

# LETRILLAS

62 *Las vidas de James Bond*

64 *El terrorismo y sus causas*

65 *Ingresa en el Prado*

67 *Incorrección política*

73 *Rosa Chacel y la amistad*

ILUSTRACIÓN  
MARTÍN KOVENSKY



ROSEBUD CINE

# Bond y su espectro

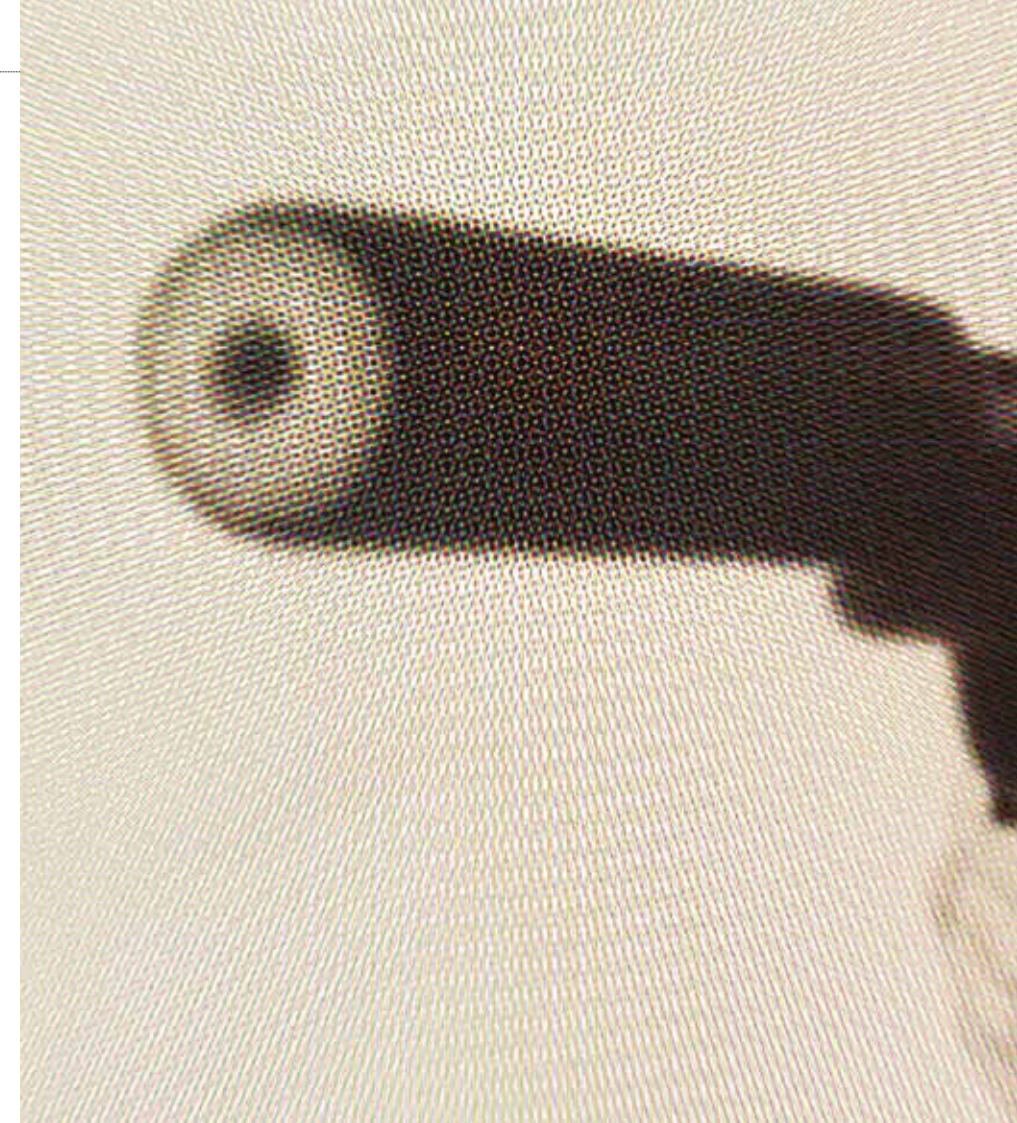
L

VICENTE  
MOLINA FOIX

a razón principal de la simpatía que nos inspira James Bond es que nunca es viejo, única de sus proezas al alcance de aquellos espectadores de vida sana y salud recia incapaces sin embargo

de volar por los aires, ser inmunes a la ametralladora y lograr infaliblemente cualquier presa amorosa. Esa condición, mantenerse eternamente en una madurez lozana y calisténica, ha requerido como es natural reparaciones fotográficas (en el caso del duradero y talludo Sean Connery), y recambios, no todos del mismo calibre. El último, el excelente actor Daniel Craig, lleva ya cuatro “jamesbonds”, y si bien en las dos primeras, *Casino Royale* y *Quantum of Solace*, lo encontré demasiado austero y un tanto shakespeariano para el papel de playboy, ahora soy un convencido de su idoneidad; se ha amoldado al carácter del agente, y el hecho de que le cueste tanto sonreír conviene al perfil de un hombre que lleva más de cincuenta años viviendo —en distintos cuerpos— una vida interior hecha de soledad, tragos largos, coitos cortos y trepidación abundante.

No voy a decir que he visto las veintiséis entregas de la serie, aunque lo cierto es que he visto casi todas, incluso las que interpretaba un actor tan insufrible como Roger Moore, que a punto estuvo de acabar con el aura carismática del 007. En mi memoria, que es un lugar propenso a los romances nostálgicos y enaltecidos, siguen radiantes las tres primeras: *Agente 007 contra el doctor No*, con la venusina salida del mar de Ursula Andress en plan de ninfa acuática, *Desde Rusia con amor*, con la mayor perversa imaginable, la gran Lotte Lenya, y *Goldfinger*, asociada por siempre a la canción memorable de John Barry cantada por Shirley Bassey. Las ha habido tam-



Los finales de Bond siempre quedan abiertos por necesidades de continuidad, pero Mendes cierra *Spectre* con una exuberancia espectacular

bién francamente malas, no diré nombres, pero las dos últimas, dirigidas por Sam Mendes, han elevado el nivel, siendo sin duda, como relatos fílmicos, las mejores.

Hemos hablado de las personificaciones de Bond. Tan importantes como ellas son las de sus rivales, es decir, los villanos, siempre con más peso específico (esto es acorde con la misoginia rampante que marca las novelas originales de Ian Fleming, y por él a su personaje) que las “chicas Bond”, por lo general intercam-

biales y casi prescindibles en las tramas, dejando aparte, claro, a la avispada Moneypenny que creó y mantuvo estupidamente durante años Lois Maxwell. En la galería de asesinos indeseables hay figuras de gran relieve, en una demostración brillante del principio, propiciado por Eurípides y sustanciado genialmente por Marlowe (el isabelino Christopher, no Philip el sabueso), de que la maldad exquisita y elocuente es un requisito de las mejores historias de odio. El primero en aparecer en la pantalla como dirigente de la siniestra organización criminal Spectre fue Joseph Wiseman, el doctor Julius No de *Agente 007 contra el doctor No*, con sus ojos rasgados y sus camisas de cuello Mao. Donald Pleasance le confirió en *Solo se vive dos veces* a su Ernst Stavro Blofeld, personaje tan prominente en *Spectre*, los mofletes rotundos, la calva total, anterior a la moda de los rapados, y la cicatriz que le cruzaba la cara, haciendo más temibles sus ojos de acero. La muerte aparatosa en



una montaña del maligno príncipe afgano interpretado por Louis Jourdan se hacía, por el contrario, de esperar desde que este melifluo exgalán se dejaba ver.

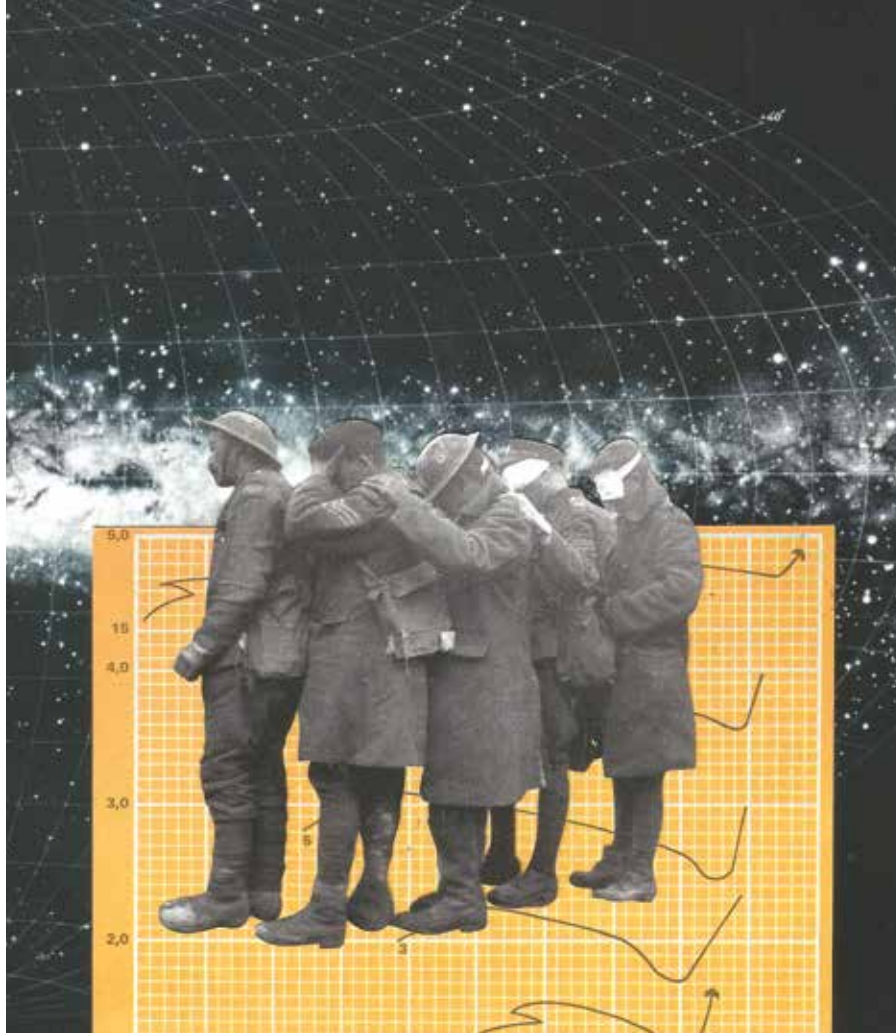
Pero Mendes creó, con la colaboración inspiradísima de Javier Bardem, el más formidable contratipo de James Bond, el ciberterrorista Raoul Silva de *Skyfall*, sibilino, procaz, untuoso, y aterrador como nadie en la gran escena dialogada con Bond, en la que el género del espionaje se transmuta en aporía transgénero. Christoph Waltz es un grandísimo actor, no siendo culpa suya por tanto que su Franz Oberhauser de *Spectre*, con poco papel, quede descolorido. Brillan, por el contrario, las otras dos incorporaciones aportadas por Mendes en *Skyfall*, el delicado y algo neurótico asistente Q de Ben Whishaw, y Ralph Fiennes, que hereda el cargo de jefe del servicio de espionaje, antes inolvidablemente encarnado por Judi Dench. Fiennes no la hace olvidar, pero si sigue interpretándolo se hará inolvidable él mismo.

Es difícil señalar los momentos cumbres de *Spectre*, que está casi constantemente, desde el portentoso arranque mexicano, en lo alto del relato (aunque hay que lamentar el fallo de algo que la serie ha cuidado siempre, los títulos pregenéricos; acompañados por una canción que no es nada del otro mundo, “The Writing Is on the Wall”, la danza del fuego y las coreografías y medio veladas resultan de un vulgaridad rayana en lo hortera). Después de México, vienen Londres, París, los Alpes austriacos, y una Roma fulgurante de oscuras callejuelas y la basílica de San Pedro como mole amenazante, en la que me atrevo a decir que es la mejor persecución automovilística de las innumerables habidas en la trayectoria de 007. No falta el orientalismo, que se ha hecho, y no solo por el acuñante espíritu del tiempo, un *leitmotiv* de la saga bondiana. Aquí Marruecos queda muy vistoso, en Tánger, en los desiertos del sur, y en esa recreación (bellísimo decorado) de la sede futurista de *Spectre*

donde Bond y la joven Madeleine son encerrados, entre el meteorito fundacional y la oficina siniestra que podría ser la de un banco mundial del mal tecnificado.

Los finales de Bond siempre han de quedar abiertos por necesidades de continuidad, pero Mendes y sus guionistas cierran *Spectre* con una exuberancia espectacular. La central londinense del MI6, que efectivamente fue demolida, sufre aquí una aparatosa destrucción, mientras que la noria gigante junto al Támesis rivaliza con los helicópteros, aparato que nunca ha faltado en la serie, como icono o tótem. La danza macabra del helicóptero entre el puente y la torre del Big Ben llega a adquirir una resonancia autoparódica que casa bien con el espíritu de esta gloriosa epopeya fílmica, uno de los ejemplos en la historia del cine (no es el único) en que las películas mejoran la base literaria que les dio origen. —

**VICENTE MOLINA FOIX** (Elche, 1946) es escritor. En 2013 publicó *La musa furtiva. Poesía 1967-2012* (Vandalia, Fundación Lara). Su libro más reciente es *El invitado amargo* (Anagrama, 2014), escrito con Luis Cremades.



## TERRORISMO

# La causa profunda

**PAUL  
BERMAN**

osotros, los modernos, creemos en la doctrina de las “causas profundas”, que afirma que poderosas presiones sociales son el motivo de la furia asesina; pero los poetas antiguos no creían en tal cosa. Los poetas veían la furia asesina como una constante humana. Creían que, como dice la frase de André Glucksmann, “el principio destructivo habita en nosotros”. O atribuían esa violencia a los dioses irascibles, cuyas motivaciones, petulantemente y caprichosamente, no requerían explicación. Para los poetas, cualquiera podría caer en un estado de furia asesina: un

pueblo vencido, tal vez, o una novia agraviada o una víctima de dioses manipuladores. Lo que llamaba la atención de los poetas era la rabia en sí, no sus orígenes o sus posibles razones. Ellos dedicaban toda su ciencia —la poética— a examinar esa furia: ritmos, métrica, vocabulario, sombras y grados de intensidad. La *Eneida*, que recorre el Mediterráneo, recorre también esas muchas permutaciones.

En la actualidad, sin embargo, preferimos a los científicos sociales sobre los poetas y lo hacemos porque creemos que en esencia el mundo es gobernado por una suerte de lógica impersonal de causa y efecto que los científicos sociales pueden descubrir. Estamos convencidos de que, si un movimiento terrorista ha perpetrado masacres en medio mundo, la explicación puede encontrarse en un principio destructivo externo a los propios terroristas. Les pedimos a los científicos sociales que indaguen y ellos identifican la causa sin mayores problemas. Sin embargo, se trata de una cuestión de identidad profesional: ¿es un economista? Revelará que las masacres terroristas se deben a la causa profunda de la pobreza. ¿Es un geó-

grafo? Afirmará que la aridificación en Medio Oriente condujo a la ola terrorista. Hay una gran variedad de científicos sociales y las causas del terror islamista pueden resultar igual de variadas. Funcionan tanto una explicación como su opuesto.

Se dice que la causa profunda de la yihad es la invasión extranjera y la ocupación militar, como en Chechenia y Palestina, pero también es cierto que en Raqqa y otros lugares los yihadistas pueden ser considerados los ocupantes extranjeros. Es común escuchar que el caos que sigue al derrocamiento de un dictador suscita movimientos terroristas, como en Libia, pero en el caso de los terroristas marroquíes el origen es la frustración de nunca haber podido derrocar una larga monarquía. En Egipto el florecimiento del terrorismo es atribuido al despotismo del general Al Sisi y en Túnez al fin del despotismo de Ben Ali. Se dice que el sionismo es la causa profunda del terror islamista en todo el mundo, sin embargo en Siria los principales movimientos antisionistas han demostrado que, después de todo, prefieren aniquilarse entre ellos.

Antes de 2011, se pensaba que la presencia estadounidense en Iraq era la causa del terror en varias partes del mundo, pero después de ese año la ausencia de sus tropas se convirtió en la causa. La desigualdad económica es la causa, se ha afirmado, como también lo son las vejeciones en los Estados igualitarios de Escandinavia. Se habla a menudo de la falta de trabajo, y aun así surgen terroristas en Gran Bretaña, donde la tasa de desempleo es muy baja. En el origen está la falta de educación, se ha dicho, y sin embargo el líder del Daesh es un hombre con un título en estudios islámicos, que maneja uno de los equipos de propaganda en redes sociales más sofisticados del mundo.

Otra supuesta causa del terror islamista es la islamofobia, pero un número considerable de terroristas islámicos proviene de países donde los musulmanes son mayoría y en los que la islamofobia es uno de los pocos problemas que no existen. En Francia, la exigencia intolerante de que los inmigrantes se adapten a la cultura francesa es considerada causa del terror islamista, y en Gran Bretaña parece serlo el rechazo multicultural a pedirles a los inmigrantes que se asimilen. Las causas profundas del terror islamista resultan, en suma, tan numerosas como los antiguos dioses, tan contradictorias y tan caprichosas como ellos.

Incluso podría ser que la doctrina de la causa profunda, tal y como la utilizan los científicos sociales, no revele las causas del terror. Las investigaciones sociales podrían simplemente identificar lo que Glucksmann llama “circunstancias favorables” —las cuales, por supuesto, sería crucial conocer, si tan solo pudiéramos distinguir entre las interpretaciones válidas y las tendenciosas—. Ahora bien, ni siquiera la más precisa compilación de circunstancias favorables bien investigadas puede llevarnos al fondo de la cuestión, que es la ira.

Esto es así porque la doctrina de las causas profundas es profundamente errónea; nos impulsa a ver todo excepto los ritmos, las métricas, el vocabulario, la intensidad emocional y las sombras de la rabia en sí misma o, lo que es lo mismo, la ideología islamista y sus formas de expresión. La ira terrorista descansa en el odio y el odio es una emoción que es también un discurso —en la actualidad, se trata de un discurso elaborado, formado por publicaciones, poemas, canciones, sermones, y todo aquello que en conjunto genera un sistema ideológico redondo—. Para entender el discurso se necesita algo que podría llamarse poética, pero la doctrina de la causa profunda es antipoética. Es, en retrospectiva, un paso atrás respecto a la poesía antigua, nos priva del conocimiento de las personas que quieren matarnos.

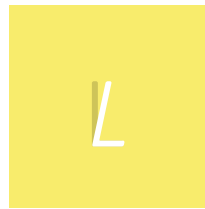
Más aún: esta doctrina nos lleva a suponer que la ira insensata, al ser el resultado predecible de una causa profunda, no puede ser en verdad insensata. Más aún: la doctrina de la causa profunda nos hace creer que nosotros somos la causa profunda. Después de los atentados del 11 de septiembre de 2001 una gran cantidad de gente dijo que Estados Unidos se lo había buscado. En Francia hace un año no faltaron comentarios acerca de que los caricaturistas se lo habían buscado, y que los judíos también. Ya se empieza a escuchar lo mismo respecto a los fanáticos del fútbol, los comensales de restaurantes y el público de conciertos de rock. De esta forma, la doctrina de la causa profunda, que promueve una forma de ceguera, también nos roba nuestra voluntad de resistir. —

Publicado originalmente en *Le Monde*.  
Traducción del inglés de María José Evia Herrero.

**PAUL BERMAN** es escritor. En español han aparecido sus libros *Terror y libertad* (Tusquets, 2007) y *La huida de los intelectuales* (Duomo, 2012).

## PINTURA

# Ingres en el Prado



**MAITE MÉNDEZ  
BAIGES**

La obra de Ingres arranca en los albores del siglo XIX, el siglo de las revoluciones burguesas y el momento en el que la sensibilidad neoclásica habrá de convivir con la prerromántica (si es que no son casi lo mismo), y avanza con ese siglo hasta llegar aproximadamente al año en el que la *Olympia* de Manet se exhibió en los salones parisinos con gran “éxito de escándalo” en 1865. El propio Ingres, al parecer, exclamó alarmado ante el trazo rápido de la pincelada de Manet: “Mais elle dénonce la main!” Para un pintor como Ingres, criado en el academicismo, discípulo de David, merecedor tanto del premio de Roma como de tener a su cargo la dirección de la Academia de Villa Médicis, admirador de Rafael y de Leonardo, lo inadmisiblemente no era ni mucho menos el encuentro con un desnudo femenino (por muy descarado que este fuese), sino con una factura pictórica que delataba al sujeto que pinta, atentando así contra una de las reglas sagradas de la buena pintura: “dejar visible el toque es un abuso —opinaba Ingres—, es la cualidad del falso talento, de esos falsos artistas que se alejan de la imitación de la naturaleza para mostrar simplemente su destreza. El toque, por muy hábil que sea, no debe aparecer.” La obra de este guardián de la supuesta objetividad universal de la pintura puede verse ahora reunida en el Museo del Prado, en una espléndida exposición organizada con la fundación AXA en colaboración con el Museo del Louvre y el Museo Ingres de Montauban, y comisariada por Vincent Pomarède, de una forma que permite captar mejor las sutilezas de su peculiar lenguaje. Entre ellas, una especie de pérdida paulatina del sentido de la prudencia que le permitirá saltarse algunas reglas, no mediante el trazo

grueso de un Manet, sino de la manera más sutil que quepa imaginar, a través de una pincelada casi imperceptible. Lo que no significa que tenga menos efecto.

Aunque está ordenada cronológicamente, también se puede recorrer de acuerdo con los distintos géneros cultivados por Ingres, sobre todo los del retrato, la historia y los desnudos (un elenco del que, por cierto, estaría ausente el paisaje, en el siglo más paisajista), además de un conjunto de maravillosos dibujos.

Aunque se nos advierte de que Ingres sentía poca inclinación por el retrato, un género que habría practicado por razones meramente alimenticias, los de esta exposición constituyen uno de los aspectos más destacados de la visita. Entre otras razones, porque permiten observar la conformación de esa burguesía triunfante que, una vez desembarazada de la peluca y los colores del atuendo dieciochesco, deja su cabello y el gran lazo del cuello al desaliño de un viento que parece estar hecho a partes iguales por la fuerza del espíritu y el impulso de lo material. De riguroso negro (como un “ejército de sepultureros”, decía Baudelaire), algunos de ellos brindan el retrato del alma de ese héroe romántico que sigue latiendo cada vez que a un adolescente le da por soñar con otros mundos.

Entre los retratos masculinos resulta particularmente subyugante el de *El señor Bertin* (1832), el retrato del “mero mero” (como diría un mexicano) de la prensa de la época. Pocos atributos necesita para caracterizarse: la levita y el reloj de oro, o sea, la ropa arrugada de quien se gana la vida trabajando y el tiempo de quien ya no puede dejar pasar las horas muertas. La burguesía frente a la aristocracia. Cuenta Alessandro Baricco que Ingres dedicó bastante tiempo a pensar cómo debía representarlo, hasta que lo vio sentado en un sillón en el transcurso de una discusión, y se propuso captar la mirada inteligente y ligeramente cínica de quien escucha y está a punto de replicar a su interlocutor mediante lo que puede que sea un estocada definitiva. Yo añadiría que alguien poco dispuesto a consentir ni la más mínima majadería. Tres toques de luz, añade Baricco, para la cabeza y las manos: el pensamiento y la acción. La velocidad de acción y juicio, signo distintivo de la modernidad, será precisamente la que desplace de la pintura la quietud todavía vigente en Ingres.

No sé si los rostros de las mujeres están menos individualizados o es que el



reclamo de otros elementos es tan poderoso que apenas se repara en sus caras. En los retratos femeninos la atención se dirige a los colores y a los valores táctiles de sedas, cretonas, rasos y terciopelos, a los juegos espaciales que crea el recurso reiterado al espejo, e incluso a los motivos de los estampados de sus vistosos vestidos, que, como en el caso del de *La señora Moitessier* (1851), convierten el óleo en un fabuloso jardín.

Tanto en los retratos como en el género de historia dominan la silueta y el dibujo pero, vistos de cerca y a través de un conjunto de obras tan numeroso como el que brinda esta exposición, no son menos llamativos ni atractivos los colores y las texturas de la pintura de Ingres, que casi podemos tocar e incluso oír.

Hay que ver esta exposición también para no perderse la oportunidad de regocijarse en la peculiar sensualidad de los desnudos femeninos de Ingres, que ha servido de blanco al feminismo de los siglos xx y xxi. Baudelaire habló del gusto intolerante y casi libertino de Ingres por la belleza:

“Su libertinaje es serio y pleno de convicción. El señor Ingres no es nunca tan feliz y tan poderoso como cuando su genio se las tiene que ver con los encantos de una joven.” Por un lado, a pesar de su factura impecable y su aparente normalidad, esos cuerpos llaman la atención por adecuarse a dimensiones excesivamente longilíneas, por mostrar hombros caídos, líneas serpentinadas poco creíbles y desproporciones o deformidades “manieristas”. Ante *La gran odalisca* (1814) uno acaba convencido de que la verosimilitud pictórica pasa necesariamente por la falta de fidelidad a la anatomía real del cuerpo humano. Los cuerpos que se amontonan en *El baño turco* (1862) para ofrecer el catálogo de la mujer desnuda desde múltiples puntos de vista resultan de lo más extravagantes, como en el caso del que se encuentra en escorzo en el lado izquierdo del lienzo. Y me sorprende que Ingres recomendara a los pintores en formación que prestaran atención a los huesos, que los estudiaran bien, cuando sus desnudos femeninos no parecen ser más que carne mórbida, como

acolchada, tan mullida y cómoda como la poltrona de Matisse, se podría decir. Una carne proclive a convertir el lienzo en esa cascada de curvas y arabescos que tanto debió de encandilar a Picasso. Son cuerpos por los que no circula la sangre, tan perfectitos, tan pulimentados y estirados, que parecen, como escribió Ángel González, enfundados en *maillots* color carne.

Hay también pintura religiosa y de historia que permite apreciar cómo conviven en Ingres la tradición clásica con un incipiente orientalismo. El universo griego y romano se ha alejado ya de tal modo que parece condenado a no ser más que una evocación de lo que se ha perdido para siempre. Da la impresión de que, desde ahora, la relación de los modernos con el mundo clásico habrá de atenerse a una insalvable distancia. El amor por la antigüedad se conjuga en Ingres con esa admiración por el Renacimiento que percibimos en dos abrazos: el que Francisco I le da a Leonardo en su lecho de muerte (que deja al espectador atónito, por muchos motivos) y el de Rafael y la Fornarina, un homenaje íntimo al deseo físico y a ese pintor que en medio de la ejecución de un encargo, si hemos de creer a Vasari, era incapaz de resistirse a los retozos con su bella compañera. Son dos ejemplos de la llamada pintura de estilo *troubadour*, de corte más emocional que histórico.

En suma, a lo largo de toda la exposición se puede apreciar esa aversión académica por la presencia de la pincelada en el cuadro. Y si no debía aparecer era porque “en lugar del objeto representado, deja ver el proceso; en lugar del pensamiento, delecta la mano”. Precisamente la preeminencia del proceso y de la mano, incluso el celo de una excesiva lealtad en la imitación de la naturaleza, serán los que acaben barriendo esas normas que aconsejaban a Ingres respetar lo representado y el pensamiento. Visto retrospectivamente, resulta poco dócil a la obediencia ciega a las normas de la tradición y la Academia, excesivamente moderno, por decirlo de otro modo. En el catálogo se puede disfrutar de un ensayo sobre la pléyade de artistas modernos y contemporáneos que recurren a Ingres precisamente por eso. Es una prolongación idónea de la visita. —

**MAITE MÉNDEZ BAIGES** (Jaén, 1964) es profesora de historia del arte contemporáneo en la Universidad de Málaga. En 2007 publicó *Camuflaje: engaño y ocultación en el arte contemporáneo* (Siruela).

## POLÍTICA

## Las incorrecciones

E

RICARDO  
DUDDA

El concepto “inco-  
rrección política”  
está secuestrado  
ideológicamente  
por la derecha. Lo  
ha convertido en el  
estándar de la li-  
bertad de expre-  
sión frente a una  
corrección política  
que considera cen-

sura y mojigata, de una izquierda acom-  
plejada. En ocasiones lleva implícita una  
actitud de irreverencia y cierto desenfado;  
unas veces se traduce como “decir las cosas  
claras”, “no tener pelos en la lengua”; otras  
es una crítica al relativismo y la posmoder-  
nidad, a un “buenismo” que pretende no  
ofender y que es incluso capaz de traicio-  
nar para ello la libertad de expresión. En  
su versión más dogmática, es simplemen-  
te una manera de justificar prejuicios y pos-  
turas moralmente reprobables. Cuando se  
usa de este modo, se acerca a la antipolíti-  
ca y el populismo; crea una dicotomía entre  
verdad y política: si la política y su correc-  
ción (su retórica, su moderación) ocultan  
con eufemismos y neologismos la verdad,  
la incorrección y el cuestionamiento de la  
política permiten llegar realmente a ella.  
En cierto modo, quienes abusan del con-  
cepto creen en una verdad prepolítica, si-  
milar a la falacia de que antes de la política  
no existían divisiones ideológicas: la políti-  
ca institucional ha secuestrado el lenguaje  
de la calle, lo ha hecho pazguato, excesiva-  
mente moderado y acomplejado, como si  
todos estuviéramos en campaña electoral.

La derecha ha hecho suyo el concepto  
y la izquierda ha ayudado en ese etiqueta-  
do: lo ha convertido en un cliché conser-  
vador. Cuando el político xenófobo Xavier  
García Albiol, exalcalde de Badalona y lí-  
der del PP catalán, criticó el multicultu-  
ralismo tras los atentados de París, se  
amparó en una supuesta incorrección po-  
lítica, lo que sirvió a la izquierda para  
anular tanto el debate del multicultura-  
lismo como el de la corrección política.

Pero la corrección política existe, y en  
ocasiones no es solo moderantismo o res-  
peto por las minorías, sino también una  
violación de la libertad de expresión.  
Jeannie Suk, profesora de Derecho en



Harvard, describía recientemente en un  
artículo en la revista *The New Yorker* cómo  
un uso figurado como el que acabo de ha-  
cer de la palabra violación le trajo proble-  
mas en clase. Una alumna se quejó de que  
su utilización en contextos legales (“Esto  
viola la legalidad”) podía resultar ofensiva.

El problema va mucho más allá, espe-  
cialmente en Estados Unidos. En varios  
campus universitarios, a partir del movi-  
miento antirracista Black Lives Matter, los  
estudiantes se han movilizado contra ca-  
sos terribles de discriminación: desde co-  
legios mayores donde estudiantes blancos  
intentaban impedir el paso a estudiantes  
negros hasta violaciones y abusos sexua-  
les. Para ello han creado *safe spaces*, o espa-  
cios libres de intolerancia, en los que toda  
libertad está supeditada a la corrección po-  
lítica, y recomendado el uso de *trigger war-  
nings* (señales en literatura, cine, textos que  
avisan de contenido ofensivo). Ante este  
clima, humoristas como Chris Rock o Jerry  
Seinfeld ya no participan en festivales de  
humor organizados por los estudiantes: su  
humor se considera demasiado ofensivo.  
En la Universidad de Yale, la administra-  
dora del campus y su marido sufrieron una  
campaña de acoso por no atender las de-  
mandas de varios estudiantes que exigían la  
prohibición de disfraces de Halloween que  
consideraban ofensivos para determinadas  
minorías. En la Universidad de Misuri, un  
periodista fue agredido al intentar realizar  
fotografías de un *safe space* en el campus:  
los manifestantes decían estar en su dere-  
cho de no querer ser fotografiados, quan-  
do el que realmente podía reivindicar sus  
derechos en ese contexto era el periodista.

En España, Pablo Iglesias, Juan Carlos  
Monedero e Íñigo Errejón convirtieron  
la facultad de Políticas de la Universidad  
Complutense de Madrid en un gran

*safe space* de pensamiento único. Nadie  
ha boicoteado las intervenciones de Cao  
de Benós, representante diplomático de  
Corea del Norte, mientras que una in-  
tervención de Rosa Díez en 2008 fue “es-  
cracheada” y la líder de UPyD tuvo que  
salir escoltada mientras los estudian-  
tes gritaban “fuera fascistas de la universi-  
dad”. Pablo Iglesias, que participó junto a  
Íñigo Errejón en el boicot, lo describió co-  
mo un “acto radical de libertad que des-  
afía las leyes y se opone a la tiranía”.

El movimiento en favor de los *safe  
spaces* está cargado de buenas intencio-  
nes, pero encaja con una concepción nar-  
cicista de la ideología y la política: lo que  
importa es mi sensibilidad ante al sufri-  
miento ajeno, mi espacio vital. A veces  
tiene un toque de soberbia y paternalis-  
mo con las minorías que pretende pro-  
teger. Es un movimiento que desprecia  
el pluralismo político y que, al conside-  
rar que las palabras dañan igual que las ac-  
ciones, se aproxima a una legitimación de  
la censura. También cae en contradiccio-  
nes: sus defensores denuncian las connota-  
ciones ofensivas de determinadas palabras  
y la manipulación del lenguaje, pero ha-  
blan de “terrorismo machista”, “genoci-  
dio financiero” u “holocausto neoliberal”.

La incorrección política pretende lu-  
char contra esto. No toda la derecha que  
critica la corrección política pretende jus-  
tificar un discurso intencionadamente  
ofensivo. Pero quienes abusan del con-  
cepto acaban convirtiéndolo en una rei-  
vindicación de su derecho a tener razón.  
Es justo lo contrario de lo que en aparien-  
cia defienden: el disenso, el debate y el de-  
recho a estar equivocado en libertad. —

RICARDO DUDDA (Madrid, 1992) es periodista y  
miembro de la redacción de *Letras Libres*.

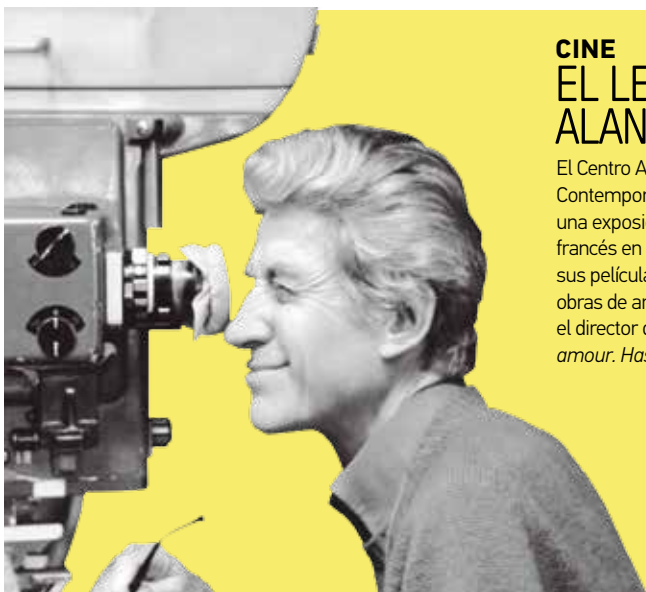
AGENDA

E  
NE  
RO**EXPOSICIÓN  
JUAN GIRALT  
EN MADRID**

El Museo Reina Sofía expone la obra del pintor, fallecido en 2007 y exponente del movimiento de la Nueva figuración madrileña. *Hasta el 29 de febrero.*

**CINE  
EL LEGADO DE  
ALAN RESNAIS**

El Centro Andaluz de Arte Contemporáneo de Sevilla organiza una exposición sobre el cineasta francés en la que se proyectarán sus películas y mostrarán obras de artistas influenciados por el director de *Hiroshima mon amour*. *Hasta el 28 de febrero.*

**CINE  
FOSTER  
WALLACE EN LA  
GRAN PANTALLA**

Poco después de publicar *La broma infinita*, David Foster Wallace realizó un viaje con el periodista de *Rolling Stone* David Lipsky. *The End of the Tour*, protagonizada por Jason Segel y Jesse Eisenberg, narra ese viaje y la amistad entre ambos. *Estreno el 22 de enero.*

**EXPOSICIÓN  
MUJERES EN  
VANGUARDIA**

La Residencia de Señoritas fue el primer centro de enseñanza universitaria para mujeres en España. La Residencia de Estudiantes de Madrid organiza la exposición *Mujeres en vanguardia*, que repasa su historia y presenta las obras de quienes pasaron por sus aulas, desde Victoria Kent y Clara Campoamor hasta Maruja Mallo o Rosa Chacel. *Hasta el 27 de marzo.*





## PERIODISMO

# Negacionistas, escépticos, incrédulos

L

**FLORENCIA  
MOLFINO**

Los eufemismos tienen un serio defecto de origen. Al querer suavizar una palabra a través de otra que se cree más inocua (o políticamente correcta), adquieren, sin querer, el universo de significados que flotan aparentemente invisibles, prohibidos, alrededor de la palabra cambiada. Algo así como el síndrome del miembro fantasma en el caso de los amputados. Quizás por eso, cuando la agencia de noticias Associated Press (AP) hizo pública su decisión de modificar en su manual de estilo los términos “escépticos” (*skeptics*) y “negacionistas” (*deniers*) del cambio climático por “incrédulos” (*doubters*) o, más extravagante aún, “aquellos que rechazan la ciencia climática *mainstream*” (*those who reject mainstream climate science*), se produjo un pequeño revuelo en los medios. La propia agencia tuvo que salir a dar explicaciones y es preciso recalcar que sus razones tienen tanto que ver con las posturas de ambos bandos y lo políticamente correcto como con la pura semántica.

A estas alturas es del conocimiento público que en la discusión sobre las causas del cambio climático pueden distinguirse, principalmente, dos bandos: quienes sostienen que es un efecto del desarrollo industrial y de la acción humana y quienes afirman que se trata de un proceso natural y cíclico que se ha producido en el planeta varias veces antes de que el *homo sapiens* hubiera llegado siquiera a frotar dos rocas para producir fuego. Entre estos dos extremos, se abre todo un mundo de subcategorías: por ejemplo, el que sí cree que el cambio climático ha sido causado por el hombre pero duda de la gravedad que estima la media de los científicos, o aquellos que piensan que es un evento natural y cíclico pero que se ha agrava-



do por la acción humana, por mencionar otras dos posturas. Y esas visiones divergentes merecen los términos adecuados, que expresen más fiel y rigurosamente las sutilezas que separan a unos de otros.

Es curioso que la palabra *doubter*, escogida por AP, en español se traduce también como “escéptico”. Fue la comunidad científica, digamos los escépticos profesionales, la que durante años se quejó de que se aplicara su prestigiosa etiqueta a un grupo que representa casi lo contrario a su riguroso método, algo más bien parecido al creacionismo y a la generación espontánea. Llamarlos escépticos, dice Ronald Lindsay, presidente y CEO del Center for Inquiry, es “dotarlos de una legitimidad intelectual que no poseen”, lo que podría inducir al público general a confundir la opinión de “las figuras públicas que basan su opinión en la realidad y aquellas que no”.

Con el término “negacionista” ocurrió algo diferente: los exquisitos editores de AP descubrieron que, además de ser incorrecto, poseía una connotación condenatoria (equiparable al “negacionismo” del Holocausto). Qué mejor que rebautizarlos

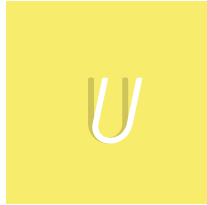
como “incrédulos”: no solo elimina el sesgo negativo sino que además es más acertado puesto que su postura se basa simplemente en el hecho de no creer lo que dice la comunidad científica, no tanto en negarlo.

¿Y qué hay de la expresión larguísima que jamás ocupará un titular? Seth Borenstein, reportero de ciencias de AP, explica que la expresión “aquellos que rechazan la ciencia climática *mainstream*” nació como respuesta a ese grupo intermedio que sí cree que el cambio climático es producto del hombre, pero que difiere en cuanto a causas, proporciones, etc. Cuestión de límites y sutilezas que parecerían ociosas, como la mayoría de las discusiones lingüísticas, si no fuera por la figura del editor, ese ser que necesita echar mano de nuevos términos, siempre ligeramente escurridizos, incorrectos, nunca precisos, para intentar siquiera rozar la realidad tanto como un whisky para borrarla de un plumazo. Por suerte los manuales de estilo quedan de testigos. Es tarea del periodista esparcir la semilla del nuevo eufemismo. —

**FLORENCIA MOLFINO** (Resistencia, Argentina, 1976) es editora y periodista.

## ARTES VISUALES

# Fotógrafos que no hacen fotos



**DOMÉNICO CHIAPPE**

n fotógrafo era alguien que hacía una foto que cumplía ciertos requisitos técnicos. Podía tener una idea de la fotografía que se aproximara a lo artístico o a la abstracción, o preferir

el documentalismo, el reportero o la fotografía de calle. Podía buscar el momento decisivo o forzar la diferencia, dentro de una categorización de las artes visuales, les unía armarse de una cámara fotográfica y accionarla. Ya no.

Hasta ahora, ante la discusión sobre la objetividad o veracidad que otorga la fotografía, aspecto del que desengaña teorías desde John Szarkowski (*El ojo del fotógrafo*, 1966) hasta Joan Fontcuberta (*The Post-Photographic Condition*, 2015), se coincidía en que el fotógrafo “estuvo allí”. Al menos eso, lo que no es poco. Podía influir en el contenido, abrir o cerrar el marco e incluso retocar la imagen. Pero, qué duda cabía, había estado allí para hacer y suscribir la foto. Ya no.

¿Es posible que un fotógrafo siga siéndolo a pesar de no producir sus fotografías? Recientemente se han publicado varios libros, de los que aquí destaco cuatro, que dan fe de ese rol del fotógrafo que no toma fotos, pero las “recoge” e interpreta. Es decir, adquiere un rol de narrador y maneja las imágenes como los escritores las palabras.

En *The Encyclopedia* (2015), Kurt Caviezel mantiene vigilancia sobre miles de cámaras de seguridad. Hace capturas de pantalla en su ordenador como sucedáneo del clic de la cámara fotográfica, sobre temas que organiza bajo una categoría (“Ass”, “Insect”, “Red Car”, “Snow”) en la que hay una selec-



Un proyecto de dimensiones suficientes para hacer un libro obliga a otro enfoque de la fotografía, no ya hecho de retazos de realidad, sino de “narraciones” mas extensas.

ción de entre veinte y cuarenta imágenes. De este modo, con una estructura de diccionario, construye un análisis de la sociedad (gestos que se repiten entre ciclistas, personas que fotografían como turistas o profesionales, fraternidad) e incluso del medio ambiente (la nieve, la suciedad, los insectos, las aves). En “Bather”, por ejemplo, las cámaras apuntan hacia el agua de piscinas públicas, y el autor/fotógrafo atrapa un momento de personas que desconocen estar siendo filmadas —y fotografiadas—. En ocasiones, logra interceptar el instante de la mirada de deseo, en otras el ritual, casi de apareamiento. Y en las finales, su propia mirada de *voyeur*.

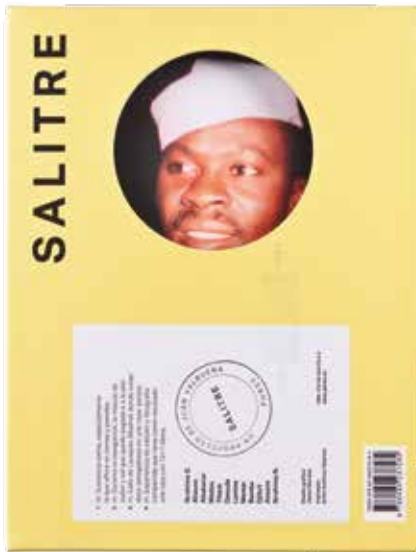
Bajo un título polisémico, *Salitre* (2014) es un ambicioso conjunto de trece libros, de los que solo uno está firmado por el fotógrafo Juan Valbuena, y los demás están compuestos por fotografías familiares y personales de doce hombres, inmigrantes subsaharianos, que compartían una vivienda de cincuenta metros cuadrados en el madrileño barrio de Lavapiés. Se reúnen, así, fotografías im-

presas que iban y venían en encomiendas. “Tacos de fotos de 10 x 15, en bolsas plásticas —recuerda Valbuena—. De móvil o de cámaras digitales, siempre impresas.” Cada uno contó su historia en dieciséis páginas, “un espacio individual que no tenían donde vivían”, dice quien, como editor (“catalizador”, prefiere él), intentó intervenir lo menos posible, y quien, como hiciera Geert van Kesteren en *Baghdad Calling* (2008), incluye también su propio trabajo fotográfico (interiores, retratos, objetos, vida cotidiana), junto al de sus protagonistas.

Otro libro, *You Haven't Seen Their Faces* (2015), de Daniel Mayrit, se apropia de la “retórica” de los folletos que las autoridades de Londres repartieron con las caras de los jóvenes que presuntamente participaron en los disturbios de 2011, provenientes de las cámaras de seguridad. Mayrit rebusca en internet y extrae los rostros de las cien personas más poderosas de la ciudad, según el informe de 2013 de la revista *Square Mile*, para exponerlas al escrutinio público. “La mayoría son fragmentos de fotogra-

fias de ámbito fotoperiodístico, o capturas de vídeos —explica—. Una vez que conseguí reunir las cien imágenes que más se acercaban a lo que yo iba buscando, las manipulé digitalmente para darle ese estilo de cámara de seguridad.”

En *Mujercitos* (2014), Susana Vargas edita las fotografías tomadas entre 1963 y 1986 de hombres vestidos de mujer, que fueron publicadas en el periódico de crónica policial *Alarma!* “Se trata



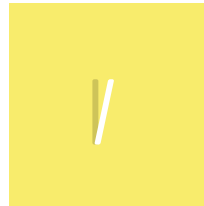
de retratos de hombres altamente sexualizados que adquieren un papel protagonista dentro de las fotografías. El diseño del libro se inspiró en las páginas del periódico”, dice la autora en el prólogo. Compone así un relato de la sociedad mexicana acerca del transexualismo, mostrando varias perspectivas mediante la selección pero también el diseño gráfico y el tono (titulares, leyendas) de aquellos reportajes.

Estos trabajos fotográficos están íntimamente vinculados a la tecnología actual pero también a una antigua, el libro códice. Planear un proyecto de dimensiones suficientes para hacer un libro obliga a otro enfoque de la fotografía, no ya hecha de retazos de realidad, sino de “narraciones” más extensas (no necesariamente más complejas), en las que no es posible que una sola persona “esté allí” para fotografiar todos los eslabones de ese discurso. Hoy, que todos hacemos fotos, no todos somos fotógrafos pero contribuimos a un ecosistema de imágenes disponibles con el que ensamblar un discurso. —

**DOMÉNICO CHIAPPE** (Lima, 1970) es escritor y periodista. En 2013 publicó la novela *Tiempo de encierro* (Lengua de Trapo).

## MEDIOS

# Juego de tronos en La Habana



**LUCA COSTANTINI**

Ignacio González, un periodista cubano de treinta años, grabó en abril una inundación en la parte más deteriorada de La Habana vieja en la que, según dijo, hubo incluso fallecidos. Las quejas de los vecinos por la falta de asistencia del Estado convirtieron su reportaje en material incómodo para las autoridades, que de inmediato intentaron silenciarlo. Minimizaron la tragedia y tildaron a González de “enviado de la CIA”. El reportaje, sin embargo, se difundió en internet y llegó a muchos hogares gracias al llamado “paquete semanal”, un disco duro externo que pasa de mano en mano entre los cubanos y distribuye contenido audiovisual que consigue librarse de la censura.

Cuba está viviendo cambios notables, pero internet sigue siendo marginal en una nación dominada por el pensamiento único. El ingenio, pese a todo, no ha sido derrotado, y el “paquete semanal” está ahí para demostrarlo. Este disco duro distribuye un terabyte de contenido no censurado (el equivalente a unas ciento cuarenta películas) y se renueva cada lunes, con nuevos episodios de las series más vistas en la isla, *Juego de tronos* y *House of Cards*, o también *Aída* y *Aquí no hay quien viva*. Se vende a peso informático, es decir en gigabyte, por lo que una temporada vale alrededor de un CUP cubano, el equivalente de un dólar estadounidense. Llega a La Habana de forma desconocida —hay quienes señalan a funcionarios discolos del gobierno que permiten su entrada desde Florida, y quien habla de estrategia de *soft power* estadounidense— y obtenerlo es tan fácil como pedir una pizza en Roma o Madrid: con una simple llamada



Cuba está viviendo cambios notables, pero internet sigue siendo marginal en una nación dominada por el pensamiento único. El ingenio, pese a todo, no ha sido derrotado.

el “camello” lo trae a la casa del comprador, conecta el dispositivo a un ordenador y empieza la descarga. Quienes lo distribuyen saben muy bien cómo lidiar con el régimen: “El paquete no ofrece ni contenido pornográfico ni antirrevolucionario”, recuerdan cuando lo anuncian.

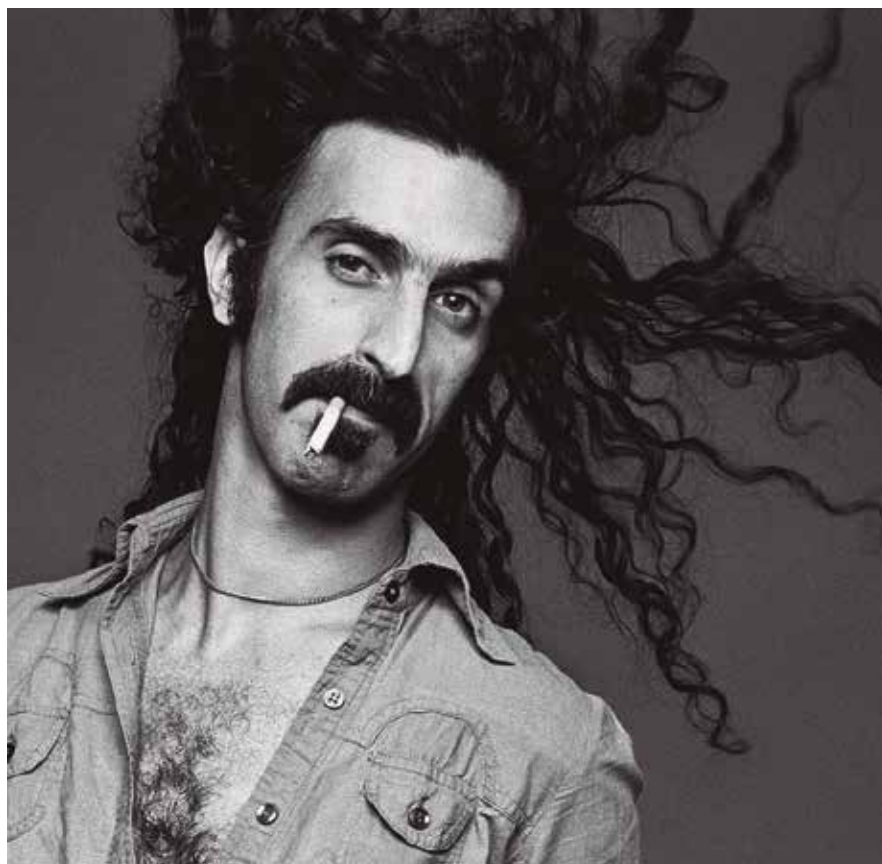
El deshielo diplomático con Estados Unidos y la posible suavización del embargo abrirá un apetitoso mercado para las empresas estadounidenses, pero, de momento, lo que más conecta Cuba es el “paquete semanal”. “El paquete es la manera que tiene la gente de enterarse de lo que está pasando en el mundo de manera indirecta”, expli-

ca Manuel Díaz Mons, un joven disidente que difunde informaciones y propaganda del movimiento Somos+. Tiene veintiséis años, es informático, escribe y cuenta que cada semana puede descargar entre ochenta o noventa gigas de películas, documentales, libros y artículos de revistas. Tiene un gran afán por consumir información, pero en Cuba solo hay una televisión y dos periódicos monotemáticos. “Con la llegada de las series extranjeras los medios nacionales, como la televisión y la radio, están anulados totalmente”, añade Díaz Mons. Algo de información se cuele en el paquete. Sobre todo informativos de Univision, que emite en español desde Miami para Estados Unidos y Puerto Rico.

Otro activista, Eliecer Ávila, un ingeniero cubano de treinta años que lidera el movimiento Somos+, reconoce ser “adicto” a las series españolas. Junto a otros jóvenes lucha por la difusión de una información plural y veraz en Cuba y considera el paquete la única solución a la escasez de contenido crítico. “Es como Wikipedia”, explica Ávila y describe cómo el disco duro se enriquece de material prohibido en cada intercambio. Hoy día es común que un joven tenga un ordenador o un teléfono inteligente, pero el acceso a internet sigue siendo deficiente. Un menor de treinta años suele conectarse una o dos veces por semana, una media escandalosamente baja si se compara con la de sus coetáneos occidentales, pero es también gracias a estos estrechos márgenes que los disidentes de hoy pueden librar su batalla de forma más innovadora y dinámica.

En las calles de La Habana muchos jóvenes pasan el tiempo bebiendo ron y manejando teléfonos inteligentes. Escuchan rap y reguetón descargados del paquete semanal. Otros, más comprometidos, actúan políticamente, asumiendo los riesgos de sus críticas. Personas mayores y niños ven *shows* y programas infantiles de origen estadounidense y en los bares y en los coches cuelgan banderitas de Estados Unidos. Ignacio González, que pese a las amenazas ejerce de periodista, difunde sus reportajes en YouTube y en el paquete semanal, y quizás gracias a esto ha podido llegar hasta Miami y ser contratado por la cadena Univision. Admite que todo lo que se consume de audiovisual en La Habana es de procedencia norteamericana: “Estados Unidos ya es un país amigo”, proclama entre risas un taxista en el malecón. —

LUCA COSTANTINI es periodista de *El País*.



## MÚSICA

# ¿En serio parezco tan raro?

## Las memorias de Zappa



DANIEL HERRERA

En el invierno de 1971 y Frank Zappa sufría una de las peores giras de su vida. Parecía que el momento más terrible fue la noche del 3 de diciembre. El grupo del guitarrista tocaba en el Casino Montreux, en Suiza, y a un tarado del público se le ocurrió encender una bengala que terminó consumiendo casi todo el edificio. No murió nadie y el instante sirvió para que los integrantes de Deep Purple —Roger Glover e Ian Gillan— escribie-

ran una canción sobre el incidente basándose en un sencillo *riff* de guitarra de Ritchie Blackmore. Pero esto no se trata de “Smoke on the Water” y la historia ya conocida, sino de que Zappa y su grupo tuvieron que seguir su gira sin instrumentos y equipo porque se habían quemado junto al casino.

Parecía que lo peor había sucedido, pero en el concierto del teatro Rainbow de Inglaterra, justo al final, un hombre enloquecido subió al escenario cuando los encargados de la seguridad estaban distraídos y golpeó a Zappa en el rostro; cayó más de cuatro metros al foso de la orquesta. Quienes vieron la caída pensaron que hasta ahí había llegado el guitarrista. Se sorprendieron cuando Frank despertó, tenía la “cabeza apoyada sobre el hombro, con el cuello torcido como si se hubiera roto. Tenía un corte profundo en la barbilla, una brecha en la parte posterior de la cabeza, una costilla rota y una pierna fracturada”. También se le había paralizado un brazo.

La recuperación fue larga y durante ese lapso, todavía convaleciente, Zappa se dedicó a producir tres discos: *Just Another Band from L.A.*, *Waka/Jawaka* y *The Grand Wazoo*. Distintos críticos

consideran los dos últimos dentro de los mejores en la discografía zappiana.

Esta y otras historias aparecen en la biografía/memorias *The Real Frank Zappa Book*, originalmente publicada en 1989 y que apenas ve la luz en su edición en español con el título de *La verdadera historia de Frank Zappa*, producto de las tres semanas que Zappa platicó con el periodista y escritor Peter Occhiogrosso.

El resultado es un libro que no bucea demasiado en esa zona oscura adonde sí han ido los otros protagonistas del rock durante los sesenta y setenta en sus propias biografías. Aquí no veremos muchas drogas ni alcoholismo severo ni escenas desenfadadas de sexo. Todo hace suponer que Zappa era una persona bastante cuerda y no debe sorprendernos su decisión de controlar el contenido de su libro. De ahí que estas memo-

Frank Zappa se rodeaba de los mejores, porque todos tocaban un instrumento, memorizaban música con múltiples variaciones de tiempo y armonías y además actuaban y jugaban en el escenario.

rias pasen con suavidad y ligereza sobre los asuntos más escabrosos, por ejemplo, la ruptura con Don Van Vliet (mejor conocido como Captain Beefheart). Así, al estar liviano de anécdotas y cargado de reflexiones políticas, el libro no termina de convencer, aun cuando muestre al Zappa irónico, incisivo, inteligente, políticamente incorrecto.

La mejor parte de estas memorias es el análisis que Zappa realiza de su propia música y de la de sus compositores favoritos. Es el caso de Edgar Varèse, de quien Zappa ha reconocido su amplia influencia. Escúchese, por ejemplo, "Turning Up" de Varèse incluido en *The Complete Works* con The Royal Concertgebouw Orchestra. En dicha pieza es bastante clara la obsesión del compositor francés por las percusiones; compárese entonces con el primer *track* de *Waka/Jawaka* de Zappa: "Big Swifty". El guitarrista era bastan-

te exigente con sus bateristas y esa canción es un ejemplo inmejorable. Pareciera que estamos ante dos versiones del mismo compositor, aunque los detalles nos explican, sin ninguna duda, que el alumno llevó su música hacia otros caminos sin nunca dejar de rendirle tributo al maestro que admiró tanto en la adolescencia.

Zappa critica la monotonía de la música popular. La mayoría de las personas, considera, no puede hacer abstracciones musicales y busca una melodía que sea lo más sencilla posible. Casi todos quieren un ritmo, uno que se pueda bailar y si no pueden bailar terminarán por desecharlo. Al final, concluye el guitarrista, esas personas que se conforman con sonidos repetitivos y aburridos son quienes afirman amar la música.

Frank buscaba lo contrario: amaba la composición pero prefería la libertad de un grupo de rock. Tal vez *London Symphony Orchestra, Vol. I & II* sea el álbum que mejor ejemplifica la complejidad por la que Zappa abogaba. Una peculiaridad que también puede apreciarse en *Sheik Yerbouti*, sobre todo en los *tracks* en vivo.

Respecto a las posibilidades de un grupo de rock, nadie como él para llevar a sus músicos al límite interpretativo. En más de una ocasión declaró que se rodeaba de los mejores, porque todos tocaban un instrumento, memorizaban música con múltiples variaciones de tiempo y armonías y además actuaban y jugaban en el escenario. Cualquiera puede confirmar lo anterior en los videos que circulan por la red. Pero además, es revelador que Zappa improvisaba en vivo ciertos "Iconos Musicales Arquetípicos Norteamericanos", elementos musicales que se tocaban en el momento en que el guitarrista lo señalara. Estos elementos le servían para crear texturas —como fragmentos de la música de *La dimensión desconocida* o *Tiburón*—, pero también podía valerse de un cambio de ritmo a ska o reggae, cambios que sugería con simples movimientos del cuerpo. Para Zappa los músicos tenían que ser lo suficientemente hábiles para seguirlo hacia donde quisiera.

Al final, esta "historia verdadera" de Zappa debe revisarse como su discografía de los ochenta: con tiento y sin demasiada expectativa. —

**DANIEL HERRERA** (Torreón, 1978) es escritor, profesor y periodista. Su libro más reciente es *Quisiera ser John Fante* (Moho, 2015).

## LITERATURA

# La sinrazón y su admiradora



**NATALIA CARRERO**

Como Rosa Chacel es lenta, 1936 la sorprendió sin haber consolidado su figura literaria", afirma Julián Marías en el prólogo que acogió la primera edición de

*La sinrazón* en el país natal de su autora, en 1969. Nueve años antes, la novela, que Comba acaba de reeditar, se publicó en Argentina. La Guerra Civil llevó a Rosa Chacel (Valladolid, 1898-Madrid, 1994) a París, Río de Janeiro, Buenos Aires.

"Tengo que atreverme a confesar la banalidad de mi historia y atreverme a confesarla sin adoptar la actitud del que ya está muy por encima de todo," anuncia al comienzo Santiago, el protagonista que se ubica "debajo de todo". Por eso necesita descargarse de cierto peso y colocarlo delante; es algo que remite a la idea de culpa, iremos descubriendo y perdiendo de vista, dada la estructura espiral de la novela, y quizás procede del proceso vital que supone cuestionar las creencias más profundas, comenzando por las religiosas. El pensamiento sentido de Santiago se despliega lento, se desmenuza en circunloquios creadores de mapas mentales en cuyo paisaje destacan las abstracciones y manierismos, también los personajes femeninos necesarios para la acción que contiene una infidelidad; es un estilo rico, seguramente de lo más renovador en la década de los sesenta, con las puertas abiertas hacia la prosa poética y sin perder de vista cierta concepción filosófica del sentido de la vida.

Si conviniéramos que el dominio y la constante regeneración de un lenguaje que se pretende lo más apegado posible "a la razón última del ser" puede conformar una suerte de lugar, *La sinrazón* también sería la autobiografía de un individuo exiliado en ese país de letras, una entelequia admi-



able que merece su parada en el recorrido de las literaturas hispánicas. Esta obra magna de Rosa Chacel, realizada a lo largo de una década y que, en sus propias palabras, “es lo único serio que he hecho en mi vida, y es bastante inocente”, entronca directamente con *Estación. Ida y vuelta*, ese punto de partida y relato de iniciación quizá artísticamente más espontáneo escrito y publicado en España treinta años antes.

A pesar de exiliarse a otras geografías, narrativamente Rosa Chacel siguió vinculada a la Península Ibérica. Antes de la guerra estableció contacto con un grupo de intelectuales cuya figura más dominante, José Ortega y Gasset, sería en su primera etapa ejemplo a seguir. A su regreso al país natal, una Rosa Chacel septuagenaria y aceptadora de su condición de escritora sin grupo declararía que había querido pertenecer a esa intelectualidad, “deseaba ser uno de ellos, porque la cultura la escriben los hombres”. Esta clara visión de quién manejaba los hilos de las artes y las letras — su marido fue un pintor con cátedra— contenía a su vez una información que por entonces solía pasar casi siempre inadvertida, silenciada incluso para quien la comprobaba en su propio cuerpo: ella, por la naturaleza de su género, nunca sería uno de ellos. *Rara avis* la llama Marías en el prólogo; Clara Janés, que la acompañó en la última etapa de su vida, lo confirma al decir que “se conjugó como escritora única”.

Cuando vivía en la avenida Copacabana de Río fue interpelada por las cartas que, desde una Barcelona cuya universidad acogía revueltas estudiantiles y redadas policiales, le escribió una joven admiradora llamada Ana María Moix.

**La sinrazón está escrita en un estilo rico, seguramente de lo más renovador en la década de los sesenta, con las puertas abiertas hacia la prosa poética y sin perder de vista cierta concepción filosófica del sentido de la vida.**

Rosa Chacel respondió enseguida con alegría y avidez. “Sus cartas son el único respiradero que me queda”. El vínculo fue Pedro Gimferrer, aquí en el papel de admirador y divulgador de la obra chaceliana. Entre las dos mujeres de generaciones distintas se inició una correspondencia que la editorial Comba titula *De mar a mar*.

El volumen epistolar conforma una suerte de cartas a una joven poeta; también funciona como una novela no intencional escrita a cuatro manos por dos cabezas que aman la literatura hasta fundirla con la vida, a lo largo de una década. Son las vidas cruzadas de quien se prepara para escribir su obra y de quien ya la ha escrito casi toda. “Su obra es un camino”, dice Ana María Moix. Chacel corresponde con su estilo rico, ese “pensar y sentir” desigual y calculadamente combinado, que de pronto se nos desvela paralelo al de *La sinrazón*, aunque ahora aparece más ágil y fresco al contener menos cultismos.

Las primeras cartas en las que Ana María Moix, por entonces lectora de vo-

ces “que le aporten algo nuevo”, dirigiéndose de usted, le envía dos cuentos y le solicita consejos de lectura, resultan dispositivos que llegan justo a tiempo para que Rosa Chacel se abra no solo a un diálogo con reflexiones que amplían el conocimiento sobre sus intereses literarios, sino también sobre la forma de la curiosidad que los motiva, al requerir que la joven le envíe alguna fotografía para saber cómo es y le cuente todo sobre su persona; qué hace, cómo pasa el tiempo, incluso qué come y cuánto pesa.

Al definirse Ana María Moix, “me pusieron fama de inteligente y tuve que cargar con ella”, afirma que leyó *El capital* a los trece años, “y me hubiese dejado quemar viva por mi dogmatismo marxista”. Responde la voz con más experiencia: “De sus lecturas, ¿qué voy a decirle? Me parecen bien, me parecen fatales.” Aparte de abundar en opiniones y dudas sobre nombres y títulos de filosofía, literatura, también cine, desde Michel Butor a Ana María Matute, esta novela casual también interesa debido a las tensiones que se crean a partir de las contingencias diarias de la vida privada.

“Esta carta ha sido interrumpida cincuenta veces porque mi vida familiar es bastante complicada —ya le contaré otro día—.” No tardará en abrirse el telón del

tú a tú y de esa clase de confidencias más propias de nuestra era digital. Las cartas se demoran meses o se extravían con los cuentos o artículos

 **Rosa Chacel**  
**LA SINRAZÓN**  
Barcelona, Comba,  
2015, 704 pp.

 **Rosa Chacel/ Ana María Moix**  
**DE MAR A MAR**  
Edición de Ana  
Rodríguez Fischer  
Barcelona, Comba,  
2015, 336 pp.

que transportaban, mientras conocemos sus gestas domésticas, familiares, médicas, amorosas, depresivas. Ambas interlocutoras se exponen tomándose el tiempo de medir las palabras, ejercitando su respectiva pluma, bolígrafo o máquina de escribir, en una época no tan lejana en la que el correo electrónico parecería ciencia ficción y las amistades a distancia no se consolidaban con un clic. —

**NATALIA CARRERO** es escritora y dibujante. En 2011 publicó *Una habitación impropia* (Caballo de Troya).

CIENCIA

# Presión evolutiva diaria

W

**MARIANO GISTAÍN**

os hemos hecho tan einsteinianos que hemos conseguido acelerar el tiempo. En estos cien años nos hemos creído tanto la teoría de la relatividad que a fuerza de nervios nos es-

tamos acelerando. Si miras las facturas por pagar y lo que tienes que hacer hoy puedes ver cómo se comban las paredes. Para la empresa el mes que viene es “largo plazo”. Para la persona, mañana es estrategia y pasado mañana, prospectiva. La globalización es velocidad de todos contra todos: un empeño colaborativo darwiniano.

Todo sea por vivir eterna y dignamente aquí y ahora. Carpe diem... indefinido. Demasiada presión. El ser humano ha evolucionado a presión: ahora es evidente por la velocidad de la angustia, la incertidumbre o el índice de suicidios (en España primera causa de muerte externa, según el INE). Y eso admitiendo que estamos progresando, que la humanidad en conjunto mejora, objetivos del milenio, tesis Pinker, etc.

El bioquímico Carlos López Otín dijo en una entrevista en 2011: “en la evolución humana ha habido una presión evolutiva importante sobre los sistemas inmune y reproductivo”. Si pudiéramos ver cómo se agita y se enrosca nuestro genoma en directo con el Apple Watch (ya no tardará) nos daríamos cuenta de que esa presión se ha acelerado. Se acaba de descubrir que a los caballos siberianos les costó solo ochocientos años evolucionar para adaptarse a los setenta grados bajo cero: mutaron a toda velocidad.

Las células reciben información de todo lo que ocurre. Leen la realidad visible y tal vez la invisible. La ciencia admite que solo conocemos el 5% del universo, el resto es

materia oscura y energía oscura. Puro misterio buñuelico. Si con el 5% hacemos prodigios, ¿qué será conocer el resto? La física cuántica funciona y la relatividad también, pero la gravedad sigue sin encajar.

Tras secuenciar el genoma humano no quedaron muchos fragmentos de ADN que no codifica proteínas, miles de genes que aparentemente no hacen nada: los llamamos ADN basura o ADN oscuro. Igual que a esa materia y a esa energía inabordable las denominamos “oscuras”. La claridad, la luz, es lo bueno y la oscuridad es peligrosa. La luz siempre ha sido lo más. Hemos depositado en ella la única constante, la única certeza: que su velocidad no varía dependiendo del observador, ni de nada: es un artículo de fe actual. Einstein se atrevió a promulgar que nada podía ir más deprisa que la luz (pero los nervios corren más). Siempre ha habido disidentes e intentos de refutar esa barrera: en 2011 un experimento del CERN aventuró que los neutrinos iban más deprisa que la luz, luego lo achacaron a un error. Pero el límite está para rebasarlo. El caso es que la luz siempre ha sido la divinidad, luego la razón –Siglo de las Luces– y ahora la ciencia, que denomina oscuro a lo que sabe que ignora. Haber llamado ADN basura a gran parte de ese material ignoto revela un punto de soberbia: no sabemos para qué sirve, luego es basura. El Proyecto ENCODE explica que gran parte de ese genoma son las instrucciones para su propio funcionamiento, burocracia, administración, el software más íntimo.

Entonces tenemos el ADN abierto encima de la mesa, desplegado, y estamos revisando ese código del código. A la ciencia, como a todo ahora, se le da menos tiempo, se le exige más velocidad, resultados empresariales, vacunas, curaciones, milagros rápidos. La presión evolutiva es empresarial y la epigenética muestra que el entor-

no actúa en el acto sobre los genes: no podemos esperar ochocientos años como los caballos siberianos. Tiene que ser ahora. La epigenética sugiere que el meme altera el gen en vivo, lo que explica el valor infinito de la poesía.

Las células madre traen cada semana la noticia de un experimento esperanzador/lento. Se han creado quimeras, células que combinan humanos con ratones. Se ha producido un corazón –“El corazón delator” de Poe– basado en células madre, un corazón nuevo que palpita solo. Se ha prolongado la vida de ratones fatigados. Hay un nuevo método de edición del genoma: con CRISP, copiado de las bacterias que somos, cortar y pegar ADN es trivial. ¡El ADN juega a los palíndromos!

La longevidad es un sector económico que linda con... la inmortalidad. Decenas de investigaciones porfían por encontrar el misterio de la vida, para mañana mismo. Las células de un trozo de piel regresan al estadio anterior y se vuelven pluripotenciales, células madre capaces de especializarse en tejidos, neuronas, órganos variados. Es una forma de revertir el tiempo: una célula determinada, especializada, regresa a su origen genérico y recupera la capacidad de convertirse en toda la gama de docientas células. Esta página se vuelve árbol. (¿No impugna la entropía?). Nos parece lento: nos asombramos durante un nanosegundo y enseguida, agitados por la presión evolutiva, en vez de disfrutar del prodigio, nos preguntamos para qué sirve, cuánto tardará en salir a bolsa, y si llegará algún día a la seguridad social, o será *por la privada*. El contexto es el 99%-1% de la distribución de la riqueza.

Todos estos avances insuflan presión evolutiva también sobre los mitos culturales: parcheado con tus propias células de recambio eres el Frankenstein de ti mismo, quimeras en casa, creaciones de vida con cuatro letras, impresiones 3D de tejidos, impresiones de ADN animado, piel transparente de grafeno, conexión con chip neuronal. Estamos creando el Golem, el hombrecillo (Gollum) nacido del cortapega de textos: letras, palabras que engendran seres vivos. La Biblia, el Evangelio, “el verbo se hizo carne y habitó entre nosotros”.

En fin, lo de siempre. –

**MARIANO GISTAÍN** (Barbastro, 1958) es escritor y columnista. Lleva la página [gistain.net](http://gistain.net).