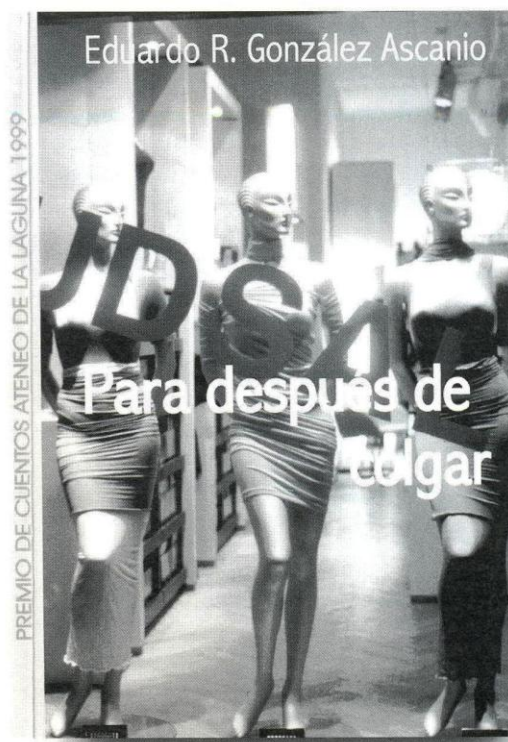


JOSÉ MANUEL BRITO

# “*PARA DESPUÉS DE COLGAR*”, DE EDUARDO R. GONZÁLEZ ASCANIO

V PREMIO DE CUENTOS  
ATENEO DE LA LAGUNA, 1999



A pesar de pomposas ediciones de libros de cuentos, la mayoría de autores conocidos y reconocidos por aquello de la apuesta de los editores a caballo ganador, no podemos decir que la salud del cuento en castellano esté garantizada. Precisamente por la escasez de obras nuevas en este género acogemos con satisfacción no disimulada publicaciones como *Para después de colgar* de Eduardo R. González Ascanio, con la que este autor obtuvo el Premio de Cuentos Ateneo de La Laguna en su V edición.

Conocidas son las dificultades para publicar, sobre todo en Canarias, y no digamos para que los libros se distribuyan y salten de una a otra isla. Por ello, debemos agradecer oportunidades como las que ofrece este certamen, un proyecto suficientemente consolidado que en su última convocatoria extiende sus fronteras allende las costas insulares para hacerse un poco más universal si cabe, pues la naturaleza y esencia de lo literario así lo requiere.

*Para después de colgar* es el primer libro de González Ascanio, pero no por ello esta obra puede considerarse primeriza. Antes al contrario, constatamos

en ella un notable dominio de mecanismos técnicos sin los que el esfuerzo, llamemos vocacional, del autor, habría perecido: en estos relatos el pulso al proceso de creación literaria está suficientemente cimentado por una eficaz preparación técnica, fruto del compromiso del autor con el bagaje de lecturas que lo conforman. No encontraremos en este libro fuegos de artificio ni vacío experimentalismo formal: cada palabra y su orden están plenamente justificados.

Otra de las claves de esta colección de relatos es la fuerza con que el ambiente, urbano y nocturno en la mayoría de ellos, palpita y adquiere en ocasiones la categoría de *cuasi* personaje, como ocurre en los que bajo el título genérico de *Relatos de playa* cierran el libro. No oculta el autor cierto gusto por la creación de escenarios que trascienden la categoría de decorados, algo no exento de riesgos, pues lo hace a partir de entornos cargados de sugerencias para el lector. Pero los ha sabido tamizar para trasladar a cada cuento precisamente aquellos elementos esenciales, por lo que concede al propio lector la oportunidad de construir con él ese trasfondo espacial de cada historia que refuerza las peripecias de los personajes. Dispone de tal modo su universo narrativo que logra hacer de los territorios de sus personajes todos los territorios.

En simbiosis con los diferentes espacios se encuentran los personajes. De apariencia anónima en los arranques, van cobrando fuste paulatinamente hasta el punto de trascender a la anécdota que sirve de hilo conductor a cada narración, y erigirse ellos mismos en el centro de la atención del lector para conformar un mural rico en matices, un estudio de caracteres, reacciones y riqueza espiritual. Son personajes con alma literaria que corroboran la concepción unamuniana de realidad: "la realidad es la íntima". Se definen a través de sus parlamentos pero, sobre todo, mediante sus silencios. González Ascanio es capaz de ofrecernos incluso la respuesta de los personajes cuyas réplicas no se hacen explícitas, precisamente aquello que permanece escondido en el silencio. Son diálogos donde la elipsis, el sobreentendido, representa un papel primordial; son diálogos dotados de naturalidad, elasticidad y ritmo ("Algo así como un diamante", por ejemplo), y en los que la oralidad se refleja en una convincente yuxtaposición divagativa ("El tiempo de un cigarro").

Sin que podamos tildarlas de "intelectualistas", las narraciones de Eduardo tampoco han sucumbido al canto de sirenas del sentimentalismo blandengue tan al uso, por lo que no hallaremos en este libro elementos melodramáticos, ni siquiera cuando podríamos considerar justificable, como es el caso del relato "Rivales" dedicado a la memoria de un vitalista y aventurero muy próximo al autor, en quien el propio relato se inspira.

Por otro lado, en *Para después de colgar* disfrutamos de momentos narrativos donde la presencia de lo poético se hace patente sin estridencias, donde el grado de sensibilidad y sutileza respaldan al hecho narrativo y no lo ocultan. Tono poético en absoluto reñido con el barniz de humor que envuelve a algunos cuentos ("Los peligros del corte clásico", "Historia tonta"), en los que agradecemos el contrapunto agrisulce con pinceladas picarescas, como en el extraordinario "A cargo de todo", con un peculiar mayordomo como protagonista:

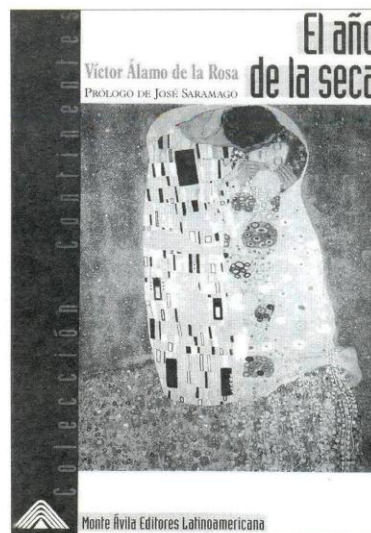
*La enloquece que, en las consumaciones adúlteras, le pase un algodón por la espalda o le comunique que me he tomado la libertad, señora, de traer bombones con que lubricar a la señora. Cosas así. Y eso con delantal y todo, o con la pajarita, y esmerando el tratamiento.* (Pág. 84).

En síntesis, nos hallamos ante un libro de relatos de desigual longitud e intensidad, en los que predomina el estilo sosegado, sin que por ello caiga en la languidez enemiga de todo cuento, de soterrada ironía y justas dosis de poesía; un libro, pues, en el que Eduardo González Ascanio demuestra poseer sentido del equilibrio y dominio de los recursos técnicos; una ópera prima de madurez en medio de tanta literatura con *abrefácil*.

Concluimos la lectura de *Para después de colgar* con la sensación (y por qué no emoción) de haber transitado por los jardines, que siempre se bifurcan, de la buena literatura: la que Eduardo ha sido -y será- capaz de hacer, pues se nos desvela como un autor que no pretende vivir del cuento, pero al que le resulta imposible no contar con el cuento para vivir, con el que también a partir de ahora en Canarias (y espero que muy pronto más allá de las fronteras insulares) tendremos que contar para leer.

SABAS MARTÍN

# LA ISLA COMO CERCO, LA MALDICIÓN DE LA SED



La isla como cerco y, en él, la maldición de la sed, son los dos ejes vertebrales sobre los que se construye *El año de la seca*, de Víctor Álamo de la Rosa. Curiosamente -aunque si buscásemos algo de lógica en el absurdo, mejor habría que decir, incomprensiblemente-, antes de aparecer en nuestro país, la novela fue editada primero en portugués en Río de Janeiro, en 1977, por la Editorial Sette Letras. Aparece ahora en español en el sello venezolano Monte Ávila, con unas páginas prologales de José Saramago donde, entre otras cosas y con la lucidez que le distingue, reflexiona sobre juventud, compromiso, fama y autenticidad creadora. Como de costumbre, la de Saramago sigue siendo una lección permanente. Pero sigamos.

Narrador, poeta y periodista nacido en Santa Cruz de Tenerife en 1969, Víctor Álamo de la Rosa es uno de los valores más sólidos de la actual literatura que se hace en Canarias. Como narrador, Álamo de la Rosa se ha caracterizado hasta ahora por la creación de un personal universo que participa de una interpretación mágica y mítica tanto de la realidad como de la historia. Ese universo narrativo quedaba concretado expresivamente mediante una escritura en donde el lenguaje, a partir de calas en lo mágico, lo maravilloso o lo fantástico, se carga de connotaciones

poéticas y se impregna de evocaciones telúricas. Los cuentos de *Las mareas brujas* (1991) y la novela *El humilladero* (1994) son muestras de ese estilo literario poderoso e imaginativo difícilmente comparable con los registros habituales de la última novela peninsular, cosa, por otra parte, que viene constituyendo una nota genérica, y a la par diferenciadora, de la literatura que se hace en Canarias. En esa literatura, la obra de Víctor Álamo de la Rosa, repito, participa de esa narrativa que incide en el eco de las voces de la tierra, en la imagen de un espacio genesiaco insular, en el mapa de los márgenes difusamente imbricados entre lo real y lo mágico. Pero algo ha cambiado.

Porque con *El año de la seca* Víctor Álamo de la Rosa presenta un giro temático radical que alcanza en parte al estilo que ha venido definiendo su escritura. Ahora nos encontramos con una historia de un extremado realismo, de gran dureza, con tintes que la aproximan al más negro tremendismo. La novela se organiza en torno a las peripecias de diferentes personajes que viven en una pequeña isla atlántica -la Isla Menor, trasunto evidente de El Hierro- y que, ante la miseria producida por una sequía inclemente, se lanzan a la aventura de la emigración clandestina embarcando hacia América.

Con estos materiales de partida Víctor Álamo de la Rosa compone un relato límite sobre las relaciones humanas en medio de un paisaje determinante, con derivaciones hacia una sexualidad tormentosa y explícita, y que combina elementos de la crónica histórica con el retrato literario coral de un tiempo, una sociedad y una geografía claustrofóbicos. A partir de ahí, sobre el clima dramático que impregna la novela, prevalece la imagen de las voluntades individuales que pugnan tanto por vivir la pasión erótica como por alcanzar los sueños de fortuna que los liberen de las penurias y las servidumbres que mediatizan su existencia. Pero la novela va más allá.

Dominado, como digo, por el reflejo de un ámbito geográfico cerrado y maldito, a partir de las concretas vicisitudes individuales el relato se va abriendo a un protagonista múltiple y plural -la isla- cuya obsesiva, cruel, asediadora y esterilizante realidad se precipita y se fragmenta de forma vertiginosa en los capítulos finales en donde se acumulan y se superponen las historias particulares de numerosos personajes secundarios y efímeros. La esencia definitoria de esa isla/protagonista, sujeto totalizador, continuamente presente, subyacente e innominado en la escritura, se plasma en algunos

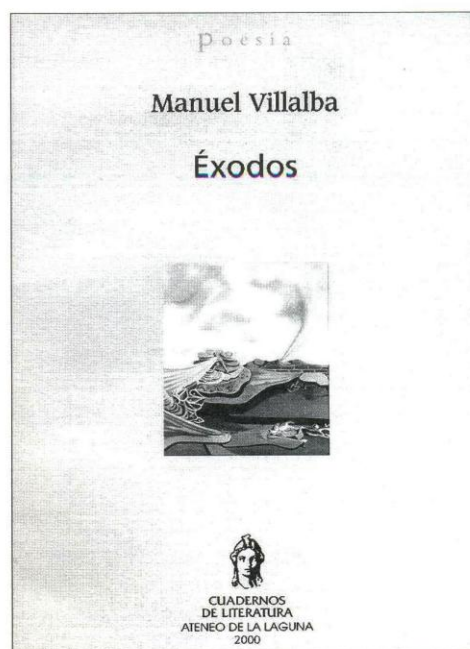
capítulos de honda raíz telúrica, cuya escritura está próxima a la poesía. Y en esto Víctor Álamo de la Rosa mantiene su fidelidad.

Porque si es evidente el cambio de registro temático con respecto a su narrativa anterior -salvo en el casi caricaturesco episodio del perro humanizado en su celo enamorado de Efigenia-, en *El año de la seca* se mantiene un lenguaje lleno de resonancias, diverso y elaborado. En esta ocasión, la utilización musical y envolvente de las palabras actúa de eficaz contrapunto porque sirve para remarcar aún más el contraste ente la dureza de la realidad vivida y los sueños de liberación cifrados en lo que aguarda tras el mar y el horizonte.

*El año de la seca* es, pues, una novela que transciende lo inmediato para indagar en la identidad y el substrato insular. Es, del mismo modo, una novela de la memoria histórica, de la supervivencia y de la rebelión contra el destino cuando el destino es condena y sometimiento. Y es, también, una novela de la pasión extrema inmersa en un extremo y agónico suceder: el del tiempo transcurriendo yermo sobre la tierra estéril.

ALBERTO PIZARRO

# “ÉXODOS”: LA VIDA COMO TESTIMONIO



Hay que felicitar a Juan José Delgado y a Domingo Luis Hernández, por sacar a la luz los poemas de Manuel Villalba, arrinconados en el ordenador y que él con tanto esmero y cuidado preparaba y ordenaba.

Felicitaciones también al primero, por la hermosa publicación que hace con la colección de “Cuadernos de Literatura del Ateneo de La Laguna”, donde ha sido publicado *Éxodos*.

Manuel Villalba ya había dado a la imprenta libros como *La casa amarilla*, *El efímero instante de los dioses*, denotando una indiscutible sensibilidad poética y un atractivo estilo musical, donde puso sus sentimientos. “Sin sentimiento no hay poesía”, dijo Villalba. En esto recuerda a poetas de la Generación de los 50, como Claudio Rodríguez o Francisco Brines, de los que Manuel Villalba, a lo largo de su trayectoria poética, se fue liberando hasta llegar a *Éxodos*, que no es otra cosa que un caer en la cuenta del carácter insular de su mundo. Esto confirma una valiosa voz de la nueva poesía en lengua castellana por varias razones: principalmente porque su autor, quizás sabiendo cercana su partida, superó las inevitables influencias, posiblemente asimilándolas mejor, con lo que su personalidad afluye y se concreta. Estamos ante un poeta meditativo, frente al objeto que busca lo esencial.

Esta corriente lírica tiene ahora muchos cultivadores, pero Manuel Villalba tuvo la virtud de humanizarla, pues se sirvió de ella nada más que en lo que vale como acomodo de sus preferencias éticas. Y digo nada más, porque a partir de ello, de esas premisas llamémosles artísticas, Manuel Villalba escribió desde sí mismo y sobre sí mismo, a la manera de los poetas intimistas, poetas que posiblemente tuvieron ascendencia sobre él o al menos, en su gusto personal como el lector que fue. (Eliot?).

Creo que es sintomático leer una poesía bien distinta de la que se hace y que nos guste. A mí siempre me da la sensación cuando me sucede, de que es, por objetivo, un positivo detalle a tener en cuenta. Y esta sensación la hemos experimentado leyendo *Éxodos*. Vemos, entendemos, que Villalba no busca la intensidad por la belleza, sino que quiere hallar la belleza ya de por sí intensificada. De ahí que en algunos momentos del poema, de casi todos sus poemas, resulte su verso denso, pese a su apariencia sutil.

Y esto es cosa que le presta fuerza a su decir, algo que en los culturalistas al uso y al abuso no encontramos. Y la fuerza, la garra, como coloquialmente se le llama a lo vibratorio, es fundamental en poesía a nuestro concepto. Mas esta fuerza que se atisba en la poesía de Villalba, está en ella porque su autor nunca rehuyó expresar sus sentimientos más íntimos, ni de sacar consecuencias de su experiencia vital. Es decir, no es de esa clase de poetas que se salen por los lares de Cavafis o por los adoquines de la Vía Apia: no, Manuel Villalba nació y vivió en las islas más solo que la una, añorando su mundo de la infancia, su paraíso perdido, su atávico entendimiento del amor y con su fatalismo a cuestas, se mira en un espejo, en un semejante o en una pared, y así:

“el niño que salió a buscarse  
un amanecer de desencanto y aún no ha vuelto,  
se quedó en el límite de la inocencia  
con los ojos puestos en una isla de rojos atardeceres  
y arenas amarillas”.

De vez en vez, un verso cuajado, cincelado, bruñido, sopeado y tirante, levanta el poema, un poema casi siempre breve y cuidado que nos aparece titilador desde un entrañable dramatismo, como si el poeta cantara y creemos que así es, partiendo de un suplicio voluntariamente asumido.

“todas las cosas existen al nombrarlas y tú puedes meterlas en el saco que llevas al hombro”.

Ya hemos señalado el acento meditativo, cavilador de Manuel Villalba. Los últimos versos transcritos corroboran nuestra impresión. Sirva este comentario, nada sujeto a la ortodoxia crítica, sino llevado sencillamente de la emotividad de la lectura, para dejar constancia de una poesía contracorriente.

ANA HARDISSON

# AXEL HONNETH

## LA LUCHA POR EL RECONOCIMIENTO



Este libro de Honneth, pensador de la última generación de la Escuela de Frankfurt, y discípulo de Habermas, nos plantea el tema del reconocimiento como uno de los núcleos fundamentales de la ética, y establece ese fundamento ético como base normativa de la explicación social.

Honneth se remonta a la teoría de Hegel para afirmar que el reconocimiento intersubjetivo es el fundamento de la moral y que supone un giro desde la posición naturalista y biologicista de Maquiavelo y de Hobbes, que situaban el hecho moral en la lucha por la supervivencia. Un giro de lo individual a lo intersubjetivo, de la lucha por la supervivencia biológica a la lucha por el reconocimiento social.

Honneth formula tres tipos de reconocimiento recíproco necesarios para que sea posible tener una vida buena, es decir, imprescindibles para la moral:

El primero debe producirse en las relaciones afectivas de reconocimiento de la familia. Produce la autoconfianza.

El segundo depende de las leyes de la sociedad civil, constituye el reconocimiento jurídico; en este nivel el individuo es reconocido como persona abstracta. Produce el autorrespeto.

Y el tercero depende del Estado; es un reconocimiento como ente general concreto, como un sujeto socializado en su unicidad, es el nivel de los valores. Genera la autoestima.

En el primer nivel el sujeto obtiene la confianza en la vida que le da el derecho a expresar sus necesidades. En el segundo nivel el sujeto adquiere el autorrespeto porque cuenta con el respeto de todos los demás, en el reconocimiento jurídico. Y en el tercer nivel el sujeto adquiere el reconocimiento público de su valor como persona, en esta tercera esfera es donde se asienta la solidaridad de la cultura compartida.

Según Honneth a cada tipo de reconocimiento no satisfecho, corresponde un tipo de menosprecio.

El menosprecio o humillación consiste en la situación negativa de la carencia de reconocimiento. La imagen que uno tiene de sí pasa por la confrontación con la imagen que los otros tienen de uno.

El primer tipo de menosprecio se sitúa a nivel del cuerpo, del afecto, y la humillación se instala en el nivel emocional básico, es el modo más elemental de humillación que mina los fundamentos de la persona e impide la autoconfianza. El caso extremo de menosprecio es la violación, junto con la tortura y los malos tratos.

El segundo tipo de menosprecio hace referencia a la carencia de derechos dentro de la comunidad, a la desigualdad ante la ley. La desposesión de derechos lleva a la exclusión social y a la marginación. Esta humillación jurídica produce la falta de autorrespeto y genera conciencia de inferioridad.

El tercer y último tipo de menosprecio es el que se refiere a la humillación axiológica, a la desvalorización de los modos de vida, a la inferiorización por el mero hecho de pertenencia a un grupo o categoría social; es el caso de menosprecio por razón de etnia, de género o de elección sexual. La situación de inferioridad que se produce no se refiere a lo que el sujeto hace o a lo que tiene sino a lo que es.

Honneth contempla la posibilidad de que la conciencia de humillación por la falta del reconocimiento del otro, pueda promover una lucha social por el reconocimiento, él habla de “la posibilidad de que al sujeto concernido se le manifieste la injusticia que se le hace y se convierta en motivo de resistencia política”<sup>1</sup>.

El enorme interés de este libro no sólo radica en los brillantes análisis filosóficos y sociológicos que aporta, y las lecturas de autores como Marx, Mead, Sorel o Sartre, sino en la carga de esperanza que supone esa nueva visión de la lucha por el reconocimiento como motor de la justicia social.

Para terminar esta reseña, que quiere ser una invitación a la lectura y a la reflexión, voy a tomar prestadas las palabras de Honneth: “Porque el intento de arrancar de las condiciones intersubjetivas de la integridad personal, para alcanzar a los universales normativos de una vida lograda, debe al final incluir el modelo de reconocimiento de una solidaridad social que sólo puede surgir de objetivos colectivamente compartidos”<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Axel Honneth, *La lucha por el reconocimiento*, Ed. Grijalbo Mondadori. Barcelona. 1997, pág. 169

<sup>2</sup> Op.Cit., pág. 214



JOSÉ DÍAZ CUYAS

# LA REVITALIZACIÓN DEL FRAGMENTO

**"MEMBRA"**

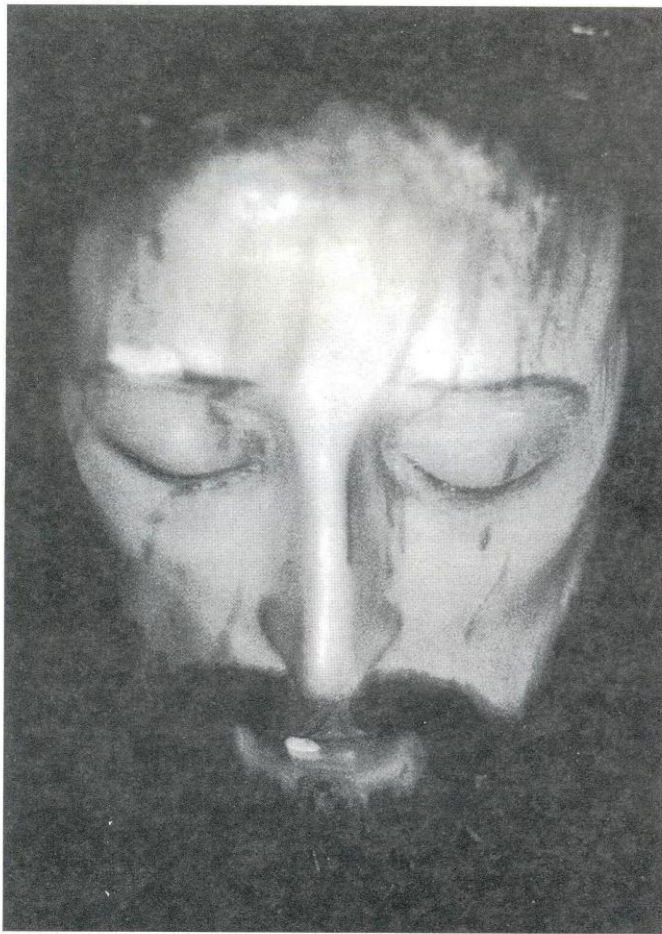
**DIBUJOS Y FOTOGRAFÍAS  
DE FRANCISCO ACOSTA**

Francisco Acosta nos propone un parangón entre la fotografía y el dibujo valiéndose de la imaginaria religiosa, en especial, de aquella que figura la Pasión y el cuerpo de Cristo. Nos encontramos, pues, con dos medios de representación -en realidad tres, teniendo en cuenta que la figura de origen es escultórica- enlazados por el denominador común del tema de referencia. Esta es una descripción aceptable, pero no despeja la duda sobre cuál es el tema de la exposición. Por lo general, se trata de una cuestión en la que no nos solemos detener a causa, precisamente, de su obviedad. El tema de una exposición es, sencillamente, lo que vemos. De aquí lo significativo del caso, no podremos evitar titubear al intentar responder una pregunta que suele permanecer oculta por lo evidente de su respuesta. Si respondemos que se trata de una exposición religiosa traicionamos, a todas luces, las intenciones del artista, pero si lo negamos traicionamos lo que ven nuestros ojos. Podría pensarse que eso que vemos es simplemente un motivo, una excusa para hacer visible aquello que no se suele ver, lo que une y separa a cada medio. Con toda evidencia, éste es uno de los temas de la exposición, dejar al ojo perplejo ante la equívocidad de las diferentes fábricas de una misma

imagen, es decir, despertarlo de su ensoñación y que se vea viendo. Lo que no resulta tan claro es si esta tematización de la especificidad del medio pueda llegar a silenciar, hasta hacerlo enmudecer, lo que constituye el tema que salta a primera vista: el cuerpo de Cristo, la Virgen y los Santos.

Nos encontramos ante una doble paradoja, por una parte, la misma imagen, o mejor, el mismo prototipo, reproducido por diferentes medios, de otra, nuestra indecisión sobre el correcto sentido de las imágenes, sobre si son religiosas o no lo son. A poco que reflexionemos sobre estas dos paradojas caeremos en la cuenta de que ambas, con independencia de que una remita a cuestiones "formales" y la otra a cuestiones de "contenido" -o precisamente por eso-, tienen su origen en un mismo problema, el de la autoconciencia de la mirada.

Hagamos una prueba, renunciemos al acercamiento crítico al uso y atendamos, por un momento, a eso que parecen "contener" las imágenes. Creo que el lector coincidirá conmigo en que lo primero que experimentamos al contemplar estas estampas son nuestros escrúpulos ante el tema elegido. Unos escrúpulos que explican la urgencia con que, en este caso, nos vemos instados a encontrar una respuesta a qué es lo



*Fasciem*. Gelatino Bromuro. 30 x 40 cm.

que pretende el autor, qué quiere que veamos. Nuestros escrúpulos se apaciguarán cuando convengamos que no se adivina en sus láminas ninguna voluntad religiosa, que se trata, como en toda exposición, tan sólo de imágenes.

Este argumento resulta, en efecto, tranquilizador para el consumidor de arte, pero no resulta convincente. Y no porque sea falso. En absoluto. Sólo se trata de imágenes. Es cierto. Pero se equivoca quien piense que con ese *sólo* la cuestión queda zanjada. El empleo de este adverbio puede serenar los ánimos de aquellos que se complacen en su conciencia de la separación entre lo real y lo figurado, aquellos que creen distinguir con seguridad sus vistas de sus visiones, pero no dejará de inquietar a quienes pensamos que lo único que a nuestro ojo le es dado ver son figuras de lo real, y nunca y en ningún caso, lo real desnudo de figuras. Ese engañosamente inocente *sólo* significa, sin duda, nada más, pero aquí debería leerse con toda la potencia de su sentido literal, sencillamente no hay nada más -que ver-. De qué modo, por tanto, puede tranquilizarnos saber que aquello que nos inquieta es *sólo* una imagen cuando también sabemos, o deberíamos saber, que estamos *solos* con nuestras imágenes. Hemos llegado a olvidar lo que ya saben los niños: lo que más asusta de los fantasmas es, precisamente, verlos.

Decía que el autor no tiene voluntad religiosa y que comulgar con su intención nos aliviaba de nuestros escrúpulos iniciales hacia la iconografía católica. No sólo sabemos que estamos ante representaciones, sino también que ni el autor ni nosotros creemos en la autenticidad de lo reproducido, que se trata de falsas estampas. Sin embargo, aunque no me quepa duda de que se trata de imágenes falsas, tampoco puede caberme la menor duda de que cuando las miro veo el cuerpo de Cristo. Sólo después de un ejercicio de racionalización y autodisciplina puedo olvidar esta obviedad y predisponerme a una percepción estética de las cualidades y, en función de estas, a una interpretación del sentido de las imágenes. Como espectadores del arte en la época de los museos actuamos de este modo ante cualquier imagen con valor expositivo. Lo que ocurre, en este caso, es que el "tema" de las figuras tiene la propiedad de incomodar nuestra complaciente autoconciencia, nuestra tranquilizadora asunción de la diferenciación estética. De aquí la importancia de esos escrúpulos iniciales. Por muy leves

que sean nos hablan del verdadero poder de las imágenes, niegan el carácter absoluto de la diferenciación estética y manifiestan la pervivencia en nosotros, por muy leve que sea, de una mirada no desinteresada.

Los trabajos de Freedberg sobre la historia de la respuesta han demostrado la ingenuidad de quienes piensan que el efecto que las imágenes tienen sobre nosotros queda anulado con el mero conocimiento de su falsedad. En el culto cristiano a las imágenes, por ejemplo, hay plena conciencia de que se trata *sólo* de imágenes, falsas representaciones, sustitutos de la divinidad, pero no por ello dejan de obrar milagros. Incurrimos en una peligrosa candidez si pensamos que toda esa fuerza que los antiguos atribuían a sus figuras ha dejado de afectarnos porque vivimos en un mundo sin milagros. Suponemos que otorgar cualidades vitales a las imágenes es propio de una mentalidad “primitiva”, pero quién de nosotros puede negar, por más que intente borrar esa fusión inicial, que cuando contempla un retrato fotográfico lo que ve es una figura viva.

Este es el motivo por el que Benjamin afirmaba del retrato fotográfico decimonónico que constituía el último refugio del valor de culto. Cuando miro la representación fotográfica de un rostro y veo que me mira, no veo *sólo* una imagen, sino un ser vivo ante mí. Es más, veo en esa imagen una celebración de la identidad que tiene un profundo trasfondo religioso (entendiendo este término en el sentido etimológico de religo -atar, ligar-): la identidad de la imagen nos liga como sujetos al hombre retratado, nos construye como figuras de identidad.

Resulta revelador el modo en que Metodio de Olimpo nos explica el misterio de la Encarnación valiéndose de una metáfora pictórica: “Cristo adoptó forma humana como si hubiese pintado su retrato para que nosotros pudiéramos imitarle, a El... al pintor”. De hecho, como sabemos legó a los cristianos la imagen de su faz, una imagen sobre la que descansa la pulsión escópica moderna por la “identidad” de lo real. Hacia el siglo XII un objeto que se encontraba en la basílica de San Pedro recibió el nombre de Verónica (vera eikon, imagen verdadera). Aunque no existe una historia anterior de este “sudarium”, su imagen era considerada como huella o emanación directa del rostro de Cristo. No debemos desestimar la importancia de esta figura. Sólo podemos conocer a Dios en su forma

encarnada, como hombre, y sólo como tal es posible representarlo. Pero una vez abierta la posibilidad de representarlo, en lugar de simbolizarlo, ha de ser del modo más exacto posible, de lo contrario atentaremos contra su totalidad y unidad divina. La Verónica es su imagen exacta y todas las demás deben tratar de alcanzar, como reproducciones de ese prototipo originario, la mayor verosimilitud posible. El rostro de Cristo pide ser retratado fotográficamente, es decir, con una exactitud religiosa, y, como él, también nosotros reproducimos nuestro rostro exacto en nuestras tarjetas de identidad.

La imagen del hijo de Dios ya no es *sólo* una imagen de Cristo, sino una imagen donde se refleja tan directamente el misterio de la encarnación que en ella la ausencia se vuelve presencia y la representación realidad. Se trata, en definitiva, de una fusión que no puede ser abordada desde la conciencia estética. En el ámbito filosófico Gadamer ha sido, posiblemente, el pensador que mejor ha articulado la negación del arte como objeto de la conciencia estética a favor de su consideración como un hecho ontológico. Tras afirmar que: “la no diferenciación (estética) continúa siendo un rasgo esencial de todas las experiencias pictóricas” y que “hasta la sacralización del arte en el siglo XIX... halla así una explicación”. Explica del siguiente modo la naturaleza de la imagen pictórica:

*Manus II.* Grafito/carbón comprimido sobre papel reciclado. 32 x 42 cm.



*Sólo la pintura religiosa muestra todo el poder ontológico del cuadro. Porque realmente es verdad que, en lo que atañe a la apariencia de lo divino, sólo adquiere su cualidad pictórica por medio de la palabra y el cuadro. Por consiguiente, el significado del cuadro religioso es ejemplar. En él podemos ver sin duda que un cuadro no es una copia del ser copiado, pero está en comunión ontológica con lo que se ha copiado.*

Una comprensión semejante del fenómeno artístico se adivina tras las tesis que desde la Historia del Arte ha sostenido Sedlmayr. Cuando este autor emprenda la tarea etiológica de describir los síntomas de un arte moribundo, localizará uno de los signos de la decadencia de lo artístico en su debilidad para representar el rostro de Cristo. Que la pintura ya no pueda ofrecernos el rostro del dios-hombre, es signo de que carece de la fuerza necesaria para ofrecernos la imagen viva de nuestro propio rostro.

Acosta toma las imágenes inmobilizadas y acartonadas de la imagería y las revitaliza

mediante un alquímico trasvase de medios. La fragmentación y el ojo mecánico de la cámara dan nueva vida a la imagen prototipo que permanecía adormecida y congelada en su estado tridimensional. En la fotografía el cuerpo de Cristo vuelve a respirar y los ojos de la Virgen vuelven a tener el poder de devolvernos la mirada. El dibujo, en compañía, retoma las imágenes y al hacerlo suspende su valor de realidad. Representaciones de representaciones. Conciencia del juego inagotable de las figuras. Pero también la voluntad de devolver a los cuerpos su carne y su sangre. No parece una tarea desencaminada, sobre todo en esta época en que la figura del cuerpo se ha disuelto y evaporado en la fantasmagoría de eso que, contradictoriamente, calificamos como la civilización de la imagen. Seguramente todos estemos de acuerdo en que esta exposición no tiene una temática religiosa. Y no obstante, en lo que tiene de inquietante nos remite a lo que de religioso, configurador de comunidad, tienen las imágenes que todos compartimos. Sólo son imágenes, pero son sólo ellas las que tienen el poder de dejarnos ver.



*Genua.* Grafito/carbón comprimido sobre papel reciclado. 32 x 42 cm.

EDUVIGIS HERNÁNDEZ CABRERA

# DESDE EL BALCÓN

**ORLANDO RUANO:  
BALCONES DILETANTES**

Orlando Ruano se define como un “diletante aprendiz de las formas”. Un aficionado que estima con deleite -frucción- líneas y sombras del trabajo escultórico. Sin guardar distancias, intentando la proximidad al misterio. A partir de dos componentes básicos, el cubo, y el elemento E hallado por azar. Lo que nos cubre y nos descubre, la vivienda y el mirador, permanecer dentro, salir fuera. Cerrado por el macizo, abierto por el hueco. Estructuras construidas en aparente conflicto de opuestos similares. Ruano juega con el contraste formal y emplea la paradoja de los términos. Situado en el balcón, contempla desde lejos para observar mejor.

Estas obras resultan de la sabia conjugación de contradicciones buscadas a pulso y a conciencia. Una misma pieza empuja hacia arriba, a un lado, abajo. La simetría es falsa, lo horizontal corona la cima. Lo pesado flota en mínimo equilibrio, lo compacto está quebrado por el aire. Las ranuras horadan la cubierta, la oquedad está habitada. Contrarios en continuo contrapeso, levedad firmemente asentada. Un soplo de brisa podría tumbar el hierro.

Perfiles tomados al sesgo cual trazos en eterna fuga. A modo de contrapunto musical, variaciones sobre un tema: el que mira y aprecia mirando. “Mirar como si estuvieras oyendo”, dice Ruano, oír como el que escucha la melodía escrita en un pentagrama fijado a fuego. El que mira

de esta manera mira dos veces, presta atención, detiene el tiempo. No es el diletante superficial, aquel que disfruta sin comprometerse. Cuando el artista se asoma no le conforma un simple vistazo, ha de implicarse en lo que ve, actuar sobre ello, aunque sólo sea mediante la idea, el proyecto. Pensar reitera la mirada. Efectúa así un ejercicio de *balconeo* instintivo, atisba, toma nota del panorama.

Sin duda la sensibilidad del creador le otorga un punto de vista privilegiado, esa visión aérea capaz de abarcar detalles que a otros se les escapan. Sin embargo, no se trata de la superioridad del palco, de la engañosa totalidad del que “está arriba”. Por el contrario, contemplar supone proyectarse desde dentro hacia fuera, salirse en cuerpo y alma para captar diversos ángulos y matices. La propia tradición artística nos muestra la figura del contemplador interesado. Los personajes de Friedrich parados en el balconcillo del precipicio, los hombres grises de Magritte en medio del paisaje. Olvidamos el abismo y la vigilia, el artista es aún el espectador más capacitado para cuestionar el mundo.

El balcón representa un avance con respecto a la ventana, en tanto ocupa el espacio físico externo por mínimo que este sea. La interioridad se alarga a medias o por entero; en cualquier caso, el cuerpo se echa hacia delante, en atrevido escorzo de curioso pertinente. Con-



S/T. 1999. Hierro. 44x18x130 cm.

templación temeraria del mundo, desde el arte; vale decir desde el pensamiento. Contempla quien medita con frecuencia, quien efectúa la pausa necesaria para cultivar la reflexión.

Observar, cavilar, crear. Quizá Ruano ofrece ahora su lado más íntimo y personal, su vertiente poética. "El misterio y la magia del arte afortunadamente siguen sin codificarse", escribe. Certeza que proviene de su cálida relación con la materia, a la que dota de carne y piel. Superficies que envejecen y rejuvenecen, que cambian de color y textura según el tiempo, la luz y la atmósfera transcurran y las atraviesen. Se perciben el placer en la elaboración de las piezas, el juego intencionado en la combinación de formas. Sin veleidades ni amaneramientos, ya que la obra es sólida y consistente el discurso que desprende. Ruano no abunda en el mero entretenimiento, como ya demostró hace cinco años con su serie anterior *Territorio y alteridad*. Ocurre que el compromiso sucede a veces en el propio quehacer artístico. El arte se vuelve hacia sí mismo para no olvidarse. Con vértices y horizontes el artista construye un balcón-observatorio que le permita no extraviarse en el caos del exceso. Hay que ver claro, hay que ver bien.

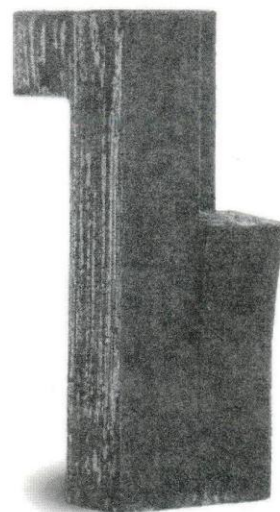
Las esculturas surgen cual signos de interrogación formulados a la intemperie, desde la frágil -en tanto firme- atalaya de la duda. El estado natural del creador parece ser la indagación continua, ese "estar colgado" de la perplejidad que todo le suscita. De ahí que se encuentre humilde aficionado de genuina afición, no experto especialista, ni profesional del dogma establecido. El miradero es amplio, vasto el paisaje, pero desde el individuo sólo se aprecia el fragmento. Cuadrado, rectángulo, casa, fachada, vano, pared..., breves marcas -notas- para componer un matizado ritmo que asciende y se asienta.

En la fingida existencia global, donde sobran demasiadas cosas y casi nada se asimila, tal vez no quede otro remedio que ser aprendiz y aficionado. Categorías que, en tanto genuinas, son el fundamento de la mirada diletante. Las obras de Orlando Ruano aguardan que el espectador haga buen uso del balcón disponible.

FRANCISCO DÍEZ DE VELASCO

# CAMINOS DE MUERTE: LECITOS Y LÁMINAS

ALFONSO GARCÍA:  
*LECITOS. RECUERDOS DEL PASADO*



Basa III. 1999, hierro, 8x8x22 cm.

Las letras son como cuerpos que se dejan flotar. Como imágenes, como ídolos, no distinguiendo al vivo del muerto, no queriendo que se puedan distinguir, no pensando que sea necesaria la distinción, soldados unos con otros, torcidos y refundidos, almas de unos en otros. Quien se va parece quedarse, al alma se le marca ese camino que la maraña que garabatea el oro, o el metal cuadrado y recortado aquí, en la obra de Alfonso García, no parece casi ni indicar. No es para nuestros ojos, la muerte es de otros o para nadie, mejor, para Don Nadie, ese capitán sin barcos, jinete fetal de lo imposible, símbolo del viaje que parecía sin retorno, algo como el del morir, camino de agonía placentera a ratos, senda de la soledad, por vías que a lo mejor parecen más cotidianas de la mano de Joyce, aunque terminen en el mismo destino que es el del acabamiento.

Algunos griegos antiguos fueron casi modernos, cuando miramos con ellos, a sus objetos, no percibimos dramas imposibles, Edipos cegados, Orestes sangrientos o Electras rencorosas. Percibimos la débil lucha del que intenta comprender las razones del morir sabiendo que no hay escape, que, aunque parezca un espejo que se puede romper, vuelve a recomponerse, a mostrar otra vez la imagen, de nuevo la necesidad del acomodo a la finitud, a la inexplicabilidad. Porque que muera la anciana doblada por la vida, aunque se agarre a ella hasta que las fuerzas se acaban; que muera el guerrero, incluso en la flor de su plenitud, porque cree que en eso radica la razón de ser de sus desvelos y

brutalidades, podría hasta entenderse, aunque desde luego mal (porque todos somos algo brutales y por tanto luchamos, somos algo ancianas y por eso nos queremos aferrar, ser como hierro a hierro, bronce dentro del bronce, a ver si todo pasa por nosotros sin llevarnos). Pero ese adiós del niño a su madre, de la madre a su hijo, ¿quién es capaz de verlo sin un vuelco de las entrañas? No son esos niños abandonados que se desparraman desde el televisor, esos niños hechos de huesos, con madres que no parecen tener ni edad ni leche ni sangre, nacidos sin arreglo, sin ese lento pensar que nos despuebla y nos enriquece, nos recarga pero nos asola, nos abandona, pero no ahora, sino mañana, cuando se nos acerque la hora, no como esos niños dejados a golpe de cámara, en esa miseria que nos arrebató la autoestima, que nos hace mirar lejos, a ese lugar del que ya conocemos porque es donde resbala la vista cuando se presenta la muerte. Pero este niño griego, desde el abismo de dos milenios y medio es como un vecino, con su juguete, uno de muchos, como nuestros niños, también cargados de cosas, faltos a lo mejor de hermanos. Está la madre, más que embozada, deformada por una ropa que solo deja ver la cara. No necesitamos ver más para entender que la desdicha difumina la forma, desarregla los contornos, rompe las certezas que otorga la complacencia de quien supone tener lo que quería. Sólo madre e hijo, más duro porque quizá es el único, y la soledad es más tirana porque no parece quedar rutina o exigencia que satisfacer. No hay padre, no nos hace falta como

tampoco lo necesitaron quienes pintaron el vaso, porque, ¿qué padre iría hasta el umbral del más allá a despedir a su hijo? Pero la madre sí está allí, aunque parezca ausente, porque es de otro mundo, porque sigue viviendo mientras su niño se está disolviendo, se lo está llevando Caronte, lo va a embarcar. Pero el barquero sabe esperar para que el adiós no se nos apesque, para que tengamos tiempo de comprender que nada de lo que es la muerte se explica sin más, que no hay regla que se avenga a una estadística, que con lo desconocido no hay componendas. Simple como lo es la imagen, pero nada razonable, nada explicable con los meros instrumentos de esa razón con la que nosotros y también “nuestros” griegos, cavilando, ordenamos nuestro mundo, caricatura que ampara un naufragio en los tenues territorios de otros mundos y otros morires, que ya no necesitarían más que asumirse.

Murió el niño, lo llevó Caronte, lo perdió su madre entre los velos de la hipnótica presencia del fantasma, del descarnado que ha muerto, que dejó el cadáver y se fue hacia las aguas para las que el barquero es consuelo y guía, amigo y ayuda. Caronte no mata, espera y muestra, sin miedo, sin escapatoria, sin sentir y sin sentido. Creemos que murió el niño, porque está en esa posición mediada que tanto pesa en nuestro juicio, en nuestra estética: a medio camino entre la vida, que es la de su madre, y la muerte, que es Caronte y sus aguas inframundanas. La madre se asomaría a despedir al hijo, en una tierra de nadie en que vivir y morir se hermanan un instante, el momento en que la carga del deseo enseña lo que no se ve, esa boca de la muerte tan cerca de la raíz de la vida, muerte-vida, binomio que algunos místicos igualan, pero que el lécito justamente fracciona, vaso de funeral, que sirve para que durante las exequias, cuando el mundo del morir ha invadido el del vivir, todas las cosas parezca que están en su sitio (la imagen exorciza y muestra al muerto el camino) y luego que cada cual se vaya a su cotidianidad (el muerto desde luego al hoyo). Por eso la madre está sola, nadie se atrevería a despedir más allá de la tumba sino ella.

O quizá hemos leído la imagen plegándonos demasiado pronto a las obviedades, pudiera ser que el niño esté en el centro, entre Caronte y la madre simplemente porque es el que se encuentra fuera de foco. Con su juguete,

demasiado material para ser fantasma, con su mirada y el brazo tendido a la madre, tan encerrada en ella misma, tan como muerta. La imagen soporta muchas lecturas, hasta alguna que no exploramos, como la que hace a madre e hijo fantasmas a la espera de la orden de Caronte, aunque, en este caso, para qué la despedida entre compañeros de travesía. Si la madre hubiera muerto, otro sería el drama, el padre estaría lejos, pensando otras nupcias, buscando madrastra a ese niño ya marcado por la mano de la muerte.

¿Y cuando el muerto está lejos y hay que llorar sin cadáver? Un pueblo apegado al mar como el griego pagaba su tributo a Poseidón, en mayor medida aún cuando también Ares y sus artes de la guerra se entremezclaban y tumbas de agua acogían a los combatientes. La imagen sirve también de consuelo trayendo algo del difunto ya que nada hay para enterrar, desconsuelo máximo que priva hasta de la experiencia de los cuerpos fríos y rígidos, que anulan el apego y ayudan a adelantar las ceremonias del olvido. Tumba vacía, cenotafio, como ese mar que de tan lleno es un puro vacío, pues morir en el mar es perder el camino de la identidad, sin la prisión de la tierra que delimita y define. No hay lápida, las aguas no se dejan escribir, se revuelven y todo lo engullen, el olvido es el pago de quien se adentra en sus abismos siempre cambiados. Pero la memoria es el arma de quienes se rebelan contra el destino: escribir el nombre, marcar en la piedra una identidad que hasta hoy ha llegado, casi una inmortalidad. Ahogado, perdido en la inmensidad de las aguas de las que sólo una estilizada proa ha podido sobrevivir. Demócrides se deja ver para nosotros, muy pensativo, como corresponde a quien miró a la muerte de frente y fue tocado por su fatal hechizo, con sus armas, pero en un desamparo que no es el de un feroz guerrero, sino el de un muerto, uno de tantos, en la soledad de una espera sin consuelo. Muerto lejos, muerto en el mar, su familia lo recuerda gracias al mármol, de una claridad como la de las playas a las que nunca llegó a arribar, como un perro ahogándose en arena, pero mutada en agua de piedra, lenta, extensa, vacía como la tumba, como la vida por causa de la muerte, terrible agonía del vivir sin el consuelo de un no morir.

Frente al lécito o a la estela funeraria, esa muerte para ser vista por todos, hay otra más oculta,





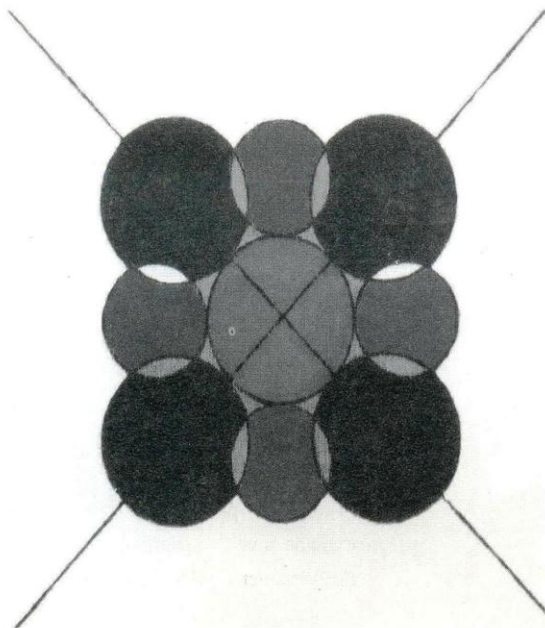
Podomorfo filifalisco II. 1999, hierro, 40x12x79 cm.

sólo para los ojos de unos pocos, que creían conocer atajos en los caminos de la muerte, más listos que el resto, más libres de la locura del mal vivir y de la trampa del mal morir. Un saber solo para iniciados, un secreto que no debiéramos conocer aunque lo tengamos delante, lo estemos mirando, en un soporte distinto, el de Alfonso García, que recorta y recrea, miniaturas magnificadas, pero separadas, ilegibles, con un significado mejor escondido que las laminillas de oro en las que se inspira. Porque los que hicieron las láminas, en oro, para que nada las cambiase, para vencer a la eternidad a la que aspiraban al creer que se convertirían en no-mortales, no pensaron nunca que nosotros, sus lejanos descendientes modernos de sangres más que mezcladas e ideas más que irreverentes, les arrancaríamos de sus tumbas, les despojaríamos de sus ajuares, recogeríamos sus restos en bolsas

herméticas y los guardaríamos en sótanos de museos. Y les separaríamos de los objetos que acompañaban a sus cuerpos que eran dos veces tumbas, de por sí por el castigo que estuvieron penando cuando la vida y también por la rigidez que es seña de la muerte. Las láminas aparte, en bellas vitrinas o en enormes cajas fuertes, bien custodiadas, bien leídas, bien manoseadas. Cuando nadie debía de haberlas visto, las discutimos y las intentamos comprender; eran para uso exclusivo del alma en el viaje de la muerte, ni siquiera era necesario que estuvieran bien grabadas o escritas con esmero. El mero garabato servía para el alma que era capaz de leer entre líneas, que necesitaba la lámina como recordatorio de algo que no debía olvidar por mucho que todo le llevase a ello, el aturdimiento del haber muerto, las llanuras del más allá donde la sed atacaba tan fuerte que la fuente que aparecía junto a un ciprés blando era una imagen irresistible. Pero ahí estaba el fulgor del oro para prohibir caer en la trampa, el agua está cargada del peor de los venenos, se trata de la fuente del olvido, el no iniciado se perdería en los sopores de una sed que ahora se multiplicaría porque no sería otra cosa que ignorancia, volver a vivir, volver a morir, muriendo al vivir, agonizando al nacer.

Caminando por entre la muerte gracias a la guía de las letras, el alma escapaba del destino común: "acabas de morir y acabas de nacer". Bailando con los elegidos, bebiendo el vino con los demás iniciados, se adentraba en el territorio en el que no sería otra cosa que un Dios. "Serás Dios en vez de mortal"; conocemos el gran secreto que esconden las láminas de oro, muerte y vida se oponen y se identifican; el mundo es algo más que lo que meramente sentimos.

En el reducto improbable de la memoria, nos recordamos en las espirales retorcidas del pasado y en los metales rugosos que son como revueltas del cerebro. Morimos y moriremos, creyendo que los sentidos construyen un camino como si no hubiera de cambiar, con las palabras y las certidumbres del aquí. Las letras son cuerpos que renacen para nosotros, para mitigar la estrechez de la tumba, para que la mirada no se atreva a escapar en ese soslayo en el que a veces acechan los fantasmas de nuestros segundos robados, como sin con la respiración, parado el mundo, creyéramos que podríamos vencer a la fuerza sorda del cambio.



**Círculo.** 2000. Óleo, tablex, arpillera. 80x80 cm.

geométrico, desarrolla conceptos como la inversión de fondo y forma, la oscilación entre lo plano y lo tridimensional, la interacción del color o la ambigüedad perceptiva. Una de las principales virtudes es que elabora un lenguaje donde sin renunciar al plano como protagonista de sus planteamientos organizativos introduce una modulación, tanto compositiva como cromática, que tendría mucho que ver con la armonía ambiental, al punto que consigue romper cualquier rigidez forzada por las limpias líneas de sus geometrías analíticas.

Sensibilidad, sencillez y originalidad que se observa en cualquiera de sus piezas, siempre de resultado nítido y depurado a la vez que conciso y vibrante. Dentro de este ámbito su obra se mueve bajo unos parámetros donde la signica ancestral, representado por el reiterado empleo del círculo como protagonista supremo de la serie, entronca con comportamientos actuales y da razón a lo más innato del arte, esto es, a la inquietud permanente del ser humano por esclarecer el binomio que se organiza entre lo conocido y lo desconocido. Así, la suerte del hecho cultural nos ha procurado de signos que van más allá de su apariencia formal, entrelazando la realidad de aquellas inquietudes con el gusto estético, donde toman la dimensión intelectual que caracteriza al arte.

En *Círculo* Pilar Gil consolida la subordinación de la estructura de sus composiciones al color, el cual se transforma a pesar de la reducida paleta utilizada, en signo definidor esencial. No sólo la estructura, también el soporte, la técnica y la textura ocupan una posición secundaria frente al colorido. En este sentido, quiero hacer incidir la idea de que la estructura, que aparenta una relevancia superior, se presenta un tanto como forma geométrica cuanto como forma cromática que, ineluctablemente, se halla contenida en una forma espacial. De ahí el estrecho parentesco que se observa entre estas composiciones, más bien en un contexto teórico, con las de la serie *Homenaje al Círculo* que el pintor alemán Joseph Albers realizó en sus experiencias americanas. Junto a su interés por el control y el orden, lo que se denota en estas aventuras plásticas similares es la exploración fundamental acerca de la interrelación entre colores. A través de unos medios tan simples como los que expone Gil, donde los círculos se hallan compuestos siempre en función del entorno donde la voluntad plástica de la artista los halla situado en la superficie del cuadro. Se consigue así inspirar una conciencia de espacio tridimensional.

Aún en el caso que consideremos que esta serie se halla bajo la advocación de la forma geométrica como elemento unificador, y en cierto sentido es evidente que es así, sería muy difícil identificar en ellas una geometría específica, ya que carecen de uno de los ingredientes esenciales de ésta: la formulación de teoremas, si bien responden a una lógica interna y acaso puede hablarse de leyes objetivas. La forma geométrica es además, por su propia naturaleza, "irrepresentativa" esto es, no representa nada o, si se quiere, sólo se representa a sí misma. En una autora cuya preocupación esencial es la forma cromática pura y la interrelación que se produce entre los colores, es por tanto perfectamente natural que recurra a un tipo de forma, la geométrica (o la espacial con aspecto geométrica) que evite cualquier interferencia externa.

Este carácter "irrepresentativo" de las composiciones de Pilar Gil nos conduce, de otra parte, a la siempre espinosa y difícil cuestión del realismo en la pintura. Convencionalmente se admite que la pintura es tanto más realista cuanto más evoque o se asemeje el objeto representado al objeto real en el que se inspire. Ahora bien, en rigor un objeto que represente

es una realidad que evoca otra realidad distinta, de ahí que un objeto que no represente nada es una realidad en sí misma, esto es, una realidad real, por lo que a pesar de lo incomprensible que pueda resultar para muchos, sobre todo para quienes se hallen cómodamente instalados en los tópicos y en los lugares comunes, los términos "concreta", "objetiva" y otros parecidos con que suele denominarse a la pintura abstracto-geométrica, éste arte es tan realista como lo puede ser cualquier otro. En ella referente y signo, medios y signo coinciden. En la pintura abstracta y sin signos "reconocibles", los medios se convierten en portadores de signos y los signos, en el fondo, sólo designan los medios, pero no significan nada. Se trata de un auténtico mundo correal, puramente estético. Una moderna pintura abstracta y sin objetos, para alcanzar efectivamente la realidad y hacer que se verifique

el arte como proceso ontológico, exige el limitarse al color y la forma. Evidentemente Mondrian, con mucha razón, refiriéndose a sus propias pinturas, hablaba de la verdadera visión de la realidad y, Kandinsky, con gran seguridad teórica, hacía notar que los elementos realistas de nuestro periodo no sólo son equivalentes a la abstracción, sino que son idénticos.

Al mismo tiempo, las piezas que componen esta serie de Pilar Gil *Círculo* en su lenguaje constitutivo también nos hablan del carácter cognoscitivo que en sí posee el arte y de la verdad intrínseca que tienen los signos estéticos, un modo de conocimiento y un concepto de verdad que si bien no gozan del "prestigio" del conocimiento que procede de la verdad científica no por ello son menos verdaderos y esenciales para la vida de las personas.



cuadernos del  
**A T E N E O**  
 de La Laguna



**S U S C R I P C I Ó N**

Nombre y apellidos: .....

Domicilio: .....

Población: ..... C. Postal: .....

Provincia: ..... Teléfono: .....

Deseo recibir Cuadernos del Ateneo (hasta que no manifieste lo contrario)

Precio: 800 Ptas. (IGIC incluido) c/u (pago contra reembolso)

Fecha: .....

Firma: .....

Fotocopie o recorte este cupón y envíelo por correo o fax a:  
 Ateneo de La Laguna, Plaza de la Catedral, 3, 38201 La Laguna (Tenerife)  
 Tlfno: 922 259 822 Fax: 922 631 566