

## CIEN AÑOS DESPUÉS... O DE CÓMO HACEMOS LA CAMA

Cien años después, la primera línea del batallón, la avant-garde que declaró la guerra a los cánones académicos del arte y rompió filas para explorar tierras ignotas, descansa en paz en los museos-cementerios, como muchos gustaban de llamarlos. O más bien se revuelve en su tumba cada vez que sus nombres encabezan retrospectivas blockbuster de repercusión mundial que desglosan en catálogos las premisas de su academicismo particular. Hoy honramos a nuestros difuntos.

Las Vanguardias fueron una sucesión de -ismos que subvirtieron todas las -turas —mención especial a la música y la danza, retoños de una cultura que no quiso donarles su sufijo—. Adoptaron desde casi sus comienzos la costumbre de confeccionar manifiestos que, publicados en los incipientes medios de masas, certificasen notarialmente el nacimiento de un grupo cohesionado. Esta “conciencia de grupo”, esta sensación de pertenencia que los aglutinaba ideológica y programáticamente seguía las estrategias marcadas por la conciencia de clase obrera, primera inspiradora de los manifiestos como “profesiones de fe”. Desde que en 1909 el movimiento futurista se colara en *Le Figaro* y se presentase como uno de los primeros -ismos de las -turas, son incontables los edictos que aspiraron a avalar las producciones posteriores de los artistas bajo unas directrices teóricas y una declaración de principios que los situasen en la brecha de la modernidad frente a los grilletes de la tradición.

El culto por la originalidad de las Vanguardias desató una carrera armamentística deseosa de abastecerse con innovaciones estéticas y recursos inéditos, una carrera que en la práctica y en la actualidad ha desembocado en un fetichismo de la novedad de filiación cuestionable con el arte. Sin embargo, el anhelo por lo nuevo atendía inicialmente a unas motivaciones incardinadas en su realidad social, económica y cultural; al ideal de transformar la vida al completo, un ideal que desde el presente se contempla con ternura como si fuera un hijo rebelde pero inofensivo. La novedad, abstraída hoy de esa tentativa de revolución que se nos hace creer que siempre está condenada al fracaso, se ha convertido en una maniobra onanista y autocomplaciente, una estrategia de mercadotecnia para jóvenes emprendedores que ha quedado institucionalizada como la tradición de lo nuevo.

Pero las Vanguardias nos enseñaron a ver lo que no se puede ver, disolvieron el ojo único en una mirada caleidoscópica y múltiple. Los futuristas pintaron, esculpieron y escribieron el movimiento, desafiando al estatismo del lienzo, el bronce y el papel con la velocidad de las formas; exploraron las posibilidades de una sinestesia imposible redactando textos para ser vistos o ritmos musicales para ser contemplados; desgajaron al objeto del espacio haciéndolos transitar dinámicamente en direcciones opuestas. Marinetti y sus seguidores aplaudieron la expansión de la técnica propiciada por la segunda revolución industrial como el advenimiento de un nuevo mesías, clamaron la metalización del cuerpo humano, bombeado por un “corazón eléctrico”. *La juventud de hoy tiene un motor en el estómago y un aeroplano en el corazón*, registraba Le Corbusier. La desaparición del objeto estético en los vórtices de la velocidad auguraba la desmaterialización del arte que acabaría por prescindir también del propio lienzo, y las figuras maquínicas sembraban el terreno para la germinación de los ciborgs contemporáneos.

Hoy pocos creen en la revolución; a menudo se esgrime la afiliación de los futuristas italianos al fascismo como prueba de la consanguinidad de lo revolucionario con lo delirante. Sin embargo, y aunque ya no es tiempo de Vanguardias, el reformismo que se presenta como panacea no es más que un entretenimiento inocuo. Aún tenemos mucho que aprender de nuestros muertos y de sus errores. Como decía Chesterton respondiendo al proverbio «según hayas hecho tu cama, así tendrás que acostarte en ella», si he hecho mal mi cama, puedo volver a hacerla.

E. INGALA

## >>CYBER>>MEMORIA>>PUNK>>

*Can you offer me a valid code of your existence? How can you, when neither modern science nor philosophy can explain what life is? – ‘Kôkaku kidôtai’ (‘Ghost in the Shell’), Dir. Mamoru Oshii, 1995.*

El siglo XX abrió con el Futurismo y cerró con el Cyberpunk. Redefinir la identidad humana a través de la tecnología/máquinas, supone un avance-retroceso bastante significativo en todos los ámbitos y en consecuencia, el advenimiento del colapso cuando el sistema (que nosotros llamamos “ser”) ya no reconozca otro comando que el de la autoinmunidad necesaria.

El ser humano, siempre en constante batalla con su entorno, con lo inabarcable y consigo mismo, se centra primero en la longitud de sus posibilidades y no en la amplitud de sus capacidades. La búsqueda del “¿Qué tan lejos puedo llegar?”, “¿Cómo puedo hacerlo más rápido?”, son en primera instancia más importantes que “¿Quién lo necesita?”, “¿Por qué lo hago?”

Por un lado, la tecnología ha resuelto y hace más simple el trabajo y las actividades, por otro lado, la vida es ahora más compleja debido al abrumador mar de información. Esto último ya no es nada nuevo en estos días, pero si la visión del propio Marinetti hubiera alcanzado lo que hoy acontece, tal

vez su ‘Manifiesto del Futurismo’ habría quedado redactado como un ‘Manual para hackear a Microsoft’.

Marinetti, logró encauzar su fetichismo por los metales convirtiendo en verso libre aquellos postulados que defendían, proponían e idolatraban a las máquinas por encima del humano. Él vislumbraba un progreso utópico y el superhombre era su protagonista. Sin embargo, en el ocaso del siglo surge el Cyberpunk una versión actualizada, la *bofetada irreverente*, que retoma el modelo de la deshumanización pero ya no como el ideal, sino como una distopía y sus consecuencias.

Shinya Tsukamoto, director de cine japonés, señala muy a tiempo el ambiente marginal y solitario que inspira el esplendor de las máquinas. En un principio parecería que coincide con el excitante poderío bélico que ilusionaba a Marinetti y su solución para limpiar al planeta del exceso de producción humana; la realidad, desde la perspectiva de Tsukamoto es otra. La metamorfosis hombre-máquina es dolorosa y trae más trastornos ontológicos que beneficios progresistas. Estas contradicciones del individuo son expuestas en pantalla por medio de los personajes que el Cyberpunk y el cine de Tsukamoto han declarado como los verdaderos antihéroes postmodernos, ya no el superhombre del Futurismo, sino el producto de un ambicioso experimento fallido.

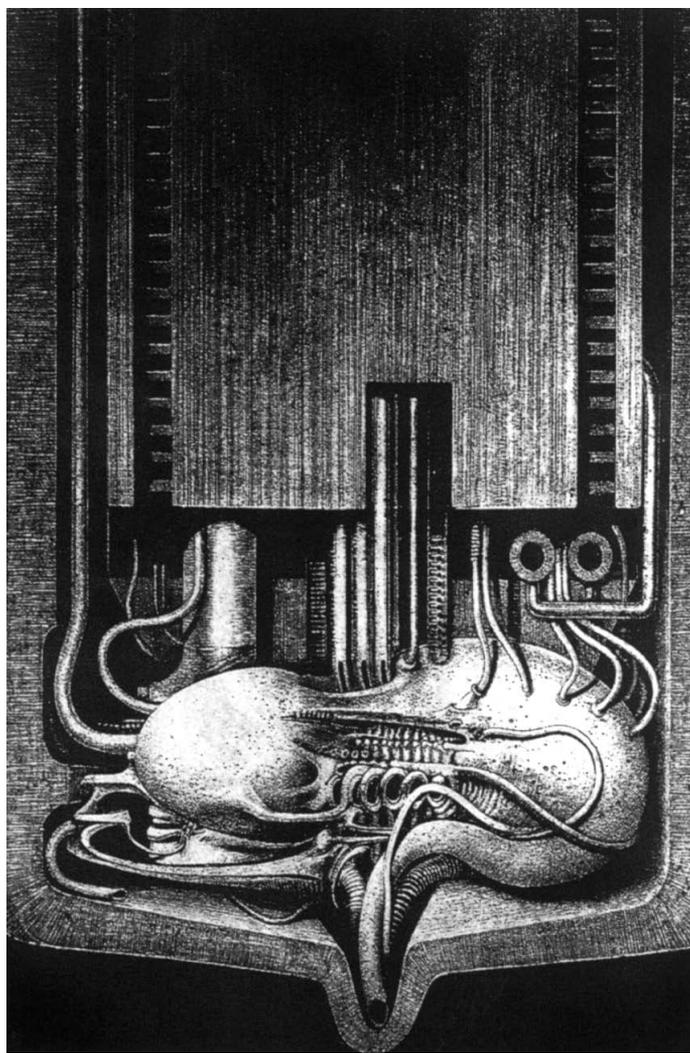
El discurso de Tsukamoto, agota en cada una de sus películas el ilusorio y metafórico ambiente de la unión entre hombre y máquina (casi siempre de manera grotesca) que sólo puede ser mediante el contagio. Considera que los metales son portadores de un virus electrónico y éste se propaga a través del óxido, desata la enfermedad y el cuerpo se transforma poco a poco en una máquina irascible.

El cambio sucede hacia el exterior del cuerpo humano, que es una manera de establecer simbólicamente que el Futurismo es el antecedente médico. Sin embargo, Tsukamoto logra tocar fondo y decide que lo externo no importa porque quien está dentro de esa armadura tecnológica, es un solitario ser que se ha quedado deshumanizado.

*Tetsuo* (1989) y *Vital* (2004), son ejemplos perfectos de lo anterior, pues son polos opuestos. La primera presenta la idea de la replicación artificial externa y la segunda busca en el interior la causa de la originalidad orgánica: el ADN. Los genes son un sistema de memoria para los organismos. El hombre es un individuo sólo por su memoria intangible, y la memoria no puede ser definida, pero define a la humanidad.

Mientras que el Futurismo promovía con sentido inductivo (particular < universal) sus teorías, el Cyberpunk le contesta de manera deductiva (universal > particular), puesto que todo cambio, toda revolución, es un círculo-circuito-ciclo que termina donde una vez comenzó.

M. BRIEQUE



## AFECTOS: UNA RECONSTRUCCIÓN

Para aludir a los afectos, algunos filósofos hablan sobre “categorías” abstractas; otros sobre “individuos” concretos; y todavía otros sobre “textos” (es irónico que el intento supremo por refutar estos planteamientos haya caído presa de la “cuestión realismo-nominalismo”). Yo hablaré simplemente sobre “afectos”. Pero no como “datos sensibles”. Entender un afecto de amor como una “impresión sensorial” me parece cometer el mismo error que concebir un poema como un “silogismo” o un verso como una “proposición categórica”. Señalar esto fue la tarea de mi “Eidética de la Afectividad” (Mephisto, Vol. IV, p. 11). Menciono este hecho porque he sido malentendido y criticado. Con respecto a lo primero, se ha interpretado que el ámbito de los afectos distinguido en mi “Eidética” (EA) era realmente el de los trascendentales escolásticos; respecto de lo último, que mi concepción sobre los afectos (A) es una metafísica. Mi respuesta a ellos es la misma:  $EA \neq A$ . ¿Por qué, entonces, ellos podrían preguntarme, hablas sobre metafísica para referirte a los afectos? Permítaseme explicarme.

Una metafísica, ontología general, eidética, o semejantes variedades literarias es, a mi parecer, requerida en defensa de la poesía o cualquier “Weltanschauung” en un aspecto principal, a saber, frente al reduccionismo. Las reducciones son usuales no sólo en ciencia, sino también en la vida no técnica. Y a menudo las actividades técnicas y no técnicas luchan entre sí por conquistar ciertas piezas de la realidad humana. En este sentido, se necesita un estudio general, en primer lugar, para distinguir estos matices del telón de fondo de la vida. Esto podría prevenirnos de lo que llamé en mi (EA) “confundir las cuestiones”. Y una investigación tal, en segundo lugar, es necesaria para dar sentido de esta discusión multidisciplinaria. Pues en nuestro tiempo, este diálogo no ha sido siempre posible debido a razones frívolas. Especialmente, leitmotivos metodológicos han estado involucrados. Un físico, por ejemplo, no discute con un metafísico o un fenomenólogo porque él piensa que el materialismo se sobrepone a sus ideas de causalidad y de fenómeno. Otro caso en concreto, todavía más importante, ha sido tradicionalmente el de la poesía. Un físico, un metafísico o un fenomenólogo no se disputan con un poeta la estructura del mundo porque él no tiene siquiera un lenguaje conmensurable con el de ellos —sus sentencias, ellos podrían argüir, son material y formalmente sinsentidos. De esta manera, las discusiones han sido habitualmente remplazadas por reducciones. Mi propósito en este escrito es considerar la posibilidad de una reconstrucción del lenguaje de los afectos en un estilo Ideal para defender un cosmos propio de la poesía en contra de las reducciones tanto científicas como poéticas y literarias en general. La semántica de mi corazón, por tanto, esta noche cae en manos de un lenguaje extranjero: quizás, la “jerga Ideal” de la ciencia eternamente soñada por el corazón.

I

Es común en la tradición deconstruccionista pensar que una nueva lógica, una diferente de la aristotélica o la simbólica de la ciencia contemporánea, debe gobernar los debates filosóficos, estéticos, poéticos, etc. Yo asumo aquí que las lógicas y lenguajes de la metafísica, aritmética, teoría de conjuntos, física, etc., no tienen nada que ver con la poesía. Las formas del conocimiento no son, por así decir, las formas de los afectos, el arte, etc. Yo comparto esta obviedad con el deconstruccionista. Ahora bien, como veremos, él en realidad lo comparte sólo parcialmente. Digo “parcialmente” porque me parece que él sólo substituye ciertos métodos filosóficos por otro, la deconstrucción. Y naturalmente, esto no implica una eliminación del razonamiento. El deconstruccionista podría alegar que ello conlleva justamente un cambio de las usuales formas de razonamiento. Es a propósito de esta afirmación que mi concepción difiere de la del deconstruccionista. Pues yo no puedo siquiera esperar entender a alguien en una conversación casual a menos que asuma que él está empleando, al menos implícitamente, razonamientos válidos (en virtud de formas lógicas). Teó-

ricamente hablando, yo no puedo entender un planteamiento tal a menos que asuma que me está engañando, ya que está arguyendo a favor de algo. La gente corriente y los profesionales con frecuencia descubren este hecho cuando al terminar de leer un libro difícil preguntan en voz baja al autor: ¿Por qué no has escrito el libro más bien en un estilo entendible?. En otras palabras, el supuestamente nuevo tipo de argumentación deconstruccionista podría ser parafraseado por formas ordinarias de razonamiento. Por consiguiente, tal punto de vista no está más cerca del arte, los afectos, etc. Estética y elegantemente, naturalmente, lo está. Pero argüir a favor de la poesía sin razonamientos es, a mi juicio, sólo un fracaso sofisticado. Semejantes puzzles preliminares dentro del corazón mismo del deconstruccionismo son las razones por las que propongo no una deconstrucción, sino más bien una reconstrucción de la poesía, en particular, de los versos.

II

“Pienso, pero no siento con palabras, viz., geoméricamente”. Este es el elogio de mi concepción sobre la poesía. Poéticamente, tengo afectos. Sin embargo, ellos, en circunstancias como a las que nos hemos estado refiriendo, no pueden defenderse por sí mismos. Como dije, no involucran formas del conocimiento. Y esto teóricamente hablando quiere decir (a) que un verso según su forma no es ni debatible inferencialmente ni determinable sintácticamente a priori. De ser así, un verso podría ser inválido

(mal formado) y establecido (pre-decidedo) a priori dado un conjunto de versos o partes de versos (afectos); y (b) que un verso según su contenido no es ni verdadero ni falso. De lo contrario, podríamos obtener el incómodo resultado de que un verso sería refutable (ciertamente, los versos representan hechos existenciales, pero los ingredientes biográficos de estos peculiares “observadores” los ubican más allá de la dialéctica). Estas son las formas teóricas de tener sentimientos. ¿Cómo, no obstante, podrías preguntarme, es posible? No es ningún misterio. Es el momento para un ejercicio conjunto de (EA) y (A).

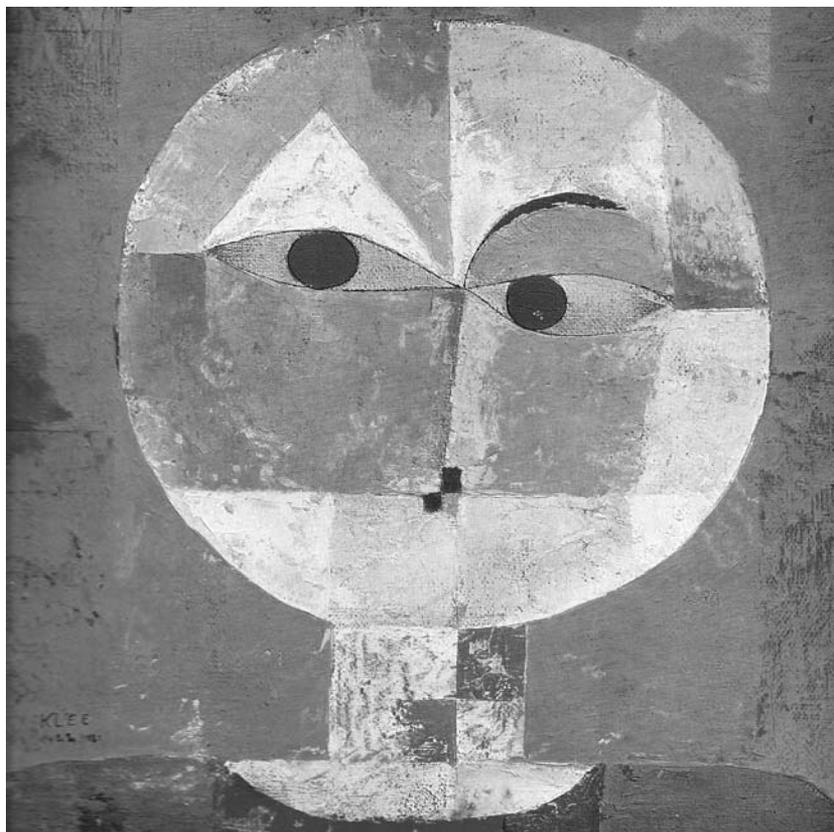
III

Considérese el siguiente inventario: (1) “Un conjunto dado de versos es un terceto, cuarteto, etc.”; (2) “Un verso trata de la naturaleza de las cosas”; (3) “Un verso es un juicio a priori”; (4) “Un verso es una ristra de símbolos”; (5) “La marca de un verso es su lírica”; (6) “Un verso es una entidad lingüística universal”; (7) “Los afectos son del reino del caos”; (8) “ $7 + 5 = 12$ ”;

(9) “ $A = B \leftrightarrow (x) (x \in A \leftrightarrow x \in B)$ ”; (10) “La noche vuelve al corazón”. Es claro que (1), (2), (3), (4), (5), (6) y (7) no son versos, sino más bien teorías del verso. Sólo (10) es, diríamos, un verso. (8) es una relación aritmética y (9) un principio de teoría de conjuntos. Tan elegantemente como la métrica clásica, Gadamer, Pessoa, Cummings, Heidegger, ciertos ontólogos, y Deleuze, yo entenderé la mismidad de lo que puede llegar a ser un verso como un complejo de diferentes variables unidas o no (11): “ $x \dots x$ ”. Naturalmente, “ $x \dots x$ ” no debe confundirse con un verso. Esto habla sobre la extensión de dominios de los versos y sus componentes. Aproximadamente, “ $\dots$ ” indica esta ambigüedad en la forma del verso; “ $x$ ”, la ambigüedad de sus posibles contenidos. Los afectos y sus conexiones no se restringen a ninguna figura particular de sentimiento: no hay formas genuinas del sentir. Los términos “unido” y “no-unido” se refieren al carácter judicativo de los versos en el sentido de que los afectos lleguen o no a estar unidos (aunque excepcionalmente afectos simples representados gramaticalmente por una sola palabra pueden constituir aseveraciones). Esta propiedad aseverativa señala la necesaria relación de comprensión entre el poeta y sus versos.

Así, puedes primeramente preguntarte con respecto a (10): ¿Lo siento gramaticalmente? ¿Trata de la esencia de las cosas? ¿Es una síntesis entre datos sensibles y conceptos a priori? ¿Es una ristra de símbolos? ¿Se distingue por su entonación lírica? ¿Es lingüístico y universal? ¿Es una entidad caótica? ¿Se puede inferir? ¿Es idéntico a otro conjunto de sentimientos? En segundo lugar, puedes tomar la siguiente pieza interrogativa: “¿No es () una concepción restringida respecto de ()?”. Y entonces puedes incluir intercambiadamente dentro de los dos paréntesis los números de las diferentes teorías del verso que hemos considerado y responderte tú mismo.

J. CUMPA



## CIRCUNSTANCIA Y LUGAR O SUJETO Y ESPACIO EN LA FILOSOFÍA DE NISHIDA KITARŌ

Gracias al impulso que en los últimos años ha experimentado el interés por el estudio de la filosofía oriental, últimamente ha aumentado el número de libros publicados de o sobre autores que hasta hace poco estaban muy lejos de nuestras fronteras intelectuales. Éste es el caso de un libro aparecido recientemente, con el sugestivo título de *Invitación a la filosofía japonesa: en torno a Nishida*, en el que su autor, Bernard Stevens, se propone introducir al lector occidental en una cultura tan diferente a la nuestra, como es la japonesa a partir de la explicación de la obra del que quizá sea el filósofo japonés más importante, coetáneo de Husserl y fundador de la importante Escuela de Kyoto. Al adentrarnos en este pequeño libro podemos sorprendernos rápidamente por la distancia conceptual que separa nuestro continente de aquel lejano país en relación al modo de entender y afrontar las cuestiones más existenciales del ser humano. Una de las diferencias más importantes a este respecto, en la que me centraré aquí, es la que encontramos entre un concepto muy nuestro, el de circunstancia, y su correlato japonés en el pensamiento de Nishida, el concepto de lugar (*basho*).

No cabe duda de que la noción de circunstancia resulta crucial en nuestro pensamiento occidental moderno, que gira egocéntricamente en torno al sujeto. La misma noción de sujeto lleva de suyo la referencia esencial a la circunstancia como condición espacio-temporal, existencial, histórico-cultural o ética, en la que ese sujeto existe y se desenvuelve. No podemos entender un sujeto fuera de su circunstancia, pero tampoco podemos entender una circunstancia



que no sea la de un sujeto concreto. En tanto que entorno significativo de la subjetividad, la circunstancia ejerce el papel de escenario semántico-estructural que determina a la vez que explica las propiedades de un sujeto concreto como el marco estructural de su desenvolvimiento existencial. Cuando, desde esta noción de circunstancia, intentamos entender el concepto nishidiano de lugar, nos sorprendemos a nosotros mismos ante nuestra incapacidad conceptual de entender un concepto que, en principio, debería ser elemental para una filosofía que gira en torno al sujeto como su núcleo nervioso. En la noción “nishidiana” de lugar no hay ninguna referencia esencial a un sujeto que lo ocupe, y sí hay, en cambio, en la noción de sujeto una referencia estructuralmente necesaria a un lugar ocupado. Un lugar no es un marco que gira en torno al sujeto como su centro y sólo existe en función de él; es más bien un espacio significativo en sí mismo, en el cual se inserta un sujeto y del cual recibe determinativamente un sentido. Así entendido, dos sujetos distintos nunca podrían encontrarse en la misma circunstancia por el carácter completamente personal e intransferible de ésta; pero, en lo que respecta al lugar, éste sí puede ser ocupado por dos sujetos distintos sin verse modificado en su esencia en la medida en que lo trasciende y existe más allá de él.

Cuando Ortega y Gasset afirma “Yo soy yo y mi circunstancia”, lo que no debe nunca pasarnos desapercibido es la necesidad de mantener ese segundo “yo” en tanto que es desde el sujeto desde donde brota su circunstancia: el sujeto occidental genera su espacio significativo, su circunstancia, pero no se inserta en ella. Admitimos la existencia de redes significativas y determinantes a las que los sujetos vienen a parar mediante su inserción en un marco lingüístico-conceptual preexistente a ellos; pero el alcance de estas redes previas al sujeto no supera la propia condición personal de éste, de modo que él se insertará en esas redes desde su propia circunstancia biográfica, y construirá así su propia existencia, aunque en parte determinado por elementos o estructuras significativos ajenos a su propio ser. No ocurre así en la noción nishidiana de lugar. Aquí necesitamos una nueva noción de espacio, más allá del espacio vacío o sinsentido de Newton, según la cual no es el sujeto el que genera espacio (en términos de circunstancia significativa), sino que el espacio está ya generado en todo su sentido, y el sujeto viene a

él y se conforma a él, como el agua se conforma a la forma del vaso o de la jarra: *be water my friend*, más que un eslogan publicitario, es la piedra de toque de toda una tradición de origen budista acerca de la conformación o conformidad del sujeto en un espacio significativo preexistente. No es el sujeto el que, desde sus determinaciones personales, viene a configurar una circunstancia en la que interactúan elementos externos, sino que todo lo que hay son elementos externos, y es el sujeto, que es “nada”, el que se adapta a la red significativa del espacio — que también es una nada dentro de la nada absoluta que supone la realidad.

Bernard Stevens nos da una pista para intentar comprender qué quiere decir Nishida con lugar: el propio Nishida reconoce que su concepto de *basho* es una remodelación del concepto de *khōra* que Platón maneja en el *Timeo*. Esto nos lleva a interesarnos a su vez por la relación presente entre el espacio semántico-relacional de la física aristotélica y el lugar “nishidiano”, habida cuenta de que las nociones modernas (mecanicistas) de espacio no nos son aquí de ayuda. En efecto, ante un concepto de lugar como marco estructural significativo preexistente al sujeto, nos sentimos tentados a entenderlo en términos de una red de significados relacionales en la cual el individuo se inserta y de la que recibe sentido. Pero de nuevo no debemos pasar aquí por alto que, en Aristóteles, esta red semántica tampoco es preexistente a las cosas, sino que surge o brota de

las relaciones de éstas. Cada vez más desconcertados comprendemos que pocos conceptos occidentales nos ayudan a entender qué puede querer decir Nishida, hablando de la lógica del lugar, cuando critica una “lógica subjetiva” o “lógica del sujeto”, iniciada en el propio Aristóteles, cuya relación fundamental es la de sujeto-objeto, y cuyo propósito principal es decir “algo” de “algo”, a favor de una “lógica del predicado”, en la que el sujeto es nada, su entorno también es nada, y en la que sólo en una reflexión espiritual que el sujeto llevaría a cabo mediante una autoanulación

de su subjetividad puede ese sujeto entender su subjetividad como unida en la nada absoluta con la realidad y recibir así un sentido *ocupando un lugar en ella*. Otra expresión nos deja más perplejos aún: Nishida, en la introducción a su primer libro (*Indagación del bien*) nos informa de que uno de los elementos principales de su filosofía es el descubrimiento de que no hay experiencia porque haya sujeto, sino que hay sujeto *porque hay experiencia*, y de este modo ésta precede en algún sentido y da forma al sujeto.

Si nos situamos ahora en un nivel más cotidiano, entendido como síntoma de un paradigma conceptual, encontramos un hecho de la vida diaria japonesa que nos resulta igualmente incomprensible desde nuestros presupuestos occidentales: mientras que, en el momento de presentarnos ante un desconocido, nuestro método habitual consiste en indicar nuestro nombre y apellidos (procedencia familiar), y quizá nuestra biografía (logros personales o subjetivos), un ciudadano japonés, si es mayor de edad, lo primero que hará será entregarnos su tarjeta de visita, en la que aparece, aparte de su nombre, su puesto de trabajo, es decir, el lugar que ese ciudadano ocupa dentro de una estructura social preexistente a él, que aporta sentido y valor a su ser, y, en todo caso, procurará darnos a conocer su lugar de residencia, amistades, lugar de estudio, y un largo etcétera referente a determinados lugares o contextos semánticos que ocupa o ha ocupado, y que le han determinado *a ser el que es*. Desde nuestra lógica subjetiva individual solemos prejuzgar las sociedades orientales como sociedades excesivamente masificadas en las que el sujeto queda anulado en su individualidad, sin entender que en ellas el sujeto no existe si no es justamente dentro de una masa que le da sentido por darle un lugar que ocupar. Incluso los intentos desesperados de separarse de la masa no suponen sino la búsqueda de un lugar que encaje con la voluntad personal, mas no el deseo de diferenciarse o de aislarse del grupo.

Ante tales diferencias conceptuales y existenciales, quizá la lectura de libros como esta *Invitación a la filosofía japonesa* de B. Stevens nos ayude a superar los muros intelectuales occidentales y a acercarnos a modos de ser seres humanos completamente distintos a los nuestros.

M.A. BUENO

## UN RODEO HACIA EL VANGUARDISMO

No hay ninguna cosa que no se parezca en nada a ninguna otra, esto es, que sea sin más lo que ella "misma" es, sino que cada una es lo que es pareciéndose además a las "otras". Cuando hablamos de las cosas, las nombramos, las reconocemos, etc., en nuestro hablar de ellas, nombrarlas, reconocerlas... hay siempre presupuesto un agrupamiento general de las mismas, es decir, por un lado, un estar éstas reunidas con éstas y aquéllas con aquéllas, y, por otro lado (pero por lo mismo), un estar todas éstas separadas de todas aquéllas, siendo precisamente las semejanzas de las que "participan" las cosas los criterios según los cuales unas se reúnen con y se separan de otras. Es evidente, por lo demás, que ninguna cosa se parece a cualquier otra de cualquier forma, de modo que, siendo gradual y limitada la relación de mutua "imitación" en la que se instauran, aquel agrupamiento mencionado resulta ser no un ordenamiento espontáneo y fluctuante de conjuntos aislables, sino una red más o menos fija de géneros y especies: porque en algo se parecen, decimos que el perro, el caballo y el ciprés son seres vivos; porque el perro y el caballo se parecen entre sí más de lo que cualquiera de los dos por separado se parece al ciprés, decimos de aquéllos que son animales, y de éste que no lo es. No obstante, y por inmediata que sea, la evidencia recién descrita es en todo caso cuestionable. Pues bien, restringiéndonos al Occidente, llamaremos a continuación Antigüedad a la época en la que aún rige (como algo que de antemano está presupuesto en todo decir) dicha evidencia, y Modernidad a aquella otra en la cual lo que rige es ya su cuestionamiento: para el antiguo las semejanzas preceden (de alguna manera) a las cosas que participan de ellas, constituyéndolas en lo que son; para el moderno, por el contrario, las cosas se parecen de cualquier forma entre sí, siendo por tanto sus semejanzas resultado de su previa diversificación (de su propio ser cada una lo que cada una sea), la cual deberá entonces explicarse al margen de la apariencia inicial que las cosas presentan. (No se está diciendo con esto que una época conozca la realidad mejor que la otra, porque no hay realidad más allá de la que constituyen los presupuestos de los que aquí estamos dando tan breve cuenta.)

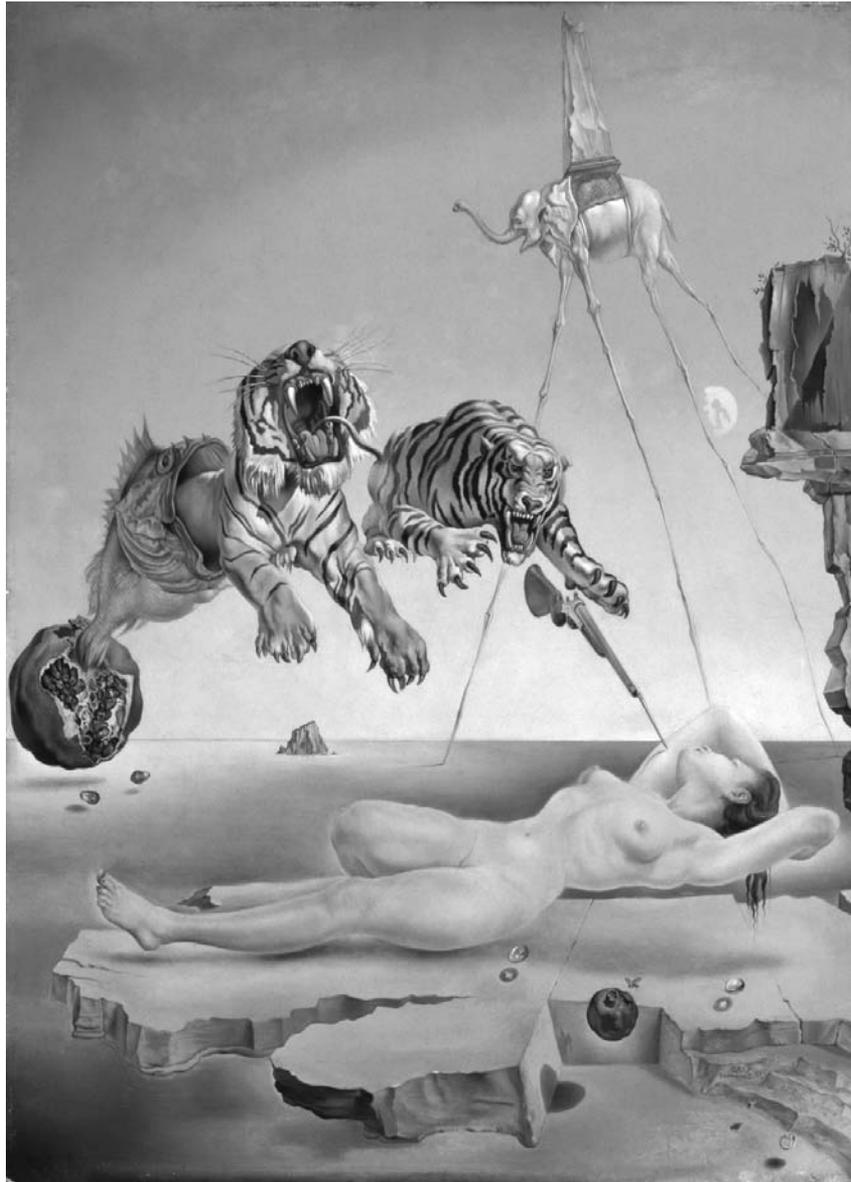
Acabamos de hacer una consideración en torno al modo de aparecer de las cosas, la cual, al cabo, ha resultado no serlo menos en torno a su modo de ser. Sobre esto, según suele reconocerse, habla la filosofía, cuyo sentido, por todo lo dicho, no podría ser el mismo en la Antigüedad que en la Modernidad. Pero también el arte (en sentido amplísimo) habla a su manera del ser de lo que hay, siendo así que tampoco el arte moderno (bien entendido que aquí este adjetivo funciona solamente en la oposición a 'antiguo' arriba definida) podría en absoluto expresar lo que el antiguo: el razonamiento antes desplegado justificaría una comprensión del arte antiguo que, concibiéndolo como imitación, destacara no la índole reproductiva de sus contenidos, sino la relevancia con que tal arte dice el carácter reproductivo del ser mismo de lo que hay; y justificaría igualmente una concepción del arte moderno como cuestionamiento del antiguo (que el artista individual lo desprecie además de cuestionarlo obedece sencillamente a que éste no tiene a este respecto una perspectiva privilegiada), es decir, como reivindicación expresa de, frente a la copia, innovación, frente a la formalidad, transgresión, frente al cultivo del género y el sostén de la tradición, originalidad y experimentación, etc. Así, pues, la exigencia de lo que en general se llama vanguardismo podría describirse como la de mostrar que cualquier cosa parece cualquier otra y ninguna alguna en particular: de ahí que éste se presente como una especie de exhaución aparentemente arbitraria de las posibilidades expresivas; y de ahí también que sea para empezar la obra de vanguardia aquello ante lo que la sensibilidad desprevénida tiende

a decir que "eso" parece cualquier cosa (menos arte, tal vez).

En consonancia con la impresión recién registrada, suele también sugerirse a menudo que al artista contemporáneo le falta la pericia ejecutiva ("¡eso también lo hago yo!") de la que el clásico andaría sobrado. Sin embargo, y contra lo que en principio pudiera pensarse, ocurre que la ya descrita exigencia del vanguardismo condiciona una actividad en nada exenta de complicaciones: si, en efecto, el arte antiguo corre siempre el riesgo de caer en la ordinariéz (en la superficial cosificación de la apariencia), el moderno se juega a sí mismo a su vez en el rechazo de la extravagancia, siendo su propio peligro el del recreo en la disolución estafalaria y fenomenista de las cosas. El empalago producido por la obra afectadamente clásica no es más que el reverso de la náusea que provoca aquella otra creación para la que por todo patrón de composición sólo podría aducirse la vacía exigencia "d'être à l'avant-garde". El arte moderno deja de ser arte (defrauda) cuando se siente eximido de la responsabilidad de mostrar que, al margen incluso de su inicial apariencia, las cosas siguen siendo, a pesar de todo, lo que cada una sea.

Así como la dificultad que Policleteo hubiera de afrontar a la hora de esculpir

aquella estatua a cada una de cuyas copias llamamos "diadómenos" no sería salvable por quien sólo poseyera una técnica para reproducir fielmente en bronce cuerpos humanos, tampoco la excelencia de Dalí como pintor, por ejemplo, es estrictamente explicable en los términos de una especial habilidad para dibujar peces, tigres, elefantes y cuerpos desnudos. Que la patencia figurativa ya no sea para el moderno un requisito significa solamente que tal condición ha sido sustituida por la otra igualmente grave y constrictiva de la aparente indefinición de las cosas, condición ésta cuya aneja dificultad radica en el preciso carácter de ser sólo aparente de la dicha indefinición, de suerte que el verdadero problema para el artista consiste en este caso en que, sea lo que quiera de la primera impresión, la cosa debe en último término seguir siendo la que es, y no cualquiera. La percepción de, por poner un caso, la bayoneta de un fusil que sale de un tigre que sale de otro tigre que sale de un pez que sale de una granada reventándola no se agota en la pura constatación de la inconsistencia de la apariencia inmediata, sino que, a expensas de esa misma inconsistencia, termina también por sentirse en su determinación la cosa de la que desde el principio se estaba haciendo tema en la pintura, a saber, la ensoñada picadura de una abeja causada por el despierto zumbido de otra.



A la inversa, alguien muy al corriente de las últimas tendencias juzgaría quizá a los clásicos carentes del ingenio del que los contemporáneos supuestamente hacen derroche. No obstante, así como en el cuadro de Dalí la imaginación no vuela hasta el punto de emplear cualesquiera formas, o disposiciones al azar entre éstas, o no importa qué colores, tampoco en la obra del antiguo aparece sin más lo que ya a una mirada ordinaria pudiera mostrarse. La de esculpir una figura perfectamente reconocible, tal que no meramente parezca el cuerpo de un hombre, sino que aparezca justamente como aquel cuerpo al que todos los demás se parecen (de donde los cuestionamientos relativos al canon), no es toda, sino sólo la mitad de la tarea de Policleteo, para quien ninguna cosa hay tan única que se reduzca a ser lo que ella misma es: porque sólo destacando frente al resto puede el mejor brillar, porque el coronado sólo es la cosa que es (el vencedor) en la medida en que se diferencia de aquello (el grueso de los vencidos) aparte de lo cual sin embargo no sería nada, por eso el que se ciñe la diadema aparece ceñido él mismo a su hado y, en consecuencia, plegado a una previa y radical derrota (de donde el aplacamiento de toda expresión de júbilo, el temple de ánimo del que se sabe también "participante", la piadosa asunción de la cinta que lo designa como vencedor...).

E. ISIDORO

## EL PRINCIPADO DE SEALAND: ¿FRAUDE O REALIDAD?

A veces el destino nos sorprende de manera inusitada. La historia nos ha demostrado en múltiples ocasiones que la mayor maravilla del mundo puede surgir en el lugar que uno menos se espera y en las circunstancias más extravagantes. Tal es el caso del Principado de Sealand, el que para muchos es el estado más pequeño del mundo y para otros la farsa más grande de la Europa moderna.

La historia es sencilla: Paddy Roy Bates, un radioaficionado veterano de la II Guerra Mundial, desea emitir una señal de radio pirata. Cansado de las trabas legales y de la persecución sufrida en su país (que incluso le llegó a costar la cárcel), decide buscar un territorio ajeno a la jurisdicción británica en el que poder llevar a cabo sus peculiares actividades. Entonces se acuerda de Rough Towers: una plataforma antiaérea encargada de defender la entrada al Támesis de los salvajes ataques de la Luftwaffe y que el gobierno de las islas había abandonado a su suerte en mitad del Mar del Norte, en plenas aguas internacionales, al acabar el conflicto. Y allí decide instalarse. Recoge sus bártulos, y se pone en marcha con su mujer Joanne y su hijo Michael. Una vez sobre ella, se autoproclama soberano: el príncipe Roy I. Corría el 2 de septiembre de 1967. El Principado de Sealand acababa de nacer.

Pero era necesario que la joven nación contara con una serie de requisitos indispensables en todo estado soberano. Y así fue como, al poco tiempo de que Sealand viniera al mundo, hicieron lo propio su bandera, su moneda, su selección nacional de fútbol, su constitución y su himno. Sealand se había

convertido en una auténtica nación independiente. Sólo le faltaba el reconocimiento internacional. Sea como fuere, el caso es que la existencia de esta pequeña nación autoproclamada supone una espina en el corazón de la todopoderosa Gran Bretaña, que en numerosas ocasiones, buscando restaurar su honor maltrecho, ha tratado de recuperar, aunque sin éxito, el territorio que antaño despreció. Las victorias sealandesas en los tribunales a este respecto han sido de escándalo: el gobierno

británico no puede hacer nada con él, pues técnicamente queda fuera de su jurisdicción. Ni siquiera le valió aumentar el tamaño de sus aguas territoriales para atrapar a Sealand dentro de ellas y así solucionar el problema de un plumazo, pues Roy I, consciente de por dónde irían los tiros, había tenido la misma idea. Sealand, una vez más, estaba condenada a ser libre.

Desde entonces, todo ha sido peculiar en este minúsculo lugar en mitad del océano, hasta el punto de surgir una espectacular multitud de seguidores y de enemigos. Por un lado están los que ven en Sealand un paradigma de rebeldía romántica y de utopías posibles, la muestra más clara de que en ocasiones David puede vencer a Goliat. Y por otro tenemos a los que lo consideran una absoluta pamplina, el fruto de la mente de un lunático, un sinsentido carente de fundamento que tiene como único propósito llamar la atención y enriquecer a su propietario a costa de un puñado de idiotas. De esta manera ha sido como ha marchado el devenir del Principado de Sealand desde su nacimiento hasta nuestros días: entre la gloria y la miseria. Con los pleitos ganados a Su Graciosa Majestad, las ofertas para hacer una película en Hollywood, los múltiples reportajes publicados en Internet y televisión, el reconocimiento "de facto" de su soberanía se han alternado actos de corrupción, fraude y estafa -incluso asesinatos- ejecutados en el nombre de Sealand. La verdad es que han sido múltiples las empresas realizadas bajo la fama del Principado, aunque no todas beneficiosas para él. Para los que somos aficionados a lo insólito, el caso particular de Sealand es uno de los prioritarios en nuestra agenda. Veremos cómo se desarrollan los acontecimientos de ahora en adelante. Lo que sí está claro es que no se tratará de algo convencional.

A. ROMERO

## BREVE NOTA SOBRE EDUCACIÓN

Las cosas han cambiado mucho desde que yo estudiaba, aunque no soy tan viejo, desde luego: sólo hace diez años que llegué a la universidad. Y sin embargo el sistema educativo ha cambiado tanto desde entonces que apenas lo reconozco ahora que me toca volver a él, esta vez como profesor. Este nuevo sistema tiene como punto de referencia el que se amplía el período de educación obligatoria dos años más, algo a lo que en principio nadie podría oponerse, pues representa en principio dos años más de educación para muchos niños que por su origen o situación social no podrían recibirla. Pero hoy por hoy está claro para casi todo el mundo que este nuevo sistema de enseñanza ha fracasado estrepitosamente y que no sólo no se ha conseguido progresar en la igualdad de oportunidades (las cifras de abandono escolar y absentismo lo cantan) sino que se ha retrocedido. Trataré de explicar brevemente algunos de los motivos.

El primero es que al elevar la edad de escolarización obligatoria se cambió también la edad de cambio de ciclo: antes se terminaba la educación general con doce o trece años, ahora el cambio de Primaria a Secundaria se hace dos años antes. La consecuencia más directa de esto es que si antes un licenciado sólo daba clase a alumnos mayores de 13 años, ahora tiene que dar clase a alumnos dos años menores, algo para lo que sus conocimientos de la licenciatura no sólo es que le sobren, sino que le estorban profundamente. Antes esa función la cumplían a la perfección los maestros, que habían realizado sus estudios de magisterio



y que estaban especializados en esa enseñanza. Ahora un mismo niño puede tener al mismo profesor en primer curso de E.S.O. (con diez u once años) y en segundo de Bachillerato (con diecisiete). Y no sólo es eso, sino que un niño que a los doce años no quiere estudiar y hasta odia el instituto y a los profesores, está condenado a permanecer allí durante cuatro años más, sin que se den medios al profesorado para orientarle. En resumen, se ha conseguido con el nuevo sistema todo

lo contrario de lo que se pretendía, hasta tal punto de que cada vez son más los alumnos que no llegan a la universidad, cada vez son más los institutos que pierden niveles del Bachillerato y cada vez son más los profesores que están deseando jubilarse, porque se sienten frustrados y no pueden ejercer una profesión que en la mayoría de los casos aman profundamente. Ya sé que no digo nada nuevo, que se sabe lo mal que está la Educación, pero no basta con que se sepa, porque son muchos los niños que se pierden cada año, muchas las situaciones insostenibles que se dan en los institutos, que se han convertido en un lugar de almacenaje de jóvenes más que en centros educativos. Y para más inri la educación se ha burocratizado hasta unos extremos en que el profesorado emplea más fuerzas y medios en el cumplimiento de sus funciones administrativas que en el de la educación propiamente dicha. Cada vez más los institutos se convierten en centros de control, más que de enseñanza, y cada vez más eso es percibido por el alumnado, que abandona estos lugares lo antes posible, salvo un pequeño número de afortunados.

Y lo peor es que todo esto se podía haber evitado. Las reformas se han hecho de espaldas a la comunidad educativa y se mantienen también a su costa. La inmensa mayoría de los profesores sabía que el cambio del sistema educativo iba a ser el fin del derecho a la educación en España, pero no pudieron impedirlo. A mí por lo menos me decían que tenía suerte por ser de los últimos que cursaba el Bachillerato Unificado Polivalente, ahora lo que me dicen es que soy joven y que me busque otra cosa, que la educación ya no merece la pena.

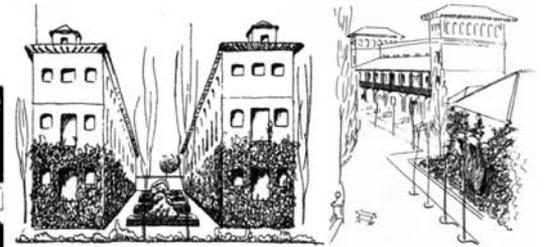
D. PASCUAL

## LA RESIDENCIA DE ESTUDIANTES DE ANTONIO FLÓREZ. HABITANDO ENTRE LA TRADICIÓN Y LA MODERNIDAD POR EL CAMINO DE LA SOBRIA RENOVACIÓN FUNCIONAL

*Ya el cielo está gris y rosa el anochecer. De pronto, al desembocar en la calle del Pinar, se ve allá en el alto fin de las bocacalles a oriente la luna grande redonda. De allí mismo casi, del polvo de oro, suenan leves las campanillas de unas cabras crepusculares. Y bajo la luna, en paz más que nada de la calle, las cabras se vienen a entrar en el establo irreal de nuestra alma acogedora, negras, lentas, rojas, graciosas, elásticas, fragantes. Superponiéndose a la calle, surge una colina verde, y baciendo río los adoquines grises, orillas la acera, valle el corazón, anda la calle como un río. Y suenan las campanillas por estas orillas con eco de nuestras sienas y pasan quedándose las cabras, transeúntes y limitadas. Y ¿por qué nos hacen buenos más que los hombres y las mujeres que pasan estas cabras que ramonean suaves en nosotros mismos como si fuéramos árboles verdes brotados?... ¡Qué gozo ya esta gran promesa de verdor, de oro, de esbeltez, de luz, de pájaros, en esta colina yerma ayer, pedazo del planeta que nos corresponde, y donde estamos poniendo al ponerlos (... ) nuestro verdor, nuestro ardor, nuestra dureza y nuestra llamada!*

Juan Ramón Jiménez

La arboleda en el Cerro del Viento es la Colina Mediana que Juan Ramón Jiménez habitó, al que llamó cariñosamente Cerro de los Chopos y sobre el que permanece indeleble su huella, una estrecha franja de terreno accidentado en el Parque Urbanizado del ensanche madrileño de Castro, edificado por el arquitecto Antonio Flórez como metáfora de una isla habitada por la madrileña Generación del 27 y símbolo del ambiente de gozosa renovación de la enseñanza científica y de las artes según el ideario de la Institución Libre de Enseñanza y de la Junta de Ampliación de Estudios. Se



proyectan edificaciones desornamentadas, sobrias, austeras y contenidas, síntesis del delicado equilibrio entre lo popular y lo internacional, la tradición y el futuro, el historicismo neo-mudéjar y la vanguardia racional, lineales, independientes e interrelacionadas y muestra de una arquitectura más reformadora que precursora de la modernidad, creada funcionalmente desde el interior hacia el exterior, atendiendo al programa de uso y soleamiento mediante un esquema abstracto y una formalización renovadora y de componentes estilizados que reivindica una posición empírica y militante en la confiada y expresa formulación del valor de la renovación de la enseñanza. Flórez obtuvo el mejor resultado posible de los precarios materiales constructivos disponibles que, como dijera el geógrafo Manuel de Terán, materializan los dos paisajes madrileños presentes en el Cerro: las pinceladas de granito que salpican los jardines en la fuente del Jardín de las Adelfas y en el banco del Duque de Alba, dibujados según trazas del jardinero Javier de Winthuysen, en referencia al paisaje de la sierra de Guadarrama, así como el severo verde de la madera y el rosa tostado quemado por el sol del ladrillo visto recocho de un Madrid, citado por Unamuno, de campos terneños, de tierra arcillosa, yerma y desolada, con proliferación de alfares.

*Pienso en mi cuarto lleno de sol mañanero... los estudiantes se esparcían por los campos de juego, cantaban bajo las duchas...*

*Mi cuarto es precioso, tiene tres ventanas grandes al jardín y todo el día lo tengo lleno de sol; además, el jardín está precioso, con muchas flores, que a mí solo, entre los 150 residentes, me permiten coger para mi cuarto... una librería en la que "cabén más de 500 libros", la estufa, el lavabo, el "roperito de pino barnizado", el "desayuno de tenerdor" en el que puede comer "todo el pan que quiera", los manteles y servilletas limpias cada día, el agua filtrada y hervida, el baño diario.*

Los pabellones Gemelos, construidos en los años 1913 y 1914, respectivamente, se proyectaron como dos bloques lineales de orientación este-oeste, con tres plantas iniciales - en los años cuarenta se elevaría una más- que albergaban veinticuatro dormitorios cada uno abiertos al mediodía, a los que se accedía a través de una galería cerrada hacia el norte y rematados por aleros "neomudéjares" y cubiertas planas como terrazas-solárium. El último pabellón construido por Flórez para la Residencia en 1915 sería la metáfora marina de un crucero arquitectónico, que debido a la estrechez del solar invierte, con su esquema lineal nortesur y orientación este-oeste, al de los pabellones Gemelos. La organización explica la rigurosa composición simétrica del variado programa: la repetición de seis salas para laboratorios en planta baja, como aulas de escolares, y un programa de habitaciones en plantas superiores con acceso por un amplia galería de madera vernácula a poniente (un pasillo-balcón-corralla al aire libre bañado por el sol como una solana de pérgolas de madera), que junto a los torreones extremos mudéjares acusa una personalidad regionalista.

*... tiene el mote de "Transatlántico" por su largo balcón de borda y porque sobre la tendida recta de su azotea flotan al viento nuestras ropas como equipos de tripulación en cordaje naviero.*

Todos con cubierta plana en conexión con la ortodoxia moderna pero derivada de una constante formal en la arquitectura escolar de Flórez basada en postulados de salubridad e higiene. Azoteas de luz, aire y vistas que realzan la que ya daba el cerro elevado. Desde su altura se tomaban baños de sol y se dominaba el Hipódromo, pudién-

dose ver las carreras hípcas de otoño y primavera.

*... y permite ver con libertad el libre juego de las nubes, tan vario, suntuoso y cromático en el centro de España.*

Los vientos hispano-ingleses soplaban en los Altos del Hipódromo cercados de dorada sílice entre plantaciones de chopos, adelfas, tilos y acacias, convertidos en vivos protagonistas literarios: la estrecha cinta del Canalillo de Lozoya, el paseo de las Acacias y Chopos de Juan Ramón que marcaban en el aire el trayecto de las aguas en su discurrir, o el que plantara el poeta como parte de la institución que crece con ellos. Entre los fantasmas de la casa habita aún, en este lugar alejado de fetichismos, tráficos y ruidos y en desconexión física, social y cultural con la ciudad histórica, el espíritu de los primeros versos de la Edad de Plata a través de la interminable lista de pasajeros ilustres que habitaron o visitaron la Residencia. Insignes residentes como Alberto Jiménez Fraud, Federico García Lorca, Luis Buñuel, Salvador Dalí o José Moreno Villa, visitantes habituales de esta arboleda perdida, como Alberti, ocasionales como Neruda, y la vocación europeísta de los protagonistas invitados de la vanguardia internacional: Gropius, Le Corbusier, Lutyens, Mendelsohn, Van Doesburg, Madame Curie, Einstein, H.G. Wells, Stravinski, Ravel... una interminable lista para un nuevo campus de la pedagogía y la ciencia modernas que proponía, como escribiera Celaya, un mundo más grande, sin gesto ni aspavientos, una nueva sentimentalidad generosa e iluminada y una nueva España del siglo XX.

*Aquel chopo de luz me lo decía, en Madrid, contra el aire turquesa del otoño: Termina en ti mismo como yo.*

La Colina de los Chopos. Juan Ramón Jiménez

M. FERNÁNDEZ