

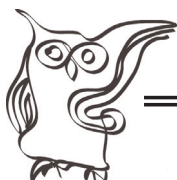
PARADIGMA

Revista universitaria de cultura

número 2
noviembre 2006

Del lat. *paradigma*, y este del gr. *παραδειγμα*

La entrada *pasión*, del latín *passio*, tiene distintas, negativas y contradictorias acepciones en el diccionario de la lengua española: "acción de padecer", "lo contrario a la acción", "estado pasivo en el sujeto" o "perturbación o afecto desordenado del ánimo"... El profesor Eugenio Trías en su conocido *Tratado de la pasión* abordó, desde la perspectiva de la filosofía de la experiencia, la ingente tarea de proporcionar otros significados a la palabra *pasión* que pueden resumirse en considerar la misma como base y fuente empírica del conocimiento racional y en contraponer a su acepción como rémora para la acción su positividad que funda dicha acción. Obra que brilla, al cabo de los años, como un auténtico paradigma de nuestra filosofía actual. Este número de *Paradigma* pretende ofrecer, siguiendo al profesor Trías, claros ejemplos de que la *pasión* forma parte y puede llegar a ser fuente de todo tipo de conocimiento.



Consejo Editorial

- Cristina Consuegra Abal - Antonio Heredia Bayona - José J. Reina Pinto -

Diseño y maquetación

- Cristina Consuegra Abal - José J. Reina Pinto -

Correo electrónico
paradigma2005@mixmail.com

DL: MA-1343-2005
ISSN: 1885-7604

Imprime

Gráfica de Las Nieves - Teléfono 952 33 04 94 - 29006 Málaga



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

Paradigmas

La pasión de la belleza en Gabriel García Márquez
Guadalupe Fernández Ariza

Interpretación e historia: apuntes sobre la tradición actoral
César Oliva

Reflexiones en torno a la pasión
Entrevista con Rafael Argullol

Pasión y conocimiento
Jorge Acevedo Guerra

Ciencia y pasión y ciencia
Carles Lalueza Fox

Después del Edipo
Alfredo Fierro

La pasión como creación: unas notas sobre Francisco Peinado
M^a Jesús Martínez Silvente
Manuel D. Caneda

No hay que entregarles el espíritu..., sólo hay que ofrecerles la
inteligencia
Esteban Rodríguez

Antonio Jiménez Millán
Clandestinidad

Julio César Jiménez.
Un manifiesto más
Pasarela de modelos en el Centro Comercial Málaga-Plaza

El Carro del Heno

En memoria de Cajal
José Becerra Ratia

Transeúntes
Fernando Jiménez

Una sonrisa sin gato
Augusto López

He aquí que la razón se rebela contra nuestro sinuoso proceder -por rodeos y circunvalaciones en torno a la idea de pasión- y propone a un salto abrupto con respecto al orden de la empiría, decidiéndose drásticamente a definir la pasión. De lo cual resulta la siguiente séxtuple afirmación, que establece a modo de hipótesis que necesita ser probada:

- 1) Pasión es algo que el alma padece o sufre; algo que le pasa al alma.

- 2) Pasión es algo que posee al alma (entendiendo posesión en el sentido de "posesión demoníaca"; la pasión nos aparece, en esta segunda determinación, como algo demoníaco que toma posesión del sujeto).

- 3) Pasión es algo que insiste en pura repetición de sí misma por sobre las resistencias y obstáculos que ella misma se interpone. Esa dialéctica de insistencia y resistencia funda lo que aquí llamo sujeto pasional.

- 4) Pasión es hábito, *habitus*, en el literal sentido del término (costumbre, vestido, vestimenta, máscara o disfraz); es la memoria que el sujeto tiene de sí mismo. La pasión hace al sujeto del mismo modo como el hábito hace al monje.

- 5) Pasión es aquel exceso nuclear que compromete al sujeto con las fuentes de su ser, enajenándolo y fundándolo a la vez. Es, pues, la esencia del sujeto (alteralidad inconsciente que funda la identidad y mismidad del propio sujeto, raíz de su fuerza y de su poder propio intransferible).

- 6) Pasión es aquello que puede llevar al sujeto a su pérdida, condición de posibilidad de su rescate y redención: es lo que crea y recrea la subjetividad a través de su propia inmolación y sacrificio.

Eugenio Trías

Fragmento extraído de su "Tratado de la Pasión". Reproducido para este número 2 de Paradigma con el permiso del autor.

La Pasión de la Belleza en Gabriel García Márquez

Guadalupe Fernández Ariza

El mito de la Belleza como poder sobrenatural está en el origen de la cultura de Occidente, en la *Iliada* se narra que "Tales próceres troyanos había en la torre. Cuando vieron a Helena, que hacia ellos se encaminaba, dijéronse unos a otros, hablando quedo, estas aladas palabras: los Ancianos. -No es reprehensible que troyanos y aqueos, de hermosas grebas, sufran prolijos males por una mujer como ésta, cuyo rostro tanto se parece a las diosas inmortales. Pero, aun siendo así, váyase en las naves, antes que llegue a convertirse en una plaga para nosotros y para nuestros hijos"¹ .

Con Homero, la Belleza quedó asociada a la guerra de Troya, convirtiéndose incluso en una justificación de todos los males que hubieron de sobrevenir. Como se ha indicado "el mítico autor de la *Iliada* ofrece una justificación implícita de la guerra de Troya, anticipando el escandaloso *Encomio de Helena*, escrito por el sofista Gorgias: la irresistible belleza de Helena absuelve de hecho a la propia Helena de las desgracias que ha originado. Menelao, una vez conquistada Troya, se abalanzará sobre la esposa traidora para matarla, pero su brazo armado se detiene paralizado por la visión del hermoso seno desnudo de Helena"² .

El culto a la Belleza, desde sus orígenes, ha debido su figuración a la literatura y a las artes plásticas, de manera que es imprescindible recurrir a alguna de estas fuentes, o a ambas muchas veces, para conocer las formas que consagran, en cada época y en cada estilo, a la divinidad de poderes extraordinarios. La Modernidad sigue rindiendo su constante homenaje a la Diosa, y le atribuye el mágico aliento de la inspiración.

Herederos de la tradición del Modernismo, y habiendo dado notorias muestras de esta noble genealogía en el homenaje a Darío que significa *El otoño del patriarca*, magnífica celebración del poeta nicaragüense, Gabriel García Márquez actualiza los motivos que recibiera como legado poético y los configura y adapta a sus necesidades literarias. Una de las grandes aspiraciones era, para la literatura finisecular, el ideal de Belleza, expresado en imágenes de representaciones sublimes, tomando sus modelos de las creaciones plásticas, especialmente de la pintura del Renacimiento, que había fijado los mitos del Amor y la Belleza, buscando en las aventuras de los dioses paganos la transmutación de lo cotidiano y lo trivial en acontecimiento de dignidad olímpica.

La Belleza llegaba a los modernistas con nuevas connotaciones, Baudelaire ya había ampliado sus ámbitos: "¿Vienes del alto cielo o surges del abismo, /belleza?"³. Y el propio Darío acogió la conquista de la divinidad enigmática y poderosa: "Venus, desde el abismo, me miraba con triste mirar"⁴ . Desde este abismo, Venus, la diosa de la Belleza y del Amor, sugiere su carga de melancolía. Y ese arduo sentimiento define la imposibilidad de tocar la inalcanzable Quimera, que tuvo diferentes rostros, que fue también Diana, la bella inviolada, fuerza que desata la pasión castigada con la muerte. Ovidio había contado el mito de la diosa cazadora, quien fuera contemplada por Acteón, merecedor por ello del castigo de su metamorfosis en ciervo y de su muerte bajo las garras de sus propios perros⁵. Rubén Darío la llamó "casta y virgen".

¹ Homero, *Iliada*, III, vv. 152 - 158

² U. Eco, *Historia de la Belleza*, Barcelona, Lumen, 2004, p. 37

³ Ch. Baudelaire, "Himno a la Belleza", *Las flores del mal*, Madrid, EDAF, 1982, p. 57

⁴ R. Darío, "Venus", *Azul, Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1967, I, p. 536

⁵ Ovidio, *Metamorfosis*, Barcelona, Alma Mater, 1964, vv.143 - 253

Integrada en la familia Buendía, hija de Arcadio y de Santa Sofía de la Piedad, Remedios, la bella, "fue proclamada reina. Úrsula, que se estremecía ante la belleza inquietante de su bizneta, no pudo impedir la elección. Hasta entonces había conseguido que no saliera a la calle, como no fuera a oír misa con Amaranta, pero la obligaba a cubrirse el rostro con una mantilla negra. Los hombres menos piadosos [...] asistían a la iglesia con el único propósito de ver aunque fuera un instante el rostro de Remedios, la bella, de cuya hermosura legendaria se hablaba con un fervor sobrecogido en todo el ámbito de la ciénaga. Pasó mucho tiempo antes de que lo consiguieran, y más les hubiera valido que la ocasión no llegara nunca, porque la mayoría de ellos no pudo recuperar jamás la placidez del sueño. El hombre que lo hizo posible, un forastero, perdió para siempre la serenidad, se enredó en los tremedales de la abyección y la miseria, y años después fue despedazado por un tren nocturno cuando se quedó dormido sobre los rieles". Este caballero había ofrecido a Remedios, la bella, una rosa amarilla, que ella "agradeció con una sonrisa". "Pero no solo para el caballero, sino para todos los que tuvieron el desdichado privilegio de vivirlo, aquel fue un instante eterno". Para el coronel Aureliano Buendía, Remedios, la bella, poseía "una lucidez penetrante que le permitía ver la realidad de las cosas más allá de cualquier formalismo". Remedios, la bella, "no era un ser de este mundo", criatura de "pureza excepcional", que hubo de competir con la otra reina de belleza del mismo carnaval, que se llamaba Fernanda del Carpio, y había sido elegida entre "las cinco mil mujeres más hermosas del país, y la habían llevado a Macondo con la promesa de nombrarla reina de Madagascar"⁶. Aureliano Segundo fue a buscarla a la distante ciudad donde vivía con su padre, y se casó con ella en Macondo, "en una fragosa parranda de veinte días". Aureliano Segundo "la buscó sin piedad. Con la temeridad atroz con que José Arcadio Buendía atravesó la sierra para fundar a Macondo, con el orgullo ciego con que el coronel Aureliano Buendía promovió sus guerras inútiles, con la tenacidad insensata con que Úrsula aseguró la supervivencia de la estirpe, así buscó Aureliano Segundo a Fernanda, sin un solo instante de desaliento [...] se extravió por desfiladeros de niebla, por tiempos reservados al olvido, por laberintos de desilusión". Aureliano Segundo trajo a Fernanda a Macondo y la instaló en la casa de los Buendía, habiendo de cohabitar con Remedios, la bella, que seguía causando estragos, adquiriendo la fama de que "poseía poderes de muerte". Así se manifiesta en un episodio en el que García Márquez ha recreado el famoso tema del "Baño de Diana", con su desenlace trágico, puesto que el intruso "se rompió el cráneo y murió sin agonía en el piso de cemento". Y Remedios, la bella, siguió vagando por el desierto de la soledad" hasta que un día "Amaranta advirtió que Remedios, la bella, estaba transparentada por una palidez intensa", y que, tomando las sábanas de Fernanda, "empezó a elevarse", y "decía adiós con la mano entre el deslumbrante aleteo de las sábanas que subían con ella". Culminando así, en el episodio de la levitación, un significado alegórico, puesto que Remedios, la bella, que encarna la máxima Belleza, ha mostrado su verdadera esencia: es el Arquetipo que no puede morir, y deja su estela que permanece en la memoria. En tanto Fernanda representa la belleza terrenal, que debiera librar su duro combate frente al tiempo, consiguiendo incluso la alianza del duro adversario, pues Aureliano Babilonia la descubre con asombro, pudiendo ver a "una anciana de una hermosura sobrenatural, con una amarillenta capa de armiño, una corona de cartón dorado, y la conducta lánguida de quien ha llorado en secreto. [...] Fernanda había convertido los atuendos reales en una máquina de recordar". Y será éste el anuncio del final, pues no pasó mucho tiempo hasta que Aureliano se asomara "al dormitorio, y la vio tendida en la cama, tapada con la capa de armiño, más bella que nunca, y con la piel convertida en una cáscara de marfil. Cuatro meses después, cuando llegó José Arcadio, la encontró intacta"⁷.

⁶ G. García Márquez, *Cien años de soledad*, Madrid, Cátedra, 1984, pp. 272 - 279

⁷ *Ibidem*, pp. 437 - 438

Al considerar los destinos contrapuestos de Remedios, la bella, y Fernanda del Carpio, y teniendo en cuenta asimismo la fuerza de la tradición poética en *Cien años de soledad*, podríamos sugerir que cada personaje es un signo relevante: Remedios, la bella, da forma a un concepto que desarrollaron los poetas del Renacimiento por influjo del neoplatonismo, buscando la inmortalidad en el Arquetipo; frente a un segundo significado de acuerdo con la concepción del Barroco, que exalta la condición efímera de la Belleza, encarnada por Fernanda del Carpio, aunque un nuevo añadido va constatando el culto que el novelista rinde a la Belleza en su historia, y así la Belleza queda preservada, no morirá ni con el tiempo ni aun con la muerte. Hay, por tanto, en la fábula de García Márquez un tratamiento hiperbolizado de este tema, una exaltación del mito en el que se siguen los pasos de la lírica amorosa, donde el enamorado sucumbía a la fuerza poderosa de aquella incontrolada pasión, y donde el ideal se mantiene con visos de inmortalidad, pero incluso en la recreación del modelo barroco se rompen los moldes convencionales, y la nueva versión nos ofrece el insólito Triunfo de la Belleza frente a sus enemigos naturales, el tiempo y la muerte.

Y esa misma plenitud será alcanzada por otra de las figuraciones de la Belleza en el cuento "El rastro de tu sangre en la nieve", una breve narración de intenso significado: "Nena Daconte era casi una niña, con unos ojos de pájaro feliz y una piel de melaza que todavía irradiaba la resolana del Caribe en el lúgubre anochecer de enero". Nena Daconte se había casado con Billy Sánchez de Ávila y realizaban su viaje de bodas, cubriendo un recorrido desde Madrid hasta París. Pero el pinchazo de una espina del tallo de las rosas recibidas con honor, hace que una gota de sangre vaya cayendo del dedo de la recién casada, marcando el itinerario trágico de esta bella mujer. Un guardia de la frontera "se fijó con atención en la muchacha que se chupaba el dedo herido envuelta en el destello de los visones naturales, y debió confundirla con una aparición mágica en aquella noche de espantos, porque al instante cambió de humor"⁸. El viaje en un veloz auto se prolonga largas horas y "Nena Daconte dejó el brazo colgando fuera de la ventana, convencida de que el aire glacial de las sementeras tenía virtudes de cauterio. Fue otro recurso vano, pero todavía no se alarmó. "Si alguien nos quiere encontrar será muy fácil", dijo con su encanto natural. "Sólo tendrá que seguir el rastro de mi sangre sobre la nieve". Luego pensó mejor lo que había dicho, y su rostro floreció en las primeras luces del amanecer". El recuerdo de la poesía, en este caso *Hijos de la ira* de Dámaso Alonso, otorga el rango poético a un itinerario que estaba diseñado con los mismos motivos: "Ah, muertos, muertos, ¿qué habéis visto/en la esquinada cruel, en el terrible momento del tránsito? [...] /no sé si un infinito de nieves, donde hay un rastro de sangre, /una huella de sangre inacabable"⁹; que, al igual que la ruta de los enamorados, se vislumbra como el sendero que conduce directamente a Nena Daconte hasta la muerte. Pero la Belleza sigue reclamando su estatuto de eternidad: "Los padres de Nena Daconte se llevaron el cuerpo embalsamado dentro del ataúd metálico, y quienes alcanzaron a verlo siguieron repitiendo durante muchos años que no habían visto nunca una mujer más hermosa, ni viva ni muerta"¹⁰. La memoria conservaría la fama del prodigio.

Y en este itinerario singular de las narraciones de Gabriel García Márquez volveremos a encontrar el mito de la Belleza también en su sentido de Quimera, misteriosa e inalcanzable, pero no ya para un extraño héroe de fábula, sino para el propio escritor, que es sacudido por la seducción de una mujer, indiferente y cosmopolita, con la que comparte el viaje desde París hasta Nueva York. Todo se produce inesperadamente: "Era Bella, elástica, con una piel tierna del color del pan y los ojos de almendras verdes, y tenía el cabello liso y negro y largo hasta la espalda, y un aura de antigüedad que lo mismo podía ser de Indonesia que de los Andes. [...]"

⁸ G. García Márquez, "El rastro de tu sangre en la nieve", Doce cuentos peregrinos, Barcelona, Mondadori, 1996, pp. 205 - 206

⁹ El título del poema: "Preparativos de viaje".

¹⁰ G. García Márquez, "El rastro de tu sangre en la nieve", op. cit., p. 231

"Esta es la mujer más bella que he visto en mi vida", pensé, cuando la vi pasar con sus sigilosos trancos de leona, mientras yo hacía la cola para abordar el avión de Nueva York en el aeropuerto Charles de Gaulle de París. Fue una aparición sobrenatural que existió sólo un instante y desapareció en la muchedumbre del vestíbulo". Pero la Bella le estaba destinada como compañera de asiento, aunque no advirtiera en tan largo trayecto la muda admiración del insomne pasajero, pues durante todo el tiempo que duró el viaje, el narrador contemplará a la Bella dormida y recordará por similitud los versos del poema "Insomnio" de Gerardo Diego: "Saber que duermes tú, cierta, segura, cauce fiel de abandono, línea pura, tan cerca de mis brazos maniatados"; y asimismo este reflexivo observador recordará la novela de Yasunari Kawabata *La casa de las bellas durmientes*, en la que se contaba que "los ancianos burgueses de Kyoto que pagaban sumas enormes para pasar la noche contemplando a las muchachas más bellas de la ciudad, desnudas y narcotizadas, mientras ellos agonizaban de amor en la misma cama. No podían despertarlas, ni tocarlas, y ni siquiera lo intentaban, porque la esencia del placer era verlas dormir. Aquella noche, velando el sueño de la bella, no sólo entendí aquel refinamiento senil, sino que lo viví a plenitud"¹¹.

Estas aclaraciones del narrador, velando y advirtiendo que "el sueño de la bella era invencible", y que era también invencible su hermetismo, apuntan a un significado simbólico de la mujer enigmática, que tiene que ver con aquella representación de la melancolía, que se refracta en el acompañante y le sugiere pensamientos sobre la condición del hombre sometido al tiempo, con su nostalgia de la Juventud, pero activando su creatividad, pues aquella compañera de viaje era asimismo una imagen que ofrecía "una aura de antigüedad", y su voz grave y tibia arrastraba una "tristeza oriental", rastros que marcaban su condición de figuración melancólica, significando la inspiración que hace posible el juego de la fantasía y la escritura del relato: "El avión de la bella durmiente" era una doble metáfora de la vida como viaje y de la vida como sueño, y ambas alumbran la concepción barroca de la fugacidad del tiempo, pero el soñador ha podido convocar un mito de eternidad, libre de toda contingencia.

Situado en la misma atalaya, de contemplador insomne y admirador de la Bella durmiente, el anciano narrador de *Memoria de mis putas tristes* busca sus recuerdos en un momento de absoluta soledad: "El año de mis noventa años quise regalarme una noche de amor loco con una adolescente virgen. [...] Desde hacía meses había previsto que mi nota de aniversario no fuera el sólito lamento por los años idos, sino todo lo contrario: una glorificación de la vejez"¹².

Frente al reflexivo narrador del relato, para quien la visión de la extraña compañera de vuelo es motivación para la lamentación melancólica ante la conciencia del paso del tiempo, el memorialista, el llamado *Profesor Mustio Collado*, pretende responder a un nuevo destello de vitalidad: "Llevaba años de santa paz con mi cuerpo, dedicado a la relectura errática de mis clásicos y a mis programas privados de música culta, pero el deseo de aquel día fue tan apremiante que me pareció un recado de Dios".

Ayudado de la complicidad del sueño, el solitario narrador, profesor y periodista, puede contemplar a la bella dormida: "Aquella noche descubrí el placer inverosímil de contemplar el cuerpo de una mujer dormida sin los apremios del deseo o los estorbos del placer". Rosa Cabarca le dio una pócima de Valeriana a Delgadina, como sucedía con las durmientes de Kyoto, y la niña pudo servir para el goce silencioso del contemplador. Pero no sólo mirar y admirar, sino que también recordar, son las actividades del viejo, que al igual que los ancianos japoneses rememora sus amores perdidos; fue en un "mediodía caluroso" cuando despertó su deseo por

¹¹ G. García Márquez, "El avión de la bella durmiente", Doce cuentos peregrinos, op. cit., pp. 75 - 81

¹² G. García Márquez, *Memoria de mis putas tristes*, Barcelona, Mondadori, 2004, pp. 9 - 13

primera vez: "y sorprendí desnuda a Ximena Ortiz, la menor de las hijas que hacía la siesta en la alcoba contigua. [...] No estaba en vivas carnes, pues tenía en la oreja una flor ponzoñosa de pétalos anaranjados, como la *Olimpia* de Manet y también llevaba una esclava de oro en el puño derecho y una gargantilla de perlas menudas. Nunca imaginé que pudiera ver algo más perturbador en lo que me faltaba de vida, y hoy puedo dar fe de que tuve razón"¹³. Ximena ejercería sobre el joven periodista una "atracción satánica", y le marcó con su abandono, quedando en la soledad de su mansión colonial hasta que, la fantasía le conduce hasta la contemplación de una adolescente virgen, que llena su vida y hace renacer en el anciano profesor el aliento vital, resultando el consuelo imaginario una catarsis superior a los libros y a la música: "Mi casa, callada y en orden a las seis y cuarto, empezaba a gozar los colores de una aurora feliz. [...] Estaba ordenando mis papeles marchitos, el tintero, la pluma de ganso, cuando el sol estalló entre los almendros del parque y el buque fluvial del correo, retrasado una semana por la sequía, entró bramando en el canal del puerto. Era por fin la vida real, con mi corazón a salvo, y condenado a morir de buen amor en la agonía feliz de cualquier día después de mis cien años"¹⁴.

Este vuelo del personaje, efímero y fantástico, ha sido dirigido por Yasunari Kawabata, con el referente de los ancianos de Kyoto, presos de una profunda melancolía, que podían ser felices, o incluso morir, al contemplar a las bellas dormidas, pero asimismo el relato de García Márquez nos recuerda la historia bíblica del rey David: "Era ya viejo el rey David, entrado en años, y por más que le cubrían con ropas, no podía entrar en calor. Dijéronle entonces sus servidores: "Que busquen para mi señor, el rey, una joven virgen que le cuide y le sirva; durmiendo en su seno, el rey, mi señor, entrará en calor". Buscaron por toda la tierra de Israel una joven hermosa, y hallaron a Abisaq, sunamita, y la trajeron al rey, y le servía, pero el rey no la conoció".

El relato antiguo pudo servir de fuente al escritor oriental, y ambas historias están en la novela de García Márquez, de manera que se confunden las historias en la confrontación de la juventud y de la vejez y en la contemplación de la belleza, que sólo debe ser admirada en la distancia, porque es intocable. El mito de la Belleza, con su misterio y su poder mágico, trae de nuevo la fantasía de su eterna y poderosa fascinación.

Guadalupe Fernández Ariza es Profesora Titular de Literatura Española en la Universidad de Málaga

¹³ G. García Márquez, *Memoria de mis putas tristes*, op. cit., pp. 37 - 38

¹⁴ G. García Márquez, *Memoria de mis putas tristes*, op. cit., p. 109

Interpretación e historia: Apuntes sobre la tradición actoral

César Oliva

A pesar del esfuerzo que algunos, pocos, estudiosos del teatro español llevan a cabo en los últimos años, la historia de la representación sigue siendo una asignatura pendiente en el campo de la investigación sobre el arte escénico¹. Los programas de las escuelas de arte dramático apenas si les prestan atención a los maestros de la actuación. No es difícil charlar con jóvenes aspirantes a actores y advertir enseguida que no conocen a José Bódalo, José María Rodero o el mismo Adolfo Marsillach, ni tienen el menor interés por conocerlos. Parecen cosas del pasado remoto, aunque no hace tanto tiempo que pisaban los escenarios españoles, dejando muestra de una categoría y arte poco comunes.

El problema de los estudios teatrales es la falta de referentes concretos de la práctica escénica propiamente dicha. Algo que no necesita, por ejemplo, la literatura; incluso la literatura dramática. La letra escrita está ahí, y se puede acudir a ella por los siglos de los siglos. Pero un arte tan efímero como el teatro, que se realiza en un espacio y tiempo dados, y para un público determinado, es muy difícil descodificar con parámetros distintos a los originales; es imposible asentar juicios de valor sobre cosas que no se han visto, en este caso, representaciones teatrales. Viene bien recordar el ejemplo de qué nos parecería hoy, en pleno siglo XXI, la actuación de un actor como Julián Romea, o una actriz como María Guerrero. El teatro es un arte tan cambiante, aunque parezca mentira, que sólo hay que hojear los tratados de interpretación de los maestros del XIX y del XX para ver cómo lo que era "realismo" para el maestro se

convertía en convención para el discípulo.

Hoy día, gracias al cine y a la televisión podemos saber cómo actuaban, al menos, dos o tres generaciones de cómicos. La pena es que de las anteriores no podemos decir lo mismo. Por ejemplo, de los intérpretes de principios de siglo. ¡Qué daría un historiador por ver en una película a Isidoro Máiquez, después de aprender de Talma durante años en París, o a la pareja Carlos Latorre y Bárbara Lamadrid! Mientras, nos tenemos que conformar con advertir la evolución de José Isbert, desde el joven asesino de Canalejas hasta don Paco, el alcalde de Villar del Campo (perdón: del Río), presto a recibir a los americanos del Plan Marshall. Que no está mal, pues si no tuviéramos esos documentos sólo podríamos hablar de lo que hemos visto en los escenarios. Incluso en este caso, y vuelvo al generalizado desconocimiento que se tiene de nuestros antepasados recientes, hay que contar con un escrúpulo añadido: la enorme desconfianza que genera lo viejo. Sobre todo, si contiene elementos que justifiquen dichos recelos. Un ejemplo lo explicará de manera elocuente. De todos es sabido que el cine español de los años cuarenta, e incluso el de los cincuenta, dispone de un inequívoco desprestigio. A una temática obligadamente reaccionaria hay que unir interpretaciones excesivamente teatrales. De manera que la cinematografía del primer franquismo constituye un capítulo de una historia casi olvidada, que sólo comienza, para muchos, cuando Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga hacen su aparición en el tránsito de los cuarenta a los cincuenta. Es un caso muy similar al del teatro. No

¹ Aunque personalmente me he preocupado de este tema en varias ocasiones, e incluso escrito una biografía muy pensada en la historia de la representación, como Adolfo Marsillach: las máscaras de su vida (Síntesis, 2005), quiero recordar los trabajos que Juan Antonio Ríos está realizando al respecto, como su interesante Cómicos ante el espejo. Los actores españoles y la autobiografía (Universidad de Alicante, 2001).

son pocos quienes creen que el drama moderno comienza en España con el estreno de *Historia de una escalera* (1949), eliminando de un plumazo toda una década. Aunque, en cierto sentido, se podrían entender estas exclusiones, no son admisibles desde cualquier punto de vista serio y riguroso. No se puede prescindir del teatro de Jardiel Poncela, por no ser social, o del cine de Rafael Gil, por ser apostólico y políticamente inequívoco. Se puede, pero suprimiríamos demasiados epígrafes de la historia de nuestra cultura.

Entiendo que, en términos de investigación, ese cine español y, por supuesto, el anterior, el que se hizo durante la II República, es un filón para estudiar no pocos aspectos del arte de la interpretación española. De esa época, de la precedente, y de la actual. Insisto, sólo hay que darse una vuelta por películas como *Malvaloca* (1942), de Juan de Orduña; *Eloísa está debajo de un almendro* (1943) y *La pródiga* (1946), ambas de Rafael Gil; *La duquesa de Benamejí* (1949), de Luis Lucia; y, por supuesto, todas las de Edgar Neville², dramaturgo que pasará a la historia más por sus películas que por sus comedias, para encontrar materia de reflexión muy interesante. Materia que va más allá del campo de la interpretación, y que se interna en aspectos tan diversos como la adaptación de textos literarios o el desarrollo de un lenguaje cinematográfico propio, por no hablar de temas propios de la sociología no menos interesantes. Insisto en que si alguien quiere profundizar en las formas de actuación de nuestro teatro no tiene más remedio que acudir a ese cine. La razón es bien sencilla: la mayoría de los actores procedían del drama y de la comedia, además de que, buena parte de los títulos (ver los antes citados) eran versiones cinematográficas de obras teatrales.

Con una mirada relativamente condicionada por los prejuicios, nuestros actores dan cuenta de una tradición interpretativa, quizás poco adecuada para la pantalla, pero lógica en el

teatro. Una tradición que se basa en tres puntos esenciales:

1. La composición del tipo.
2. La naturalidad.
3. El donaire.

Estos elementos en que se basa buena parte de la personalidad del actor y de la actriz españoles, se apoyan, en buena medida, en otro anterior, que bien puede ser precedente de los citados. Se trata de que una gran proporción de los actores y actrices de esos años provienen, como hemos dicho, del teatro, pero también de dinastías de prestigio en el mundo de la escena. Amparo Rivelles, por ejemplo, hija de Rafael Rivelles y María Fernanda Ladrón de Guevara, interviene en *Mari Juana* (1940), de Armando Vidal, con tan sólo quince años. Aunque su carrera apenas acababa de iniciarse, a su condición familiar unía una belleza interesante, un cuerpo esbelto y la perfecta dicción de quien imitaba, desde pequeña, a sus mayores. Este modelo se repite con cierta frecuencia. También Fernando Fernán Gómez veía a su madre, Carola Fernán Gómez, actuar casi a diario; o Jaime Blanch, Alberto Romea, Guillermo Marín y un largo etcétera que no es momento de recordar. Fernán Gómez recuerda que "como, además, era hijo de una artista, cuando los mayores de la academia Bilbao fundaron un cuadro artístico, me llevaron para que trabajase con ellos". Entonces, con doce años, "ya había decidido ser actor. Lo guardaba en secreto, porque veía claramente que mi madre prefería que me dedicase a cualquier otra profesión menos insegura"³. En este caso, la tradición sólo procedía de su madre; en otros, eran largas generaciones, a veces de siglos, que justifican que las compañías de teatro se denominaran "familias".

Aunque estas circunstancias, de orden doméstico, son las que definen muchas de las vocaciones, no deja de ser cierto que la **composición de los tipos o personajes** depende, de

² Recordaremos solamente Domingo de Carnaval (1945) y El Marqués de Salamanca (1946), entre una filmografía muy interesante, en la que sobresale de manera admirable La torre de los siete jorobados (1944).

³ Fernán Gómez, F. El tiempo amarillo, Debate Editorial, Madrid, 1998, pp. 138 y 139.

manera esencial, de las propias características físicas del intérprete. El propio Fernán Gómez creía que, por su perfil, color de pelo, nariz, etc., nunca sería el "galán" que le hubiera gustado ser. En cambio, forjó una especie de figura peculiar, que le sirvió para empezar a hacer papeles tan distintos como el ayudante del comisario de *Domingo de Carnaval* (1945), de Edgar Neville, o uno de los guardiamarinas de *Botón de Ancla* (1948), de Ramón Torrado. Fernán Gómez compuso un tipo de personaje más bien extravagante, que podía hacer tanto de oficial del ejército reciclado en cura (*Balarrasa*, 1951, de José Antonio Nieves Conde), como de marido corriente (*Esa pareja feliz*, 1951, de Bardem y Berlanga). Aunque le hubiera gustado ser Jorge Mistral -estereotipo de "galán"-, su compostura física tuvo que ser distinta, pues Mistral, como demostró en sus diversos papeles, era el clásico personaje que conquistaba con sólo su presencia. Antonio Casal fue otro popular intérprete de papeles de galán distinto, prototipo del hombre corriente, con cualidades no meramente físicas; una gran simpatía, por ejemplo. Eso lo vio bien el director Rafael Gil, cuando le asignó el protagonista de películas como *Huella de luz* (1942), en la que interpretaba un simple oficinista que, casi por un azar, pasa por un joven rico, o como *El hombre que se quiso matar* (1942). Distinto fue también José Luis Ozores, procedente de otra larga familia de actores y actrices. A pesar de la juventud con la que llegó a platós y escenarios, compuso un personaje de joven desvalido, lleno de encanto y comicidad, que fue utilizado en su corta e intensa vida artística. No es difícil comprobar que la falta de adecuación a un personaje (el actor que por edad tiene que ser galán, pero cuyas características físicas lo conducen a otro perfil) siempre se salda de manera positiva cuando el intérprete goza de reconocida categoría. Al ejemplo de Fernán Gómez, de Casal o de José Luis Ozores podemos añadir el de Adolfo Marsillach. Ni su afilado rostro ni su tem-

prana calvicie lo representaban como seductor de damas. Sin embargo, bien que se buscó un hueco imprescindible en el cine y el teatro de los años cincuenta, o como curita melancólico (el padre José de *Cerca de la ciudad*, 1952, de Luis Lucia) o como viudo desconsolado (el Marcelino de *Maribel y la extraña familia*, 1960, de José María Forqué).

Sin embargo, un actor al que no le costó componer su tipo de "galán" fue a Paco Rabal. A su natural galanura sumaba una enorme simpatía y voz prodigiosa. Siendo electricista en los Estudios Chamartín fue el propio Rafael Gil el que le dio la oportunidad de salir delante de las cámaras. Este hecho se produjo en *La pródiga* (1946), aunque hasta *Hay un camino a la derecha* (1953), de Rovira Beleta, no alcanzó el reconocimiento absoluto de la profesión. Bien podríamos repasar las biografías de otros galanes de esta época (Fernando Rey, Rafael Durán, o el propio José Nieto, de alguna década anterior) para comprender la importancia que tenía la composición del tipo en las carreras artísticas de todos ellos. Por supuesto que, en la interpretación femenina, la situación es similar. Ya hemos mencionado la providencia que acompañó a Amparo Rivelles en sus primeros pasos. Lo mismo podríamos decir de Conchita Montes, Sara Montiel, María Asquerino, María Rosa Salgado, etc., en cuanto al perfil de "damas", y las hermanas Caba Alba, las Muñoz Sampedro, Milagros Leal o la misma Isabel Garcés, como "características" destacadas.

Esta adecuación entre perfil físico y tipo de papel asignado produce un fenómeno de taxonomía, que muchos prefieren definir como encasillamiento. Esto no sólo es característico de la escena o cine español, sino de la mayoría de las dramaturgias y cinematografías. A nadie extraña ver en la pantalla a un actor como James Stewart haciendo de James Stewart, como a José Isbert haciendo de José Isbert. Pero, ¿son tan convencionales estas relaciones?

Hay que partir de la base de que cuando un productor imagina una película, o un autor o director escribe una comedia, suele tener en mente el perfil de los intérpretes que necesita. Por supuesto que, en el mundo de la escena, ésta era la base del negocio teatral desde tiempos del Siglo de Oro, y aún antes. Por eso, cuando el actor elegido no puede hacer el papel que le ofrecen (generalmente, por tener otros compromisos adquiridos), se busca a otro de apariencia similar. Esto crea una especie de cliché, aceptado por todos (productores y público), en el que se mueve la industria artística de manera inevitable. En otro lugar desarrollaremos este curioso fenómeno⁴.

Esa taxonomía nos sirve en este momento para entrar en el segundo punto en el que decía antes que se basaba nuestra tradición actoral: la **naturalidad**. Según la mayoría de los actores españoles, nuestros escenarios han hecho gala de naturalidad. Sin saber qué se quiere decir exactamente con ello, se alude así al "realismo" de los cómicos nacionales, como algo conocido por todos. Probablemente se quiera decir que los mejores actores son aquéllos que hacen naturalmente sus personajes: José Isbert, los viejos cargados de humanidad; Miguel Ligeró, los característicos pícaros y picajosos; Gerard Tichy, los malos venidos del Este; Juan Calvo, los calvos orondos con buenos pero ocultos sentimientos; José Marco Davó, los padres o alcaldes autoritarios y de aparente perversidad; Juan Espantaleón, los superiores generosos y altruistas; Julia Caba Alba, las criadas diligentes, Guadalupe Muñoz Sampedro, las señoronas recalcitrantes; Amparito Rivelles, las jóvenes que ocultan secretas pasiones, etc., etc. Ésta es la historia de la interpretación española de los años cuarenta y cincuenta y, en cierto modo, la del teatro. No es difícil acercarse a cualquier película de la época (ya dijimos que es imposible hacerlo a cualquier representación teatral) para ver en qué consistía esa "naturalidad" de la in-

terpretación, condición que quizás se explique mejor con los actores secundarios que con los galanes, ya que éstos (y éstas) dejan entrever muchos de los latiguillos e impostaciones de voz del momento. Es mucho más saludable encontrarse con Antonio Vico en la pantalla, actor de reconocida valía en los escenarios, que con un guapo o guapa de turno, cuyas expresiones se balancean con una irritante y nada natural ternura.

Hay muchos ejemplos que se podrían desarrollar con mayor énfasis de grandes intérpretes españoles de teatro que han dejado su huella de manera indeleble en sus apariciones en la pantalla. Vico es uno de ellos; Valeriano León, otro. Éste, con compañía propia desde muy joven, unido siempre a Aurora Redondo, ha sido un actor "característico" viejo. Cuando estrenó el papel de Antonio de *Es mi hombre* (1921), de Carlos Arniches, tenía 29 años y ya hacía el papel de Antonio, que el texto dice tener 50. En *El padre Pitillo* (1954), de Juan de Orduña, con 62 años, uno antes de su muerte, propone un magnífico muestrario de su arte. Como lo hace en la misma película su eterna compañera Aurora Redondo. Otro gran "característico", que procedía igualmente del teatro, era Alberto Romea, el recordado don Luis, hidalgo de *Bienvenido, Mr. Marshall* (1952), de Berlanga, o Anselmo Oñate, "Pichirri", delantero centro que marcó el primer gol en el campo del Club Ciclista de San Sebastián, en *Historias de la radio* (1955), de José Luis Sáenz de Heredia.

Decíamos que la naturalidad en los galanes era más conflictiva. Pero no siempre. Un repaso a los papeles de Rafael Durán nos remite a un actor moderno, bien que acompañado de un físico que lo remitía al galán maduro, de enorme atractivo para las damas. Recordémoslo en el papel de Fernando de Eloísa está debajo de un almendro (1943), en el primer ministro de juventud azarosa en *La pródiga* (1946), e incluso en *La fe* (1947), todas ellas de Rafael Gil, ha-

⁴ Justamente sobre este fenómeno preparamos una serie de trabajos que analizarán las características de varios actores y actrices españoles, desde el punto de vista de la actuación y de los tipos a interpretar.

ciendo de coadjutor del que se enamora perdidamente la feligresa Amparito Rivelles. Con toda seguridad, Rafael Durán merece un estudio sobre sus trabajos en cine, como lo merecen muchos de los actores y actrices de este período.

En cuanto a lo que hemos llamado **donaire** de nuestros intérpretes se podría referir, dicho de otra manera, a la facultad de saber estar ante la cámara, o saber pisar el escenario, en definitiva, transmitir al espectador un pensamiento, una emoción o una actitud determinada. Esta condición se ha dado más en nuestros actores cómicos que en los dramáticos. Pero la personalizamos en ambos, claro está, aunque sea una realidad que los actores españoles están más dotados para la comedia que para el drama, circunstancia que procede desde los tiempos de los corrales de comedia. Cualesquiera de los intérpretes antes mencionados tienen ejemplos suficientes en los que demuestran su donosura. Pero podemos ejemplificarlo en otros, como Guillermo Marín, de perfil bien distinto a todos. Curiosamente, este actor, que fue galán donde los haya en el teatro (uno de los Tenorios más reputados, en opinión de la mayoría de la crítica), en cine se especializó en papeles de cierto matiz villano. La cercanía del primer plano dejaba muy al descubierto la "naturalidad" de su calva, y la evidencia de una voz con tendencia a estar cascada. Aunque la lejanía de los escenarios facilitó una prolongada carrera como galán, los primeros planos descubrieron, por ejemplo, al sobrino tarambana de Julia Lajos, asesinada en *El crimen de la calle Bordadores* (1946); el compañero de aventuras juveniles, y posterior opositor político, de Rafael Durán en *La pródiga* (1946); o el ateo impenitente de *La fe* (1947), que hace dudar al mismo Durán siendo éste un sacerdote ejemplar. Más donaire se le podría atribuir al citado José Luis Ozores, uno de los cómicos más acreditados de la época, cuya salida a la pantalla era seguro de risa, bien que em-

pañada generalmente por una humanidad sentimentaloides. O esa larga lista de secundarios de lujo con que contaba el cine español, repetidos en los repartos hasta la saciedad, pero con un efecto popular fuera de toda duda. Recordemos a Antonio Riquelme, Manolo Morán, Antonio Requena, José Orjas, Manuel Alexandre, Xan das Bolas, Joaquín Roa, Guadalupe Muñoz Sampedro, Luchy Soto, Irene Caba, Julia Caba Alba, etc. etc.

Adecuación del físico al tipo de papeles designados, naturalidad en la actuación y seguridad y donaire son, en definitiva, tres de los rasgos principales con que se definen los intérpretes españoles de la pasada generación. Hoy día, gracias a la documentación que facilita el cine y a los modernos soportes informáticos, tenemos la suerte de verlos en el momento y hora que queramos.

César Oliva es Catedrático de Teoría y Práctica del Teatro en la Universidad de Murcia y asesor teatral de la SECC

Reflexiones en torno a la pasión

Entrevista con Rafael Argullol

Rafael Argullol, narrador, poeta y ensayista es autor de veinticinco libros, siendo los últimos publicados *El afilador de cuchillos*, *Manifiesto contra la servidumbre*, *El puente de fuego*, *Breviario de la Aurora* y la *Enciclopedia del Crepúsculo*. Ha intervenido en diversos proyectos teatrales y cinematográficos. Como profesor ha enseñado en universidades europeas y americanas. Es actualmente Catedrático de Estética de la Universidad Pompeu Fabra. Colaborador habitual en diarios y revistas, ha vinculado con frecuencia su faceta de viajero y su estética literaria. En 1993 ganó el Premio Nadal con *La razón del mal* y en 2002 el Premio de Ensayo Casa de América con *Una educación sensorial*.

Paradigma. Profesor Argullol, en su *Breviario de la Aurora* (El Acantilado, 2006) define la Belleza como “una luz inextinguible en el bosque de piedra”. Esta hermosa metáfora ¿cómo estaría relacionada con la Estética, disciplina de la cual es usted docente e investigador?

Rafael Argullol. Estaría relacionada desde la perspectiva de que la estética trata de una experiencia que directa o indirectamente tiene que ver con la belleza. Y la Belleza trataría de algo que es consustancial al ser humano, vinculado a los propios interrogantes que suscita la condición humana en relación a los límites de dicha condición; al tiempo, a la muerte, a la posibilidad de horizontes que nosotros sólo intuimos misteriosamente. Mi utilización del término Belleza tiene que ver con este paisaje de interrogantes sin respuestas o sin respuestas unívocas. Y creo que la estética en su enfoque principal siempre está relacionada con esa experiencia de lo misterioso que se refleja en nosotros de una manera sensorial.

P. Nietzsche afirmó: tenemos el arte para no morir de la verdad. En estos tiempos de certezas selladas y de caminos restringidos, ¿qué sentido puede tener el arte? ¿Cuál debe ser su estrategia?

R. A. La afirmación de Nietzsche se produce en la última etapa de su itinerario intelectual. Previamente, en *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche había visto al arte como la esfera salvadora de lo humano. Más escéptico en este último periodo, Nietzsche se hace pocas ilusiones acerca de la existencia de verdades absolutas. Pero frente a la religión, la política o incluso el mito del progreso, Nietzsche concede al arte una especie de concepto de la mentira desde donde ejerce su verdad. Creo que en nuestros tiempos el arte debería dar su vertiente intempestiva frente a visiones demasiado acomodaticias de lo artístico que han predominado en la segunda mitad del s. XX. Y en esa reivindicación el arte debería abordar otra vez el horizonte de la trascendencia humana más allá de toda creencia religiosa, en una época dominada por el pragmatismo y el positivismo más trivial.

P. Refiriéndonos al mismo libro suyo anteriormente mencionado, usted define de un modo muy conciso la voz Pasión como “caída y resurrección”. ¿Podría explicarnos más esta definición tan enigmática?

R. A. Para mí la pasión entendida a través de esta definición metafísica incluye dos ángulos complementarios: de un lado, la pasión como intensidad; de otro lado, la pasión como esfuerzo y sacrificio. Pienso que ambas dimensiones de lo pasional van íntimamente unidas. Nosotros deberíamos movernos en la vida con una capacidad de intensidad que no excluya el riesgo ni el sacrificio; lo cierto es que precisamente esta actitud es la que puede ofrecer los mejores frutos. De ahí que la pasión sea un continuo movimiento de muerte y resurrección.

P. En la actualidad política, de clara tendencia servil, y cuya credibilidad se ha visto seriamente dañada en los últimos años por la imposición del camino único, ¿cree que es preciso la consideración de la pasión en la política? ¿Qué efecto podría tener?

R. A. En la política, la pasión va estrechamente vinculada con la utopía. Tras la desastrosa traducción de las utopías sociales del s. XIX en el XX, con las nefastas consecuencias de los totalitarismos, hubo en el último tercio del pasado siglo una clara retracción en relación a la utopía. En general, la población y también los intelectuales se mostraron temerosos de mencionar nada relacionado con esta palabra y, por lo tanto, se abogó por una pérdida de la pasión en la política. Sin embargo, yo creo que lo que fracasó desastrosamente fueron las utopías cerradas y dogmáticas y que, en oposición a ellas, siempre debe mantenerse un horizonte utópico frente al dominio pragmático que nos ofrecen burócratas y tecnócratas. Lo utópico es la presencia del deseo en todos los terrenos de la existencia y también en el político. Y evidentemente, desde este mirador, lo pasional debe ser reivindicado en la política frente a la fría gestión.

P. Usted en su Manifiesto contra la servidumbre (Destino, 2003) afirma: “una teología simple encabalgada en una tecnología destructiva abrumadora sólo admite servilismo y, en sustancia, el mundo, por lo general, sólo ha ofrecido servilismo.” ¿Qué futuro depara este estado histórico?

R.A. La conjunción de tecnología con el esquematismo teológico es altamente peligrosa, tal como estamos observando estos días en los que armas muy potentes están en manos de cerebros muy simples. Me refiero no sólo a Corea del Norte o Irán, sino a personajes como Bush. Como alternativa creo que debemos alejarnos tanto de las simplezas teológicas como de una visión tecnológica del mundo. La tecnología debería ser reconducida hacia la importancia del conocimiento sobre el consumo. Y por otro lado la tecnología debe mantener el respeto a la complejidad de lo sagrado y, por tanto, apartarse de fórmulas simples y mesiánicas. Es en ese sentido que el binomio teología-tecnología puede ser letal al servicio de concepciones simplistas.

P. Una cuestión relacionada con la ciencia actual, sobre la que usted ha escrito metafóricamente que deseamos tanto la antorcha de los dioses que nos hemos lanzado a una carrera sin fin. La ciencia, al contrario que el arte, progresa irremediablemente y esa carrera sin final es, para la mayoría de los científicos, la consecuencia de una actitud que lleva funcionando desde hace siglos: el mundo que nos rodea es inteligible. ¿Ve algo peligroso en esa carrera que menciona?

R. A. El peligro de esta carrera estriba en la pérdida de conciencia por parte de la ciencia. Es alarmante la ausencia casi total de reflexión y crítica en ambientes científicos altamente especializados. Una demostración de esto fue la escasa protesta de los científicos y las universidades americanos ante el comprobado engaño sobre las armas de destrucción masiva que dieron lugar a la guerra de Irak. Los científicos tenían mucho que decir al respecto pero no lo hicieron. Naturalmente soy un defensor de esa carrera que nos crea la ilusión de competir con los dioses pero siempre que tengamos una conciencia trágica de nuestros límites y flaquezas. La inexistencia de esa postura autocrítica puede provocar que la ciencia, uno de los grandes motores humanos, sea un caudal apocalíptico.

P. Finalmente, Profesor Argullol, como sabe este número de nuestra revista se centra en la discusión y actualidad de la pasión como fuente de conocimiento, pero hoy día ¿sería ingenuo mantener una actitud pasional ante la vida?

R. A. Yo creo que la pasión siempre será una fuente de conocimiento porque es una forma de mediación entre el mundo de las ideas y el mundo de las emociones. Incluso el conocimiento más abstracto, pongamos por caso el de las matemáticas, no se puede desarrollar sin la intervención del componente pasional. No obstante, el argumento más contundente a favor de la pasión es que unifica los planos de la teoría y la práctica, del conocimiento y de la experiencia, y eso es algo decisivo puesto que el conocimiento sin vida no es conocimiento, y la vida sin conocimiento no es vida.

Esta entrevista fue concedida por el
Profesor Rafael Argullol en septiembre de 2006

Pasión y conocimiento

Jorge Acevedo Guerra

Tradicionalmente, conocimiento y pasión han sido consideradas realidades antitéticas. El conocimiento se ubica dentro del ámbito de la razón y las pasiones en el borrascoso ámbito de lo afectivo. Lo sentimental se ha entendido como un obstáculo para el conocer, y sólo como eso. Y no solamente respecto del conocer en sentido restringido -filosofía, ciencia-, sino también, en cierta dirección, respecto de lo poético. Con los bellos sentimientos se hace mala literatura, advierte André Gide.

Habría que revisar este planteamiento a la luz de lo que nos han dicho filósofos del siglo XX como José Ortega y Gasset y Martin Heidegger. Este último llama la atención en *Ser y Tiempo*, su primera obra fundamental, sobre la importancia de los estados de ánimo en nuestra vida y, por tanto, en los procesos de conocimiento, en cuanto éstos radican en ella. La dimensión afectiva de la existencia es denominada por él disposición afectiva, encontrarse o talante (§ 29). Es una estructura fundamental del ser del hombre y su importancia dentro de la vida humana es tan alta como la del intelecto y la voluntad -y a veces, más alta-.

Para vislumbrar el alcance de nuestra dimensión cordial, hagamos resaltar, por lo pronto, que es imposible que conozcamos *cada realidad* del Universo. Las infinitas entidades que lo pueblan chocan con nuestra finitud, lo que impide que tengamos un acceso cognoscitivo estricto a *cada una* de ellas. Esa infinitud a que nos referimos trasciende nítida y claramente nuestra finitud, y no sólo en el campo del conocimiento. Sin embargo, tenemos la sensación de tener cierto "saber" del todo, del Universo. Este "saber" no es rigurosamente intelectual. Nos *encontramos* en medio de lo real en su totalidad. Nos vinculamos con el Universo como tal a través de nuestro estado o temple de ánimo. Es el talante el que nos abre hacia todo lo que nos circunda y hacia nosotros mismos. Hay en el hombre una apertura sentimental hacia el todo. Tal vez este enigmático fenómeno sea la base de que a veces nos sintamos, ilusoriamente, el ombligo del mundo y el centro de todo cuanto hay. En cualquier caso, el alcance del temple de ánimo en nuestro existir va mucho más allá del problema del conocimiento y envuelve a éste. "Vivir -afirma Ortega-, es vivirse, sentirse vivir, saberse existiendo; donde saber no implica conocimiento intelectual ni sabiduría especial ninguna, sino que es esa sorprendente *presencia* que su vida tiene para cada cual" (*Unas lecciones de metafísica*, II; *O.C.*, XII, Alianza Ed. / Revista de Occidente, 1997, p. 33). En esa presencia jugaría un papel primordial el temple de ánimo.

Los antiguos griegos ya se percataron de algo así. Sus hallazgos, empero, fueron encubiertos por el espíritu moderno. La *Retórica* de Aristóteles estudia asiduamente los estados de ánimo con la finalidad de que el orador impacte a sus oyentes infundiéndoles miedo, confianza, esperanza o el estado de ánimo que a él le convenga que tengan en el momento en que habla. A partir del manejo de las emociones del público, el orador podía orientar la conducta de sus auditores en la dirección deseada por él. Nuestro quehacer en el mundo está radicalmente condicionado por los temples de ánimo.

El alcance de los talantes va más allá de lo individual y llega al terreno de lo social y lo histórico. Hay estados de ánimo que pueden inundar una colectividad en determinado momento, para luego atenuarse o, inclusive, desaparecer. Los mitos tienen especial incidencia en esos procesos. Así, por ejemplo, el *fervor* por las ciencias ha sufrido varios avatares. A él se ha referido Ortega en *Historia como sistema* al indicar, en 1935, que al "*entusiasmo* por la ciencia ha sucedido *tibieza, despego, ¿quién sabe si, mañana, franca hostilidad?*" (*O.C.*, VI, Ed. Revista de Occidente, 1964, p. 25. Lo cursivo es mío).

Se podría suponer que los estados de ánimo, individuales o sociales, son algo que *sólo rodea* la actividad teórica como algo extrínseco a ella, pero que *dentro de ella misma* no operan ni surten ningún efecto. No es así. Cuando en Grecia se pensó sobre las condiciones de posibilidad del conocer se aludió, precisamente, a una vida en cuyo núcleo tendría que haber, de algún modo, *rhas-tóne* -bienestar, descanso-, y *diagogé* -solaz (Aristóteles. *Metafísica* A 2, 982 b ss.). Basándose en ello puede decir Heidegger que "ni siquiera la más pura *theoría* está exenta de tonalidad afectiva; lo que sólo está-ahí no se le muestra a la mirada contemplativa en su puro aspecto sino cuando ésta lo puede dejar venir hacia sí misma en el *apacible* demorar junto a [las cosas] en la *rhas-tóne* y la *diagogé*" (*Ser y Tiempo*, Ed. Universitaria, Santiago de Chile, 1997; § 29. Trad. de Jorge Eduardo Rivera). De inmediato, y para hacer frente a posibles y probables malas interpretaciones de su pensamiento, advierte que "no debe confundirse, claro está, la mostración del constituirse [...] del conocimiento determinativo en la disposición afectiva del estar-en-el-mundo con un intento de abandonar [...] la ciencia al "sentimiento".

Pascal es otro filósofo al que recurre Heidegger para reafirmar la importancia de lo emotivo -la *disposición afectiva* del estar-en-el-mundo-, en la constitución del conocer -esto es, del conocimiento *determinativo*-. Y aunque su famoso aserto se haya transformado en un lugar común cuyo preciso significado pasa inadvertido -como en el caso del "pienso, luego existo" cartesiano-, traigá-moslo a colación una vez más. "El corazón tiene razones que la razón no conoce. [...] Conocemos la verdad, no solamente por la razón, sino también por el corazón; de esta segunda manera es como conocemos los primeros principios, y es inútil que el razonamiento, que no tiene parte en ello, trate de combatirlos" (*Pensamientos*, 277 y 282. Ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1962. Trad. de Xavier Zubiri).

No obstante, ya en los orígenes de la filosofía ve Heidegger cómo opera la pasión en el conocimiento. *Pasión* -y esto es significativo en el contexto de un pensar que se orienta por las etimologías de las palabras claves-, remite a través del latín *-passio, -onis-*, al griego *páthos*. Generalmente se traduce *páthos* por pasión, entendiendo por tal un conjunto de sentimientos en efervescencia. Pero sumergiendo la palabra *páthos* en su campo semántico, Heidegger propone traducirla por *estado de ánimo* o *disposición anímica*. Y aunque se da cuenta de que es arriesgado proceder de ese modo, considera que es el único camino para tomar distancia de la moderna representación psicológica de *páthos* entendido como pasión (y la pasión, como hemos dicho, como un montón de sentimientos efervescentes). De esta manera, por otra parte, todo lo que plantea sobre la disposición afectiva, talante o encontrarse en el § 29 de *Ser y Tiempo* puede volcarse sobre el *páthos* que da origen al conocer, lo que, por cierto, favorece su intelección.

Tanto para Platón como para Aristóteles, el temple de ánimo -*páthos*-, que suscita la filosofía y que domina su desarrollo es el asombro -*thaumázein*-. Platón en el *Teeteto* (155 d) y Aristóteles en la *Metafísica* (A 2, 982 b 12 ss.) afirman que la *arkhé* del filosofar es el *páthos* del asombro. "La *arkhé* -aclara Heidegger-, nombra aquello de donde procede algo. Pero este "de dónde" no es abandonado en el momento de su partida; antes bien, la *arkhé* se convierte, en consonancia con lo que dice el verbo *árkhein*, en aquello que domina sin cesar". Por tanto, "el *páthos* del asombro no se halla sencillamente al inicio de la filosofía como, por ejemplo, el acto de lavarse las manos que precede a una operación quirúrgica. El asombro sostiene y domina la filosofía desde el principio hasta el final" (*¿Qué es la filosofía?*, Ed. Herder, Barcelona, 2004, p. 59. Trad. de Jesús Adrián Escudero). Insiste Heidegger: el asombro, el *páthos* que constituye la *arkhé* de la filosofía, "domina de cabo a rabo cada paso de la filosofía" (Ibíd., p. 60).

Sin embargo, se dirá, tal vez sólo en el filosofar ocurra que haya un temple de ánimo que constituya tanto su origen como aquello que lo hace fructificar momento a momento. Quizás la descripción heideggeriana sea válida para la filosofía antigua y algunas filosofías posteriores, como la de Pascal. No obstante, las corrientes filosóficas ligadas a las ciencias y las ciencias mismas no tienen nada que ver con algún *páthos* que las ponga en movimiento y las sostenga, están al margen de cualquiera "contaminación" afectiva.

A Heidegger no se le escapó esta posible objeción. Y le da una respuesta. "A menudo y de una forma prolongada da la sensación de que el pensar que se manifiesta en la modalidad de la representación razonante y del cálculo estuviera plenamente libre de cualquier estado de ánimo. Pero también la *frialdad* del cálculo y la prosaica *sobriedad* de la planificación son signos característicos de una *disposición anímica*. No sólo esto: incluso la razón misma, que se considera libre de todo influjo de las pasiones, está -en tanto que razón- dispuesta a *confiar* en la evidencia lógico-matemática de sus principios y de sus reglas" (Ibíd., p. 46. Lo cursivo es mío).

Las filosofías científicas, las ciencias y, más en general, el *pensamiento técnico* -en el sentido que da Heidegger a esta expresión-, discurren bajo el dominio de ciertos templos de ánimo que les permiten alcanzar la *objetividad* que buscan. Se trata, como se ha indicado antes, de la *frialdad* del cálculo, de la prosaica *sobriedad* de la planificación, de la *confianza* en la evidencia lógico-matemática. Sin esos templos de ánimo -o manifestaciones de un talante básico de que derivan-, tales modos de pensar no serían posibles.

No tendríamos que suponer, ingenuamente, que nuestro pensamiento transcurre al margen de toda disposición afectiva. La perspectiva intelectual -filosófica, científica-, hunde sus raíces en el "punto de vista" de la vida humana, donde impera el *a priori* "cordial", como ha hecho notar Antonio Rodríguez Huéscar en una obra que no sólo tiene plena vigencia sino que aún espera la debida atención de los epistemólogos, "*Perspectiva y Verdad. El problema de la verdad en Ortega*" (Ed. Revista de Occidente, Madrid, 1966. Colección Estudios Orteguianos).

Así como hay modos del encontrarse o disposiciones afectivas que posibilitan el conocimiento filosófico o el conocimiento científico, hay templos de ánimo que los obstruyen o los imposibilitan. Probablemente sólo éstos han sido tenidos ante la vista al negar todo vínculo entre sentimentalidad y conocimiento válido. En un sugerente artículo -con el cual, sin embargo, no puedo concordar por completo-, José Luis L. Aranguren ha dicho, muy creativamente, que "no hay [...] un único estado de ánimo apto para el conocimiento. Pero hay, sí, una jerarquía de estados de ánimo y en lo alto de ella están -*buen talante*- la esperanza, la confianza, la fe, la paz" (*El buen talante*, Ed. Tecnos, Madrid, 1985, p. 47).

¿Están en nuestra mano los modos del encontrarse (*Befindlichkeit*)? ¿Es posible manejar los templos de ánimo? ¿Podemos ganar el talante apropiado para filosofar? ¿Estamos en condiciones de acceder mediante un acto de nuestra voluntad a la disposición anímica que nos permita hacer ciencia? ¿Se puede regular el *a priori* "cordial", el "punto de vista" sentimental?

Jorge Acevedo Guerra es Profesor Titular de Filosofía y Director del Departamento de Filosofía de la Universidad Austral de Chile

CIENCIA Y PASION Y CIENCIA

Carles
Lalueza
Fox

*Ya se sabe, cuanto más magnífica la posibilidad,
menor la certeza y mayor la pasión*

Sigmund Freud

El arte sólo puede vivirse desde la pasión; la creatividad requiere ser canalizada de forma emotiva, visceral, para crear algo que rompa los moldes establecidos y que impacte en la imaginación de las personas que lo contemplan o que lo viven. Pero ¿qué ocurre con la ciencia, que también posee una base de creatividad y que también busca crear nuevos paradigmas? ¿Siente el científico la pasión? ¿O es sencillamente un tecnócrata, una pieza gris en un engranaje socialmente muy estructurado que aporta un pequeño dato, una nueva observación irrelevante para la gente?

Hasta el siglo XX, el científico era alguien con recursos económicos propios (en el siglo XVIII, a veces un aristócrata con inquietudes) que sentía pasión por descubrir las leyes del mundo natural y dedicaba a la ciencia sus ratos libres. Eran Darwin, Newton, Descartes y muchos otros. No cabe duda que la pasión regía sus esfuerzos; el gran matemático Euler perdió la visión de un ojo tras el esfuerzo realizado durante tres días para resolver un problema matemático sin un momento de descanso (posteriormente perdió la visión del otro ojo, pero siguió creando matemática mentalmente). Otro gran matemático de sólo veinte años, Evariste Galois, escribió en una noche furiosa y desesperada, previa a

batirse en duelo, la solución a las ecuaciones de quinto grado. Las últimas páginas, escritas al amanecer y creyendo que no podría completar la demostración, están llenas de anotaciones como "je n'ai pas le temps". Al cabo de pocas horas, el 30 de mayo de 1832, recibía un balazo que acabaría con su trágica vida, vivida con pasión irrefrenable por la matemática y la causa de la libertad. Rosalind Franklin, la mujer que consiguió la fotografía por difracción de rayos X que sugería la estructura en doble hélice del DNA y que Wilkins enseñó a Watson sin el permiso de ella, murió a los 37 años de cáncer, probablemente por una excesiva exposición a los rayos X durante sus trabajos (Franklin es la gran olvidada del descubrimiento del DNA, por no hablar de los comentarios sexistas que le dedica Watson en su famoso libro "La doble hélice"). Es decir, que hay numerosos ejemplos históricos que ilustran la concepción pasional del trabajo científico.

Pero ¿qué ocurre hoy en día? Es lícito que nos preguntemos si estas condiciones se mantienen; es decir, si los engranajes de la ciencia actual permiten que siga existiendo la pasión que embargaba a los pioneros. En primer lugar, hay que recordar que la ciencia es una institución social -quizás uno de los símbolos más claros de la globalización- que tiene sus propias normas de funcionamiento y que, buenas o malas, nos vemos obligados a seguir. Los resultados de las investigaciones científicas se envían para publicar en revistas científicas que tienen un sistema de revisión anónima por parte de especialistas reconocidos en dicho campo científico; cada revista obtiene anualmente un índice de impacto que se calcula a partir del número de citas que sus artículos publicados tienen en otras revistas. Cuanto mayor es el índice de impacto de una revista, mayor es su prestigio (y más difícil publicar en ella). Estas revistas, además, tienen un sistema de embargo informativo hasta el día mismo de la publicación que impide a los investigadores divulgar públicamente los resultados conseguidos, por fantásticos y revolucionarios que sean. Hacer ciencia desde la no-aceptación de estas normas o desde la manipulación de éstas es marginarse como científico y exponer al descrédito los resul-

tados obtenidos. Algunos que lo han hecho han aducido la pasión por el conocimiento y la verdad como motor de sus actos y de sus errores. Se trata de una argumentación inadmisibles, aunque frecuentemente se percibe como justificable -o al menos comprensible- en el ámbito popular. Es decir, el establishment científico se equipara a un poder jerárquico, burocratizado, frío e inmovilista, mientras que el científico díscolo aparece como individualista y pasional. Hay que decir que en nuestro país, y en el mundo occidental en general, el científico tiene una escasa reputación social (en las películas siempre son representados como individuos ambiciosos, sin principios éticos y carentes de escrúpulos y el público acoge con total naturalidad este sesgado perfil). Los jóvenes no encuentran modelos entre los científicos; quieren ser, por este orden, concursantes de Gran Hermano y pilotos de Fórmula 1, pero nunca científicos.

Por otra parte, el progreso científico se ha especializado sobremanera; en el árbol del conocimiento estamos trabajando en los extremos de las ramitas más periféricas. Científicos anteriores hicieron grandes progresos en el cuerpo basal del conocimiento de los diversos campos científicos, pero nosotros nos vemos obligados a súper especializarnos para responder a preguntas cada vez más concretas. Parece que a nivel popular esta especialización se percibe como negativa; no se concibe que pueda trabajarse con la misma pasión en el análisis proteico tridimensional de la estructura de los canales de sodio en las células intestinales del ratón (por poner un ejemplo) que en el descubrimiento de la doble hélice del DNA, el código universal de la vida. La consecuencia de esta incompreensión social es que cuando se intenta divulgar un descubrimiento especializado siempre se concluye la noticia con frases como "y este descubrimiento ayudará a curar el cáncer" en un intento de hacerlo socialmente interesante, pero que tiene la desafortunada consecuencia de hacer perder la fe en la utilidad de dichos avances científicos.

Yo creo que ambos aspectos (pasión y especialización) no son contradictorios. Puede existir pasión en ámbitos súper especializados de

la ciencia; por ejemplo, yo he recuperado DNA de un neandertal ibérico por vez primera, y también DNA de un gen de la pigmentación de los mamuts también por vez primera. Se trata en ambos casos de algo muy especializado, muy concreto, muy irrelevante, si se quiere, para el conocimiento general; sin embargo, es difícil describir la emoción que puede embargar a uno el conseguir esta pequeña hazaña técnica en el laboratorio, el saber que es la única persona en el mundo que conoce este secreto genético. Ciertamente, no es posible obtener estas secuencias de DNA que han permanecido ocultas para la humanidad durante 40.000 años e irse a casa tan tranquilo a ver fútbol por el televisor. La pasión, pues, existe. Y también puede haber pasión en la investigación a pesar de que ésta tenga que moverse en los fríos y lentos engranajes de la publicación científica global. Es cierto que en los ejemplos anteriores la emoción surgió durante el descubrimiento en el laboratorio y no en el momento de la publicación, que en el mejor de los casos suele ser unos cuantos meses más tarde. Ya no es posible imaginarse al científico gritando ¡eureka! corriendo desnudo por la calle, pero lo cierto es que estos momentos mágicos siguen existiendo, como hemos visto, aunque estén restringidos a la intimidad del círculo de colaboradores y del propio laboratorio. Es decir, la pasión es real, quizás el problema es que no puede ser percibida públicamente. La divulgación de la ciencia puede ofrecer la solución a este distanciamiento que experimentan la sociedad y sus científicos, y puede permitir visualizar a estos últimos como seres humanos reales, con sus pasiones, virtudes y defectos propios.

Carles Laluleza Fox es Profesor Titular de Biología Evolutiva en la Universidad Pompeu Fabra

Después del Edipo

Alfredo Fierro

Por comparación con el pensamiento y la razón, de evidente proyección pública, pasiones y sentimientos han permanecido en el dominio no sólo de lo privado sino de lo reprimido. Apenas han interesado ni a la pública opinión (curiosa de chismes, no del corazón), ni a los filósofos (con las excepciones contadas de Pascal, Spinoza y algún otro), ni a los propios psicólogos, mayormente conductistas o de orientación cognitiva. Sentimientos y pasiones, se supone, son asunto de poetas líricos, y casi todo tiempo ha sido malo para la lírica. Apenas se ha reconocido la razón de las pasiones, las razones que asisten a la pasión. Encima de eso se presume que no somos sentimentalmente educables. Mientras la sociedad no se ha fiado de la naturaleza o de la espontaneidad para asegurar la adquisición de los conocimientos, confía en cambio el desarrollo de los sentimientos al azar vital y a la intuición espontánea. En materia de pasiones y emociones no parece haber otro saber transmisible que el "aterriza como puedas". Allá se las arregle cada cual. Para ellas no se educa, no se da otra educación que la vida, la experiencia del vivir, o, más bien, los tropiezos de la vida, si es verdad -Wilde lo dijo- que otorgamos el nombre de experiencia a nuestros pretéritos errores.

La mitología griega había desplegado para las pasiones humanas el horizonte de ejemplaridad de los relatos sobre dioses y héroes, relatos de implícito designio moral y educativo. Para gran contrariedad de Platón, la "paideia", la ética y la educación griegas se guiaban por los mitos homéricos como narraciones arquetípicas y ejemplarizadoras de la "areté", de la virtud que es excelencia (diríamos ahora: calidad) en la vida y en la acción. La pluralidad de mitos griegos se correspondía con la pluralidad de los modos de excelencia, de los itinerarios sentimentales, de pasión, y de los correspondientes cursos de conducta.

Vino luego el cristianismo de clérigos y monjes; y arrasó mitos y modelos paganos para el sentimiento. Reemplazó los mitos por historias bíblicas y vidas de santos poco apasionantes, nada pasionales. Sentimientos y pasiones fueron objeto de un vilipendio metódico en beneficio de una moral ascética y adusta. Contribuyó así el cristianismo, con suprema eficacia, a la desertización sentimental de Occidente, una desertización sólo esporádicamente contrarrestada por intermitentes brotes de un romanticismo perenne, anterior al siglo XIX y pertinaz rival de las clerecías sin corazón. Lo peculiar en la cultura resultante, yerma de pasiones y emociones, no es que éstas sean privadas (lo son siempre), sino que no reciban reconocimiento social y que, en consecuencia, su expresión quede sujeta a severas reglas de pudor. Justo por eso publicar las pasiones tiene su morbo y su negocio en la prensa y en la televisión rosáceas.

Tras la depuración clerical sólo la poesía y la canción lírica han dado expresión pública digna a las pasiones. En cuanto a instituciones y doctrinas con alguna intención moralizadora o educativa, únicamente el psicoanálisis ha atendido a ellas, a impulsos y deseos, y los ha reconocido como caldo de cultivo de la madurez personal. Freud rescató precisamente un mito griego, el de Edipo, y le dijo al hombre (a la mujer no está claro qué le dijo) algo de este género: "Esa es tu historia. O más bien, procura que no sea tu historia, pues vas mal por ahí. La leyenda de Edipo es la crónica sentimental de la humanidad. En ella has de aprender en cabeza ajena. Se comprende que mamá haya sido tu temprano amor único, pero te está vedada. Es justo la mujer imposible para ti. Aunque de niño la tuviste, ahora es ya irrecuperable. Entérate bien de eso. Olvídala y búscate otra para ocupar su lugar".

Y ahora, en este punto, el pensamiento se bifurca...

Madre no hay más que una, y quien la sustituya sólo será una, única. Pero Freud deja en gran oscuridad lo que sucede con aquella que ocupa su lugar. Los hombres nos quedamos sin saber qué ocurre cuando uno ha conseguido apartarse del fatídico camino de Edipo y ha seguido las indicaciones de Freud. Las mujeres se quedan sin saber nada desde el principio. No hay hasta ahora en el psicoanálisis explicación convincente de la evolución libidinal y pasional de la mujer: del complejo de Electra apenas habló Freud.

La leyenda que completa a la de Edipo para el caso de haber conseguido escapar al destino edípico es la de Tristán. No sin razón ha visto en ella Rougemont el mito fundacional del amor apasionado en Europa. Sus infelices amores con la rubia Isolda, prometida y luego esposa del rey, eran el único mito sentimental que la cristiandad del siglo XII podía soportar. La pasión se desata a consecuencia de un bebedizo administrado por error. Tristán se debate entre su pasión y la lealtad al rey. La convivencia con Isolda sólo tiene lugar en el bosque, fuera de la civilización. Tristán desposa a otra mujer del mismo nombre, Isolda la blanca, a la que dejará virgen. La historia termina con la muerte de los amantes. Al menos el origen y el desenlace no cuestionaban la moral eclesiástica. Pero incluso una historia así marcada por los hados era de difícil deglución en aquel siglo.

Puede que Edipo y Tristán sean un solo y mismo mito moralizador y disuasorio, en el cual

La historia de Edipo termina o debe terminar hacia los cinco años para que todo vaya bien. Cuando va mal o se prolonga por mucho más tiempo, puede llegar a pudrirse y llevar a la tragedia, como en el mito original. Pero ¿no cabe contemplar otra salida?

Es comprensible que Freud, gran edípico, como Proust y Kafka, haya visto en Edipo su propia historia sentimental, que era también la de muchos hombres de su generación. Pero no es una historia necesaria. Ni suficiente tampoco: de todos modos, la vida continúa después de ella. Ni políticamente inocente: Deleuze y Guattari han desvelado el conservador familiarismo de la visión psicoanalítica del complejo edípico que lo reduce todo a un culebrón de alcoba y donde el pseudo-profundo comentario sobre los vagidos de "imamá, papá!" dulcifica y oculta la feroz realidad de la represión social de los cuerpos.

Había otros mitos griegos, otras leyendas para la pasión, donde Freud pudo haber elegido para dar su versión de lo que ocurre o es preferible que ocurra cuando se ha dejado de suspirar por mamá. Aun limitándose a los mitos masculinos, pudo haberse fijado, por ejemplo, en el de Ulises, mucho más rico y aleccionador que el de Edipo para la vida adulta. Pues a lo largo de la vida no hay un solo precipicio, el de la recaída en el seno de la madre, sino muchos. Y la sabiduría y la madurez consisten en identificarlos sin dejarse caer por su pendiente vertiginosa. La leyenda de Ulises al menos no se limita a señalar dónde están los precipicios hacia la autodestrucción.

Yocasta e Isolda valen por una misma y sola mujer, la mujer no permitida. Los elementos esenciales son idénticos en ambos, a saber, la mujer única pero no permitida o inaccesible, el choque de los sentimientos privados con los deberes públicos, el destino fatídico de la pasión y su nexa con la muerte. Así que ahí nos quedamos: sin otro mito que el de Edipo o el de Tristán, que viene a ser lo mismo. El destino trágico de estas figuras enseña a los hombres (quizá también a las mujeres) por qué o cómo morir en aras y en purgación de las pasiones, o acaso cómo inmolar pasiones y sentimientos en el sagrado altar de la moral. Pero no enseña cómo vivir y qué hacer con éstos. Byron lo sentenció cínicamente: "Es más fácil morir por la mujer amada que vivir con ella". Aplicado al tema y formulado con otra clase de amargura: es más fácil ahogar los sentimientos, las pasiones, que vivir con ellos.

¿Cómo manejar la alegría, la pasión, la melancolía, el dolor, el desamor, la insatisfacción, la frustración, la soledad, la compañía deseada o la indeseada? No hemos sido enseñados para nada de eso. Cada cual ha de aprenderlo por sí solo; y lo que hay por aprender, en cabeza ajena o propia, se adquiere con frecuencia, de Esquilo a Shakespeare, bajo circunstancias de tragedia.

La educación sentimental necesita relatos menos trágicos, Ulises, por ejemplo, que no se limiten a señalar dónde están los precipicios hacia la autodestrucción y que orienten sobre cómo vivir tras evitarlos. La cuestión educativa es si cabe ayudar a los niños y niñas a no quedarse en perpetuos Edipos, o respectivamente, Electras, en inmovilizadora fijación del desarrollo sentimental; y si cabe, después de esto, hacerles capaces de otro destino que el de Tristán e Isolda.

Pero incluso los mitos trágicos de la pasión, aunque no siempre educativos, sí, al menos, resultan clarificadores y, por eso, instructivos. Desde posiciones un tanto conservadoras, Denis de Rougemont lamenta lo mal ordenado que está el amor en Occidente, cuando su mito fundador, el de Tristán, es el de una pasión adúl-

Dice cómo proseguir tras evitarlos. Relata un modo de vivir poéticamente descrito por Kavafis: "Si vas a emprender el viaje a Itaca, pide que tu camino sea largo, rico en experiencias, en conocimiento... Llegar allí es tu meta, mas no apresures el viaje".

Los mitos son verdaderos por su concordancia no con la realidad, sino con la posibilidad. No se trata de si Edipo refleja bien la vida de la gran mayoría de los hombres de la era victoriana o de otras épocas históricas puritanas. El asunto está en si hay caminos de vida en vez de o después de Edipo. El ser humano, varón o mujer, es capaz de hacer verdaderas muchas historias que han sido imaginadas y descritas, pero apenas realizadas aún. Es capaz de ser Ulises y de ser Diana, tanto como de ser Edipo o Electra.

Un desafío moral y no sólo educativo de nuestro tiempo está en instruir a los niños y niñas (y a los no tan niños) para que no se queden en Edipos o, respectivamente, Electras.

Es enseñarles no ya cómo inmolar las pasiones o purgarlas, sino cómo vivir y qué hacer con ellas. Cómo manejar la alegría, el placer, la melancolía, el dolor, el desamor, la insatisfacción, la frustración, la compañía y la soledad, el fracaso y el logro, el conflicto, el peligro, la sorpresa y la rutina, las emociones y el tedio. Es además hacerles comprender qué significan las Itacas y otros destinos humanos quizá no paradisíacos, pero tampoco siempre trágicos. Es, y no en fin, sino desde el principio, entregarles la experiencia histórica de que el destino no está prescrito y/o escrito. Aun después de emprendida y en apariencia culminada la aventura de la vida, hay salidas y desenlaces no previstos en la versión canónica del mito.

Dante -y otros tras él (léase a Boitani)- le imprimen un sorprendente giro a Ulises ya en el extremo de la vida. En La divina comedia, Ulises no se jubila. No muere envejecido en Itaca. Ardoroso hasta el final por hacerse un "experto en el mundo, en los vicios y los valores humanos", se echa otra vez a la mar, proa a Occidente, para perseguir al sol por su camino hacia el mundo inhabitado, más allá de las columnas de Hércules, en navegación audaz a la que arrastra a sus mari-

tera, prohibida y, por ello, desgraciada. En su interpretación olvida que Tristán e Isolda se aman antes de que ésta llegue a ser la esposa del rey. Pero, incluso al margen de detalle tan decisivo, de los mitos del amor socialmente vedado y desgraciado cabe extraer una conclusión de signo opuesto. Mal orden social es aquél donde Tristán e Isolda se ven condenados a la clandestina ocultación del bosque y a la desgracia.

Saber esto nos llega seguramente un poco tarde para nuestra propia educación; pero al menos trae alguna luz sobre los fantasmas que, más que sólo acecharnos desde fuera, anidan dentro de nosotros, nos habitan.

nos con arenga que les habla de ir "en pos de la virtud y del conocimiento".

El camino de las pasiones y de los sentimientos, el de la vida y el de la sabiduría resulta ser un único camino, así como el único objetivo de una educación digna de tal nombre. Es camino además que puede ser recorrido también en una vida no homérica, sin brillo de heroísmo o de aventura. Desde Joyce cabe imaginar a Ulises en el suelo sin gloria de las calles de Dublín y ver en el mito de Homero una historia, potencialmente universal, de la vida cotidiana.

Referencias

La práctica de una escritura y pensamiento dúplices, en heterología, según aquí se hace a propósito del Edipo, la he expuesto y razonado en *Heterodoxia* (Valladolid, 2006), Premio de Ensayo 2005 de la Junta de Castilla y León, editado por la propia Junta. He ahí algunas otras referencias para las tesis -y antítesis- de estas reflexiones:

- Boitani, P. (2001). *A la sombra de Ulises*. Barcelona: Península.
Deleuze, G. y Guattari, F. (1972-1973). *L'Anti-Oedipe. Capitalisme et schizophrénie / El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. París / Barcelona: Minuit / Barral.
Rougemont, D. (1979). *El amor y Occidente*. Barcelona: Kairós.

*Alfredo Fierro es Catedrático de
Psicología de la Personalidad de la
Universidad de Málaga*

La pasión como creación: unas notas sobre Francisco Peinado.

M^a. Jesús Martínez Silvente
Manuel D. Caneda

¿Por qué hablamos de la Pasión de Cristo? ¿Por qué hablamos de la Pasión según San Juan o según San Mateo? Pasión, *passio*, *passion*, *Leidenschaft*, ¿es la pasión (sólo) aquello en lo que pensamos intuitivamente al oír la expresión? Y si indagando en el sentido fuerte del término la respuesta es no, ¿se trata de simple polisemia? Puesto que no nos encontramos ante un estudio sobre la etimología de la palabra, no es éste el lugar para profundizar demasiado en la cuestión, pero unos pequeños apuntes pueden resultar ilustrativos, para pasar, en un segundo momento, al punto central del escrito: la dimensión creativa y creadora de la pasión ilustrada en la obra de Peinado.

Por su etimología, la palabra 'pasión' (del latín *passio-passionis*) deviene *ab initio* de la acción pasiva y está radicalmente ligada a un estado afectivo de padecimiento y de sufrimiento. Por tanto, su significado tácito es la acción de sufrir. Según la definición del propio diccionario, la pasión de ánimo es sinónimo de tristeza. Pero también nos sentimos reconocidos en la pasión como ese impulso o esa inclinación desmedida, "muy viva" hacia alguien.

Si se vuelve la mirada a otras lenguas modernas, este vínculo entre la pasión y el sufrimiento resulta mucho más evidente, incluso en el habla cotidiana. Pasión en alemán es *Leidenschaft*, sustantivo que está etimológicamente relacionado con *Leid* (pena, dolor, sufrimiento) y con *leiden* (sufrir, padecer), expresiones que sí se utilizan habitualmente con este sentido. Así, *Leidenschaft* apunta a algo que sobrecoge a una persona, algo sobrevenido, un "estado anímico en el que alguien alberga fuertes sentimientos" como recoge el *Langenscheidt*.

Como se anunciaba en las primeras líneas del texto, estas reflexiones sobre la pasión y su relación con el impulso creador encuentran eco en la figura del artista Francisco Peinado y en sus obras más recientes. En realidad sería el proceso creador el motor de nuestro argumento, enlazando de este modo con una de las premisas más significativas dentro del arte contemporáneo: la importancia del desarrollo y evolución de la obra de arte en detrimento del resultado final.

El pintor trabaja sin reflexiones anteriores a la obra, sin bocetos ni modelos previos de ningún orden, se enfrenta al cuadro de tú a tú respondiendo a pulsiones -incontrolables por definición- en contraposición a la meditación.

Respondiendo a motivaciones, pensamientos, recuerdos, vivencias, influencias de carácter cultural, religiosa o social, etc., Peinado materializa esta originaria necesidad de expresarse frente a un lienzo en blanco o una pieza de madera. Tras su finalización, como si de una cacería se tratase, la obra deja de tener el atractivo con el que había contado mientras evolucionaba y se convierte en un objeto sin apenas valor; la desaparición de la pasión arrastra consigo el misterio. La pintura -comenta el propio Francisco Peinado- es una consecuencia de las vivencias que uno tiene. Está muy dentro de la realidad, de la vida del artista. El artista llega a ser inconsciente del contenido de su obra, no se da cuenta de su alcance final. Para mí la pintura es un arma de defenderme, de conseguir las cosas que quiero, de decir aquí estoy yo [...].

Esta dinámica creadora de origen sentimental en el caso de Peinado da como resultado obras de carácter íntimo y privado que propician especialmente el aumento de la distancia que normalmente existe entre el autor y el espectador frente a la obra. La consecuencia material del encuentro de la representación mental del artista y la imagen que el público conoce *a posteriori* se convierte más que nunca en un objeto con significados diversos. Es indudable que su pintura, de gran vigor expresivo, está abierta a la comunicación directa con "el otro" pero siempre primará por parte del autor la necesidad de expresar sus inquietudes, fobias o ideas por encima del deseo de crear un vínculo con el interlocutor. La multiplicidad de lecturas, tan presente en el arte contemporáneo, cobra un sentido amplio en las obras de Francisco Peinado, algo de lo que es muy consciente y, a diferencia de otros, lo considera un enriquecimiento de sus afirmaciones plásticas.

Sus obras suelen ser fácilmente reconocibles, además de por su personal factura, por las constantes referencias a un universo particular cargado de elementos "fetiche" que van repitiéndose y encajando en un orden totalmente desconocido para el espectador, al que tras el seguimiento de su obra comienzan a serle familiares y a sentirlos cada vez más cercanos. Peinado se retroalimenta de sus propios motivos que no abandona aunque el signo o el lenguaje escogido cambien; así cruces, animales, cuartos de baño, "marañas", camas, montañas, retretes, escaleras, macetas, etc., forman en uno u otro escenario y a lo largo de toda su carrera, piezas de un extraño puzzle prácticamente inaccesible.

Francisco Peinado, de manera autodidacta, ha trabajado mediante un proceso donde sólo se siente lo que de verdad hay en los impulsos, presentándose tal y como es, tal y como crea: vida y creación indisolublemente unidas, completando de esta manera el círculo que configuran la vida, la pasión, el artista y su obra.

*M^a Jesús Martínez Silvente es Doctora
en Historia del Arte
Manuel D. Caneda es Doctor en Filosofía*

No hay que entregarles el espíritu..., sólo hay que ofrecerles la inteligencia

Esteban Rodríguez

Hoy la ciencia no es una actividad exclusiva de unos pocos solistas. Hoy los científicos somos muchedumbre. ¿Cómo vive la ciencia esa muchedumbre? El alma que habitó en los científicos por siglos, ha cambiado, siendo difícil reconocerla. ¿Qué hace, en realidad, la muchedumbre de científicos? Elabora proyectos científicos, los cuales son cada vez más extensos, complicados y una verdadera camisa de fuerza. Y luego,...empieza la carrera contra el tiempo. Dice don Héctor Croxatto: La presión por ganar fondos para sus proyectos, la presión por publicar trabajos que los validen ante el mundo científico y sus competidores, los vuelven verdaderas máquinas en búsqueda de nuevos datos y eso termina reduciendo para ellos el valor del concepto "verdad", que se transforma en algo simplemente verificable, pero jamás en aquella huella de belleza de la que, por un don divino, los hombres podemos participar (2).

¿Y las publicaciones? ¡Ah, las publicaciones! Lo que se supone es el fruto intelectual más maduro, la ofrenda honesta a la sociedad, el medio para compartir mi hallazgo con los colegas, se ha transformado en un fin y se ha hecho dependiente de modas. Durante siglos, los pocos que investigaban, publicaban una o algunas pocas monografías donde registraban los esfuerzos de muchos años o de toda una vida. Luego, todo cambió; llegó la moda del número y la regla era "dime cuánto publicas y te diré quién eres", y las bibliotecas se llenaron de papeles sin contenido; ello hizo que a quienes les interesa la verdad, debieron desarrollar el difícil talento de encontrarla entre pseudo verdades elegantemente presentadas. Pero la moda volvió a cambiar. Ahora la norma es "dime dónde publicas y te diré quién eres "; y entonces la preocupación de la muchedumbre de científicos es cuánto impacto producen sus publicaciones. Hoy los proyectos de investigación se han transformado en verdaderos contratos en que los científicos nos comprometemos a publicar. Creo que para muchos de los científicos contemporáneos el siguiente es el orden de valores y prioridades: 1) Conseguir recursos, los que más se puedan. 2) Publicar la mayor cantidad de posibles trabajos para garantizar la obtención de nuevos recursos. 3) Investigar para obtener resultados que posibiliten la publicación de estos trabajos.

Es a esta atmósfera y a este estilo al cual incorporamos a los jóvenes para que se formen como científicos. Y los jóvenes que no conocieron otro estilo de hacer ciencia, terminan por aceptarla, incorporarse y mimetizarse; o por rechazarla y continuar su búsqueda por donde el espíritu vuele a otras alturas. ¿Dónde están los apasionados del laboratorio (no de las oficinas) que dieron su vida en ellos sin horarios, ni vacaciones por calendario? ¿Dónde están los que compartían sus hallazgos no publicados, los que se alegraban con las conquistas de otros? ¿Dónde están los que publicaban de tanto en tanto sólo lo que consideraban un aporte a la verdad? ¿Dónde están los que trabajaban en el laboratorio codo a codo con sus discípulos? ¿Dónde están los que con su testimonio cotidiano formaban a sus discípulos?

La Universidad, que es ciencia, ha de tener paciencia y por lo tanto debe ensimismarse (1). La política, y dentro de ella la política científica, que es poder, es impa

ciente y nos reclama urgencia. Pretenden que nos movamos desde nuestro centro que es el ensimismamiento, a lo excéntrico que es la urgencia; y este dualismo que lo vivimos concretamente cada día, nos desgasta y esteriliza. Es como si se estuviese corriendo todo el tiempo ¿para qué? No precisamente para tomar vuelo, sino para tratar de asirse del último coche de un tren en movimiento. Hay un atolondramiento de casi todos los espíritus modernos, que se pasan la vida corriendo a todo correr de un lado para otro, y no por amor a aquel adonde van, sino por buscar quien sabe qué (3), y esto se parece más a la desesperación que a la felicidad.

Esencialmente, todos los sistemas que en los diferentes países organizan la actividad científica son apropiados y más o menos eficientes, y su existencia es indispensable. Creo que cualquiera sea el sistema elegido por un país, los investigadores tendrán la posibilidad de que su orden de valores no le sea mayormente trastocado, de tal manera que investiguemos para realmente develar un secreto de la naturaleza, con lo cual se sirve a la cultura y también al hombre concreto. Es posible hacer ciencia de tal manera que una publicación científica sea el fruto de mi búsqueda, fruto que quiero compartir con la sociedad, fruto que sea una llave para abrir y estimular otras conciencias, y no una llave para abrir el cofre de las becas, los cargos, el poder... Es posible hacer ciencia de tal manera que los recursos económicos sean un reconocimiento a la tarea ya hecha, y no una transacción comercial sobre algo que se promete hacer, y que se debe hacer, sea como sea. Y si todo esto es posible ¿por qué hacer ciencia atolondradamente, con angustias, bajo presiones artificiales, con plazos perentorios, con urgencias que sólo está en la mente de quienes las exigen?

Hay que volver a anunciar que sigue siendo posible hacer ciencia en paz, reflexivamente, buscando develar lo creado... ¿Tiene sentido librar esta batalla? Sí. Porque creo que Don Quijote sigue vivo entre nosotros. Y mientras él esté vivo hay esperanzas. No pocas veces me he sentido caminando junto a él, entre los paneles de un congreso multitudinario; y aburridos y hastiados él y yo de la superabundancia de datos y de la escasez de sustancia, nos hemos ido a caminar por un bosque cercano. Y conociendo de su experiencia con los molinos de viento, algunas veces le he preguntado: "¿Y si arremetemos?".

Hago un brindis por Don Quijote, porque siga siempre vivo entre nosotros; brindo por Don Quijote investigador. Tengo la esperanza que él y sus discípulos arremetan contra la fortaleza en que estamos, de alguna manera, prisioneros los científicos, y nos liberen, y que volvamos a encontrarnos con la naturaleza y con el hombre, para volver a ser apasionados y felices.

¿Estoy hablando de un sueño, de una utopía, porque nada cambiará, todo seguirá igual, al menos durante el breve período de mi existencia? NO, porque el alfa y el omega también están en cada uno de nosotros. Y si un hombre se libera, de alguna manera se liberan todos. Las buenas obras nunca descansan. Pasan de un espíritu a otro, después de dejar en cada uno la llama encendida. Si sólo uno se libera, y hace ciencia con conciencia, y haciéndolo es más feliz, el sueño se hace realidad ¡Que alegría inundará su espíritu, cuando empiece a caminar entre todos los que quieren que haga ciencia productiva, o que tenga un alto impacto! **La cosa es no entregarles el espíritu, sólo hay que ofrecerles la inteligencia.**

Creo con Unamuno (3) que hay que "buscar la grandeza, la más honda, la más duradera, la menos ligada a nuestro tiempo y a nuestro entorno, la universal, y será así como mejor servimos a los cercanos".

¿Vale la pena predicar en el desierto? Sí, porque el desierto oye, aunque no oigan los hombres, y de tanto en tanto el desierto florece y se convierte en sonoro jardín ¿Vale la pena pregonar en el desierto? Sí, porque es un pregonar auténtico, duro, sufriente, que da una fuerza poderosa para pregonar en la ciudad... Hay que ir al campo, a la montaña, y allí visitar nuestra conciencia, y volver luego a la sociedad para vivir en ella. Vivir aparentemente como todos, pero sentir como uno mismo. El visitar y revisitar nuestra conciencia permite avanzar en las honduras de nuestro espíritu, descubrir cada día nuevos horizontes, no perder de vista en él al hombre, pero sobre todo, permite dar sustancia a nuestra esperanza. No son esperanzas ajenas las que hay que colmar, sino las propias.

La formación de nuevos científicos implica contribuir a la formación de personas que hacen de la ciencia un estilo de vida, y la relación maestro-discípulo que ha operado por siglos, no podrá ser reemplazada aunque si perfeccionada por los complejos y laberínticos programas doctorales. El testigo que un maestro entrega a su discípulo es su testimonio de autenticidad, de apasionamiento; es el compartir día a día la incertidumbre que se siente en la frontera y que alimenta la búsqueda. Sin esta entrega esencial no habrá formación posible; solo habremos entregado información.

He preparado esta nota mirando el presente con cierta ira, hacia atrás con nostalgia, y hacia adelante con esperanza.

1. Jorge Millas. La ciencia en una cultura del hastío. En: "El rol de la ciencia en el desarrollo" (A. Amengual y J. Lavados, Vds.). CPU, Santiago, 1978, pp. 35-45
2. M.E. Roblero. "La promesa del asombro. Héctor Croxatto, un pionero de la ciencia experimental en Chile". Ediciones Universidad Católica de Chile. Santiago. 1995
1. Miguel de Unamuno. Auto diálogos personales. Serie Ensayistas Hispánicos. Colección Ensayos. Ediciones Aguilar S.A., Madrid, 1959

Esteban Rodríguez es Profesor de Neurociencias en la Escuela de Medicina de la Universidad Austral de Chile y Doctor Honoris Causa por la Universidad de Málaga



El poeta es génesis de un ser que proyecta y de un ser que retiene. Del amante toma prestado el vacío; de la amada, la luz. Esta pareja formal, este doble centinela le confieren patéticamente su voz.

René Char, *Furor y misterio*

CLANDESTINIDAD

Le salvará el recuerdo de las noches vividas
con la apremiante sensación del límite
y de aquellas mañanas aún más clandestinas,
porque la luz refrenda la intensidad y el miedo.

Un encuentro casual, un roce leve
le devuelven a un mundo
convertido en escombros por el tiempo.

Y piensa que no es sólo la inmediatez de un cuerpo,
no es sólo la invención de una leyenda
que le mantuvo en vilo durante muchos años,
sino el anclaje oscuro del deseo
sobre un fondo de ruinas,
el indeleble rastro del desorden.

No hay nada más profundo que la piel,
decía Nietzsche.

Eso le salva.

Antonio Jiménez Millán

UN MANIFIESTO MÁS

(...) una elección hecha ahora, hoy, se proyecta hacia atrás
y cambia nuestras acciones pasadas.

RAYMOND CARVER

En realidad,
yo hablo del tiempo,
de la edad del empuje,
de lo que desmantela
a la carne.

Hablo
de lo que deja en los ojos
una tiránica mercancía
de fuego, de lo que no puede ser
de otra manera.
Hablo de todas las cosas
que al golpe desguarnea otro golpe,
de la topografía del amor,
de lo que la luz pesa,
del contorno parabólico
de una mirada devuelta:
la gravedad que alcanza
un manifiesto definitivo.

Hablo de todo esto
porque no hay pasión
que encuentre sus parámetros de fuego
sin estrenar pieles,
sin proponer a los cuerpos
una intervención que no vaya por ahí
arrepintiéndose de todo lo que devasta.
Por eso hablo de métodos químicos,
de bálsamos contra el peligro,
de diferentes fórmulas de dominio,
de saber que actúo sobre algo
(que revoco los contratos del sueño,
los pactos del deslumbramiento).

Hablo de desplegar cegueras al aire.

Julio César Jiménez

PASARELA DE MODELOS EN EL CENTRO COMERCIAL MÁLAGA-PLAZA

En el aire te empiezas;
te comienzas a tu alrededor
con los ojos de la gente.

Aún sin fama ni apodo
vas iniciándote desde tus afueras,
arqueando la luz sobre tus cercanías,
deshilvanando el enigma
de lo que no puede tocarse:
desnuda casi
y sin asimiento posible.

Familias enteras te miran
(así es como señalas tus fronteras, tu estela),
y los jóvenes empiezan a comprender
por dónde quiebra la lógica de la vida.

Tú, como el que se apropia del aire
respirándolo, eres dominio de todo el mundo.
Vas empezándote desde fuera.
Eres por quien te observa.

Julio César Jiménez

El Carro del Heno

En memoria de Cajal

Otoño, época de reflexión y propósitos nuevos. Desde este octubre malagueño y picassiano traigo a la memoria a otro español universal para el que octubre también fue significativo. En octubre de 1934 murió Ramón y Cajal, Don Santiago, el famoso neurobiólogo que revolucionó la Biología. En octubre, como todos los octubres, en 1906, el Instituto Karolinska de Estocolmo hizo llegar al científico español su escueta comunicación en alemán: "Se le concede el Premio Nobel de Fisiología y Medicina".

Cajal fue un gran científico, pero también un humanista profundo. La obra de Cajal es de tal alcance que su presencia permanente en la neurociencia actual revela la grandeza de sus aportaciones. Cuando Cajal postuló su teoría neuronal, defendiendo la "contigüidad" de las neuronas frente a la "continuidad" imperante, hacía más de cincuenta años que se había aceptado la Teoría Celular. El cerebro, el más noble de los órganos, se había resistido a ella. Su teoría, la que postula la individualidad de las neuronas, como las demás células del organismo vivo, estaba basada en la percepción que Cajal tuvo del espacio sináptico, una hendidura entre las células nerviosas tan estrecha, que sólo pudo ser vista años después de la muerte del sabio. La moderna neurobiología, basada en la existencia de los neurotransmisores que se vierten a la hendidura sináptica - mensajeros químicos segregados por las neuronas para estimular específicamente a sus vecinas y así propagar el impulso nervioso - se precipitó inexorablemente tras los descubrimientos de Cajal. A partir de ahí todo empezó a ser comprensible, la función del enigma cerebral empezó a entenderse y la farmacología pudo venir en nuestra ayuda, en ayuda del demente, del esquizofrénico, del deprimido, del tembloroso. Una vez más, una muestra más de que los descubrimientos básicos, hechos con la sola intención de conocer, de descubrir, pueden tener una trascendencia insospechada. ¿Quién se atreve a decir que un descubrimiento bien hecho no sirve para nada?

A su muerte alguien telegrafió: "apagase sol solo, enciendese en la vida de siglo en siglo". ¡Fue un hombre con una mente excepcional! Oscuro pero irrepetible. Pero la ciencia de un país no puede ser hecha a golpes de excepcionalidad. Para hacer ciencia sólo hay que querer..., y poder. O lo que es lo mismo, poseer la inteligencia - también la voluntad - y tener los medios. Lo primero es obvio que al español no le falta; para lo segundo se necesita una sociedad consciente de la necesidad de hacer ciencia y gobiernos que actúen con la vista puesta en el plazo largo y no en la inmediatez habitual que siempre los atenaza. La vida de Cajal fue un continuo compromiso con la necesidad del apoyo social y gubernamental a la investigación científica.

Un último pensamiento suyo: "España es un país intelectualmente atrasado, no decadente...Nuestros males no son constitucionales, sino circunstanciales, adventicios. España no es un pueblo degenerado, sino ineducado".Y por tanto, digo yo, recuperable. Pero, ¿podemos considerarnos recuperados después de un siglo post-Cajal?

José Becerra Ratia

Catedrático de Biología Celular de la UMA

Transeúntes

Hay viajes a lo extraño a la vuelta de cualquier esquina. En *Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey* (Ed. Gustavo Gili), Robert Smithson no acude a lo desconocido, sino que construye su paseo turístico por un aparentemente anodino paisaje del extrarradio de su ciudad, en la que se crió de niño. Un viejo puente de hierro, un riachuelo o una caja de arena en un parque infantil se convierten en lugares de la memoria cargados de emociones presentes y evocadas: "Cuando atravesé el puente, era como si caminara sobre una fotografía enorme hecha de madera y acero y, debajo, el río existía como una película enorme que no mostraba más que una imagen continua en blanco".

Un forastero de visita como Manuel Delgado, (*El animal público*), profesor barcelonés de Antropología que recientemente participó en el Taller de Arte Público que coordina Rogelio López Cuenca en el CAC, fue el que se aventuró. Recorrió a pie la distancia que separa el aeropuerto del centro de la ciudad, cambiando quince minutos de taxi por tres horas de safari a pie por las escombreras del Guadalhorce, los californianos polígonos industriales que cercan el río, los casi telúricos bloques de edificios de Nuevo San Andrés o las interminables avenidas de Huelin. "Esto es lo contrario de la ruina romántica, porque los edificios no caen en ruinas después de haberse construido, sino que alcanzan el estado de ruina antes de construirse".

En estos días, en *Cabeza de perro* (Santi Amadeo, 2006) aparece un joven lleno de deseos y perdido en/por la gran ciudad, que en la escena más impresionante de la película sale a la profunda garganta de la Gran Vía madrileña desde una calle lateral. La misma sensación panorámica y vertiginosa puede disfrutar cualquier espectador -oh tú, mi paseante, mi hermano-, cuando salga del cine, si se fija un poco. A pasear, que Málaga es Nueva Jersey, más o menos.

Fernando Jiménez

Una sonrisa sin Gato

El punk embiste de nuevo. "La rebelión de los no creyentes contra los descreídos" así definió Tristan Tzara el dadaísmo. El movimiento punk es el dadá musical; la rebelión del ruido rabioso contra los rebeldes ricos del rock. Nació en los suburbios de Londres y Nueva York, hecha por jóvenes que no se identificaban con las lejanas estrellas del rock. Fue Malcolm McLaren, mánager de los New York Dolls y de los Sex Pistols, quien consiguió canalizar toda esa energía bruta en una máquina anti-sistema, sumamente eficaz y rentable. Como el dadaísmo, el punk fue poderoso y efímero: "Doce voces gritaban enfurecidas, y eran todas iguales. No había duda de la transformación ocurrida en la cara de los cerdos. Los animales, asombrados, pasaron su mirada del cerdo al hombre, y del hombre al cerdo; y, nuevamente del cerdo al hombre; pero ya era imposible distinguir quién era uno y quién era otro", así concluye *Rebelión en la Granja*: así acabó el punk. Y sin embargo, ha vuelto. Veremos qué pasa.

Hacer cine de palabras en el país del cine a gritos; Tom DiCillo en los Estados Unidos. Un artesano en La Gran Fábrica del Espectáculo. Cine sin explosiones ni efectos informáticos, que explora los afectos y defectos de ser humano y del ser humano. Una trayectoria constante, con películas buenas y regulares, equivocándose porque quiere acertar, acertando porque no le importa equivocarse: *Living in Oblivion*, *Box of Moon Light*, *The Real Blonde...* es el turno de Delirious, Concha de Plata al mejor director y premio del jurado al mejor guión, en el 54 Festival de Cine de San Sebastián. La Industria Enorme presta sus estrellas a DiCillo, éste les da prestigio, aprovecha su talento. Sin grandes productoras, no habría directores independientes; sin directores independientes, habría productoras, pero no cine. Por una vez, todos contentos, hasta el espectador.

"He visto muchísimas veces un gato sin sonrisa, ¡pero una sonrisa sin gato! ¡Es la cosa más rara que he visto en toda mi vida!", decía Alicia en el País de las Maravillas. Las paradojas son divertidas; la risa es imprescindible.

Augusto López