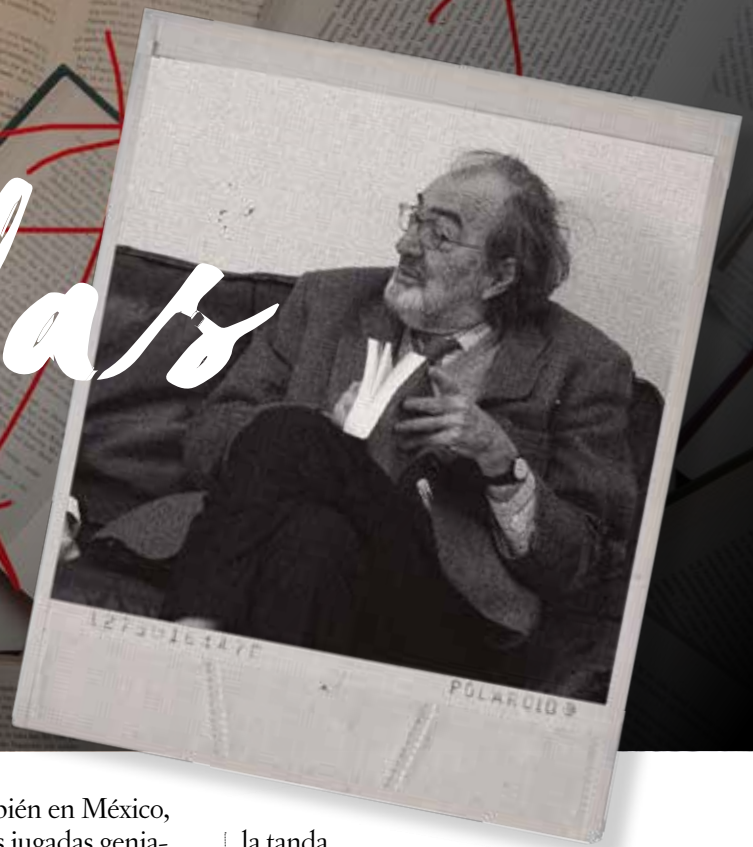


Letrillitas



EDICIÓN

El regate Pradera



MIGUEL AGUILAR

La grandeza de un personaje se mide en dos escalas. La primera, tangible y mensurable, le compara a sus contemporáneos. La segunda, en buen grado evanescente y discutible, le enfrenta a quienes le antecedieron y, sobre todo, a quienes le sucedieron, e intenta medir la huella que dejó. En el deporte, donde los ejemplos son más fáciles, Dick Fosbury ganó una medalla de oro en salto de altura; Pelé, tres mundiales; y la Checoslovaquia de Panenka, una Eurocopa contra pronóstico. El caso de Fosbury es quizá de los más evidentes, ya que su ejemplo en México 68 enterró el salto de tijera y consagró el "Fosbury Flip" como el único camino a las medallas y los récords. Dos

años más tarde, también en México, Pelé protagonizó dos jugadas geniales nunca antes vistas. En un partido de la primera fase contra Checoslovaquia, aprovechó un balón suelto en el centro del campo para largar un impresionante chut que superó al adelantado portero rival, que solo pudo seguir el arco descendente de la pelota con la mirada, como los miles de fascinados espectadores en el campo y los millones que han visto la jugada repetida, para ver cómo se perdía por apenas un palmo a la derecha de la portería. Unos días más tarde, en el partido de semifinales contra Uruguay, al encarar en un mano a mano al portero, el brasileño amagó con el cuerpo sin llegar a tocar el balón; él pasó por la derecha del meta y el balón por la izquierda, y tras rodearle llegó a la pelota con el tiempo justo de tirar a puerta. La pelota lamió el poste y se fue fuera. Ninguna de las dos fue gol, pero aún generan incredulidad y asombro. Pelé demostró ser el mejor de su época ganando tres mundiales, pero su talla histórica descansa en igual o mayor medida en esos dos no goles. En el caso de Antonin Panenka, su genial lanzamiento del último penalti en

la tanda que decidió la final de la Eurocopa de 1976, esperando con una sangre fría espeluznante a que Sepp Meier, el mítico portero alemán, se lanzara a un lado para marcar con un toque suave y centrado, tapó en buena medida el éxito de su selección.

En el mundo de la edición todo, o casi todo, es evanescente y discutible, pero poca duda cabe del peso de Javier Pradera, de cuya muerte se han cumplido cinco años, en su época, un periodo que se extiende desde comienzos de los años sesenta hasta finales de los ochenta y que abarca un fugaz paso por Tecnos, un decisivo aprendizaje en Fondo de Cultura con Arnaldo Orfila, el esplendor de Alianza y el pupilaje a media distancia de Siglo XXI y Taurus. Más difícil de evaluar es su huella, su legado, la validez y vigencia de su ejemplo, pero merece la pena hacer un esfuerzo y buscar en su trayectoria las fintas, los amagues, los remates que aun hoy día nos esforzamos en imitar quienes nos dedicamos a la edición de libros; algo que podamos bautizar, por ejemplo, el

“regate Pradera”, a la altura del penal-ti de Panenka, el salto de Fosbury o los dos no goles de Pelé.

Quizá lo más impactante visto desde ahora sea el interés y la importancia que Pradera siempre dio a la comunidad de la lengua, a la dimensión americana de la edición en español. Algo aprendido sin duda durante sus años en el Fondo, editorial mexicana creada por españoles, dirigida por un argentino y con sólidas filiales por toda América. Los editores españoles de posguerra, con la salvedad quizá de Aguilar, que conocía bien esos mercados, han sido incapaces de establecer una relación acertada con lectores y colegas del otro lado del Atlántico; lo habitual era ignorarlos con una mezcla de condescendencia y miedo. La aparición de grandes grupos con presencia en todo el ámbito de la lengua ha cambiado el panorama, pero sobre todo lo han hecho la reciente crisis del mercado español y la creciente importancia del latinoamericano. Una editorial que solo tome en cuenta las librerías españolas está condenada al fracaso. Las

de una editorial y su dimensión empresarial (es más fácil encontrar suficientes lectores de Schumpeter para justificar una traducción entre cuatrocientos millones de hispanohablantes que entre solo cuarenta y cinco millones de españoles). Como empresas, las editoriales han de ser viables, pero no deben olvidar que no son una especialidad del mundo empresarial, sino una variedad del mundo cultural. Y en una sorprendente aplicación de la antikeynesiana economía de la oferta, Pradera sostiene además que la oferta del editor debe jugar un papel activo: al fin y al cabo, su oferta de hoy generará la demanda de mañana. El pesimismo acerca de la supervivencia de este tipo de edición que tiñe buena parte de los textos que escribió sobre el tema se ve matizado por una premisa teórica que él mismo se ocupa de expresar: “nada peor que proyectar sobre el futuro las malas experiencias de gentes formadas en el pasado”; y una comprobación factual que también admite: el hecho de que editoriales grandes y pequeñas continúan surtiendo a las librerías de títulos cu-

define como un “mínimo proyecto cultural, utilizando el término ‘proyecto’ en sentido débil y con el significado megalómano de transformar el mundo”, le llevan en un momento de desánimo comprensible, tras su salida de Alianza, a plantear la necesidad de que el Estado proteja la dimensión cualitativa de la oferta de editores vocacionales dirigida a sectores minoritarios de la sociedad. El artículo “Del ocio al negocio” publicado con motivo de la feria de Frankfurt de octubre de 1991 termina así:

No se trata de poner en duda la eficacia del mercado para una buena asignación de los recursos escasos. Tampoco cabe olvidar la tendencia del sector público al despilfarro, ni los peligros de un intervencionismo estatal siempre propenso a las discriminaciones o a la censura. Sin embargo, la difusión extensiva de la lectura a zonas antes funcionalmente analfabetas no debería implicar la desaparición de una producción intensiva cuya supervivencia está amenazada por las exigencias del mercado. Hasta los defensores más ortodoxos del liberalismo económico dejan espacio a los bienes públicos. Que la industria editorial especializada en promociones masivas trate de dar salida a sus productos en tanto que simples mercancías no es incompatible con que el Estado otorgue una protección selectiva, fundamentalmente a través de las adquisiciones bibliotecarias, a esa edición de calidad que dispone de lectores desde hace décadas pero que necesita algo más que el mercado para sobrevivir.

Veinticinco años después de la publicación de ese artículo, la mala noticia es que esa producción intensiva sigue amenazada y que desde el Estado poca solución asoma. La buena es que los propios grandes grupos editoriales han cobrado conciencia de esa “exigencia moral” de su campo de actividad y operan con criterios de rentabilidad distintos (y en ocasiones inexisten-

Cada vez que un editor publica un libro que no hubiera visto la luz de no haber pasado por sus manos está ejecutando con limpieza y elegancia una versión contemporánea del regate Pradera.

incertidumbres políticas, cambiarias y empresariales que se ciernen sobre los tratos con distribuidores y libreros americanos son considerables, pero renunciar a esos mercados hace inviable cualquier proyecto editorial serio. La red de filiales y distribuidoras de Alianza por toda América y la proyección de Siglo XXI con casas en México, Argentina y España son así tanto herederas de la experiencia del Fondo como heraldos de un modo de trabajar fundamental en el siglo XXI.

La necesidad de ampliar el público al que se dirige la oferta editorial tiene que ver con otra de las características de la edición según Pradera: el equilibrio entre valor de uso y valor de cambio de los libros, entre la dimensión cultural

yo valor de uso es mucho mayor que su valor de cambio.

Ese difícil, casi imposible, equilibrio entre cultura y negocio, contradicción fundamental del sector editorial, es quizás el gesto más distintivo del regate Pradera, como el “amague neutro”, en expresión de Valdano, que caracterizaba a Butragueño en sus internadas en el área. Esa aporía, cómo ganar dinero publicando libros buenos, que un editor ha de afrontar año tras año, provocaba en Pradera cierta añoranza de un modelo como el de Fondo, “arquetipo de una industria cultural constituida como fideicomiso o fundación bajo control público y movida por criterios que van más allá del afán de lucro”. Esos criterios, que en otro lugar

tes) en función de los libros o líneas editoriales; y que siguen apareciendo pequeñas editoriales cuyas mínimas estructuras permiten la edición de textos cuya demanda es limitada. Es decir, que tanto en grandes grupos como en empresas unipersonales hay editores que siguen pendientes de hacer casar esas dos dimensiones, y que buscan los resquicios que la coyuntura ofrece para poner en valor la faceta cultural de su labor. Gente que considera que su labor responde no solo ante el capital que permite desarrollar su trabajo, sino también ante “autores, traductores, profesores, estudiantes, libreros, asesores y lectores”, como defiende Pradera en su informe final sobre Alianza.

En el imprescindible libro de Santos Juliá *Camarada Javier Pradera* queda clara la extraordinaria capacidad del entonces estudiante de derecho para los “contactos”, es decir para establecer relaciones con terceros que permiten desarrollos amistosos, profesionales o (en ese momento) conspiratorios. Juliá, al contar la (feliz) incorporación de Pradera al mundo editorial, describe así la continuidad entre el trabajo político clandestino y el editorial:

entre proyectos editoriales, visitas a librerías, organización de exposiciones, participaciones en ferias, viajes por “provincias”, interminable brega con la censura, y lo más importante, lo suyo, lo que define su manera de ser y actuar, contactos, ahora con autores: con Ramón Tamames para que termine su trabajo sobre España y el Mercado Común, con Emilio Lledó que le recomienda traducir a Jürgen Habermas, el mayor filósofo alemán del momento, y hasta con Enrique Tierno que le muestra su interés en publicar alguna obra en el Fondo, y tantos y tantos otros.

Esta capacidad “asociativa” de Pradera es otra de las características fundamentales de su estilo. Ya sea por dedicarse fundamentalmente a la no

ficción o por vivir en Madrid, el caso es que nunca cayó en el pecado de insularidad característico de sus colegas barceloneses que entraron en el mundo editorial casi al tiempo. Quizá por ese mismo motivo echa en falta unas dosis de glamour o de protagonismo del editor como tal: nada más ajeno a su concepción del oficio que la (por otro lado refrescante e inteligente) frivolidad de la *gauche divine* que mezclaba a editores, diseñadores, arquitectos, cineastas, publicistas y modelos. Los tentáculos de Pradera alcanzaban los mismos caladeros, y la cantidad y calidad de gentes “contactadas” hablan por sí mismas, pero el enfoque era distinto. Partiendo de la idea del editor como vampiro, su imagen favorita, en la universidad, en las tertulias, entre los profesionales amigos, en todas partes había libros potenciales que merecían ver la luz, solo había que prestar atención y tener un proyecto previo. A continuación, y de manera natural, aparecía un Lledó que recomendaba al joven Habermas, un Estapé dispuesto a publicar un libro, un Sacristán con ganas de colaborar, un Rojo con un curso biográfico sobre Keynes...

Dimensión americana, atención al libro como bien cultural, imprescindible equilibrio entre valor de uso y valor de cambio, un fondo valioso y publicaciones anuales susceptibles de incorporarse a él (“las novedades de hoy son las reimpresiones de mañana”), el editor como vampiro y una editorial como invernadero de proyectos editoriales: si todo esto son características definitivas del regate Pradera, es evidente que en los veinte años de Alianza esa maniobra alcanzó la perfección. Basta repasar su informe de despedida para que quede muy claro que esa editorial cumplía sin apuros requisitos tanto de calidad como de rentabilidad: el regate Pradera también genera goles.

¿Qué era un editor para Pradera? Afortunadamente dejó una descripción bastante clara: alguien que presentaba un interés selectivo en sus preferencias como actor racional a favor de la difusión del conocimiento y

de la cultura; la capacidad de allegar y organizar recursos; un mínimo proyecto cultural; la capacidad de armonizar sus gustos personales y las líneas generales de ese proyecto con la demanda social no solo actual sino también potencial; el talento para discriminar y seleccionar entre la oferta existente, es decir, para apostar por autores, tendencias y géneros; la imaginación suficiente para hacer llegar esa oferta mediada por su catálogo a una demanda seleccionada por su proyecto; y por último saber administrar los recursos humanos y materiales a su disposición para hacer viable y perdurable su empresa. Y un factor que no menciona de corrido pero que deja claro en sus escritos, el amor por un oficio que define como “el mejor del mundo”.

Con un optimismo que intentaba no nacer exclusivamente de la voluntad, Pradera afirmaba que ese tipo de editores podían seguir existiendo pese a un entorno cada vez más desfavorable. Una vez más, tenía razón. Las ruedas dentadas del mercado, los engranajes empresariales y la preponderancia de consideraciones cortoplacistas, el “momento empresarial” del que tanto habla, producen un entorno hostil, pero el propio Pradera aprendió de joven a rechazar las leyes de hierro de la historia y a valorar el papel del individuo. Sigue habiendo hueco para editores que apuesten por el valor de uso, por la dimensión cultural, por editar para una minoría, y para editoriales que los amparen. Y cada vez que uno de ellos publica un libro al que ha llegado por un contacto azaroso, que no hubiera visto la luz de no haber pasado por sus manos, que no aspira solo a satisfacer una demanda inmediata, sino a formar, quizá, una demanda futura, está ejecutando con limpieza y elegancia una versión contemporánea del regate Pradera. Quizá no acabe en gol, pero seguro que arranca en la tribuna el aplauso entregado de los entendidos. —

MIGUEL AGUILAR (Madrid, 1976) es director editorial de Debate y Taurus.

AGENDA

ENERO

EXPOSICIÓN
PICASSO
ROMÁNICO

El Museu Nacional d'Art de Catalunya expone obras tempranas de Picasso, influidas por el arte medieval. Hasta el 26 de febrero de 2017.

CONCIERTOS
GIRA DE KING
CREOSOTE

El cantante escocés visita Madrid (día 9) y Barcelona (día 10) para presentar su nuevo álbum *Astronaut meets Appleman*.

TEATRO
EDITH PIAF EN EL
TEATRO ESPAÑOL

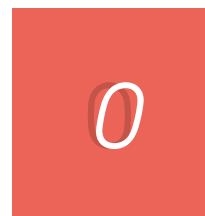
Édith Piaf. *Taxidermia de un Gorrión* narra el encuentro ficticio entre la reportera Camile Schultz y la cantante francesa Édith Piaf. Del 12 de enero al 5 de febrero.

CONFERENCIA
EL FUTURO
DE RUSIA

La Fundación March de Madrid organiza el debate "¿Hacia dónde va Rusia?", con los analistas Nicolás de Pedro y Mira Milosevich, el 16 de enero.



CINE

Suelas
de gomaVICENTE
MOLINA FOIX

cupan la gran pantalla en tropel los escritores, mostrados en facetas heroicas, ruines y consuetudinarias. De los siete principales contabilizados en un par de meses de novedades, cuatro existieron, Pablo Neruda, Emily Dickinson, Thomas Wolfe, William Carlos Williams (que no sale en persona pero personifica la trama de *Paterson*), y tres son de ficción. Entre los últimos, el más atractivo a priori es el Edward Sheffield (Jake Gyllenhaal) de *Animales nocturnos*, que escribe una novela para resucitar y aparecerse a la mujer que lo abandonó, devolviendo a la literatura una de sus armas más mortíferas, la venganza. Otro vengador conciencizado imaginado por los argentinos Mariano Cohn y Gastón Duprat en *El ciudadano ilustre*, el novelista Daniel Mantovani, regresa tras ganar el Premio Nobel de literatura a su ciudad natal de los horrores, Salas, en la que los honores que se le dispensan abren ante él la antesala del infierno. Son muy brillantes los apuntes grotescos de Cohn y Duprat: el calamitoso traslado por carretera del premiado, el concurso de pintura parroquial en el que debe ser juez, las reinas de la belleza afectadas por la magnitud del encomio, la estatua al prócer y los vejámenes que sufre. Cuando llega el drama del amor truncado y los celos, la película se espesa en una melaza onírica y trascendental que no cuaja.

También se tambalea el justiciero ficticio de *Animales nocturnos*. Tom Ford, tan elegante con la cámara como con la aguja, construye bien la trama en

tiempos y escenarios alternos, pero se pierde en la costura: hace holgadas las escenas que pedían estar ceñidas (como el asalto y los abusos de los pandilleros), verbosas las de conflicto transitorio (las dos cenas centrales, Sheffield con Susan, esta con su madre) y, atraído por las formas del arte visual a la moda, se queda en la superficie de una interesante historia de gran calado.

Por el contrario, el japonés Hirokazu Kore-eda, depurado hasta la frugalidad en *Después de la tormenta*, imprime a sus habituales fábulas de familia un sesgo insólito, haciendo de Ryota, el padre separado que la protagoniza, un novelista fallido que busca como salida laboral un empleo de detective. El investigador privado tiene en inglés una bella palabra de definición, *gumsboe* (título, por cierto, de la magnífica opera prima semipolicial de Stephen Frears), y la sugerencia de lo conveniente que es para un detective (y no digamos para un escritor) pisar la realidad con zapatos de suela blanda y así no hacerse de notar, le cuadra perfectamente al filme de Kore-eda. La tormenta del título estalla, alterando las vidas, pero Ryota vive su otoño con parsimonia y dulzura: los falsos finales felices de este magnífico director.

Y ahora, los que pisan fuerte y hacen ruido siempre que pueden.

Como era previsible viniendo de un cineasta tan impar como Pablo Larraín, *Neruda* rehúye ser la biografía de Pablo Neruda, deteniéndose en la alegoría del creador con ínfulas. El director de *El club* combate cuerpo a cuerpo con el autor de *Canto general*, y la inmodestia y el genio de ambos aseguran el espectáculo. Más titanes de pisada y voz tronante: por ejemplo Ernest Hemingway, que sale de comparsa junto a un pez espada gigante en *El editor de libros*, cuyo título original es *Genius*; la aseada pero banal película de Michael Grandage retrata a tres, Wolfe, Scott Fitzgerald y el citado Hemingway, enfrentándolos a un personaje fascinante, el editor Maxwell Perkins, que por culpa del rostro impenetrable de Colin Firth y las carencias



filmicas de Grandage no cobra relieve como el hacedor en la sombra que fue. Una lástima, porque el ambiente, el lugar de los hechos, los dólares gastados en la producción y el esfuerzo colosal de Jude Law por hacer de Wolfe un *overreacher* del párrafo largo apuntaban más alto.

Paterson no permite el juego habitual de las comparaciones odiosas entre el libro y la película, por la sencilla razón de que su guionista y director Jim Jarmusch utiliza ese título, esa pequeña ciudad de Nueva Jersey y al poeta Williams Carlos Williams solo como excusa para hacer su propia meditación poética, tenue pero elocuente. El libro no es, a mi juicio, la obra maestra del autor de *In the American grain*; el renombre lo debe a su envergadura en tanto que novela poemática de más de doscientas páginas o poema en versíprosa salpicada de pensamientos y apotegmas. Publicado por entregas entre 1946 y 1958, el *Paterson* del doctor Williams no existiría probablemente sin los precedentes compositivos de Ezra Pound, aunque la verbalidad y las aspiraciones de ambos poetas sean muy distintas. El libro está concebido como una narración zigzagueante en la que la

poesía, predominante, se quiebra a menudo por las citas, los eslóganes, las noticias de corte periodístico, los diálogos, las opiniones y unas cuantas cartas. Lo narrativo, casi nunca novelesco, se funde con la lírica más desnuda, un dispositivo especialmente logrado en su Libro Tres, que constituye el centro de la obra.

Jarmusch cita al escritor, bromeando un par de veces con las tres cláusulas de su nombre, sitúa en Paterson y llama Paterson al personaje protagonista, conductor de autobuses y poeta amateur (un *gumsboe* desarmado aunque perspicaz), pero ni la poesía que el joven o la graciosa niña admiradora de Emily Dickinson, en el más delicioso episodio de la película, escriben es la de Williams, sino la de un poeta algo posterior, y yo diría que bastante inferior, Ron Padgett. El perfume de la poesía de la Escuela de Nueva York flota sobre el filme, y más de una vez se reconoce la fuente de los hallazgos del cineasta; es evidente, por ejemplo, que el trazado tan atractivo de la pareja de Paterson y su novia Laura remite, más que a Petrarca, a una imagen muy bella del arranque del Libro Uno de *Paterson*: “Un hombre como una ciudad y una mujer como una flor —que están enamorados.” Así es el *Paterson* de Jarmusch: fluctuante, caprichosa metáfora de la ciudad que da alimento al joven y de los vestidos y adornos florales con los que emplea su tiempo Laura.

Para mi gusto sobran los planos de mirada lánguida del conductor-poeta a las cosas y al paisaje, como preanuncio mecánico de su inspiración. En cuanto al bulldog Marvin, encarnado por el animal de nombre Nellie, es tan buen intérprete que el director, sacrificando a veces a sus actores, le da demasiado papel. El perro en sí es sublime, como todos (esto lo saco de un verso de Mark Strand), pero las monerías de Marvin chillan en un curso tan ameno y remansado como el del filme. —

VICENTE MOLINA FOIX (Elche, 1946) es escritor. En 2016 publicó *Enemigos de lo real* (Galaxia Gutenberg).



POLÍTICA

La traición de la realidad

E

**RICARDO
DUDDA**

El pasado mes de noviembre, Nigel Farage, el líder del UKIP y cara más visible del Brexit, amenazó con que, si el Reino Unido no está fuera de la UE

en la primavera de 2019, volverá a hacer campaña por el Leave. El UKIP exige un *hard* Brexit, un corte radical con la UE que priorice la soberanía sobre los acuerdos comerciales, y si la primera ministra Theresa May no lo consigue “la gente se sentirá traicionada”. En ese caso, el libertador tendrá que volver a la escena política. “¿Cuándo va a recuperar su vida este pobre hombre? Siempre quiere salirse de la vida pública y lo arrastran de nuevo al foco”, bromeó el humorista Andy Hamilton en el popular programa de la BBC *Have I got news for you*. “Una

parte de él parece que disfruta al sentirse traicionado. Es casi como un fetichismo sexual.”

No existe populismo sin traición. Pablo Iglesias piensa que el PSOE traicionó al socialismo, Trump que una prensa mentirosa y un *establishment* corrupto han traicionado a la gente humilde, Orbán que la izquierda traicionó a la Europa cristiana, y Marine Le Pen que Francia está en declive por culpa del islamismo y el multiculturalismo que lo tolera y que ha traicionado los valores occidentales.

El populismo, tan crítico con la corrección política y la cultura de la ofensa, necesita sentirse ofendido. Creerse una víctima suele proporcionar más rédito político que creerse un héroe. Forma parte de la retórica antagonista populista, en constante búsqueda de un chivo expiatorio. Como escribe el filósofo José Luis Villacañas en *Populismo*, “la fuerza antagónica (la cas-

ta, la oligarquía, la élite o como se denomine) puede ser vencida, pero no puede ser recuperada”. Siempre tiene que quedar, como escribe Ernesto Laclau, un resto que “no puede ser una parte legítima de la comunidad.” El populista necesita un enemigo, y por eso siempre actúa como si estuviera en la oposición.

La traición es una ofensa que va más allá. Es más emocional y personal: confiaba en ti y me has fallado. Esa es la retórica. La realidad es otra: nunca confié en ti, pero me beneficia decir que has abusado de mi confianza y me has traicionado. Pablo Iglesias siempre se lamenta de que *El País* ha traicionado a sus lectores y ha perdido el estatus de intelectual orgánico que ostentaba durante la transición, pero es muy posible que nunca lo considerara un periódico a la altura de sus ideales. Simplemente le sirve para la retórica de la traición.

La sensación de traición es una actitud común en los reaccionarios. El reaccionario es el gran traicionado. Como escribe Mark Lilla en *The shipwrecked mind*, un ensayo sobre la idea de la reacción (de próxima publicación en España por la editorial Debate), no solo piensa que ha sido traicionado por unas élites; se siente traicionado por la propia historia y el tiempo. “Es un exiliado del tiempo”, escribe Lilla. “Se ve a sí mismo en una postura más firme que sus adversarios porque cree que es el guardián de lo que ya ha pasado realmente, no el profeta de lo que podrá ser.” Pero esto le crea mayor frustración: sabe lo que es el paraíso, porque ya ha pasado, pero no puede volver a él. No le valen las proyecciones del futuro del revolucionario. El revolucionario y el reaccionario sueñan con abstracciones imposibles, pero, a diferencia del revolucionario, el reaccionario tiene la certeza de que su edén ya ocurrió: hubo un momento en el que unos traidores cambiaron el rumbo de la historia y lo estropearon todo. Para volver, solo queda esperar el apocalipsis (en la idea de “cuanto peor, mejor” los reaccionarios se parecen a algu-

nos revolucionarios, que creen que la revolución solo llegará tras el fin del mundo).

¿Cuándo va a recuperar su vida este pobre hombre?, se pregunta Andy Hamilton sobre Farage. ¿Cuándo va a volver América a ser grande de nuevo? ¿Cuándo van a recuperar Francia, Hungría, Europa, Reino Unido la grandeza de antaño? Nunca. El Edén necesita estar siempre llegando, pero no llegar nunca del todo. El populista, como el reaccionario, utiliza la nostalgia política. Especula con el pasado, con una vuelta al sentido común, pero choca con la imposibilidad de volver realmente. Solo le queda sentirse constantemente ofendido, traicionado. El populista capitaliza estas emociones y las explota políticamente. El reaccionario solo espera la llegada del apocalipsis. Ambos, tarde o temprano, suelen sentirse traicionados por la realidad.

Cuando los votantes de Trump, Farage o Le Pen echan de menos un pasado ideal y votan para recuperarlo están luchando contra una dura realidad. La demografía de Estados Unidos refuta la idea del resurgir de una América blanca. Lo mismo ocurre con la idea de una Europa cristiana y homogénea, o de una Francia soberana y sin inmigración. Las generaciones más jóvenes votaron contra el Brexit. Cuando tengan veinte años más es posible que se vuelvan más conservadoras, pero también estarán mejor educadas y quizá, como escribe Jeremy Cliffe en *The Economist*, voten por el Remain (en el hipotético caso de un nuevo referéndum).

Estos hechos pueden resultar frustrantes: para el reaccionario, como escribe Lilla, “vivir una vida moderna donde sea en el mundo actual, sujeto a los cambios sociales y tecnológicos, es como experimentar el equivalente psicológico a una revolución permanente.” Sentirse siempre traicionado tiene que cansar. Pero sentir que es la realidad la que te traiciona te puede volver loco. —

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

FILOSOFÍA

Max Weber: la convicción y la responsabilidad

A

**MANUEL
TOSCANO**

Weber. Es comprensible porque la contraposición weberiana entre la ética de la convicción y la ética de la responsabilidad se ha hecho justamente famosa para pensar las complicadas relaciones entre ética y política. Conviene notar, sin embargo, el *uso polémico* que generalmente se hace de esta distinción. Quienes recuerdan la tipología de Weber no solo sostienen la superioridad de la ética de la responsabilidad, sino que utilizan la expresión “ética de la convicción” como una etiqueta reprobatoria. El político que se guía por esta aparece como un ingenuo, o en el peor de los casos un fanático, obsesionado por la pureza de sus ideales, pero ciego a la complejidad de lo real e

incapaz de atender a las consecuencias de sus actos. La ética de la convicción sería la pauta de conducta del político irresponsable; el buen político, por el contrario, solo puede adoptar la ética de la responsabilidad.

El uso polémico acaba por convertir la distinción de Weber en un cliché que simplifica indebidamente las densas páginas finales de *Politik als Beruf* [La política como vocación], donde traza el contraste entre las dos éticas. Una lectura atenta ofrece motivos para poner en duda el cliché. Por ejemplo, inmediatamente después de formular por primera vez la distinción, Weber nos previene contra el malentendido al que pueden dar lugar ambas etiquetas: “No es que la ética de la convicción sea idéntica a la falta de responsabilidad o la ética de la responsabilidad a la falta de convicción. *No se trata en absoluto de esto.*” Y, al cerrar la discusión, Weber deja claro que no cabe determinar si debemos obrar de acuerdo con una u otra ética: “No se puede prescribir a nadie si hay que actuar según la



ética de la convicción o según la ética de la responsabilidad, o cuándo según una y cuándo según la otra.” Weber no parece suscribir que estamos ante una ética buena y otra mala, por así decir, ni da por sentado la superioridad de una sobre otra.

El texto de *La política como vocación* (o como profesión) es una versión más extensa de la conferencia que pronunció Weber ante una asociación de estudiantes en el Múnich revolucionario de 1919. Tras el armisticio, las circunstancias no podían ser más convulsas en una Alemania derrotada y desgarrada por el conflicto civil. Días antes de la conferencia los líderes espartaquistas Luxemburg y Liebknecht habían sido asesinados en Berlín durante la segunda intentona revolucionaria y en Múnich se había proclamado la República soviética de Baviera. Muchos estudiantes e intelectuales conocidos de Weber tomaban parte en las actividades revolucionarias. Las páginas finales van dirigidas a ese público estudiantil y el texto con-

serva la viveza y el apasionamiento con los que Weber interpela a su audiencia. Weber culmina su reflexión sobre el político de vocación, el que vive *para* la política y no solo *de* la política, abordando el sentido moral de esa vocación.

Unas páginas antes de referirse a las dos éticas, Weber plantea la cuestión de un modo indudablemente clásico, preguntándose por las cualidades que debería reunir quien se dedica a la política. Para él la política requiere pasión en primer lugar, pues consiste en la entrega a una causa y a los ideales que la inspiran. Pero esa pasión responde a la importancia real de una causa y presenta fines objetivos, sin nada que ver con la “excitación estéril” a la que tan dados son los intelectuales. Debe ir acompañada con el senti-

cialidad que el alemán considera decisiva en el político, pues si la pasión por una causa ha de venir disciplinada por la responsabilidad, ello requiere en el político medida o sentido de la medida (*Augenmass*). Weber se refiere con ello al buen juicio para calibrar las circunstancias y ver las cosas en la adecuada perspectiva. Pero no la describe solo como una virtud intelectual, sino como el hábito de saber guardar las distancias, sin perder la tranquilidad a pesar de las múltiples presiones de la realidad y de los hombres. En español podríamos hablar del temple que distingue al político de vocación del diletante.

Las virtudes que traza ponen en evidencia los defectos de los políticos al uso. Su exposición de esos vicios profesionales confirma el argumento

Quienes recuerdan la tipología de Weber no solo sostienen la superioridad de la ética de la responsabilidad, sino que utilizan la expresión “ética de la convicción” como una etiqueta reprobatoria. El político que se guía por esta aparece como un ingenuo, o en el peor de los casos un fanático.

do de la responsabilidad, que es lo que echa en falta en no pocos de los colegas y estudiantes envueltos en el torbellino revolucionario. “Es ese un ‘romanticismo de lo intelectualmente interesante’ que gira en el vacío, desprovisto de todo sentido de la responsabilidad objetiva.” El lector no puede por menos que conectar esta segunda virtud del buen político con la ética de la responsabilidad de la que hablará después. Pero aquí afirma que convicciones y responsabilidad han de confluír en el político de talla: “La pasión no convierte a un hombre en político si no está al servicio de una ‘causa’ y no hace de la *responsabilidad* con respecto a esa causa la estrella que oriente su acción.” De modo similar a como pensaban los clásicos, las tres virtudes de las que nos habla Weber se necesitan y refuerzan unas a otras. La tercera es la

sobre el nexo necesario entre convicción, responsabilidad y medida. El más común de esos defectos es naturalmente la vanidad, que Weber considera enemiga mortal de toda entrega a una causa y también de la medida, en este caso con respecto a uno mismo. En no pocos casos, además, vienen a coincidir la carencia de convicciones y la falta de responsabilidad. Weber se fija en el demagogo que tiene que medir siempre el efecto que causa, lo que le lleva a comportarse como un actor vanidoso, más pendiente de la impresión que produce que de las consecuencias de sus actos. Cuando el afán de poder que caracteriza al político no está al servicio de una causa, cuando se convierte en un profesional del poder sin convicciones, ahí ve Weber el pecado mayor contra la política. Así los duros pasajes que dedica a los políticos de poder, detrás de cuyas formas

ostentosas detecta la perfecta vacuidad de quien carece de fines y proyectos más grandes que su propia carrera. Como afirma, siempre tiene que haber una fe; sin ella los éxitos aparentemente más sólidos llevan consigo la “maldición de la inanidad”.

En el ensayo “El sentido de la neutralidad axiológica de las ciencias sociales y económicas” de 1917 anticipa esta misma condena rotunda de la *Realpolitik*. En este trabajo está claramente delineada por primera vez la ética de la convicción, aunque no use esa denominación aún. Como dice, la gente en política y fuera de ella tiende con demasiada frecuencia a adaptar sus convicciones a lo que tiene éxito o promete tenerlo, y eso es lo que se glorifica como realismo político. La política en un cierto sentido es el arte de lo posible, pero no ha sido esa “ética del éxito” la que ha conformado la cultura pública que apreciamos. Y añade: “Personalmente por nada del mundo quisiera que la nación se apartase del reconocimiento de que los actos no solo tienen ‘valor por su éxito’ (o resultados), sino que también son valiosos por la convicción que encarnan.” Cuando usa el ejemplo de un sindicalista convencido para describir lo que llamará después “ética de la convicción”, pone una nota importante al observar que ni siquiera en términos puramente lógicos tiene sentido criticar una conducta que se guía por el “valor de la intención” contraponiéndola sin más al valor de los resultados.

El trabajo de 1917 deja claro el valor de las convicciones y nos previene contra todo intento de entender la ética de la responsabilidad como adaptación pragmática a lo posible o mera búsqueda del éxito en política. Incluso adelanta la máxima fundamental de la ética de la convicción, cuyo mejor ejemplo es el Sermón de la Montaña, con la frase “el cristiano obra bien y deja el resultado en las manos de Dios”. Y, sobre todo, ofrece las claves para entender adecuadamente la relación de las dos éticas en su conferencia. La primera es que Weber es

un pluralista axiológico que contempla el conflicto de valores como la urdimbre fundamental de la experiencia humana. Como dice, “la vida no conoce sino esa eterna lucha entre dioses”, y es imposible unificar los puntos de vista que pueden tenerse sobre la vida. El choque entre las dos orientaciones de valor que representan la ética de la responsabilidad y la ética de la convicción es una manifestación más de ese pluralismo agónico trasladado a la vida política.

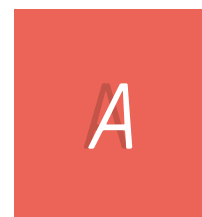
¿Quién puede juzgar cuándo un fin bueno justifica medios moralmente dudosos o efectos colaterales indeseables? ¿O cuándo el valor ejemplar justifica un acto a pesar de que la probabilidad de éxito sea mínima? Nadie puede responder de una vez por todas a preguntas así. Por eso no podemos prescribir cuándo obrar según una u otra ética. Pero su conferencia se dirige a estudiantes, pacifistas o revolucionarios, que creen obrar movidos por sus ideales. Y pone ante sus ojos verdades incómodas: que la política es lucha por el poder; que quien aspira al poder debe contar con los hombres como son, satisfaciendo pasiones e intereses poco nobles; o la irracionalidad ética del mundo, porque del bien no siempre se sigue el bien y el camino al infierno está empedrado de buenas intenciones. Lejos de juzgar inferior una ética de la convicción, lo que hace Weber es dudar de la solidez y consistencia de muchos de los que dicen seguirla. En cambio, le parece admirable quien, llegado a un cierto punto, sintiendo la responsabilidad por las consecuencias, dice como Lutero: “no puedo hacer otra cosa, aquí me detengo”. Entonces la ética de la responsabilidad y la ética de la convicción deben contemplarse en realidad “como elementos complementarios que han de concurrir para formar al hombre auténtico, al hombre que puede tener vocación política”. Una conclusión bien lejos del cliché. —

MANUEL TOSCANO es doctor en filosofía y profesor de filosofía moral en la Universidad de Málaga.



ARTES VISUALES

Detrás de la imagen



BEGOÑA GARAYOA

Ibert Oehlen (Krefeld, Alemania, 1954) es uno de los pintores alemanes de mayor proyección internacional.

Aunque maduró en la época álgida del neoexpresionismo, bebió de las fuentes de la obra artística de Sigmar Polke, uno de los fundadores de una rama alemana del Pop Art, surgido en Estados Unidos y Gran Bretaña en la década de 1950. El Pop Art se apoyaba en la imaginería del mundo del consumo y de la cultura popular. Historietas ilustradas, la publicidad, objetos de producción masiva e imágenes de la televisión y del cine formaban parte de la iconografía de ese movimiento, cuyos exponentes, que optaron por la figuración, utilizaban técnicas casi fotográficas, como una reacción frente al expresionismo abstracto. Oehlen ha realizado un gran número de *collages*, influidos por el Pop Art, a lo largo de su carrera. Se caracterizan por representar imágenes, eslóganes y fragmentos publicitarios, difuminados por nubes de pintura ingravidas y pinceladas abstractas. Oehlen se distancia de



La exposición **ALBERT OEHLÉN. DETRÁS DE LA IMAGEN** puede visitarse en el Museo Guggenheim de Bilbao hasta el 5 de febrero de 2017

las serigrafías figurativas de Andy Warhol, inspiradas en la publicidad, como la de una lata de sopa o de una estrella famosa, cubriendo sus emblemas pop con brochazos abstractos. En esta exposición se pueden contemplar dos autorretratos, obras pertenecientes a tres series realizadas en los últimos treinta años y un *collage*. De carácter expresionista, pintados con un estilo directo y gestual, sus autorretratos están realizados con una gama de colores reducida, en la que predominan los marrones, ocres y grises. En *Él como primavera* (2006), Oehlen reinterpreta un tema pictórico tradicional, la celebración de la primavera y de la vida, mostrando una escena idílica en la que un personaje masculino que representa al propio pintor encarna al dios Baco, sustituyendo el vino por un botellín de cerveza y la corona de hojas de parra por una camiseta blanca de tirantes. Albert Oehlen se coloca en el lugar del dios, presentándose como un creador que cuestiona la pintura tradicional. Los cuadros de una de las series de la muestra combinan la abstracción y la figuración. Entre ellos destaca *Sin título (Tablero de ajedrez)* (1988), en el que objetos e imágenes figurativas se despliegan sobre un fondo pintado a brochazos abstractos, con la intención de romper con el concepto tradicional del espacio pictórico. Es memora-

ble también *Sin título (Cabeza de idiota)* (1988), que representa a un personaje de grandes ojos con gafas amarillas. El contraste entre los colores oscuros y luminosos sirve al artista para apuntar el aspecto tragicómico de la vida. Merece la pena detenerse ante *Sin título (Flechas)* (1988), influido por Paul Klee. Las nítidas flechas, que sugieren movimiento, flotan sobre la superficie del lienzo entre nebulosas de pintura abstracta. Las piezas abstractas diseñadas por ordenador están agrupadas en otra serie. Son dibujos serigrafiados sobre lienzo, compuestos por líneas, puntos y flechas, que evocan la idea de caos. En su serie más reciente, titulada *Árboles* (2013-2016), el artista ha disuelto la forma figurativa a partir de un árbol, a la manera de Piet Mondrian, para crear formas esquemáticas abstractas de aspecto arbóreo de color negro. Las siluetas de los troncos y las ramas son semejantes a los dibujos obtenidos por ordenador, aunque han sido pintadas a mano con pincel y óleo sobre una lámina de aluminio cubierta con polietileno, que les da un aspecto de paneles publicitarios. El luminoso *collage* de gran formato *Sin título* (2016), influido por el Pop Art, es una de las piezas más espectaculares de la exposición. Las imágenes, eslóganes y fragmentos publicitarios de tema deportivo son parcialmente difuminados por líricas nebulosas blanquecinas y pinceladas abstractas, entrecruzadas por densas gotas. Los elementos gráficos, las formas y los colores se funden simbióticamente, creando una imagen que demuestra el poder de la publicidad en la sociedad. Una mayor representación de los emblemáticos *collages* de Oehlen, como la que se pudo contemplar en la Casa Encendida de Madrid en 2013, habría enriquecido la muestra. La lograda yuxtaposición de estilos a los que recurre Albert Oehlen en toda su obra, procedentes de la tradición de la pintura, le ha convertido en uno de los pintores más relevantes de nuestro tiempo. —

BEGOÑA GARAYOA (San Sebastián, 1960) es periodista.

ESCULTURA

Un poco más de Modigliani

A nosotros, los pequeños del arte, nos gusta todo, pero es lo más común que los grandes artistas se rebacen unos a otros.

C

HUGO HIRIART

uentan, el escultor Zadkine entre otros, que Modigliani odiaba los trabajos de Rodin. Juzgaba con desprecio que Rodin era un “vaciador de yeso”. Curioso denuesto, dirás. El arte de Rodin, como la pintura impresionista, escandaloso e incomprensible alguna vez, goza hoy de calurosa y universal aceptación. Su encantadora sensualidad deleita por igual al conocedor y al lego. A todos menos a Modigliani.

¿Por qué? Porque para Modigliani la esencia de la escultura estaba en la piedra, en su dureza de piedra preciosa, de “emoción cristalizada”, como decía hermosamente el joven maestro.

Estas ideas las había oído Modigliani del santón de la escultura Constantin Brâncuși, que lo desvió de la pintura, con mucho acierto, hacia la talla directa en piedra. Pero Modigliani, como siempre, tomó y desechó lo que quiso de las ideas de Brâncuși, de quien pensaba que era notable artesano, pero carecía de “poder creativo”.

Las esculturas de Modigliani son una completa felicidad. Por desgracia hizo muy pocas. En 1909 el maestro regresó por hambre de París a Leghorn, su pueblo natal, al sur de Roma. Estaba haciendo esculturas en

París y siguió tallando en Leghorn. Hizo ahí algunas, pero un día se disgustó con ellas, algo no salía bien, Modigliani, como todo gran artista, era muy exigente consigo mismo, y las subió a una carretilla, fue derecho con ellas a un canal cercano y arrojó ahí todas las piezas. Y ahí están todavía, esperando a los buzos que quieran ganarse unos millones de dólares.

Hacía tiempo que Rodin no tallaba piedra, de joven sí trabajó la talla directa de mármol, y dada su casi infinita habilidad para el modelado, ha de haber sido muy apto picapedrero. Pero ya viejo, rico y célebre tenía siempre artesanos tallando el mármol para él, a sueldo, en su taller, y cuando le avisaban que alguien venía a visitarlo, Rodin rápidamente se trasladaba a donde se tallaba, recogía polvo de mármol y lo esparcía sobre su mandil para hacer creer que era él, y no sus ayudantes, quien estaba tallando el mármol y, ya tomada esta providencia, avanzaba a recibir a sus visitas.

En 1910 la famosa y sufridísima poeta rusa Anna Ajmátova llegó a París e hizo amistad con Modigliani, que ahí vivía desde 1906. Éramos muy jóvenes los dos, recordó después Ajmátova, y estábamos aún intocados por nuestros respectivos destinos, nos sentamos en una banca (Modigliani era muy pobre y no le alcanzaba para alquilar dos sillas), y ahí estuvimos, bajo la lluvia, protegidos por un viejo y enorme paraguas, en el Jardín de Luxemburgo, recitándonos poemas de Verlaine. También paseamos bajo la luna por el Viejo París. Modigliani trazó un retrato de su amiga “en el viejo estilo egipcio”, le explicó. El dibujo es magnífico.

Años después, pasada la tremebunda Segunda Guerra, Isaiah Berlin fue a San Petersburgo a visitar a la poeta y pasó la noche con ella hablando y recitando poemas. Cuando el inglés iba a retirarse, Ana le preguntó si sabía algo del pintor Modigliani, que hacía más de veinte años que no veía. Berlin le respondió que sabía que Modigliani había muerto, pero sabía también que



era ya un artista famosísimo cuyos cuadros se disputaban los museos. Y Anna sonrió.

Modigliani era apuesto como actor de cine italiano y muy seductor, cuando no estaba borracho. Murió de miseria, alcohol, drogas y bronquitis el 24 de enero de 1920, tenía 35 años. Un día después, el 25 de enero, su mujer, Jeanne Hébuterne, con quien tenía una hija, se quitó la vida arrojándose al vacío desde un quinto piso. —

HUGO HIRIART (Ciudad de México, 1942) es filósofo, narrador y dramaturgo.

CIENCIA

Manejo de algoritmos

E

MARIANO GISTAÍN

res un conjunto de algoritmos, resígnate. En el cuento “La tercera resignación”, de Gabriel García Márquez, un muerto crece en su caja, consciente

de que lo roen los ratones en la muerte inmóvil (pero viva). Yuval Noah Harari, en *Homo Deus*, declara que estamos compuestos por algoritmos. Hay un párrafo al principio de *El autómata insurrecto*, de Edgar Prieto Nagel (en Google Books): “Hoy sabemos que la materia se autoorganiza en base a algoritmos ciegos.”

Esto encaja con el fervor por el método barato para editar el ADN, CRISPR, y en el éxito del big data. Harari predice que el big data será la próxima religión, el dogma, pues los humanos necesitamos siempre un relato, una narración que dé sentido a las cosas que hacemos (o que nos hacen hacer los algoritmos).

Un algoritmo, a pesar de ese nombre crispado (CRISPRado), es una secuencia de instrucciones para hacer algo: abre la nevera, saca la leche, viértela en un vaso, ponla en el micro, dale veinte segundos: ya. Un conjunto de programillas ensamblados en capas, a golpes de evolución, a trozos. Eso, bien compactado, nos gana al ajedrez, al Go, a conducir, a entender los trillones de datos que son carne de su carne (bit de su bit, o qbit de su qbit). Es así: los coches van solos, con el chófer (qué palabra) vigilando, por si acaso. Por si falla el algoritmo. Que no falla. Le hemos quitado al algoritmo la capa de conciencia, que era la que distraía al conductor. Cuando todos los coches sean autónomos todos sabrán dónde están todos. El atasco en la auto-



pista del cuento de Cortázar no podrá producirse.

Bueno, hasta que se concrete el nuevo paradigma hay que aguantar en el mundo cárnico. A fin de cuentas la vida sigue parecida a ayer, *n* ayer bailando en la cuerda floja (las supercuerdas). Lo que constata Harari en la obra citada: “la ciencia converge en un dogma universal, que afirma que los organismos son algoritmos y que la vida es procesamiento de datos”. La ciencia está en eso, los coches van solos y quizá, si llegáramos a fin de mes, si pudiéramos dormir un rato, podríamos alegrarnos de asistir a época tan fascinante en la que podremos vernos, como el muertito de García Márquez, en plena descomposición. La descomposición la estamos vi(vi)endo; el reto va a ser el siguiente: si al recomponernos de nuevo, estaremos ahí, como el dino de Monterroso, o habremos desaparecido porque los humanos ya no éramos necesarios. (De hecho el dinosaurio de Monterroso no está.)

También recoge Harari el amplio consenso científico en que las decisiones las toma el genoma (o el entorno) siempre un segundo antes de que decida la mente consciente. La mente consciente ya no está en el paradigma:

ha volado. Los experimentos que verifican esta afirmación forman parte de la cultura de ascensor: ¿por cierto, sabes que no existe el libre albedrío? En la peli de José Luis Cuerda *Amanece que no es poco* todo el pueblo debate sobre el libre albedrío. Esa película es de las más valoradas y vigentes del cine español, según la tesis doctoral de Luis Alegre, leída hace unos meses y aún —inexplicablemente— inédita. El arte se anticipa a la ciencia, pero eso es porque hay un algoritmo con esa función.

Bien, ya estamos en ese modelo, lo vamos asimilando; quizá podamos hacer algo. Empiezas a morir cuando empiezas a envidiar a los amigos que se te han muerto. El telómero, siempre obediente, se acorta si cedes a esa pulsión. El muerto-vivo de García Márquez y los muertos de Rulfo nos hablan de la muerte algorítmica, se anticipan y explican ese hervor del estado intermedio: si todo se transforma el algoritmo habrá previsto su propia supervivencia, o su transformación.

En su magnífico *Contra el tiempo. Filosofía práctica del instante* —finalista del Premio Anagrama de Ensayo— Luciano Concheiro achaca al capitalismo la aceleración que nos deshace,

y lo argumenta muy bien: todo concuerda, más crecimiento, más producción, más beneficios, más velocidad. Pero quizá podría ser de otra manera: los algoritmos que nos llevan han engendrado esta velocidad para asegurar su supervivencia. Quizá somos contenedores huecos de esos manojos de instrucciones que pelean entre sí. No sabemos cuál es el designio último, si lo hay, con el que han sido programadas esas secuencias de comandos (Santo Tomás veía la prueba de la existencia de Dios, pero ahora es impopular). A lo mejor este capitalismo loco que nos lleva y nos devora es solo un requisito para que el algoritmo espabile y se desvele a sí mismo. Solo este sistema de competición enloquecida puede destriparse y evolucionar (porque así, en efecto, no se puede estar): a fuerza de acelerar encontrará su última línea de código, la que quizá dice: “sigue, sigue, no pares”.

Es posible, ya puestos, que la secuencia de algoritmos haya estado utilizando a los humanos durante doscientos mil años (qué es eso para un algoritmo) para acicalarse en la sombra y que ahora, en este siglo cualquiera, haya llegado el momento, *su* momento, en el que, por fin, se manifiesten, dejen de actuar mediante un cuerpo interpuesto (somos meros avatares) y tomen el control. No nos necesitan (este es el meme más poderoso de hoy) y en cuanto puedan funcionar solos, lo harán. Ay. Y nosotros, ciegos en el corto plazo, preocupados por los empleos que nos quitan los robots. Por cierto, el perfil más demandado es: ¡constructor de algoritmos!

Ante tanto determinismo y tanto ajeteo Luciano Concheiro propone vivir intensamente el instante. Y cita a Octavio Paz: “Un instante y jamás. Un instante y para siempre. Instante en el que somos lo que fuimos y seremos. Nacer y morir: un instante. En ese instante somos vida y muerte, esto y aquello.” —

MARIANO GISTAÍN (Barbastro, 1958) es escritor y columnista. Lleva la página web gistain.net