos matices pueden detectarse en el clamor de miles de seres humanos? La alegría, la cólera, la burla, la exasperación, emociones todas ellas primitivas, a veces caóticas, pero en general estructuradas rítmicamente por la repetición de consignas, pues sin esa articulación rítmica la multitud se desintegra, es menos homogénea y, por consiguiente, vulnerable.

En los comienzos del siglo XX se produjo un aumento tal del volumen de los ruidos urbanos que el fenómeno influyó en el estilo de los escritores, comenzando por los futuristas y su mentor F. T. Marinetti, cuya retórica comenta así Istvan Anhalt, encontrándole numerosas similitudes con la música contemporánea: "Su estilo febril, desarticulado y exhibicionista le ha permitido aprehender algo del alma de una muchedumbre humana en marcha..." Su prosa es "un texto de cartel, una proclama, una serie de titulares de periódico. Utiliza un lenguaje repetitivo, agresivo, insistente, que no acepta la menor contradicción y rechaza toda reflexión, intolerante y destructivo." El *Manifiesto del futurismo* proclamaba: "Queremos cantar las grandes muchedumbres enardecidas por el trabajo, el placer y la revuelta popular; queremos cantar las oleadas multicolores y polifónicas de la revolución en las capitales modernas."[2]

Esas masas corales han ejercido una influencia manifiesta en un número considerable de compositores contemporáneos, como mostraron primero las estridencias orquestales de Berg y Schön-

Un rascacielos de Denver, Estados Unidos.

berg y más cerca de nosotros las estructuras estadísticas de las obras de Xenakis, los efectos de "coagulación" de Ligeti y las anárquicas explosiones vocales de los miembros de la escuela polaca, como Lutoslawski. Por su parte, la música rock no existiría sin la fuerza de la multitud de que está impregnada. Me decía un joven: "Hay que estar borracho o atontado para ir a un concierto de rock". Y, sin embargo, casi todo el mundo ha ido al menos una vez. La música rebota de la radio del coche al transistor vocinglero, de una calle a otra, y se nos insinúa desde el *walkman* demasiado ruidoso de nuestro vecino en un autobús donde los pasajeros no se hablan. Es como una hemorragia de música que desborda de sus recipientes. Y, de súbito, comprendemos que la música es el agente coagulador de nuestras modernas sociedades, multirraciales y políglotas, un agente que garantiza su cohesión mucho más que cualquier sistema político o social, y nos ponemos a esperar que el fenómeno va a continuar, por miedo a las consecuencias. En fin de cuentas, hay muchas formas de intolerancia más violentas que la tiranía de los decibelios.

RITOS TRANQUILOS

Desde que se el ser humano empezó a emigrar de las zonas rurales a las ciudades, de los grandes espacios desiertos a las megalópolis; desde que el despertador suplantó al canto del gallo y los ruidos de las fábricas a los del viento, la lluvia y el canto de los pájaros y desde que renunciamos al sosiego de la vida natural por el ritmo trepidante de la agitación urbana, hemos entrado en una civilización de la promiscuidad que multiplica los riesgos de fricción —"el infierno son los demás", decía Jean-Paul Sartre—. Estamos ya muy lejos del vasto jardín botánico en el que hasta ahora había transcurrido la historia de la humanidad, siguiendo el ritmo de las estaciones. ¿Ha quedado definitivamente olvidado ese pasado, o podremos revivirlo gracias a una reacción ecológica?

Lo que al parecer necesitamos son ritos tranquilos que permitan a las masas reunidas compartir serenamente sus experiencias sin sentir la necesidad de expresar sus emociones en forma degradante o destructiva. A este respecto, podríamos preguntarnos si no convendría meditar sobre lo que acontece en los conciertos de música clásica en Occidente. Pensando en ello, ¿hay algo más sorprendente que un público de concierto inmóvil, que apenas se atreve a respirar, atento a las misteriosas vibraciones del ambiente? Puede argüirse que cualquier pieza musical aspira a esta adoración silenciosa, pero son pocos lo que llegan a ella, y a menudo es más por la fuerza de la costumbre que por el privilegio de la belleza. Con frecuencia me he preguntado si no sería posible trasponer este ritual a otros ambientes, como la escucha colectiva del despertar de los pájaros, la celebración del solsticio de junio o el Día de la Tierra.

Para que nuestro planeta pueda albergar a una población en constante crecimiento, es indispensable encontrar el medio de dominar los ruidos que amenazan con desintegrarnos. La contaminación sonora es un problema mundial, pero no se logrará resolverlo con una legislación más estricta o imponiendo prohibiciones. La solución consiste en encontrar nuestro punto de equilibrio, en percatarnos de que existe un tiempo para todo, para poder hablar y para dejar hablar al otro. Esta es la grande y secreta evidencia del paisaje sonoro de la naturaleza, donde todos los ruidos tienen su sitio sin que ninguno trate de dominar y aplastar a los demás. El asunto es sencillo: no existe en la naturaleza un solo sonido que resulte agresivo para nuestros oídos. Los informes alarmantes acerca de la multiplicación de los casos de sordera en los países desarrollados recuerdan que sólo los hombres saben generar ruidos destructores. En vista de ello, o bien conseguimos encauzar las invasiones sonoras que amenazan con abrumar a poblaciones enteras, o bien nos volveremos todos sordos. Naturalmente, en ambos casos el mundo será más tranquilo. ■

Transporte de bebidas durante una ceremonia fúnebre de los torajas, población indonesia de la isla de Célebes.

1. Marie-Louise von Franz, *La Voie de l'individuation dans les contes de fées*, París 1986.
2. Marinetti, *Le Futurisme*, Lausana, 1981.

La tentación del desorden

por Fernando y Diego Montes

Los barrios de viviendas baratas construidos recientemente no son ni mucho menos ejemplos de edificación desordenada. De pecar, más bien pecan por exceso de celo ordenador. El orden que en ellos reina es monótono, pesado y simplista hasta el punto de que se olvida la forma de los edificios. Se trata de un arte conceptual sin ningún vuelo imaginativo, más propio de la mentalidad del programador que de las aspiraciones urbanas de sus habitantes.

Este desfase inicial no desaparece nunca. Aquí el arte no se adelanta a su época, se sitúa simplemente al margen, en esa zona donde se acumulan las falsas buenas ideas que jalonan la historia. Ideas que merecerían tal vez ser exploradas, pero con cautela, antes de emprender los grandes proyectos de construcción. Hoy la frustración del habitante de los suburbios, provisto de una vivienda pero privado de ciudad, es uno de los rasgos característicos del *spleen* de nuestra época.

Lo que acabamos de decir vale más o menos para todos los países. Las hileras de tristes bloques de viviendas a lo largo de las avenidas vacías de los suburbios de Moscú son variantes de un urbanismo que podemos observar en Barcelona, Santiago, Milán, Essen o en los barrios periféricos de París. Con pequeñas diferencias impuestas por el clima, el catálogo es el mismo por doquier: aquí como allí lo que vemos son "barras", es decir volúmenes estrechos y largos, sin anverso ni reverso, o "torres", conglomerados verticales cuya cima está más cerca de los postes eléctricos que de las nubes.

Esas filas interminables, esas plataformas con apenas aspecto de edificios, esas construcciones inacabadas y ya deterioradas lo único que tienen de desordenado es el acto fundador. Después se quedan en desviaciones racionales, falsos cálculos, atribuciones erróneas que los hechos contradicen inmediatamente. Un "área verde" no sustituirá nunca a la naturaleza y un "equipamiento" a duras penas podrá pasar por un edificio público.

CIUDADES IMPROVISADAS

Observemos ahora esos enormes barrios de tugurios —favelas, chabolas, villas miseria, barriadas... —y otras "ciudades-hongos" que rodean casi todas las grandes urbes, de Lima a Lagos, de El Cairo a México. Esa corteza indescriptible es el arquetipo de un fenómeno urbano y arquitectónico moderno. Fenómeno que en otros tiempos tenía un carácter marginal (como en la zona de las "fortificaciones" de París), pero que ahora se ha convertido en algo común, si no mayoritario (justamente sería interesante comparar la superficie ocupada por los barrios de chabolas y la de los otros tipos de hábitat en una metrópoli del Tercer Mundo).

Los tugurios y las viviendas deterioradas o al borde de la ruina, que han sido la solución tradicional a que recurrían los habitantes de las ciudades con problemas de alojamiento, no bastan ya para dar cobijo a las muchedumbres en movimiento. Las zonas rurales se vacían porque no consiguen ya alimentar a su población. El éxodo no se organiza, se produce sin más, sencillamente. La ciudad, primer destino de ese éxodo, no ha hecho nada para dar acogida a los recién llegados, quizá porque no podía hacer nada.

Fueron necesarios quince siglos para que París alcanzara el millón de habitantes. Pero ¿cuántos años para multiplicar por diez esa cifra? Por su parte, la ciudad de México se encamina rápidamente hacia los veinte millones de habitantes.

La ciudad es una estructura pesada cuyo avance es difícil dominar. Decidir de la noche a la mañana triplicar su superficie y su población, prolongar sus vías, sus canalizaciones de agua y sus cloacas o aumentar la capacidad de sus medios de transporte y de sus escuelas es una tarea técnica y materialmente imposible.

Los barrios de chabolas son pues estructuras improvisadas, levantadas a base de materiales de desecho e inevitablemente desordenadas. De más está decir que ninguno ha sido planificado ni

Barrio periférico de una ciudad del centro de Francia.

construido por un arquitecto. En ellos no se cumplen las normas habituales del urbanismo. Y, sin embargo, ¿cuáles son más representativos del espíritu de la arquitectura moderna: los bloques de casas baratas con su alineamiento riguroso o los anárquicos barrios de chabolas?

UNA ARQUITECTURA SIN ARQUITECTO

Al final de los años sesenta el arquitecto John Turner, profesor del Instituto de Tecnología de Massachussetts, se convirtió en ardiente propagandista de los barrios de chabolas. Su mensaje, difundido por las mejores escuelas de arquitectura del mundo y por las publicaciones de vanguardia, era que tenemos mucho que aprender de esta arquitectura sin arquitecto, de esta arquitectura de la necesidad y de la urgencia, en la que Turner descubría tesoros de imaginación. Esta forma de autoconstrucción se adapta perfectamente al habitante, que no es una persona asistida por el Estado benefactor, sino el primer y único protagonista del drama trágico que se ve obligado a interpretar para sobrevivir.

En el polo opuesto, el gran bloque de viviendas concebido, construido y administrado por una autoridad central e institucional es el resultado de una racionalización a ultranza de las necesidades sociales. Su producción y los circuitos de decisión de que depende, incluso en los países más liberales, se insertan generalmente en un marco burocrático.

Turner parte de la idea de que, en las condiciones de extrema pobreza de los barrios de chabolas, el modo de producción prevalece sobre las consideraciones técnicas o estéticas. En el fondo está convencido de que la arquitectura, tal como se practica hoy habitualmente, es un lujo reservado a las sociedades desarrolladas o un arte

FERNANDO MONTES, arquitecto chileno, es profesor de arquitectura en varias escuelas europeas y [illegible] universidades de América del Sur y del Norte. Sus artículos y proyectos han alcanzado difusión mundial.

DIEGO MONTES, francés, estudia arquitectura y teatro en París y trabaja actualmente en la escenificación de *Calígula* de Albert Camus.

inadaptado fuera de un contexto social estable, ya que reclama, si no orden, al menos cierta sujeción a ordenanzas. Pero la nueva sociedad urbana de los barrios de chabolas es el ejemplo mismo del cuerpo social en plena mutación.

¿Abren esos barrios pobres un nuevo campo de acción o dan fe de la necesidad de rehacer las jerarquías, los valores y los métodos de la arquitectura?

Como buen dialéctico del progreso social, Turner se apoya en el carácter indisociable de ambas hipótesis. Con él iba a ser posible conciliar la arquitectura moderna y el desorden, la previsión y la espontaneidad. Oyéndole se tenía la impresión de estar a punto de realizar algo próximo al mestizaje, a las músicas de Stravinski, de Gershwin o del jazz, que conjugan la improvisación con los más complejos esquemas de composición. Pero Turner no ha logrado aun convencer y la arquitectura moderna sigue buscando su piedra filosofal.

UN FECUNDO ECLECTICISMO

Cincuenta años antes que él, Picasso, con su habitual perspicacia, había puesto también el dedo en la llaga. En pleno periodo cubista afirmaba el pintor malagueño: "Después de Van Gogh todo se ha vuelto posible (el desorden), pero lo que así hemos ganado en libertad lo hemos perdido en seguridad."

La historia no avanza en línea recta sino describiendo una curiosa curva en el tiempo formada por movimientos pendulares y saltos hacia delante, por paradas y aceleraciones. El observador ingenuo podría creer que sus arbitrajes no son nunca claros y que para encontrar su camino corrige una posición con otras, dando golpes de volante a diestra y siniestra.

Nuestro siglo, que en materia de arquitectura se inició con tanto ímpetu para acabar a velocidad de crucero, ha conocido gran número de movimientos pendulares, de desviaciones y de sacudidas. Pero es muy posible que haya aportado a la historia del arte una contribución original gracias a un eclecticismo más decidido y una diversidad más amplia que antes. Y ese carácter específico de nuestra centuria se halla seguramente relacionado con el desarrollo de los medios de comunicación y de memorización que permiten a los particularismos coexistir con la universalidad, en un espíritu a la vez aldeano y planetario.

Durante siglos la memoria de la humanidad fue oral, escrita o gráfica. Y como era limitada había que elegir y suprimir constantemente. Hoy, gracias a las memorias químicas y electrónicas de que disponemos, nuestra capacidad de almacenamiento se ha incrementado de manera inconmensurable. Ya no tenemos que eliminar lo que resulta obsoleto o desviado para abrir camino a la corriente dominante. Lo uno y lo otro pueden subsistir, apenas ocultos en nuestra memoria, en espera del momento en que vuelvan a surgir. Un momento que puede llegar con bastante presteza: ¿no se ha acelerado, según se dice, la rueda de la historia? ■

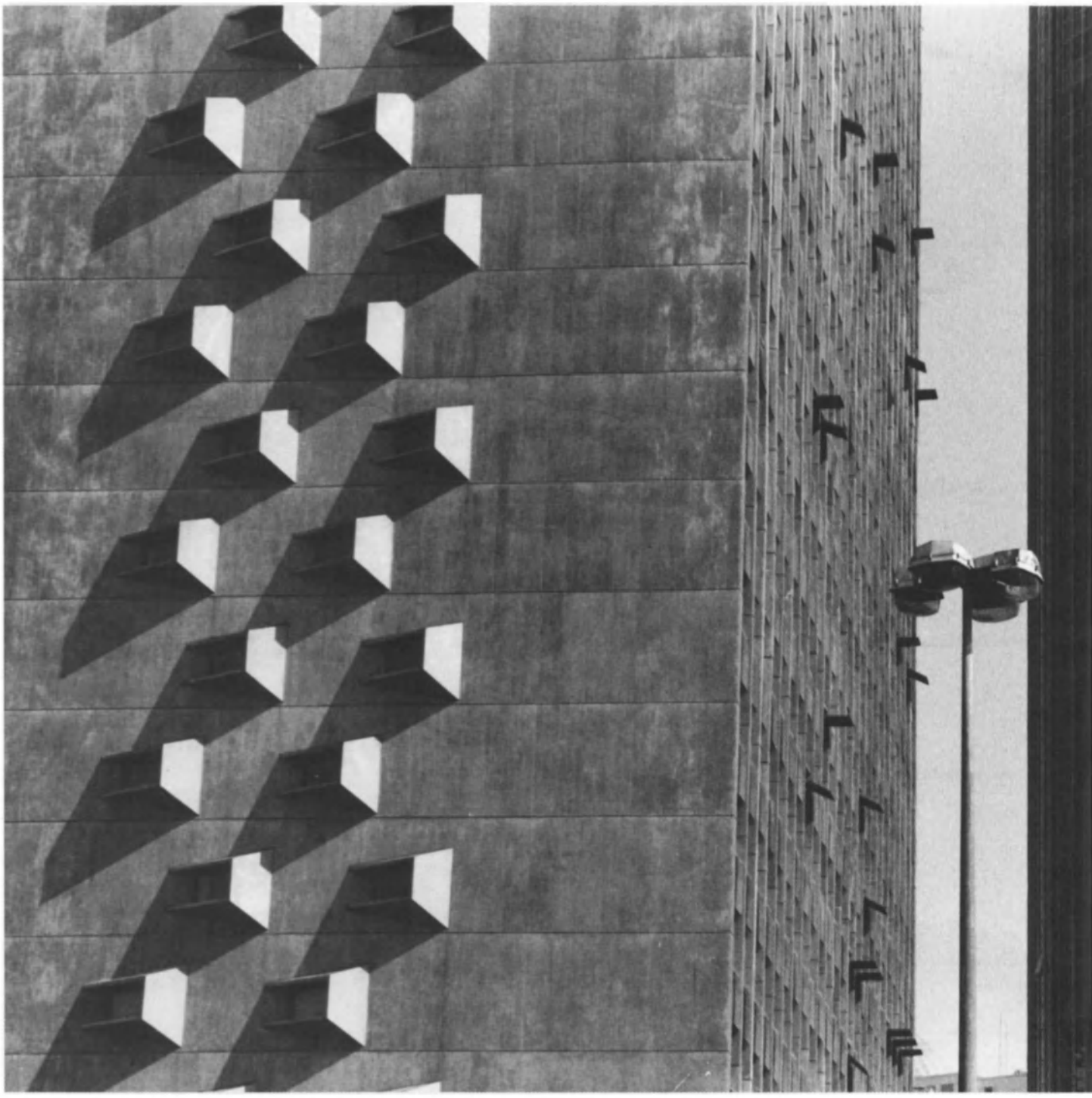
Barrio de chabolas en Indonesia.

La tercera orilla: un mito ambiguo

por Roberto DaMatta

Arriba, festival anual de Parintins (Brasil).

REFLEXIONAR sobre la modernidad equivale inevitablemente a "desconstruir" un mito. Pero ¿qué es un mito? Tiempo nos ha costado dejar de ver en el mito el producto irracional de unos cerebros primitivos. Hoy sabemos que los mitos son el marco en que una sociedad erige sus valores; que son algo así como mecanismos para domesticar el tiempo, ese tiempo en cuyas entrañas moran la muerte y la indiferencia. Hablar de mitos es, pues, evocar historias que tratan de escapar al dominio del tiempo. Las mitologías perturban y embarazan. De ahí que cuando los heraldos de la postmodernidad decretan el fin de las grandes historias, lo hacen para construir la gran (y verdadera) historia de todas las épocas... En el fondo, esta ambigüedad está en la raíz de nuestra civilización: ¿cómo dar con valores estables en un mundo que se considera y se postula inestable? ¿Cómo conjugar individualidades que sólo se definen como portadoras de derechos, deseos



y subjetividades con organizaciones colectivas que deben ser objetivas y estables y que imponen además deberes y han de garantizar la existencia de las opciones individuales? Si los mitos son historias que rechazan la temporalidad lineal de un relato acumulativo, ¿cómo conciliarlos con una civilización que se define a sí misma como una historia que transforma continuamente a los hombres y las instituciones?

Responder a esta pregunta equivale a reconocer que no existe sociedad que se funde exclusivamente en el futuro, o en el movimiento. No cabe duda de que la modernidad ha exorcizado numerosos mitos, pero no por ello ha liquidado la mitología. Reprimidos y embalados con nuevas etiquetas (ese *post* que autoriza todo), los mitos vuelven siempre. Sobre todo cuando se decreta la muerte de Dios o, lo que es peor, el fin del Hombre. Pues los mitos, al igual que los sueños, ponen de manifiesto los problemas aun no resueltos. El ideal occidental de justicia social, de libertad individual y de igualdad política para todos se basa desde luego en una mitología. Mitología que, incluso en los países más avanzados, ha de enfrentarse todavía con numerosas desviaciones (racismo, antisemitismo, marginación política y económica) que surgen en la sociedad como otros tantos fantasmas o desafíos. Así, junto al credo igualitario en que se funda el Occidente moderno, la ideología del "éxito " profesional, aparecen contramitologías que denuncian los privilegios de haber obtenido un título universi-

Río de Janeiro, la moderna.

tario, de hablar inglés o francés y —*last but not least*— de... ¡ser blanco!

Frente a un Occidente ilustrado, racionalista y burgués, instalado en una temporalidad dominada por la idea de progreso, otras regiones del planeta se ven obligadas a buscar una síntesis entre la idea moderna de una historia universal, centrada en el individualismo utilitario, y sus valores tradicionales basados en una fidelidad personal para con los dioses, los ancianos, la familia y los amigos, Así, prácticamente en todo el mundo, pero en particular en las llamadas regiones periféricas o marginales, se producen aproximaciones entre la mitología burguesa, que habla de un sistema en que el individuo constituye el centro moral y político del universo, y una historia con fundamentos muy diferentes. Las sociedades que sobreviven a ese acercamiento son las que inventan mitologías que demuestran la posibilidad de conciliar ambos sistemas de valores, en otros tiempos considerados incompatibles. Ese ha sido el camino seguido por el Japón y, en general, por Asia y, en menor escala, por América Latina y especialmente Brasil.

POLÍTICAMENTE DESIGUALES, PERO MORALMENTE EQUIVALENTES

En otra parte he escrito que la sociedad brasileña luchaba por armonizar dos mitologías. La primera, que se inspira en la tradición moderna, hace del individuo una entidad moral autónoma dotada de derechos inalienables, como la libertad y la igualdad. La otra se basa en formas de pensar que niegan el individualismo, desconfían del progreso y rechazan la igualdad política formal. Si la primera de esas mitologías desemboca en la idea moderna de democracia representativa, la segunda refleja un modo de vida en que el clientelismo predomina sobre las instituciones. Hay quienes ven en ello la marca de un contrarreformismo ibérico que, en su opinión, se opone de manera carnavalesca (por sus mitos, sus héroes y sus modos de civilización) al individualismo característico de Estados Unidos, que simboliza la modernidad con sus grandes medios de comunicación, sus *fast food*, su soledad trágica y sus innumerables barreras raciales, étnicas, sexuales y profesionales.

Así pues, el acercamiento entre ambas mitologías plantea un dilema. A ese dilema la solución brasileña (o, más generalmente, latinoamericana) tiende a responder que los hombres son política y económicamente desiguales pero moralmente equivalentes. En este mundo todos somos señores o esclavos, jefes o subordinados, pero ante la muerte que suprime todas las diferencias valemos lo mismo y podemos complementarnos. Esta paradójica solución trata de conciliar el igualitarismo moderno y la desigualdad inherente a las mentalidades tradicionales, recurriendo para ello a una ética de la ambigüedad.

Las mitologías latinoamericanas adoptan la igualdad como marco del sistema jurídico y político y la competencia como base del sistema económico, sin abandonar, ni adaptar el conjunto de las prácticas sociales tradicionales basadas en la desigualdad y en las relaciones personales. En tales condiciones la expresión jurídica y política aparece siempre desfasada, con mucho adelanto o mucho retraso respecto de lo que acontece realmente en la sociedad. Así, un proceso de modernización desde arriba, por intermedio del Estado, trata de sustituir a las fuerzas sociales ausentes o incapaces.

En realidad, si la modernidad descansa social y epistemológicamente en el triunfo del individuo, tiene también como fundamento un sistema de procedimientos rígidos, válidos en todas

partes, para todos y en todas las situaciones. Como si todos fuéramos realmente iguales, como si todos estuviéramos libres de obligaciones sociales y la competencia entre seres humanos tuviera realmente lugar en condiciones razonables de igualdad. La igualdad ante la ley oculta la desigualdad de las condiciones sociales. La mitología del llamado "postmodernismo", que relativiza y fragmenta todo reduciéndolo a un nihilismo *yuppy* a la moda de París o de Berkeley, sólo puede funcionar si se mantienen ciertas condiciones y, sobre todo, si se alcanza un denominador común. ¡Y qué denominador común! Una obediencia casi ciega a los principios básicos de un racionalismo universalista que estructura el conjunto del sistema. ¿Cómo aplicar tal racionalismo igualitarista a sociedades tradicionales fundadas en la diferencia?

UN LIBERALISMO CAPRICHOSO

A menudo el resultado es una mitología que cree en los milagros, en los espíritus y en los mesías, creadora de un liberalismo caprichoso y particularista (en el que las leyes del mercado sólo valen para los poderosos) y en que el igualitarismo ha estado unido primero a la esclavitud y después al servilismo y al clientelismo. El resultado es un Estado a la vez grande y pequeño, fuerte y débil, cuyos recursos y cuyo botín son desviados para velar por la pobreza de los pobres y para mantenerlos en su sitio, pero sobre todo para aumentar la riqueza de los ricos. Mitología que ha reinventado el carnaval, es decir la fiesta en que se invierten los papeles sociales sin cambiar nada en el sistema, y que ha alimentado una delincuencia formada en la moral del lucro, desculpabilizando a los individuos y abriendo el camino a la irresponsabilidad.

Encontramos en todo esto un conjunto de mitos que constituyen una auténtica chapuza moral, formando un ensamblado heterodoxo, a lo Frankenstein, de elementos —instituciones y prácticas— tomados a diestra y siniestra, de reglas morales aunadas en el marco de una ética doble (incluso triple) según la cual la ley es la misma para todos, salvo para nuestros parientes y amigos. Y si desde esa posición se habla de universalidad es para legitimar el mercado y el lucro, no para defender los derechos más elementales.

Y, sin embargo, conviene no olvidar el lado generoso y positivo de estas mitologías transmodernas: ese lado que propugna la igualdad de todos pero rechaza la ecuación postutilitarista entre igualdad y consumo; que exalta la libertad pero no sólo para el dinero y para la explotación de las masas marginadas por los medios de comunicación. En Brasil ese factor adopta la forma de una resistencia sagaz al liberalismo por conducto del mito del héroe popular, el bandido Pedro Malasartes. Los relatos de las hazañas de esta figura emblemática muestran cómo es posible utilizar el mercado contra el capital, y las reglas que legitiman la explotación del trabajador contra el patrón. En esas mitologías transmodernas la moral está del lado de una razón de la delin-

A la derecha, grupo de obreros trabajando en Ceará, estado del nordeste brasileño. Junto a estas líneas y en la página de la derecha, *Las aventuras de Pedro Malasartes*, dibujos de Texeira Mendes.

ROBERTO DAMATTA, brasileño, es profesor de antropología en el Kellog Institute de la Universidad de Notre-Dame en Estados Unidos. Ha publicado *A divided world: Apinayé social structure* (Un mundo dividido: estructura social apinayé); *Carnavais, malandros e heróis* (Carnavales, bandidos y héroes); y *Conta de mentiroso: sete ensaios de antropologia brasileira* (Cuentos de mentiroso: siete ensayos de antropología brasileña).

cuencia que compensa las desigualdades resultantes de la doble presión del mercado internacional y de las elites sociales.

Pero la aculturación entre lo moderno y lo tradicional produce también efectos nefastos. En esa ética de doble cara la posibilidad de recurrir alternativamente a uno u otro sistema obstaculiza la indispensable formación en el individuo de una conciencia de los límites que debe imponerse. Lo que se me prohíbe como ciudadano puedo hacerlo porque soy amigo del gobernador o pariente de un dirigente político. Ese es el dilema con que se enfrentan la mayoría de las sociedades modernas en las que el Estado se halla sometido a presiones exteriores e interiores contradictorias y a expectativas sociales heterogéneas.

De ese dilema se han alimentado las mitologías de las sociedades periféricas. De ahí las dificultades que experimentamos con los héroes burgueses clásicos, esos héroes mesurados y siempre serios que deben decir sí o no... Enfrentados con una opción, incapaces de decidir entre las dos posibilidades que se nos presentan, preferimos el triángulo que confunde los límites y armoniza los intereses. Es pues natural que poseamos en nuestra mitología cierto número de personajes verdaderamente transmodernos, como la Doña Flor de Jorge Amado, que elige no elegir, o uno de los héroes de João Guimarães Rosa, que decide vivir en una liminar y mágica "tercera orilla del río" desde donde sigue divisando las otras dos, dando la razón a todos, paralizados por su trágica pero rica y fuerte incertidumbre.

UN TIEMPO DIFERENTE

Rompiendo con las convenciones y los cánones estéticos, el creador moderno se ha impuesto como única norma la libertad creativa.

En lo gris (1914), óleo en tela de Vassili Kandinsky.

Las voces de la inventiva musical

por Isabelle Leymarie

En su acepción más corriente, la palabra modernidad evoca el mundo actual. Hace pensar en un universo tecnológico en constante transformación, resultado de la revolución industrial, en que el hombre, dependiente de la máquina, se siente angustiado, aislado, privado de sus raíces y al margen de la naturaleza. W. H. Auden destaca otro aspecto, más positivo, de esta edad moderna, que define como el producto del "paso de la sociedad cerrada de la tradición y de la herencia a la sociedad abierta de la moda y la elección."

Jamás la música ha estado tan presente como en este mundo moderno, a la vez inestable, alienante y fuente de múltiples requerimientos. Son cada vez más numerosos, en la calle o en los medios de transporte, los que escuchan música con los auriculares puestos, encerrados en sí mismos y entregados a su pasatiempo predilecto (pero expresando también con esa actitud su negativa a comunicar con los demás); la radio, la televisión, los restaurantes, supermercados, aeropuertos, peluquerías, tiendas diversas, salas de espera de dentistas y oficinas de correos difunden música constantemente; ésta es sin duda uno de los elementos esenciales del cine; conciertos, festivales y ferias musicales se multiplican a través del mundo; algunos bares occidentales importan ahora del Japón el *karaoké* —un aparato que permite al hombre de la calle cantar con una melodía grabada cuya letra aparece en una pantalla.

Lo cierto es que la música está omnipresente y que su consumo, en los géneros más diversos, aumenta sin cesar. "Nunca la música del pasado ni la de los países extraeuropeos se ha difundido tanto como en nuestros días", escribe Paul-Louis Simon. "Machaut, Mozart, Shankar pueblan nuestro universo sonoro. El jazz, la música *disco*, la *pop*, las canciones de todo tipo inundan también nuestros oídos. Todas esas formas de arte, que se ofrecen a nuestra elección, pertenecen al arte de nuestro tiempo."

El musicólogo Jean-Paul Holstein hace notar que lo que caracteriza a la música de hoy es el tecnicismo, el internacionalismo y la democratización. Tecnicismo debido a que los músicos emplean lenguajes cada vez más complejos, que los ejecutantes dan muestras de un virtuosismo creciente y que la música se escucha gracias a una tecnología cada vez más elaborada. Las técnicas actuales (*mixing*, *overdubbing*, *playback*, distorsión electrónica como *wawa*, *reverb*, *fuzz*, *echoplex*) dan acceso por lo demás a nuevas posibilidades sonoras; pero, por perfeccionadas que sean, eliminan también el contacto con el sonido original, con el sonido acústico. Doris Rossiaud, ex pianista de la Orquesta de la Suisse Romande y música excepcional, se negaba a grabar pues estimaba que todas las posibilidades de rectificar los errores en el estudio, en el curso de las grabaciones múltiples y del mezclado, constituían un engaño. Internacionalismo ligado a la multiplicación de los medios de transporte y de comunicación y a la creación de nuevas profesiones (sobre todo en el ámbito de la prensa, de la edición y de la publicidad), que se encargan de dar a conocer y de promover los distintos tipos de música. Y democratización vinculada a la vulgarización, la economía de mercado, la aparición del "gran público" y las exigencias de los *hit-parades*.

MESTIZAJES Y UNIFORMIZACIÓN

Dos tendencias se manifiestan actualmente en el universo sonoro: por un lado, un afán de fusión y de comunicación con las demás culturas, evidente en la "sono mundial" —amalgama de músicas de diversos países—, y, por otro, una uniformización creciente de la música comercial, con predominio de la música pop anglosajona. A medida que la cultura occidental asimila las músicas de otras regiones, lo exótico se torna trivial y se desnaturaliza, y las posibilidades de evasión disminuyen. Las distintas músicas étnicas se sustraen a su contexto social y ritual, y se deshumanizan debido al uso abusivo de sintetizadores (éstos permiten imitar el sonido de algunos instrumentos tradicionales, pero son incapaces de reproducir la sutileza de su vibración) y de las baterías electrónicas (*drum machines*).

Mecanizados y privados de su sabor, el shamisen japonés y el balafón mandingo sólo añaden

un leve color local a esas combinaciones. Suele escucharse también "flamenco-rock", mezcla herética de guitarra y de sección rítmica *pop* desprovista de "duende", esa llama ardiente que da toda su belleza al arte gitano. El *rai* magrebí se funde en el *reggae*, el *reggae* en el *rap*, y este último, con la técnica del *sampling* popularizada por los jóvenes *disc-jockeys* negros norteamericanos (que consiste en tomar parte de un trozo y reintegrarlo en forma de collage en otro trozo), favorece el triturado, la amalgama y el *patchwork*. Más que nunca están de moda los mestizajes musicales, de los que los medios de información se hacen eco abundantemente.

Pero si la mezcla de músicas, como todo contacto entre civilizaciones, es positiva y enriquecedora e incluso necesaria para el desarrollo de una cultura, sólo puede producirse entre músicas compatibles. Un ejemplo actual de resultados particularmente satisfactorios es el del *latin jazz*, surgido en Estados Unidos y América Latina, en el que se funden jazz norteamericano y percusiones y ritmos afrolatinos. Ello ha sido posible porque el jazz y la música negra de América Latina y de las Antillas tienen raíces comunes, a la vez europeas y africanas. Además, para lograr la ósmosis entre dos o más tradiciones musicales se requiere un lento proceso de maduración, como el de la "criollización" en las Antillas, en América Latina y en Nueva Orleans, que se inició a comienzos del siglo XVII, engendrando estilos originales: jazz, rumba, mambo, calipso, biguine, samba, bosanova, con sus propios códigos y su propia instrumentación.

La eliminación de la tradición y del legado cultural da lugar a inventos y cambios constantes. Puede constituir un estímulo a la creatividad, pero, las más de las veces, tratándose de la música *pop* (que a menudo de "popular" no tiene más que el nombre, por no responder ya a una verdadera tradición), la sociedad de consumo obliga a producir constantemente novedades que pronto pasan de moda y a participar en una carrera frenética por el *hit*, situación que perturba a los artistas con menor audiencia e incapaces de recuperar el terreno perdido, y somete al auditor a los *diktats* de las firmas discográficas para las cuales los imperativos comerciales suelen ser más importantes que la calidad.

La difusión constante de músicas transformadas en objetos de consumo engendra también cierta pereza auditiva. Escuchar pasa a ser una actitud pasiva y el fondo sonoro suele ser una fuente de fatiga nerviosa. Nos vemos reducidos a oír en vez de escuchar. ¿Cuántos empleados que trabajan en lugares donde la radio funciona sin cesar terminan por hacer abstracción del ruido ambiente para escapar a la agresión de su entorno sonoro?

La música *pop*, convertida en el común deno-

Interpretación de una obra para clarinete y cinta grabada, en el Instituto de Investigación y de Coordinación Acústico-Musical (IRCAM, París), con ayuda de un soporte lógico, "seguimiento de partitura", que convierte a la computadora en un instrumento más.

Sesión de *karaoké* en Tokio.

minador de los jóvenes, pese a sus lazos estrechos con la sociedad de consumo, ha criticado a menudo sin contemplaciones el mundo moderno, su violencia y sus excesos: "Sólo habéis construido a fin de destruir", acusaba Bob Dylan en "Masters of War". Por su parte, el *reggae* jamaicano estigmatiza a "Babilonia", emblema de la ciudad moderna en la que reinan el odio y la corrupción. Y Michael Jackson, símbolo del éxito comercial, se ha atribuido una misión redentora autoproclamándose mensajero del amor divino.

MODERNIDAD Y MÚSICA CONTEMPORÁNEA

Es interesante observar que si bien se habla de arte, de arquitectura y de mobiliario modernos, se dice en cambio música contemporánea. Esta emplea una gran variedad de técnicas: lenguaje modal, serial, aleatorio, politonal, atonal, recurso a las estridencias, a los ruidos (cuyo precursor fue Satie, en *Parade*), a sistemas de notación no convencionales y cada vez más gráficos, a computadoras y a otros aparatos electroacústicos (el IRCAM, en Francia, y los departamentos de música de las universidades de Columbia y de Princeton en Estados Unidos son especialistas en este ámbito). Obtiene todo un repertorio de efectos sonoros inusitados de instrumentos de música acústicos (Cage con su piano preparado, Globokar con su trombón, flautistas que cantan en su instrumento, violines que se golpea o se rasca, utilizaciones diversas de la voz en Scelsi), y los *happenings* (en particular, Cage con *Silence*) enriquecen el campo sonoro.

Para muchos la música contemporánea sigue siendo "experimental" y suscita a veces un sentimiento de confusión, pero su trayectoria es aun demasiado reciente para poder mirarla con la distancia necesaria. Por otra parte, como el mecenazgo ha desaparecido, el compositor actual, cada vez más aislado, se encuentra en una situación precaria. Es muy raro que sus obras obedezcan a un encargo, que se les asigne una función social precisa (por ejemplo, música religiosa, ballet, ópera, música de diversión, de corte) o respondan a un sistema cosmogónico o un pensamiento filosófico. Al mismo tiempo, como ya no está sometido al gusto del mecenas, el compositor disfruta de una libertad y una independencia mayores.

Lejos de ser popular, la música contemporánea atrae un público limitado. Pero la tradición europea establece una jerarquía a menudo artificial y perniciosa entre la música llamada "culta" o "seria" (*art music* en inglés), colocada en un pedestal, y los demás tipos de música. No ocurre lo mismo en todas partes. En Cuba, por ejemplo, aun antes del advenimiento del castrismo, los distintos géneros musicales se conjugaban estrechamente, dando vida así a la música en general. Es

frecuente ver a un integrante de una orquesta sinfónica tocando de noche en grupos afrocubanos e improvisando más tarde con un conjunto de jazz, sin que de ninguna manera se empañe su prestigio por ese motivo,¡al contrario! Y varios compositores cubanos, como Ernesto Lecuona, Gilberto Valdez, Gonzalo Roig o Emilio Grenet, han escrito para el repertorio popular numerosas obras de las que se enorgullecen legítimamente.

BÚSQUEDA DE UNA ESTÉTICA

En el terreno estético, el concepto de modernidad cobra un significado diferente del señalado anteriormente. Corresponde, *grosso modo*, para el hombre de la calle, al urbanismo del rascacielos y del cemento, a la aparición del automóvil negro, a la ropa de líneas sobrias creada a partir de los años veinte, al mobiliario rectilíneo, a Picasso. Dicha estética, percibida como una forma de oposición al clasicismo, al romanticismo, al mundo antiguo, etc., es sumamente relativa. Está incluso pasada de moda y hoy en día llega a hablarse, en artes plásticas, de postmodernismo, o en jazz, de "neoclasicismo", como reacción contra los excesos del *free-jazz* de fines de los años sesenta, e ilustrado por músicos como Wynton Marsalis, los Harper Brothers o Terence Blanchard. Algunos arquitectos, como Philip Johnson, Gwathmey y Siegel, Mario Buotta, optan ahora por fórmulas más flexibles y redondas, y la ropa, a su vez, vuelve a estilos anteriores.

El concepto mismo de modernidad no es en absoluto contemporáneo. A algunos compositores de las primeras décadas del presente siglo, como Ives Cowell, Varèse, Ruggles, Rudhyar, Crawford o Weiss se les tachaba, en Estados Unidos, de "ultramodernos".

Es interesante señalar que, para esos compositores, ser moderno significaba, en música, seguir sólo las imperiosas exigencias interiores y no ciertos cánones anticuados. "La música escrita a la manera de otro siglo", confesaba Varese, "es el resultado de la cultura, y por deseable y confortable que sea la cultura, un artista no debe permanecer aferrado a ella." Y añadía: "Impresionar al público no importa tanto como lograr ciertos fenómenos musicales acústicos, en otros términos perturbar la atmósfera, ya que después de todo, ¡el sonido no es más que una perturbación atmosférica!" Si bien hasta la era romántica se consideraba la música como una manifestación del orden divino, más adelante pasa a ser la expresión de las emociones y de la vida interior del compositor. Este se libera, adquiere autonomía, impone sus propias leyes. Pero se aísla al mismo tiempo del mundo orgánico al que pertenece.

En literatura la noción de modernidad aparece con Baudelaire, que, en su ensayo sobre el pintor de la vida moderna, exhorta a críticos y amantes del arte a descubrir la belleza de lo que posee "la calidad esencial de ser el presente" y, por una justa apreciación de esta belleza, a restablecer el contacto con lo universal. En pintura, corresponde a *La merienda campestre*, expuesta en 1863 en el Salón de los Rechazados, con la que Manet reivindicaba el derecho del pintor a hacer un cuadro por mero placer estético, sin ningún afán de representación o de alegoría, siguiendo sólo su lógica personal, es decir hacer "arte por el arte". En tal sentido, el credo de Kandinsky podría ser el de numerosos músicos del siglo XX: "Ciego ante la forma 'reconocida' o no, debe ser el artista, como debe ser sordo a las enseñanzas y a los deseos de su tiempo. Su ojo ha de estar abierto a su propia vida interior, su oído siempre alerta a la voz de la necesidad interior. Entonces podrá emplear impunemente todos los procedimientos, incluso los que estén prohibidos."

Schönberg, precursor de la música contemporánea, muestra aun cierto sentido místico. Según él, la belleza resulta de la búsqueda de la verdad, pero es una belleza ligada a la vez a absolutos estéticos y al temperamento profundo del compositor: "La belleza empieza a aparecer en el momento en que el no creador cobra conciencia de su ausencia. No existe antes porque el artista no la necesita. Para éste, la verdad es suficiente...

ISABELLE LEYMARIE, musicóloga francoamericana, es autora de *La salsa et le latin jazz*, y actualmente prepara un estudio sobre la música negra de América Latina y las Antillas que se publicará en 1994.

Concierto del grupo rock "Genesis", Nueva York, 1986.

Sin embargo, la belleza se da al artista aunque éste no la haya buscado, habiéndose esforzado solamente por encontrar la verdad."

Unos años más tarde Elliot Carter abre nuevas perspectivas a la música norteamericana y sus búsquedas anuncian las de los compositores de hoy. Su trabajo, indica Martin Boykan, "es importante para la generación de la postguerra, no sólo a causa de su poder artístico, sino también porque da una lección de moral, porque recuerda al compositor que su tarea —dolorosa tal vez pero inevitable— es elegir nuevamente su lenguaje para cada obra, y elegir en toda la gama de posibilidades musicales".

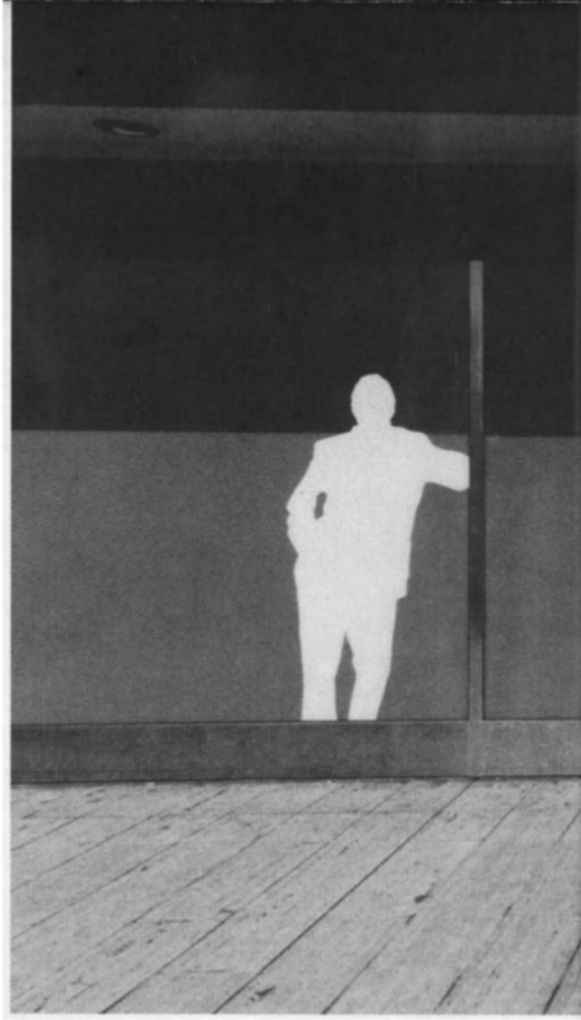
Si bien la moda impone nuevas referencias y nuevas convenciones, lo cierto es que moda y modernidad se oponen en cuanto al fondo, y la modernidad, en la acepción artística del término, avanza en sentido contrario a la moda. Junto con pertenecer plenamente a su época, a cuya impronta es imposible sustraerse, ser moderno consiste en liberarse de los códigos y las convenciones; es justamente, como recordaba E. Carter, "elegir de nuevo su lenguaje para cada obra". Por lo que respecta a la música, el compositor "moderno" debe alejarse de las categorías artísticas tradicionales a fin de encontrar su propia voz y, renunciando a juzgar con criterios anticuados, el auditor "moderno" tiene que acoger la obra con flexibilidad.

A medida que el oído se abre, se afina la percepción y se van desarrollando diversos grados de audición. Como ocurre con la pintura, de la cual nadie puede hablar con más propiedad que los pintores, el músico profesional, atento a los matices armónicos, al contrapunto y al fraseo, a las sutilezas rítmicas, aprecia la música con más profundidad que el mero aficionado, cuya aprehensión selectiva, pese a su intensidad y al disfrute que le procura, no puede dejar de ser más impresionista y superficial.

Hoy en día, dada la profusión de músicas al alcance de todos, es indispensable que cada cual haga su propia selección. Es cierto que, en razón de esa abundancia, la tarea del compositor, perdido a veces en el laberinto de los estilos y los procedimientos, resulta particularmente ardua. Pero en nuestra sociedad moderna saturada de sonidos, el placer de un verdadero descubrimiento musical, justamente por lo raro, nos causa particular embeleso. "Me gusta lo que nunca existió", clamaba Odilon Redon, quien nos invita, con esa humorada, a seguir explorando los caminos del descubrimiento. ■

El narrador, el personaje y su sombra

por Simon Lane



Ningún relato moderno puede ser leído en un orden cualquiera. Si he escrito este relato en cuartillas sueltas que pueden mezclarse como los naipes de la baraja, es precisamente para probar que no soy moderno. Ser moderno no tiene nada de particularmente agradable. No es posible avanzar o retroceder. Ahora bien, es necesario que una historia avance o retroceda, si no, se apelmaza como un plato de *porridge* frío. Ser moderno equivale a algo así como contemplar su propia foto diciéndose: "Sí, estoy vivo ahora, en este preciso instante." Pero cada instante llega tan rápido, que apenas se tiene tiempo de pronunciar estas palabras cuando una multitud de otros instantes lo recubren y nos dejan atrás, boquiabiertos, preguntándonos dónde habrán pasado.

Hoy, un día que no acabará nunca, invento a Mason Line. Es un inglés de treinta y cinco años, al que imagino en alguna parte, en la habitación de un hotel, esperando que ocurra algo, la perfecta reducción al absurdo del hombre "moderno". De hecho es más bien su antítesis, un objeto anacrónico prisionero del tiempo y del espacio, una triste mixtura de ideas y emociones en estado de precario equilibrio. Dios y el hombre, ¿quién creó a quién? ¿Y por qué la gente desea siempre que la ficción se asemeje a la realidad?

Me gusta mucho mi avatar de hoy. Me gusta más ser Mason Line que mi personaje de ayer, o el de anteayer (que tuvo que socorrer heroicamente a un turista japonés que se había resbalado al descender los escalones de la Torre Eiffel). Sí, hoy es un día fasto. Algo ha tenido que suceder le a Simon Lane para que haga de mí un personaje mesurado que descansa apaciblemente en la habitación de un hotel en algún lugar de París.

Leo en el diccionario que "moderno" deriva de modo, que significa "en este preciso instante". Instantáneas: en este preciso instante estoy escribiendo, fumando un cigarrillo, mirando un copo de nieve que cae sobre la cabeza de un transeúnte. Hay "en este instante" y "en este preciso instante", que es su pariente más cercano. ¿Qué sucede con todos esos "precisos instantes"? ¿Se pierden en la estela que vamos dejando detrás de nosotros, cuando avanzamos colocando penosamente un pie delante de otro, sin animarnos nunca a volver la cabeza? ¿O son sólo los residuos insignificantes de la literatura, los signos de puntuación de la vida, las comas y los puntos que definen nuestros movimientos con tanta precisión?

Veo a Mason Line emerger de la bañera y secarse con una toalla, cuya sombra seca los muros del baño. Mira el agua que desaparece por el desagüe, llevándose la sombra que fue hace un momento en la bañera, y al hacerlo imagina a ese alter ego escurridizo zigzagueando por las alcantarillas de París hasta desembocar en el Sena, luchando contra la corriente que lo lleva hacia el mar.

Mason Line está en el cuarto de baño desde hace quince minutos, es decir la 96ª parte de su existencia, lo que es a la vez poco y mucho para pasarlo en un sitio semejante. Su sombra se levanta de la cama y se desliza por la puerta para ver qué está ocurriendo. ¡Hola, Mason! ¿Estás listo para volver a tu habitación y entrar en el cuerpo de tu personaje de ficción o prefieres esperar todavía cinco minutos? Mason Lane está tomando un baño sin pensar en nada concreto. Como no responde, su sombra decide reunirse con él, de modo que la sombra de la cabeza rueda como una ola sobre el borde la bañera, mientras que la de la mano atraviesa transparente la jabonera para extenderse sobre el piso de linóleo. De pronto, la sombra vuelve a oír lo que Mason piensa: "Me basta pensar y mis pensamientos quedan consignados para beneficio de todos, lo que prueba la independencia del espíritu."

La sombra de Mason Line es diferente de todas las demás, así como él difiere del resto del mundo. Sí, su sombra misma es diferente, pues cuando tiene ganas o cuando decide, ¿quién sabe?, desinteresarse de la vida y milagros de Mason, se separa de él. Así, hace un momento, cuando Mason tuvo que ir al cuarto de baño su sombra se quedó echada en la cama, deformada y multiplicada por el complicado juego de luces y sombras. Supongo que los personajes de ficción, como sus sombras ficticias, tienen derecho ellos también a una vida privada. En muchos aspectos, llevan una existencia encantadora: son amantes maravillosos, rara vez les falta dinero (siempre tienen la suma exacta para el taxi) y su vejiga posee una capacidad hercúlea de retención. Pero, ¿quién puede decir qué les pasa por la cabeza, qué los empuja a actuar cuando se encuentran solos, separados de su creador?

SIMON LANE,
escritor y dibujante británico, es autor de dos novelas: *Le veilleur* (El centinela, 1992) y *Still life with books* (Naturaleza muerta con libros, en prensa).

Cualquier escrito que pretenda no ser moderno ha de redactarse sin un orden preestablecido. Es lo que he decidido hacer para evitar toda ambigüedad. Todavía no he escrito esta historia, pero imagino que ya está terminada. He puesto el punto final, corregido las faltas y me dispongo a enviar el texto a la Unesco. Pero antes, mezclo cuidadosamente las cuartillas como si se tratara de los naipes de la baraja de que hablaba hace "un instante" y meto todo en un sobre que voy a echar al buzón que está enfrente de mi casa. Al mismo tiempo imagino que el orden de los naipes continúa modificándose de tal modo que la historia se transformará en algo muy diferente.

Es muy probable, medita Mason Line, que un objeto esté impregnado de magia: una estilográfica sin tinta, inútil para la mano y atractiva a la vista; un libro, un delgado volumen con las páginas sin cortar, lleno de pensamientos vírgenes ofrecidos al cortapapeles del lector; y hasta mi sombra, extendida junto a mí en esta cama ajena. Las páginas del libro son blancas, pero si las miro al trasluz, distingo algo, una voz sofocada por el tiempo, la tristeza lejana de un personaje olvidado. Y la estilográfica no está vacía después de todo, sencillamente está cargada con tinta invisible, y sólo en el lenguaje de los negativos puede interpretarse su mensaje.

La habitación de Mason sólo es, desde luego, una más entre tantas otras de una cadena de hoteles diseminados por el mundo, al igual que las estrellas que están a años luz unas de otras y que, sin embargo, parecen tan cercanas vistas desde aquí que basta cerrar un ojo y guiñar el otro para ocultar fácilmente una buena docena. Mason llega a su hotel a medianoche para pedir la llave de la habitación que le he reservado. La dejará mañana a la misma hora, con otro nombre, el de un personaje de otro historia que habrá que inventar. Algunos verán en él un impostor, un espía o tal vez un actor que procura introducirse en el cuerpo de un nuevo personaje. Otros aun, y en primer lugar el recepcionista, se dirán que sencillamente se ha disfrazado para no pagar la cuenta.

En cambio, si me levanto con el pie izquierdo puedo ser más severo y dotar a mis criaturas de un día de rasgos que deliberadamente les hagan perder sus posibilidades de éxito en ese microcosmos vital que va del amanecer a la puesta del sol, iluminando un costado del hotel (la habitación de Mason), y luego el otro. Al no ser un moralista me importan un bledo las nociones convencionales del bien y del mal; poseo sencillamente mi propia manera de actuar, que obedece a una lógica implacable, la que saltaría en pedazos si pretendiera desmontar el mecanismo.

Soy un impostor, piensa Mason, una reencarnación, el noveno avatar, o más bien el enésimo. Sé que soy diferente de los demás. El simple hecho de ser me singulariza. Al igual que mi sombra, puedo hacer cosas mágicas: jugar con el espacio, encogerme o estirarme a voluntad. Cuando se pone el sol, todo el mundo puede verme echado en los muelles, mientras oleadas de turistas me pisotean y me aplastan. Otras veces, en el silencio y la tranquilidad de la noche, me vuelvo invisible, puedo ir y venir a mi antojo, borrado, ignorado. Es entonces cuando tengo la sensación de cumplir mi vocación, que es ver sin ser visto. Pero cuidado con la luna llena, pues puedo volverme otra vez totalmente visible.

Soy un objeto, un objeto mágico, un código secreto, piensa Mason. Si fuera un autor, como Simon Lane, tendría que escribir, formar palabras en una pantalla, pero no. Me basta con pensar, y mis pensamientos quedan consignados para beneficio de todos, lo que prueba la independencia del espíritu. No estoy forzosamente descontento de ser un personaje de ficción, el juguete de la imaginación de otro, sometido a los caprichos de un escribidor de la rubia Albión dado a la bebida, pero creo que debo dar el ejemplo a los demás, a la masa rebañega de todos los personajes fijados en la inmortalidad de la materia literaria.

Voy a inventar y manipular personajes con mucha habilidad. Después de todo en eso consiste mi trabajo, o más bien mi pasatiempo, pues me considero un aficionado, ni más ni menos. A veces me muestro generoso, dejo que mis criaturas vivan en la opulencia, sin necesidad de trabajar. Les regalo tarjetas de crédito, les permito gozar de una apacible molicie, interrumpida por la degustación de ostras de Belon acompañadas de un gran Borgoña. Pero para merecer todo eso tienen primero que saber explotar las posibilidades que les ofrezco de entrada.

Hoy, un día que no acabará nunca, invento a Mason Line. Es un tipo sin gran interés con una cierta tendencia a la introspección. Como personaje de ficción es capaz de desarrollar un pensamiento lineal. Me gusta Mason. Lo he inventado para escribir sobre él y descubrir así quién es. Nunca nos hemos encontrado, y sin embargo nuestra relación es casi perfecta: sé todo lo que cabe saber de él y él no sabe absolutamente nada de mí. Nunca nos peleamos. Ambos nos mostramos reservados. La familiaridad, a menudo madre del desprecio, jamás ha insinuado su odiosa presencia entre nosotros.

Por ser una reencarnación, por ser diferente, puedo leer en la vida de los demás, de los que a primera vista parecen extraños, pero que podrían terminar por ser yo. Ayer, fui el protagonista de una sórdida fábula, comprimido entre las páginas de un libro de bolsillo olvidado detrás de la cama de una habitación de hotel. Hoy, soy Mason Line, hermano gemelo de una sombra maléfica. ¿Y mañana? Mañana es algo improbable, pero si ese mañana llegara, bien podría convertirme en un anciano de 85 años, con los miembros doloridos y el corazón emplomado. Mis movimientos serían más lentos y, por ende, también mis ideas.

Se pone el sol. El día que contiene la vida de Mason Line se termina y el ocupante de su habitación se esfuma sin dejar la más mínima huella de su paso. ¿Tal vez este hombre nunca ha existido fuera de mí? Pero, ¿quién soy yo fuera de mí mismo? ¿Pero quién soy yo si Simon Lane es otro? Tomo un cigarrillo y lo enciendo con mano temblorosa. ¿Me pertenece esa mano que hace un instante tenía entre sus dedos la estilográfica cargada de tinta invisible? La doy vuelta y estudio la palma. Pero no alcanzo a descifrar las líneas del destino grabadas en ella. Soy incapaz de afirmar, pues, si es o no realmente mi mano. O la de otro, evidentemente.

En algún recoveco de mi conciencia se insinúa un argumento, sórdido y exótico, pero sólo dispongo de escasos indicios sin ilación. Está Mason Line en la habitación de un hotel. Y su sombra, que toma un baño con él. Dos hombres en una bañera. ¿Y qué más? Bueno, no hay nada en la habitación, ni maletas, ni objetos, ni detalles reveladores, sólo yo, el tercer hombre, al acecho, esperando que ocurra algo. Soy el observador, el elemento invisible. Pero si me he convertido en el narrador de esta historia ¿dónde diablos está Simon Lane?

La partitura en pedazos

por Leon Milo

Según las últimas teorías científicas, el universo nació del "Big Bang". Se estima que esta explosión de una masa de materia extraordinariamente reducida y densa proyectó en el espacio miles de millones de partículas infinitesimales que, aglutinándose según diversas combinaciones, dieron origen a nuestro universo. Aunque actualmente éste se encuentra en expansión, es posible que termine por volver a su estado de contracción inicial.

En 1941 el compositor Arnold Schönberg, en su análisis acerca de los "orígenes", estimaba que sólo una fuerza omnisciente podía haber inspirado esta visión y su realización: "Para entender la Creación, escribía, hay que tener en cuenta que la luz no existía antes de que Dios dijera 'Hágase la luz'... Y la luz se hizo instantáneamente y en su máxima perfección... Por desgracia para los creadores humanos, aquéllos a los que se concede una visión han de recorrer el camino infinitamente largo que separa esa visión de la obra realizada..., tienen que acumular y combinar los detalles hasta dar con una suerte de organismo viviente."

Materializar su visión, en este caso mediante la composición musical, es una empresa de largo aliento. Con un vocabulario simbólico sumamente complejo, el compositor debe transmitir al intérprete instrucciones muy detalladas sin perder jamás de vista la impresión general que quiere producir.

Evidentemente, la "visión global" de la obra no se impone al artista como por efecto de un relámpago que ilumina repentinamente un paisaje que basta trasladar a la tela, al papel o a la cinta magnética. Aun cuando un trozo musical (observemos de paso que se utiliza el término "trozo" para designar una composición que constituye un todo) se inspire al comienzo en un objeto o un acontecimiento extramusical (el "Big Bang", por ejemplo), el compositor siempre debe organizar, manipular y desarrollar fragmentos puramente musicales a fin de encontrar una forma inteligible para los auditores.

"Objetos", "fragmentos", ¿son acaso nociones modernas que guardan con nuestra vida cotidiana esa relación inmediata que se atribuye a la modernidad? El diccionario define el objeto como "todo lo que es visible o tangible y cuya forma es relativamente estable". Este término puede designar también toda cosa "que es posible aprehender mediante el intelecto", lo que nos remite a la creación musical. En cuanto al fragmento, es una "parte quebrada o separada", algo que por definición está "incompleto" o "inconcluso".

Componer música es combinar elementos sonoros para crear una estructura musical, es decir una continuidad sonora. Cuando alguien escucha música recurre a su memoria para retener la sucesión de sonidos que permite identificar la composición. Lo peor que se puede hacer en un concierto es pensar en otra cosa o dormitar, pues se pierde esa sensación de continuidad y bruscamente uno se ve sumido en una abrumadora marejada sonora desligada de su contexto. Pero incluso el auditor más atento, ¿puede estar realmente seguro al término de un concierto de haberse encontrado frente a un objeto musical "relativamente estable"?

LO ESTABLE Y LO INESTABLE

El director de orquesta, pero también los intérpretes y las condiciones acústicas, al modificar los elementos que constituyen el objeto sonoro, influyen necesariamente en la visión expresada por el compositor y la impresión que recibe el auditor. Si la interpretación musical fuese una ciencia exacta, no estaríamos inundados de interpretaciones de la Quinta Sinfonía de Beethoven. Una sola bastaría. El trabajo del compositor consiste en afianzar la unidad de la obra y hacer que resulte comprensible para el público, esperando que esta cohesión resista a los avatares de la interpretación.

A lo largo de los siglos el desarrollo de algunas convenciones formales había creado las condiciones indispensables para una cierta estabilidad y una cierta inteligibilidad de las composiciones musicales. Al oír por primera vez un concierto para piano, un melómano del siglo XVIII disponía ya de algunas referencias esenciales: la obra constaba en principio de tres movimientos —animado, lento y rápido— con una cadencia confiada al solista. La finalidad de esta cuasi improvisación dentro de la obra misma era permitir al solista expresarse con un mínimo de limitaciones y demostrar sus cualidades técnicas y musicales. Pero poco a poco esas "cadencias" se fueron codificando y llegó un momento en que las escribió por completo el compositor. A fines del siglo XIX prácticamente se había suprimido todo elemento de inestabilidad.

Resultó pues indispensable estudiar nueva-

LEON MILO,
músico y compositor estadounidense diplomado de la Juilliard School of Music (Nueva York), es actualmente becario de la Fundación Fulbright. Sus obras han sido interpretadas por las orquestas de Radio France y el Philharmonic New Music Group de los Angeles.

***El vienés* (1990), acrílico sobre tela de Valerio Adami.**

mente el factor de estabilidad necesario en la música a fin de darle una forma de expresión que correspondiera a la sensibilidad de la época. En general, los creadores del siglo XX emplearon todos los medios posibles para que sus obras fueran multidimensionales, fluidas y menos estables: descomposición del objeto, valorización de los fragmentos cuya recombinación permite crear nuevos timbres más complejos y más puros, juegos rítmicos sobre la claridad y la confusión, todo lo cual se traduce en formas musicales novedosas e imprevisibles.

El inicio del siglo XX se caracteriza por una voluntad manifiesta de romper con la tradición en todos los campos artísticos, y ello mediante la destrucción y la fragmentación de las formas. Basta por ejemplo comparar la obra de Manet y de Courbet con los cuadros de Klee y de Picasso o, más recientemente, de Rauschenberg o Adami (ver ilustración).

En arquitectura se advierte también esa voluntad de "desconstrucción" en la obra de Bernard Tschumi, que concibe estructuras "discontinuas" en las que explota las nociones de

"superposición" y de "disociación". Habla de su obra en términos sociológicos, como de una arquitectura "posthumanista" que aspira a dispersar las "fuerzas de la reglamentación social".

Lo mismo ocurre con la literatura, en la que hay un mundo de distancia entre las novelas de Henry James y el "monólogo interior" de Joyce, o entre los poemas de Wordsworth y los de E. E. Cummings, por ejemplo, cuyo estilo fragmentario obliga al lector a reconstruir el sentido a partir de las palabras y los signos desparramados en la página. Como decía Georges Braque: "Olvidemos las cosas, consideremos sólo sus relaciones."

LOS CAMINOS DE LA LIBERTAD

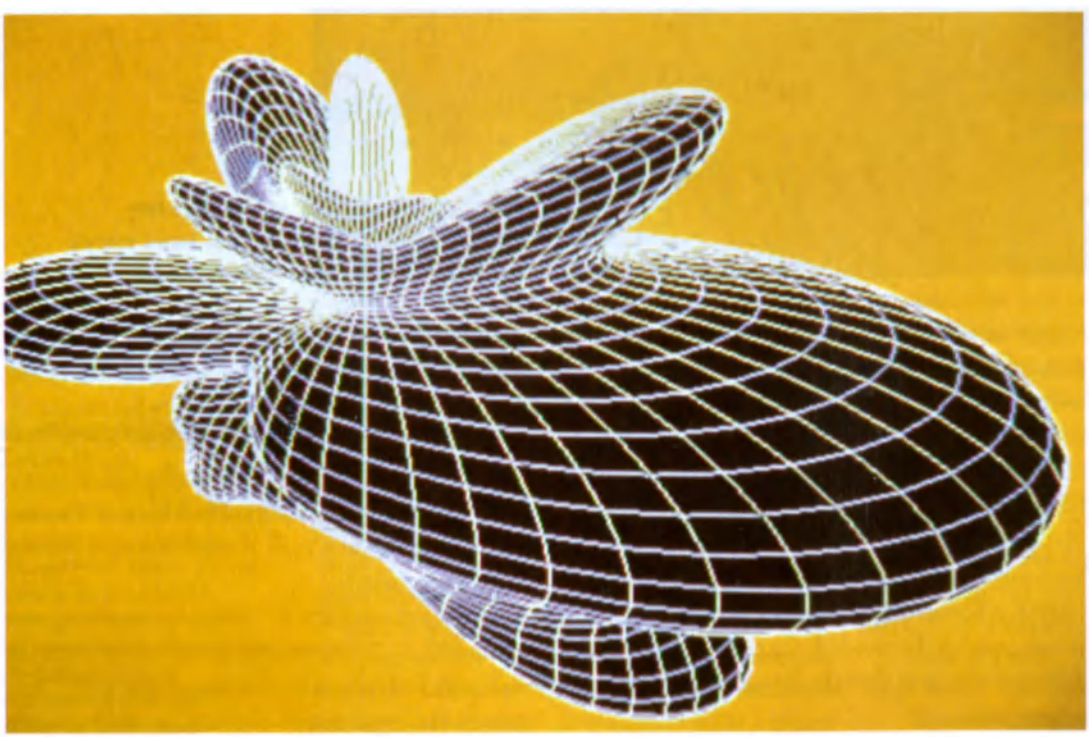
Desde entonces corresponde a cada artista inventar su propio sistema de referencias. Cada obra debe obedecer a una lógica propia y crear un universo. *Contactos* de Michel Zbar (1973) es un buen ejemplo de la voluntad de algunos compositores de "liberar" a sus intérpretes. Es el ejecutante el que "reescribe" casi totalmente esta pieza para trombón y determina sus propias vías, eligiendo llaves, ritmos y dinámicas dentro de las amplias posibilidades que ofrece cada "respiración" de la obra. Un equivalente visual es la imagen que se obtiene con el programa de música electrónica MAX: el compositor o el intérprete incorporan sonidos en ella gracias a un dictáfono o un teclado electrónico, y le imponen innumerables metáforas dirigiéndolos hacia casillas "formales" que controla mediante una computadora.

El francés Tristan Murail, uno de los principales exponentes de la música "espectral", sostiene que la elección de sus materiales sonoros y de sus técnicas de composición se basa en criterios exclusivamente científicos. Gracias a los medios logísticos e informáticos elaborados por el IRCAM de París, este compositor ha analizado cuidadosamente el espectro armónico, es decir los sonidos accesorios que acompañan cada sonido fundamental producido por los diversos instrumentos.

Son armónicos los sonidos cuyas frecuencias son múltiplos del sonido fundamental emitido cada vez que se toca una nota. La presencia o ausencia de armónicos y su proporción frente al fundamental determina el "timbre" o el "color tonal" de cada sonido. Es lo que permite distinguir la misma nota tocada por ejemplo con la flauta y con el oboe. El trabajo de Tristan Murail en *Desintegraciones*, composición para 17 instrumentos y cinta magnética, consiste precisamente en aumentar como con una lupa los detalles de los distintos sonidos que constituyen su material de base. El título evoca la forma en que el compositor "viaja al interior de los sonidos", disecándolos y desarticulándolos para poner en evidencia sus diversos elementos. En un pasaje de la obra, obtiene "efectos impresionistas de nebulosidad sonora mediante la desintegración de los timbres (armónicos) de una flauta, un clarinete y un trombón con sordina."

Otro autor contemporáneo, el alemán Karlheinz Stockhausen, inventa nuevos métodos y reglas de escritura para cada una de sus composiciones. Criticadas a menudo en el momento de su composición, la mayoría de sus obras han terminado por imponerse como realizaciones destacadas que arrojan nueva luz sobre las técnicas de composición y las modalidades de la comprensión musical.

"Construyo un armazón de generaciones sucesivas de sonidos interconectados... Verifico lo que tienen en común", escribe Stockhausen a propósito de *Momentos* (1961), composición para cuatro coros y trece instrumentos. "En vez de crear la continuidad musical a la manera tradicional, par-

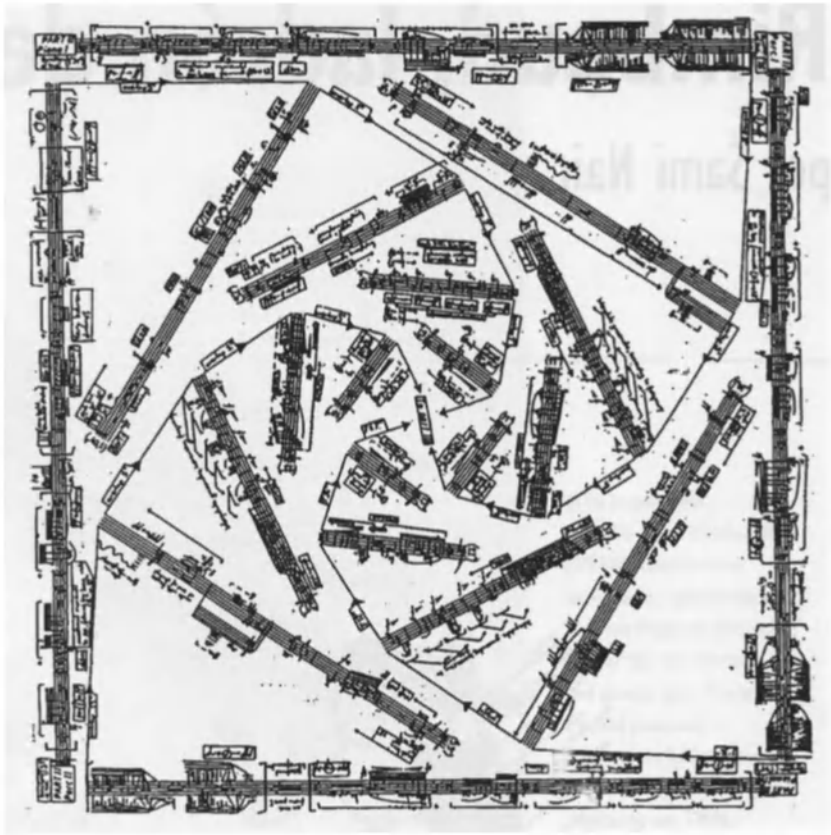


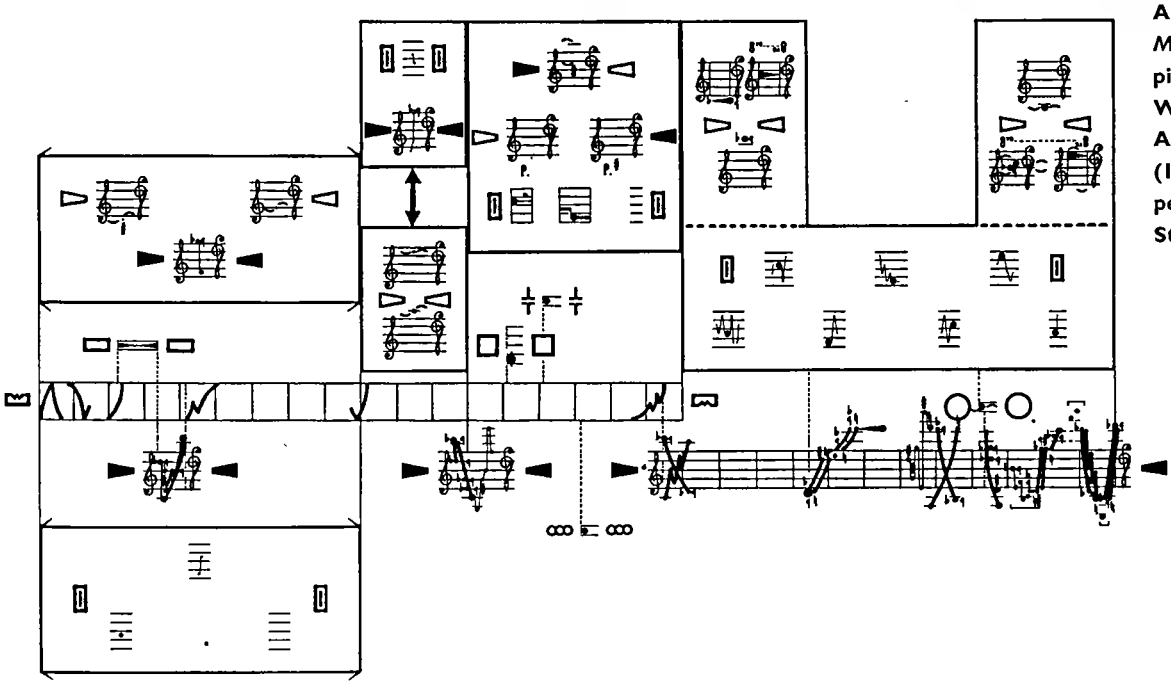
Modelización de un sonido.

tiendo de un todo homogéneo para descomponerlo poco a poco... parto de instantes completamente separados." Los "momentos" que sirven de título a la obra son fragmentos de material musical, cada uno de los cuales es único en su género (melódico, instrumental e incluso rítmico), y que obedecen a reglas que determinan sus afinidades y la frecuencia de su aparición.

En boca del francés Pierre Boulez, la expresión "objeto musical" tiene un significado bien preciso. Para él, todo material sonoro, aunque sea "fragmentario" e "inconcluso", constituye un objeto musical virtual, el punto de partida o el modelo de una "estructura". Es una entidad cuya transformación en objeto musical depende de la explotación que se haga de sus datos virtuales y del comportamiento que tenga con otros posibles objetos musicales.

Tomemos por ejemplo un acorde de notas en el registro de los graves. Este "objeto unitario" es el punto de partida. Presenta ciertas características que, debidamente explotadas y articuladas, le permitirán tal vez integrarse en una estructura musical. Si esas cinco notas bajas van seguidas de un grupo de tres notas en los tonos intermedios, se advierten de inmediato ciertas relaciones.





Arriba, partitura de *Mandala* (1985), obra para piano y percusión de Rolf. Wallin. A la izquierda, *Zyklus* (1965), obra para percusión de Karlheinz Stockhausen.

Nos encontramos frente a una "estructura" que asocia dos objetos que pueden incorporarse en una secuencia de otros objetos y estructuras. Como ha demostrado el compositor estadounidense John Cage, incluso sonidos tan poco "artísticos" como el ruido del claxon o un golpe en una lata de conservas, pueden pasar a la categoría de objetos musicales si el contexto lo permite. Dichos objetos crean estructuras y es la estructuración progresiva de esos elementos cada vez más complejos la que da origen a la forma musical.

Los conceptos que pretendía definir al comienzo aparecen pues cada vez menos "estables". Para Boulez y sus contemporáneos resulta sumamente difícil aislar un fragmento, ya que cada parte que se desprende del todo puede considerarse a su vez como una nueva entidad, un objeto definido por sus propias posibilidades de transformación.

Volvemos entonces al "Big Bang": también en ese caso, de la fragmentación de un objeto único han nacido miríadas de objetos a la vez independientes e interdependientes cuya armonización ha dado origen a un objeto muy vasto. Ni más ni menos que nuestro universo. ■

Rimbaud, ladrón de fuego

por Sami Nair

La búsqueda rimbaldiana, esa "ópera fabulosa", radicaliza y transforma a la vez la gran angustia modernista que nació con Baudelaire. Rimbaud y Baudelaire aparecen como los representantes más ilustres de la modernidad pero también como sus críticos más acerbos. Gracias a un afán sistemático de superación de sí mismos, uno y otro experimentan la sensación de la novedad fundamental del tiempo, de su aceleración infinita y de las heridas que provoca, y con el éxito resonante de su testimonio, muestran también la ambigüedad de éste.

¿Qué tienen en común? Ambos sintieron —sólo el poeta puede llegar al fondo de esta evidencia y expresarla en su fugacidad— que la era moderna desplazaba masivamente los límites de lo sagrado. Baudelaire: lo que lamenta es la pérdida del *aura* —esa especie de espiritualidad que nimbaba seres y objetos— bajo el peso de la cosificación de las relaciones humanas, de su deshumanización, del cálculo y de la horripilante metafísica de lo positivo. El talón de acero posado en el frágil cuerpo de los hombres. Rimbaud: joven aun, sueña con escapar del tedio, —el anonimato y el tedio de esta edad ya cuantificada. Huir de Charleville a París, de París hacia el Oriente, del Oriente hacia la Nada. Cuando recién inicia su búsqueda, incita a la rebelión en nombre del arte y define la creación como una profanación de todo lo que la edad moderna considera sagrado. "Hay que ser absolutamente moderno", escribe en *Una temporada en el infierno*.

¡Absolutamente moderno! ¿Qué quiere decir? No solamente —es el poeta el que lanza este grito, no lo olvidemos— desacralizar los saberes, los poderes, las creencias. Sino también y sobre todo la vida:

Ya he visto lo suficiente. La visión se ha encontrado por todos los aires.

Ya he poseído lo suficiente. Rumores de ciudades (...)

Ya he conocido lo suficiente. Las paradas de la vida. (...)

("Partida", *Iluminaciones*)

He ahí de manifiesto el problema de la modernidad: la comodidad la paraliza. En Rimbaud —se nos recuerda con demasiada frecuencia como

A la izquierda, *Estudio para Rimbaud* (1978), dibujo con bolígrafo y gouache de Ernest Pignon Ernest a partir de un retrato del poeta por Henri Fantin-Latour. Página de la izquierda, Rimbaud dibujado por Verlaine en 1872.

si sus arrebatos juveniles no hubieran sido más que una forma de inconsecuencia— se expresa terriblemente ese maléfico genio del tiempo. Pero su fuga, su renuncia al arte ¿no fueron acaso una escapatoria demasiado humana ante el abismo que su visión acababa de abrir?

Pues, adolescente aun, pero ya "rechazando cualquier fuerza moral", había captado con una lucidez desconcertante la revolución poética que llevaba en sí. En su célebre carta a Paul Demeny, de mayo de 1871, en la que reitera ideas expresadas al mismo tiempo a Georges Izambard, escribe:

Digo que hay que ser vidente, *hacerse* vidente. *El poeta se hace* vidente *por medio de un largo, inmenso y razonado* desarreglo de todos los sentidos. *Todas las formas de amor, de sufrimiento, de locura (...). Inefable tortura (...), por la que se convierte entre todos en el enfermo grave, el gran criminal, el gran maldito, —¡y el supremo Sabio! —¡Porque alcanza lo* desconocido! *(...) y, aunque, enloquecido, acabara perdiendo la inteligencia de sus visiones, ¡no dejaría de haberlas visto! Que reviente saltando hacia cosas inauditas o innombrables (...)*

Desarreglo de los sentidos —Rimbaud no evoca ni la decadencia del comportamiento, ni la degeneración de los valores; quiere más: romper

SAMI NAIR,
filósofo francés, es profesor de ciencias políticas en la Universidad de Lausana (Suiza). Ha publicado varias obras, entre las que cabe mencionar *Le regard des vainqueurs* (La mirada de los vencedores, 1992) y *Le différend méditerranéen* (El litigio mediterráneo, 1992).

las normas y las convenciones para captar lo Desconocido. Tener acceso a lo desconocido es convertirse en Sabio, descubrir la dualidad del Ser, principio del Bien y del Mal. De su feliz e infinita mezcla.

Este paso del otro lado de lo existente, reverso de la modernidad satisfecha de sí misma, se hace a costa de una verdadera experiencia catártica en la que reinan locura y enfermedad, profanación y maldición. El poeta ve lo inaudito de la imaginación común: "*Si*, escribe Rimbaud, *lo que trae de allá abajo tiene forma, él da forma; si es informe, lo que da es informe.*" Es el lado "ladrón de fuego" del poeta y a la vez artesano de una nueva "lengua". El arte debe transformar y superar el límite de lo sabido, de lo conocido, de lo visto —del haber y del poder. "*Si el poeta, añade Rimbaud, definiera qué cantidad de lo desconocido se despierta, en su época, en el alma universal* (...)"

El poeta está, por ende, del otro lado del Tiempo. No está dentro de éste, se ha adelantado al Tiempo. Ser absolutamente moderno es eso: ver el tiempo del mundo desde adelante. Los poetas son ciudadanos de este tiempo nuevo; lo habitan en lo más profundo de sí mismos pues son portadores de fuego —el fuego que consume lo que es. No para aniquilar, sino para llegar a ese "*no demasiado descontento ciudadano de una metrópoli considerada moderna, porque todo gusto conocido se ha evitado* (...)" ("Ciudad", *Iluminaciones*)

La verdad es que si Baudelaire parte de la angustia de sus contemporáneos para encerrarse mejor en ella, Rimbaud ataca el hartazgo que rezuma la sociedad por todos los poros. Quiere la "*filosofía feroz*" que clama "*que reviente el mundo que sigue*". ¿Qué tiene de extraño que los surrealistas lo hayan considerado un hermano? ¿Y si la modernidad fuera también eso —la revolución de lo moderno? El rechazo de lo existente. ¿Si ser moderno es convertir el No, como el Dolor entre los estoicos, en una virtud? Proyectarse hacia lo *desconocido*, lanzarse por fin del otro lado del precipicio:

Soy un inventor con méritos muy distintos de los de todos aquellos que me precedieron (...) estoy consagrado a una zozobra nueva, —lo que espero es convertirme en un loco muy malo. ("Vidas", *Iluminaciones*)

Esto suena pretencioso. ¿Pero qué esperar del poeta? ¿Que recite para glorificar la letanía de su mediocridad? ¿Que aparte su mirada del presente hacia el pasado? Es la tesis de Heidegger: el poeta, descubridor del ser, y por ende del Origen mismo, interroga desde lo más profundo de la lengua. Por eso su mirada está arraigada en el pasado.

Esto es probablemente cierto en el caso de los poetas románticos alemanes, como Hölderlin. Y quizás incluso tratándose de los románticos franceses del siglo XIX, que hacían del regreso al origen —el viaje de Oriente— una vía iniciática para la conquista de lo Verdadero y de lo Bello. Pero no ocurre lo mismo con Rimbaud. Su modernidad revolucionaria está enteramente volcada hacia el futuro: rechaza el romanticismo en nombre de un libertarismo radicalmente individualista. Esta modernidad rimbaldiana, más que un asentimiento frente a la vía abierta por la ciencia y las técnicas, es sobre todo una calidad de alma, un estado de subjetividad, una espiritualidad, *Stimmung*, dicen los alemanes. Aun más: apertura hacia lo diferente, lo otro. El "*paso ganado*" sobre lo sagrado, el soplo del genio acogido: "*Sepamos* (...) *darle una voz y verlo,* (...) *seguir sus visiones, sus alientos, su cuerpo, su día.*" ("Genio", *Iluminaciones*)

Esta experiencia de la Acogida, tal vez seamos incapaces de realizarla; tal vez seamos demasiado prudentes para comprender el fuego del poeta. El artista, por su parte, en sus momentos de felicidad, es decir en esos instantes de goce absoluto que acompañan la creación verdadera, se abre a esta Acogida de lo Desconocido y nos la transmite como ofrenda. El rostro juvenil de Rimbaud es emblemático de esta experiencia. Y por eso es inolvidable y descaradamente bello. ■

***Una temporada en el infierno* (1989), escultura de madera (altura 2,50 m) de Luc Simon.**

Los pañuelos de las Rutas de la Seda

"La Ruta de la Seda" fue el tema de un concurso de pintura sobre seda organizado este año por la Asociación Francesa para la Promoción de las Artes Decorativas del Tejido (ANPADT) conjuntamente con el proyecto de la UNESCO "Estudio integral de las rutas de la seda—Rutas del diálogo" (1987-1997). La entrega de diplomas a los cinco ganadores se llevó a cabo durante la exposición realizada en la sede de la Organización del 22 al 30 de junio pasado. Los pañuelos de seda ganadores, numerados y con la marca "UNESCO, Rutas de la Seda", fabricados en número limitado, se venderán por suscripción al precio de 1.200 francos franceses (218 dólares) cada uno. Los beneficios de la venta serán depositados en la cuenta del proyecto de la UNESCO sobre las Rutas de la Seda. Los bonos de suscripción pueden retirarse en el ANPADT, 17 rue de Cléry, 75002 París, tel. (33-1) 42.36.59.10.

EL AMIGO FRIEND

Para mejorar la gestión del agua en una zona particularmente afectada por la sequía —la región árida saheliana—, se ha creado bajo la égida del Programa Hidrológico Internacional de la UNESCO una nueva red FRIEND/AOC que reúne y centraliza los datos hidrológicos de nueve países de Africa Central y Occidental (Benin, Burkina Faso, Camerún, Côte d'Ivoire, Chad, Guinea, Guinea Bissau, Malí y República Centroafricana). La mayor parte de las cuencas hidrográficas de la región abarcan varios países, de modo que cada uno dispone sólo de una parte de la información. La compilación de la totalidad de los datos permitirá a los países interesados planificar de manera más racional la gestión del agua, los sistemas de riego y los embalses.

AYUDAR A LOS NIÑOS

El señor Helmut Thoma, Director General de RTL, el canal de televisión más importante de Alemania, fue galardonado recientemente por el Director General de la UNESCO, Federico Mayor, con la Medalla Oficial de Dubrovnik por su contribución al éxito de la campaña de recolección de fondos para "Los niños necesitados". Esta campaña, lanzada en Alemania en octubre de 1992 por la señora Ute Ohoven, embajadora de buena voluntad de la UNESCO, consiguió reunir más de 1.600.000 dólares. Gran parte de esos fondos se destinará a ayudar a los niños bosnios refugiados; el resto se entregará a los centros de recursos educativos de Somalia y a programas de educación básica para los niños de la calle en Viet Nam, México y Rumania.

LA CARTA DEL PATRIMONIO MUNDIAL

En febrero de 1993 el Centro del Patrimonio Mundial de la UNESCO publicó el primer número de *La Lettre du Patrimoine Mondial*. Este folleto ilustrado de dieciséis páginas que

ACCIÓN UNESCO
NOTICIAS BREVES

aparece tres veces al año en francés e inglés presenta el balance de las actividades realizadas en la esfera del patrimonio mundial, así como las orientaciones futuras. El primer número nos informa de que en 1993 se han incorporado al patrimonio mundial los llamados "paisajes culturales" —resultado de la acción conjunta del hombre y la naturaleza— y que "Patrimonio 2001", un banco de datos fotográficos sobre el patrimonio que incluye reportajes e imágenes de archivo, se propone realizar reportajes sobre unos doscientos sitios y sobre otro tipo de bienes culturales como manuscritos antiguos o piezas de museo. Para obtener esta publicación gratuita se ruega dirigirse a: UNESCO, Centro del Patrimonio Mundial, 7 Place de Fontenoy, 75532 París 07 SP.

DE LA DOBLE HÉLICE AL GENOMA

El quadragésimo aniversario del descubrimiento de la doble hélice se celebró en la sede de la UNESCO con un coloquio en el que participaron trescientos científicos y catorce Premios Nobel, entre ellos Francis Crick y James Watson. Ambos descubrieron en 1953 que la doble hélice que compone la molécula de ácido desoxirribonucleico (ADN) vehicula informaciones genéticas, y abrieron así la vía a una nueva disciplina científica: la genética celular. El desarrollo de esta disciplina y sus orientaciones actuales constituyeron el tema central del coloquio. Se presentaron unas cincuenta comunicaciones, en particular sobre la organización del genoma humano, las enfermedades genéticas y los problemas éticos y jurídicos que plantea la experimentación genética.

HOMBRES Y PLANTAS

Para lograr una mejor conservación y una explotación más equilibrada de las especies vegetales, la UNESCO, el Fondo Mundial para la Preservación de la Fauna y la Flora Silvestres (WWF) y los Jardines Botánicos Reales de Kew (Reino Unido) han lanzado un proyecto titulado "Los seres humanos y las plantas; etnobotánica y explotación duradera de los recursos vegetales". Su objetivo es mejorar las condiciones de vida de las poblaciones rurales de los países en desarrollo mediante una utilización más apropiada de los métodos tradicionales y una colaboración más estrecha entre la población local y los etnobotánicos. El proyecto incluye la publicación de cinco manuales (primero en inglés, luego en español y más tarde, de ser posible, en otras lenguas) sobre las plantas invasoras, la etnobotánica y la conservación, los sitios prioritarios en materia de conservación de especies, la explotación duradera de plantas silvestres y las bases de datos sobre conservación de especies vegetales. Para obtener más información dirigirse a: UNESCO, División de Ciencias Ecológicas, Programa sobre el Hombre y la Biosfera, 1 rue Miollis, 75732 París Cedex 15, Francia.

Pagán: inventario de los monumentos

Pagán (en el actual Myanmar), capital del primer reino birmano unificado (1044-1287) durante el reinado de Aniruddha, cuenta hoy con algo más de dos mil monumentos. Se dice que en el siglo XV el inventario ordenado por el rey Mohnyin estableció la existencia de más de cuatro mil. Los terremotos que se sucedieron durante cinco siglos han cobrado un pesado tributo a este sitio búdico, uno de los más espectaculares del mundo.

Los birmanos, pueblo animista procedente de Asia Central, fueron convertidos al budismo por el rey Aniruddha (1044-1077), bajo cuyo reinado se levantaron innumerables monumentos de carácter sagrado: templos, stupas y monasterios, así como una *Pitakat Taik* (biblioteca) destinada a acoger las *Pitaka* (Sagradas Escrituras) que el rey había hecho venir de Thaton, capital del reino mon, tras haberla conquistado. A diferencia de las viviendas particulares, de madera y bambú, todos los monumentos son de ladrillo. Entre las realizaciones más destacadas de Aniruddha hay que mencionar el templo de Ananda, el magnífico stupa de Shwehsan Daw (en que al parecer se conserva un cabello sagrado de Buda Gautama) y el gran stupa de Shwezigon (llamado "Pagoda de oro" por Marco Polo), que fue terminado por su sucesor, el rey Kyanzittha.

Después del terremoto particularmente devastador del 8 de julio de 1975 se decidió inventariar de manera sistemática, con la participación de la UNESCO, todos los monumentos de Pagán. Iniciado en 1982, este proyecto ha permitido reunir hasta ahora datos sobre unos 2.260. Estos se hallan repertoriados (con fotografías, planos y reseñas descriptivas) en *Pagán: inventaire de monuments*, por Pierre Pichard, una colección de nueve volúmenes encuadernados, de la que acaba de aparecer el primero, publicada conjuntamente por Kiscadale Ltd, la EFEO (Escuela Francesa de Extremo Oriente) y la UNESCO. El precio del volumen es de 650 francos franceses. Para obtener más información dirigirse a: Editorial de la UNESCO, 7 Place de Fontenoy, 75532 París SP 07, Francia. Tel. (33-1) 45 68 22 22. Fax: (33-1) 42 73 30 07.

Françoise Legendre ■

La crónica de Federico Mayor

El Director General de la UNESCO expone cada mes a los lectores de El Correo los grandes ejes de su pensamiento y de su acción

"Pudiendo tanto, se atrevieron a hacer tan poco"

CREO que es esencial saber formar para el mañana seres que sean ciudadanos a carta cabal. Participo, luego existo; si no participo como ciudadano en la vida de mi colectividad, no existo. Y para existir, para ejercer mis capacidades de ciudadano, debo tener acceso al conocimiento. Educar no es solamente inculcar saber; es despertar ese inmenso potencial de creación que anida en cada uno de nosotros, a fin de que podamos desarrollarnos y contribuir mejor a la vida en sociedad.

En cuanto a la difusión de los conocimientos científicos y técnicos, observo cada día hasta qué punto la información científica está ausente del proceso de adopción de decisiones. Son demasiado numerosas las decisiones de incalculables proyecciones —en el plano de la energía o del medio ambiente, por ejemplo— que se toman siguiendo el impulso del momento y sin una madura reflexión. Nos incumbe la responsabilidad de entregar a los encargados de las decisiones datos rigurosos y elementos objetivos en los que puedan fundar su juicio.

Por lo demás, me parece indispensable luchar por que se incorporen en las mentalidades y formas de actuar las dos nociones siguientes. La primera está muy relacionada con la de educación permanente: el proceso educativo ya no es sinónimo de una adquisición de conocimientos previa a la iniciación de la vida activa. Es —y forzosamente será cada vez más— un proceso proteiforme que abarca toda la existencia y numerosas actividades del individuo. La segunda es la de la participación en la educación; cuando se piensa en el sistema educativo, se piensa siempre en el Estado. Ahora bien, la responsabilidad de la educación no incumbe sólo al Estado; recae en el conjunto de la sociedad civil, a todos los niveles, en todas sus estructuras. Sólo haciendo responsable a la sociedad de la solución del problema educativo se logrará dar bases sólidas a la formación de ciudadanos a carta cabal.

Dos palabras, ahora, sobre la educación superior. Se trata de un nivel de enseñanza que, a mi juicio, durante demasiado tiempo ha sido considerado un lujo y, por ende, dejado de lado, en los países en desarrollo, donde la educación básica es la que recibe el máximo de atención. Es cierto que la enseñanza superior sólo favorece a una juventud privilegiada; en todo el planeta 92 % de los jóvenes de 18 a 23 años no tienen acceso a ella. ¡Razón de más para que la sociedad sea particularmente exigente con los que reciben sus beneficios! Es preciso que esas jóvenes elites comprendan que son parte interesada del cuerpo social, y que esa situación les impone responsabilidades; en la universidad deben "aprender a emprender", y comenzar a poner su imaginación y su dinamismo al servicio de las transformaciones que la época actual impone a todos los miembros de una colectividad.

Haré hincapié, por último, en la importancia que reviste para mí una de las finalidades de la educación: contribuir a una mejor comprensión y una mejor apreciación mutua entre los hombres. En una Tierra cada vez más pequeña, donde predomina la diversidad, de nada sirve atrincherarse, replegarse en sí. El mejor medio de sobrevivir para abordar una nueva dimensión de la existencia consiste en saber vivir con el otro, y escucharlo. La tolerancia no es soportar al otro; es conocerlo, comprenderlo, respetarlo e incluso —¿por qué no?—admirarlo.

Lo que más hace falta hoy en día, lo que reclaman de nosotros de manera más o menos explícita los jóvenes y, en particular, los adolescentes que concluyen sus estudios secundarios, son referencias, una brújula, una carta de navegar. Urge que les proporcionemos esas orientaciones so pena de enfrentarnos con grandes trastornos sociales. Para eso debemos atrevernos a correr riesgos, incluso el de equivocarnos. La peor solución sería no hacer nada ante lo intolerable.

No estamos preparados para enfrentar todos los desafíos —los que plantea la pobreza, la demografía, el medio ambiente, la coexistencia interétnica— que son los del porvenir, pues a menudo seguimos utilizando instrumentos anticuados. Tenemos que prepararnos lo antes posible si no queremos que nuestros nietos murmuren refiriéndose a nosotros esa frase terrible de Camus: "Pudiendo tanto, se atrevieron a hacer tan poco..." ■

La apacible belleza de Trinidad

por Edouard Bailby

A 380 kilómetros al sudeste de La Habana, en la costa meridional de Cuba, la ciudad de Trinidad, un joya de la arquitectura colonial, continúa viviendo ajena a la agitación del mundo. Adosada a la cordillera del Escambray, cuyas primeras colinas llevan el nombre de Guamuhaya, por los indígenas que poblaron la región, Trinidad cuenta apenas 30.000 habitantes. Sus calles estrechas, empedradas con adoquines redondeados, serpentean entre iglesias, palacios del siglo XVIII y XIX y casonas con balcones de madera. A través de las rejas de hierro forjado de las fachadas pueden verse magníficos patios floridos de estilo andaluz. De tanto en tanto, una carreta aparece en una esquina con un chirrido de ruedas. Más lejos pasa una mula cargada con cántaros de agua fresca. Ni automóviles ni motocicletas perturban la quietud de esta ciudad al margen del tiempo.

Desde 1988 Trinidad figura en la Lista del Patrimonio Cultural de la Humanidad. Algunas palmeras gigantes adornan la plaza de forma cuadrada, donde al atardecer vienen a sentarse jóvenes y viejos. En torno a la Plaza Mayor se destacan los principales monumentos arquitectónicos de la ciudad: el convento de San Francisco, la iglesia de la Santísima Trinidad y una sucesión de residencias señoriales. La más imponente es la de Nicolás de la Cruz y Brunet, un propietario de plantaciones de caña de azúcar donde trabajaron centenares de esclavos, al que el rey de España concedió en 1836 el título de conde.

Este palacio de muros color ocre, construido ente 1740 y 1808, es el monumento más prestigioso de la ciudad. El patio interior tiene fama de ser uno de los más bellos de Cuba. El primer piso, con techo de cedro, alberga el Museo Romántico. En los gabinetes y salones puede admirarse el mobiliario de madera preciosa de la región, así como arañas de cristal de Bohemia, jarrones de Sèvres, porcelanas españolas y holandesas, relojes franceses, y hasta una bañera de mármol y dos lujosas bacinillas, procedentes de Inglaterra. Restaurado hace algunos años, el palacio Brunet es un testimonio de la opulencia de las grandes familias de Trinidad a fines del siglo XVIII y principios del XIX.

LA CUNA DE LA ARISTOCRACIA AZUCARERA

Tercera ciudad de Cuba por su antigüedad, Trinidad fue fundada en 1514 por Diego Velázquez, que acababa de terminar la conquista de la isla más grande del Caribe. Velázquez supo de la existencia de minas de oro en un valle de los alrededores. Ello fue razón suficiente para levantar, a algunos kilómetros del mar, un fortín y media docena de construcciones modestas. A unos cincuenta metros de la Plaza Mayor, se puede admirar hoy un gran árbol, que los habitantes llaman "jigüe", y que fue plantado el día de la fundación de la ciudad en

el lugar donde se celebró la primera misa. Una placa conmemorativa honra la memoria de Fray Bartolomé de Las Casas, infatigable defensor de los indígenas contra los malos tratos y la servidumbre que les impusieron los conquistadores.

Después de sufrir en repetidas ocasiones los ataques de los piratas y corsarios que infestaban el mar Caribe, Trinidad se sume en un sopor tropical. Alejada de La Habana, en la que por ser residencia de los gobernadores de la isla convergían las principales vías de comunicación, la ciudad se encierra en sí misma y va a vivir durante dos siglos y medio de sus escasas tierras cultivadas y de la explotación de sus bosques. Pero en agosto de 1762 un suceso imprevisto va a sacarla de su letargo: tras dos meses de sitio, los ingleses se apoderan del puerto de La Habana e instauran en Cuba el libre comercio con el resto del mundo. Durante los doce meses de ocupación, un millar de navíos van a aportar a la isla toneladas de mercancías y centenares de esclavos africanos.

Tras la retirada de los ingleses (a cambio de la península de Florida), los criollos comprenden muy pronto que el libre comercio favorece sus intereses frente al poder central de Madrid. Los que prosperan con el cultivo de caña de azúcar empiezan a extender sus dominios más allá de las provincias de La Habana y de Matanzas, formando así el primer núcleo de la aristocracia azucarera cuya influencia va a ser capital en la historia de la isla. Sus ambiciones se ven confortadas con la llegada masiva, en 1791, de refugiados de Haití, donde miles de esclavos dirigidos por Toussaint Louverture han incendiado las plantaciones y los ingenios. Esta llegada inesperada de mano de obra al extremo oriental de Cuba y a la región de Trinidad va a representar un estímulo para la economía.

Los propietarios de plantaciones comienzan a organizarse a fin de arrebatar a las posesiones inglesas y francesas el monopolio de la exportación de azúcar hacia Europa. Cinco de los mayores hacendados, dueños de decenas de ingenios, toman el control de la trata de esclavos, con lo que van a acrecentar su producción. Repartidos en esos vastos dominios, que se fueron extendiendo cada vez más en detrimento de los bosques, los esclavos llevaban una vida miserable. Trabajaban dieciséis horas diarias a cambio de una escasa ración de comida. Su jornada comenzaba y finalizaba a la hora de la oración al son de las campanas de la plantación, las mismas que alertaban al administrador en caso de incendio o evasión. La torre Iznaga, último testimonio de esta época, señala todavía con sus 45 metros de altura la entrada de una de las grandes plantaciones del valle de San Luis, en los alrededores de Trinidad. Un puesto de observación y un campanario rematan la torre, que ha sido completamente restaurada.

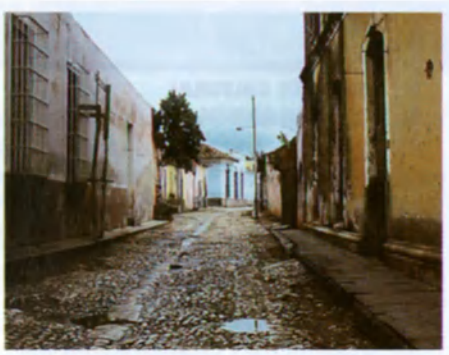
En su finca de la Santísima Trinidad —que, como la mayoría de los ingenios de Cuba, llevaba un nombre sagrado— Esteban José Santa Cruz de Oviedo se jactaba de poseer el mayor "criadero de criollos", donde a partir de los doce años se preparaba a los hijos de los esclavos, que vivían hacinados como animales, para las duras faenas de los adultos. Don Esteban los cambiaba o los vendía según sus necesidades. Su esposa era estéril, pero él tuvo veintiséis hijos mulatos. Los envió a estudiar a Nueva York y recompensó a los seis que se destacaron más con una estancia en París.

UN HUÉSPED ILUSTRE: ALEXANDER VON HUMBOLDT

Los hacendados de Trinidad eran inmensamente ricos y pudieron construir desde fines del siglo XVIII suntuosas mansiones. La de la familia Padrón, en la esquina de la calle Desengaño, acoge hoy día el Museo de Arqueología, y la de la familia de Justo Germán Canero, el Museo Municipal de Historia. Las familias patricias de Trinidad dejaron la huella de su esplendor en toda la ciudad. De un catolicismo ferviente, contribuyeron generosamente a la edificación de iglesias y conventos. En el convento de San Francisco de Asís, un museo reúne los recuerdos de la lucha contra los bandidos y de los combates que los trinitarios libraron contra sus enemigos externos e internos.

Un gran motivo de orgullo para Trinidad es haber contado entre sus visitantes a Alexander von Humboldt. El célebre naturalista y explorador alemán permaneció en la ciudad cuarenta y ocho horas durante su primer viaje a Cuba, de diciembre de 1800 a marzo de 1801. Su barco, que había zarpado de Batabajo, en la costa meridional, tuvo que hacer escala en la desembocadura del río Guaurabo, a unos seis kilómetros de Trinidad, para abastecerse de agua potable. El gobernador de la región, sobrino del astrónomo Antonio Ulloa, lo acogió con todas las atenciones que merecía tan distinguido visitante. El rico hacendado Antonio Padrón dio en su honor una recepción a la que asistieron todas las personalidades de Trinidad. Humboldt se refirió a esa estancia con todo detalle en su correspondencia, relatando en particular su ascensión de la colina de la Popa, donde se levanta todavía una iglesia del siglo XVIII, para calcular la altitud con sus instrumentos de medición.

Impresionado por la acogida que le brindaron las grandes familias de Trinidad —pese a su conocida aversión por la esclavitud—, el barón von Humboldt reanudó su viaje la noche del 15 de marzo de 1801. En el momento de la despedida, un sacerdote de la ciudad, poeta ocasional, declamó en el muelle un soneto a la gloria del delta del Orinoco, el primer lugar de América en el que había desembarcado el ilustre sabio. Humboldt relata esa anécdota en su *Ensayo político sobre la isla de Cuba*, reeditado en La Habana en 1960. Para los cubanos, y en todo caso para los habitantes de Trinidad, Humboldt es, después de Cristóbal Colón, el segundo descubridor del país. ■



Página de la izquierda, la Plaza Mayor. Abajo, calle empedrada de la ciudad vieja (a la izquierda) y fachada del palacio Brunet (a la derecha).

EDOUARD BAILBY, periodista francés, ha realizado grandes reportajes para el semanario francés *L'Express* y fue encargado de prensa de la Unesco. Es autor de una guía sobre Cuba en francés (1993) y de un ensayo sobre Oscar Niemeyer que aparecerá próximamente.

Tradiciones para el Mañana

por Diego Gradis

FUNDADA en 1986 en diversos países del Norte, Tradiciones para el Mañana es, desde de 1992, una de las organizaciones no gubernamentales que mantienen relaciones oficiales con la Unesco. Su acción en el terreno se lleva a cabo en la mayor parte de las regiones de América Central y del Sur. Apoya la lucha de los descendientes de los pueblos precolombinos por conservar su identidad cultural.

A través de su acción junto a los grupos con los que colabora, esta organización no preconiza de ningún modo un regreso a las tradiciones, sino más bien su aprovechamiento para la construcción del porvenir. El apoyo que le piden los grupos de base corresponde siempre a una iniciativa espontánea. Se trata de sensibilizar a la comunidad respecto del valor de una determinada forma de expresión cultural tradicional: lengua, ritos, medicina, artesanía, danza, música, educación.

El concepto de cultura no debe aislarse del marco en que transcurre la vida cotidiana. Tradiciones para el Mañana lo entiende en su acepción más amplia: la expresión de una manera de vivir. El tipo de apoyo que esta organización ha resuelto brindar viene a complementar la ayuda que ofrecen otros organismos que impulsan esencialmente el progreso material o sanitario.

La relación que establece con el interlocutor —por ejemplo, el campesino maya de la altiplanicie guatemalteca, el pescador kuna de las costas de Panamá o el pastor aimará que vive a orillas de lago Titicaca— descansa en el equilibrio y el respeto mutuo. La contribución de cada una de las partes a la realización del proyecto previsto tiene el mismo valor. El apoyo financiero que proporciona la organización no es ni más ni menos indispensable para la empresa programada que la experiencia, la movilización y la determinación de sus contrapartes. Los contactos establecidos en el terreno antes de adoptar cualquier compromiso permiten escuchar, observar, sentir y captar, pero en ningún caso imponer ni proponer una acción. El objetivo prioritario de Tradiciones para el Mañana es que cada cual entienda claramente que la identidad cultural es una ventaja que debe ponerse al servicio del desarrollo. Ahora bien, ¿qué desarrollo puede haber si el el individuo no cobra conciencia de su capacidad de asumir la responsabilidad de su propio futuro? Los proyectos ejecutados permiten a los beneficiarios hacerse cargo, por primera vez, de toda la gestión de un proyecto.

Los grupos minoritarios de América Latina obtienen de la unidad de la comunidad buena parte de su capacidad de sobrevivir como tales. Ahora bien, sometido a la presión de diversos factores (religioso, administrativo, educativo, económico), el sentimiento comunitario sufre desde hace tiempo una lenta erosión. Por lo demás, numerosas actividades de cooperación deforman el espíritu comunitario desviándolo de sus propias estructuras para someterlo a esquemas de organización inadecuados. Los proyectos patrocinados por Tradiciones para el Mañana pretenden contribuir a consolidar la estructura comunitaria tradicional en el marco de actividades que desde siempre han estado a cargo de la colectividad.

Tres experiencias muy diferentes, una en Centroamérica, en Panamá, y otras dos en Sudamérica, en Ecuador y en Chile, ilustran bastante bien esos objetivos y esas modalidades.

UN CONGRESO CULTURAL EN LAS ISLAS SAN BLAS

Los cuarenta mil indios kunas que viven en el archipiélago de las islas San Blas, a lo largo de la costa del Caribe de Panamá, en una situación de aislamiento geográfico, han sabido desde hace varios decenios asimilar las estructuras de tipo occidental de la sociedad nacional. Lo exiguo del territorio insular ha obligado a algunos de ellos a buscar refugio en la ciudad de Panamá; pero esos "inmigrantes" han logrado conservar, pese a su desarraigo, lazos muy estrechos con su tierra de origen.

Los kunas son conocidos internacionalmente por haber sabido mantener en su territorio ("Kuna Yala") un alto grado de autonomía. Sin embargo, sus contactos permanentes con la sociedad de tipo occidental han suscitado, principalmente entre los jóvenes, un proceso de aculturación, en particular en el plano espiritual. Para contrarrestar este fenómeno de erosión que les afecta, mirado como una amenaza para su cohesión interna —y, por ende, tarde o temprano para su supervivencia como pueblo— los kunas crearon en 1972 el "Congreso General de la Cultura Kuna". Este congrega varias veces al año, durante cuatro o cinco días, en un lugar siempre diferente, a todos los jefes religiosos, que son los guardianes de la tradición. Esos momentos de encuentro, de oración, de fiesta, de baile y de conmemoración de los héroes kunas dan lugar a intercambios entre los habitantes de las islas vecinas y contribuyen a consolidar la sociedad indígena.

Los kunas pidieron ayuda a Tradiciones para el Mañana, por un lado para la compra de dos embarcaciones a motor que permitirán transportar, a cada reunión del Congreso de la Cultura, a los representantes de las diversas comunidades y, por otro, para adquirir material técnico y de escritorio gracias al cual los jóvenes realizarán, bajo la égida del mismo Congreso, una investigación a fondo sobre la historia y la utilización de las plantas medicinales, cuyos resultados serán publicados.

Abajo, estos niños ecuatorianos de San Lorenzo (Ecuador) se reúnen a diario para revivir las danzas de sus antepasados africanos.

IDENTIDAD Y ESCOLARIDAD

Los indios saraguros de la región de Tenta, en Ecuador, tuvieron durante mucho tiempo dificultades con la escuela pública que el sistema educativo nacional de Quito imponía a sus hijos. Desde la edad de cuatro años, éstos debían dejar en el guardarropa su poncho, su lengua (el quechua), el saber recibido de sus padres y su forma de pensar. Los conocimientos que les impartían sus maestros, que en su mayoría ignoraban el quechua, tenían muy poco que ver con el marco en que se desarrollaba su vida, por lo

Reunión de habitantes de una comunidad quechua del departamento de Cuzco (Perú) para un primer encuentro con la organización Tradiciones par el Mañana.

que casi fatalmente estaban condenados al fracaso escolar.

Como una reacción ante ese estado de cosas, hacia fines de los años ochenta los habitantes de Tenta edificaron, de acuerdo con los métodos de construcción locales, su propio centro educativo con un plan de estudios concebido y aplicado por ellos mismos. El plan retoma, adaptándolas, las asignaturas enseñadas en la escuela pública, complementándolas con un programa de actividades manuales, culturales y productivas. Los cinco maestros son miembros de la comunidad, elegidos por ésta, y en su actividad pedagógica cuentan con una estrecha colaboración de los habitantes de Tenta. Ante los resultados obtenidos, a partir de 1988 el Ministerio de Educación dio un respaldo oficial a la escuela. Hoy en día algunos de los alumnos han terminado el ciclo primario y, por primera vez, los niños de Tenta van a ser admitidos en el liceo secundario de la ciudad vecina.

A fin de que puedan adquirir el material necesario para la realización de su proyecto pedagógico integral, Tradiciones para el Mañana acogió favorablemente su petición de ayuda. Esta se destinó, por una parte, a introducir mejoras en el edificio y, por otra, a la compra de un telar, una imprenta, útiles de labranza y herramientas, máquinas de coser, trajes e instrumentos musicales.

CARNAVAL ANDINO

Los indios aimarás y quechuas, procedentes del altiplano boliviano, que estos últimos quince años han llegado a los valles fértiles de la región de Arica, en el el extremo norte de Chile, lo han hecho huyendo de la sequía, el cierre de las minas y la superpoblación de los suburbios de La Paz (Bolivia). De un marco de vida tradicional, cuyos elementos principales son la aldea, las costumbres y la célula familiar, cientos de familias habían pasado bruscamente a un estado de dependencia económica, en una tierra que no era la suya. Además, estos recién llegados han chocado con una comunidad que a menudo los rechaza. La generación más joven, que no ha vivido realmente sus raíces andinas y que, al mismo tiempo, sufre el repudio de la sociedad mayoritaria, busca en la delincuencia (droga, alcohol, prostitución) refugios imposibles, ampliando aun más el foso que separa a las dos sociedades.

Estos últimos años los indios de la región de Arica han querido recrear, en el valle de Azapa, con motivo de la semana de Carnaval, un acontecimiento que favorezca la unión, en el espíritu de la tradición andina, de esta población exiliada. Espontáneamente al principio, y luego de manera más organizada, el carnaval andino de San Miguel ha llegado a ser para los quechuas y los aimarás un punto de convergencia entre el pasado y el porvenir. Han hallado, en este paréntesis anual, la ocasión de volcarse hacia su historia. Durante varios días, colectivamente y con la participación activa de los jóvenes, estrechan los lazos que los unen.

Desde el restablecimiento de la democracia, los distintos grupos que participan en el carnaval se han reunido en una organización legal que, con el apoyo de Tradiciones para el Mañana, trabaja ahora en la construcción de su sede, donde se celebrarán reuniones y sesiones de formación cultural. Al mismo tiempo, esta organización ha empezado a constituir para el carnaval un equipo de trajes e instrumentos de música tradicionales andinos. Tradiciones para el Mañana ha obtenido del gobierno de Chile el reconocimiento oficial del proyecto. En 1992 el Decenio Mundial para el Desarrollo Cultural de la UNESCO le dio su patrocinio. ■

DIEGO GRADIS, jurista internacional francosuizo, ha publicado numerosos artículos sobre la problemática indígena en América Latina y sobre el medio ambiente. Es fundador y presidente de la organización Tradiciones para el Mañana (Francia, Suiza, Estados Unidos).

Mahmoud Mokhtar
(1891-1934)

por Magdi Youssef

Al iniciarse la era musulmana en Egipto, el arte de la estatuaria, que había alcanzado en la Antigüedad un desarrollo excepcional, va a caer en el olvido durante largo tiempo. En efecto, el islam rechaza todo tipo de representación humana por considerar que es un insulto al privilegio divino de la creación. Al someterse a esta prohibición los artistas musulmanes tienen que buscar nuevas posibilidades de expresión mediante la elaboración de formas abstractas, a la vez reales e imaginarias, como muestra el desarrollo de la caligrafía, el arabesco o la arquitectura arabo-islámica.

El contacto de Egipto con la Europa de las Luces, que culmina con la invasión por Bonaparte a fines del siglo XVIII, conducirá a un cambio de actitud frente a las artes plásticas "modernas". Pero habrá que esperar hasta 1908 para que El Cairo, siguiendo el ejemplo de las ciudades occidentales, posea su escuela de Bellas Artes y que las nuevas generaciones comiencen a entusiasmarse por la creación escultórica.

El joven Mahmoud Mokhtar se matricula en la Escuela el mismo año en que abre sus puertas. Tiene entonces dieciocho años. Muy pronto destaca en escultura y en 1911 obtiene una beca para continuar sus estudios en París, donde Rodin y Maillol son los maestros indiscutibles.

En esa época la sociedad egipcia trata de definir los rasgos modernos de su identidad cultural a fin de afirmar más vigorosamente sus reivindicaciones nacionales y políticas. Mokhtar se encuentra todavía en París cuando estalla la revolución egipcia de 1919.

El despertar de Egipto, su escultura más importante, se inspira en el vibrante clamor de las muchedumbres de ese país. Expone un modelo reducido y sueña con regresar a El Cairo a fin de proseguir su obra.

Como sus predecesores del Antiguo Egipto, Mokhtar anhela que su escultura entre en la eternidad. Después de darle dimensiones monumentales, decide realizarla en granito de Asuán, el mismo que utilizaban los escultores de la época de los faraones. Pero el costo resulta excesivamente elevado para el presupuesto del gobierno. Habrá que lanzar una suscripción, y recién en 1928 la obra quedará terminada. La estatua se convierte en un acontecimiento cultural y será para numerosos poetas y escritores, entre ellos Tewfik el-Hakim, un motivo de inspiración.

El despertar de Egipto, de cuatro metros de largo y tres de altura, representa un león con cabeza humana (alusión a la esfinge de Gizeh); sus patas delanteras están levantadas como si se dispusiera a saltar. A su lado, de pie, una campesina de aspecto arrogante posa una mano sobre la cabeza del león como para retenerlo, y con la otra, levanta el velo que le cubre el rostro. Ambos miran en la misma dirección, tal vez hacia un nuevo amanecer, hacia el sol naciente, símbolo de la resurrección para los antiguos egipcios.

Además de esta obra maestra y de otras que adornan las plazas de El Cairo y de Alejandría, Mahmoud Mokhtar realizó numerosas esculturas, que hoy se han reunido en el museo que lleva su nombre y que el Ministerio egipcio de Cultura acaba de restaurar. Estas obras, de inspiración local, representan campesinos y campesinas realizando las tareas que les son propias, con una fuerza de ejecución magistral y un impecable equilibrio de los planos y los volúmenes. A la entrada del museo, una de sus principales obras, *La guardiana del secreto* (1926), posee la densidad misteriosa de la estatuaria antigua.

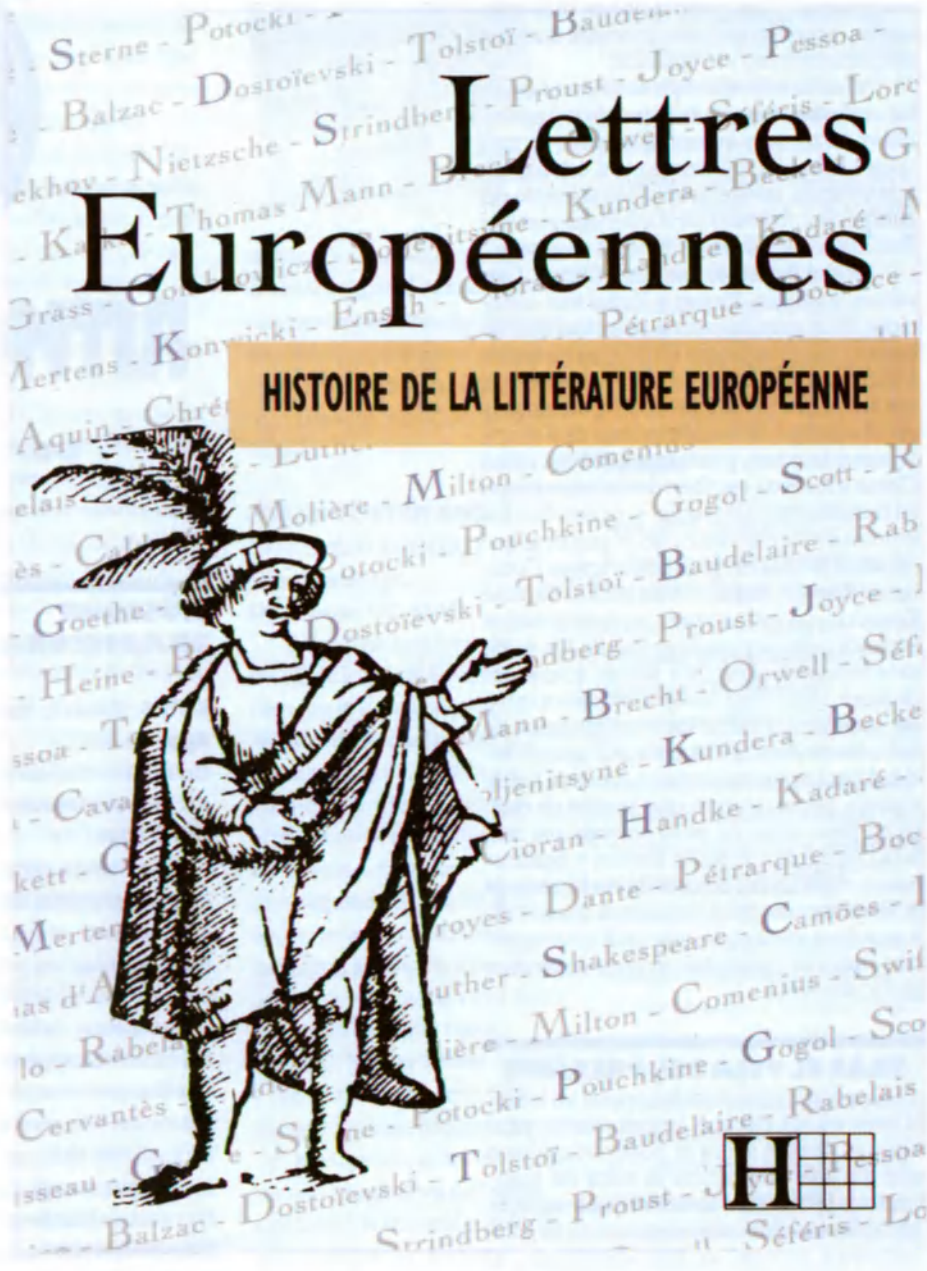
Mahmoud Mokhtar es el ejemplo acabado de la fecundidad creadora que, estimulada por el aprendizaje de técnicas elaboradas en Occidente, se pone al servicio de una inspiración auténticamente egipcia. ■

El despertar de Egipto **(1928), escultura en granito (3 x 4 m) de Mahmoud Mokhtar, frente a la Universidad de El Cairo.**

MAGDI YOUSSEF, escritor egipcio, es vicepresidente de la Asociación Internacional de Estudios Interculturales.

Un viaje a través de la Europa de las letras

por Edgar Reichmann



La reciente publicación de una historia de la literatura europea (1.025 páginas ilustradas con una iconografía abundante, variada y de sorprendente belleza) constituye a la vez un desafío y un acontecimiento. Un acontecimiento, porque la obra viene a satisfacer una necesidad que se hacía sentir desde hace tiempo, y un desafío en la medida en que ese ambicioso proyecto tiene que responder a tres interrogantes esenciales. ¿Es posible acometer una empresa semejante sin caer en un eurocentrismo reductor y olvidar así el legado espiritual de otras regiones? ¿Cómo evitar que una obra tan exhaustiva se convierta en un vasto catálogo donde las diferencias lingüísticas y las tradiciones nacionales encierren la literatura de los países europeos en compartimientos estancos? Por último, en el umbral del tercer milenio, tras el fracaso de las grandes síntesis ideológicas que han marcado nuestro siglo, ¿cuáles han de ser las nuevas tendencias capaces de llenar el vacío que así se ha creado?

UNA LITERATURA MÚLTIPLE

Señalemos en primer lugar que este trabajo considerable es fruto de la colaboración de un equipo de ciento cincuenta universitarios procedentes de todas las zonas geográficas del viejo continente. Las literaturas europeas muestran así su multiplicidad y sus diferencias, y aparecen, sin embargo, como una sola literatura. Annick Benoit-Dusausoy y Guy Fontaine, historiadores de la literatura y directores del proyecto, han puesto de relieve los intercambios entre Europa y el resto del mundo, favorecidos a lo largo de los siglos por la circulación de los hombres y las ideas, y por las corrientes migratorias. Su presentación señala, precisamente, que el Asia y el Africa mediterráneas, cunas de nuestra civilización, dejaron —así como las más antiguas mitologías helénicas — una huella indeleble en las letras europeas de hoy y de ayer.

Fueron probablemente los poetas árabes los que a través de España influyeron en los trovadores provenzales, mientras que la presencia en Europa del Asia profunda se manifiesta sobre todo en el refinamiento oriental. El Africa subsahariana también contribuirá a que las vanguardias europeas, entre las dos guerras, adquieran una nueva percepción de la realidad. ¿Cómo ignorar la fascinación que ejercieron la India y la China, los archipiélagos malayos o de Oceanía, las islas misteriosas y los desiertos helados o ardientes en Kipling, en Rimbaud y Malraux, en Daniel Defoe y Jules Verne y en ese extraño polaco anglófono que se hacía llamar Joseph Conrad? Hoy, a su vez, destacados escritores, nacidos allende los mares, como el senegalés Senghor, el antillano Depestre, el indio Naipaul, el sudafricano Brink, el cubano Carpentier, el magrebí Ben Jelloun, el argentino Borges o el judío estadounidense Bashevis Singer, restituyen la herencia europea sin escatimarla, pero sin renunciar por ello a sus particularismos. Así, por su concepción misma, esta obra ha sabido evitar las trampas del repliegue y el aislamiento.

***Histoire de la littérature européenne*, bajo la dirección de Annick Benoit-Dusausoy y Guy Fontaine, París, Editions Hachette-Education, "Lettres Européennes", 1.025 p. Indice, bibiliografía e ilustraciones.**

UNA OBRA DE SÍNTESIS CULTURAL

Otro mérito de los autores es haber realizado por primera vez una obra de referencia que es también una síntesis cultural. En efecto, esta historia de la literatura no es una mera yuxtaposición de obras y autores clasificados según un criterio geoalfabético determinado. El enfoque empleado permite al lector seguir de manera sincrónica a través de la literatura la evolución y las interacciones del genio grecolatino, judeocristiano, bizantino y nórdico hasta la filosofía de las Luces y el derrumbe de las ideologías que

han ensangrentado nuestro siglo. A través de los géneros y las orientaciones más relevantes recorremos el deslumbrante universo del pensamiento y la creación.

Poner de relieve los ejes fundamentales de las culturas lejanas o más próximas, articularlas en torno a autores europeos importantes más allá del tiempo y el espacio en que vivieron, tal es el ambicioso proyecto del equipo de universitarios al que debemos esta fascinante saga de las literaturas europeas.

Swift y Rabelais, Molière y Racine, Cervantes y Chejov, Proust y Kafka son conocidos en el mundo entero, mientras que los autores que se expresan en lenguas de escasa circulación lo son mucho menos. Las buenas traducciones del albanés, del portugués y del checo han difundido la obra de Kadaré, Pessoa y Kundera, y rumanos célebres, como Cioran e Ionesco, escriben desde hace tiempo en francés. Pero son escasos, en cambio, los lectores de las grandes zonas lingüísticas que conocen la obra del gran poeta griego Constantin Cavafis, del novelista polaco Tateusz Konwicki que se inspira en sus antepasados lituanos o del exyugoslavo Danilo Kis, judío montenegrino y escritor serbio que, antes de morir, logró crear una gran metáfora sobre las semejanzas entre los totalitarismos de todas las tendencias. La extraordinaria diversidad de esas literaturas no se conoce a fondo todavía, como tampoco sus puntos de contacto, pese a que de éstos emerge una realidad única de múltiples facetas y deslumbrante riqueza. Los autores de esa historia de la literatura europea presentan magistralmente la armonía que, gracias a convergencias mágicas y secretas, existen entre esos particularismos.

TRAS EL VELO DEL PRESENTE

¿Cuál es el porvenir de la Europa de las letras? Si bien en los círculos universitarios prosigue el debate sobre el postmodernismo que abriera en Francia la obra de Jean-François Lyotard (*La condition postmoderne*, 1979), los movimientos de vanguardia y del *"nouveau roman"* se han debilitado, el dogma realista-socialista ha muerto hace tiempo y los textos de oposición a los regímenes dictatoriales no tienen ya razón de ser: con su caída, la "literatura oficial" también ha desaparecido, y esa repentina libertad de creación resulta casi desconcertante para los escritores del Este. En Occidente asistimos a un florecimiento del género narrativo, a una renovación de las formas del relato clásico donde se dan cita el realismo, el realismo mágico, el cuento y el mito. También en la novela histórica y el relato documental se advierte una corriente renovadora, mientras el poeta se niega, más que nunca, a ceñirse a un marco rígido y rechaza toda limitación. Las normas y los cánones establecidos por los tiranos lo ahogan; sólo la vida y el verbo creador pueden favorecer su pleno desarrollo.

Pero la actualidad no se ha metamorfoseado todavía en Historia, y sólo el tiempo dirá qué movimientos y tendencias pasarán a la posteridad. ■

RITMO Y COMPÁS

por Isabelle Leymarie

MÚSICAS TRADICIONALES

SUIZA. Zäuerli, Yodel of Appenzell.
Colección Músicas y Músicos del Mundo. UNESCO/Auvidis DC D 8026.

El etnomusicólogo Hugo Zemp, especialista en yodel y, curiosamente, oriundo de las Islas Salomón, nos presenta en este compacto ejemplos sorprendentes de zäuerli, yodels del cantón de Appenzell, que no son interpretados por coros folklóricos sino en el marco cotidiano de las faenas campestres cuando se ordeñan las vacas o se las lleva a pastar. Estos yodels polifónicos no tienen nada en común con los grupos musicales para turistas que se escuchan habitualmente. Los cantos, que no siempre son afinados —a menudo se llega a las notas por medio de glissandi—, hacen pensar en la música mongol, y los cencerros en segundo plano acentúan el efecto oriental del conjunto, como si se tratara de gongs en una ópera china o coreana.

GUINEA. *Les Nyamakala du Fouta Djallon.*
Colección Músicas del Mundo. DC Buda 92530-2.

Los nyamakala, que los fervientes fulbe musulmanes de Fouta Djallon consideran impíos debido a su afición a la danza, la música y la palabra, son herederos de antiguas tradiciones musicales. Sin embargo, el de esta grabación es un grupo reciente pues se formó inmediatamente después de la instauración de la Segunda República de Guinea. Los cantantes están acompañados por diversos instrumentos de cuerda, entre ellos el *nhènhèru*, especie de violín hecho con una gran calabaza prolongada por un mango; el *bolon*, semejante al anterior pero cuyas cuerdas se pulsan; el *kérona*, pequeña

guitarra de cuatro cuerdas parecida al *khalam* wolof; diversas flautas, tambores e instrumentos de percusión, como por ejemplo sistros. El conjunto interpreta melodías encantadoras y animadas, así como canciones llenas de aforismos y moralejas: "el pecado cometido por la mano izquierda no incumbe a la mano derecha" o "la vida se gana poco a poco".

JAPÓN. Yoshikazu Iwamoto, flauta shakuhachi. *L'esprit du silence*.
Colección Músicas del Mundo.
DC Buda 92543-2.

El shakuhachi está estrechamente asociado con el zen y la estética propiamente japonesa del silencio, el vacío, lo velado, lo opaco. Esta flauta de bambú de sonido difuso y con posibilidades técnicas limitadas evoca la atmósfera onírica de ciertos filmes de Mizoguchi o de Kurosawa, de Kwaidan o de Onibaba, y traduce perfectamente la poesía de los títulos de estos fragmentos: "La luna del corazón", "Noche profunda", "Viento en los pinos". El espacio entre las notas cuenta tanto como las notas mismas, y Yoshikazu Iwamoto, un virtuoso de su instrumento, modula las diferentes sonoridades con un refinamiento incomparable.

JAZZ

CHARLIE SEPÚLVEDA. *Algo nuestro; Our thing.*
Sepúlveda (trompeta); David Sánchez (saxo tenor y soprano); Edward Simon (piano), Andy González (contrabajo), Adam Cruz (batería), Richie Flores (congas y bongos).
DC Antilles 314512 768-2.

El latin jazz neoyorquino experimenta una efervescencia particular desde hace unos diez años y este nuevo disco del joven trompetista portorriqueño Charlie Sepúlveda, oriundo del Bronx, muestra hasta qué punto esta música ha llegado a su plena madurez. *Algo nuestro*, que es una maravilla, da a conocer nuevos músicos que sin duda ocuparán muy pronto el primer plano mundial: el pianista venezolano Ed Simon, que se ha presentado ya en varios festivales de jazz europeo, pero que el público no aprecia todavía en su justo valor, y David Sánchez, con un saxo expresivo y un ritmo poderoso y sutil, respaldado por otros músicos invitados. Sepúlveda y sus acompañantes, que saben ser cadenciosos en los trozos ágiles, mostrarse poéticos en las baladas y bucólicos en las melodías de inspiración portorriqueña, nos sorprenden agradablemente a cada instante. Un grupo que hay que seguir de cerca.

AHMAD JAMAL.
***Live in Paris* 92.**
Jamal (piano), James Cammack (contrabajo), David Bowler (batería).
DC Birdology 849 408-2.

Una nueva proeza de un maestro insuperable de la armonía. Jamal suele comenzar sus interpretaciones con interminables solos en los que da rienda suelta a su imaginación. Domina su instrumento y toca con una facilidad admirable: soberbias progresiones de acordes, arpegios vertiginosos pero nunca gratuitos, rupturas

de ritmo y un sentido asombroso del fraseo... Jamal es uno de de los grandes estilistas del jazz que imprimen su sello personal a todas sus interpretaciones, recreando las melodías hasta el infinito.

FRANK FOSTER AND THE LOUD MINORITY
***Shiny Stockings*.**
DC Denon DC-8545.

Se trata de una serie de composiciones de Frank Foster (excepto la bella y tradicional "Hills of de North Rejoice"), grabadas en 1977 y 1978 con algunos de los más sólidos e innovadores —si no más conocidos— músicos neoyorquinos de jazz de la época, entre ellos Bill Cody (saxofón), asesinado más tarde por blancos racistas, Virgil Jones (trompeta), Charlie Persip (batería), Mickey Tucker (piano) y Ted Dunbar (guitarra). Hay trozos vibrantes, orquestados con inteligencia, entre ellos una versión imaginativa de "Shiny stockings", la conocida melodía inspirada por las medias brillantes que llevaba un día Cecilia Foster, la mujer de Frank. Foster, que dirige actualmente la orquesta de Count Basie, es un excelente instrumentista y, junto con Quincy Jones y Slide Hampton, uno de los mejores orquestadores del jazz contemporáneo.

MÚSICA CLÁSICA

BEETHOVEN. *Missa Solemnis*.
Arnold Schönberg Chor. The Chamber Orchestra of Europe, dirigida por Nikolaus Harnoncourt.
Estuche de DC Teldec 9031-74884-2.

"Esta misa es toda ella una oración por la paz", afirma el director de orquesta Nikolaus Harnoncourt. Evoca de manera sobrecogedora los horrores de la guerra con cantos o gritos angustiados, redoble de timbales, clamor de trompetas o, agrega Harnoncourt con acierto, un chirrido de cuerdas que pone la piel de gallina. La obra es majestuosa, amplia, lírica, recorrida a veces por acentos ásperos, y los coristas, cantantes y músicos traducen perfectamente su tono sombrío y emotivo.

HENRYK GORECKI.
***Symphony N° 3, "Symphony of Sorrowful Songs"*, London Sinfonietta, dirigido por David Zinman. Dawn Upshaw, soprano. DC Elektra Nonesuch 7559-79282-2.**

Compuesta en Katowice (Polonia) en 1976, esta sinfonía religiosa con acentos elegíacos despliega sus amplias ondas sonoras con una lentitud imperceptible pero cautivante. El primer movimiento utiliza una oración polaca del siglo XV, la "Lamentación de la Santa Cruz", y poco a poco el auditor se siente transportado por el movimiento ascendente de la sinfonía que culmina con el tercer movimiento, el *lento-cantabile-semplice*. Una hermosa composición, más accesible que las precedentes obras de Gorecki.

LOS LECTORES NOS ESCRIBEN

NIÑOS DEL MUNDO, UNÍOS

Los dirigentes del mundo se reunieron el año pasado en Río de Janeiro para decidir qué medidas deben adoptarse para luchar contra la contaminación de nuestro planeta. Sin resultado alguno. Todos sabemos que hay dos soluciones: o seguimos contaminando o tratamos de resolver el problema de una vez por todas. Dicho de otro modo: la destrucción o la continuación de la vida. No hay que olvidar el papel que cumplen los niños del mundo entero: ellos encarnan el equilibrio indispensable para la supervivencia del planeta. Pero están subordinados a decisiones que escapan totalmente a su control. Ha llegado el momento de que escuchemos lo que tienen que decir acerca de la supervivencia de la madre Tierra. El porvenir del planeta está en sus manos.

MARGARET ELIZABETH PERKINS
BROUGHTON (REINO UNIDO)

UNA VISIÓN LIMITADA DEL AMOR

Se diría que para el impresionante panel de intelectuales reunidos en el número de abril ("Presencia del amor") el tema sólo podía abordarse con un enfoque a la vez romántico y (hetero)sexual: el "amor duradero" se confunde con el hecho de "estar enamorado" (¡estado cuán pasajero!). Ningún autor emplea una palabra cuyo significado se ha desvirtuado tanto y que, sin embargo, es primordial: el afecto. De ahí la absurda situación que hace que Don Juan sea más importante que la Madre Teresa; que el amor materno quede relegado a un segundo plano, al igual que la ternura que inspiran los amigos, la confianza absoluta que manifiestan los niños o, incluso, el profundo apego que puede existir entre un ser humano y un animal. Son, sin embargo, esas formas de amor las que hacen que el mundo siga girando, y no la imagen del amor idealizada por Hollywood.

H. TIMSARI
VILLE-LA-GRAND (FRANCIA)

EL AMOR CON MAYÚSCULA

¿Creen ustedes que a los quince años es fácil leer un número de *El Correo de la Unesco* sobre el Amor? A la edad en que sufrimos de lo que algunos llaman el "complejo del cangrejo", es importante, ante tanta inconstancia, ver sentadas las bases de una definición del Amor. Las fotografías de las estrellas de cine —Marilyn, James Dean, Ava Gardner, etc.— que adornan las paredes de mi habitación son otras tantas imágenes del Vacío y de la Plenitud (plenitud de la belleza; vacío que me espera.) "A esa edad" nos atrevemos todavía a darle un rostro a nuestras ilusiones de adolescentes —a los cuarenta, se ha renunciado. Pues se empieza a comprender que no habrá eternidad y que todos esos rostros son intercambiables.

He llegado esta noche a esa conclusión sobre el intercambio inevitable, si se ama el Amor y no el "estar enamorado". Continuaré dispersándome en todas direcciones, sembrando al voleo, pero sabiendo ahora que será por algo absoluto: el Amor.

CLAIRE TANCONS
BOISRIPEAUX (GUADALUPE)

¿DÓNDE HAN IDO A PARAR NUESTROS DEBERES?

Observo que en el mundo actual los derechos se multiplican sin cesar: derechos del niño, de las minorías, al trabajo, a la salud, a la palabra. Pero si uno no entra en una categoría precisa, ¿a qué derechos se puede aspirar? Y, sobre todo, ¿qué significa esta diversidad de derechos, esta profusión de categorías? ¿Tiene tantas lagunas la Declaración de Derechos Humanos? ¿O se aplican mal los textos?

Esos derechos —el derecho— ¿no tienen acaso un polo opuesto y, en cierta medida, indisociable: el deber? Pero ya no se habla de deberes. Esa palabra ha sido borrada de nuestro vocabulario. ¿Qué significa esa ausencia? ¿Es posible que tengamos sólo derechos y ningún deber? ¿A dónde puede conducirnos una sociedad que sólo reconoce derechos? ¿Y qué es una vida personal desprovista del sentido del deber?

¿No podría ese tema ser tratado en un número de *El Correo?* La noción de deber a través de las épocas, según los diversos pueblos y civilizaciones. El deber desde una perspectiva espiritual, religiosa, o desde un punto de vista moral, cívico. Deberes consigo mismo y frente a los demás, deberes individuales, colectivos, profesionales... Se trata de una noción específicamente humana, por lo que cabe preguntarse ¿qué sucede con el hombre si hace caso omiso de ella?

MARCELLE ACHARD
VERSAILLES (FRANCIA)

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

Portada, página 3: © Merkado, París. **Página 2:** © Farideh Jorjani Charon, París. **Páginas 4-5, 7, 9:** © Sygma, París. **Páginas 6, 8:** © Cahiers du Cinéma, París. **Páginas 10, 78:** Derechos reservados. **Página 11:** Giannichi/Photo Researchers © Explorer, París. **Página 12:** Claude Gaspari © FDAC, Conseil Général du Val de Marne. **Páginas 13, 19 arriba, 45, 48:** © Charles Lénars, París. **Página 14:** Chuck O'Rear © Westlight/Cosmos, París. **Página 15:** © Seiko Epson. **Páginas 16-17:** A. Wolf © Explorer, París. **Página 17 (abajo):** © Avice/AGE/Cosmos, París. **Página 18:** Julian Baum © SPL/Cosmos, París. **Páginas 19 (abajo), 68:** © Jean-Loup Charmet, París. **Página 20:** M. Bellot © RMN, París. Musée du Louvre. **Página 21:** Morgan/Photo Researcher © Explorer, París. **Páginas 22-23:** © Argos Film, París. Road Movies, Berlin. **Página 24:** © Museum of Fine Arts, Boston, Mass. **Página 25:** Peter Willi © Explorer, París. Musée du Louvre. **Páginas 26-27:** © Pascal Rieu. **Páginas 28-29:** Siemens © Sygma, París. **Página 29 (derecha):** Mark Edwards © Still Pictures, Londres. **Página 30:** F. Le Diascorn © Rapho, París. **Página 31:** J. Andanson © Sygma, París. **Página 32:** R. Nowitz © Explorer, París. **Página 34 (arriba):** Billerey © Adème, París. **Página 34 (en el centro, a la derecha):** Courillon © Adème, París. **Página 34 (abajo):** Simon Fraser/SPL © Cosmos, París. **Página 35:** © Giraudon, París. **Página 36-37:** Michael Gilbert/SPL © Cosmos, París. **Página 38 (arriba derecha):** G. Ziesler © Jacana, París. **Página 38 (abajo):** UN. **Página 39 (arriba):** WWF/Marek Libersky © BIOS, París. **Página 39 abajo:** Fred Winner © Jacana, París. **Página 40:** © Laboratoire photographique central de la gendarmerie, Rosny sous Bois. **Páginas 41, 56, 57, 66:** Philippe Gontier © Explorer, París. **Página 42 (izquierda):** M. Freeman © ANA, París. **Páginas 42-43:** Alain Keler © Sygma, París. **Página 44:** Graig Aurness © Cosmos, París. **Páginas 46-47:** Goudourneix © Explorer, París. **Página 49:** Collart/Odinetz © Sygma, París. **Páginas 50-51:** René Burri © Magnum, París. **Páginas 52-53:** Sebastiao Salgado © Magnum, París. **Página 52 (abajo), 53 (arriba derecha):** Teixeira Mendes © Ediouro, Río de Janeiro. **Páginas 54-55:** Peter Willi © Explorer, París. Musée national d'art moderne, ADAGP 1993. **Páginas 58-59:** Ebet Roberts/LFI © Cosmos, París. **Páginas 60-61:** Gilles Peress © Magnum, París. **Página 63:** © Esteban Cobas Puente, París. **Página 65:** Courtesy Galerie Lelong © ADAGP 1993, París. **Página 67 (arriba):** © Norwegian Music Information Centre, Oslo. **Página 67 (centro):** © Universal Edition, Vienne. **Página 69:** Thierry Zeno, Charleville-Mézières, Musée Rimbaud © Explorer, ADAGP 1993, París. **Página 70:** Sartony © Luc Simon, SPADEM 1993, París. **Página 71:** © ANPADT/UNESCO. **Página 72:** UNESCO-Michel Claude. **Páginas 74, 75:** © Edouard Bailby, París. **Páginas 76, 77:** Diego Gradis © Traditions pour Demain, París.

el CORREO de la UNESCO

Año XLVI
Revista mensual publicada en 32 idiomas y en braille por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura.
31, rue François Bonvin, 75015 París, Francia.
Teléfono: para comunicarse directamente con las personas que figuran a continuación marque el **4568** seguido de las cifras que aparecen entre paréntesis junto a su nombre.
FAX: 45.66.92.70

Director: Bahgat Elnadi
Jefe de redacción: Adel Rifaat

REDACCIÓN EN LA SEDE
Secretaría de redacción: Gillian Whitcomb
Español: Miguel Labarca, Araceli Ortiz de Urbina
Francés: Alain Lévêque, Neda El Khazen
Inglés: Roy Malkin
Unidad artística, fabricación: Georges Servat (47.25)
Ilustración: Ariane Bailey (46.90)
Documentación: Violette Ringelstein (46.85)
Relaciones con las ediciones fuera de la sede y prensa: Solange Belin (46.87)
Secretaría de dirección: Annie Brachet (47.15),
Asistente administrativo: Prithi Perera
Ediciones en braille (francés, inglés, español y coreano): Mouna Chatta (47.14).

EDICIONES FUERA LA SEDE
Ruso: Alexandre Melnikov (Moscú)
Alemán: Werner Merkli (Berna)
Arabe: El-Said Mahmoud El Sheniti (El Cairo)
Italiano: Mario Guidotti (Roma)
Hindi: Ganga Prasad Vimal (Delhi)
Tamul: M. Mohammed Mustapha (Madrás)
Persa: H. Sadough Vanini (Teherán)
Neerlandés: Claude Montrieux (Amberes)
Portugués: Benedicto Silva (Río de Janeiro)
Turco: Mefra Ilgazer (Estambul)
Urdú: Wali Mohammad Zaki (Islamabad)
Catalán: Joan Carreras i Martí (Barcelona)
Malayo: Sidin Ahmad Ishak (Kuala Lumpur)
Coreano: Yi Tong-ok (Seúl)
Swahili: Leonard J. Shuma (Dar-es-Salaam)
Esloveno: Aleksandra Kornhauser (Liubliana)
Chino: Shen Guofen (Beijing)
Búlgaro: Dragomir Petrov (Sofía)
Griego: Sophie Costopoulos (Atenas)
Cingalés: Neville Piyadigama (Colombo)
Finés: Marjatta Oksanen (Helsinki)
Vascuence: Juxto Egaña (Donostia)
Thai: Pornnipha Limpaphayom (Bangkok)
Vietnamita: Do Phuong (Hanoi)
Pashtu: Ghoti Khaweri (Kaboul)
Hausa: Habib Alhassan (Sokoto)
Bangla: Abdullah A.M. Sharafuddin (Dacca)
Ucraniano: Victor Stelmakh (Kiev)
Gallego: Xavier Senín Fernández (Santiago de Compostela)

PROMOCIÓN Y VENTAS
Suscripciones: Marie-Thérèse Hardy (45.65), Jocelyne Despouy, Jacqueline Louise-Julie, Manichan Ngonekeo, Michel Ravassard, Mohamed Salah El Din
Relaciones con los agentes y los suscriptores: Ginette Motreff (45.64)
Contabilidad: (45.65)
Depósito: (47.50)

SUSCRIPCIONES. Tél. : 45.68.45.65
1 año: 211 francos franceses. 2 años: 396 francos.
Para los países en desarrollo:
1 año: 132 francos franceses. 2 años: 211 francos.
Reproducción en microficha (1 año): 113 francos.
Tapas para 12 números: 72 francos.
Pago por cheque, CCP o giro a la orden de la UNESCO.

Los artículos y fotografías que no llevan el signo © (copyright) pueden reproducirse siempre que se haga constar **"De El Correo de la UNESCO"**, el número del que han sido tomados y el nombre del autor. Deberán enviarse a **El Correo** tres ejemplares de la revista o periódico que los publique. Las fotografías reproducibles serán facilitadas por la Redacción a quien las solicite por escrito. Los artículos firmados no expresan forzosamente la opinión de la UNESCO ni de la Redacción de la revista. En cambio, los títulos y los pies de fotos son de la incumbencia exclusiva de ésta. Por último, los límites que figuran en los mapas que se publican ocasionalmente no entrañan reconocimiento oficial alguno por parte de las Naciones Unidas ni de la UNESCO.

IMPRIMÉ EN FRANCE (Printed in France)
DÉPOT LÉGAL: C1 - JUILLET/AOÛT 1993
COMMISSION PARITAIRE N° 71842 - DIFFUSÉ PAR LES N.M.P.P.
Fotocomposición y fotograbado: El Correo de la UNESCO.
Impresión: IMAYE GRAPHIC
Z.I. des Touches, Bd Henri Becquerel, 53021 Laval Cedex (France)
ISSN 0304-3118 N° 7/8-1993-OPI-93-517 S

Este número contiene además de 84 páginas de textos, un encarte de 4 páginas situado entre las p. 42-43.

MUSÉE DÉCHELETTE
ROANNE
7 JUILLET - 21 NOVEMBRE 1993

SAMARCANDE
ses terres secrètes
CÉRAMIQUES DU VIIIe AU XIIIe SIÈCLE

Le carnet du professeur
MARQUE ET MODELE DEPOSES

L'outil pensé par et pour l'enseignant

Berty 49, rue Claude Bernard 75005 Paris
Tél. : 43 36 36 99. FAX : 47 07 33 25

Pour obtenir documentations et tarifs, envoyer ce coupon à Berty.
Nom :
Adresse :
Ville : Code postal :

SCIENCES HUMAINES

LE MENSUEL DE VULGARISATION
DES SCIENCES HUMAINES ET SOCIALES

CHAQUE MOIS
EN KIOSQUE
32 F

Des dossiers synthétiques
Les contributions des meilleurs spécialistes
Des articles clairs et didactiques

❑ Je souhaite recevoir, sans aucun engagement de ma part, un spécimen gratuit de la revue

NOM.....PRENOM.....
ADRESSE.....
.....
Code postal.....Ville.....
PAYS.....

(Bulletin à découper ou à reproduire)
à retourner à **Sciences Humaines 83, rue de Paris 89000 Auxerre - Tél : (16) 86 51 22 00** h3

el CORREO de la UNESCO

TODOS LOS MESES, LA REVISTA INDISPENSABLE PARA COMPRENDER MEJOR LOS PROBLEMAS DE HOY Y LOS DESAFÍOS DEL MAÑANA

TODOS LOS MESES: UN TEMA DE INTERÉS MUNDIAL TRATADO POR GRANDES ESPECIALISTAS DE NACIONALIDADES Y TENDENCIAS DIVERSAS...

ELOGIO DE LA TOLERANCIA... LO UNIVERSAL ¿ES EUROPEO?... PERFILES DEL MAESTRO... TELE...VISIONES... EL RETO DEMOCRÁTICO... DEPORTE Y COMPETICIÓN... DE LA TIERRA AL INFINITO... LA VIOLENCIA... EL PSICOANÁLISIS: LAS REGLAS DEL EGO... PRESENCIA DEL AMOR... AGUA PARA LA VIDA... LAS MINORÍAS... ¿QUÉ ES LO MODERNO?

TODOS LOS MESES: UNA ENTREVISTA A PERSONALIDADES DEL MUNDO DEL ARTE, LAS LETRAS, LA CIENCIA, LA CULTURA...

FRANÇOIS MITTERRAND... JORGE AMADO... RICHARD ATTENBOROUGH... JEAN-CLAUDE CARRIÈRE... JEAN LACOUTURE... FEDERICO MAYOR... NAGUIB MAHFOUZ... SEMBENE OUSMANE... ANDRÉ VOSNESENSKI... FRÉDÉRIC ROSSIF... HINNERK BRUHNS... CAMILO JOSÉ CELA... VACLAV HAVEL... SERGUEI S. AVERINTSEV... ERNESTO SÁBATO... GRO HARLEM BRUNDTLAND... CLAUDE LÉVI-STRAUSS... LEOPOLDO ZEA... PAULO FREIRE... DANIEL J. BOORSTIN... FRANÇOIS JACOB... MANU DIBANGO... FAROUK HOSNY... SADRUDDIN AGHA KHAN... JORGE LAVELLI... LÉON SCHWARTZENBERG... TAHAR BEN JELLOUN... GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ... JACQUES-YVES COUSTEAU... MELINA MERCOURI... CARLOS FUENTES... JOSEPH KI-ZERBO... VANDANA SHIVA... WILLIAM STYRON... OSCAR NIEMEYER... MIKIS THEODORAKIS... ATAHUALPA YUPANQUI... HERVÉ BOURGES... ABDEL RAHMAN EL BACHA... SUSANA RINALDI... HUBERT REEVES... JOSÉ CARRERAS... SIGMUND FREUD ESCRIBE A ALBERT EINSTEIN... LUC FERRY... CHARLES MALAMOUD... UMBERTO ECO... OLIVER SONE...

TODOS LOS MESES: SECCIONES PERMANENTES SOBRE LA ACCIÓN DE LA UNESCO EN EL MUNDO, EL MEDIO AMBIENTE, EL PATRIMONIO MUNDIAL...

EL TEMA DE NUESTRO PRÓXIMO NÚMERO (SEPTIEMBRE 1993) SERÁ:

GESTOS Y RITMOS PRIMORDIALES

Con una entrevista al novelista sudafricano

ANDRÉ BRINK

EN EL NÚMERO DE SEPTIEMBRE EL CORREO INICIA UNA NUEVA SECCIÓN:

ARCHIVOS

que sacará a luz documentos de los archivos del Instituto Internacional de Cooperación Intelectual, hoy en día prácticamente olvidados, referentes a los grandes problemas que debatían los intelectuales entre las dos guerras.

Intervinieron en esos debates destacadas personalidades como

MARIE CURIE, ALBERT EINSTEIN, TAHA HUSSAYN, ALDOUS HUXLEY, THOMAS MANN, GABRIELA MISTRAL, RABINDRANATH TAGORE, ARNOLD TOYNBEE, MIGUEL DE UNAMUNO, PAUL VALÉRY, THORNTON WILDER, STEFAN ZWEIG, ETC...