

ISSN 2386-7361

Humano,
creativamente
humano

Humano, creativamente humano

Filosofía y arte para la vida, a ras de suelo

HCH 8 / Enero 2016



Número 8

Enero 2016

Madrid, España

Fundadores, directores y editores:

Antonia Tejeda Barros & David Cerdá García

Foto de portada y logo HCH 8: *Charlie in Amsterdam* / Eyal Streett, Amsterdam, 2015

© 2016 Humano,
creativamente humano

www.humanocreativamentehumano.com



HCH 8 / Enero 2016

ÍNDICE

| | |
|---|-----|
| (Genios & ¿genios?) El universo de Joyce, Antonia Tejeda Barros | 4 |
| (¿Dios ha muerto?) Avatares de la creencia en Dios, Manuel Fraijó | 9 |
| (¿Existe el progreso?) Ruina y demolición del televisivo barrio infantil, David Cerdá | 13 |
| Anti-LGBTI Discrimination Harms Efforts to Fight HIV/AIDS, Jennifer Prestholdt | 19 |
| (¿Es el ser humano un monstruo?) Los fascistas huelen a huevo podrido, Antonia Tejeda Barros | 25 |
| Peter Beinart's Holocaust Problem, E. Randol Schoenberg | 36 |
| (Love and Death) El patito feo, Juan Guillermo Tejeda | 40 |
| (Al desnudo) La democracia como espectáculo deportivo, Víctor Bermúdez Torres | 44 |
| (El rincón del músico) An Interesting Balance, Tussah Heera | 48 |
| Desde una <i>ignorantia</i> apenas <i>docta</i> , unas notas con mucho de confesión al pie de un reciente escrito de Antonia Tejeda sobre Igor F. Stravinsky, Ángel Repáraz | 55 |
| (El rincón del poeta) Versos nuevos para días nuevos, Cristina Martínez Chueca | 61 |
| Un tríptico sin estridencias para un fin de año, Ángel Repáraz | 65 |
| (El rincón del esteta) Teodiceas y telarañas, Jordi Claramonte | 69 |
| Para una teoría <i>angélica</i> del arte (II). Creación, posibilidad, inspiración, Víctor Bermúdez Torres | 72 |
| (El rincón del fotógrafo) The Magic of the Angkor Temples, Tania Shybko | 89 |
| Paseando por el Norte de Chile, Ivo Tejeda | 98 |
| (Rocking Philosophy) What a Wonderful World, David Cerdá | 106 |

| | |
|--|-----|
| (Philo-tasty) Upgraded pita in a pan (surprises included), Eyal Streett | 110 |
| (Destellos) Citas de Spinoza, Hume y Foucault | 121 |
| (Cumpleaños feliz & <i>In memoriam</i>) Pensadores y artistas nacidos en enero y febrero | 123 |



HCH 8 / Enero 2016

El universo de Joyce, por Antonia Tejeda Barros

Al pasear por las calles de Dublín no puedo evitar pensar en James Joyce: genio (amado y odiado), maestro del lenguaje y poeta. Joyce vivió casi toda su vida fuera de Irlanda, pero su universo gira alrededor de Dublín: *“For myself, I always write about Dublin, because if I can get to the heart of Dublin I can get to the heart of all the cities of the world. In the particular is contained the universal”*, escribió Joyce.

The James Joyce Centre está situado en la North Great George’s street (en el número 35) y se dedica a promover la vida y obra de Joyce. También organiza en junio el *Bloomsday*, una celebración que toma el nombre de Leopold & Molly Bloom, protagonistas del monumental *Ulysses*, cuya acción transcurre en un sólo día (el 16 de junio de 1904).

Sólo en Dublín Joyce vivió en 14 casas diferentes. Viajó mucho y vivió en Trieste, París, Roma, Nueva York y Zürich. En 1912 visitó por última vez Irlanda.

En 1907 Joyce publicó *Chamber Music*, una colección de 36 poemas. En 1914 publicó *Dubliners*, 15 historias cortas ambientadas en Dublín. En 1916 publicó la novela *A portrait of the Artist as a Young Man*, y en 1918 publicó su única obra de teatro: *Exiles*.

En 1922 la arriesgada Sylvia Beach publicó en París *Ulysses*. Sylvia Beach (cuyo verdadero nombre era Nancy Woodbridge Beach) fue la dueña de la

famosa librería *Shakespeare & Company*, que no es la *Shakespeare & Company* que muchos hemos visitado en París y que sale en *Before Sunset* y *Midnight in Paris*. La original *Shakespeare & Company* se inauguró en 1919 y cerró en 1940, durante la maldita ocupación nazi. George Whitman abrió en 1951 una librería llamada *Le Mistral* y luego la llamó *Shakespeare & Company* en honor a la antigua *Shakespeare & Company* de Sylvia Beach. Hoy su hija es la dueña de la librería. ¿El nombre de su hija? Nada menos que Sylvia Beach Whitman.

Antes de la publicación de *Ulysses* por Sylvia Beach, *Ulysses* había sido publicado por partes de 1918 a 1920 en la revista literaria norteamericana *The Little Review* y sus editores habían sido llevados a juicio bajo la acusación de publicar “material obsceno”. *Ulysses* fue censurado en EEUU hasta 1934, y en Inglaterra, hasta 1936. Acerca de *Ulysses*, Joyce dijo: “*I’ve put in so many enigmas and puzzles that it will keep the professors busy for centuries arguing over what I meant, and that’s the only way of insuring one’s immortality*”. El monólogo interior final de 40 páginas sin comas ni puntos de Molly Bloom es espectacular. Hemingway dijo acerca de *Ulysses*: “*Joyce has a most goddamn wonderful book*”.

En 1927 Sylvia Beach publicó *Pomes Penyeach*, una colección de 16 poemas, y en 1936, fue publicado *Collected Poems*. En 1939, dos años antes de la muerte de Joyce, fue publicado *Finnegans Wake*. Nabokov dijo que la última obra de Joyce era “*a perverse leaning toward the disgusting [and] one of the greatest failures in literature*”. Hace poco se descubrió el manuscrito inédito de un cuento para niños escrito por Joyce en 1936 para su nieto Stephen (nacido en 1932, único descendiente con vida de Joyce). El cuento ha sido publicado por primera vez en enero de 2012, y se le ha dado el título de *The Cats of Copenhagen*.

El gran amor de Joyce fue Nora Barnacle. Se conocieron en 1904 y se casaron 27 años más tarde, en 1931. Estuvieron juntos 37 años, hasta la

muerte de Joyce. Tuvieron dos hijos: Giorgio y Lucia. Giorgio fue cantante, marido de Helen Kastor y padre de Stephen. Lucia fue bailarina, estudió con Isadora Duncan, y fue amante de Samuel Beckett y Alexander Calder. En 1935 fue diagnosticada de esquizofrenia. Fue paciente de Carl Jung. Joyce escribió en 1913 el bonito poema "A Flower Given To My Daughter" (*Pomes Penyeach*):

Frail the white rose and frail are

Her hands that gave

Whose soul is sere and paler

Than time's wan wave.

Rosefrail and fair –yet frailest

A wonder wild

In gentle eyes thou veilest,

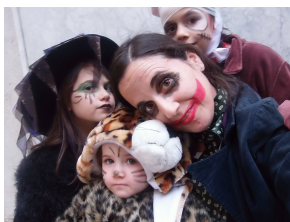
My blueveined child.

En 1935 *The New Yorker* entrevistó a Giorgio. Giorgio cuenta que su padre tiene graves problemas de vista (fue operado 9 veces), lee a Ibsen para relajarse, le encanta hablar por teléfono y detesta los perros (al igual que Woody Allen, por cierto).

En una carta escrita a Nora, Joyce describe su repulsión hacia la religión católica y confiesa hacerle la guerra con su arte: "*My mind rejects the whole present social order and Christianity (...) Six years ago I left the Catholic church, hating it most fervently (...) I made secret war upon it when I was a*

student and declined to accept the positions it offered me. By doing this I made myself a beggar but I retained my pride. Now I make open war upon it by what I write and say and do”.

Joyce murió en Zürich 20 días antes de cumplir los 59 años, en 1941, en plena Segunda Guerra Mundial. Está enterrado en Zürich. Es considerado hoy uno de los escritores más importantes, revolucionarios e influyentes del siglo XX. Nunca se le concedió el Nobel de Literatura.



Antonia Tejeda Barros, Dublín, 6 de septiembre de 2012
/ Madrid, diciembre de 2015

Publicado en el [Blog de Antonia Tejeda](#) el 6 de septiembre de 2012





Fotos de Antonia Tejeda Barros, Dublín, 2012



HCH 8 / Enero 2016

Avatares de la creencia en Dios, por Manuel FraijóPublicado en [El País](#) el 1 de noviembre de 2015*A la memoria de mi hermana Dolores (1942–2015)*

En plena Ilustración europea se prohibían en España los libros que intentasen demostrar la existencia de Dios; se los considerabapeligrosos. Y es que Dios era tan evidente que no necesitaba demostración alguna. Se cuenta que durante el reinado de Felipe IV (1621-1665) se pensó, para remediar la pobreza de nuestras tierras, en canalizar los ríos Manzanares y Tajo; pero una ilustre comisión de teólogos se declaró en contra con la siguiente *sutil* argumentación: si Dios hubiese querido que ambos ríos fuesen navegables le habría bastado con pronunciar un sencillo “hágase”. Si no lo hizo, sus razones tendría. Y no está permitido enmendarle la plana.

Salta a la vista que por aquellas fechas Dios era algo inmediato, asequible, presente, familiar. Era un dato más de la realidad, o incluso el gran dato. Europa y, por supuesto, España convivían sin mayores traumas con la fe en Dios, una fe heredada de las buenas gentes del pasado.

También parece obvio que en la actualidad Dios no encuentra fácil acomodo, al menos en la geografía occidental. Hace más de un siglo que Nietzsche, con su habitual desparpajo, lo envió a engrosar la lista del paro; lo declaró viejo y cansado, incapaz de asumir las tareas que los nuevos tiempos demandan. Y un gran conocedor e intérprete de Nietzsche, M. Heidegger, no

tuvo reparo en afirmar que “en el ámbito del pensamiento es mejor no hablar de Dios”. Se tiene la impresión de que la recomendación del filósofo de la Selva Negra goza de notable aceptación. En España, constataba con ironía Antonio Machado, “se puede hablar de la esencia del queso manchego, pero nunca de Dios...”.

Se ha hecho un gran silencio sobre Dios; su muerte ha sido repetidamente anunciada. Lo hizo, pero sin triunfalismo ni euforia, Nietzsche. De hecho percibió como pocos que, sin Dios, sonaba la hora del desierto, del vacío total, del nihilismo completo. Acudió a tres certeras metáforas para ilustrar las consecuencias de la muerte de Dios: se vacía el “mar”, es decir, ya no podremos saciar nuestra sed de infinitud y trascendencia; se borra el “horizonte” o, lo que es igual, nos quedamos sin referente último para vivir y actuar en la historia, se esfuman los valores; y, por último, el “sol” se separa de la tierra, es decir, el frío y la oscuridad lo invaden todo, el mundo deja de ser hogar. ¡Noble forma de despedir a un difunto! Nietzsche era consciente de que la muerte de Dios cambiaba el destino del mundo y de la historia y le quiso dedicar un gran elogio fúnebre. Repetidamente se ha evocado el carácter clarividente, casi profético, de la figura de este genial escritor y filósofo. ¿Intuiría que un siglo después de su muerte, en nuestros días, nos íbamos a quedar casi sin mar, sin horizonte, sin sol? Tal vez fue consciente de la notable dificultad que entraña convertir en categorías seculares vinculantes los pilares religiosos de antaño.

No parece posible, ni lo pretende este artículo, retornar a los lejanos tiempos en los que la presencia de Dios era tan obvia que se contaba con él a la hora de canalizar los ríos. Occidente ha seguido, más bien, el itinerario de Feuerbach: “Dios fue mi primer pensamiento, el segundo la razón, y el tercero y último el hombre”. En el ámbito filosófico, la teología de ayer se llama hoy antropología. Y tampoco asistimos en la actualidad a contundentes proclamaciones de ateísmo. El ardor negativo de otros tiempos ha dado paso al desinterés actual. Muchos ateos de ayer prefieren llamarse hoy increyentes.

Y es que tal vez todos, creyentes e increyentes, nos hemos dado cuenta, como Bonhoeffer, de que “el problema de Dios tiene su origen en Dios”, en su “invisibilidad”, en el carácter misterioso de su revelación. Bien lo sabía san Agustín: “Si lo comprendes, no es Dios”. De ahí que el aplomo afirmativo de otras épocas haya sido reemplazado por un incómodo balanceo entre el sí y el no. El maestro Eckhart era llamado “el hombre del sí y del no”. Se referían al carácter dialéctico de su pensamiento, también cuando hablaba de Dios. Solo abandonaba la dialéctica cuando se disponía a preparar una *sopilla* para los pobres; no había para él urgencia mayor.

Impresiona constatar cómo creyentes tan profundos y auténticos como José Gómez Caffarena se adherían a la “dramática ponderación entre el sí y el no a la fe cristiana”. En él vencía el sí, pero su fe supo de noches oscuras, de travesías del desierto. Y no es menor la impresión que causan algunas frases del papa Francisco: “Si una persona dice que ha encontrado a Dios con certeza total y ni le roza un margen de incertidumbre, algo no va bien”. O esta otra: “Si uno tiene respuesta a todas las preguntas es prueba de que Dios no está con él”. Y añade: “Un cristiano que lo tiene todo claro y seguro no va a encontrar nada”. Desde luego no estamos ante un lenguaje muy *pontificio*, pero sí hondamente humano, altamente teológico, y sensible a nuestro convulso siglo XXI.

No puede, pues, extrañar que dos grandes maestros de la teología cristiana, Karl Rahner y Karl Barth, se mostrasen abiertos a una teología más propensa a la pregunta que a la respuesta. Preguntado en una ocasión el primero si de veras se consideraba creyente cristiano, respondió con aire taciturno: “Sí, pero no a tiempo completo”. Obviamente no quería decir que, por ejemplo, era creyente en las horas centrales del día e increyente al atardecer. Sencillamente aludía al carácter débil, precario, de su fe; estaba traduciendo al lenguaje de nuestro tiempo el evangélico “creo, Señor, pero ven en ayuda de mi incredulidad”. Rahner, calificado por H. Fries como “el mayor testigo de la fe del siglo XX”, solo se consideraba, pues, creyente a intervalos. Es más: dejó escrito que lo de ser cristiano no es un “estado”, sino una meta, un ideal.

Propiamente no es correcto decir “soy cristiano”, sino “aspiro a ser cristiano”. En parecidos términos se expresaba el otro gran maestro, en este caso de la teología protestante, Karl Barth, al rechazar la distinción entre creyentes e increyentes. Aducía que él conocía a un increyente llamado Karl Barth. En realidad, la tradición cristiana siempre supo que somos ambas cosas a la vez, creyentes e increyentes. Nuestro Unamuno lo expresó lapidariamente: “Fe que no duda es fe muerta”.

Por último: los avatares de la creencia en Dios son asunto de la “interioridad apasionada” (Kierkegaard) de cada creyente. Pero es posible que en ese secreto recinto personal se escuche la atormentada voz de Pascal con su inolvidable “incomprensible que exista Dios e incomprensible que no exista”. Es, de nuevo, la dialéctica entre el sí y el no, compañera asidua de la condición humana y de la creencia religiosa.



Manuel Fraijó, Madrid, 1 de noviembre de 2015

© MANUEL FRAIJÓ / EDICIONES EL PAÍS, SL 2015



HCH 8 / Enero 2016

Ruina y demolición del televisivo barrio infantil, por David Cerdá

Circula por ahí un tropo pseudo-filosófico referente a la juventud y la mudanza de los tiempos que conviene ir descartando. No es que esté desprovisto de su chispa de sabiduría: es que ni es para tanto ni sirve para convalidar según qué cosas. Se suele poner en boca de Sócrates («Sócrates los jóvenes de hoy» es el lugar común *googleado*), al que oímos quejarse de que los jóvenes son unos disipados tiranos que desprecian la autoridad, contradicen a sus padres y no observan las más elementales normas de urbanidad. Platón repitió de sus labios lo mismo, y Les Luthiers, siempre al quite, lo versionaron en clave eminentemente sexual. El tropo se airea con la doble pretensión de exculpar a los jóvenes de cualquier tropellía —somos sus rezongones mayores los que nunca entendemos de qué va la vaina— y el de dar por bueno cualquier giro que tomen los tiempos. Es el argumento *ad novitam*, que de puro manido se está quedando paradójicamente anticuado: todo lo nuevo es bueno; el mundo se divide entre modernos y aguafiestas. La contemporaneidad es una profecía autocumplida de progreso.

Dicho tropo forma también parte del ideario básico de los programadores televisivos y sus palmeros, y de los aborregados entusiastas de la telerrealidad. A quien osa discutir la parrilla a la que se somete a los televidentes (sí: aunque existan sopetecientas cadenas), sugiriendo, por ejemplo, que sus inmundicias tengan el emplazamiento que les corresponde —a la hora que pasa el camión de la basura, por ejemplo—, o que contenidos de otras cotas encuentren cabida, se le tacha de carca, de paleta ignorante de las leyes de la oferta y la demanda, de debelador de las libertades

esenciales, o de cosas peores. Y ello con especial crudeza cuando de los programas para niños se trata (ese succulento mercado); con redobladas fuerzas si hay un intento sincero de reforma. A los niños, se nos dice, le gusta lo que les gusta, y no hay manera de evitarlo. Por lo visto, el niño es el único ciudadano libre que tiene la sartén del mercado por el mango; parece que son infantes los ejecutivos que deciden qué se va o no se va a producir. Por lo tanto, no se puede sugerir, por ejemplo, que sea un problema que la mayoría de los programas emitidos presenten a los padres como idiotas y/o sistemáticamente ausentes, como seres histéricos y derrotados que darían lo que fueran por ser niños otra vez. Todo lo que no sea el recurso «libre» a lo facilón y empobrecedor es intervencionismo de corte estalinista; un distópico amago de volver a inaugurar *koljós*.

Así las cosas, menos aún se podría hacer lo que me dispongo a hacer: denunciar el propagandístico modo en el que la visión de la sociedad está siendo alterada por dichos programas infantiles. Lo haré, de todos modos, a riesgo de que me atribuyan devaneos ideológicos contra los que combato sin resuello.

Mi generación —que todavía no es antediluviana; soy un padre y no un abuelo— creció con programas como *Barrio Sésamo*. Tanto en su versión norteamericana como en la española, y seguramente en la del resto de países, *Barrio Sésamo* era eso, un barrio: una versión de una comunidad integrada, en el que había fines compartidos, convivencia activa, un bien común. Tales programas escenificaban vivencias comunes y la conciencia de pertenecer a un todo, y eran por tanto una invitación a la solidaridad y a la polis. A edades del todo decisivas, los televidentes de entonces comprendíamos que no se llega muy lejos cuando se camina solo, y que hay fines que coexisten con el interés propio haciendo de la vida algo más digno y grande. Nos sentábamos frente a la televisión y recibíamos nuestras primeras lecciones de política, pero de política sin colores ni consignas; éramos educados en la urbanidad y la civilidad.

En unos pocos años le hemos dado la vuelta a la tortilla, permitiendo que la dieta televisiva básica de los más pequeños esté plagada de concursos que animan a la competitividad individual. Pasar de la Gallina Caponata, de Espinete y Chema a los concursantes de Master Chef Junior, altera el paisaje de valores de un modo que apenas comprendemos, a juzgar por lo poco que nos espanta. Asumimos con una bárbara dejadez que es así como ha de ser su mundo, porque así es ya todo el mundo: un erial civil en el que todo lo común se reduce a lo emotivo, y todo lo que importa es asunto de cada cual. No faltarán escenas de abrazos y llantos compartidos, que los chicos malinterpretarán como generosidad verdadera. Ya no verán vivencias comunales, sino ráfagas emotivas de euforia y tristeza que sintonizan en el mismo lugar.

Que todo lo bien que te vaya en la vida depende de tu esfuerzo y tu talento es, uno, una valiosa verdad individual, y dos, una peligrosa mentira social. Colocándonos a todos en fila india, enseñándonos que «solo puede quedar uno» («the winner takes it all», cantaba Abba), se nos quiebra como conjunto armónico. Por supuesto que, como remarcaba Freud, el mundo no es una guardería. Tales consensos, esa trama compartida a la que llamamos sociedad civil, no están exentos de problemas y descarrilamientos. Pero escamoteando a nuestros hijos la existencia del barrio solo los abocamos a una asepsia civil que no solo es falsa, sino que apunta a lo terrible, a unos futuros *Juegos del hambre* —ese *contest* definitivo— donde recuperar la entraña civil solo sea posible a través de muchas muertes y nuevos héroes. Cuando lo cierto es que la mejor sociedad sería aquella que no requiriera mártires.

Hay un añadido que remacha el mensaje: todo lo que se refiere al desempeño es en definitiva una cuestión sentimental. Si de cantar se trata (*La voz Kids* y otros engendros), el asunto no son las clases ni los años de Conservatorio ni el empeño constante ni cualquier otra inversión a la larga para construir capacidad y orgullo de oficio, sino *transmitir*. Y sobre todo, emocionar a la audiencia, no con el arte mismo, sino con el drama personal,

la lacrimogenia, toda esa sobreactuada parafernalia. Los llamamos *talent shows*, cuando son más bien concursos de espontaneidad. Con viento de popa: sometiendo a los chavales a una presión infame, a un escrutinio innecesario por temprano y volátil, es seguro que recabarás una dosis copiosa de llantos. Y las audiencias dictan que el espectador espera el arrebol y el moco, antes que la afinación o la melodía.

Todavía habrá quien se escude en que una sociedad liberal como Dios manda, y en pleno siglo XXI, no puede meterse a transmitir sentimientos de comunidad que constituyen una visión sesgada y no connatural a la vida en democracia. Se equivoca. De un lado, la solidaridad y la existencia de un bien común no son partidistas, no remiten a esta o aquella opción política, sino que son nucleares a nuestro sistema de convivencia (ahora en entredicho). Como explica Martha Nussbaum en Emociones políticas,

La cuidadosa neutralidad que un Estado liberal observa (y debe observar) en materia de religión y doctrinas comprehensivas no es extensiva a los fundamentos de su propia concepción de la justicia (fundamentos tales como la igual valía de todos los ciudadanos y ciudadanas, la importancia de determinados derechos fundamentales y el rechazo de diversas formas de discriminación y jerarquía).

De otro lado, como la propia autora refleja en su clarividente libro, solo preocupándonos en educar a nuestros hijos en la persecución de objetivos compartidos (y esto no es el *empresarial* «hacer equipo», sino el *político* «hacer democracia») lograremos que el concepto cuaje y perdure. Demasiado bien sabemos que no es una idea que brille en el mundo entero; y ya empezamos a vislumbrar el verdadero precio que habría que pagar por permitir que se apagase. Toda esta asepsia sobre la esencia comunitaria de nuestra convivencia nos lleva al descuido de nuestras responsabilidades educativas, esas que con tanto celo asumimos, por ejemplo, al abordar lo que nuestros niños han de comer o a propósito de las drogas que han de evitar. Nos importa infinitamente más que chapurreen el alemán a la clase de sociedad en la que emplearán ese idioma; y así nos va.

Bien mirado, tanto en su versión española como en la estadounidense, *Barrio Sésamo* no dejaba de ser un barrio obrero. Y ya sabemos que a día de hoy eso es la peste. Como bien ha expuesto Owen Jones en su libro Chavs, hoy todo lo que no sea hablar de la clase media o la alta es hablar de un submundo depauperizado y de una bestia inculta de la que mejor no hablar. En *Sesame Street* hay carpinteros, panaderos, gente que arregla cosas y anti-climáticos empleos similares, y hay policías y bomberos que hasta dan los buenos días y se preocupan por el desarrollo de la buena vecindad.

Yo entiendo que todo eso es muy naif y tiene poco lustre; que a lo mejor ni las criaturas que deambulan por *Gran Hermano* lo iban a ver ni ninguna modelo lo iba a querer presentar. Que tampoco da juego para vender espaguetis de grano auténtico ni cedés. Y que según para quién resulta mucho más conveniente encaminar los anhelos y los modelos de nuestros hijos hacia el artiesteo (si es que los pobres no valen para futbolistas o modelos, o al menos como carnaza de otros *realities*), o hacia el glamuroso empeño de servir deconstrucciones de pollo a 30 euros el plato. Y encaminarlos, sobre todo, a esa falacia asfixiante que de puro frecuente amenaza con verificarse: el mundo que es una selva donde todo se reduce a saber competir. Aunque para ello haya que cocinar un huevo non nitrógeno líquido, bailar un tango con una sensualidad que uno no comprende o ponerse a hacer gorgoritos en plan Lady Gaga.

No hay, huelga decirlo, planes establecidos ni complots en la sombra. Todo esto nos pasa sobre todo por estupidez, por cansancio, por inercia y por codicia. Y a fin de cuentas entiendo que haya que ir preparando al personal para que cuando crezcan les cuadren las versiones seniors de los *chef contest* y *las operaciones para triunfar* y el resto de luchas a muerte en OK Corral. Solo así podrán enfrentarse, cuando toque, a sus variantes más chuscas, al aluvión de concursos de nado, de regates a la báscula, de cambio-integral-para-quedar-igual-de-idiota-pero-monísimo/a; de peleas con los puños, que todo llegará. O a *El jefe infiltrado*, estomagante producto con toneladas de condescendencia empresarial (o directiva, que no es lo mismo)

en la que el capitán del barco hurga en las vidas ajenas, se permite toda clase de juicios de valor que exceden lo estrictamente productivo, y acaba, una vez destapado que es el jefe, en un aquelarre de amenazas veladas mezcladas con poses a lo Papá Noel ante los temblorosos trabajadores. Y que el cielo nos asista si en esto va a quedar la invadeable tensión entre quienes manejan el cotarro y quienes ponen su empeño y su vida como empleados.



David Cerdá, Sevilla, 1 de diciembre de 2015



HCH 8 / January 2016

Anti-LGBTI Discrimination Harms Efforts to Fight HIV/AIDS, by Jennifer Prestholdt

Originally published on [The Advocates Post](#) on November 30, 2015

Also published on [The Human Warrior](#) on December 1, 2015

I went to Mwananyamala Hospital (a government facility) for HIV testing. During the pre-counseling, I came out as gay to the health staff (counselor) and immediately he condemned me saying that it was my fault to catch the virus because of my behavior of practicing anal sex. The counselor used abusive words and told me that I have to suffer both punishments being HIV positive and also going to hell because of my sins. That made me leave the Centre without testing. I developed a negative attitude and decided not to go for HIV anymore until my friend from a LGBT advocacy organization helped me go to user friendly Centre [private] and was tested positive. I am now on treatment. (27-year old gay man interviewed in Dar es Salaam, Tanzania)

Through The Advocates for Human Rights' work promoting LGBTI rights around the world, we routinely hear stories like this of the struggle to access health care and health information. On World Aids Day (December 1), it is particularly important that we draw attention to the fact that anti-LGBTI discrimination harms efforts to combat HIV/AIDS worldwide.

Tanzania, where The Advocates has partnered recently with LGBTI human rights organizations, provides a good example of the problem. Due to widespread discrimination based on sexual orientation and gender identity, LGBT individuals in Tanzania fear disclosing their sexual orientation to health

care providers. Further, health care providers often refuse needed services to LGBT individuals. In its Third National Multi-Sectoral Strategic Framework for HIV and AIDS (NMSF III), the Government of Tanzania recognized the barrier that anti-LGBT discrimination can pose to health care access: “Stigma and discrimination against MSM [men who have sex with men] remains high, posing a significant challenge to outreach and delivery of friendly health services”¹. Indeed, some non-governmental organizations estimate that over 2 million LGBT Tanzanians lack access to quality health services.

Anti-LGBT discrimination in the health sector includes denial of services, verbal harassment and abuse, and violations of confidentiality². In particular, health care providers deny treatment to openly LGBT individuals seeking treatment for sexually transmitted infections (STIs) and HIV/AIDS³. Hostility from health care providers drives gay men outside of the health care system, depriving them of both services and information.⁴

In response to this discrimination, many LGBT Tanzanians choose to hide their sexual orientation or gender identity from their health care providers⁵. Such nondisclosure, however, may prevent health care providers from addressing needs specific to LGBT patients. For example, a recent study assessing HIV and STIs among gay men in Tanzania found that they often do

¹ United Republic of Tanzania, Prime Minister’s Office, *Tanzania Third National Multi-Sectoral Strategic Framework for HIV and AIDS (2013/14-2017/18)* (November 2013).

² Human Rights Watch, *“Treat Us Like Human Beings”: Discrimination against Sex Workers, Sexual and Gender Minorities, and People Who Use Drugs In Tanzania* (2013).

² Human Rights Watch, *“Treat Us Like Human Beings”: Discrimination against Sex Workers, Sexual and Gender Minorities, and People Who Use Drugs In Tanzania* (2013).

³ Canada: Immigration and Refugee Board of Canada, *Tanzania: Treatment of sexual minorities by society and government authorities; recourse and protection available to those who have been subject to ill treatment (2007-July 2014)*, 8 August 2014, TZA104923.E; Human Rights Watch, *“Treat Us Like Human Beings”: Discrimination against Sex Workers, Sexual and Gender Minorities, and People Who Use Drugs In Tanzania* (2013).

⁴ George Ayala et al., *Social Discrimination Against Men Who Have Sex With Men (MSM): Implications for HIV Policy and Programs* (May 2010).

⁵ Canada: Immigration and Refugee Board of Canada, *Tanzania: Treatment of sexual minorities by society and government authorities; recourse and protection available to those who have been subject to ill treatment (2007-July 2014)*, 8 August 2014, TZA104923.E.

not disclose their sexual orientation to health care providers, hindering detection of rectal STIs⁶.

Tanzania's legal system imposes some of the harshest penalties on homosexual conduct in all of Africa. Homosexual conduct has been illegal on mainland Tanzania since the implementation of the Tanzanian Penal Code in 1945⁷. Homosexual conduct has been illegal under the Zanzibar Penal Code since 1934⁸.

As a result, LGBT individuals decline to seek health care due to fear of revealing criminal conduct to health care providers⁹. Similarly, health care providers cite the criminalization of same-sex sexual conduct as a basis for denying services to LGBT people¹⁰. Moreover, criminalization perpetuates stigma, and stigmatization prevents lawmakers from addressing LGBT-specific health needs¹¹.

In addition to obstructing health care access generally, anti-LGBT discrimination undermines efforts to fight HIV/AIDS. NMSF III recognizes men who have sex with men (MSM) as a population "at high risk for exposure to HIV or for transmitting HIV"¹². In fact, multiple sources recognize that the

⁶ Ross MW, Nyoni J, Ahaneku HO, et al., *High HIV seroprevalence, rectal STIs and risky sexual behaviour in men who have sex with men in Dar es Salaam and Tanga, Tanzania*, BMJ Open 2014;4:e006175.doi:10.1136/bmjopen-2014-006175.

⁷ Tanzania Penal Code of 1945 (as amended by the Sexual Offences Special Provisions Act, 1998), Sections 138A, 154-155. The Sexual Offences Special Provisions Act of 1998 updated certain sections of the penal code, but kept the prohibitions on homosexual conduct.

⁸ Tanzania's heavy reliance upon its British based penal code stands in stark contrast to its neighbors—most of which have penal codes that impose significantly lower penalties on homosexual conduct or no penalties at all. Kenya, Zambia, and Malawi each have penalties of up to 14 years in prison for homosexual conduct, and Uganda's criminal code mandates life imprisonment. Though homosexual conduct is illegal in Burundi, penalties only range from 3 months to 2 years. Homosexual conduct is legal in Mozambique, Rwanda, and the Democratic Republic of the Congo.

⁹ United Nations Human Rights Office of the High Commissioner, *Born Free and Equal: Sexual Orientation and Gender Identity in International Human Rights Law*, HR/PUB/12/06 (2012).

¹⁰ *Id.*

¹¹ *Id.*

¹² United Republic of Tanzania, Prime Minister's Office, *Tanzania Third National Multi-Sectoral Strategic Framework for HIV and AIDS (2013/14-2017/18)* (November 2013).

rate of HIV/AIDS among MSM is higher than that of the general population of Tanzania¹³.

Criminalization of same-sex conduct in Tanzania hurts all Tanzanians, because it hinders efforts to fight the harm that HIV/AIDS inflicts on all populations. Criminalization encumbers HIV/AIDS-related public health campaigns and research¹⁴. The International Lesbian Gay Bisexual Trans and Intersex Association recognizes that anti-LGBT discrimination drives LGBT people “underground,” impeding implementation of effective HIV/AIDS-related education program¹⁵. Criminalization also harms outreach efforts by NGOs that do not wish to violate Tanzanian laws¹⁶. Around the world, countries that criminalize same-sex conduct demonstrate higher rates of HIV among gay men than those that do not criminalize such conduct¹⁷. A gay man from Mwanza stated:

I was very sick and some of my friends advised me to have an HIV test. I went to the nearest Centre where almost everyone knew me. A queue of people were pushing me away because they never wanted me near them. An officer came out and told me to find another place to go, because I was not welcome in that hospital because of my behavior. I had no choice but to leave the Centre ashamed and I planned to commit suicide. My friend learned about my

¹³ Human Rights Watch has indicated that HIV prevalence among MSM in Dar es Salaam is as high as 40 percent. Human Rights Watch, *“Treat Us Like Human Beings”: Discrimination against Sex Workers, Sexual and Gender Minorities, and People Who Use Drugs In Tanzania* (2013). Tanzania’s NMSF III cites a study in which 41 percent of 271 Tanzanian MSM tested seropositive for HIV. United Republic of Tanzania, Prime Minister’s Office, *Tanzania Third National Multi-Sectoral Strategic Framework for HIV and AIDS (2013/14-2017/18)* (November 2013). Further, a 2014 study found that MSM in Dar es Salaam had an HIV rate 2.5 times that of the general population. Ross MW, Nyoni J, Ahaneke HO, et al. High HIV seroprevalence, rectal STIs and risky sexual behaviour in men who have sex with men in Dar es Salaam and Tanga, Tanzania. *BMJ Open* 2014;4:e006175.doi:10.1136/bmjopen-2014-006175.

¹⁴ Human Rights Watch, *“Treat Us Like Human Beings”: Discrimination against Sex Workers, Sexual and Gender Minorities, and People Who Use Drugs In Tanzania* (2013).

¹⁵ Itaborahy, LP & Zhu, J, *State-Sponsored Homophobia: A world survey of laws: Criminalisation, protection and recognition of same-sex love* (8th ed. 2013); see also UN Office of the High Commissioner for Human Rights, *Born Free and Equal: Sexual Orientation and Gender Identity in International Human Rights Law*, HR/PUB/12/06 (2012).

¹⁶ Human Rights Watch, *“Treat Us Like Human Beings”: Discrimination against Sex Workers, Sexual and Gender Minorities, and People Who Use Drugs In Tanzania* (2013).

¹⁷ George Ayala et al., *Social Discrimination Against Men Who Have Sex With Men (MSM): Implications for HIV Policy and Programs* (May 2010).

plan before I poisoned myself and called [name withheld] who helped me go through that moment, he also referred me to a user friendly facility¹⁸.

Even the Tanzanian Government acknowledges that criminalization of same-sex conduct complicates Tanzania's response to HIV/AIDS: "Given the criminalization of consensual adult homosexual intercourse, the multi-sectoral national response requires significant cooperation from all key stakeholders to ensure that MSM are reached with HIV and AIDS services"¹⁹.

Unfortunately, the Tanzanian Government has yet to take concrete action to amend the National Multi-Sectoral Strategic Framework for HIV and AIDS to establish that reducing the transmission of HIV among gay men is a central part of the national AIDS strategy and develop an implementation strategy to meet this objective.

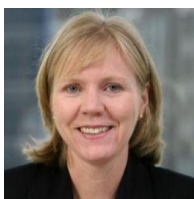
On World AIDS Day, The Advocates for Human Rights calls upon all governments to ensure access to health care and health information for all LGBT individuals by:

- Requiring all public health care workers to receive comprehensive diversity training, including training on sexual orientation, gender identity, and the rights of LGBT people.
- Establishing and identifying LGBT-friendly health care facilities where LGBT people will feel free and comfortable to access services.
- Advancing national Standards of Practice for providing health care to LGBT individuals. These standards should:
 - Prohibit discrimination in the delivery of services to LGBT clients and their families.
 - Require visible posting of non-discrimination policies and inclusion of policies in organizational brochures and informational and promotional materials.

¹⁸ Personal interview with LGBT advocacy organization. The victim's identity is being withheld for security reasons.

¹⁹ United Republic of Tanzania, Prime Minister's Office, *Tanzania Third National Multi-Sectoral Strategic Framework for HIV and AIDS (2013/14-2017/18)* (November 2013).

- Establish comprehensive and easily accessible procedures for clients to file and resolve complaints alleging violations of these policies.
- Designate of one or more persons within each health care provider to ensure compliance with the Standard of Care.
- Require all reception, intake, and assessment staff to be familiar with providers within the health care organization with expertise in and sensitivity to LGBT issues, and appropriately convey this information to patients.
- Provide comprehensive ongoing training for direct care staff to identify and address basic health issues within their field of expertise that may particularly affect LGBT clients.
- Develop a comprehensive resource list for appropriate referrals for special gay, lesbian, bisexual, and transgender health concerns.
- Develop written confidentiality policies which explicitly include sexual orientation and gender identity, indicating that such information is to be considered highly sensitive and treated accordingly²⁰.
- Developing a public outreach and education campaign directed toward the LGBT community that educates LGBT Tanzanians on proper HIV/AIDS prevention and identifies LGBT-friendly health care resources²¹.



Jennifer Prestholdt, Minneapolis, November 30, 2015

²⁰ These recommendations are based on standards developed by the GLBT Health Access Project. More information on these standards are available at: <http://www.glbthealth.org/CommunityStandardsOfPractice.htm>

²¹ See, e.g., Republic of Kenya, Ministry of Education, Science and Technology, *Education Sector Policy on HIV and AIDS* (2d ed. 2013), <https://www.usaid.gov/sites/default/files/documents/1860/Final%20policy%20HIV%20and%20AIDS%202013.pdf>



HCH 8 / Enero 2016

Los fascistas huelen a huevo podrido, por Antonia Tejeda Barros

Parece increíble que hoy en día haya aún gente que defienda el fascismo, un movimiento de masas violento y demagógico en nombre del cual se cometieron las más horribles atrocidades. El fascismo surgió en la Europa de entreguerras en Italia, llegó a su máxima crudeza con el monstruoso nazismo, floreció en varios movimientos fascistas en Europa hasta la 2ª Guerra Mundial y avanzó en la Guerra Civil española para luego podrirse en los 40 años de dictadura franquista en España.

¿Qué (coño) es el fascismo?

Hay historiadores que consideran que fascismo hay sólo uno: el italiano. La mayoría, sin embargo, considera que fascismos hay dos: el fascismo italiano (de 1922 a 1943) y el nazismo alemán (de 1933 a 1945). El franquismo, por ejemplo, sería un parafascismo o dictadura fascistizada, no un fascismo. Lo mismo vale para el asqueroso pinochetismo. Por lo general, hay una confusión histórica entre régimen fascista y movimiento fascista. Benedetto Croce definió el fascismo como una enfermedad moral.

En los regímenes fascistas, al igual que en los comunistas, los individuos se hallaban manipulados por las élites. El fascismo fue definido en los años 60–90 como un anti-. Un anti-liberalismo y un anti-marxismo. Se le consideró vacío de ideología. Sin embargo, hoy se considera que lo fundamental en el fascismo es el sujeto fascista, aun cuando en el fascismo el cuerpo teórico sea menos consistente que en otros *ismos*. Para definir el fascismo hay que

analizar el sujeto fascista, su ideología.

Roger Griffin, en *The Nature of Fascism*, nombra 3 puntos esenciales que definen el fascismo: 1) el fascismo es una ideología política; 2) el fascismo es un ultranacionalismo populista; 3) el fascismo usa el mito palingenésico (hay que morir para resurgir): el fascismo se presenta como un renacer (primero hay que destruir, y sobre las cenizas surgirá una nueva nación: la nación fascista). Yo añadiría: 4) el fascismo es una ideología que exalta y defiende el terror, la violencia y la guerra (tanto el fascismo italiano como el nazismo son militaristas, agresivos y bélicos); 5) el fascismo se apoya siempre en la figura de un líder, un semidiós, totalitario y monstruoso.

El fascismo se propone aniquilar los derechos del hombre para crear una *nueva civilización* basada en la militarización de la política, la sacralización del Estado y la primacía absoluta de la nación. El fascismo es una propuesta extrema a un signo de decadencia. Se apoya en la violencia y la guerra y tiene una grave propensión al exterminio. Es anti-liberal, anti-democrático y anti-parlamentario. Mussolini dijo en 1932 que el fascismo era la doctrina de la acción. El fascismo usó una retórica oportunistamente revolucionaria, combinando el patriotismo, el anti-comunismo y el populismo sindicalista y anti-capitalista. En el fascismo la nación está por encima de todo. El absurdo concepto de la patria justifica cualquier atrocidad.

El fascismo fue al principio un movimiento minoritario. Luego fue un movimiento de masas, que envolvió a la masa, la atontó y acabó asesinandola. Se presentó como una "tercera vía", opuesto a la democracia liberal y a los movimientos obreros (comunismo y anarquismo). Mussolini dijo que el siglo XX sería el siglo del fascismo. Por increíble que parezca, hubo partidos fascistas en 45 países.

En España, la Guerra Civil hizo fuerte al fascismo. En la dictadura, el apestoso Franco manejó a 4 títeres: el ejército, la Iglesia, los tradicionalistas y

Falange. En España, el sujeto fascista estuvo subordinado a la figura de Franco. Sin embargo, los falangistas estuvieron en escena hasta 1975, cultivando el terror, eliminando a pensadores, intelectuales y catedráticos, y defendiendo la mediocridad, el catolicismo, la represión y la violencia.

Un poco de historia

La Gran Guerra puso en cuestión la idea del progreso y de los valores ilustrados. El tratado de Versalles (1919) representó un cierre en falso (los tratados fueron tan mal redactados que parecían haber estado hechos para producir otra guerra lo antes posible). Antes de la crisis del 29 las democracias empezaron a tambalearse. La guerra ruso-japonesa (1904–1905) es considerada la primera gran guerra del siglo XX. Produjo "sólo" unos 150.000 muertos; la 1ª Guerra Mundial produjo unos 11 millones de muertos; y la 2ª Guerra Mundial produjo unos 70 millones de muertos: 11 millones de muertos fueron fruto del holocausto europeo (en la *Shoah*, שואה, perecieron 6 millones de judíos –el número es más que conocido, aunque aún hay imbéciles que se dedican a reducir los millones de muertos en unos "pocos" miles– y otros 5 millones de hombres, mujeres y niños no judíos fueron asesinados sistemáticamente por los macabros nazis, entre ellos 3 millones de polacos no judíos) y 20 millones de muertos fueron fruto del holocausto asiático (los japoneses masacraron a los chinos de las maneras más salvajes).

El terror fue la base de los regímenes fascistas y comunistas. Millones de europeos se identificaron con la utopía fascista y la utopía comunista. Para un joven de entre-guerras, lo moderno era ser o fascista o comunista.

No hay una relación causa-efecto entre la crisis económica y el fascismo. La crisis ayudó a que emergiera el fascismo, pero hubo otros países que sufrieron la crisis y no sucumbieron al fascismo, como Francia, Inglaterra y EEUU. Las democracias que aguantaron tenían regímenes parlamentarios

muy fuertes.

Los Pactos de Letrán (1929) entre el Reino de Italia (con Mussolini como primer ministro) y la "Santa" Sede (con Pío XI como papa) sellaron el apoyo del Vaticano a la Italia fascista (Pío XI fue un gran admirador de Mussolini). Luego, en 1933, el Vaticano pactó con Hitler. Mientras millones de hombres, mujeres y niños eran gaseados por los nazis, los dos papas "Píos" no dijeron ni "pío" en favor de las víctimas, contribuyendo, así, a la barbarie. ¿Cuántos millones de inocentes podrían haberse salvado si los Píos se hubieran pronunciado en contra de la barbarie? Por otro lado, los alemanes protestantes apenas "protestaron" por las atrocidades que se cometían día a día, y los austríacos católicos se contentaban al ver el *Reich* limpio de judíos, mientras ambos, alemanes y austríacos, humillaban, torturaban, disparaban y gaseaban felices a millones de hombres, mujeres, niños y bebés inocentes.

Símbolos (horrendos) del fascismo

El fascismo usó mucho los mitos y los símbolos. Los símbolos son un medio muy eficaz para atontar a la masa. Walter Benjamin, en *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, cita a Marinetti exaltando la guerra: "En el Manifiesto de Marinetti sobre la guerra de Etiopía puede leerse: 'Desde hace 27 años, nosotros, los futuristas, venimos alzándonos contra la afirmación de que la guerra no es estética (...) Sostenemos que la guerra es bella porque, con las máscaras de gas, los aterradores megáfonos, los lanzallamas o las tanquetas instaure la soberanía del hombre sobre la máquina sometida. La guerra es bella porque nos acerca al sueño del hombre metálico. La guerra es bella porque enriquece las floridas praderas con las orquídeas relumbrantes de las ametralladoras. La guerra es bella porque conjunta, en sinfonía, los disparos, los cañonazos, los silencios, los perfumes y los olores de la putrefacción' (...) *Fiat ars, pereat mundi*, dice el fascismo, esperando de la guerra, como confiesa Marinetti, la satisfacción artística de una percepción sensorial modificada por la técnica. [La humanidad] está lo suficientemente alienada de sí misma como para vivir su

28

propia destrucción como si de un gozo estético se tratara"²². En efecto, en el fascismo la masa porta feliz banderas e insignias, sonríe y canta himnos, mientras lleva a la humanidad a su propia destrucción.

En España, Falange usó como símbolos la tierra de Castilla, que simbolizaba lo nacional, y el Escorial, que simbolizaba la Edad de Oro española y el Imperio. Las palabras "Arriba España" convertían lo mediocre en primordial. En el himno de Falange, el *Cara al sol*, cada estrofa es simbólica. La muerte es un servicio a la patria. Los caídos están siempre presentes: se les rinde homenaje con antorchas. La sangre de los caídos se derrama para que España renazca. Cuanto más se quiere movilizar a la masa, más se recurre a los símbolos. Lo importante en el mito es la utilidad, no la verdad. Lévi-Strauss (que vivió 100 años) escribió que nada se asemeja más al pensamiento mítico que la ideología política. El mito palingenésico (renacer de las cenizas) es crucial en el fascismo. En los totalitarismos, el proletariado (comunismo), la nación (fascismo) y la raza (nazismo) representan el bien, el Mesías sufriente cristiano, que traerá la salvación y justificará las peores atrocidades. El fascismo necesita siempre crear enemigos. El enemigo une y crea identidad. Los símbolos ayudan a identificar lo que se defiende y lo que debe destruirse.

¿Sindicatos?

En la Italia fascista, el sindicalismo tuvo 3 fases: de 1919 a 1925: contrarrevolución (persecución del movimiento obrero, prohibición de la huelga, terror y violencia); de 1925 a 1927: institucionalización (*Ley Rocco*, 1926, y *Carta di Lavoro*, 1927, "espíritu social" del fascismo); de 1928 a 1943: burocratización y declive. Empresarios y terratenientes financiaron el proyecto fascista. El sindicalismo fue siempre controlado por el Estado. Los obreros seguían siendo explotados, y los burgueses seguían enriqueciéndose. Mussolini intentó compensar esta realidad dejando que la

²² Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*, Madrid, Casimiro, 2010, pp. 58–60

prensa fuera *revolucionaria*.

En la Alemania nazi, tras la supresión de los sindicatos en 1933, se creó el Frente Alemán del Trabajo (*Deutsche Arbeitsfront, DAF*), que reunía a trabajadores y empresarios. El DAF debía impedir la lucha de clases. La ley del 20 de enero de 1934 no cambió absolutamente nada: los empresarios siguieron siendo los jefes de sus empresa, y a los trabajadores siguieron siendo los subordinados.

En España, Falange jugó un papel muy importante en la atracción y engaño de las masas. El sindicalismo de Falange estaba en contra del liberalismo y del comunismo. Las organizaciones sindicales CNT (anarcosindicalista) y UGT (socialista) fueron prohibidas y pasaron a la clandestinidad. El movimiento obrero debía ser destruido pero era imprescindible atraer a los trabajadores. Los sindicatos fueron creados no para que tuvieran poder, sino para convertirlos en instrumentos del poder. Los empresarios siempre salían beneficiados y los trabajadores, perjudicados. En 1938 se creó el Fuero del Trabajo (inspirado en la *Carta di Lavoro*). Su carácter fue principalmente propagandístico. El poder era centralizado y jerarquizado. La Organización Sindical Española jugó un papel marginal. En un esfuerzo propagandístico, el 18 de julio se creó la Fiesta del Trabajo, con demostraciones sindicales, desfiles militares y, cómo no, con misas con sus cruces, sus Cristos y la virgen que los parió.

Las leyes sociales franquistas fueron mucho menos trascendentales y modernas que en el resto de Europa. El Seguro Obligatorio de Enfermedad se creó en España en 1942 y la ley de Bases de la Seguridad Social, en 1963 (en Alemania se había creado en 1886 y en Inglaterra, en 1911 –*National Insurance Act 1911*–). En 1944 Franco creó la paga extra de Navidad (en Francia se había creado la paga extra anual en 1936). En 1956 Franco creó la Ley de Accidentes de Trabajo (en Inglaterra se había creado en 1844). En 1961 Franco creó el Seguro de Desempleo (en Inglaterra se había creado en 1911). En 1962 Franco creó la Ayuda a la Ancianidad (en Inglaterra se había

creado en 1908 -*Old-Age Pensions Act 1908*-). En la España franquista se construyeron menos edificios, hospitales y colegios que en Francia, Inglaterra, Holanda, Alemania e Italia, pero aquéllos que se construyeron fueron con sello, prensa, bombo y platillo. En la España franquista centenares de miles de personas vivían en barracas y cuevas, sin agua ni luz. Se aislaron a las clases obreras a las afueras de las ciudades. Ésa fue la verdadera preocupación de Franco por los obreros y las clases pobres: manipularlos y tenerlos alejados y apartados.

Falange (esa basura)

Una cosa fue la dictadura franquista y otra cosa fue Falange. Falange Española, de ideología fascista y nacionalsindicalista, fue fundada por José Antonio Primo de Rivera en 1933. Primo de Rivera era ciegamente patriótico, defensor de la violencia (famoso por contestar con puñetazos) y fanático católico. Se ha dicho que a Primo de Rivera le faltaba densidad para ser un *duce*, y pensamiento para ser un intelectual. En 1934, Falange se fusionó con las Juntas de Ofensiva Nacional-Sindicalista (JONS), partido conocido por su violencia, fundado por Ramiro Ledesma, un intelectual de segunda fila, gran admirador de Hitler, y Onésimo Redondo, fascista, ferviente católico y antisemita. Los tres murieron en 1936: Primo de Rivera y Ledesma fueron fusilados por el gobierno republicano; Redondo murió en manos de los milicianos.

Los falangistas, con poca imaginación e iniciativa, se dedicaron a copiar en lo que pudieron a sus ídolos italianos. Cuando vieron las camisas negras de los italianos fascistas decidieron que ellos también debían llevar camisas distintivas, pero como el negro ya lo habían cogido los italianos se pusieron una camisa azul medio enfadados. Los que llevaron la camisa azul desde 1933 a 1936 se denominaron luego los camisas viejas. Yo tengo un amigo que tiene un abuelo camisa vieja. Triste pero cierto. La militancia en Falange era interclasista: obreros, jornaleros, campesinos y mucho señorito ricachón y

católico.

En 1937, manipulada por Franco, FE de las JONS se unificó con los tradicionalistas (carlistas) y pasó a llamarse FET y de las JONS (Falange Española Tradicionalista y de las Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista). El nombre, recargadísimo, recuerda a esos nombres cursis de protagonistas de teleseries latinoamericanas (José Luis Carlos Alberto; María Luisa Clara Inés). La FET y de las JONS fue el partido único de la dictadura franquista, con tintes fascistas, tradicionalistas y católicos, al servicio de Franco, los militares y la Iglesia.

En la posguerra, mucha gente se acercó a FET y de las JONS por miedo y por hambre. El pan estaba en el Frente de Juventudes, asociación que duró 33 años, de 1940 a 1977 (tuvo diferentes nombres pero fue la misma basura), la cual enseñaba a los niños política (fascista), "cultura" (fascista) y gimnasia, y a las niñas, las "Enseñanzas de Hogar" (y, a todos, por supuesto, la religión católica). El pan estaba también en la Sección Femenina: la rama femenina de Falange en 1934 y de FET y de las JONS hasta 1977, creada por Pilar Primo de Rivera, gran admiradora de los nazis y católica fanática. Hoy en día hay aún mujeres españolas que recuerdan cómo les obligaban a vestirse "mitad monja, mitad soldado" y cómo Pilar Primo de Rivera les recomendaba dedicarse a hacer ganchillo y obras de caridad porque, decía, "a la mujer le falta el talento creador de la mente masculina". Las falangistas eran fascistas y católicas. Dirigieron el Servicio Social de la Mujer (equivalente al Servicio Militar Masculino, obligatorio para todas las mujeres de 17 a 35 años, exceptuando las viudas de guerra), el Auxilio Social (copiado de la Alemania nazi) y la educación de las jóvenes para devenir *buenas patriotas, buenas cristianas y buenas esposas*. Pobrecitas, las mujeres falangistas. Desde luego, allí nadie había leído a Feuerbach, Nietzsche, Stuart Mill o Russell. Menuda mediocridad.

En la posguerra todos los cargos políticos y profesionales fueron ocupados por abogados, notarios, militares, franquistas, monárquicos y católicos. Se

decía que había que ir tapando los "huecos". ¿Quiénes habían dejado esos "huecos"? Los ministros, alcaldes, profesores, catedráticos a los que se les había pegado un tiro o se les había echado. Para ocupar los cargos había que ser de FET y de las JONS. En los años 50, Falange se convirtió en un puro aparato burocrático, corrupto y desteñido de ideología. ¿Por qué Franco mantuvo a Falange? Franco necesitaba el calor popular y eso se lo daba Falange, gracias a su discurso demagógico. Además, los falangistas infundían miedo en los pueblos y ciudades y eran útiles para tener a la población asustada y calladita.

La gran diferencia con Italia y Alemania fue que, en España, los fascistas (falangistas) no tomaron el poder, sino que se incorporaron al Estado y fueron usados por el Estado.

Hoy en día, por increíble que parezca, Falange sigue siendo un partido político (minoritario y residual). En sus siglas ya no lleva la T de "Tradicionalista". Ahora se llama Falange Española de las Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista (FE de las JONS). En el carnet de simpatizante se lee: "El futuro se llama España". Pobres, aún no se han enterado de que a España le falta mucho para salir de su mediocridad, y de que hay muchos otros países que la superan en cultura, economía, justicia social y modernidad.

Terror

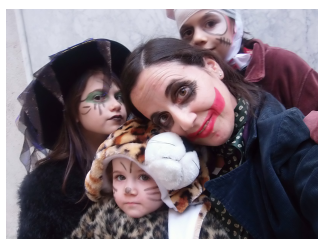
Los totalitarismos siempre han usado el terror y la violencia, y se han cagado en la libertad. Tanto los regímenes comunistas como los fascistas tienen las manos manchadas de sangre. En la URSS, bajo Stalin, los gulags produjeron 20 millones de víctimas. Las cifras de víctimas de la *Shoah* (6 millones), el holocausto europeo (11 millones) y el holocausto asiático (20 millones) son escandalosas. En la Guerra Civil española, en el bando republicano se quemaron iglesias y se mataron a curas, monjas y gente inocente, se torturó

y violó, ya fuera por represalia u odio. La violencia en el bando nacional fue terrible: se torturó, violó y fusiló a gente inocente y se bombardearon pueblos y ciudades enteras. Se han encontrado en las fosas de víctimas republicanas esqueletos de adultos y niños ambos con agujeros de bala en el cráneo: los nacionales disparaban a los padres y a los hijos a la vez y con la misma bala.

Yo me pregunto: ¿cómo es posible apoyar hoy en día el fascismo? ¿Sus seguidores son monstruos, ignorantes o cretinos? ¿Cómo es posible que el ser humano no aprenda de la Historia, de los campos de concentración y exterminio, los genocidios, las matanzas, las torturas y la barbarie? ¿Y por qué la Iglesia Católica se encuentra siempre al ladito de los movimientos y partidos fascistas, patrióticos, xenófobos y homofóbicos?

Los fascistas, por lo general, son especialistas en negar la Historia, tergiversar los hechos y cambiar las cifras. Sin una postura crítica no es posible diálogo alguno. Los Derechos Humanos son lo primero. Cualquier concepto que vaya en contra de los Derechos Humanos (sea la patria, Dios, la Iglesia, el Estado o la raza) es pura basura y debe ser tratado como tal. No hay absolutamente nada que vaya más allá de la paz, la libertad y la dignidad.

El fascismo huele a podrido, a sangre, a caca, a niño acribillado y a gas. Dejémoslo en el lugar que se merece: en el cubo de la basura.



Antonia Tejeda Barros, Madrid, 22 de julio de 2012 & diciembre de 2015

1ª versión publicada en el [Blog de Antonia Tejeda](#) el 22 de julio de 2012





HCH 8 / January 2016

Peter Beinart's Holocaust Problem, by E. Randol Schoenberg

Originally published on [Schoenblog](#) on November 11, 2015

Last night I watched a long video of [Peter Beinart's November 4, 2015 appearance at Beth Chayim Chadashim with Rabbi Sharon Brous of IKAR](#). Beinart is correct that he did not attempt to justify terrorism against Israel when he said that he believed that some of Israel's policies have contributed to the terrorism problem ("[Israel is reaping what it has sowed](#)."). But he did say something at the very end of his talk that I found disturbing.

At the end of the program (at 1:21:30), in answering the final question, Beinart went on a riff about what he perceives as the misplaced priorities of the American Jewish community:

The American Jewish community has spent . . . and this may be a controversial thing to say, but I think we have spent too much money on Holocaust memorials and not enough on Jewish education. I think it says something very troubling about a community where you can go into city after city and they have built these Holocaust memorials which are gleaming and very impressive. And then you go to the Jewish day school and it is crumbling. I mean there's no gym, there's no science lab. What does it say about a community that's more interested in memorializing its dead than providing for its future?

So, two things. First, Beinart is factually wrong. If you look at Los Angeles, for example, it is true that in the past 25 years we have built both the [Museum of Tolerance](#) and the new building for [Los Angeles Museum of the Holocaust](#). At the same time, our community has also built a number of new Jewish day schools, including [Milken Community Schools](#), [deToledo High School](#), [Brawerman Elementary School](#), and greatly expanded others, such as [Sinai Akiba Academy](#), [Shalhevet](#), and [Yavneh Hebrew Academy](#). You'll find state of the art science labs and excellent gyms at all of these schools, and many others in and around Los Angeles. These Jewish schools have also been building up their endowments, thanks to a program sponsored by the [Bureau of Jewish Education, Partnership for Excellence in Jewish Education \(PEJE\)](#) and the [Avi Chai Foundation](#). So Jewish education is not "crumbling" in Los Angeles. And I doubt it is crumbling in any other Jewish community that has invested in a Holocaust museum.

But second, Beinart is setting up a false dichotomy. Indeed, when you look at the major donor lists, you find that the same families are supporting both Jewish schools and Holocaust museums. Why? Because our Jewish schools and our Holocaust museums serve different functions that are not mutually exclusive. In fact, they complement each other. Jewish schools naturally serve just the Jewish community, and in particular a subset that wants its children to learn Hebrew and religious observance. Our museums serve a much larger community, and one that is largely non-Jewish. Certainly, one great aspect of our Holocaust museums is that they are places where Jews can memorialize the victims, and teach our young the terrible history of our recent past. But these museums also, indeed primarily, serve to teach non-Jews about our history. Those of us who contribute to both Jewish education and Holocaust museums know that while it is important to continue Jewish traditions, it is equally important to educate non-Jews about our history and the terrible consequences of anti-Semitism.

What would it say of our community if we only built Jewish schools, teaching, as Beinart suggests, the holidays of Purim and Simchat Torah, but neglected

our role as interpreters of the Holocaust? One of the things that makes us human is our sense of history. Our schools are designed to transmit the history of our species, and so we learn about the great civilizations, the Egyptians, the Greeks, the Romans, etc. We learn about great conflicts, the Peloponnesian Wars, the Battle of Hastings, the Thirty Years War, the Napoleonic Wars and the American Revolution and Civil War. And, from now on and for the next thousands of years, we will teach our children about World War II, the distinguishing feature of which will be the Holocaust, the greatest mass-murder in the history of mankind.

We have the privilege of living with the last generation of survivors, who are first-hand witnesses to the history that will be taught for millennia. Our Holocaust museums are designed to collect and marshall the evidence while we still can, to package and deliver it to people in an effective manner. Our Holocaust museum serve also as places for the inter-generational transmission of history. There are few other places where you will regularly find a 90-year-old teaching a class of 8th graders, as happens every day in our Holocaust museums.

So why does someone like Peter Beinart make such a grave error when speaking about Holocaust museums? My theory is that it comes down to his genealogy. Beinart's parents were from South Africa, so his heritage is a mixture of early Russian and Lithuanian immigrants from the pogroms as well as one grandmother from Egypt. He probably doesn't feel that his family was very affected by the Holocaust. I've seen this very often also in the United States. There are many American Jews for whom it comes as a shock to learn that the defining moments of Jewish history over the past 100 or even 1,000 years were the Holocaust and the creation of the State of Israel — and they missed them both! (They thought that it was growing up in Brooklyn, listening to Bob Dylan and Barbra Streisand, and rooting for the Dodgers.) These folks like to build different types of museums, like the National Museum of American Jewish History in Philadelphia, which was completely empty when I visited last March. (Really, I did not see one other person inside,

although the nearby [Barnes Foundation museum](#) had been full of people when I visited there an hour earlier.) But their story just doesn't resonate — not with Jews and not with non-Jews. Meanwhile our Holocaust museums are booming. (For example, [LAMOTH's](#) attendance increased 25% each of the past two years and is set to increase another 7% this year.)

The good news is that views like Beinart's will die out as the generations move forward. Before too long, every Jewish family will be descended or connected to a Holocaust survivor family. That's just how genealogy works. But in the meantime, those of who really understand the importance of the Holocaust to Jewish continuity will continue to pour our support into our museums as well as our Jewish schools.



E. Randol Schoenberg, L. A., November 11, 2015



HCH 8 / Enero 2016

El patito feo, por Juan Guillermo Tejeda

En los enmarañados y agrestes jardines de una casa de verano danesa rodeada de un foso con aguas de color verde amarronado o según algunos amarillentas, palúdicas casi, con burbujas de aire emergiendo aquí y allá entre restos podridos de peces, una pata empollaba sus huevos. Llevaba muchas semanas en ello y cabeceaba de tedio. Los demás patos preferían nadar y sumergirse en las cenagosas aguas del foso antes que ir a conversar con ella.

Finalmente los huevos empezaron a crujir y se abrieron uno tras otro. Al asomarse, cada patito decía cuic, cuic, y mamá pata orgullosa les respondía cuec, cuec, estableciéndose de ese modo tan natural el vínculo temprano que según se ha sabido es relevante para el desarrollo emocional de una vida adulta en pareja.

Los patitos aprenden todo muy rápido, es decir que salen del cascarón caminando y hablando (a su modo), cosa que a los humanos nos cuesta varios años, aunque también es cierto que jamás aprenden a escribir. A ellos no les importa, porque carecen de dedos.

—¡Oh, qué grande es el mundo! —exclamaron los patitos. Y ciertamente disponían de un espacio mayor que el que tenían dentro del huevo.

—Esto no es nada —exclamó mamá pata, explicándoles con voz temblorosa que más allá del jardín los esperaba el bosque repleto de depredadores, por

ejemplos los jabalíes, o las serpientes, o los zorros, o los tejones, y luego la carretera por donde pasaban veloces unos vehículos aun más letales, y para qué decir de las ciudades repletas de restaurantes especializados en pato a la naranja, maigret de pato y otros platos tan finos como espantosos.

—Y aun más allá —prosiguió— amplias zonas de bombardeo, depredación, guerra bacteriológica, asesinatos masivos, campos de tortura, rapiña, acumulación insensata de riquezas, desigualdades, pandemias diversas, cambio climático, sacerdotes turbios, políticos corruptos, empresarios insaciables, jóvenes parasitarios con ínfulas de rebeldes, programas de televisión vendidos a sus auspiciadores, ideologías totalitarias, redes sociales espías, vecinos indiferentes y naturalmente dispuestos a la envidia o a la delación...

Al conocer estas malas nuevas los patitos intentaron regresar a sus huevos pero vieron con desaliento que estaban rotos y resultaba imposible reconstituirlos. Sólo estaba entero el último de los huevos, muy grande en verdad, con una forma extremadamente abombada y un tono sombrío.

Una vieja pata muy proclive a meterse en vidas ajenas le comentó a la pata empolladora que ese huevo tan raro podía ser de pavo o incluso de ñandú, un ave que jamás había visto y de la que tenía las peores referencias. Mamá pata no hizo caso de estos cuentos y continuó, digna, empollando. Por fin empezó a crujir y se rompió el huevo. La pata vio lo grande y feo que era aquello que salía de dentro, y exclamó:

—¡Dios mío, qué patito tan deforme! No se parece a ninguno de los otros.

No quiso por tanto establecer vínculos tempranos con aquella cosa de plumaje denso, oscuro y punzante, triste la mirada y que apenas si sabía emitir un sonido del tipo coucs, coucs, del cual le irritaba a la pata sobre todo la "s" final, tan cursi. Nunca nadie, en su familia, había jamás emitido un

graznido de ese tipo.

Al otro día hizo un tiempo maravilloso. El sol resplandecía en las verdes hojas gigantescas, y por entre las hierbas cubiertas aun de gotas de rocío que asomaban por entre raíces o protuberancias rizomáticas, se relacionaban entre sí, cada cual a su modo y siguiendo su instinto, gusanillos con termitas, larvas con escalopendras, babosas con escarabajos, huevos de insectos con reptiles minúsculos, desplegando la naturaleza de ese modo misceláneo sus mágicos atributos.

La mamá pata se acercó al foso con toda su familia y, ¡plaf!, saltó al agua.

—Cuec, cuec —llamaba. Y uno tras otro los patitos se fueron abalanzando tras ella. Cuic, cuic, decían los patitos, aunque no todos porque el último, el feo, insistía en decir su famoso coucs.

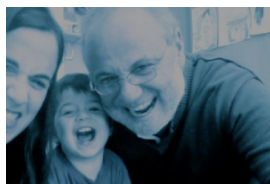
Todos, incluso él, nadaban con gran habilidad y elegancia, en diversos estilos, por lo que mamá pata despejó la posibilidad de que fuese un pavo. Empezó entonces a encontrarlo guapo, decidiéndose a establecer con él si no la totalidad, al menos una porción prudente de vínculos tempranos que por lo demás ya no era tan tempranos, aunque para el afecto jamás es tarde.

Salidos del agua se ducharon y fueron luego a dar un paseo en formación geométrica, marchando delante la orgullosa pata y detrás los patitos con el patito feo rengueando a la cola, pues tenía un andar desgarbado. Alternaron un poco con otros patos, que se encontraban más allá de un seto de flores peleando por la cabeza de una anguila.

Dos de esos patos enrabiados le propinaron uno que otro picotón como lateral al patito feo, aduciendo que al ver algo no convencional se disparaba en ellos un impulso animal homogenizante, depurador, que les era irresistible. Algunos patitos recién nacidos sintieron eso mismo y también picotearon un

poco o pisotearon a ritmo de rumba, para divertirse, a su atribulado y presunto hermano, que pese a ser más grande no atinaba a defenderse.

Peores se les fueron poniendo las cosas al patito feo a medida que transcurría el día. Con las gallinas y pollos le fue pésimo (no vale la pena consignar aquellas humillaciones sin fin) y para qué decir con una bandada de cuervos que en sus picos cargaban unos unas joyas y otros unos ojos quitados de las órbitas de un cervatillo recién muerto. Al ver al pobre pato no pudieron contener la risa y dejando caer sus presas se abalanzaron con gran entusiasmo sobre él. En eso estaban cuando dos gansos de gran tamaño...
(CONTINUARÁ...)



Juan Guillermo Tejeda, Santiago de Chile, 5 de noviembre de 2015



HCH 8 / Enero 2016

La democracia como espectáculo deportivo, por Víctor Bermúdez

Faltan tantos días y horas –claman los periodistas– para el *gran debate* (combate) televisivo entre los líderes (campeones) de los distintos partidos políticos (equipos). Mientras tanto, los partidos hacen nuevos “fichajes”, y sus líderes, junto a una corte de asesores (entrenadores) visitan los estudios (estadios) de radio y televisión para someterse a todo tipo de pruebas de habilidad: cantar, bailar, cocinar, contar chistes... Por cierto que la prueba de más rabiosa actualidad es (y es significativo) la de acudir como comentaristas a los programas deportivos de más audiencia. En cualquier caso, al final de cada actuación, los líderes proclaman ufanos que, digan lo que digan las encuestas (los pronósticos), ellos “van a salir a ganar”, y que en estas elecciones (este campeonato), “van a ir a por todas”. A la vez, el público (la hinchada) escucha con satisfacción estas familiares proclamas y acude a los mítines, con sus banderines e himnos, a admirar, en directo, los regates dialécticos y las piruetas retóricas de las *estrellas del equipo*. Otros, la mayoría, se limitan a hacer sus apuestas sobre el resultado en los debates o en las urnas. Por cierto, ya tarda alguien en inventar algún procedimiento por el que el voto se asimile a una suerte de quiniela en el que los ganadores obtengan algún premio (ya que el cumplimiento de las promesas electorales se ve que no). Es probable que se duplicaran los índices de participación. En fin, y como puede verse, *el juego democrático se ha convertido en esto: en un gran espectáculo deportivo*.

Que el ejercicio del poder tenga una dimensión teatral o espectacular es algo tan antiguo como el poder mismo. Toda sociedad se instituye a través de ritos, ceremonias y símbolos, que el poder político utiliza para legitimarse y

obtener la conformidad de los gobernados. Que este carácter teatral del poder político se dé, hoy, a través de los medios de comunicación de masas, y que el político se comporte como un *showman* televisivo, no es nada nuevo. Lo que quizás resulte más novedoso es la *naturaleza deportiva* que parece adoptar, últimamente, el espectáculo mediático-político.

Una forma simple de interpretar esta tendencia “sport” del espectáculo del poder es señalar su carácter popular. Desde las olimpiadas griegas hasta las grandes competiciones de nuestra época, el deporte ha sido uno de los espectáculos favoritos de la gente. En un régimen político –el nuestro– en el que el pueblo es el soberano titular, las exhibiciones políticas tienen que ajustarse a los gustos populares; de ahí que adopten una forma y lenguaje propios de la épica deportiva, en la que los líderes ganan o pierden según se puntúen ciertas cualidades (retóricas, psicológicas...) fáciles y emocionantes de cuantificar (y que solo indirecta y vagamente tienen que ver con presuntos principios o ideas políticas que son, por lo demás, mucho más complejas de exponer y valorar).

Pero esta explicación no es del todo convincente. La *popularización* del espectáculo político es una constante histórica más que una característica de la democracia (incluso los tiranos más tiránicos necesitan el apoyo de su pueblo). Además, esta vulgarización admite muy variados formatos. De hecho, el más frecuente ha sido siempre el religioso: recuerden a los faraones, o los césares, tratados como dioses. También el teatro antiguo, el circo romano, las ejecuciones públicas, y otros tantos festejos similares, han sido frecuentemente usados como exhibición propagandística por parte del poder. Lo del “formato deportivo” parece, pues, relativamente novedoso.

Otra posible explicación remite al relativismo moral y político, típico de una cultura vieja y descreída como la nuestra. Ante la ausencia de ideales políticos fuertes y claros, la gente se tomaría la cosa pública con una cierta frivolidad o deportividad, como quien hace una porra en el bar de la esquina. Al fin y al cabo –se dice– todos los políticos defienden cosas muy parecidas,

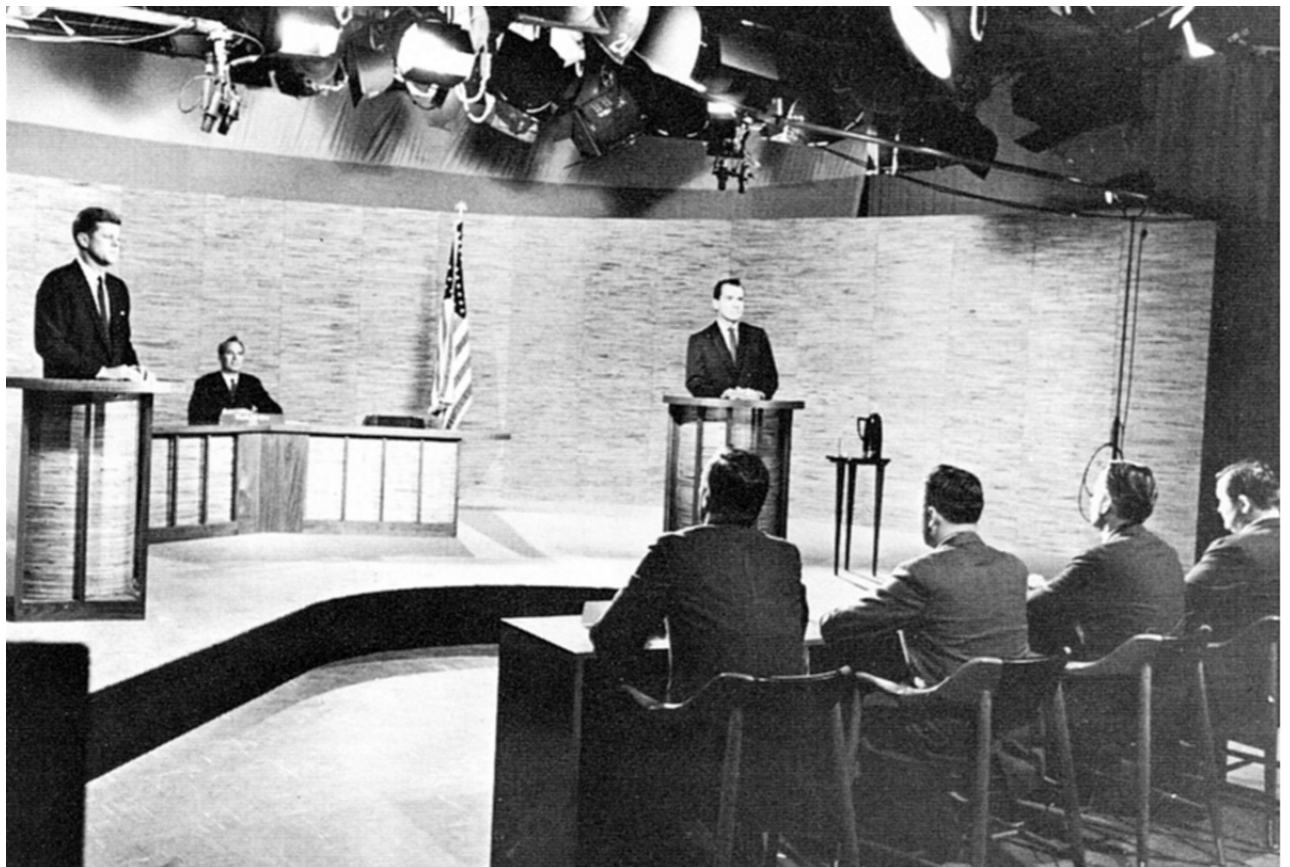
concretamente: *las que haga falta* defender para *ganar*. En la política, como en el deporte, ganar, meter el gol o la canasta, parecen fines absolutos (no medios para ninguna otra cosa más importante). Esta falta de “seriedad”, consustancial a una época –esta– alérgica a lo sustancial, impide que el espectáculo político pueda adoptar tintes religiosos, o trágicos. Casi nadie admitiría hoy, en nuestro entorno cultural, celebrar una ejecución pública, por ejemplo, o entusiasmarse por emprender una guerra. Pocos de nosotros creerían necesario “dar la vida” (ni quitarla) por ninguna idea o creencia. En el viejo Occidente ya no queda nada trascendente. *Vivir por vivir*, ese parece ser nuestro intrascendente fin. Quizás por eso decía Ortega y Gasset aquello de que la vida, la nuestra, no tiene más sentido que el que pueda tener un mero *fenómeno deportivo*.

El sistema democrático, que es un fiel reflejo de este relativismo y nihilismo contemporáneos, tiene además, *per se*, una cierta naturaleza deportiva. La democracia parece consistir en tomarse las cosas *con deportividad*, más que *con razones* (que, además, nunca están claras). Hay que saber perder, y ganar, porque saber algo más (por ejemplo, *lo que sea de verdad justo o injusto*) es difícil, por no decir imposible. ¿Qué criterios objetivos usamos para distinguir la ley realmente *justa* de la que no lo es? En ausencia de razones comunes y argumentos objetivos solo cabe *jugarse a los votos* cuál de nuestros subjetivos e interesados deseos se impone al de los demás. Es decir: solo cabe el *recurso a la fuerza, revestida de juego, en que consiste la democracia*. Esto es: *a la fuerza* de los votos (a la fuerza de los que son “más que tú”) y de las reglas (lo único sagrado en cualquier juego). La democracia es el reino de lo cuantitativo, erigido desde la *absoluta* creencia en la ausencia de *reinos y absolutos*, y en el que *absolutamente* todos los votos *reinan* lo mismo. Al fin y al cabo, ¿hay alguien que sepa más que otro en qué consiste la calidad de lo “justo”? No. Parece que es *una verdad objetiva que toda verdad y valor son subjetivos*, y una *verdad desinteresada y pura que todos los hombres se mueven por opiniones interesadas y espurias*. Tal vez por esto repite uno de nuestros políticos en las entrevistas que él, por viejo y sabio, no da ya más consejos (¿quién sabe nada?). Solo este: “haz deporte”.



Víctor Bermúdez Torres, Sevilla, diciembre de 2015

Originalmente publicado en [El Correo Extremadura](#) el 7 de diciembre de 2015



Senator John F. Kennedy debates Vice President Richard M. Nixon in the first televised debates, 1960. Credit: National Park Service (Public Domain)



HCH 8 / January 2016

An Interesting Balance, by Tussah Heera

Originally published on [Tussah and the Wolf](#) on December 24, 2014

Happy holidays, people! I'm back home in Las Vegas. For the first morning in seemingly ages, my eyes opened to the sun shining in my face, and I feel a true motivation to practice before 11 o'clock, instilled by mom and my kitty Ayu, who I've missed for so long.

It feels like a dream that I'm already here for winter break, done with the first semester of my second year. For the past three mornings, I have forgotten what city I'm in. It's hard to believe it was just a few days ago that I was walking the streets of Toronto, hearing the endless flow of Christmas music and passing that elderly gentleman ritualistically holding up a sign which read "THE END IS NEAR! REPENT!". For the hundredth time, I had wondered why was it that people like him are so eager to remind the rest of us of our (supposedly) fast-approaching demise, especially during the holiday season. I had a brief flashback to the Winter Solstice of 2012 when the Mayans managed to troll everyone from their graves. Humanity, by nature, has an unbridled fascination with the end of the world. People like the man with the sign are in love with this idea, for they believe there's a much better place for them to go if such a thing were to actually happen. It's also an excuse to keep salivating over their fantasy of sitting high up on a cloud, looking down, and yelling a resounding "Suck it!" at the people they don't like down below.

Yet again, I severely digress. Onward...

So I spent all of this morning practicing assorted Liszt for upcoming concerts, without an ounce of my usual sleepiness at that hour. Perhaps as a result of being so happy, I was able to make a musical discovery. It's always satisfying to finally see the light and find a way to prevent any "dead fish" passages from showing up in the music. By "dead fish", I mean a section of a piece in which the music seems to stagnate - not entirely fulfilling my vision of what it should sound like. "Dead fish" passages usually require the simplest tweaks which are the hardest to find: sometimes, a simple switch of mindset, or acknowledgment of an overarching idea, which lead to the biggest improvements. I chose such a metaphor because the result of a passage not fulfilling your artistic vision is an obstinate, unfruitful section which threatens to make the entire piece stink - much like a, you know...dead fish.

"Dead fish" does not care if you are adhering to the composer's intentions or not. You could be playing a section to textbook perfection and still be caught in the clutches of this phenomenon. The piece then sounds like the product of a dogmatic score-adherent, devoid of the self, not betraying a single scrap of the interpreter's mind.

But sometimes, the problem is not "dead fish". Sometimes, there is absolutely nothing the performer can do to help the music. Sometimes - and I dare the most sanctimonious of you to shoot me after I say this - the music is just plain fucking *boring*. No matter how much feeling the performer puts into these pieces, and no matter how much they genuinely mean to him/her, they still fail to make a greater, lasting impact. In short, the performer may not feel like he/she is suffering from "dead fish" at all, but the audience does.

Now I understand this is all very subjective - the pieces in question might be different for each listener depending on their tastes, so it's definitely not the composer's fault that some people fail to be moved by a particular piece. For example, at this point in my life, I absolutely can't appreciate Schubert's B-flat major piano sonata (D.960) with adequate concentration and . It simply does

not move me enough, seemingly lacking the heart-on-fire harmonic and melodic qualities provided by Liszt and Rachmaninov. Obviously, this is not Schubert's fault at all - or mine, for that matter. I'm also a hundred percent positive that another pianist would feel entirely differently about that piece than I do.

The "interest level" of a piece is worth delving into. What makes any music truly interesting? By "interesting", I don't mean "good" - both of those qualities are mutually exclusive. By interesting, I mean thought-provoking, intriguing, and mentally stimulating. "Interesting" music not necessarily "good", and "good" music is not necessarily "interesting".

As far as my findings go, the interest level of a piece relies on the amount of musical conflict it contains. Conflict, in this context, refers to the variety of many factors: rhythm, harmony, melody, or the explication of a story behind a work, which leads to mental stimulation, or interest. The Germans used to call it *Sturm und Drang*. Looking to the music of today for some scope, Rihanna's music seems to contain a lot of musical conflict in terms of themes, tonal centers, and variety of rhythms, (which consequently makes it interesting to listen to), while Taylor Swift's does not - relying on repetitive, conservative harmonies and structures.

The idea of conflict itself is still, by nature, rather subjective, and varies in level of tolerance among people, and just because a piece may be "interesting" does not mean it's easy listening. For some, the tonal, tuneful, and simple melodies of a Clementi sonatina contain just enough musical conflict for them to be satisfied, while some cherish the convoluted strains of Xenakis' works. In terms of pure content, both are "good" compositions, but differ in their level of interest and intricacy of conflict. Most listeners seem to lie somewhere around the middle, and even that varies depending upon the mood of the moment.

When it comes to piano music, one great composer seems to come to mind when thinking of monochrome music with - and I dare you to get a second bullet ready - Mozart. Sure, some of his works are sublime, such as his deathly beautiful A major piano concerto, A minor sonata (k.310), and countless others I have neglected to mention. But let's face it - it sometimes feels as if he wrote the same work a gazillion times over. For example, if someone without perfect pitch were to listen to a Mozart piano marathon, fall asleep somewhere in between, then wake up an hour later, they would think that they're still listening to the same piece, and the fact of the matter is that musically, they really wouldn't have missed a damn thing. "But no," someone once told me, "Mozart's genius is a complex endeavor to understand!". Transcendent, undoubtedly, but complex?!? The floor of the barn called, it would like its bullshit back.

In order to show you what I mean, I have listened to his [C major piano sonata \(k.330\)](#). Do click on the red words to listen to it and make up your own opinion about the conflict it contains. Here's my take:

1st movement: The piece starts with an optimistic, sunny melody in the right hand, not unlike the smile of a Miss America contestant. Then there's two staccato arpeggios, which are repeated for some reason or another. Suddenly, the F's are sharpened. The expected modulation to the dominant key, G major, happens quicker than ever, and at this point you can almost picture Mozart with an inexplicably bored expression on his face, just having begun this piece yet already totally over this "composing a sonata" shit. After more repetitions which completely betray his apathy, BOOM! Deceptive cadence, which is so unashamedly overdone that it has me talking like the [Doge meme](#) from some months ago. Wow. Such depth. Much impressive.

The extremely short middle section, or the so-called "Development" hardly develops anything besides a listener's impatience, unless you consider "developing" to be the act of transposing the same trill to three closely-related

keys in close succession before sheepishly repeating the opening melody to signal the recap. But wait - the recap is SO much different! He added a WHOLE EXTRA NOTE at the top of each staccato arpeggio! And the second time, it's not an exact repetition but ASCENDING C MAJOR SCALES!! Oof. How avant-garde. Such variety. Oh Wolfgang, you dirty little rebel.

After these little trinkets of "genius", everything from the exposition is repeated in C major, before an ending section that seems to say in a douche tone, "Look guys, I know you had to put up with that *entire exposition* again, but hey, at least *I'm* here now! I'm such a badass - check this out - a *flat sixth*. Just like *Beethoven*! Yup, you heard that right!"

Mozart was so ahead of his time - did you know he came through a time-machine and found that Philip Glass would make millions by fooling around with C major many years later? He then did the same, and like Glass had many a fruitful product from that love affair. Ah, C major! The minimalist's muse!

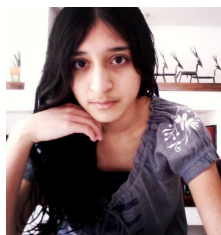
2nd movement: The deceptive cadence again! Much wow! The slow F major tune repeats, then attempts to flirt with a minor key as a means of emotional variety. Knock it off, Wolfgang, seduction is by no means your strong suit - leave that to Liszt. The true emotional variety, however, is in the F minor middle section, which resolves to A-flat major. This part truly warms my cold heart for a bit, but then the effect gets old hat very quickly when the Mozart-Glass union comes slowly seeping through the cracks, hoping ardently that I wouldn't notice. There honestly isn't much to say after that. In the words of my piano teacher John Perry, "If it ain't broke, don't fix it". In that line of thought, I say if it ain't different, don't dwell on it.

3rd movement: Marked "Allegretto" - that one controversial tempo along with "Allegro ma non troppo" that has everyone arguing. Some say, "but exactly how much is too much?" while others insist "Not *quite* allegro! It says *not too*

much!". I wonder what motivated Mozart to choose that tempo because in this case, it seems wholly unnecessary to be so vague. But as I mentioned before, he did have a time machine, didn't he? Maybe seeing the future tempo arguments pleased him. How evil.

After a brief and assertive melody, triplets show up. These notes in the right hand go all Edward Cullen on that shit and start to sparkle as the sunlight oh-so-predictably beams out of the sixteenth notes. This continues until the next repetition, where it gets to continue all over again. The piece ends with a brief pause, then Mozart hastily remembers to resolve the piece, so as not to incur the wrath of his theory teacher/father, and sticks three chords in there for finality's sake. Applause!

Okay, okay, it's not that I don't like Mozart. Overrated as he may be, I actually *need* Mozart, for several reasons. Even though we don't realize it, it's extremely hard to create art devoid of conflict -especially instrumental music. Music like his speaks for itself, with honest clarity and simplicity, unburdened by the myriad psychological horrors of the mind, free from the twist of the knife that keeps me (and countless others) constantly compelled. Though conflict seems to be a prerequisite for great art, it is not always necessary in life. Per mortal need, genius lies in simplicity as much as complexity, as Mozart so wonderfully and refreshingly demonstrates. Many a time have I put on the C major piano concerto after practicing my conflict-heavy repertoire in order to detox my busy mind. The feeling is unique and calming -similar to sipping warm camomile tea after a night of drinking. We need this sort of music in the world to keep our mental equilibrium, our very sanity. We are by nature volatile, and risk inflicting suffering on ourselves and those around us if our expectations of these extremes are not met. As I write this, I realize how dependent upon extremes I am in different ways: needing to play Liszt, listen to Mozart, and write about their music in order to survive sanely...



Tussah Heera, L. A., December 24, 2014



HCH 8 / Enero 2016

desde una *ignorantia* apenas *docta*, unas notas con mucho de confesión al pie de un reciente escrito de antonia tejeda sobre igor f. stravinsky, por ángel repáraz

1 límites de mis conocimientos musicales

para mí la lectura del trabajo/ensayo -tejeda 2015-, publicado en HCH 5 y HCH 6, ha tenido mucho de revulsivo por cuanto me ha evidenciado, si tal hiciera falta, la muy considerable vaguedad de mis nociones musicales (de técnica -así, afirmaciones como la de tymoczko (2003: 185) según la cual “Stravinsky, like Debussy and Ravel, used the modes of the nondiatonic minor scales” a mí me resultan plenamente incomprensibles-, de historia y estética de la música, etc.). mi conocimiento del *corpus* del compositor además es muy epidérmico; pero asimismo diré que lo encuentro 'inteligible' en el elemental sentido de que me es grato al oído (john cage, o a nuestro luis de pablo, no capturan mi interés en modo alguno). lo he vuelto a escuchar sin cansancio estos últimos tres o cuatro días, como la propia autora de la monografía recomienda - pero, ya digo, no estoy ni por asomo en condiciones de detectar el “ritmo asimétrico” presente en algunas piezas de nuestro compositor (károlyi) y menos aun lo que afirma yarustovsky de que “con *Le sacre du printemps* nació un nuevo sistema de lenguaje musical” - citado en tejeda (2015: 38). no dudo de que stravinsky haya sido innovador en el campo de las formas y la armonía; solo que la casi *docta* ignorancia de que me reclamo me pone límites.

2 confesiones apenas veladas

salta a la vista que el trabajo tiene mucho de confesión de la autora - sus gustos, sus fobias, su idea de la práctica musical-, con observaciones de interés y excursos francamente divertidos (en la p. 20 reproduce un juicio de w. faulkner que coincide casi al milímetro con otra observación de stravinsky: “Immature artists copy, great artists steal”; es “el robo nutritivo”, que seguramente habría dicho jrj, o la intertextualidad desvergonzada, solo disculpable al talento). me han interesado también sus observaciones sobre el consumismo moderno en música y la irresponsabilidad musical del *homo postmodernus* en nuestro país. también encuentro con sorprendido regocijo (p. 17) que los textos de nietzsche se leen como novelas de dostoiiewski; quizá no le hubiera desagradado eso al propio nietzsche. sobrecogedor, por otra parte, el paso que recuerda las orquestas compuestas por internos en auschwitz, encargados de tocar cuando los demás internos iban a y volvían del trabajo (esclavizado) en el exterior del campo. fundamental sobre esto, me permito indicarlo al paso, es la mucha información contenida en un estudio de detalle de john felstiner, judío americano, hebraísta y experto en literatura: *Paul Celan: Poet, Survivor, Jew* (new haven and london: yale university press, 1995).

3 mi irresolución ante la música del siglo xx

¿con qué me quedo?, ¿con *l'oiseau de feu*, con *petrushka* y su segundo y enternecedor *tableau*, con el *apolo musageta* -ya sólo el título le pone a uno los dientes largos-, con *le sacre du printemps* -para jean cocteau “una pastoral del mundo prehistórico”-, con la *symphony of psalms* (1930), o los *norwegian moods*? yo sólo puedo juzgar 'a sentimiento' por todo lo dicho, lo que, para ponerlo todo peor, entra en contradicción abierta con las concepciones a-sentimentales del propio stravinsky sobre la función y/o los contenidos sonoros de la música, si he entendido a derechas el material utilizado.

muy bien, pero nadie nace como adán, y en los manuales se insiste en el aprendizaje de stravinsky con rimsky-korsakof, un miembro de *los cinco* cuya “paleta sonora” (duforcq) y cuya inspiración ya 'reconozco', y en que no fue en absoluto indiferente al arte de debussy o de ravel, o al jazz. tymoczko

(2003: 198) vuelve sobre esa progenie de stravinsky, no tan 'rusa' como algunos han supuesto: "By contrast, I am offering a picture of the composer that is more open, one that links Stravinsky backward to French impressionism, and forward to the music of many musicians who were influenced by him." parientes por delante y por detrás: cuando menos empezamos a situar al compositor.

en fin, y más en general, ¿es perentorio haber pasado por un conservatorio de música para ser infectado por el atractivo de esas "regiones hasta entonces ignoradas" (dufourcq) a que nos lleva el *réquiem* de fauré, por ejemplo? un tal hanslick, nos dice la autora, nos arroja muy stravinskyanamente un jarro de agua fría: el sentimiento "no puede ser la base del principio estético de la obra de arte". aún así, habría que meterse en serio con ese enigmático *puede* (¿imposibilidad?, ¿prescripción?, recuérdese a andré gide: "con buenos sentimientos sólo se hace mala literatura"). más comprensibles serían ya los, por lo demás emocionalmente obvios, juicios que se leen por ahí sobre la música de (cierto) beethoven como 'pasional' y 'violenta'; por cierto que a goethe *no le era posible oírla*, literalmente le descomponía. no en último lugar me ha maravillado saber de la existencia de algunas personas, muy pocas al parecer, dotadas de nacimiento con "oído absoluto". en fin, del obligado ejercicio de humildad espero extraer consecuencias positivas para ponerme a estudiar técnica musical con un poco de orden: desde los conceptos básicos de melodía, ritmo, acorde, las octavas y las cuartas, el *vibrato*, etc., etc., a textos que sospecho que tienen que ser muy atractivos, como los escritos teóricos de kandinsky (no me preocupa demasiado su deriva mística). o, ya puestos, y bastante en conexión con algunas observaciones del trabajo, la pieza de schönberg sobre el alzamiento de varsovia, que he oído alguna vez sin provecho alguno.

4 la bibliografía

la bibliografía final es una indicación seguramente fiable de los intereses de la autora. y me entusiasma reencontrar ahí viejos amigos como *Das Wesen des Christentums* del bueno de feuerbach, a quien, por cierto,

sólo se conoce por el (casi) dictorio de k. marx. también se encuentra ernst bloch como autor de trabajos de filosofía de la música, etc.

5 stravinsky sobre su/la música

berlioz, como se sabe, ha sido compositor y literato, y e. th. a. hoffmann era, sobre escritor, asimismo compositor (y prácticamente el creador de la crítica musical en periódicos en el área de la lengua alemana). así que a uno apenas le sorprende leer en el trabajo que stravinsky haya sido encargado con las *charles eliot norton lectures* de 1939/40, de que después se hicieron cargo, entre otros, borges y umberto eco. de 1947 es su *poetics of music*, una reflexión sobre “el significado de la música” que contiene fórmulas autorreferenciales como la muy conocida de “Music expresses nothing but itself”, nada alejadas, además, de postulados de la teoría literaria americana de por entonces, el *close reading* singularmente. y me atrevo a añadir que su trabajo por 'desentimentalizar' y 'desexpresionalizar' la expresión musical -en la p. 1 hay un apunte de la *Chronique de ma vie* del compositor perfectamente programático: “L'expression n'a jamais été la propriété immanente de la musique”- ha de ponerse en relación con la poesía de mallarmé.

y bien, cuando uno choca una y otra vez con esa obstinación del autor por *separar* intencional y causalmente la creación musical y la (posible) emoción suscitada en quien la escucha, acaba pensando que precisamente stravinsky no se ha hecho nunca cuestión de los inefables ríos subterráneos que, en general en la producción artística, van de la *intentio auctoris* a la *intentio operis* (la inmanencia del producto artístico, tan querida del compositor) y a la *intentio lectoris* (en música, las expectativas de éste enfrentadas a la ejecución). en la p. 53, y relacionado con esto, al músico se le proporciona un buen capón: “Stravinsky sólo quería ejecutantes para sus obras: meros esclavos, meros mensajeros, y no artistas.” alguna otra vez, por cierto, stravinsky se pone extrañamente machadiano, o trivial: “The phenomenon of music is given to us with the sole purpose of establishing an order in things, including, and particularly, the co-ordination between man and time.”

6 sobre th. w. adorno

por otro y en principio insospechado lado habría que mirar más de cerca eso que establece adorno de que stravinsky representa “la forma de la repetición compulsiva”; él -adorno- tenía una formidable formación musical, y por tanto hay que pensar que la tesis sea técnicamente defendible. ahora bien, también se le han escapado algunas memeces, ahí está su celeberrimo aserto sobre la imposibilidad de crear poesía después de auschwitz. ¿y por qué no se molestó un poco en argumentar eso de que “la música de stravinsky es la música de la no-verdad” (p. 23)?

y cuando el mismo adorno, en texto que reproduce la autora, escribe sobre el peligro de confundir la *objektive Gestalt* de una obra de arte *mit der Seele dessen, der es hervorbrachte*, está diciendo una trivialidad (cf. arriba sobre *intentio auctoris*, etc.) sin señalar posibles caminos en una u otra dirección. de particular interés es aquí el apellido que coloca adorno a quien cae en ese 'peligro': lo llama *banausisch*, que la autora traduce como “es mezquino”, aunque yo preferiría algo así como “es de patanes” (sigue siendo aproximada la traducción). por lo demás, el filósofo no se va sin una buena colleja (p. 17): “Adorno encarna perfectamente esa pesadez y esa oscuridad de la que Schopenhauer habla”. ¡pero es que adorno era casi la caricatura del profesor alemán!, y no lo digo yo, sino jean améry, también con su acartonamiento personal y expresivo. a h. m. enzensberger, que fue alumno suyo, le he oído decir en un canal alemán de televisión que en clase adorno se expresaba *druckreif*: lo que decía estaba ya listo para la imprenta.

7 coda

stravinsky, el 'neoclásico' o el otro -al parecer se le ha llamado “el picasso de la música” por su aplicación de principios estructuralmente próximos a los del cubismo-, no parece autor de melodías fáciles y pegadizas, como las de rossini, digamos. pero tampoco me parece que sus revoluciones (poli)tonales, o su lado 'caótico' -el entrechoque de tonalidades, sigo aquí a dufourcq- se 'noten' mucho a un oído lego. “Desde hace 50 años [esto se escribió en 1961, á. r.] asistimos a una revolución en el lenguaje

musical”, sienta dufourcq (2002: 197); pero son muchos años para una revolución, incluso si la entendemos *à la trotski*. sus efectos, en todo caso, seguramente se habrán asentado entre tanto en nuestro aparato neurológico; también supongo que la música basada, pongamos, en la atonalidad no ha desplazado del todo a las formas más vetustas. hay, para acabar, algo que nos hace simpático a stravinsky, y es lo que tiene de antiwagneriano: su conciencia de los límites, formales y, quizá, asimismo psicológicos, para *hacer arte*. grout y palisca (1988: 848) citan a nuestro artista: “The more constraints one imposes, the more one frees oneself of the chains that shackle the spirit.” obstáculos y finitud, y su aceptación alegre: no parece mal camino hacia la libertad.

8 Material consultado

Dimond, Jonathan, “Theory of Music / Stravinsky” (Version October 2009), www.jonathandimond.com.

Dufourcq, Norbert, *Breve historia de la música*, México: FCE 2002 (el original de 1961).

Grout, Donald J. y Claude V. Palisca, *A History of Western Music*, Nueva York: W. W. Norton, 1988 (1960).

Hutchings, A. J. B., “El siglo XX”, en A. Robertson y D. Stevens, *Historia general de la música*, tomo III, Madrid: Istmo 1977 (1966).

Károlyi, Ottó, *Introducción a la música*, Madrid: Alianza, 1979 (1965).

Tejeda, Antonia, *Stravinsky & el arte musical. Orden, libertad, expresión, austeridad y autenticidad*, Humano, creativamente humano núm. 5. Julio 2015 y Humano, creativamente humano núm. 6. Septiembre 2015.

Tymoczko, Dmitri, “Octatonism Reconsidered Again”, en: ‘*Music Theory Spectrum*’ 25 (2003).



Ángel Repáraz, Madrid, abril de 2015



HCH 8 / Enero 2016

Versos nuevos para días nuevos, por Cristina Martínez Chueca

AYER POR LA TARDE rompí los espejos,

luego arrepentida los unté con sal y algo de tequila,

sal para los espejos y tequila en las heridas,

(las peores cicatrices son las que no cicatrizan,

... siguen doliendo tus ojos en mis pupilas)

Ayer por la noche inventé algo de magia,

marqué la baraja y después confundí la carta marcada,

y olvidé mi truco, se esfumó la rabia,

(tanto subterfugio distorsiona el alma,

... siguen doliendo las vidas del que tanto amaba)

(27 de diciembre de 2015)

EL VIAJE que más recojo

es el que todavía espero,

lo he soñado tantas veces
que sólo debo vivirlo para tenerlo,
tantas veces lo he soñado
que ya tengo hasta su recuerdo.
El dolor que más aguanto
ya no lo espero,
lo he sufrido tantas veces
que no hace falta embaucarlo para perderlo,
tantas veces lo he sentido
que olvido hasta su recuerdo.
(27 de diciembre de 2015)

TENÍA tantas ganas de amar,
que acabó amando,
... aunque los gestos seguían faltando,
... aunque quebrantó las horas,
continuó caminando.

Esquivó tantas trampas perdidas,
que dejó de notarlo,
... aunque las olas seguían chocando,
... aunque es la noche quien llora,

continuó bailando.

Saltó tantas veces su suerte,

que comenzó a narrarlo,

... aunque nunca faltaron historias,

... aunque su luz enamora,

se despidió llorando.

(27 de diciembre de 2015)

RESPETO LAS HORAS del día,

consigo que la semana

remate siempre en mi cama,

...ajusto el tiempo a relojes,

aseguro mis entrañas,

empasto los engranajes,

me guardo dos telarañas

y las coso en las ventanas

para que no me entren bichos.

Hago aviones de papel,

(en algunos algo escribo)

los tiro y veo caer,

yo a salvo, siempre agarrada,

... cuando golpean el suelo

me soporto algo tirana.

(27 de diciembre de 2015)

CONFIESO QUE QUISE comprimir el aire,

cuánto más faltaba, más era mi empeño,

... confieso que no quise hacerlo.

Confieso que quise congelar instantes,

y sólo logré segundos hambrientos,

... confieso los trances inciertos.

Confieso que quise agarrarme a la luna,

salté y pude ver el mundo de lejos,

... confieso chocar contra el techo.

(28 de diciembre de 2015)



Cristina Martínez Chueca, Madrid, diciembre de 2015



HCH 8 / Enero 2016

un tríptico sin estridencias para un fin de año, por Ángel Repáraz

de las anotaciones traslingüísticas de un polizón en la nave de los locos

pues sí distinguidos congresistas

*a la hora de una cita imaginaria*²³

les invito esta vez a reflexionar

sobre el aprendizaje definitivo de la extraterritorialidad

de cada uno de nosotros

largo y duro el camino por cierto

algo para *borderliners* animosos

pero no se alarmen siempre acaba uno

construyéndose un nicho ecológico habitable

Schatten

heller als die Sonne:

*kühler Schatten der Freiheit*²⁴

pueden ser de ayuda para ello ciudades invisibles

amigos opacos

fragmentos órficos que hemos casi olvidado

la ritmación tenue del tiempo *in dies singulos*

o la vieja intuición del latino

según la cual a mediodía

pongamos un mediodía de verano en la campania

de silencio repentino y dorado

²³ antonio machado.

²⁴ h. m. enzensberger.

sólo los grillos
es cuando regresan fugazmente las sombras
las sombras queridas las nuestras
bienvenidas a nuestra ciberrealidad
stendhalianamente os veremos como
una promesa de felicidad o cuando menos
como mensajeros de una lógica mejor del acontecer

from translinguistic the notes of a stowaway in the ship of the fools

well yes conference delegates ladies and gentlemen
*a la hora de una cita imaginaria*²⁵
this time i'm going to invite you to reflect
on the final learning of extraterritoriality
of every one of us
long and hard the way of course
something for spirited borderliners
however don't panic one always manages
to build himself an ecological niche to dwell in
Schatten
heller als die Sonne:
*kühler Schatten der Freiheit*²⁶
invisible cities can be of help for this
opaque friends
orphic fragments which we've almost forgotten
the tenuous rhythm of time *in dies singulos*
or the old intuition of the latin man
according to which at midday
let's say a summer midday in campania
with a sudden golden silence

25 antonio machado.

26 h. m. enzensbeger.

only the crickets
it is then that the shadows come fleetingly back
the beloved shadows our shadows
welcome to our cyber-reality
à la stendhal we'll see you as
a promise of happiness or at least
as the messengers of a better form for what takes place

aus den translinguistischen notizen eines schwarzfahrers auf dem narrenschiff

aber doch vornehme kongressteilnehmer
*a la hora de una cita imaginaria*²⁷
lade ich sie diesmal ein nachzudenken
über das endgültige erlernen der extraterritorialität
eines jeden von uns
lang und beschwerlich der weg gewiß
etwas für mutige *borderliners*
aber kein grund zur aufregung schließlich
baut man sich immer eine bewohnbare ökologische nische
Schatten
heller als die Sonne:
*kühler Sonner der Freiheit*²⁸
dabei können unsichtbare städte behilflich sein
opake freunde
orphische fragmente die wir fast vergessen haben
die zarte rhythmisierung der zeit *in dies singulos*
oder die alte intuition des römers
nach der zur mittagszeit
sagen wir mal an einem sommermittag in kampanien

27 antonio machado.

28 h. m. enzensberger.

bei plötzlicher goldenen stille
nur die grillen
flüchtig die schatten zurückkehren
die lieben schatten die unsrigen
willkommen in unserer cyberrealität
stendhalianisch werden wir euch sehen als
ein versprechen der glückseligkeit oder zumindest
as boten einer besseren logik des geschehens



Ángel Repáraz, Madrid, diciembre de 2015



HCH 8 / Enero 2016

Teodiceas y telarañas, por Jordi Claramonte

Publicado en el Blog [Estética modal](#) el 16 de junio de 2009

Pascal vs. Spider-Man

"El término del bien es un mal y el término del mal es un bien"

(La Rochefoucauld, a.k.a. Doctor Oktopus)

La tercera entrega de la saga cinematográfica de Spider-Man, realizada en la peor época de la invasión de Irak, justo cuando acaban de salir a la luz las escabrosas imágenes de Abu Grahیب, se ha construido, precisamente, en torno a la reflexión sobre esa imposibilidad de localizar el Bien y el Mal de forma clara. Los delincuentes en la peli de Spiderman son tipos con mala suerte, y Spider-Man mismo –con lo buena gente que es– puede llegar a convertirse en un macarra francamente enojoso. ¿Cómo puede ser eso?

Pues resulta que un buen día, sale Spider-Man en su moto a dar una vuelta con su novia por el campo cuando de repente cae una especie de meteorito procedente del espacio exterior, de ese meteorito emerge una especie de chapapote animado que se pega primero en la motocicleta del héroe y luego se le pega al cuerpo formándole un nuevo traje –negro– de superhéroe.

Entonces Spider-Man empieza a hacer cosas extrañas: su agresividad se desata, se vuelve colérico y vengativo. Hasta su sexualidad –sumamente pacata hasta entonces– empieza a desbordarse. En fin, Spiderman deja de

ser el buen chico, vecino de escalera, que todos conocemos y se convierte en carcelero de Abu Grahیب, con aficiones fotográficas.

Insistimos: ¿cómo ha sido posible semejante transformación? ¿De donde viene ahora el mal? ¿de una comprensión rigorista de los valores acaso? ¿de una incapacidad para sostener una ética generativa? No, el mal procede de un meteorito llegado de los confines del espacio, nada menos.

La tesis sorprende no tanto por contraste con la trayectoria filosófica de Spider-Man, cuanto porque, salvo el anecdótico hilo de la relación con su novia-aspirante-a-celebridad, toda la película se plantea abiertamente como una reflexión sobre el origen del mal. El supuesto asesino del tío de Peter Parker –un actor con aspecto de veterano del Viet-Nam- confiesa apenado: "No soy mala persona, sólo tengo mala suerte". Vaya por Dios. Cuando el mismo Spider-Man se comporta groseramente con su casero, este dice juiciosamente: "Él es un buen chico, tiene que tener algún problema". Ambos son ángeles que se han levantado con el día malo, sin contar lo del meteorito, que también es mala pata. En cualquier caso Spiderman podría muy bien sostener que un hombre no es ni un ángel ni un demonio, pero que se convierte en un demonio cuando tiene el día tonto.

Spider-Man perdona al asesino de su tío que se va volando convertido en hombre de arena y, digo yo, nosotros tendremos que perdonar a los torturadores de Abu Grahیب que se estarán dedicando ahora al cultivo de pepinos deshidratados y que, al fin y al cabo, tampoco es que sean malas personas. No creo que ese sea el problema, o sí. Lo que sí que es un indudable problema es la regresión, en elegancia al menos, desde un sistema de razonamiento moral como el de Pascal que postula factores internos, al de Spider-Man que tiene la desfachatez de postular un cometa procedente del espacio exterior.

Por supuesto la cultura popular ha tenido la lucidez de no abandonar nunca

del todo los ensayos de teodicea. Entre el 1932 y el 1941, justo marcando los puntos álgidos del fascismo en Europa, se rodaron dos versiones del Dr. Jekyll y Mr. Hyde. En esta historia tenemos al menos un elemento de hybris clásica y el mal acaece cuando el hombre va más allá de determinados límites que ningún caballero británico, ni ningún psicoanalista argentino, debería sobrepasar. Esta especie de teodicea epistemológica puede apestar, pero tiene su cosa. Ahora bien, lo de Spider-Man con el meteorito no tiene nombre.

Algo se ha perdido por el camino y algo se ha ganado puesto que finalmente prevalece el sano optimismo de la voluntad: "Sea cual sea la adversidad que se nos presente, la batalla que ruja en nuestro interior, siempre tenemos elección. Son las decisiones las que nos hacen ser lo que somos y siempre podemos optar por lo correcto". Chúpate esa, Pascal.



Jordi Claramonte, Jordi Claramonte, Madrid, 16 de junio de 2009



HCH 8 / Enero 2016

Para una teoría *angélica* del arte (II). Creación, posibilidad, inspiración²⁹, por Víctor Bermúdez Torres

Definíamos “arte” como la clase de aquellos objetos, eventos, acciones, etc., relacionados con *representaciones* de tipo *estético* o sensible (es decir, con *imágenes*, en sentido amplio), generadas por la *imaginación* en un uso *libre* o autónomo e *intencionado* de la misma, y que son reconocidas como *bellas*, al menos, por un cierto tipo de facultad relacionada con la *emotividad* a la que denominamos “*gusto*”. De todo lo que hay contenido en esta definición, queríamos subrayar tres cualidades, a nuestro juicio esenciales para delimitar el ámbito de lo artístico: (1) el carácter *formal* de la actividad estética; (2) la relación con *lo posible* que supone la generación de imágenes; y (3) la *belleza*. El objetivo es clarificar qué son y suponen estas tres propiedades para el entendimiento de lo que es el arte. En el primer ensayo de esta “trilogía”, titulado Para una teoría *angélica* del arte (I): Forma estética y trascendencia³⁰, ya nos ocupamos de la primera de ellas (el carácter formal y trascendental de lo estético). En este segundo ensayo vamos a tratar de la segunda de tales propiedades: *el modo en que se genera la imagen artística en relación con el ámbito de lo “posible”*. Esto es: lo que solemos llamar la creatividad.

Creatividad y autonomía

²⁹ Este texto reelabora parte de los contenidos de una ponencia del autor titulada “¿De 'dónde viene' la inspiración del artista? Utopía de lo bello. Inmanencia y trascendencia en el arte.”, expuesta originalmente en el Ateneo de Madrid, el 10 de mayo de 2014.

³⁰ Publicado en [Humano, creativamente humano 7](#)

Se suele entender el arte como una actividad generadora de *imágenes*³¹ (ya sean físicas o “externas” y/o psíquicas o “internas”)³². Ya vimos³³ cómo la *configuración de elementos sensibles* en que consiste la *imagen estética* posee un carácter *formal y trascendente*. Ahora bien, esto, con ser un asunto filosófico fundamental (y necesario de tratar para lo que venga después), no sirve para delimitar la naturaleza propia de la obra de arte (de hecho, y como dijimos, toda cosa, representación o imagen posee, en el fondo, ese mismo carácter formal y, en cuanto tal, trascendente). Empecemos, pues, a buscar aquello que pueda definir específicamente a la obra artística.

Una primera condición necesaria (aunque no suficiente) de la representación o imagen estética se refiere al presunto carácter *creado o novedoso* de la misma y, de modo complementario, a su *incondicionalidad con respecto a toda otra utilidad o interés* que no sea el de la creación en sí misma. En esto –se dice– reside la *autonomía* del arte. ¿En qué consiste, más profundamente, esta autonomía? Antes que nada, y a diferencia de lo que ocurre con la percepción o la memoria, la configuración *imaginativa* de los datos sensibles (o de las cualidades materiales que los soportan) no está constreñida por los hechos que experimentamos (no tienen que informar sobre cómo es figurativamente el mundo que percibimos, ni recordarlo tal cual fue). El arte germina en el ámbito de la imaginación y la fantasía (esto podría defenderse incluso en el caso del arte más *mimético* o “realista”³⁴). El

31 Una posible definición (típica) de la imagen es la de *aquella representación (psíquica y/o física) en la que el significado no es esencialmente separable del significante* (no parecen admitir traducción exacta a otros significantes distintos), o como *aquella en que las partes guardan una relación de relativa independencia lógica con respecto al todo* (se pueden llegar a entender aisladamente). Una noción más básica e indiscutible es la imagen como *una configuración o forma (física y/o psíquica) de elementos más simples*, todos ellos de tipo estético (visuales, audibles, tangibles...).

32 Suele entenderse la obra de arte como una representación con una entidad material u objetiva (no solo como una representación mental).

³³ En Para una teoría *angélica* del arte (I): Forma estética y trascendencia

34 Pensemos en las “libertades” que ha de tomarse el artista “realista”: la *descontextualización del objeto a imitar con respecto a su entorno* (toda reproducción supone transposición o presentación de algo en un plano distinto; el simple encuadre es ya una creación, por tímida que sea), su “*fijación*” *en el tiempo* (la imitación ha de figurarse una permanencia imaginaria de los objetos), la *composición*, y otros tantos artificios relacionados con la imaginación. Además, y sobre todo, la finalidad y significado de la obra de arte *imitativa* es radicalmente distinta a la del objeto imitado. Todo esto está en consonancia con

artista no tiene el fin de informar o describir; sus representaciones no son útiles en ese sentido en el que puedan serlo las representaciones con un fin directamente cognoscitivo³⁵. Tampoco son útiles las representaciones estéticas en cuanto rememoran o reproducen patrones establecidos (dados, por ejemplo, en el contexto cultural del artista): el arte no es reducible (en la medida en que es arte) a mera ideología. El *nomos* o criterio de lo artístico es, en fin, independiente de toda otra norma (epistémica, moral, social, religiosa...) que no sea la del *uso libre de la imaginación*. El arte es, o pretende ser, fundamentalmente, *solo eso: creación*.

Por cierto que no es este (el de la *pura creación*) un rasgo que quepa atribuir a una concepción determinada e histórica del arte. Tampoco es una mera definición del arte moderno (uno de los rasgos con que este se piensa o caracteriza a sí mismo). Si incurrimos en ese grado de relativismo todo discurso está igualmente perdido (incluyendo el discurso relativista). Otro asunto es que este rasgo (el de la *creatividad* y la *autonomía* de lo estético) se haya descubierto y cultivado de forma marcadamente más explícita y consciente en el arte y la época moderna, sin que esto implique que no haya sido decisivo en otras épocas y culturas. De hecho, aunque grandes obras de arte no hayan sido concebidas ni producidas bajo el propósito explícito de cultivar la creatividad *per se*, han quedado tan marcadas por el elemento creativo (no solo por él, ya dijimos que la creatividad no es condición suficiente de la obra estética³⁶) que han trascendido ampliamente –justo como “obras de arte”– sus intenciones originarias y el contexto histórico en que fueron gestadas (ese contexto que ayuda, en ocasiones, a comprender el origen de una obra o un estilo artístico, pero *no a justificar* su valor estético).

¿Cómo es posible la “creación”?

el significado originario del propio término “mímesis”, que no refiere una representación exacta de lo conocido, sino, más bien, una especie de figuración alegórica de lo mismo.

35 Aunque esto no quiere decir, como veremos, que el arte no tenga, en cierto modo, un valor informativo o cognoscitivo.

36 Aún falta el ingrediente – fundamental– de la belleza, que trataremos más adelante.

El arte es, pues, libre producción de imágenes y es, por tanto, función de la imaginación o fantasía liberada de las ataduras perceptivas, incluso de la memoria. Una “imaginación ideal” que da lugar a *realidades sensibles posibles* reuniendo los datos de la sensibilidad (colores, sonidos...), o cualquier otro conjunto de elementos o signos, bajo *esquemas* relativamente *nuevos*, dando una forma *nueva y libre* a lo ya conocido (produciendo “matrimonios y divorcios ilegales entre las cosas”, decía ingeniosamente Francis Bacon³⁷). Dejemos el asunto de la libertad para más adelante (donde lo veremos asociado a ese otro asunto central que es el de la belleza), y ocupémonos del otro: la novedad. ¿Cómo es posible esa forma presuntamente *nueva* de configurar lo dado que estipulamos como condición de lo artístico?

El tema de la *novedad* remite a un problema filosófico que trasciende lo estético, pero que en lo estético se muestra de manera sobresaliente. Es el *problema de la creación*. En rigor, la creación es aparición de *lo que no había*. Toda creación, en sentido estricto (no como mera epifanía o como descubrimiento de lo que existía ya) proviene de alguna manera (inexplicable, claro) de la “nada”; supone un tránsito radical desde el *no ser* al *ser*. Y por muy familiar que nos parezca este hecho, no deja de ser absolutamente misterioso. ¿Cómo es posible la creación? ¿Cómo puede darse la más mínima novedad? Sobre este asunto son comunes dos perspectivas generales en filosofía: la perspectiva más, diríamos, *inmanentista*, según la cual la *novedad* resulta de una emergencia a partir de lo ya dado; y la perspectiva *trascendente* o *esencialista*, para la que la forma nueva no es tal, sino epifanía o descubrimiento de algo existente y, en sentido ontológico, *anterior*. Hagamos una breve digresión en torno a este asunto.

La *falacia* naturalista y el “*milagro*” emergentista

37 *The Advancement of Learning*, II, 4

La imaginación da una “nueva” forma a los datos, una forma “libre” a las sensaciones e imágenes de la percepción y la memoria. ¿Pero de dónde saca el artista esa *forma* (ese “nomos”, regla o ley) novedosa y libre? Para responder a estas preguntas hemos de dejar a un lado, por irrelevantes o falaces, a las teorías materialistas más comunes sobre el arte, como el naturalismo y el convencionalismo. Estas teorías no logran captar el problema que tratamos (el de la creación); lo suponen resuelto o inexistente, y se limitan a describir el proceso de aparición de *lo nuevo*, sin cuestionarlo como tal. Tampoco consideran posible, en general, la autonomía del arte; más bien al contrario, conciben el arte como un fenómeno *heterónomo*, reducible, en el fondo, a leyes sociobiológicas o históricas, con lo que incurren en la falacia naturalista y, por lo mismo, acaban disolviendo u olvidando aquello mismo que intentan explicar (la entidad normativa –no fáctica– de lo estético o artístico³⁸). La perspectiva inmanentista más considerada con el problema de la creación, aunque también incurra en la falacia naturalista (en la forma del psicologismo), tal vez sea la que traslada a la subjetividad (a la *genialidad* del propio artista) el misterio del surgimiento de lo nuevo. Pero en todo caso, incluso las versiones más refinadas del inmanentismo suponen o defienden, a lo sumo, una versión más o menos compleja de emergentismo, según la cual *lo nuevo* surge como propiedad *resultante* de un nivel superior (*¡nuevo!*) de autoorganización de *lo mismo*. Pero esta tesis no explica ni justifica el “milagro” que supone toda novedad; sino que, como mucho, intenta describirlo, dándolo fundamentalmente por supuesto.

El esencialismo: *nada hay nuevo bajo el sol*

Para algunos filósofos solo hay una solución lógica (o lo más parecido posible a ella) al problema de la creación. La solución consiste, en el fondo,

³⁸ Las descripciones naturalistas o sociológicas del arte presuponen ya como resuelto el problema de la legitimidad del juicio estético. Parten, de hecho, de una noción pre-crítica de la que sea arte, con objeto de describir lo que *ocurre* en la naturaleza, o en la sociedad, cuando este, presuntamente, se da o se concibe como tal.

en negar que algo pueda crearse realmente; es decir, en la asunción de que *nada hay de nuevo bajo el sol*³⁹. Desde esta perspectiva, las formas, todas, preexisten (o existen, sin más). Aunque no *aquí*, claro, donde nos parece que se suceden en el tiempo como novedades (el tiempo mismo sería, justamente, *esa sucesión* con que se nos aparecen). Para estos filósofos *esencialistas*, la sucesión temporal y la novedad son solo apariencias. Así, podría afirmarse que, desde la perspectiva de un hipotético conocimiento absoluto (es decir, desde la perspectiva de un conocimiento no perspectivo – o en el que toda perspectiva se revela como aspecto de lo mismo–), *toda existencia es necesariamente simultánea* (no hay tiempo o sucesión). A un Dios que lo conociera todo –diríamos– , todo le sería presente a la vez. Dicho de otro modo: bajo la hipótesis de una verdad completa no hay lugar para visiones parciales, o erróneas (*ahora* esto, *luego* rectifico y es lo otro). No tenemos acceso, desde luego, a esa verdad completa, pero sí podemos decir *cómo sería*: sería la revelación de un presente absoluto, en el que habría de mostrarse, a la vez, todo lo real en su plenitud. Este *mundo de existencias intemporales* tendría que ser, desde la perspectiva de esa verdad acabada, *lo real* propiamente dicho. Aunque desde la perspectiva de la finitud y el conocimiento humanos podría concebirse, tan solo, como un *mundo de esencias* o formas abstractas: el ámbito de las leyes y las teorías que descubre el sabio (las *formas con que explica el mundo*⁴⁰), por ejemplo. En un grado aún inferior, desde la perspectiva, igualmente finita, que más nos importa aquí (la estética), dichas existencias y esencias podrían ser, también, *las formas o imágenes ideales (aunque concretas) que imagina el artista*. Intentemos desentrañar esto un poco más.

La creación como actualización de lo posible

Decíamos que, según el esencialismo, y mirado desde el “ángulo” de la divinidad, o desde la hipótesis de un conocimiento acabado (es decir, “desde”

39 El Sol de la alegoría platónica, claro.

40 Pero que, si verdaderamente explican el mundo, son también las *formas que determinan el mundo*, lo que el mundo, finalmente, es.

donde no cabe concebir ningún “desde” , “ángulo” o “hipótesis”⁴¹), todas la existencias están plenamente realizadas, todo lo que puede ser, es (y es todo lo que puede ser). Ese *plenum* de existencia sería⁴² *la realidad* (en la que todo es, en toda su verdad, bondad y belleza), la misma que, mirada desde la finitud del conocimiento humano, comprende las entidades (esencias, formas) con que entendemos (e imaginamos) o valoramos el mundo que nos es dado. Análogamente, podríamos decir que, si desde la perspectiva de lo necesario (es decir, poniéndonos en la hipótesis de una verdad ya absolutamente *anhipotética*), ese ámbito absoluto de realidad es plenamente actual, desde la perspectiva, en cambio, de lo contingente o probable (tal como es el mundo desde nuestras verdades hipotéticas), aparece en el *modo de lo posible*, de lo que *aún no* se ha dado (la forma aún no manifestada o descubierta), o de lo que siempre *puede* volver a darse (la forma, por ejemplo, de una ley). Es el mundo, también, de lo “potencial”, y de lo debido (lo que puede y debe ser), en el que el hombre busca *lo que no se da* en el mundo, pero cuya presencia es requerida por ese mismo mundo, incompleto y (por lo mismo) movido hacia su plena realización, su verdadera forma, su deber ser, o su darse más bello. Así, es común concebir cada forma o esencia “traída” al mundo (por el científico, por ejemplo, que descubre leyes, o por el artista que capta nuevas formas estéticas) como la “realización” o “actualización” de una *posibilidad* (de esta manera, el arte, lo imaginario, sería, típicamente, la actualización de lo posible en el ámbito de la sensibilidad). Ahora bien, esta concepción esencialista tan familiar (de raíz aristotélica) deja muchos cabos sueltos. Más allá de que conceda un cierto estatus de *necesaria* existencia a lo contingente, es decir, al mundo sensible (algo muy discutible, aunque no vamos a tratarlo aquí), el esencialismo común no parece acabar nunca de explicar en qué consiste realmente ese mundo tan extraño que es el de las *cosas posibles*, ni como se relaciona con el mundo que, a cada momento, acontece.

41 En rigor: donde no cabe concebir *nada*. En la tesitura de un “conocimiento acabado” ya no hay nada que concebir.

42 No entramos ahora en disquisiciones ontológicas, como las que surgen en seguida en torno a términos como “todo”, “existencia”, “ser”, etc.

El extraño “limbo” (y “purgatorio”) de las cosas posibles

Ya debería haber quedado claro que este “*ámbito de lo posible*”, desde el cual parece *posible* la epifanía o descubrimiento de lo “nuevo” (sin que sea, así, *esencialmente* “creado”), es un ámbito de realidad extraño. De un lado, no cabe radicarlo en el plano de lo inmanente. Lo *dado*, lo *eventual*, no se contiene más que a sí mismo, es puro *acto*. No absoluto acto, claro, sino acto en perspectiva, sumido en el tiempo: actualidad de lo contingente. Que en esa puridad de lo que acontece puedan encontrarse las *condiciones* de otros actos o eventos no es lo mismo que afirmar que *en ella se encuentren esos otros* actos o eventos.⁴³ ¿Pero dónde estaban antes, entonces, si es que no es concebible que aparezcan de la nada? No, desde luego, en el mundo inmanente, donde solo hay lo que a cada momento pasa. El ámbito de lo posible refiere, por tanto, algo “u-tópico”, “u-crónico”, que no ocupa un lugar ni un tiempo definido. Es, entonces, trascendente al mundo (al mundo físico y al mundo psíquico). ¿Quiere decir entonces que pertenece al ámbito de realidades trascendentes que plantea el esencialista, sobre todo el más monista o platónico? Tampoco exactamente. Ya vimos que, en ese ámbito de formas, la realidad solo puede ser concebida como una absoluta plenitud donde, por tanto, no queda lugar alguno para la “posibilidad”. ¿Entonces? Insinuamos antes que lo posible no es sino el ámbito plenamente real de las formas *visto* desde este mundo contingente. Pero, por tanto, sin que quepa identificarlo ni con el mundo, pleno de realidad, de las formas (curiosamente, “visto” desde ese absoluto, es el mundo contingente el que parece identificarse con la esfera de *lo posible* ⁴⁴), ni con el propio mundo

43 En la semilla están las *condiciones* del árbol posible, pero no *el árbol posible*. No hay nada describable en el evento semilla que sea tal como “la posibilidad de tal árbol”. En el diccionario y el libro de gramática están las condiciones de cualquier oración en español, pero no están esas oraciones (no cabrían), ni siquiera como posibilidad (¿qué sería tal cosa, en qué página del diccionario estaría?). Lo mismo cabe decir de cualquier evento o acto fenomenológico o mental. En el conjunto de las representaciones mentales de un sujeto (de un artista, por ejemplo), en su gramática mental, están las condiciones de acaso infinitas proposiciones, representaciones, imágenes posibles, pero no está ninguna de ellas, hasta que, y *en el mismo momento en que*, se actualiza o acontece.

44 Todo en él puede ser o no ser, todo en él aparece como probable y dependiente (si no es que se funda en “nada”) de una necesidad que lo trasciende.

contingente y sensible (en el que no puede haber más que *lo dado*, lo que a cada momento acontece, y *solo eso*). El modo de ser de lo posible parece remitir, entonces, a un extraño *limbo*, y también, diríamos, a un *purgatorio*, “situado” entre el mundo de las formas y el mundo de lo dado, entre lo necesario y lo contingente. Allí deben estar las formas “dispuestas a encarnarse”, y también las formas “en cuanto aspiraciones”, en tanto las “vemos posibles” y nos impelen al trabajo de *purgarnos* de lo sensible hasta alcanzarlas. Pues bien, este limbo y purgatorio tendría que ser, quizás, algo relativo al *alma*. El alma parece ese “lugar” o modo intermedio, angélico, “entre el cielo y la tierra”, en el que cabe (comprender) todo lo terreno, y desde el que se aspira a la perfección de lo celeste. Por eso, hablaremos ahora un poco de psicología. Aun siendo muy conscientes de que dejamos, todavía abierto, el problema de qué (y cómo) sea (posible) lo posible⁴⁵.

El arte, de nuevo, como descubrimiento

El carácter “límbico”, trascendente, del ámbito de lo posible (de, por ejemplo, lo imaginario posible –la forma “nueva”, libre, autónoma que caracteriza al arte–), nos conduce a la misma conclusión a la que nos llevaba el análisis de la forma estética (véase el primer ensayo⁴⁶): el artista no puede inventar sus formas; puede, a lo sumo, *descubrirlas*. O descubrirse a sí mismo y al mundo *en ellas* (quizás no sea tanto “traer” al mundo, sino “llevar” este mundo a ese ámbito de posibilidad que remite –*como purgatorio*– al mundo plenamente real de las formas). En suma, lo “nuevo”, lo “creado”, no viene (no puede venir) de *nada*, ni tampoco de *lo menos* (del mundo, o el artista), como efervescencia milagrosa, sino (a lo más) de *lo más*, de un ámbito de formas o esencias, como descubrimiento o (entre) visión –a través

45 Sea como sea, o esté “donde” esté, que *lo posible* se actualice (o, simplemente, que lo posible, en algún grado, sea) es, en sí, un problema ontológico que no podemos ni siquiera empezar a tratar aquí. ¿Cómo puede ser lo que tan solo *puede* ser? ¿Será, también, una posibilidad el que la posibilidad se realice y, así, *ad infinitum*? Estas preguntas, por cierto, nos traen de nuevo al problema de la *novedad*. Que lo que no era actual se actualice es algo *nuevo*. Que algo se descubra o manifieste no deja de ser, también, una creación, una aparición de *lo que no había*. El misterio, pues, continúa.

46 Para una teoría *angélica* del arte (I): Forma estética y trascendencia.

de lo sensible— de las mismas. Y esto aunque en el fondo sepamos que no, que esto *tampoco*, pues desde la perspectiva de los dioses (que es la de la Verdad), sabemos que sabríamos que no habría el más mínimo ángulo ciego ni, por tanto, el más mínimo lugar para lo posible ni lo contingente: toda forma estaría ya plenamente realizada; todas las obras de arte también. Que se descubrieran o no (desde esta divina consideración) sería irrelevante, o más bien imposible (el último descubrimiento que mereceríamos tener, a este respecto, sería el descubrimiento de que no ha habido, jamás, descubrimiento alguno —ni siquiera este—). Ahora bien, todo esto es en el *reino de Dios*. Aquí en la Tierra, y de momento, hay que explicarlo. Hablaremos, pues, de cómo se produce ese *descubrimiento*, específicamente en el ámbito de lo estético.

Notas sobre psicología de la creación y del descubrimiento⁴⁷

Técnica e inspiración

Del mismo modo en que hay, a *grosso modo*, dos consideraciones filosóficas acerca del origen y naturaleza de lo *nuevo* o *creado*, también hay dos consideraciones acerca del *proceso psicológico* que conduce a la *novedad* (ya veremos, más adelante, que no solo a la *novedad*, sino, más justamente, a la *novedad bella*) y que, en términos generales, y por seguir el tópico, podemos llamar “inspiración” (aunque ya notaremos como a una de esas dos consideraciones le cuadra mejor este mítico nombre). Antes de nada, obviamos aquí la distinción acostumbrada entre *trabajo* e *inspiración*. Aunque aparece con frecuencia en los tratados de estética, no entendemos que tenga más sentido que el de remarcar el carácter específico de la actividad artística. El trabajo, en sí, sin más especificación, no determina al arte; y el trabajo de tipo técnico determina solo al obrar del artesano, al arte

⁴⁷ Esto no tiene nada que ver con lo que suele llamarse actualmente “psicología de la creatividad”.

en cuanto *techne*. La inspiración, en cambio, sí parece que especifica, aún de modo muy vago, el *trabajo* propio del artista, que es el de la creación (o descubrimiento), aquel por el que dota de forma (de una forma bella, como veremos) a la materia, representada, ella sí, por el trabajo técnico (la materia en el arte es esto: la técnica, lo *techne* o *poiesis* en su sentido más lato). La forma (creada o descubierta a partir o a través de ese proceso que llamaremos “inspiración”) es la que mueve y conforma a la técnica para producir la obra de arte. La mera producción técnica de obras bajo una forma estándar (sea un estándar industrial, o el de una tradición) no es arte, sino, a lo sumo, “artesanía”. El arte es fundamentalmente inspiración, y no trabajo técnico: creación (o descubrimiento) de reglas y formas (tal vez innatas), y no mero uso de reglas aprendidas (y esto, por mucho que pueda haber una cierta relación –no necesaria– entre inspiración y trabajo, o entre creación y uso de reglas y formas). De hecho, ambas esferas de actividad se podrían separar (y se separan en muchos casos). Así ocurría en los antiguos talleres de pintura, u ocurre, por ejemplo, en un estudio de arquitectura, en los que el personal técnico se ocupa de plasmar, o de elaborar con detalle, las formas ideadas por el *creador*⁴⁸. En el límite de esta distinción, diríamos que una obra de arte “completa” debería poder materializarse (plasmar su forma) a través de diversas técnicas y de distintos modos (plástico, musical, literario...), sin dejar de ser sustancialmente la misma, y mostrando en esa sinestesia expresiva todo su valor estético.

Imaginación e intuición

Las dos facultades psíquicas que, por hipótesis, más cercanas están al arte son la *emotividad* y la *imaginación*. De estas, la facultad más activa, con más valor agencial es la imaginación. La emotividad (el gusto) es más reactiva (es reacción antes que acción). Responde, cabe decir, a lo que otras facultades, en este caso la imaginación, proponen. Ahora bien, como ya

48 También en la ciencia, en la que el descubridor o creador no tiene que ser el mismo que desarrolle matemática y experimentalmente la teoría

dijimos, la imaginación es el juego con lo dado en el marco (trascendente) de lo posible y lo formal (es decir, en el marco de las formas *vistas* como posibles). ¿Cómo accede la imaginación a este ámbito de donde toma la forma con que configura lo dado? La respuesta común (e inmanente) –“la imaginación toma esa forma, finalmente, por y de sí misma”– no resulta válida: el alma no puede operar, ni en esto ni en nada, sin un criterio ni un objeto intencional que la trasciendan (ya dijimos que ese “limbo” o receptáculo de formas posibles que parece ser el alma es, a la vez, un “purgatorio”: una visión de –un “entrever”– lo real). Sin un objeto externo la imaginación está ciega y vacía, no podría imaginarse más que a sí misma imaginándose; requiere, por tanto, de un contenido que, en cuanto formal, y como hemos expuesto, no puede provenir del ámbito sensible (aunque se materialice en dicho ámbito). ¿Cómo se le proporciona este objeto o ámbito trascendente a la imaginación? Si la sensibilidad (el mundo dado) no es la respuesta, y la emotividad es una facultad básicamente reactiva, solo podemos acudir al entendimiento. No ya al solo razonamiento (en que se parte de la forma ya dada, como hipótesis), sino a aquella forma de entendimiento que pretende el acceso más directo a las formas trascendentes: la intuición intelectual (la *noesis* platónica). La imaginación tendría que reaccionar a la intuición (aun cuando fuera de un modo implícito o inconsciente). La intuición refiere la comprensión instantánea de la unidad de las partes, o de la identidad de lo que parecía diferente (es el instante en que “todo encaja”, en el que parecen condensarse y suprimirse las fases del proceso cognoscitivo –como cuando entendemos de repente la demostración de un teorema, o el sentido de un relato–). Para los racionalistas más místicos, la intuición representa el momento cumbre del conocimiento, en el que nos asumimos en una “perspectiva absoluta”, ya sin sujeto o perspectiva ninguna (y bajo la que el conocedor se identifica plenamente con lo conocido). Este momento de máxima transparencia o autoconsciencia sería con respecto al conocimiento, lo mismo que es la inspiración con respecto al arte. Aunque esto indica una analogía, no una equivalencia. La inspiración representa un proceso o acto más *pasivo*, dependiente de otro (de la intuición), al que toma como modelo. La inspiración que *ilumina* a la

imaginación (para que esta dé forma a la técnica) es, a su vez, la “materia” o proceso del alma al que da una cierta forma (espontánea, universal y a la vez concreta, articulada en torno a una impresión de lo absoluto...⁴⁹): la intuición⁵⁰.

La “transpiración” del genio y la inspiración del poseso

Hay dos formas, correspondientes a los dos enfoques filosóficos que vamos considerando en esta exposición (el inmanente y el trascendente), de entender esa especie de “iluminación” de la imaginación en su relación con la intuición que llamamos “inspiración”. Desde la perspectiva más inmanente o emergentista, se trataría de una invención (no de un descubrimiento), de un “hacer ser” (más que de un “dejar ser”) o un “sacar fuera” –emerger desde dentro– (en lugar de un “tomar de fuera”). Una “transpiración”, diríamos cómicamente, en lugar de una “inspiración”. La justificación lógica de un proceso por el que *lo menos* (la imaginación) da lugar, por sí mismo, a *lo más y distinto* de sí (a lo novedoso, a la forma trascendente) no se da en ningún momento de la descripción de tal proceso. Hay que considerarla, así, como un “milagro”. La noción concomitante –e igualmente “límite”– en el ámbito estético es la de “genialidad”. La invención es fruto del *genio*, o del *ingenio* (palabras que parecen recalcar el origen interno o emergente de lo creado)⁵¹, noción no menos irracional que las de “musa”, “posesión”, “entusiasmo”, etc. (que serían los equivalentes míticos a la noción de “genio” en la psicología del arte más trascendente). La idea de genio está a la base de la consideración moderna del artista como autor y creador *cuasi divino* –en lugar de mero *mediador*– de la obra estética. Toda las teorizaciones naturalistas y psicologistas (toda la ingente literatura sobre “psicología de la

49 Todo esto refiere lo que queremos tratar en el próximo texto: aquello en que consista *la belleza* de la forma.

50 La inspiración, en este sentido, podría tomar como modelo a aquello intuido en cualquier ámbito a que esta se aplique (la naturaleza, la vida interior del artista, las ideas, etc.).

51 El genio era una especie de dios menor que los romanos creían que acompañaba al individuo (varón) desde su nacimiento, influía en su carácter y dotes, lo protegía, y moría con él. De ahí la palabra *ingenium*, el carácter innato y las aptitudes de alguien, de la que hoy deriva *ingenio*.

creatividad”, por ejemplo) acaban o arrancan –usando multitud de eufemismos técnicos– en estas misteriosas cualidades que son el ingenio y la genialidad... De otro lado, y desde una perspectiva más trascendente o esencialista, la gesta estética de la imaginación, fertilizada por la intuición, supone un descubrimiento (no una invención), un “dejar ser” (más que un “hacer ser”) o un “tomar desde fuera” (en lugar de un “sacar o emerger fuera”). Es inspiración (tomar hacia dentro) y *aspiración* (entrever lo ideal, purgar lo sensible). No aspiramos, en el espacio que nos queda, a profundizar en esto (lo haremos, ojalá, en un texto más amplio). Los griegos empleaban un término cargado de sentido (y que podemos contraponer a los de “invención” o “ingenio”): el de “entusiasmo” o “inspiración divina”. El término tiene muchas connotaciones a explorar; significa una suerte de exaltación o arrebató extático causado desde fuera (y que saca al alma de sí) por una fuerza superior que invade o *posee* temporalmente al alma predispuesta o preparada para la *mántica* (el arte de entrever significados – formas–) ocultos en lo visible. De aquí la consideración clásica del artista como *medium* (poseído por la musa) o como intérprete (perito en captar lo sensible como signo de lo superior), como sacerdote o *ángel*, en lugar de como una especie de *dios de lo mundano*, que es como se acaba considerando al artista desde el Renacimiento. Todas las perspectivas estéticas que abundan en lo trascendente (las estéticas platónicas y neoplatónicas, o gran parte de la estética romántica) usan, y quizás en algún sentido abusan, de lo contenido en esta noción de “entusiasmo” que, para Platón consistía en una especie de locura.

Dos concepciones de la genialidad, y dos grados de locura

No intentaremos ir más allá de la superficie de este complejo asunto de la genialidad. Tan solo, por esbozar un mapa con que orientarnos, podemos destacar dos concepciones genéricas de la misma (ambas dentro de un mismo enfoque inmanente o emergentista). Desde una concepción, cabe decir “*dionisiaca*”, un buen número de teorías estéticas no cognitivistas (las

denominaríamos “emocionalistas” y “voluntaristas”) postulan a la esfera de la emotividad y a los deseos (a menudo, inconscientes) como el lugar desde el que se mueve a la imaginación a generar la forma dentro de sí, con lo que el genio sería aquel que es más capaz de desatar estas pulsiones emotivas y canalizarlas hacia el ámbito de la imaginación. Dicho de un modo extravagante, esta concepción estética parece interpretar la experiencia estética como un modo de “regresión” psíquica: la autonomía y libertad creativa estarían en una especie de retorno a los “orígenes”, al modo infantil de ver el mundo, a la vivencia de lo “telúrico” o primario, etc... A estas estéticas “emocionalistas” se les contraponen, en un enfoque, cabe decir ahora, más “apolíneo”, las estéticas cognitivistas comunes, que buscan en alguna forma de intelección el factor decisivo en la autodeterminación que conduce al genio a la creación estética. Al contrario que las anteriores, este tipo de estéticas parecen apuntar a una “ascensión” psíquica; la actividad creadora de la imaginación supondría un proceso de emergencia por el que la imagen adquiere, en cierto grado, y sin dejar de ser imagen, cualidades (universalidad, reflexión) características del concepto...

De modo análogo a lo dicho en el párrafo anterior, podemos encontrar dos enfoques distintos en torno a todo lo que cabe explorar bajo la noción de “entusiasmo”. También aquí, desde ese enfoque que hemos tildado como “dionisiaco”, tan característico de las teorías estéticas más románticas (entre la que cabe incluir a la del propio Nietzsche), son la emotividad y el deseo el que empujan a la imaginación a descubrir la forma, a través de la (voluntad de) acción más que gracias a la iluminación de la intuición, en una expresión, quizás, de ese tipo de “locura mística” que menciona Platón en *Fedro* (265b), atribuyéndosela a Dionisos. Finalmente, desde el otro punto de vista, más “apolíneo”, y que podría corresponder a una estética platonizante, sería (también de nuevo) la intelección (la intuición intelectual) la que determinaría en la imaginación la “iluminación” o “visión” mántica (el tipo de “locura profética” del *Fedro*, asociada a Apolo) de la forma o modelo estético... Con cual de estas cuatro concepciones genéricas acerca de la génesis del arte nos parece más adecuado comulgar, y cómo se justifican y se atañen las

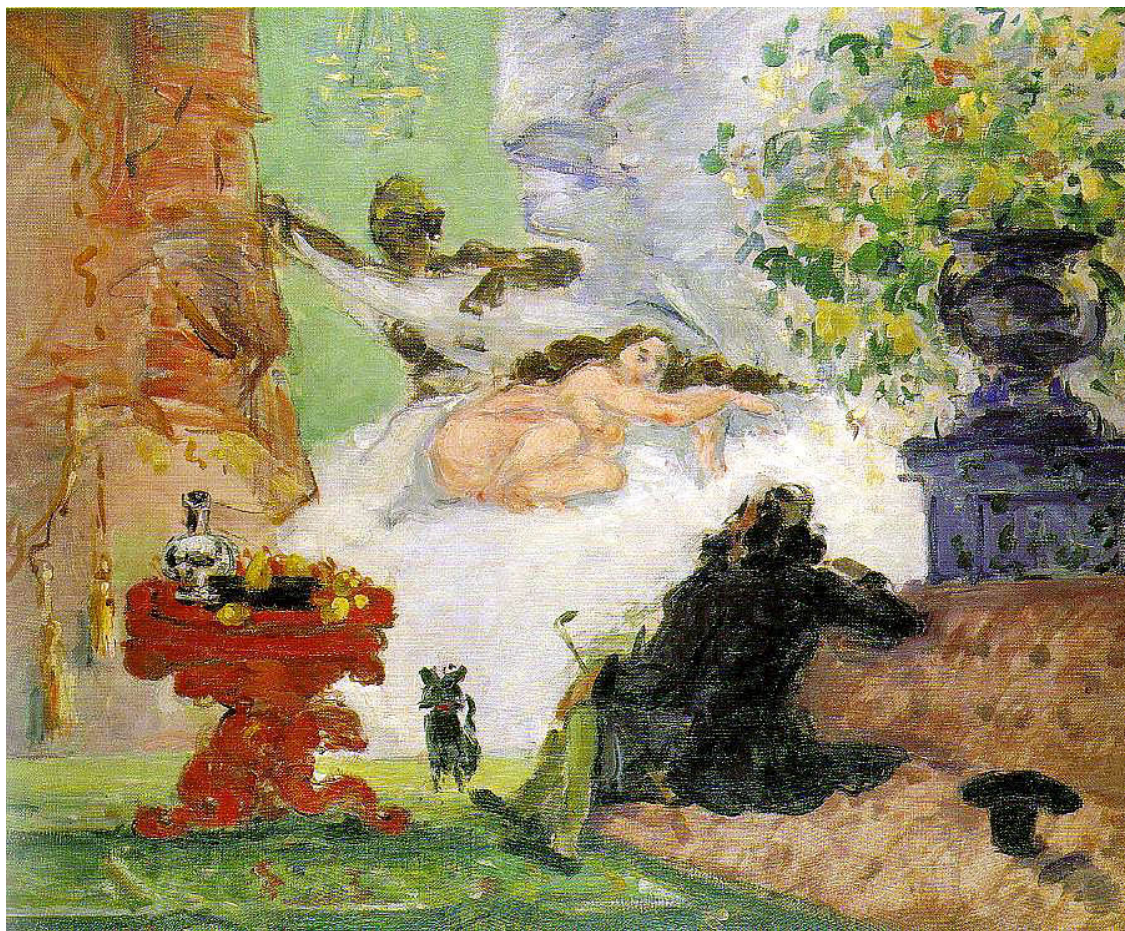
unas a las otras, son cuestiones que, aunque hemos respondido en parte, no deben tener una respuesta terminante, y menos en este escrito tan breve e iniciático (también para el autor). No obstante, y para no dejar del todo en suspenso la cuestión, adelanto alguna tímida y apenas esbozada sugerencia.

Una sugerencia final

Que la inspiración tenga más relación con el “entusiasmo” que con el genio o el ingenio del artista es algo que nos parece claro, por motivos que hemos ido dejando caer a lo largo del texto. Así mismo, parece razonable pensar que la inspiración artística (eso que llama Platón “locura poética”, y que es la realmente debida a las musas) implica un *elemento de determinación emotivo (y volitivo)* –una acción o movimiento– no menos que un *elemento de iluminación o visión cognitiva* –un modelo o forma–. El descubrimiento precisa de un *juego imaginativo* (con lo posible, desde lo posible), incluso inconsciente. Pero, más aún, precisa también de una *aspiración erótica*, que arranca desde lo sensible, hacia el mundo de las esencias o formas puras. Diríamos que la “musa” mueve la inspiración, pero la mueve como “modelo” ideal. El arte, en suma, podría asemejarse a ese grado o estadio de la *locura erótica* que, en el *Banquete* platónico (210b), descansa sobre el amor, en general, a los cuerpos, sometiendo la imaginación de lo particular (móvil de un estímulo sensible a otro) a la intuición de la unidad indivisa del modelo.



Víctor Bermúdez Torres, diciembre de 2015



Paul Cézanne, *Une moderne Olympia*, 1873–74, óleo sobre canvas, 46 x 55 cm., Musée d'Orsay, París



HCH 8 / January 2016

The Magic of the Angkor Temples, by Tania Shybko

Very small at the origin, Siem Reap is nowadays the third largest city in Cambodia... but the Siem Reap province is still the poorest in the country. The quick development of the city aimed at responding to the tourist arrivals that kept increasing from year to year seems to benefit mostly the owners of the hotels that can be now found everywhere in the city. Siem Reap clearly lacks charm, but the temples inside its vast historical complex are fascinating: the impressive Angkor Wat which appears on the Cambodian national flag, the mysterious Bayon with its hundreds of faces, the magic Ta Prohm and nature that reasserts itself, but also the less known, but equally impressive temples such as Ta Nei, Beng Mealea...



A gate throw time, Siem Reap, Cambodia



Together, Siem Reap, Cambodia



A spot of color, Siem Reap, Cambodia



The inhabitant of the temples, Siem Reap, Cambodia



Eternal smiles, Siem Reap, Cambodia



A story told in a stone, Siem Reap, Cambodia



A touch of gold, Siem Reap, Cambodia



A frown, Siem Reap, Cambodia



Sunset reflections, Siem Reap, Cambodia



Angkor Wat, Siem Reap, Cambodia



Growing through centuries, Siem Reap, Cambodia



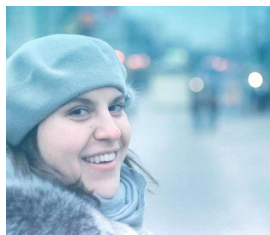
Shades of grey, Siem Reap, Cambodia



A hidden place, Siem Reap, Cambodia



From above, Siem Reap, Cambodia



Photos & text by Tania Shybko, Cambodia, March 2015

Originally published on [No Boundaries](#) on March 9, 2015



HCH 8 / Enero 2016

Paseando por el Norte de Chile, por Ivo Tejeda













I. Vicuña (*vicugna vicugna*), Salar de Surire, Chile / La vicuña es el más pequeño de los camélidos sudamericanos. Habita la cordillera y el altiplano, sobre los 3.500 metros. Estas vicuñas estaban a la orilla del Salar de Surire, en la Reserva Nacional Las Vicuñas.

II. Parina grande (*phoenicoparrus andinus*), Salar de Surire, Chile / La parina grande es uno de los tres tipos de flamencos que viven en Chile. A diferencia del flamenco común, que en el verano migra hacia el sur del país, esta especie se queda todo el año en los salares nortinos. El ejemplar está sobrevolando el Salar de Surire, donde se alimenta filtrando el agua y absorbiendo microorganismos.

III. Picaflor del norte (*rhodopis vesper*), Valle de Azapa, Chile / Este picaflor, característico por su pico largo y curvo, habita en Perú y el norte de Chile. La foto está tomada cerca de Arica, en el valle de Azapa.

IV. Yal (*phrygilus fruticeti*), Putre, Chile / Este macho de yal está cantando para atraer a la hembra; como en la foto, generalmente lo hace desde un lugar alto.

V. Zorro culpeo (*Lycalopex culpaeus*), Norte de Chile / El zorro culpeo es el zorro más común en Chile, vive desde Colombia hasta Tierra del Fuego, tanto al nivel del mar como en la cordillera. Este zorro encontró una vicuña muerta, que aprovechó para alimentarse.

VI. Saca-tu-real (*pyrocephalus rubinus*), Norte de Chile / El saca-tu-real es de los pájaros más llamativos de Chile, con su eléctrico color rojo. Aunque habita desde Estados Unidos hasta Sudamérica, en Chile solo se le encuentra en el extremo norte.

VII. Salteador chileno (*stercorarius chilensis*), Arica, Chile / Los salteadores son aves marinas que roban el alimento a otras aves, persiguiéndolas hasta que suelten lo que tienen en la boca. El de la foto estaba posado en la playa Chinchorro en Arica, al lado de la desembocadura del Río Lluta.

VIII. Suri (*pterocnemia tarapacensis*), Norte de Chile / Suri es el nombre quechua para el ñandú. El Salar de Surire, cerca de donde está tomada la foto, significa “lugar de ñandús”. En Chile hay dos especies de esta ave, cada una habitando un extremo del país.

IX. Vizcacha de Perú (*lagidium viscacia*), Norte de Chile / Roedor de Los Andes, en Perú, Bolivia y el norte de Chile, este ejemplar estaba en pueblo de Parinacota. Generalmente las vizcachas son activas en el crepúsculo y la noche, pero les gusta disfrutar tranquilamente del sol de la mañana, tal como estaba haciendo la de la foto.

X. Pitío del norte (*colaptes rupicola*), Parinacota, Chile / Este carpintero habita en una zona con escasos árboles, por lo que busca su alimento

generalmente en el suelo y nidifica en cuevas. El de la foto está vigilando su entorno, posado en la iglesia de Parinacota.



Fotografías & texto de Ivo Tejeda, Chile, noviembre de 2015



HCH 8 / January 2016

What a Wonderful World, by David Cerdá

Got frightened, you rock lovers, didn't you? Maybe you thought I was bringing the old Satchmo in this section. Keep Calm. We're gonna talk about Joey Ramone's version. The celebrated lyrics are the same but everything changes, because there's irony there. But let's start with the main message and its philosophical implications, before heading for what the previous master of punk may have done to this paradigmatic song. Do you remember the lyrics?

I see trees of green, red roses too
I see them bloom for me and you
And I say to myself, what a wonderful world

I see skies of blue and clouds of white
Bright sunny days, dark sacred nights
And I think to myself, what a wonderful world

Peace of mind and gratitude; complete unison with what is around us; those are the emotions the song is supposed to provoke. We can find the same vein in Nina Simone's *Feeling good*. The theme really blossomed in the seventies, those Flower-Power years. The subject is anything but new: it goes backwards to ancient Greek philosophy, mainly to stoicism, and to Taoism and a whole family of Chinese thoughts and creeds. The Universe, The Tao, is a totality in harmony, and rationality is the way we human may participate in this divine structure. It is exposed like that in Zeno, in Chrysippus, and through Panaetius, roman stoics made the idea their own: first Seneca,

afterwards Epictetus and, at its finest, Marcus Aurelius, speculated about these principles. In distant China, many centuries before, Laozi was putting into words the same ideas in this beautiful poetry-and-philosophy classic, the *Tao Te Ching* (“By being a part of the Nature, we are one with Tao”). And curiously, it was under Marcus Aurelius when both empires first met together. The universe is one, we are just a part of it, and God is a universal soul. It may seem similar to what Spinoza proposed —pantheism—, but it is really monism. Let’s not bore everyone with technical details: the fact proposed is that everything’s connected. As a modern Gaia, the universe is alive, and everything’s in it with the same right to exist. Thus, as Francis Thompson beautifully explained,

Thou canst not stir a flower
Without troubling of a star

Therefore, all those things we misleadingly consider evils (pain and death and catastrophes and plain illness) are not evil but simply *are*. Any human attempt to place some value on these facts is an error, we are told. Thus, they must be appreciated, even loved. Some centuries later, a man called Nietzsche toyed with the idea and wrote about *amor fati* (“to love one’s destiny”).

In this wonderfulness-in-front-of-the-world we may also see glimpses of Leibniz’s Theodicy: everything’s in order, this is the best world God can accomplish, and only our judgements may ruin the whole picture. Being in communion with Nature may also be the entry way to humanism, to empathy with the rest of living beings, including humans.

The colors of the rainbow are so pretty in the skies
Are also on the faces of the people walking by
I see friends shaking hands saying
How do you do?
They’re really saying I love you
I see babies cry, I watch them grow
They’ll learn much more than I’ll ever know
And I think to myself, what a wonderful world

Yes, I think to myself, what a wonderful world

What about the irony? Well: it's not in the lyrics, but in the way Joey sings, and in what we know about his punk creed. Consider this amazing point: it is not the words, but who recites'em and how. Yet Louise Armstrong is gone and the whole setting is different and we maybe feel keen to embrace the other side of the argument, say, that it's harsh to see the world built up as if it's in harmony when you see all that suffering, the ugly side of the story. Maybe the world is a perfect construction; but dude, so often it doesn't seem so.

Even the more enlightened eras (and the time of the stoic Marcus Aurelius was described so) have their ironical champions. In the II century b.C. we had Lucian of Samosata. He seriously mocked this universal harmony idea. Skepticism was his way to understand the world, and his main tool to face the suffering life comes with. Alanis Morissette also saw it: how circumstances and elements (Nature) confabulate, seemingly, against us. She produced one of the most *unstoic* tunes ever; and called it *Ironic*.

Joey Ramone's *What a wonderful world* was the main theme of *Bowling for Columbine*'s OS, the shocking documentary masterpiece. Michael Moore intelligently used Satchmo's version to portray US homicidal practices of foreign interventionism (a video disgracefully of the times). Of course, Nature is only to blame in a very indirect way as to human atrocities. But it is no less true that stoics and Taoist and almost all the other thinking about Nature's wisdom and essential goodness apply the same criteria to human nature, because it is considered just an aspect of that whole.

Irony hurts, but can heal too. Artists and thinkers that do not abide the "Anything goes" mantra are very valuable, although sometimes disturbing, or precisely because of it. So it's also good not to be short of alternative thinkers, even when everything seems to be so wonderful. But do not worry not about a shortage. It appears that every time the universe manages to deliver a new Marcus Aurelius, it somehow produces a new Lucian too.



David Cerdá, December the 1st, 2015



HCH 8 / January 2016

Upgraded pita in a pan (surprises included), by Eyal Streett



Hi there cooking lovers, hope you're doing well! This time we're going to have lots of fun cooking. We're going to make a delicious bread. It's basically a special pita bread you make in a pan. Lots of fun!

Then we'll fill them up with great fillings. How exciting is that? I had so much fun making these pan-cooked sambousak, I'm sure you will too.

The only thing you need to keep in mind is the timing: ideally you want your

dough to rise twice, each time for about an hour. So that means a bit over 2 hours, but the good news is you can prepare the fillings during the 2nd hour.

Cooking the bread will take a further 20 minutes, more or less. Also keep in mind that you're going to use your hands to knead. So, let's cook!

Ingredients for the pita

1kg. white flour (and some more for your work space)

1 flat Tbsp. dry yeast

1 full Tbsp. sugar (I actually use brown sugar)

650 ml water (cold)

1 full Tbsp. salt

olive oil

your choice of filling (look further down in this article to see the ingredients for the filling of your choice)

1 egg, slightly beaten

raw sesame seeds

large mixing bowl

tray

plastic wrap

griddle or large pan

pastry brush

Instructions

1. In a mixing bowl: Mix well the flour, yeast and sugar.

2. Gradually add water and knead your dough.

The working method is very important here: keep one hand dry on the rim of the mixing bowl and the other hand inside the mix, kneading away (check out the photo).

At first you will get crumbs. Keep on adding water gradually. The mix will get thicker and you will eventually get wet dough. Knead on and the dough will eventually get easier to handle. Every time it seems easy to handle you should add a bit more water. Go on until you have added around 550 - 600ml of water. If your dough isn't wet and sticky then you should add a little bit more water. Once your dough is sticky knead it for at least another 5 minutes. The dough will get a bit firmer but will still be difficult to handle.

3. Add the salt.

Try getting the salt all over the dough. Knead a little bit and you will notice that the dough is immediately much dryer. Knead for about a minute. Gradually add another 50ml of water (or less), kneading constantly. Your dough will become wet again. Knead the dough for at least another 5 minutes. Don't forget the working method: one dry hand and one hand in the dough. Your dough should stretch but it should be uniform, not stringy(see photo). Wow, all of that kneading was quite tiring on the arm.

4. Pour some olive oil in the palm of your hand (the kneading hand) and rub it around the walls of the dough. Be sure to get all around the dough, you might need to add some more olive oil.
5. Your dough is ready to rise. Cover the bowl with plastic wrap (or a towel, or both) and leave it in a warm place for 1 hour.
6. An hour later: take your risen dough and lay it on your workspace (sprinkle some flour on the the space beforehand). Make a long loaf, and cut the dough into 20 equal parts. Roll a ball in between yours hands out of each of these parts and keep them on a tray. Cover the dough with your plastic wrap and leave it in a warm place for another hour (at least 45 minutes, but over an hour is even better).
7. Meanwhile, prepare your filling.

OK, so here we've got to make a filling. I'll give you 5 choices, depending on your mood. I actually made all five for the same meal, so I had 4 pitas of each.

All recipes given here will make enough filling for 4 pitas.

Filling number 1: The Italian

The king (and queen) of the fillings: real easy to prepare and the favorite one as far as my kids are concern.

Ingredients

mozzarella (1 medium size ball)

tomato (1)

dry oregano (or fresh basil)

(minced garlic - only if you're into that)

a pinch of salt

Instructions

Cut the mozzarella and the tomato. Mix together with the oregano. Add salt. Drain any liquid. You want your filling as dry as possible.

Filling number 2: The Classic

A classic.

Ingredients

spinach cooked and drained well (1 handful)

a bit of turmeric

Gouda cheese cut in small cubes (50 grams, more or less)

lightly fried onion (half of a small onion)

a pinch of salt

Instructions

Drain spinach. Mix in the turmeric. Add cheese, onion and salt. Mix well. Be sure to get rid of any liquid.

Filling number 3: The Indian Fish

Delicious. Another great use for curry paste!

Ingredients

fish. I actually used 1 can of sardines that I had lying around. You could also use fresh fish but then you should cook it a bit before incorporating it to this recipe.

curry paste (nice spoonful): for a delicious homemade curry paste see [HCH 2 \(3 Essentials in the Kitchen\)](#)

garlic (1 or 2 cloves)

onion (half of a small onion)

parsley stems (chopped, 1 small handful)

hot chili powder

vegetable oil (just a bit)

Instructions

Heat oil in a pan. Add garlic and onion. When onion is clear add parsley stems. Mix well for a minute. Add fish and chili powder. Mix. Add curry paste. Mix well.

Filling number 4: Hard-boiled Egg with a Twist

Transmits you to another place.

Ingredients

hard-boiled egg (2 eggs), cut small but not chopped.

onion, half of a small onion

ginger, a 3-5 cm piece, skinned and diced small.

turmeric, (1 tsp.)

coconut milk (just a small amount, 50ml more or less)

vegetable oil (just a bit)

Instructions

Heat oil, fry onions until they are clear. Add ginger and mix. On low fire: add egg and turmeric. Mix gently. Add coconut milk and let it simmer and reduce. Once the milk turns into a thicker consistency you can take it off the fire. Remember: you don't want your filling to have liquids.

Filling number 5: Creamed Forest

Fresh and perfect.

Ingredients

mushrooms, fresh and peeled (4-6 champignon mushrooms)

cream cheese, any kind of creamy cheese (1 - 2 Tbsp.)

parsley leaves, chopped (small handful)

Instructions

Cut mushrooms small. Mix with cheese and parsley.

Great! So now you've got your fillings all set and that means it's time to make bread.

Take a risen ball and open it into a flat circle. Let 2 spoons of the filling onto the middle of the circle. Carefully fold the circle into a semi circle and close well with your fingers. Now you've suddenly got pastry!!! Repeat with all of your dough.

Heat up your griddle (pan). No oil needed. You want a nice medium fire, maybe a bit lower.

While the griddle is warming up take an egg and beat it lightly into a small bowl. Using a pastry brush, paint the tops of all of your pastry with the egg. Sprinkle on raw sesame seeds.

Once your griddle seems to have a stable heat gently lean your pastry on the griddle, sesame side up. After about 3 minutes turn over for another 3 minutes. That's it! your upgraded pita is ready! Now all you have left to do is enjoy them!

If you think you made too many, just hand them out at work or invite some friends over. And if you really feel like you should reheat them, the oven is actually your best solution.

Keep on cooking!



Working method: only one hand in the mix



Gradually adding water



Stretchy dough



It's time to add the olive oil



The dough is ready for 1st rising



Risen dough cut into equal parts



Rolling dough into balls



Dough is ready for 2nd rising



That's it. Now the dough is ready!



Filling the dough with mushrooms
(filling number 5)



Closing up the pita



Painting the tops with egg



Sprinkling on the sesame



Just out of the pan!



Mmm...



Children's favorite: The Italian filling

Until next time,



Eyal Streett, Madrid, December 2015



HCH 8 / Enero 2016

Citas de Spinoza, Hume y Foucault

SPINOZA: "Un hombre libre en nada piensa menos que en la muerte, y su sabiduría no es una meditación de la muerte, sino de la vida", *Ética*, Parte IV, Proposición LXVII

HUME: "*The life of a man is of no greater importance to the universe than that of an oyster*", "Of Suicide"

FOUCAULT: "*L'homme est une invention dont l'archéologie de notre pensée montre aisément la date récente. Et peut-être la fin prochaine*", *Les mots et les choses*



(Spinoza, Hume y Foucault / Antonia Tejeda Barros, Madrid, 2015)



HCH 8 / Enero 2016

Pensadores y artistas nacidos en enero y febrero

Michel Onfray (1 de enero de 1959)

Elvis Presley (8 de enero de 1935 – 16 de agosto de 1977)

Simone de Beauvoir (9 de enero de 1908 – 14 de abril de 1986)

Federico Fellini (20 de enero de 1920 – 31 de octubre de 1993)

Jim Jarmusch (22 de enero de 1953)

W. A. Mozart (27 de enero de 1756 – 5 de diciembre de 1791)



(Onfray, Elvis, Simone de Beauvoir, Fellini, Jim Jarmusch & Mozart / Antonia Tejada Barros, Madrid, 2015)

Bob Marley (6 de febrero de 1945 – 11 de mayo de 1981)

James Dean (8 de febrero de 1931 – 30 de septiembre de 1955)

Nina Simone (21 de febrero de 1933 – 21 de abril de 2003)

Ellen Page (21 de febrero de 1987)

John Blow (23 de febrero de 1649 – 1 de octubre de 1708)

G. F. Händel (23 de febrero de 1685 – 14 de abril de 1759)



(Bob Marley, James Dean, Nina Simone, Ellen Page, John Blow & Händel / Antonia Tejeda Barros, Madrid, 2015)