



el ingidor

revista de cultura

Naciones y nacionalismos

Sultana
Wahnón

Patrimonio
La crisis del
planeamiento urbano

Centenarios
Baltasar Gracián
F. Nietzsche

Poesía
Leopardi
José Martí
Luis Fera

Cine
Cine italiano



Universidad de Granada

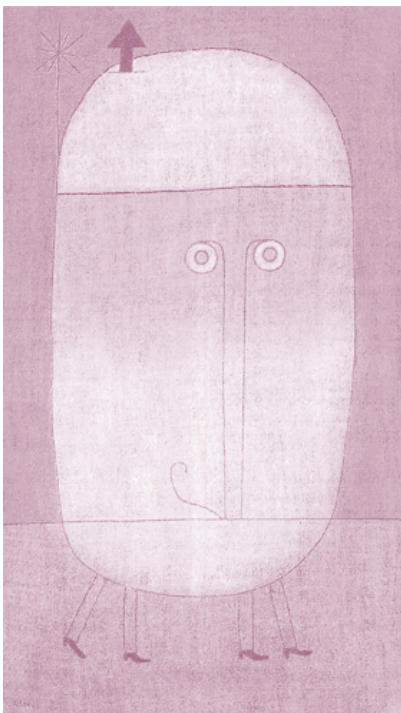
450 ptas.

La conciencia de la nacionalidad es algo relativamente reciente. Las naciones entraron en la escena de la historia cuando determinadas sociedades europeas adquirieron conciencia de sí mismas como entidades culturales e históricas, tras siglos de trabajo común. La idea de la soberanía nacional es tan moderna como la Revolución Francesa, y en el pensamiento político de la Ilustración era mucho más frecuente encontrar reflexiones sobre el Estado que sobre la nación. En las obras de Kant o de Rousseau lo importante a la hora de organizar una sociedad civil era el cuerpo político, la asociación de ciudadanos sometidos voluntariamente y en condiciones de igualdad en un determinado territorio a las leyes de un Estado. Lo importante era el Estado, no la nación. Y el Estado, como suprema institución legal, tenía por función la protección de todos los habitantes de su territorio, fuera cual fuera su nacionalidad.

Los nacionalismos se oponen siempre en mayor o menor medida a esta función, la más importante, del Estado. Y eso porque todo nacionalismo eleva la conciencia nacional a religión. No existe un nacionalismo sin fe, sin la firme creencia, de base irracional, de que la organización política sería algo más trascendente que ese pacto social del que hablaban los ilustrados. Para los nacionalismos, cuya irrupción no por casualidad acompañó en el Romanticismo europeo al declive de las religiones tradicionales, la sociedad es ante todo nación, y la nación es un hecho espiritual: lo suyo es tener un *alma*, el alma nacional. En la doctrina nacionalista, el idioma, la «raza», la cultura y a veces la religión constituyen aspectos diferentes de esa misma entidad primordial y trascendente, en cuyo nombre se decide la pertenencia o no de un individuo concreto a la patria. Desde esta perspectiva seudomística, la nación tendría su carácter, sus tradiciones, su lengua, sus virtudes y sus defectos, y a veces su religión o hasta sus pretendidas características «raciales»: un tamaño del cráneo, un color de la piel, un RH...; de manera que, para el nacionalismo así entendido, no basta con poseer una nacionalidad –digamos, un carné de identidad– para ser considerado de casa. El famoso «affaire Dreyfus», que tuvo lugar en la Francia de fines del siglo XIX, fue una de las primeras expresiones de ese nacionalismo esencialista que, poniendo en cuestión todos los logros del pensamiento ilustrado, negaba a un francés de religión judía la posibilidad de ser un patriota francés.

En España también tuvimos *affaires* de esta misma naturaleza. Dicho de otro modo, tuvimos y no hace mucho un nacionalismo elevado a religión de Estado: se llamó *nacionalcatolicismo*. De existir hoy en España un nacionalismo español de esta misma índole con peso y representación importante en el parlamento –y no como ideología de grupúsculos identificados con la extrema derecha–, seríamos sin duda muchos los que con toda razón nos escandalizaríamos. Eso por no hablar del caso de que un nacionalismo de este tipo se impusiera como ideología predominante en un gobierno español: en ese caso, quizás seríamos también muchos los que no esperaríamos a ver cómo se desarrollaban los acontecimientos. Por fortuna y para respiro de aquellos que jamás encajaríamos en ninguna definición esencialista de nación, el concepto actual de España no va aparejado a ninguna reedición del nacionalismo español, y, al menos en teoría (lo que no es poco), en el interior del colectivo nacional todos los ciudadanos compartimos una común *humanidad* y somos iguales en derechos y deberes, con independencia de quienes fueran nuestros más remotos o recientes ancestros, es decir, con independencia de nuestro origen nacional, étnico o religioso.

En la sección segunda de *La paz perpetua* Kant estableció, como una de las condiciones para ese estado ideal de las sociedades humanas, que las normas jurídicas de cada territorio se fundaran sobre la ley de la *igualdad* de todos los súbditos en cuanto ciudadanos. Pero ni en Kant ni en Lessing ni, en general, en el mejor pensamiento de la Ilustración la igualdad ante la ley significa que los ciudadanos que habitan un mismo territorio bajo un mismo gobierno tengan que ser obligadamente iguales en cuanto a sus creencias, orígenes, tradiciones, hábitos lingüísticos, etc. El actual concepto de España se sustenta hoy sobre estas bases racionales, liberales e ilustradas, y es, pues, un mero juego de palabras –no por efectivo menos falacioso– el que equipara a los nacionalistas de todo cuño con aquellos que, en nombre del Estado y, por tanto, de la pluralidad española, abominan de los nacionalismos excluyentes y de sus consecuencias. ■



Director

José Gutiérrez

Edita:

Universidad de Granada.

Vicerrectorado de Extensión Universitaria y
Cooperación al Desarrollo.

Redacción y Administración:

Gabinete de Prensa. Hospital Real. Cuesta del
Hospicio, s/n. 18071 Granada

Consejo de Redacción:

Cristina García, José A. García Sánchez,
Rafael Hernández del Águila,
Wenceslao C. Lozano, Margarita Orfila Pons,
Antonio Pamies, José Carlos Rosales,
Javier Ruiz Núñez, Antonio Sánchez
Trigueros, José Tito Rojo, Fidel Villar Ribot.

Fotografía:

María de la Cruz y José Torres

Diseño y maquetación:

Enrique Bonet Vera

Filmación:

Taller de Diseño Gráfico y Publicaciones

Impresión:

Editorial Santa Rita

Depósito Legal: GR 161-1999

ISSN: 1139-9236



El fingidor no mantendrá correspondencia con los autores de colaboraciones no solicitadas -aunque agradece su envío- ni procederá a la devolución de las no seleccionadas para su publicación.

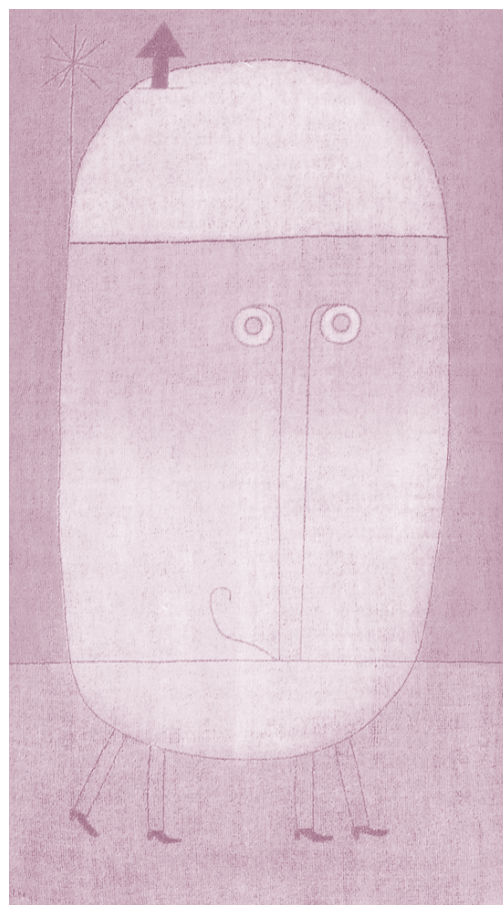
El fingidor no se responsabiliza de las opiniones vertidas por los autores en sus artículos.

Como Kandinsky, como Dix, como Beckmann, como tantos otros artistas, el suizo Paul Klee vivió la creciente barbarie de Alemania a manos de los nazis. Poco antes de ser cesado en su puesto de profesor en la Academia de Bellas Artes de Düsseldorf y de regresar a su Suiza natal, tuvo que defenderse de las continuas acusaciones de judío y extranjero:

«Me parece inútil responder a insultos tan torpes. Aunque fuera verdad que soy judío y procedo de Galizia, ello no cambiaría ni un ápice el valor de mi personalidad o mi obra. En mi opinión, un judío o un extranjero no son inferiores a un nacido en Alemania, y nunca abandonaré por mi voluntad esta opinión, porque hacerlo me ridiculizaría a los ojos de la posteridad hasta el fin de los tiempos. Prefiero hacer frente a algunos problemas antes que convertirme en una figura tragicómica que busca el favor de los que ocupan el poder».

Paul Klee. Carta a su esposa Lily, 6 de abril de 1933.

En 1937 —tres años antes de su muerte— los nazis organizaron en Munich, la ciudad donde residió durante largos años, una exposición del «arte degenerado» en la que figuraban diecisiete de sus obras.



PAUL KLEE. *Máscara del miedo*, 1932. Óleo sobre lienzo. New York, MOMA.

S U M A R I O

3/ **PATRIMONIO:** La crisis del planeamiento urbano/ *Juan Manuel Barrios Rozúa.*

5/ **OPINIONES:** El universo de Baltasar Gracián/ *Juan Francisco García Casanova.*

Nietzsche: Cosecha española del centenario/ *Jesús J. Nebreda.*

La felicidad de los mortales según Ortega y Gasset/ *Stelios Karayanis.*

Cuchilla rota/ *Sergio Hinojosa Aguayo.*

16/ **POESÍA:** El misterio José Martí/ *Guillermo Rodríguez Rivera.*

Luis Fera: carta de recomendación/ *Jorge Rodríguez Padrón.*

Un lector de Leopardi/ *F. Javier Moreno.*

22/ **NARRATIVA:** Antal Szerb/ *Ángel Rodríguez Abad.*

23/ **MÚSICA:** La Orquesta Ciudad de Granada/ *Ricardo Molina Castellano.*

Cien años de cambalache/ *Álvaro Salvador.*

Una de piratas/ *Antonio Pamies.*

26/ **CINE:** Las dos almas del cine italiano/ *Gregorio Napoli.*

Italia, tan cerca, tan lejos/ *José Abad.*

Italia finisecular/ *Juan de Dios Salas.*

30/ **CIENCIA:** La Tierra como hábitat/ *Rafael Hernández del Águila.*

Internet para chicos de letras/ *Miguel Booth.*

La mirada especulativa/ *Javier Ruiz Núñez.*

La libertad de fumar/ *Manuel Tobaría.*

37/ **RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS:** ¿Las mujeres son mágicas? Caligrafía de ayer. El que espera.

Plata quemada. Nunca apuestas con el diablo. Un siglo de sonetos en español.

Formas de expresión poética en el lenguaje popular. El beso del chimpancé.

Arte poética. Un hombre suave. Ciencia viva. Antología de la poesía nueva en Aragón.

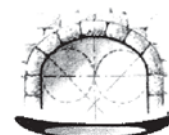
Espacio interior. Sonetos de la muerte. El maquinista de la generación.

Antología de la poesía macabra española e hispanoamericana.

47/ **COsa DE NEGROS:** Agujeros negros/ *Javier Marín Ceballos.*

La crisis del planeamiento urbano

Juan Manuel Barrios Rozúa



patrimonio

El dominio que el neoliberalismo ejerce sobre los medios de comunicación de masas ha venido a cuestionar numerosas conquistas sociales a la vez que desempolvaba viejos dogmas. No ha escapado a este proceso el urbanismo, donde viejos conceptos y prácticas que ya demostraron su ineficacia (considerando al conjunto de la población y no sólo al reducido grupo de los beneficiarios) son presentados como novedosos. Es cierto que el escenario ha cambiado, pues las ciudades actuales presentan nuevos problemas, y que esas viejas ideas van hoy acompañadas de matices que no pueden ignorarse, pero en buena medida estamos ante una reedición y las experiencias del pasado, desde luego, nos ayudarán a comprender hacia donde vamos.

El urbanismo, o sea, el diagnóstico de los problemas de la ciudad y la actuación planificada de los poderes públicos para resolverlos y evitarlos en el futuro, puede decirse que fue incubado por la Ilustración y que nació con las revoluciones liberales. Pero el crecimiento del retoño fue lento y se mostró más retórico que práctico. La historia nos demuestra que durante el siglo XIX y principios del XX el urbanismo fue más un instrumento para consolidar la segregación en clases —y en algunos lugares etnias— y la especialización de los espacios urbanos, que una herramienta para resolver los problemas de la mayoría de los ciudadanos.

Si repasamos el caso español tras la revolución liberal de 1835, podemos observar cómo la subasta de las propiedades urbanas eclesiásticas y la de los bienes de propios, muchos de los cuales eran de utilidad a las clases populares a la par que ayudaban a financiar los ayuntamientos, contribuyeron básicamente a consolidar y enriquecer a la emergente burguesía. El problema de la vivienda se dejó a la ley de la oferta y la demanda, y el resultado fue una clase rentista que bloqueaba cualquier expansión de la ciudad que pudiera devaluar los alquileres mientras buena parte de la población se alojaba indignamente. Por otra parte un centralismo extremo dejaba maniatadas a las corporaciones municipales, que contaban con una capacidad impositiva muy reducida que castigaba particularmente a las clases populares al gravar el consumo, mientras se veían obligadas a pagar a precio de oro las expropiaciones o debían pedir financiación al gobierno para cualquier obra importante. Como eran muy escasos los recursos públicos se carecía de unas infraestructuras mínimas y, lo que hoy sabemos más importante, de hospitales y equipos médicos. Así, los problemas sanitarios eran continuos y de tiempo en tiempo hacían su aparición mortíferas epidemias que encontraban en las degradadas condiciones de las ciudades magníficas cajas de resonancia (por ejemplo el cólera en 1884–85 o la gripe de 1918).

El cuadro descrito era compartido en mayor o menor medida por las ciudades europeas. Fue la presión del movimiento obrero y los periódicos estallidos sociales, que amenazaban convertirse en revoluciones, lo que convenció a los poderes públicos de que era preciso practicar una política intervencionista. No era sólo cuestión de no olvidar la construcción de infraestructuras en los barrios marginales y dotarlos de centros de enseñanza o asistencia sanitaria, era preciso también construir viviendas subvencionadas que

fueran asequibles a los que sólo disponían de bajas rentas. La política urbana intervencionista se aceleró a lo largo del siglo XX y acabó por desembocar en el llamado Estado del bienestar. De ayuntamientos débiles e incapaces se pasó a municipios fuertes que imponían una planificación traducida tanto en intervenciones positivas como en la capacidad de hacer cumplir sus sanciones. Sin esa mano firme el desarrollismo que caracterizó la economía europea desde los años cincuenta habría tenido un impacto mucho más negativo, como de hecho ocurrió en España, donde el proceso empezó más tarde, aunque no tuvo control debido a la anquilosada estructura política del franquismo.

Todavía en los años 70 el planeamiento era en Europa una práctica que parecía dispuesta a seguir ganando parcelas de poder en beneficio del conjunto de la ciudadanía. Se debatía incluso si el urbanismo debía erigirse en una ciencia específica. Sin embargo, ya en aquellos días un rumor empezó a crecer hasta hacerse dominante: “el concepto de planificación urbana está en crisis”. Expertos municipales y políticos, arquitectos y constructores, no se han cansado desde entonces en demostrarnos que los planes urbanos no se cumplen y que, por lo tanto, son un fracaso. Es más, ese fracaso, al coartar la libertad empresarial entorpece el crecimiento económico. Por supuesto que no se pide la desaparición de los planes, sino una mayor flexibilidad y una rebaja en las aspiraciones para que el “libre mercado” haga el resto.

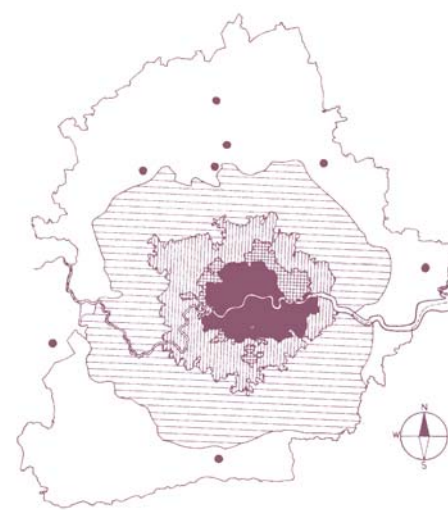
Se apuesta en concreto por la privatización de las empresas municipales susceptibles de generar beneficios. Los constructores aspiran al máximo aprovechamiento del suelo liberándolo de servidumbres tales como las zonas verdes y de servicios, así como a una reducción de los impuestos que pagan; no conformes con ello reclaman incluso nuevas “desamortizaciones” de suelo público, o sea, que los municipios subasten sus solares y sean los empresarios los que edifiquen, todo ello bajo el falaz argumento de que así se abaratará la vivienda. Por supuesto que las Viviendas de Protección Oficial son consideradas una competencia desleal y la administración debería limitarse a dar ayudas a la construcción o a la adquisición. Estorba desde luego la protección de conjuntos y edificios históricos. Se denuncia el elevado gasto público —lo que no quita que empresas privadas urbanas reclamen subvenciones y “facilidades”— y se reclama una disminución de los impuestos progresivos. Los problemas sociales se reducen a cuestiones de orden público y vemos cómo las plantillas de policías municipales crecen mientras otras partidas presupuestarias menguan. La coordinación de municipios que forman conurbaciones es vista con desconfianza por los de renta más elevada.

Mientras, entre los arquitectos y municipales crece el interés por las intervenciones arquitectónicas cuyo diseño da “prestigio” a la ciudad y a sus promotores, a la par que

.../...

«Durante el siglo XIX y principios del XX el urbanismo fue un instrumento más para consolidar la segregación en clases.»

Plan de Londres de 1944





Torres Petronas en Kuala Lumpur

En social del urbanismo y la arquitectura pierde peso frente a la capacidad publicitaria de la estética. En general los políticos, incluidos los de los partidos de izquierdas, aspiran a ser considerados buenos gestores más que a llevar a cabo programas que impliquen decisiones controvertidas. Así, la propia “participación ciudadana” se utiliza como instrumento de bloqueo más que como herramienta de cambio; por ejemplo, cuando colectivos ciudadanos piden peatonalizar calles, a quien se escucha es a los taxistas o los comerciantes que se oponen a ello.

Con políticos que renuncian en la práctica a gobernar, los planes de ordenación urbana quedan enseguida “anticuados” porque el desarrollo de la ciudad desborda los cauces que ellos debían vigilar y son pronto reemplazados por planes más flexibles y genéricos en los que, además, se legalizan las infracciones cometidas durante la vigencia del anterior.

Pero si hasta hace poco el recetario neoliberal se difundía triunfal, últimamente incluso la prensa ha debido hacerse eco de noticias inquietantes que cuestionan la eficacia reguladora del mercado. El caos energético que vienen sufriendo California y otros estados norteamericanos, con cortes en el fluido eléctrico y apagones nocturnos, ha sido consecuencia directa de la privatización de unas empresas públicas que hasta hace poco habían cumplido su papel con eficacia. Poca repercusión ha tenido otra noticia más inquietante: la asociación que aglutina a todos

los ingenieros de Estados Unidos ha mostrado su preocupación por el alto grado de deterioro que presentan las infraestructuras del país, desde los puentes de carreteras hasta las conducciones de agua. Los ingenieros denuncian que los continuos recortes presupuestarios tanto estatales como municipales —en un país que reduce los impuestos y presume de superávit financiero— vienen impidiendo el necesario control, reparación o sustitución de las infraestructuras. Sabemos que estas situaciones se solucionan al final a costa de pagar tarifas más altas (quien pueda afrontarlas tendrá luz, agua o gas y quien no, que se busque la vida) o a base de inversiones que parcheen las infraestructuras, lo que en la práctica acaba saliendo más caro que un control y reparación planificados y suele conducir a una solución discriminatoria de los problemas.

El arquetipo de gestión urbana neoliberal, aparte de Estados Unidos, lo ofrece Chile, país riguroso en la aplicación de las recetas antes enumeradas; allí cada barrio funciona como una comuna independiente que gestiona los propios impuestos que recauda. En consecuencia, los barrios pobres sufren todo tipo de carencias económicas mientras que los acomodados pueden dotarse de lo que precisan; las clases altas no pagan así más impuestos municipales que los estrictamente necesarios para mantener en buen estado los lugares que habitan desentendiéndose del resto de la urbe. Esto supone, en la práctica, el fin de la ciudad como un ente unitario tal y como lo habíamos conocido —por mucho que en su interior existiera diversidad—, el cual es ahora reemplazado por una aglomeración de núcleos urbanos independientes a todos los efectos y para los cuales un nombre común (Santiago de Chile, por ejemplo) no es más que una referencia retórica. Puede argüirse que esto venía siendo así desde hacía décadas en algunas ciudades de los países europeos, como París, dividida tras la Segunda Guerra Mundial en multitud de ayuntamientos por De Gaulle para evitar un triunfo comunista en el conjunto de la ciudad; pero lo era sólo hasta ciertos límites y en casos concretos. La tendencia actual es a serlo incluso en las ciudades menores y a carecer la separación de todo matiz. Incluso los centros históricos, ese espacio de la aglomeración urbana que es el verdaderamente digno de seguir ostentando el viejo nombre de la ciudad, deja de ser progresivamente un

lugar de encuentro de todas las clases sociales y de todos los barrios, bien porque se apoderan de él las clases altas como está ocurriendo en París, bien porque quedan abandonados a la degradación y la pobreza mientras los ricos se refugian en urbanizaciones seguras y hacen sus negocios en modernos centros financieros. Así vemos que está ocurriendo en muchas ciudades de los países “en desarrollo”, incluidos los “dragones asiáticos”, donde se edifican barrios administrativos y financieros con deslumbrantes rascacielos que se erigen en señas de identidad y desplazan a los envejecidos rincones de la ciudad antigua. De esta manera, el mito del progreso es una realidad empírica para unos, mientras que otros comprueban la verdad del aserto de Eugenio Montale: “Que el futuro haya de ser, ineluctablemente, mejor que el pasado y el presente es una opinión que ha atravesado indemne la ilustración, el positivismo, el historicismo idealista y el marxismo [...]. La historia simplemente no lo demuestra”.

En las ciudades españolas queda aún camino para llegar a grados tan extremos de segregación. Los obstáculos son los que continúa imponiendo el vilipendiado Estado intervencionista. Pero la dirección en la que caminamos está muy clara y se adivina tras los eufemismos que la prensa acoge acriticamente cada vez que difunde noticias como éstas: se va a privatizar una empresa municipal para “modernizarla”; van a recalificarse unos terrenos destinados a espacios verdes para “abaratar” el precio de la vivienda; un conocido arquitecto se lamenta de la rígida legislación urbana que impide la “libertad creativa”; la nueva macrocárcel de alta seguridad está dotada de “modernos servicios” que mejorarán la vida de los reclusos...

Por ello, hoy más que nunca hay que reclamar la vigencia del plan urbano como una herramienta para lograr una ciudad cohesionada, que ofrezca una vivienda y unos servicios sociales dignos a todos, y cumpla unos mínimos de calidad medioambiental. Por supuesto que todo plan urbano está sometido a tal cúmulo de contingencias que su estricto cumplimiento no es posible, pero nunca debe renunciarse a una decidida voluntad de aproximarse a los objetivos. Para eso hacen falta poderes públicos fuertes, con políticos dispuestos a luchar por proyectos y que no se limiten a decirnos que los problemas escapan a sus competencias, y que las empresas estratégicas en el funcionamiento de la ciudad no estén regidas por intereses lucrativos.

Semejante declaración de intenciones es hoy presentada por los intelectuales orgánicos como reaccionaria, como un intento de volver a un pasado ya superado —léase al Estado intervencionista—. Pero lo que cínicamente se llama “revolución conservadora” no deja de ser, en la dimensión urbana, más que el retroceso a presupuestos bastante más antiguos, aquellos que fue necesario abandonar en vista del desastre que eran las ciudades liberales. ■



Barrio planificado de Amsterdam

«Hay que
reclamar la
vigencia del plan
urbano como una
herramienta para
lograr una
ciudad
cohesionada.»

El universo de

Baltasar Gracián

El eco que resuena en nuestro mundo

Las costumbres, aunque sean centenarias, testifican la necesidad humana de arraigamiento y pertenencia a una comunidad. La costumbre de conmemorar a los grandes hombres en sus centenarios, reconociendo sus logros y aportaciones en aquellas facetas de su vida y de su obra en las que destacaron es un ejemplo claro de esa exigencia de restaurar el olvido del tiempo y, en la medida de lo posible, hacer justicia a su legado a través del reconocimiento de las nuevas generaciones. Parece como si la celebración de los centenarios de nuestros antepasados ilustres nos redimiera de la negligente amnesia colectiva que nos ha llevado a ignorarlos. Como nos recordara Ortega en *El hombre y la gente*, las costumbres, aun cuando para su repetición haya que aguardar cien años como acontecía con los *ludi saeculares* romanos, ayudan a las civilizaciones a mantener tenso el hilo invisible que teje el cañamazo de la historia de los pueblos. El caso que nos ocupa, la celebración del cuarto centenario del nacimiento de Baltasar Gracián, no es una excepción. Aunque tampoco se pueda decir que los españoles estemos desbordados por la celebración de su centenario, no se puede negar que con alguna frecuencia suena el nombre de nuestro autor.

Desde finales del XVII, poco después de la muerte de Gracián, la historiografía española asiste impávida al entierro de la memoria de uno de nuestros pensadores más universales y geniales. Las causas son múltiples y complejas, entre las que cabría señalar: el ultramontanismo de la cultura oficial, preñado de contra reformismo; el mutismo de la Compañía de Jesús, animadora cultural de la Contrarreforma, apesadumbrada de la actitud rebelde y poco pía de la obra de uno de los suyos, que había solicitado el cambio de religión para poder seguir trabajando con la libertad que su orden no le prestaba; el propio desarrollo de la sociedad de la época, agotada en tantas facetas, que no supo percibir el impulso creador de la estética graciana; y más tarde los nuevos aires del país vecino, cargados de racionalismo y de ilustración, que satisfacían los deseos de renovación de los espíritus inquietos, sin ser conscientes de que el manierismo en tanto que estilo y actitud mental era el punto de partida del sujeto moderno.

Hace cien años la llamada generación del 98, gracias a Azorín, volvía a tener memoria de la obra de Gracián. Su significado, ignorado y malmirado por los epígonos de la ilustración y por la tradición de sus propios hermanos en religión, se abría prometedor a una nueva era de la filosofía con la que parecía conectar plenamente. En aquella ocasión gran parte del mérito del redescubrimiento del jesuita aragonés había que apuntarlo al haber de los filósofos alemanes que reaccionaron contra la tiranía de la razón dogmática constituyente de lo que podríamos llamar el pensamiento único de la época. Schopenhauer y Nietzsche fueron los que avisaron a Azorín de la importancia de Gracián para entender el nuevo mundo que se abría de la mano del estatuto intelectual de la pluralidad y de la diferencia.

Gracián, en *Agudeza y Arte de Ingenio* rompe definitivamente con la mimesis de la retórica aristotélica y se aprovecha del portillo abierto por *Ratio Studiorum* jesuítica para introducir su concepto de ingenio en el ámbito de lo literario (cfr. Batllori, *Gracián y el Barroco*, Roma 1958). Como Descartes había dejado de lado la teología para no

Juan Francisco García Casanova



piniones



entrar en litigio con la *auctoritas*, Gracián abandona la filosofía escolar introduciendo en su discurso literario –filosofía cortesana la llama en «A quien leyere» (*Criticón*)– el dinamismo del nuevo concepto: el ingenio. Su carácter industrial y creativo es el instrumento adecuado del entendimiento para descubrir las infinitas posibilidades de la realidad en función de una doble perspectiva: la de las relaciones ontológicas del objeto y la del sujeto instalado necesariamente en un foco de visión por fuerza unilateral. De ahí la importancia de «la manera» de cómo se enfoque «la cosa» para captar unas u otras relaciones. El concepto aristotélico y platónico se le presentaba agotado y en todo caso adelantándose a su tiempo lo considera como algo abstracto e irreal, limitado por la definición. La infinitud de la realidad en su relación con lo otro le lleva a considerar el arte, en tanto dominio de habilidades expresivas, como el único ámbito donde era posible la mostración del ser y la literatura su propio medio de manifestación. En el Discurso LX de *Agudeza* lo deja meridianamente claro: “Importa mucho pensar al uso, no menos que la gala del ingenio: para mi gusto, la agradable alternación, la hermosa variedad, que si *per tropo variar natura é bella*, mucho más el Arte”.

El objeto, lo otro del yo, cada vez se enfrenta al conocimiento con más rebeldía, haciéndole notar la dificultad de su aprehensión. Por su parte, el sujeto se auto-percibe también más dependiente del entorno. El sujeto hombre ya no puede tomarse como un término unívoco,

«Agudeza y Arte

de Ingenio

rompe

definitivamente

con la mimesis de

la retórica

aristotélica.»

.../...

el fingidor 5



.../...

expresivo de una esencia que necesariamente lleva a determinadas acciones. El perspectivismo inserto en el conocer humano se hace presente de modo consciente en la epistemología de Gracián. Ya en *El Discreto* escribía: “Hay a veces entre un hombre y otro casi tanta distancia como entre el hombre y la bestia, si no en la sustancia, en la circunstancia; si no en la vitalidad, en el ejercicio de ella” (*Genio e Ingenio*).

De esta afirmación, precedente de la tesis orteguiana del hombre como yo y circunstancia, se infiere la doble necesidad del discurso graciano: romper con el idealismo renacentista en la que el hombre aparecía como un pequeño dios y no caer en la tentación solipsista que iniciaría el racionalismo moderno. En consecuencia, la tarea de Gracián y del nuevo espíritu barroco no se presentará fácil. La creación del nuevo objeto mediante la re-composición de los fragmentos del mundo exigían la participación cognoscitiva de todos los sujetos posibles. “... Todo cuanto hay en el mundo pasa en cifra... Las más de las cosas no son la que se leen... hasta los elementos están cifrados en los elementos: ¡qué serán los hombres! Donde pensaréis que hay sustancia, todo es circunstancia, y lo que parece más sólido es más hueco, y toda cosa hueca vacía” (*Criticón*, III, IV). El lector tiene que terminar la obra, para ello están los márgenes del libro, donde el “lector ponga lo que olvidó o no supo el autor” (*Criticón*, «Al lector»; III). Los recursos estilísticos de su nueva estética se pondrán al servicio de tamaña faena. Cada visión, cada interpretación de los actores del teatro de la existencia tendrán que ser descifrados en la experiencia del viaje a través de la Vida y del Mundo, alegoría constitutiva de la estructura del *El Criticón*.

En la elipse de la vida graciana, la bifocalización tensa de manera trágica el vivir comunitario. “Lo que a uno le agrada —a Critilo—, a otro le descontenta —a Andrenio” (*El Criticón*, III, IV). La dificultad de recomponer la unidad es manifiesta y si todavía se siente como exigencia del conocer se debe a la fuerza oculta de uno de los focos de la elipse que reclama melancólicamente la centralidad ontológica y epistemológica.

Manierismo y Barroco

Nos importa Gracián por ser un manierista de la escritura. La tensión entre la ley y la espontaneidad de la naturaleza y de la vida rompe el equilibrio clasicista entre forma y fondo. Las artes plásticas habían ensayado con éxito la ruptura. La expresión mimética del renacimiento había agotado sus propias posibilidades. Ya la naturaleza no se ofrecía como modelo a imitar, entre otras razones porque ella misma se presentaba como enigma a descifrar. La elipse explicaba mejor el firmamento que el círculo. El mundo de la ciencia —Kepler, Galileo— y el del nuevo humanismo —los

furores de Bruno y el deseo de Ficino— se apartaban de los modelos clásicos en los que cada ser animado o inanimado ocupaba el espacio debido. El desengaño tras la ruptura del renacimiento y la melancolía de un mundo armonioso pensado, mas no hallado, se transforman en criterio para continuar en la búsqueda de la verdad y en aguijón del nuevo espíritu. La naturaleza servía de ocasión para explotar las posibilidades infinitas de la realidad. Hay artistas que se encierran en su gabinete para pintar o repintar la naturaleza trastocando la inmediatez de su visión por la profundidad reflexiva de su voluntad creadora. Para entender lo que ocurre se ha utilizado la incitadora metáfora de la ceguera de la visión (Bucci-Glucksmann, en *Barroco y Neobarroco*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1992, p. 25) que tanto llamó la atención primero a Baudelaire y después a Benjamín. Pontormo se enclaustra para pintar y Pormigiano se extraña en las apariencias y disyunciones del reflejo de su imagen en un espejo convexo.

Inevitablemente nos encontramos con un desfondamiento del ser, como consecuencia de la tela de araña que lo constituye gracias a la multitud de relaciones en las que aparece inacabado, dinámico y en perpetuo movimiento. Es el ser, objeto de toda filosofía, en su única manifestación posible como realidad concreta, lo que se nos da a través del concepto. Mas éste ya no es heredero de la tradición griega y cuando quiere Gracián definirlo no puede, contentándose con su percepción por medio de la comparación y la metáfora: “lo que es para los ojos la hermosura, y para los oídos la consonancia, eso es para el entendimiento el concepto” (*Agudeza y Arte de Ingenio*, Discurso II). El concepto será siempre artificio, pues toda correlación depende del entendimiento que busca expresar “la correspondencia que se halla entre los objetos” (*Ibidem*). El concepto, pues, busca la relación y sólo en ésta se da el ser. No es la ausencia del ser, como se ha dicho, la marca del barroco. Es la presencia de lo infinito en el ser, en sus pliegues y repliegues, en sus curvas y contra-curvas, elipses y espirales, lo que le lleva a llenarlo todo y explica su **horror vacui**. Un mundo nuevo aparece diferenciado del universo renacentista. Las palabras y las cosas ya no nos vienen dadas en una concepción armoniosa en las que las primeras sean la manifestación de las segundas. El ingenio tiene que inventar unas y otras y pactar ambos significados. Este es el contexto en el que afirma que el último deseo del escritor es tener la suerte de encontrar quien lo entienda (*Agudeza y Arte de Ingenio*. «Al lector»).

El universo renacentista aparece ahora fragmentado. Los significados de palabras, cosas e incluso del propio hombre irrumpen en un mundo desconocido en el que ya no será fácil reconquistar la unidad perdida, pues cada vez que se experimente la reconciliación de palabras y cosas acabará Gracián reconociendo la inadecuación de las mismas. El desengaño será el nuevo criterio de verdad graciano, no en el sentido del escepticismo que dimite de la pasión por la verdad, sino en el del dinamismo del conocimiento que considera provisional y unilateral todo pensamiento. Será éste un pesimismo epistemológico, consciente de la magnitud de la tarea del conocimiento, convencido de que “la grandeza del objeto suele adelantar la valentía del concepto” (*El Criticón*. Dedicatoria III)

En *Agudeza y Arte de Ingenio*, Gracián por medio de una estética barroca desea reconstruir el mundo en tanto que objeto perdido, a través de una triple agudeza de artificio —de concepto, de palabra y de acción—, en la que el ingenio muestra su carácter imaginativo y creativo. Su tratado de la agudeza constituye una nueva preceptiva literaria, compleja a la vez que concisa, que, más allá de lo literario, ocupa un espacio epistémico en busca de la exactitud y el rigor, al modo geométrico del XVII. Es la llamada de la infinitud del barroco que exige la negación de todo límite y de toda definición, condición *sine qua non* para salir de la oquedad abstracta en la que el clasicismo había dejado el objeto. Esa necesidad de superar el no del ser instalado en lo concreto lleva a Gracián, como había ocurrido en los

«El desengaño
será el nuevo
criterio de
verdad graciano.»

Zurbarán
Detalle del retrato de
Fray Gonzalo de Illescas



artistas plásticos barrocos, a preferir colorear a dibujar según el fino análisis de la estructura de lo barroco realizado por Wölflin.

Al mezclar los colores y graduarlos, los límites que ineludiblemente describen la realidad se difuminan y ésta, como si se expandiera, entra en un plano más extenso, más universal. Es una dialéctica abierta, basada en la espontaneidad del autor, libre de imposiciones canónicas, y apoyada en el espectador-lector, que llega a anular por innecesario el sentido primigenio del texto, con lo que se produce una cierta borradora del autor a favor de la objetualidad que es preciso construir. De hecho, la movilidad de la metáfora desde la que se suele aprehender el objeto e incluso la idea nos trae un mundo onírico, de perspectivas y reflejos, en el que sólo sobra el monopolio dogmático del sentido y del significado. El estilo lúdico de Gracián —su escritura es un delicioso juego para iniciados— se vale de los más variados elementos, en ocasiones de apariencia antagónica, para construir una cruel, cáustica y revulsiva versión del mundo. “De suerte, que si bien se nota, —afirma Critilo— todo cuanto hay se burla del miserable hombre: el mundo le engaña, la vida le miente, la fortuna le burla, la salud le falta, la edad se pasa, el mal le da prisa, el bien se le ausenta, los años huyen, los contentos no llegan, el tiempo vuela, la vida se acaba, la muerte le recoge, la sepultura le traga, la tierra le cubre, la pudrición le deshace, el olvido le aniquila: y el que ayer fue hombre, hoy es polvo, mañana nada.” (El Criticón, I, VII)

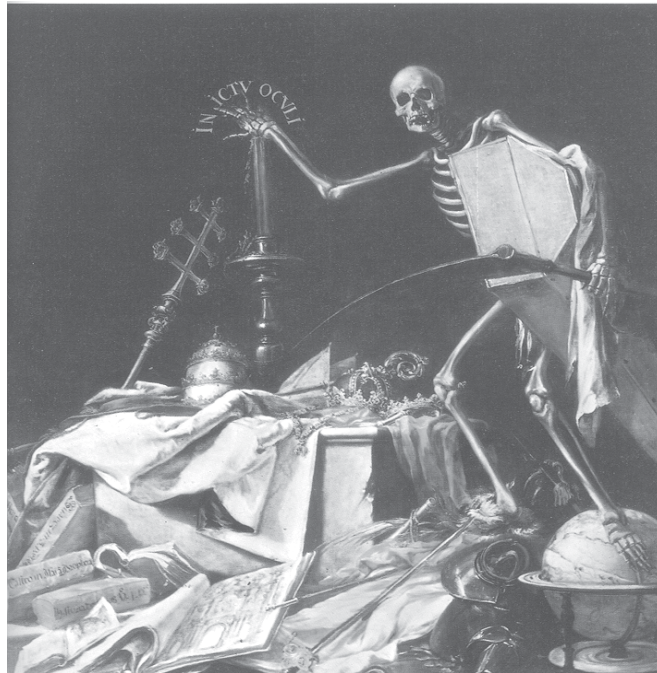
Es el suyo un pesimismo trágico, apoyado en uno de los polos de la elipse de la vida, muy propio del espíritu jesuítico heredero del *contemptus mundi* de la ascesis medieval. En el foco opuesto, continúa operativo, cada vez con más intensidad, la llamada de la vida gracias a su fuerza y pasión, produciéndose entre ambos extremos una tensión en la que no acaba de imponerse ninguno de los términos en conflicto. Todo el camino de los dos viajeros —Critilo y Andrenio— nos muestra el fracaso del intento de síntesis de ambas. “Critilo, apesarado de su poca suerte; y Andrenio, arrepentido de arrepentido” (*Ibidem*).

Ya en *El Discreto*, libro publicado en plena madurez intelectual, Gracián veía con claridad la dicotomía del hombre en un mundo plural. “La vida de cada uno —escribe— no es otra que una representación trágica y cómica... viniéndose a igualar las dichas con las desdichas, lo cómico con lo trágico; ha de hacer uno solo todos los personajes a sus tiempos y ocasiones, ya el de risa, ya el de llanto, ya el de cuerdo y tal vez el de necio, con que se viene a acabar con alivio y con aplauso la apariencia” (Carta a don Vicencio Juan de Lastanosa).

Vivimos en el mundo de las apariencias, de la representación, de la república de los hechos, no de las ideas que reclama una jerarquía ontológica. En el universo de Gracián, según dice a su amigo Lastanosa, “no se estorban unas a otras las noticias ni se contradicen los gustos; caben en un centro y para todo hay sazón. Algunos no tiene otra hora que la suya y siempre apuntan a su conveniencia. El cuerdo ha de tener hora para sí y muchas para los selectos amigos” (*Ibidem*).

Ética y estética

Ya no es posible que los polos coincidan y menos que se confundan y unifiquen. De ahí el sentido trágico de la existencia mundana en Gracián, atemperado ciertamente por una *vis* cómica que se hace presente en infinidad de lugares de su obra. Es verdad que la llamada de la trascendencia se hace patente en el viaje, pero más como ideal y señuelo que como motor práctico de cambio. Si el mundo todo anda al revés, y siempre ha ocurrido así como lo testifican los títulos de todas las crisis de *El Criticón*, no cabe una vana esperanza de regeneración social y mundana. La vida cortesana, vida civil, es el espacio de la autonomía del hombre donde sólo con la astucia, transformada ahora en virtud y en arte, se puede sobrevivir. El mundo de la moral cede su territorio a la estética en el que el parecer —la pers-



pectiva, la circunstancia y ocasión— es valorado más que el ser, que se nos da a través del concepto que “expone las relaciones entre objetos”, en una tarea infinita—.

El comienzo de la crisis octava, acerca de las maravillas de Artemia, como es costumbre en el inicio de los capítulos de *El Criticón*, nos muestra el frontispicio que encierra todo lo que va a venir y desde el que hay que descifrar el sentido o sentidos de lo que allí se nos va a decir, y que de modo porfiado y tenaz ofrece como una presentación de las claves que nos ayudarán de descifrar el texto. “Buen ánimo contra la inconstante fortuna, buena naturaleza contra la rigurosa ley, buen arte contra la imperfecta naturaleza y buen entendimiento para todo”. Es el inicio de un programa práctico de vida. En él aparecen los términos fundamentales de su concepción del mundo, si no definidos, sí descritos por medio de contraposiciones que los cargan de significado. La voluntad que triunfa sobre la fortuna, la naturaleza que a pesar de su imperfección se levanta contra el rigor torpe de la ley, y el arte, que es habilidad y poder, amén de mostrar la belleza inabarcable de una realidad infinita en su percepción. Quedan la voluntad, infinita también en sus deseos, y el entendimiento, estimulado por la acuciente curiosidad del necesario vivir, como únicos principios inconclusos, en su manifestación de instrumentos o facultades, para el desarrollo de la vida.

Gracián presenta un modelo de discurso en el que la virtud es arte, la felicidad quimera y el ser un constructo inacabado, que depende del conocimiento: “Toda ventaja en el entender lo es en el ser” (*El Discreto*, Genio e Ingenio). Es su peculiar modo de ser manierista y barroco. Ontología y moral se transforman en estética y el sujeto, abandonado ya un concepto fijo e ideal de naturaleza, se siente libre. No se mueve dentro de un contexto de normas morales fijas y estables. Lo único que importa es conseguir los fines, por supuesto buenos, que el hombre se propone. Los fines buenos determinan los medios de su consecución; la felicidad, a su vez, no es otra cosa que arte, “porque no hay más dicha ni más desdicha que prudencia o imprudencia” (*Oráculo Manual*, XXI). Sin voluntad y sin entendimiento no hay posibilidad de felicidad. Mas el pesimismo graciano pronto nos muestra el espejismo de la felicidad. *El Criticón* manifiesta por doquier lo escurridizo de su ser y acaso la contradicción del concepto con la realidad de la existencia. Pero ya antes en *El Discreto* lo había dejado meridianamente claro: “Juiciosamente algunos, y no de vulgar voto, negaron poderse hallar la genial felicidad, sin la valentía del entender; ... pero la experiencia nos desengaña fiel, y nos avisa sabia, con repetidos monstruos, en quienes se censuran barajados totalmente” (*Ibidem*).

El discurrir y divagar de los personajes del *Criticón* a través del tiempo de la existencia y de la geografía, con sus

.../...

«Es el suyo un
pesimismo
trágico, apoyado
en uno de los
polos de la elipse
de la vida.»



«La escritura de Gracián es sentida como contemporánea por las mentes más libres del final de siglo.»

.../...

posiciones diptongas sobre la vida, nos muestra un mundo fantasmagórico, lleno de alegorías morales, de no fácil interpretación si no se reviste el entendimiento del mirar profundo del ingenio. Es la suya una pedagogía que cuenta con la connivencia del lector al exigirle participar en la respuesta a los problemas. “Cuanto más escondida la razón, y que cuesta más, hace más estimado el concepto, despiértase con el reparo la atención, solicítase la curiosidad, luego lo exquisito de la solución desempeña sazónadamente el misterio” (*Agudeza y Arte de Ingenio*, VI, p. 96 Castalia, Madrid, 1987), o lo mismo que afirmaba en el *Oráculo*, “no se ha de echar todo al primer lance” (105). Pero en el laberinto de la vida no todo tiene el mismo peso ni consistencia. Reprochará en *El Criticón* el manierismo exacerbado de los poetas gongorizantes de su época a los que representa como el Babel moderno, “cuyas obras son de tramoya, frases sin concepto, hojas sin fruto, tomos sin lomo, cuero sin alma, todo confusión y quimera” (III, Crisi, 3). El hipérbaton une a culteranos y conceptistas, pero los separa el uso de la mitología, pregnante de estilo de los primero y escaso o nulo en Gracián.

“Todo cuanto hay en el mundo pasa en cifra”, nos dice Gracián haciéndose pasar por descifrador (*El Criticón*, III, IV) y cada uno tenderá a utilizar su propia clave. A Critilo nada le satisface, mientras que a Andrenio pocas son las cosas que dejan de contentarle, porque en todas halla mucho de bueno. Es preciso ser buen lector para no leerlo todo al revés. Es necesario poseer la cifra, la clave, y en ello reside la sabiduría, pero existen tantas cifras y dependen de tantas circunstancias que parece impensable salir de la conjetura, del relativismo.

La actualidad Neobarroca

El espíritu de rebeldía del impresionismo ayudó a una relectura del Barroco radicalmente diferente de aquella otra surgida de la Ilustración. La diversidad de estilos y maneras, tantos como artistas y escritores barrocos, sugería la visión de un mundo roto y fragmentado. El nuevo camino del subjetivismo en el XIX, y después, ya entrado el XX, escondido bajo las formas surrealistas y libres de las vanguardias, tenía que convenir en el saludo gozoso del estilo barroco. La escritura de Gracián es sentida como contemporánea por las mentes más libres del final de siglo. Su actualidad nada tenía que ver con el calendario y sí con la simpatía intelectual hacia su percepción del mundo.

El pesimismo, la ambigüedad, el pragmatismo y el vitalismo son los tonos que iluminan el paisaje con el que entra el nuevo siglo. Sentimientos y actitudes que se irán fortaleciendo una vez se vayan mostrando las ilusiones —el desengaño graciano— de la razón emancipadora encarnada

en el XIX en los más grandes movimientos de liberación de la historia humana. La experiencia de las guerras, en cualquiera de sus versiones de frío o de calor, trajo el «no, no es esto» al comunismo que llena la totalidad del siglo. El otro gran espejismo —el fascismo nacionalista— fue más corto en el tiempo aunque no por ello menos perverso y dañino. Se quiera o no, nos encontramos en tiempos post-modernos en los que no cabe la vuelta al ideal de la razón absoluta, ya que en su nombre el siglo XX ha vivido las experiencias más horribles de la historia.

Tal vez la teoría d'orsiana de lo barroco

como un *eón* rebelde y subversivo se pueda aplicar a nuestros días. Tras un mundo dominado por el principio de unidad y de orden sucede necesariamente un nuevo periodo de signo contrario, en el que la nueva energía excita fuertemente la lógica interna del sistema, desestabilizándolo y sometándolo a turbulencias y cambios. Es esta una dialéctica próxima a aquella otra de Gracián en la que «no hay cosa que tenga estado, todo es subida y declinación» (*Criticón*, III, X). Importantes autores contemporáneos, —Deleuze, en *Le Plie*, 1985; Scarpenta en *L'impuretè*; Bucci-Glucksmann en *La Raison baroque*, 1984; Calabrese en *L'età neobarroca*; Pellegrin en *Ethique et esthétique du Baroque*— han dirigido su mirada al denostado tiempo barroco y han conectado nuestros cuidados e intereses con el poder potencial de la estética barroca de manera similar a lo que ya ocurriera a finales del XIX cuando se reveló el malestar de una cultura que arrastraba necesariamente a la neurosis y al suicidio. Entre nosotros, Azorín ya nos hablaba con espíritu gozoso de la gaya ciencia de Gracián, cuyo relativismo veía escondido bajo la apología del concepto. La obra del jesuita aragonés es considerada en espléndida metáfora como una «geografía del concepto». Ciertamente, la interpretación de Azorín es libre e imaginativa, pero su artificio nos da una visión laberíntica de su obra, recordándonos la hermenéutica infinita del pliegue deleuziano.

Lo irracional en nuestro mundo, la voluntad y la imaginación, es el único elemento subversivo que tiene potencialidad para corroer la sustentación de un universo en el que la nueva razón —el mercado que todo lo puede y todo lo compra— se ha convertido en reaccionaria y totalitaria. Así, el neo-barroco —otros dirán con más inexactitud postmodernismo— positiviza lo insensato, lo irracional y, en definitiva, el derecho a la disidencia. De esta manera reconoce en lo barroco esa energía acrónica, libre de las ataduras de toda contingencia histórica, que se revela contra la impostura, el abuso, y toda clase de poder despótico. Es el desafío a los grandes relatos y las grandes causas que agonizan sin posibilidad de vuelta atrás al haberse quedado sin fundamentación.

Lecturas del neobarroco

Benjamin en su *Trauerspiel* entendió el barroco como la modernidad que «emerge siempre del abismo de una crisis» y se sitúa como foco de una «historia otra y saturniana» de duelo y melancolía, como interpreta con acierto Bucci-Glucksmann (*La Raison baroque. De Baudelaire à Benjamin*. Galilèe, Paris 1984, 27). Para Benjamin la vuelta el barroco no es sino la línea crítica de la modernidad estética que se esfuerza por salvar la tradición rupturista de la razón.

Junto a esta interpretación aparece otra de signo opuesto, más afín a la interpretación postmoderna del mundo (Lyotard), que avala la emergencia de otra alteridad, negadora del progreso de la razón y de las teleologías de la historia.

Los ecos de *El Criticón*, el teatro donde se despliega la estética graciana de su *Agudeza y Arte de ingenio*, aparece por doquier en nuestra cultura. Si nos fijamos en los caracteres con los que Calabrese se arriesga a describir, ciertamente con éxito, los principios de nuestra «edad neobarroca», y los buscamos en *El Criticón*, la mayor alegoría del mundo jamás narrada según opinión de Schopenhauer, observaremos que su mundo recoge los ecos del nuestro en un ejercicio de proyección y artificio que sirve para construir o interpretar un edificio, el suyo, coherente con su escritura.

Los modelos culturales y científicos que Calabrese trae para validar su teoría siguen el ejemplo ya utilizado por Severo Sarduy. Veamos, con la brevedad que requiere este lugar, cómo se desarrollan en nuestro mundo, según Calabrese, y cómo los podemos rastrear en Gracián.

Ritmo y repetición.— En el barroco, en general, y en Gracián, en particular, escuchamos con harta frecuencia uno de los juicios más asumidos por nuestra cultura: todo se ha

Jean-Francois de Le Motte
Trampanlojo



dicho y se ha escrito ya. El placer de los textos se produce gracias a variaciones mínimas en la organización interna de palabras y cosas. Es el virtuosismo de la literatura de hoy, de las artes figurativas y sobre todo de la publicidad. Su raigambre está fuera de dudas. Quien conozca *El Criticón* habrá constatado la efectividad de un estilo rítmico que juega con los conceptos al ritmo de los sonos de los términos, en incansables repeticiones que juegan de acuerdo con circunstancias y perspectivas ingeniosas.

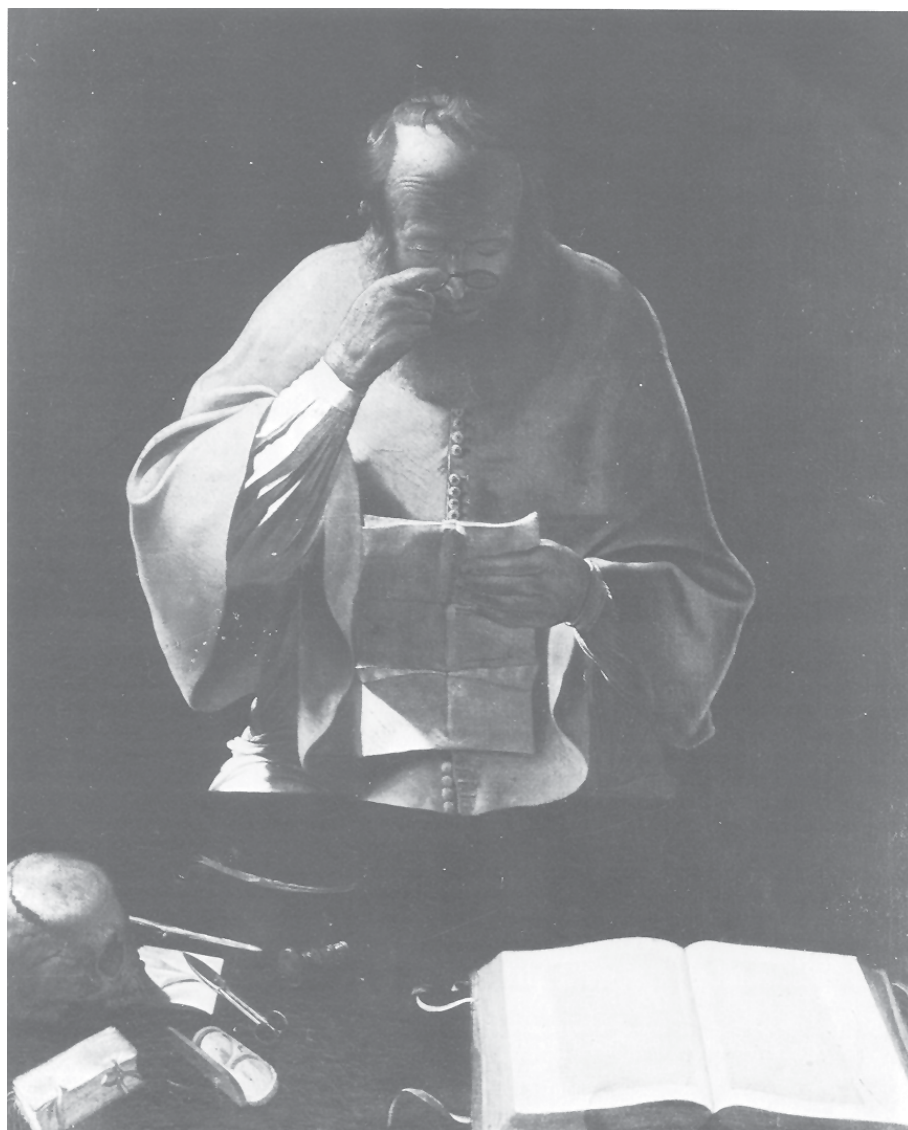
Límite y exceso.- El exceso barroco constantemente está negando el límite. El concepto graciano, prototipo de la superación del aquí y ahora de «la cosa», muestra la potencialidad de las relaciones del ser que la hacen superarse en nuevas dimensiones ontológicas cada vez que un sujeto las enfoca desde su perspectiva única e irrepetible, negando con ello la validez universal de tópicos y conceptos. En *El Criticón* surgen fuerzas internas que van más allá del sistema en el que se origina la escritura. Nuestra cultura también está llena de excesos que se desbordan hasta el límite de lo posible. El monstruo, con tanta frecuencia personaje graciano, ha inundado nuestro cine, arte y literatura, como elemento desestabilizador del orden establecido.

Detalle y fragmento.- La minuciosidad descriptiva y la concisión verbal y estilística de Gracián hacen que el detalle —una parte del todo— acabe convirtiéndose en fragmento, en algo que adquiere autonomía porque se ha roto y soltado del resto y navega a la deriva. Es la del fragmento una estética nueva donde el estilo y la forma se sustantivizan. La obsesión de nuestra cultura por el detalle y el fragmento es una de sus notas dominantes. Internet es ejemplo esclarecedor de lo que se quiere decir.

Inestabilidad y metamorfosis.- En *El Criticón* y en nuestros días, el mundo de los monstruos, de las quimeras, de los charlatanes y embusteros, de la imagen y de la forma, es lo que va construyendo, sin que nadie lo pretenda, un universo inestable, imposible de cerrar y dominar, en el que la metamorfosis en todos los planos de la existencia es consecuencia obligada. En opinión de Calabrese, *Zelig*, filme de Woody Allen, sería su mejor profeta en nuestros tiempos.

Desorden y caos.- El mundo descrito por Gracián es un mundo al revés, hueco a la vez que pleno de perversidad. Caótico y desordenado. Es verdad que en el barroco funciona el ideal de la restauración del objeto perdido en el bosque de los detalles y fragmentos, pero el “libro del mundo es el propio mundo”, afirmación de Gracián que nos llena de perplejidad ya que en ese mundo, referente del mundo del libro, no encontramos el orden. La edad neobarroca sí ha integrado el caos. Es lo primero que se inventa —hallazgo o ficción es lo mismo para nuestro caso—, allá en el origen del universo, según nos narra, otra vez la narración, la ciencia. Entre otras teorías, la de los fractales de Mandelbrot vendría a dar carta de ciudadanía al caos y el desorden.

Nodo y laberinto.- El viaje de Andrenio y Critilo se reduce a una experiencia laberíntica en la que se busca una salida segura. Los rodeos, errores y fracasos están siempre amenazando. Sólo en el último capítulo parece que van a encontrar tierra firme donde pisar con confianza. Se ve la salida del túnel: La isla de la inmortalidad. Mas, otra vez la paradoja, la isla necesariamente está más allá del suelo firme y la naturaleza del paso se ve con los ojos de la melancolía y ésta siempre va acompañada por un sentimiento, en cierta medida, trágico. En nuestro mundo neobarroco, además del arte y la poesía, la ciencia nos habla de estructuras de pensamiento laberínticas y nodales —matemáticos e informáticos—. Sólo recordar los teoremas de Pierre Rosenstiehl —el de la loca Ariadna y el de la sabia Ariadna—. En filosofía el “rizoma” de Deleuze y Guattari sustituye con éxito al vetusto y seco árbol de Porfirio.



Georges de La Tour

Complejidad y disipación.- Calabrese para explicarnos este principio nos habla de las “estructuras disipadoras” del Nóbel de Física Ilya Prigogine, que a pesar de derrochar energía, mantienen su carácter estructural, lo que equivale a decir que producen orden y no entropía. Esto se puede aplicar a los sistemas sociales y culturales.

Los principios anteriores de la edad neobarroca nos orientan en una relectura actualizada de las obras de Gracián, la única lectura posible. Su estética, *Agudeza y Arte de Ingenio*, y la alegoría que la explica, *El Criticón*, se iluminan con esta interpretación hipertextual y se justifica puesto que los vínculos son las nuevas relaciones que constituyen el devenir o alumbramiento de la verdad de un texto.

Los signos de la cultura barroca que encontramos en Gracián ya no muestran la pasión ilustrada de la razón definidora. En su lugar encontramos una cierta fascinación por lo nebuloso y “abstracto” del detalle y el fragmento, sin que la conexión al todo, sin duda supuesta, juegue un papel determinante. Un inmenso mosaico de ideas y literaturas, antiguas y modernas, está al servicio de esa función provocadora y rupturista del barroco graciano. “Afecté la variedad de los ejemplos, ni todos sacros, ni todos profanos, unos graves, otros corrientes, ya por la hermosura, ya por la dulzura, principalmente por la diversidad de gustos para quienes se sazónó” («Al lector», *Agudeza y arte de ingenio*). De manera consciente convierte el tema del gusto en el eje principal de su estética y es en el revival de este eco donde hoy se nos presenta con mayor nitidez el rostro amable y contemporáneo de la figura de Gracián. ■

Juan F. García Casanova es Catedrático de Filosofía en la Universidad de Granada

«El mundo
descrito por
Gracián es un
mundo al revés,
hueco a la vez
que pleno de
perversidad.»



Jesús J. Nebreda

Nietzsche

Cosecha española del centenario

El año 2000, año del centenario de la muerte de Nietzsche y último año del siglo XX, y sus aledaños, el preparatorio 1999 y lo que ya va del 2001, han producido un florecimiento de publicaciones y reediciones nietzscheanas que parecen refrendar la conciencia de hombre póstumo que *Herr Professor* tenía de sí mismo. De entre la amplia materia editorial he escogido algunos ejemplares, clasificados en tres apartados: Libros acerca de Nietzsche y temas nietzscheanos, reediciones de textos de Nietzsche y, finalmente, algunos números de revistas especializadas.

En el año 1999 salía a la luz la colección de ensayos en torno al sujeto y su precaria estabilidad actual que Remedios Ávila reunió bajo el título *Identidad y tragedia*, y cuyo subtítulo completa la expresión del sentido de tales tentativas: *Nietzsche y la fragmentación del sujeto*. En el mundo que Nietzsche anunció, sin por ello quererlo, el sujeto moderno se desencuaderna y se autodisuelve, a no ser que...a no ser que tomemos en serio el legado de Nietzsche que para nosotros escribía («Cuento la historia de los dos próximos siglos»). Remedios Ávila, con su probada y fina sensibilidad y olfato, traza la cartografía de la odisea posmoderna del sujeto, entre el Scila de la tragedia y el Caribdis de la esperanza, a lo largo y ancho de ese *mare nostrum* móvil e inseguro en el que se fluidifica el mundo de la cultura occidental. Remedios Ávila muestra, en los ensayos de su libro, la potencia revulsiva y energética que encierran los escritos de aquel que anunció el nihilismo europeo y trató al mismo tiempo de proporcionarnos las armas con las que combatirlo.

También como preludio del centenario se reeditó la trilogía de Stefan Zweig acerca de Hölderlin, Kleist y Nietzsche, ensayos agrupados bajo el título común de *La lucha con el demonio*. La relectura de este brillante clásico del primer tercio del siglo XX y sus visiones poético-filosóficas de los aspectos más notables de la cultura centroeuropea, no era un mal aperitivo del año Nietzsche.

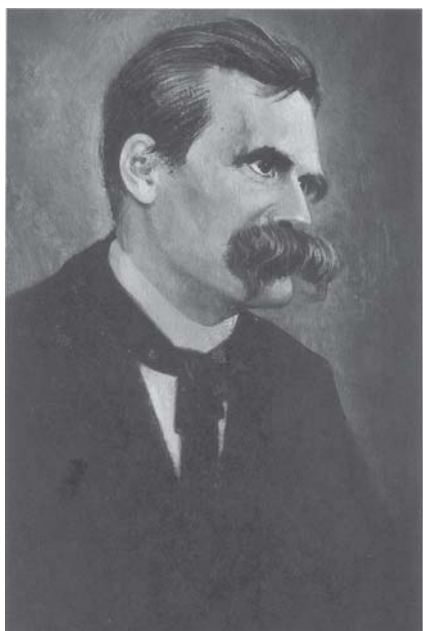
Comenzaron, asimismo de víspera, las reediciones y nuevas traducciones de textos nietzscheanos, con predominio de los textos tempranos del filósofo. Una cuidada selección de textos sobre *Estética y teoría de las artes* apareció en Tecnos realizada por Agustín Izquierdo. Jacobo Muñoz reeditó una selección del *Epistolario* de Nietzsche, revisando la traducción que se hiciera en los años veinte, como primer volumen de una Biblioteca Nietzscheana iniciada por Biblioteca Nueva. El segundo volumen de la Biblioteca aparecía también en 1999: La edición de Germán Cano de la *Segunda intempestiva: Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida*. La editorial Comares de Granada presentó una selección de *Aforismos*, al cuidado de Luis B. Pietrafesa. La editorial Arena Libros hizo una bella edición de los *Cinco prólogos para cinco libros no escritos* que el joven Friedrich regalara a su musa Cósima Wagner para las Navidades de 1872, en los idílicos tiempos de Basilea y Tribschen,

acompañados ahora por un luminoso ensayo de Isidro Herrera. Finalmente, Luis Fernando Moreno Claros tradujo y anotó para Valdemar el escrito sobre *La filosofía en la época trágica de los griegos*, seguido de las lecciones sobre «los filósofos preplatónicos». Para quien quiera ver, la mayor parte de Nietzsche está ya en esos escritos juveniles.

En el año del centenario continúa la labor de reedición y recuperación de textos nietzscheanos en español. Trotta publica la traducción hecha por Luis E. De Santiago Guervós, de los *Escritos sobre retórica* del joven Nietzsche, que completan, profundizan y amplían las perspectivas apuntadas por el famoso escrito «Sobre verdad y mentira en sentido extramoral» en lo tocante a la visión nietzscheana del lenguaje como hueste de metáforas y su consiguiente reivindicación de la retórica. La editorial Taurus, por su parte, reedita *El libro del filósofo*, seguido de una selección de textos sobre «Retórica y lenguaje», rememorando la ya agotada edición del año 1974. La Biblioteca Nietzscheana de Biblioteca Nueva prosigue sus ediciones con la *Teravera Intempestiva: Schopenhauer como educador*, en traducción y edición de Jacobo Muñoz y también con *Aurora*. Alianza, por su parte, reedita las excelentes traducciones de obras nietzscheanas de Andrés Sánchez Pascual.

En el capítulo de las traducciones de textos acerca de Nietzsche, Alianza edita, en traducción de Andrés Sánchez Pascual, los textos de Thomas Mann sobre *Schopenhauer, Nietzsche, Freud*. Tres gigantes del pensamiento alemán son vistos en ellos con los ojos de un no menor gigante de la literatura. La editorial Pre-textos, de Valencia, reedita, en formato aparte, un conocido e imprescindible texto de Michel Foucault: *Nietzsche, la genealogía, la historia*. También acude a la llamada del centenario con la edición del polémico *El pensador en escena* del no menos polémico Peter Sloterdijk, texto, a mi entender, no tan atinado como otros suyos acerca de otros temas, pero sin duda sugerente e interesante. Ediciones Cátedra, por su parte, facilita la traducción del *Nietzsche* de Peter Berkowitz. Akal, a su vez, traduce *Nietzsche y el nihilismo*, un excelente texto de Maurizio Ferraris en el que documentada y críticamente se pone en claro la inanidad de la pretensión heideggeriana de caracterizar a Nietzsche como nihilista.

Sin duda, la estrella de las publicaciones del centenario ha sido la traducción del *Nietzsche* de Heidegger, realizada por Juan Luis Vermal. El texto de esas lecciones que Heidegger fue desgranando sobre temas nietzscheanos mediada la década de los años treinta y que se extendieron, con textos afines, hasta la segunda mitad de los cuarenta, es un verdadero *monumento (Denkmal)* y un auténtico *hito (Wegmarke)* en los caminos y la historia de los estudios nietzscheanos, que ha marcado los rumbos de la interpretación del pensamiento de Nietzsche con el doblemente inexacto y distorsionante marchamo de 'metafísico' y de 'nihilista', a la par que hizo entrar a Nietzsche por la puerta grande de la academia filosófica. En cualquier caso, la traducción del *Nietzsche* de Heidegger, hasta ahora sólo asequible en alemán o en la traducción francesa de Gallimard, ha enriquecido el acervo cultural español y es un meritorio esfuerzo muy de agradecer, tanto al traductor como a la editorial. Tal vez se eche de menos la presencia de un índice de temas o glosario de términos, que, si bien hubieran agrandado el



tamaño material de los dos tomos, hubiesen también aumentado los méritos de la traducción.

De entre la producción autóctona del año 2000, vale la pena resaltar en primer lugar la edición póstuma de los escritos sobre Nietzsche que, a lo largo de su vida, fue trabajando Luis Martín Santos, quien al tiempo de su pronta muerte elaboraba un libro que pensaba titular *El maestro quintuple*. Al final, ha salido a la luz gracias a la labor de su viuda, de su hija y de quien fuera su discípulo F. J. Martínez, editado por la Fundación de Investigaciones Marxistas con el título de *El maestro roto*. La recopilación exhaustiva de los escritos del 'maestro destrozado' acerca de su hermano dioscórico, el 'maestro roto y quintuple', evidencian en su ordenación temática los diversos aspectos de una lucha a muerte mantenida por Luis Martín Santos con el filósofo de Sils Maria, el Maestro de la Destrucción, el Maestro de la Ambigüedad, filósofo de la frontera, el Maestro del Gran Desprecio, el Maestro de la Tragedia y el Maestro de la Diferencia, a través de la cuatro metamorfosis y de las siete catástrofes. Bello homenaje y hermoso libro en memoria viva de un maestro en combate perpetuo con otro maestro.

Germán Cano, tras publicar *Nietzsche y la crítica de la modernidad* y traducir varios escritos de Nietzsche y también *El pensador en escena* de Sloterdijk, da a la luz en el último tercio del año *Como un ángel frío. Nietzsche y el cuidado de la libertad*. Una reivindicación de un Nietzsche ilustrado y renovador de la crítica de las ideologías, contra la debilidad del crepúsculo posmoderno, que, 'como un ángel frío', como 'un fantasma que se desliza por los glaciares', como un 'paridor de centauros', apuntó siempre hacia la altura de lo humano con gélida lucidez. El libro presenta al testigo insobornable de una cultura y de un mundo que hoy nos son ajenos, hoy, cuando lo que en Nietzsche era rebeldía se ha trocado en aceptación resignada, y cuando aquello acerca de lo que él reflexionó pasa junto a nosotros desapercibido. La pavorosa soledad del filósofo sigue siendo un reto y un acicate hacia la altura.

En la canícula del centenario, en agosto de 2000, irrumpía una voz desacorde en el coro de los trabajos especializados sobre Nietzsche. Santiago Lario, médico internista, propone una lectura atípica e insólita de Nietzsche y de su Zarathustra en *Zarathustra. El mito del superhombre filosófico*. ¿No habrá habido quizá un exceso de filosofismo (*sic*) en las lecturas del Zarathustra y un olvido, desprecio o incluso exorcismo de sus repetidas pretensiones biológicas o biologicistas?

Finalmente, desde la Universidad de Burgos llegaban los ecos de un *symposium* nietzscheano que reunió a una buena parte de los nietzscheanos de pro del país en torno al tema: *Política, historia y verdad en la obra de F. Nietzsche*. Publicación coordinada por José Emilio Esteban

Enguita y Julio Quesada. Con ella se abre el apartado de las publicaciones colectivas y periódicas que se han dedicado a Nietzsche con motivo de su centenario. Escogemos únicamente tres como muestra. La primera, el número 226 de la *Revista de Occidente*, que rememora el ejemplar que a Nietzsche dedicara en otras épocas y otros tiempos, el número del verano de 1973, saludando lo que entonces era una recuperación de Nietzsche en España. Casi todos los autores de entonces, tan jóvenes ellos, repiten en el número de 2000. Con ello, el número homenaje es también la muestra de un balance de más de un cuarto de siglo, en el que se entreveran nuevas perspectivas y en el que se demuestra (el artículo de Savater lo evidencia) que, pese al reiterado tango, "veinte años son algo, más bien que nada". En segundo lugar, la meritoria y excelente revista *Archipiélago* celebró el número cuarenta de sus *Cuadernos de crítica de la cultura* con una serie de trabajos dedicados a «Nietzsche entre dos milenios», en el que de nuevo nietzscheanos de pro, aunque no los mismos de antes, analizan aspectos diversos y sugerentes del *puzzle* Nietzsche. El número fue presentado en Granada en un acto en la vieja Facultad del Palacio de las Columnas con una instructiva conferencia de la profesora Remedios Ávila acerca de las lecturas de Nietzsche. Finalmente, y tres, la revista *Sileno. Variaciones sobre arte y pensamiento* dedicó también su número ocho a glosar la figura de Friedrich Nietzsche con trabajos de destacados estudiosos nacionales.

Por lo que conozco, en el tiempo que llevamos de siglo nuevo y de año 2001, (escribo a finales de marzo), han aparecido como coletazos del centenario: En primer lugar, la traducción del *Nietzsche. Biografía de su pensamiento* de Rüdiger Safranski, libro tan jugoso y entretenido como todos los suyos. También, dentro de la producción autóctona, en segundo lugar, el excelente conjunto de trabajos que Julio Quesada ha reunido bajo el título *La belleza y los humillados*, en los que el autor transita por temas queridos para él como la reflexión sobre la política, las lecturas nietzscheanas y las fronteras e interpenetraciones mutuas de filosofía y literatura, así como la rebelión ante el sufrimiento de los humillados de la historia y de la cotidianidad. Por último, tres, la cosecha se cierra con el trabajo de Agustín Izquierdo *Friedrich Nietzsche o el experimento de la vida*, en el que se dibuja el trazado sinuoso de un progresivo abandono de los prejuicios y las creencias al uso para lograr alcanzar una forma de vida y de existencia que tengan como base y como floración la afirmación completa del mundo en su crueldad y su des-consuelo, a través y más allá de la forma más extrema de nihilismo.

Indudablemente, la muestra es más que suficiente para felicitarse por la buena salud y excelente calidad de los estudios nietzscheanos en España. ■



ÁVILA CRESPO, REMEDIOS: *Identidad y tragedia. Nietzsche y la fragmentación del sujeto*. Barcelona, Crítica, 1999; BERKOWITZ, PETER: 1995 *Nietzsche. La ética de un inmoralista*. Madrid, Cátedra, 2000; CANO, GERMÁN: *Como un ángel frío. Nietzsche y el cuidado de la libertad*. Valencia, Pre-Textos, 2000; ESTEBAN ENGUITA, J. E. - QUESADA, J. (COORD.): *Política, historia y verdad en la obra de F. Nietzsche*. Madrid, Universidad de Burgos, 2000; FERRARIS, MAURIZIO: *Nietzsche y el nihilismo*. Madrid, Akal, 2000; FOUCAULT, MICHEL 1980 *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Valencia, Pre-textos, 2000; HEIDEGGER, MARTIN: 1961 *Nietzsche 1 y 2*. Traducción de Juan Luis Verbal. Barcelona, Destino, 2000; HERRERA, ISIDRO: «Velar es soñar por otros medios», NIETZSCHE, F.: *Cinco prólogos para cinco libros no escritos*. 1999, 65-117; IZQUIERDO, AGUSTÍN: *Friedrich Nietzsche, o el experimento de la vida*. Madrid, EDAF, 2001; LARIO, SANTIAGO: *Zarathustra. El mito del superhombre filosófico*. Presentación de Miguel Morey. Barcelona, Ediciones del Bronce, 2000; MANN, THOMAS: *Schopenhauer, Nietzsche, Freud*. Traducción y nota

Bibliografía

preliminar de Andrés Sánchez Pascual. Madrid, Alianza, 2000; MARTÍN SANTOS, LUIS: *El maestro roto*. Edición de F. J. Martínez. Madrid, Fund. de Invest. Marxistas, 2000; NIETZSCHE, FRIEDRICH: (1917) *Epistolario*. Edición de Jacobo Muñoz. Madrid, Biblioteca Nueva, 1999; NIETZSCHE, FRIEDRICH: (1999) *Aforismos*. Selección, notas y crónicas de Luis B. Pietrafesa. Granada, Comares y Renacimiento, 1999; NIETZSCHE, FRIEDRICH: (1999) *Estética y teoría de las artes*. Prólogo, selección y traducción de Agustín Izquierdo. Madrid, Tecnos, 1999; NIETZSCHE, FRIEDRICH: 1872 *Cinco prólogos para cinco libros no escritos*. Con un ensayo de Isidro Herrera. Madrid, Arena Libros, 1999; NIETZSCHE, FRIEDRICH: 1872-1875 *El libro del filósofo seguido de Retórica y lenguaje*. Madrid, Taurus, 2000; NIETZSCHE, FRIEDRICH: 1872-1875 *Escritos sobre retórica*. Edición y traducción de Luis Enrique de Santiago Guervós. Madrid, Trotta,

2000; NIETZSCHE, FRIEDRICH: 1873 *La filosofía en la época trágica de los griegos*. Traducción, prólogo y notas de Luis F. Moreno Claros. Madrid, Valdemar, 1999; NIETZSCHE, FRIEDRICH: 1873-1874 *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida [II Intempestiva]*. Edición, traducción y notas de Germán Cano. Madrid, Biblioteca Nueva, 1999; NIETZSCHE, FRIEDRICH: 1874 *Schopenhauer como educador (Tercera Intempestiva)*. Edición de Jacobo Muñoz. Madrid, Biblioteca Nueva, 2000; QUESADA, JULIO: *La belleza y los humillados. Pidiendo un Sísifo ilustrado*. Barcelona, Ariel, 2001; SAFRANSKI, RÜDIGER: 2000 *Nietzsche. Biografía de su pensamiento*. Barcelona, Tusquets, 2001; SLOTERDIJK, PETER: 1986 *El pensador en escena. El materialismo de Nietzsche*. Valencia, Pre-textos, 2000; VV. AA.: «Friedrich Nietzsche», *Sileno*. (Madrid) 2000, 8; VV. AA.: «Nietzsche entre dos milenios», *Archipiélago*. (Barcelona) 2000, 40; VV. AA.: «Nietzsche, de nuevo», *Revista de Occidente*. (Madrid) 2000, 226; ZWEIG, STEFAN: 1925 *La lucha contra el demonio (Hölderlin, Kleist, Nietzsche)*. Barcelona, El acantilado, 1999;



Stelios Karayanis

La felicidad de los mortales según Ortega y Gasset

*Intento protegerme de la exageración.
Detesto lo falso en todas partes,
es enemigo de la felicidad.*
Stendhal

«Ortega intentó
formar un punto
de vista dinámico
sobre la
felicidad.»

La felicidad como noción de la conciencia ética significa aquel estado en el que el hombre siente completa satisfacción interna por las circunstancias de su existencia, por la plenitud de su vida, así como por la realización de su destino (como hombre). Como noción con carácter axiológico o como forma sensitivo-emocional del ideal humano, la felicidad se interpretaba, desde la época de Aristóteles, según el sentido que se diera al destino y a la vida del hombre, arrastrando en aquel tiempo un contenido de doble significado. Etimológicamente, la felicidad está ligada con la *suerte favorable* y es idéntica al estado de plena satisfacción que llenaba de materia la conciencia (A. Lalande, *Diccionario de filosofía*, tomo 2º, pág. 624). Según Kant, “la felicidad es la satisfacción de todas nuestras vocaciones, tanto en extensión, es decir en pluralidad, como en intensidad, o sea en duración” (ver *Crítica de la razón pura*, cap. 2, 2ª parte).

Ya que esta definición parece ser, más bien, incompatible con la inestabilidad de la situación y con la variabilidad del espíritu y la existencia humanos, valdría la pena ver de forma más analítica los cambios de sentido del término felicidad y las posibles diferencias con el buen

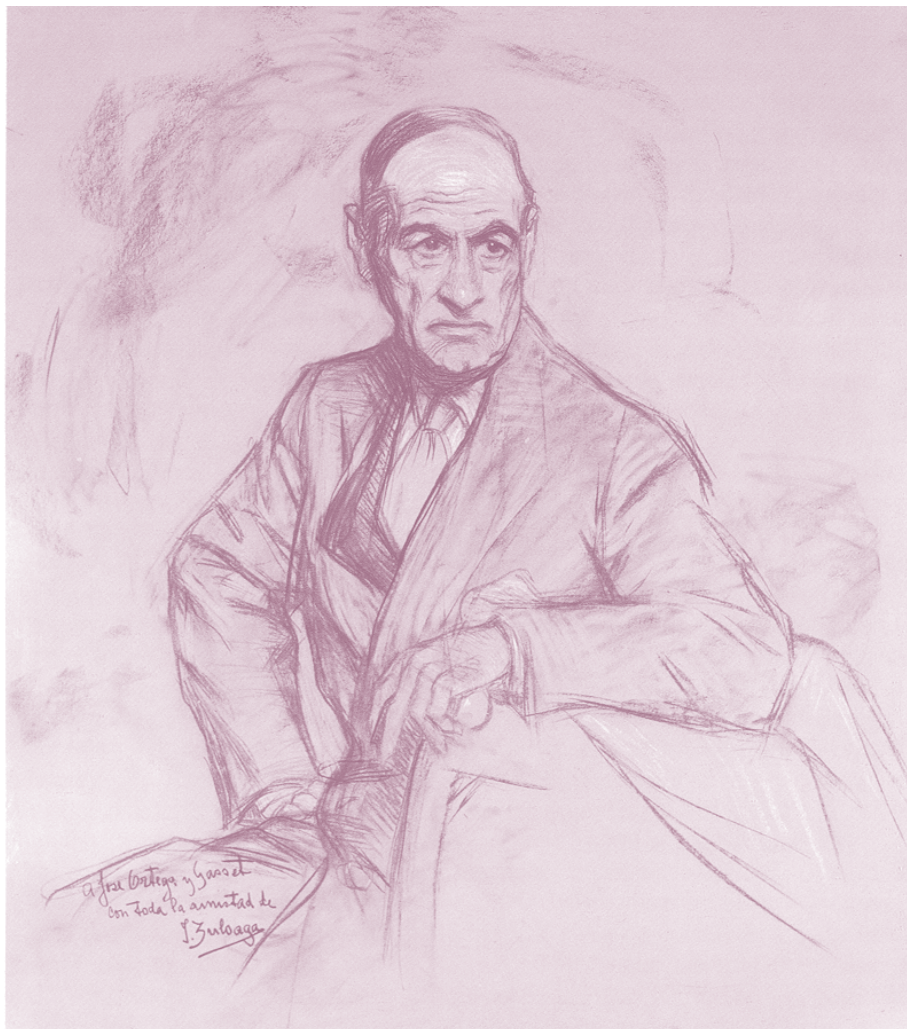
humor, el placer, la alegría y “todas las satisfacciones pasajeras y parciales” de la sensibilidad humana.

Igualmente, para profundizar en el significado de la felicidad del hombre moderno, no debemos olvidar que la antigua idea griega de felicidad, de dicha, que procede de una determinada disposición del espíritu, pasando a segundo término en la moral cristiana y en el kantianismo, ha vuelto a tomar una importancia enorme en nuestros días, que son bastante confusos, ya que está relacionada con las diferentes concepciones que tienen los hombres respecto a cómo debe ser su vida, respecto a lo que piensan al hablar de “vida realizada”.

Si para Kant la felicidad presupone “un estado hallado y en lo sucesivo continuo” y para Marx una vida consagrada a la lucha, para el filósofo español José Ortega y Gasset era equivalente a la construcción de la personalidad humana y a la vocación creadora del individuo. La opinión del filósofo español respecto a la felicidad es digna de discusión, puesto que presenta el mismo dinamismo que la opinión de Aristóteles sobre ella, aunque también diferencias esenciales. Para Ortega, exactamente porque el hombre es triste y melancólico [“situacionalmente desdichado”, (*Obras Completas*, vol. IX, pág. 583, Alianza Editorial, Madrid)] a causa de su imperfección y de su insuficiencia como ser, su felicidad sólo tiene sentido como esfuerzo activo, aguerrido y creativo, para la obtención de cierta adaptación y de armonía consigo mismo.

Ya desde muy temprano Ortega intentó formar un punto de vista dinámico sobre la felicidad, que parecía llevarlo cerca de las opiniones de Aristóteles y de Pío Baroja. En 1916, tratando de penetrar en el pensamiento del segundo, escribía: “Cuando indagamos en nuestra existencia su auténtico sentido, no hacemos más que pedirle que nos presente algo que sea capaz de absorber nuestra acción. Si descubriéramos que existe algo en el mundo y que es suficiente como para pagar el esfuerzo de nuestra energía vital, nos sentiríamos felices y el mundo nos parecería que tiene sentido” (*Obras Completas*, vol. II, pág. 81). Y, sólo por este fragmento, está claro que el hombre, según el filósofo español, se siente feliz cuando se siente psicológicamente suficiente, como *ente dinámicamente operante* cuya existencia se completa cuando se confirma su razonamiento metafísico sobre la posibilidad de su realización completa a través de la acción. Pero no debemos pensar que Ortega nos propone que adoptemos el ideal de la acción clara como cláusula *sine qua non* para la salvaguarda de nuestra felicidad.

La felicidad, según su opinión, no tiene relación alguna con el aumento de nuestros deseos, o con su exaltación, o incluso con la satisfacción o la negación de los mismos. De acuerdo con su metafísica de la *razón vital*, la felicidad humana concierne al núcleo vital más profundo de las tendencias de la existencia, la cual, teniendo conciencia de su finalización y de sus límites espacio-temporales, tiende a través de un continuo esfuerzo creativo hacia un ideal humano que —más allá de deseos y pasiones materiales— está relacionado fundamentalmente con un deseo espiritual de creación y de integración de una personalidad individual.



Hacia 1949, Ortega, a edad avanzada, y con la asimilada experiencia de sus estudios sobre Goethe, repetirá dos versos suyos que, en nuestra opinión, resumen su lección ética (*Obras Completas*, vol. IX, pág. 558):

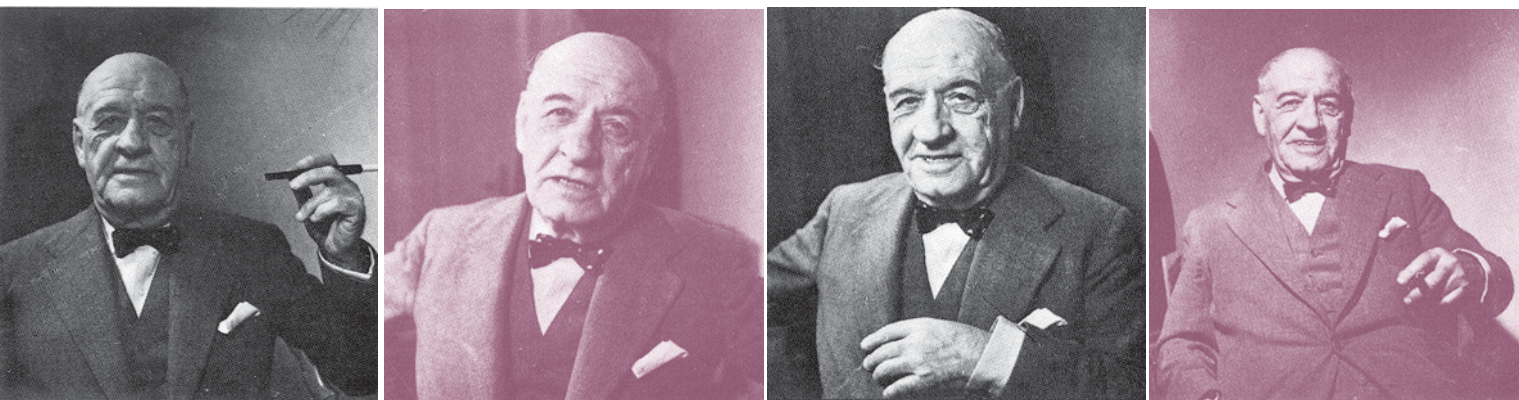
“La felicidad suprema de los mortales
es sólo la personalidad”.

La personalidad, según Max Scheler pero también según Ortega, es ciertamente el bote salvavidas que podría salvarnos del naufragio de nuestra existencia, el único refugio para la actividad del yo, que, concentrado en su obra, tiene que hacerse cargo del deber de la realización de la persona que debemos ser. Así pues, según el admirador de Scheler, Ortega, no existe ninguna actividad especial que nos convierta en hombres felices, sino sólo aquella a la cual nos abandonamos, dejando simultáneamente al margen nuestras preocupaciones y ocupaciones cotidianas (las cargas de la vida), aquella a la que *nos dedicamos*, siguiendo nuestra vocación, o la voz secreta del espíritu de creación. Fiel al espíritu del hombre fáustico, pero también al programa neoromántico del krausismo, el filósofo español subrayará: “Frente a la vida que se arruina y se destruye a sí misma, la vida como trabajo construye el programa de una vida que se autorrealiza, de una vida placentera y feliz” (*Obras Completas*, vol. VI, pág. 423). Este fragmento podría ser

vida “consagrada a ocupaciones por las cuales cada hombre tiene una vocación única” (*Obras Completas*, vol. VI, pág. 423). Sin embargo, la felicidad humana, aceptada bajo su interpretación espiritualista, parece tener igualmente su talón de Aquiles, o su dimensión utópica, como el significado de la felicidad introducido por los hedonistas o los pensadores epicureístas. Y esto porque requiere una actividad fáustica, continua, espiritual, una atención y un cuidado a perpetuidad, igual que la de los espíritus inquietos que forman la contestada y disputada por las masas *minoría selecta*.

El término más sólido y auténtico que, según nuestra opinión, nos aporta Ortega para poder comprender el marco conceptual de la felicidad del hombre contemporáneo es el de la *conformidad consigo mismo*. Ciertamente, el hombre, como unidad social pero también como individuo o persona, para asegurar un estado continuo o fragmentario de felicidad, deberá sentirse conforme consigo mismo: “La felicidad es la conformidad de nuestro yo con nuestras circunstancias”, externas e internas, o el “equilibrio” entre el “ser” y el “deber ser” del “acuerdo” (*Obras Completas*, VII, pág. 553). Ortega, rechazando indiscutiblemente el ideal materialista de una vida adaptable, nos propone el ideal de una vida creativa, creyendo que algo así estaría más de acuerdo con nuestra vocación interna. No obstante, se plantea una cuestión en conclusión: ¿Insinúa esta frase suya

«Ortega nos
propone el
ideal de una
vida creativa.»



considerado como un apoyo indirecto a un severo hedonismo, el de la antigüedad. No obstante, el significado de la vocación del hombre, tal como aparece plasmado por el propio Ortega, parece superar los simples estados subjetivos del dolor y del placer humanos, teniendo relación con el sustrato más profundo de los deseos metafísicos de su existencia. Esto, por supuesto, no significa que el placer y el dolor no ocupen un puesto capital en la esfera psicosomática y ética de la vida humana. Al contrario: constituyen no sólo parte de la problemática ética del hombre, sino también elementos constitutivos del drama interior existencial y de sus contradicciones.

En la “dialéctica” de Ortega, el dolor, al igual que el placer, participa indisolublemente en el drama de la felicidad y de la infelicidad del hombre, que nos hacen unas veces desgraciados, separándonos de la obra de nuestra vida, que se identifica con la elevación y la perfección de nuestra personalidad. Sugiriéndonos que veamos al hombre dentro de los límites de su realización, que viene dada por el hecho de su muerte biológica, Ortega quiere recordarnos que, para una vida creativa y hasta cierto grado feliz, lo que tiene importancia es la obra del creador, que se identifica con el sentido de su vida. En todo caso, bajo esta interpretación de la felicidad parece descubrirse otra dialéctica de la cambiante y personal “felicidad” humana, más estoica y más espiritualista que la de Aristóteles. La *ética heroica* de Ortega, que converge hacia Nietzsche, parece más bien aceptar su propio escepticismo heroico: “¿qué me importan mi dolor y mi compasión?”, escribía Nietzsche en su obra *Así habló Zaratustra*. Para el hombre fáustico de Nietzsche la felicidad era sinónimo de la obra que debía, a toda costa, llevar a cabo. Para Ortega, igualmente, era sinónimo de la

también la *beatitud*, que es un estado más ideal y más noble que la felicidad y que “sobreenfunde la duración?” (Lalande, *Diccionario*, tomo 2, pág. 625). En cierto modo sí. Porque en contraposición con Stendhal, que “partía cada mañana a la caza de la felicidad”, el filósofo español, más realista y más moderno, nos sugiere que no confundamos la felicidad humana auténtica, que es un hecho psicológico, casi vital, con la idea o, más bien, con el ideal de la felicidad, el cual pertenece a la esfera de la imaginación y de los designios metafísicos del hombre.

En el sistema de la ética de Ortega, no cabe duda, el heroísmo ético de la creación, que introdujeron Carlisle y Nietzsche, se identifican con una *ética de la felicidad*. Según José Luis Aranguren, la ética de Ortega, y consecuentemente su opinión acerca de la felicidad humana, hallándose suspendida entre la de los vitalistas y la de los existencialistas, se vuelve problemática, puesto que se propulsa como un poderoso *tertium* (ver José Luis Aranguren, “*La ética de Ortega*”, pág. 48).

Pero éste podría ser el tema de otra discusión, igualmente interesante, puesto que existe también la opinión de quienes legítimamente sostienen “que no estamos obligados a ser felices” rodeados por un mundo de inmensa infelicidad. ■





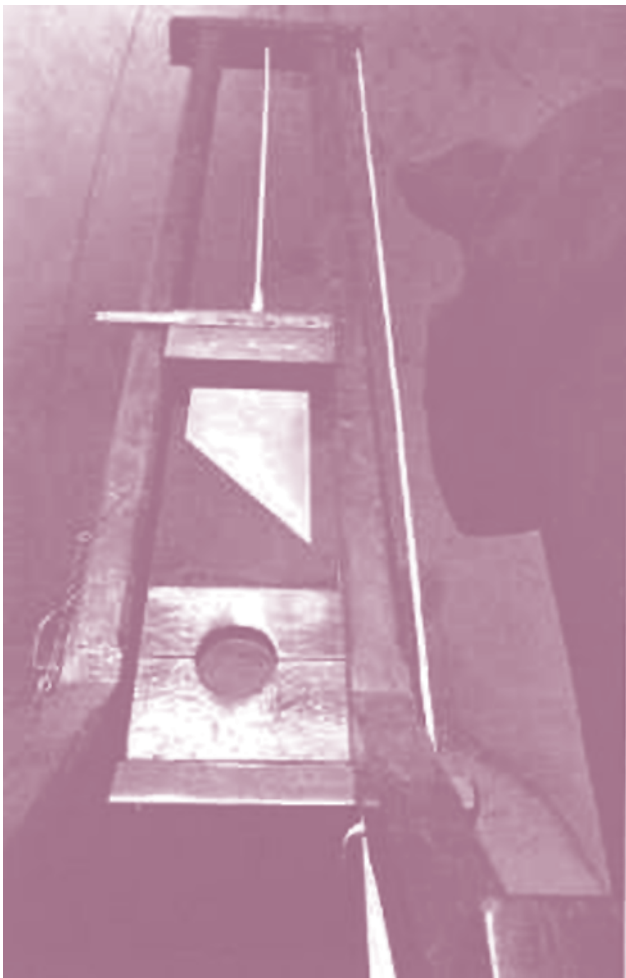
Cuchilla rota

«La guillotina es un instrumento racional en su diseño.»

E. M. Cioran, en un ensayo reeditado no hace mucho en España, reflexionaba sobre el pensamiento de la desmesura y del exceso. Para ello, acudía a la fuente generosa de un pensador desahogado y obsesivo del Siglo de las Luces. En Joseph de Maistre, la pasión y el fanatismo cristiano no fueron obstáculo para presentar, retando a las mentalidades bienpensantes, las propuestas más provocadoras y audaces de su tiempo. Si uno creyera que lo real tiene una lógica al estilo de Hegel, o que, en virtud de la fe, lo que acontece tiene un hacedor, cuyo nombre mil veces ha escenificado la piedad de los pueblos, podría preguntarse al hilo con Ciorán: “¿Qué hacía antes de 1789? ¿Dormitaba? ¿No se ballaba en su puesto durante todo el siglo XVIII y no había deseado acaso ese siglo, al cual Maistre, a pesar de su teoría de la intervención divina, hace particularmente responsable de la llegada de la guillotina?”.

Tal vez pueda afirmarse que, por aquel turbulento siglo, la piedad alcanzó a descubrir un nuevo objeto. No matarás, se convirtió, gracias al discurso de la ciencia, en «no matarás...sin la complicidad y el silencio del cuerpo». Merece la pena detenerse en la descripción detallada de un informe remitido a la superioridad con motivo de una de aquellas ejecuciones realizadas con la ya famosa “gran máquina”. Constituye la prueba de la nueva actitud frente a la muerte y al cumplimiento de la pena capital:

“Entre los cuatro condenados había una joven de veintidós años, cuya juventud, belleza y desdicha habían interesado vivamente a todos los espectadores. Al llegar al patíbulo, se puso voluntariamente de rodillas y pidió perdón al público por el escándalo que había dado con su vida desordenada. Este gesto dispuso el ánimo de los espectadores a la compasión. Cuando llegó el momento de la ejecución, el ejecutor se descuidó y no ató las piernas a la tabla ni le quitó el gorro que le retenía el cabello, que tampoco se molestó en cortar. Los movimientos de la cabeza hicieron que parte de la cabellera se soltara sobre la nuca de manera que la cuchilla, al caer, no se llevó la cabeza, llena todavía de vida; la muchacha se contorsionó horriblemente y, al deslizarse las piernas fuera de la tabla, quedó en una posición indecente.”



El ejecutor levantó por segunda vez la cuchilla que tampoco consiguió cortar la cabeza; por fin a la tercera intención la cabeza quedó separada del tronco.

Esta sesión de horror indignó al público hasta tal punto que todos los asistentes pedían a gritos que el ejecutor fuera lapidado y quizá este proyecto no se realizó gracias a la fuerza armada cuya presencia yo había requerido extraordinariamente y como medida de prevención”.

No más efervescencia dramática, no más pasión que tome por objeto la visión del cuerpo sufriente y en trance de arrepentimiento o de suprema rebeldía. La conmoción del visible despedazamiento de la víscera y el “goce” que a tal visión acompaña, había de quedar fuera de servicio. La bestia pulsional, que cada cual lleva dentro, estaba destinada a otros modos de satisfacción, aunque no muy alejados de los bordes de su antigua función reguladora. La muerte, criatura frágil y terrorífica, había de tener su guarda tan afilada como el pensamiento y ser tan pura como el alma inmaculada de un niño. El análisis definitivo de Foucault al respecto fue claro: “el castigo debía tener la humanidad como medida”, consecuencia de haber transferido el derecho de castigar, de la venganza del soberano a la defensa de la sociedad. Y podría añadirse que esta *humanidad* era sustentada por la ignorancia y el olvido de lo más humano.

Joseph Ignace Guillotín, doctor piadoso, *persona aseada y de expresión dulce*, al decir de Alejandro Dumas, concibió su máquina de matar, y el doctor Louis la llevó a cabo, para hacer menos vigoroso el acto. La guillotina había sido pensada para que el esfuerzo humano por quitar la vida a quien rompe el “armonioso discurrir de la vida en sociedad” no agolpase tanta pasión en la comprometedor escena. Como dice Martínez Shaw, la guillotina es un “instrumento racional en su diseño, humanitario en su propósito”.

La representación de la muerte había de ser representación exangüe, imagen desvitalizada y sin más crédito que el transferido a la necesidad de haber cumplido un desagradable deber. Muerte silenciosa e invisible, máquina sin sujeto capaz de cortar trescientas cabezas en un día, con sólo cambiar tres veces de cuchilla.

En este ingenio del dieciocho, accionando un pequeño resorte, se consigue escindir la brutalidad de la muerte dada de la responsabilidad que se contrae con tal acto. Nadie mata. Nadie registra apenas el sufrimiento. Esto dicta la Razón. *Se mata, o mejor, se ejecuta la sentencia dictada tras la escamoteada responsabilidad de un ser todos y ninguno.* El verdugo no es el hercúleo diseccionador de cabezas. Este funcionario no es ya más que un piadoso muñón grosero, un anodino invisible con un apéndice especializado para la ocasión.

Guillotín alivió e hizo olvidar a los bienpensantes de la grey que la muerte dada al semejante alimenta el odio y la venganza. Este hombrecillo pulcro hizo olvidar a su siglo, sangrante y atiborrado de muertes, la raíz agónica de toda ejecución, y elevó a razón de Estado la privación de un goce: el goce de ver retorcerse y sufrir el cuerpo del ajusticiado. “Seamos terribles para evitarle al pueblo serlo y organicemos un tribunal” decía Danton. Los ojos pudorosos no dejaron por ello de ser menos crueles. Un ciudadano subido en el

patíbulo y embadurnado en la sangre de Luis Capeto (Luis XVI) sacudirá su brazo esparciendo “la sangre impura” sobre los espectadores al tiempo que exclamaba: “*Hermanos, se nos ha amenazado con que la sangre de Luis Capeto caería sobre nuestras cabezas. Pues bien, ¡que caiga! ¡Tantas veces ha lavado sus manos Luis Capeto en las nuestras! Republicanos, la sangre de un rey trae buena suerte.*” Como se ve no todo fue silenciosa racionalidad. El fracaso de ese *sueño de la razón* retornó como brutalidad caníbal ante la exigencia de un público despiadado. La inmediatez y la asepsia de la cuchilla pudieron, excepcionalmente, ser detenidas para “deleite” de los espectadores. El informe oficial sobre la muerte de Hérbert rezaba así de revelador:

“*Se dejó a Hébert para el final y los verdugos, después de introducir la cabeza en el anillo fatal, respondieron al deseo que el público había expresado de condenar a este gran conspirador a un suplicio menos suave que el de la guillotina, manteniendo la cuchilla durante varios segundos sobre el cuello criminal, al mismo tiempo que hacían voltear sus sombreros victoriosos en torno a él y lo acosaban con gritos desgarradores de ¡Viva esta república! Que él había querido hacer perecer.*”

Tampoco el discurso científico quedó al margen de esta fracasada muerte limpia. Un investigador y fundador del “Teatro Anatómico” de Weimar, el barón von Fritsch, contestó al envío del cuerpo de una joven ajusticiada en los siguientes términos: “Ayer me volvió a llegar más trabajo con el cuerpo de la infanticida; desearía, sin embargo, que no hubiera sido tan bien alimentada en la cárcel, pues habría sido más útil para mis demostraciones.” Uno de los miembros de aquel tribunal era W. Goethe. Como se ve, también el ideal de la ciencia puede cegar los ojos del dolor y, dentro de la más inicua rutina, imponer una insensibilidad deshumanizadora.

Ahora, en otro milenio, parece que aquel fracasado alejamiento aséptico del goce, retorna más abrupta y morbosamente en los intersticios de la lógica encubridora de la pena y de la muerte. Los cadalsos modernos comienzan a presentar el síntoma del funcionario perezoso y negligente. La máquina malfunctiona inexorable, las manos inexpertas de los especialistas cansados dejan que la silla eléctrica achicharre a fuego lento o que la inyección letal eternice el sufrimiento del *desecho social* por una mala gestión del material técnico, por simple falta de reciclaje del material humano o por quién sabe qué razones intangibles.

Por otra parte, la eficacia del *no ver* parece fracasar, y la irrupción de imágenes, cuya crueldad hubieran aterrizado al mismo Robespierre, se presenta como una nueva forma de regulación. ¿Nueva forma de regulación o habría que decir desregulación planificada? Esta vez, sin embargo, no parece tratarse de una regulación para reforzar las estructuras de poder político, sino del simple fracaso de ese poder frente al exceso de goce que invade todo tipo de mercados beneficiarios de la muerte y del sufrimiento. La razón política como legitimadora del Estado declina su fuerza ante el empuje de una lógica más cercana al *goce* del cuerpo. Si el recorrido y la plaza del patíbulo constituían escenarios diversos del drama y desenlace del sufrimiento y de la muerte, ahora, este “recorrido”, no limitado por el espacio real, puede prolongarse y espaciarse en multitud de escenarios retransmitidos a las distintas cibernaciones de manera simultánea para “deleite” de los espectadores. El consumo entra directo, sin mediación de la norma ni de la mirada de los otros, gracias a los nuevos medios de difusión significante. Por todos los poros del cuerpo se impone un imperativo de goce, que constituye al sujeto más allá de su reconocimiento dramático en la representación social. Perversión del mercado, declive de la función legitimadora del llamado Estado social de derecho e instauración de la monarquía absoluta del consumidor consumido.

La guillotina obtuvo su triunfo del discurso científico como instrumento técnico y aséptico de muerte, pero fracasó en tanto la multiplicación de sus representaciones, la continua puesta en escena del espectáculo de la muerte, la fue alejando del sentimiento sublime y supuestamente

respetuoso de la ley. Como apunta Daniel Arasse en su magnífica obra *La guillotina y la figuración del terror*: “Al perder la dimensión sublime que le aseguraba su valor catártico, el patíbulo corre el riesgo de no hacer surgir en su espectador asiduo sino la ferocidad de ese canibalismo que es, precisamente, el primer riesgo ideológico que corre el pueblo, fácilmente reducido a la condición de populacho”.

Hoy la multiplicación de las representaciones no exige escenarios reales, tampoco masas enfervorecidas. La impotencia de la norma y de la fuerza simbólica de sus detentores frente al exceso que impone gozar de las distintas modalidades de retransmisión de la esclavitud sexual, de la desmesura sádica del racismo, del beneficio neto de la extorsión, o simplemente de la oportunidad transgresora es tal, que la nueva “realidad mediática” puede ofrecerla sin la “dimensión sublime”, desde su objetiva inocencia lucrativa, como prueba evidente de que es el mercado la fuerza motriz que conduce este siglo, y no la razón todopoderosa de un Estado de todos y de ninguno. Patente quedó en el anecdotario, cuando, no hace tanto, la ineficacia y la tardanza en la ejecución de la pena de un condenado a muerte en EEUU dio carne en un *reality show*, muy a pesar de la justicia, y mostró que el beneficio de las multinacionales de *la comunicación* es superior a cualquier concepción limitativa de la justicia en este sentido. En pantalla se pudo, se puede, y se podrá “disfrutar” de la puesta en escena —fabulación real— de una muerte en directo, y siempre que el mercado y las tecnociencias lo permitan, será posible para el uno aislado en su soledad mediática, regocijarse, con toda clase de detalles, viendo —e incluso *sintiendo* a poco que lo virtual prospere— cómo un cuerpo se retuerce y chamusca en la silla eléctrica o cómo lo humano es sometido a las vejaciones de diseño más variadas y vendibles. Por tanto, habría que hablar más bien de una desregulación planificada del consumo del goce que rompe las barreras tradicionales sobre la muerte y el dolor.

Este consumo perverso ocupa cada vez más espacio mediático e incluye, naturalmente, las ficciones de experiencias límite, retransmisiones en directo de muertes, torturas, y cualquier otro tipo de sufrimiento que dé carne a la *pasión de ser* sin más medida y límite que el dinero. La apuesta del mercado libre no ha de tener otra barrera que la de su viabilidad técnica. La entrega digitalizada, como nuevo símbolo del valor abstracto del dinero, ha mellado, tal vez para siempre, el corte limpio de la cuchilla. El olvido y encubrimiento de la muerte por la razón, que permitía al Estado hacer causa común y legitimidad, ha fracasado. La barbarie exige ahora turbulencias y mirada autista; al menos en el centro geopolítico de eso que ahora se ha dado en llamar globalización. ■

«Los cadalsos

modernos

comienzan a

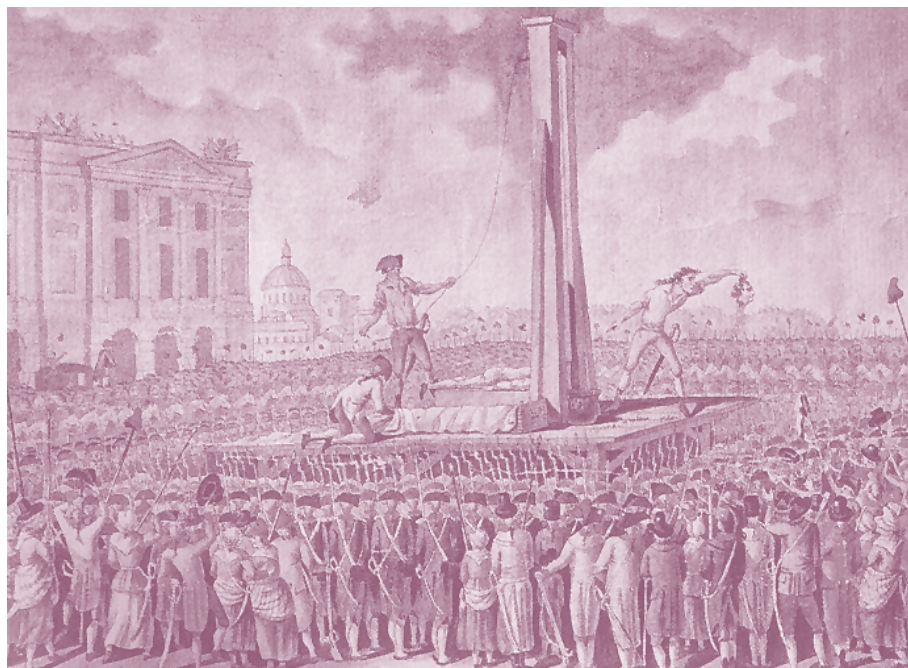
presentar el

síntoma del

funcionario

perezoso y

negligente.»

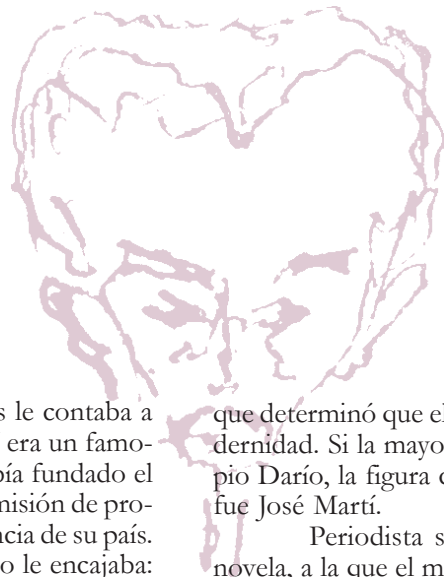




Guillermo Rodríguez Rivera

El misterio José Martí

Poesía



El poeta granadino José Carlos Rosales le contaba a uno de sus estudiantes que José Martí era un famoso poeta de Cuba quien, también, había fundado el Partido Revolucionario Cubano, que tuvo la misión de promover y organizar la guerra por la independencia de su país. El chico le decía a su vez que esa dualidad no le encajaba: no se le hacía fácil entender la idea de un poeta organizando un partido y promoviendo una guerra.

Acaso ese joven español de los tiempos que corren tenía razones para sorprenderse por ese hecho, pero creo que cualquier persona de cualquier sitio del mundo se asombraría también al enterarse de que ese hombre era, además, periodista, novelista, pensador, escritor para niños y jóvenes, y que sus obras completas abarcaban unos treinta volúmenes, a pesar de haber vivido sólo 42 años.

Cualquiera de las facetas de la compleja vida de José Martí (1853-1895), le hubiera bastado a otro ser humano para colmar una vida cumplida: él fue capaz de satisfacerlas todas.

Cuando muere, en combate con las tropas españolas el 19 de mayo de 1895, poquísimas personas conocen de veras la jerarquía de su personalidad y la trascendencia de ella. Una de ellas —creo que no casualmente— era el hombre que en unos años iba a convertirse en el más importante poeta de nuestra lengua en su tiempo: me refiero a Rubén Darío. En los días que siguen a su muerte aparece una crónica de Rubén Darío en el periódico «La Nación», de Buenos Aires, por entonces el más prestigioso de Iberoamérica.

Allí escribía el poeta de *Azul*:

«¡Oh, Cuba! Eres muy bella, ciertamente, y hacen gloriosa obra los hijos tuyos que luchan porque te quieren libre; y bien hace el español de no dar paz a la mano por temor de perderte, Cuba admirable y rica y cien veces bendecida por mi lengua; mas la sangre de Martí no te pertenecía: pertenecía a toda una raza, a todo un continente; pertenecía a una briosa juventud que pierde en él quizá al primero de sus maestros; ¡pertenecía al porvenir!»



Autorretrato de Martí en presidio en 1870

Esta insólita crónica, arrancada como del alma del poeta nicaragüense, estaba lamentando la muerte de quien Darío sabía que era uno de los iniciadores de ese movimiento de renovación de la literatura en lengua española que se ha llamado «modernismo».

Desde hace ya unas cuantas décadas, sabios estudiosos de la literatura en español de los dos lados del Atlántico, han ampliado y ahondado en el alcance del modernismo hasta entenderlo no sólo como una tendencia, sino como toda una época en la renovación de las letras de la lengua, tanto en el verso como en la prosa,

que determinó que ellas entraran definitivamente en la modernidad. Si la mayor figura de la nueva poesía fue el propio Darío, la figura capital y fundadora de la nueva prosa, fue José Martí.

Periodista sobre todo, Martí escribió una única novela, a la que el mismo llamaba «noveluca». La hizo por encargo, pero hoy los críticos y estudiosos la postulan como una de las mayores novelas modernistas: Martí la tituló *Amistad funesta*.

Pero el centro macizo de la prosa martiana está en las innumerables crónicas que esparció por los más importantes periódicos americanos de la época. En «La Nación», de Buenos Aires, apareció la mayoría de una impresionante serie que tras su muerte se han recogido bajo el título de «Escenas norteamericanas».

En la crónica de Rubén Darío que he citado, y que el poeta recogió en 1896 en su libro *Los raros*, el autor de *Azul* exaltaba esa prosa extraordinaria, que le hizo ver unos Estados Unidos que él no se imaginaba que existieran. Escribiendo desde Nueva York, donde vivió casi quince años, Martí va recorriendo prácticamente todos los aspectos de la vida de la gran potencia en los exactos momentos de su despegue, y adentrándose en los pormenores de la existencia de esa nación.

El genio de renovador de la poesía, de husmeador permanente en la modernidad que llevaba en sí Darío, le hace destacar, deslumbrado, la crónica donde Martí presentaba a «un Walt Whitman patriarcal, prestigioso, líricamente augusto, antes, mucho antes de que Francia conociera por Sarrazin al bíblico autor de las *Hojas de hierba*». En otro sitio de su prosa, Darío confesaría que, cuando escribió el famoso soneto a Whitman que figura en *Azul*, no había leído al gran poeta norteamericano, sino sólo la crónica que sobre él escribió José Martí.

Martí se deslumbra con el crecimiento de la industria y el auge del progreso en los Estados Unidos; con la presencia y el poderío de la democracia norteamericana, incluso más aún por ser él un hombre que proviene de un país colonial. Pero acaso por ser un hombre de una zona del mundo que buscaba la conformación de su propio camino en la historia, Martí va, paulatinamente, advirtiendo que lo que el llama «el culto desmedido a la riqueza», ha ido transformando a la república proyectada por los padres fundadores en «una república de clases».

Cuatro años antes de morir, da a la luz un artículo que hoy se considera, por muchos, casi como un verdadero manifiesto sobre la identidad y el destino de América Latina. Martí lo tituló «Nuestra América». Había aparecido en *La revista Ilustrada*, de Nueva York, y allí podían leerse cosas como éstas:

«¡Estos hijos de nuestra América, que ha de salvarse con sus indios, y que va de menos a más; estos desertores que piden fusil en los ejércitos de la América del Norte, que ahoga en sangre a sus indios, y que va de más a menos!»

Pero a esa perspectiva de la afirmación de lo propio, Martí unía una sabia visión de universalidad del pensamiento:

«Lo que quede de aldea en América debe de despertar. Estos tiempos no son para acostarse con el pañuelo en la cabeza sino con las armas de almohada, como los varones de Juan de Castellanos. Las armas del juicio, que vencen a las otras. Trincheras de ideas valen más que trincheras de piedra».

El día anterior a caer en combate, Martí escribe una carta a su gran amigo mexicano Manuel Mercado, en la que le da las claves de los fundamentos de la guerra que ha promovido y en la que morirá apenas veinticuatro horas después:

«Mi hermano queridísimo: ya puedo escribir, ya puedo decirle con qué ternura y agradecimiento y respeto lo quiero y a esa casa que es mía y mi orgullo y mi obligación; ya estoy todos los días en peligro de dar mi vida por mi país y por mi deber — puesto que lo entiendo y tengo ánimos con qué realizarlo— de impedir a tiempo con la independencia de Cuba que se extiendan por las Antillas los Estados Unidos y caigan, con esa fuerza más, sobre nuestras tierras de América. Cuanto hice hasta hoy y haré, es para eso. En silencio ha tenido que ser, y como indirectamente, porque hay cosas que para lograrlas han de andar ocultas, y de proclamarse en lo que son, levantarían dificultades demasiado recias para alcanzar sobre ellas el fin».

Sin saberlo, Martí está respondiendo al reproche que Darío le haría a Cuba tras la muerte del poeta: su sacrificio, tal como él lo entendía, tenía sobre todo una dimensión americana.

Martí es el creador de una extraordinaria revista para los niños de América que él tituló *La Edad de Oro*. Fueron cuatro números de una publicación que Martí escribió y/o tradujo íntegramente, para comunicar con los niños del continente y mostrarles lo mejor de su historia, de las letras, de las artes, de las ciencias. Hoy esos cuatro números se reúnen como un volumen que Gabriela Mistral tenía como una obra maestra de la literatura para niños y jóvenes.

Martí fue, como he escrito, poeta. Sólo después de su muerte se editaron sus renovadores *Versos libres*, escritos durante la década de los años setenta del siglo XIX, en los que prescindía de la rima, y se aplicaba a crear unos poderosos endecasílabos blancos, en los que conectaba con lo más avanzado de la poesía de su tiempo. Poemas como «Dos patrias», «Yugo y estrella», «Amor de ciudad grande», «Árbol de mi alma», figuran entre los textos que comienzan la renovación de la poesía de la lengua.

En 1882, Martí edita en Nueva York su poemario *Ismaelillo*, en versos de arte menor, en seguidillas o romancillos donde resuenan las voces de los grandes poetas de la mística española; nueve años después dará a la imprenta, también en Nueva York, sus *Versos sencillos*, impresionante colección de cuartetas y redondillas indirectamente autobiográficas que, desde mi punto de vista, son un paso en el camino de eso que años después se llamará el «neopopularismo»: el apoyo en una tradición que se recicla y que se expresa en los términos de la más avanzada poesía de su época. Un texto como la encantada «Niña de Guatemala» —las cuartetas que llevan el número IX en la serie— es una prefiguración de los cuentos modernistas en verso, de los que fue supremo hacedor Rubén Darío.

España fue un amor constante en José Martí, hijo de padre valenciano y madre canaria; había estudiado derecho y filosofía y letras en la Universidad de Zaragoza.



José Martí junto a Máximo Gómez, en el exilio de Nueva York, 1894.

Como podría parecer un contrasentido en él, lo escribió en las redondillas que llevan el número VII en los *Versos sencillos*:

Para Aragón, en España,
Tengo yo en mi corazón
Un lugar todo Aragón,
Franco, fiero, fiel, sin saña.

Si quiere un tonto saber
Por qué lo tengo, le digo
Que allí tuve un buen amigo,
Que allí quise a una mujer.

.....
Amo la tierra florida,
Musulmana o española,
Donde rompió su corola
La poca flor de mi vida.

«España
fue un amor
constante en
José Martí.»

Cabría hablar, entre lo mucho que resta de su obra y que ni siquiera podremos mencionar por puras razones de espacio, de sus tremendos *Diarios*, sobre todo el que corresponde a las últimas semanas de su vida, hilvanado entre Cabo Haitiano y Dos Ríos, el lugar de su muerte. La pura literatura de campaña, la del hombre asomado al combate que él mismo se ha impuesto, se mezcla extraña y poderosamente con un redescubrimiento enteramente poético de la naturaleza cubana, a la que se asoma en esos días finales de su existencia.

Martí no encaja, es cierto. Tiene razón el joven alumno de mi amigo el poeta José Carlos Rosales. Es una extraordinaria figura de la historia y la literatura que los cubanos tuvimos la extraña fortuna de que naciera entre nosotros. Todavía, a los que hemos pasado buena parte de la vida leyéndolo y ya tenemos más años de los que él pudo vivir, nos asombra. Sigue siendo un misterio esa concurrencia de tantos dones en un solo hombre, y esa permanencia de sus ideas y su manera de decir.

Por ello, estas pocas páginas de ninguna manera pudieron pretender mostrarlo en su entera dimensión, que acaso no nos hemos explicado suficientemente. Pero si ellas sirvieran para incitar a unos hipotéticos lectores a entrar en la selva de su literatura, estoy seguro de que estaré satisfecho.

Creo que quienes se arriesguen a ello también lo estarán. ■



Jorge Rodríguez Padrón

Luis Ferial

Carta de recomendación

En el principio fue la conciencia; y la conciencia se hizo palabra. ¿Conciencia de qué? ¿Qué palabra le dio nombre? Desde su lejana isla natal, Tenerife, en el archipiélago canario, Luis Ferial (1927-1998) llega a Madrid, en 1951, con el propósito de completar sus estudios universitarios, pero la poesía se cruza en su camino. No como una dedicación paralela, o suplementaria, sino como la forma única posible de estar (y ser) en el mundo. Desde la infancia gozosa y febril, desde el mundo mágico de las cosas cercanas y familiares, pasa al mundo anónimo, callejero y urbano donde vivirá su juventud y madurez; la mirada virgen del niño, que hace de su mundo el mundo, será atención del adulto que afronta –por vez primera– la existencia y el tiempo como aventura y como dolor; las lecturas iniciales de Juan Ramón Jiménez o Rabindranath Tagore dan paso al conocimiento (y traducción) de poetas franceses y anglosajones o al entusiasmo por la obra de Luis Cernuda. Entonces, Luis Ferial fija su residencia en Madrid (una decisión que es una elección) y se suma a la corriente abierta por los poetas españoles de su tiempo, quienes, frente a la poesía testimonial y beligerante de los años cuarenta, proponen un compromiso con la palabra como iluminación de la complejidad reflexiva de la existencia y como conciencia del tiempo. Próximo, en la actividad literaria y en la amistad, a nombres como José Hierro o J.M. Caballero Bonald, José A. Valente o Francisco Brines, Claudio Rodríguez o Manuel Padorno, su escritura crecerá –sin embargo– de modo subterráneo, en las cercanías de su inti-

«Respetuoso
con la estética
del tiempo,
su verso de corte
clásico.»



midad y en ese laborar silencioso que siempre habrá de caracterizarla.

Sumiso y respetuoso con la estética del tiempo, su verso de corte clásico (equilibrio rítmico y claridad expresiva de endecasílabos y heptasílabos), su preciso ajuste de la palabra a la idea (fidelidad al esquema racional de la adjetivación y la sintaxis) o su nunca disimulada intención moral para el poema (fe en la temporalidad machadiana), configurarían la expresión de esa conciencia (título de su primer libro, premio Adonais en 1961) del tiempo que caracteriza el primer estadio de su obra. Conciencia en donde anida, sin embargo, un embrionario revulsivo para esa aparente aceptación del objeto por parte del poema, para esa ponderación lógica entre la escritura y sus referentes reales. Hacia 1965 (y la fecha no es casual), Luis Ferial declaraba –incluso frente a los poetas más afines– que entendía el ejercicio poético como algo más que una forma de *participación en* (o *conocimiento de*) la realidad. «Yo veo el fenómeno –son sus palabras– como algo más complejo. Veo manifestación, interpretación, fijación de la esencia del poeta en el tiempo, intuición (...) Y si alguna nota tuviera que anteponer a las otras, ésta sería la interpretación; interpretación de la vivencia en el tiempo». Al insistir en la complejidad, en la interpretación, y al no desdeñar el carácter intuitivo de la escritura poética, Luis Ferial se inclina por una visión que va siempre un poco más allá (y más adentro) de la realidad a la cual accede por medio del conocimiento o de la reflexión intelectual. Conciencia, pues, de la incertidumbre; nunca de la seguridad. Escritura que para nombrar esa conciencia, ha de reconocer sus limitaciones y volverse contra sí misma desde una posición descreída. Así, la conciencia se hace *fábula* (*Fábulas de octubre* será su segunda entrega, premio Boscán en 1964); es decir, discurso en el tiempo, constantemente contradicho por la voluntad subvertidora que el poeta transmite a su palabra. Juego de suplantaciones con doble fondo moral, pero donde lo coloquial afectivo invierte –una y otra vez– el orden estricto que toda moral pretende consolidar.

El poema, menos concentrado en el ejercicio rítmico, se propone ahora como un desarrollo lineal y sucesivo (narrativo también, pues la anécdota es su sustento vertebral), pero alterado, inesperadamente, por bruscas síncopas o por intencionados recursos distanciadores o irónicos. Una peculiar mirada subjetiva se aplica entonces al drama de la existencia; y una doblez, entre dialógica y crítica, se va dibujando en los sucesos y lugares que prestan motivo a cada poema. Oblicuidad en la mirada y atrevimiento en la expresión (moderados aún) conducen hasta otra doblez que la propia escritura genera: lo discursivo de estos poemas desemboca en la prosa. Durante los años 1960-1970, Luis Ferial escribirá una serie de prosas (no reunidas en libro hasta 1983, *Dinde*, y 1986, *Más que el mar*) que no contradicen la sustancia poética de su escritura (y que discurren al margen de sus específicas narraciones, género también cultivado por nuestro autor), todo lo contrario, dan fe de que el poema no es límite para esa voluntad poética que desde una a otra forma se interroga recíprocamente. Porque el tema aquí es la memoria de la niñez, el retorno a la infancia y la recuperación de aquella mirada transparente, de aquel

tránsito hacia el principio (origen del mundo; fundación de la palabra). Los poetas españoles de su tiempo se habían dejado arrastrar por la añoranza sentimental, por el lugar común (tópico, en algunos) de una tristeza que apenas confirmaba la evidencia destructora del tiempo; expresado todo ello con un lenguaje exclamativo y reverente. Luis Feria, al elegir la prosa para dar rienda suelta a la visión lírica de su pasado, propone una nueva lectura del mismo, ajena al poema; o mejor, que se añade al poema y con él establece una confrontación espejeante: conciencia, del tiempo que es marca existencial y origen de la escritura.

Sucede esto en unos años en que —por una parte— se fijan los caracteres determinantes de lo que se dará en llamar generación poética de los cincuenta; y se empiezan a oír —por otra— las primeras voces que solicitan una renovación de tal escritura. Poetas que se empeñan en repetir (simples fórmulas ya) los rasgos que una crítica acomodaticia o académica entiende como sus virtudes más sobresalientes, sin plantearse siquiera una leve sospecha sobre sus limitaciones (así, Angel González y Gil de Biedma y Francisco Brines...); poetas que —y el caso de Luis Feria es paradigmático— prefieren un silencio reflexivo para entender su propia escritura como límite que debe ser transgredido (así, Caballero Bonald y Claudio Rodríguez y José A. Valente y Manuel Padorno; así, Tomás Segovia y Antonio Gamoneda y Arturo Maccanti y César Simón..., entre los que las nominas al uso se empeñan en silenciar). Casi veinte años tardará Luis Feria en publicar de nuevo. Debido, sin duda, a circunstancias personales. Pero a lo largo de ese tiempo, el poeta reflexiona en profundidad (de forma más o menos consciente, pero decisiva) sobre la concepción del idioma y sobre el sentido del lenguaje. No renuncia a su radical fidelidad (razón y claridad antes que irracionalidad y hermetismo), pero adopta una postura de mayor riesgo, que tiene que ver con su vuelta definitiva a Tenerife, al concluir la década de los setenta.

El reencuentro con su espacio vital originario (la isla; la casa familiar) se produce ahora desde la distancia que otorga la sabiduría y la madurez; el tiempo y una experiencia literaria cumplida. Pero se produce también en soledad: el poeta vuelve a un mundo que ya no puede ser como era (o como recordaba que era) y que, en consecuencia, le es ajeno y hasta enemigo. Es cierto que en la isla recupera el lenguaje como identidad; ello es, que en su escritura se siembra la discordia de la ironía, del absoluto descreimiento, emanados de la doblez y el mestizaje, también de la plural ambigüedad, que caracteriza el español hablado en Canarias. Lo coloquial (que habita sus poemas del modo más vivo y espontáneo) no es sólo una formulación de escritura, sino una tonalidad y hasta una gestualidad que le concede una capacidad de sugerencia mucho mayor e implanta, con ella, una constante mutación irónica de insospechada efectividad. Porque si la isla da (allí el principio de identidad recuperado), la isla quita (su limitación geográfica, su ciclo vital repetitivo, su estrechez social): el tiempo se vive como degradación (incluso física) de forma más dramática, y al poeta le será dado conocer por ello que su cínica defensa, la palabra, tampoco es suficiente para vencer a la muerte. Entre la necesidad de escribir (para no perecer) y la condición efímera de la escritura se debate el escritor (y el hombre) Luis Feria. Se resiste, sin embargo, a caer en un fácil y desgarrado patetismo; no desea insistir en la retórica tristonja de la gravedad moral. Prefiere —como decimos— alterar irónicamente el orden existencial y dar un sentido lúdico y renovador a su poesía, a partir de 1981. Cambio sustancial, pues la atención del poema se traslada del yo (conciencia subjetiva o sentimiento del tiempo) al objeto; incluso a los objetos más triviales. Pero ese objeto (o animal o ficción literaria de peculiar anacronismo) también es el yo: su apariencia física (frágil o caduca; patética o burlesca) es un ejemplo que devuelve la imagen del poeta que mira, que se mira en ese mundo que ha elegido como refugio y que le

concede el milagro de la revelación poética.

No se detiene Luis Feria en la perplejidad contemplativa que lo sorprende en las primeras entregas de entonces (*Calendas*, 1981; *Clepsidra*, 1983), sino que apura la situación hasta entablar un diálogo (distancia reflexiva y crítica) consigo mismo y con el lenguaje, a través de ese objeto interpuesto, desde *Salutaciones* (1986) hasta *Cuchillo casi flor* (1989). *Casa común* completará, en 1991, la secuencia de *Salutaciones*. Y *Seis querellas de amor*, del mismo año, ahonda en ese drama, que es sentimiento que es tiempo, alumbrado ya —esplendor de la ironía— en *Del amor* (1989). No es casual el rostro que Pepa Izquierdo dibuja para la portada de este último poemario: mirada entre tímida y recelosa, ante un espejo. ¿Rostro femenino? Una extraña neutralidad de vejez, en esas facciones cenicientas que siembran inquietud. Iremos entendiendo algo más en las *querellas* que le siguen. Quejas. Pero con el valor de entrega y vencimiento que todo acto de amor otorga a esa palabra. Sólo seis poemas, pero reveladores: escritura que ni teme a la verdad ni se avengüenza del despojamiento. Amor más allá de toda anécdota, puro combate entre renunciación y posesión; cuanto lo hace trágico, doble que es siempre de la muerte. Y nada de pudor: qué ingenuas resultan, ante estas imágenes de verdad eróticas, palabras y palabras que se consumen hablando de esa pantomima de cuerpos a salvo de toda verdadera pasión destructora.

Si *conciencia* el comienzo, «Demencia del vivir» ahora, en *Arras*, de 1996. Y subsiguiente aceptación del final: «Demencia del vivir, lléname aún más;/ hacia la muerte voy; dame la mano». Versos que duplican la voluntad con que culminaba las *querellas* de amor. El camino no se interrumpe; a pesar de todo, hay que decir con premura lo que resta por decir; por fuerza habrá de aceptarse ese nuevo espacio, con su exigencia de vuelo que es disolución en la vastedad azul de aire o mar que se abren a la contemplación, pero no sólo a eso. La danza solitaria es una forma de contacto y prolongación corporal, agitación de una vida incansable y a la vez imposible («Cuanto más me prodigo más me colmo:/ sólo el mar es mi semejante»), lo que pone de manifiesto —poéticamente, a través de una forma consolidada— el sentido de este debate con la escritura. Cántico y celebración. Pero no adormecedores, ni enajenados de esa conciencia poética tan sólidamente construida y tan generosamente prodigada. De ahí, su fuste moral inmovible. Cántico y celebración que no mellan la sabiduría lograda que, a través de una medida distancia, imponen mayor contundencia a la expresión (ya inútil añadir más) y mayor dramatismo al sentido (esa naturalidad demoledora). Siempre, un enfrentamiento espejeante (reflexión y transparencia) para proyectar vida en ese *otro* que allí se le aparece inerme; sabiendo (porque así se evidencia en la brevedad del poema, en lo no dicho, en el silencio sugeridor de sus textos, en la sintaxis sincopada o en sus curiosos e intencionados encabalgamientos) que aquel deseo de consciente claridad del comienzo ha derrotado en las playas de una dolorosa sabiduría, a cuyo vencimiento contribuye (aun reconocida la insuficiencia de la palabra) ese sabio y duro escepticismo con que su escritura se resiste a la clausura y a la vejez, por más que fueran estos los motivos que acabarían determinando su trágica razón de ser. ■



S. Palenzuela. Estudio para el retrato de Luis Feria, 2000

«Reflexiona en
profundidad sobre
la concepción
del idioma y
sobre el sentido
del lenguaje.»



F. Javier Moreno

Un lector de Leopardi

¿Qué es un poeta? Un hombre desgraciado que oculta penas bondas en su corazón, pero cuyos labios están hechos de tal manera que los gemidos y los gritos, al salir por ellos, suenan como una música bella. Le pasa lo que a la infeliz víctima atormentada a fuego lento dentro del toro de Fálaris: sus gritos no podían llegar a los oídos del tirano para aterrorizarle: para él sonaban como música dulcísima. Sören Kierkegaard

Il gobbo fottuto...!, Il gobbo fottuto...! Una caterva de chiquillos, cebándose en el escarnio, persigue por la calle a un joven contrahecho. El lugar es un pequeño pueblo —Recanati— desde el que se domina un horizonte de colinas y de mar, sobre la claridad de la costa adriática, en la región italiana de las Marcas. La víctima es el hijo mayor del señor conde Monaldo Leopardi y de la señora marquesa Adelaida Antici: un tipo raro, hurañ, de risible aspecto, a quien bien vale la pena esperar jugando en las inmediaciones de su palacio y acechando a la vez sus entradas y salidas, para pasar a su costa un rato divertido. Es también, pero eso qué puede importarle al común de las gentes, la más alta cima de la poesía romántica italiana, y una de las mejores y más auténticas, ricas, emocionadas y personales voces de la poesía lírica de toda Europa en la primera mitad del siglo XIX.

Dice Antonio Colinas en su sobresaliente estudio sobre la vida y obra del poeta de Recanati que «la crítica sin aproximación, sin amor, está destinada al fracaso y al polvo de las bibliotecas». Deseo entonces, más que empeñarme en descubrir las fuentes literarias de los poemas y del estilo de Leopardi; más que insistir en proclamar o refutar la importancia de la figura de Leopardi en el fenómeno romántico de su país; más que averiguar su influencia en los poetas posteriores intuyendo (y, lo que es más aparatoso, demostrando) en aquéllos y aquellos otros pasajes de Unamuno o de Ungaretti una sombra de su melancolía, un destello de su rabia —cuando grita: «Soy jorobado y enfermo, luego Dios no existe»—, un reflejo de su paciencia o de su belleza, que ya se dice en unos versos «paciencia es belleza»...; más que acercarme a Leopardi desde la perspectiva que se supone apropiada para un aspirante a aventajado (que no aventajado, porque esto ya me parece haberlo conseguido) crítico científico, pretendo hacerlo desde otro punto de vista notablemente menos interesante, pero desde luego no menos interesado: el del lector ingenuo; el de ese hipotético lector que todo lo ignora, pero que una noche, al levantar distraídamente la cabeza y toparse de frente con la luna llena, siente fluir por su ánimo una tristeza a la par que por su memoria unos versos:

*¡Qué penosa / era mi vida, y aún lo es,
amada luna!*

y siente el espoletazo (discúlpeleme el barbarismo, o la barbaridad) de repente, que a la vez es un bálsamo, de no encontrarse solo en el tiempo. Espoletazo, por cuanto ese improbable lector —no importa en qué momento de desilusión diera vida Leopardi a esos versos (habría perdido la esperanza, habría sido afrentado por alguien, habría oído risas a sus espaldas, habría creído advertir equívocas miradas...)—, ese acaso inexistente lector desde cuyo punto de vista pretendo redactar estas páginas, abatido por su propia pesadumbre, rememora esa poesía y comprende que, por deber hacia aquel desdichado, tiene

que responder con algún signo que indique que le comprendió, que recibió su desesperado mensaje. Después, la cobardía, la pereza, la costumbre, se encargarán de desmontar el mecanismo de esa espoleta que debía haber dado fuego a la carga y haber producido, como una deflagración, ese acto, esa obra, o siquiera el humo de la ignición: ese talante de entereza y dignidad para con las adversidades de la vida, que conformaran una respuesta significativa y válida a la llamada que a través de los siglos, de los territorios y de los idiomas, quiso tal vez lanzar aquel ser infausto y desdeñado hacia la luna, a esa misma luna que contempla el lector, el inexistente lector que nos ocupa. Ese quimérico sujeto que, desoyendo las advertencias de quienes sensatamente defienden la importancia del peso de la tradición en la literatura y combaten, en consecuencia, el entendimiento «existencial» del fenómeno literario; haciendo caso omiso de las palabras del maestro: «Se ha establecido que todas las obras son obra de un solo autor, que es intemporal y es anónimo»; y sobrestimando, por fin, el necesariamente limitado alcance que las circunstancias personales tienen en la obra de quien escribe en un país determinado, en una determinada lengua, en una corriente cultural y en un momento histórico determinados; se atreverá ese imaginario lector a preguntarse no qué autores (que fueron cientos) frecuentaron los fatigados ojos del poeta, sino algo más trivial como ¿qué música escucharía Leopardi en alguno de aquellos salones literarios de Bolonia, Milán o Florencia que alguna vez visitó? Acaso el anfitrión había contratado una pequeña orquesta de cámara, o alguien de entre los invitados se había sentado espontáneamente al piano que no habría de faltar en un salón de buen tono. ¿Escucharía las obras de sus contemporáneos y compatriotas Rossini o Donizetti, las primeras composiciones de Liszt o de Chopin, escucharía al socorrido y prolífico Vivaldi, a Mozart, a Beethoven? ¿Qué música estaría escuchando —y aquí pretendía llegar ese lector que no existe pero que secretamente dirige el curso de estas líneas—, mientras veía, consumido por el bochorno y la rabia, cómo la mujer que amaba se entretenía coqueteando con unos y con otros, acaso a la par que con él mismo, sin reparar en que aquél hombre deforme tenía un alma y un corazón y un cuerpo, aunque grotesco, y que distraía el dolor de su pasión y su deseo insatisfechos escribiendo miles de páginas? ¿Qué música o qué silencio atroces sonaría en su cabeza mientras miraba, en los atormentadores y numerosos momentos en los que sus ojos enfermos no le permitían leer («esta bárbara melancolía —escribe— que me devora y que con el estudio se alimenta y que sin el estudio crece»), mientras miraba el pavoroso panorama de su vida, de toda su vida «sin —como dijo el poeta— un alma que llevarse a la boca»? ¿sin haber tenido nunca «aquél momento de unión irrepetible, / la tibieza de una piel, de unos labios, cuyo solo recuerdo / protegiera una noche su corazón, le diera fuerza / para continuar el error de vivir hasta mañana».

por decirlo con palabras de otro poeta?

Confesaba Ionesco en su diario que él se emborrachaba porque padecía una mala cenestesia: se encontraba a disgusto en su propio pellejo, por eso bebía mucho alcohol: para estar siempre fuera de sí mismo. ¿Cuán fuera de sí mismo no hubiera deseado encontrarse Leopardi, fuera de ese cuerpo malmarriente y ridículo, cuando los niños de Recanati, a bolazo de nieve limpio, una y otra vez le tiraban

«Algún signo que indique que le comprendió, que recibió su desesperado mensaje.»

S. Ferrazi.

Retrato de Leopardi, 1897



por tierra el sombrero, o remedaban su irrisoria figura con la desinteresada crueldad que solamente saben prodigar quienes son (o creen ser) inocentes?

«Dadme que llegue a ser bello por dentro. Y que cuanto por fuera poseo esté de acuerdo con mi interior. Que siempre tenga por rico al sabio. Y que mi riqueza sea, ni más ni menos, la que un hombre sensato puede llevar y soportar». ¿Cuántas veces él, que tan profundamente conocía el griego y a los autores clásicos, habría llegado a leer, e incluso a hacer suya, esta invocación a los dioses de Platón? Poco tardó Leopardi en comprender que de nada valen la grandeza poética ni la belleza del alma cuando no van acompañadas de la hermosura física:

e per virili imprese, / Per dotta lira o canto, / Virtù non luce in disadorno ammanto.

Son versos de un poema, *Último canto de Safo*, que, todavía no cumplidos los veinticuatro años, escribió inspirándose en unos versos de Horacio que hacen referencia a la poetisa griega, celebrada por Platón como la décima musa por ser la más grande lírica de su tiempo, como lo fue del suyo el propio Leopardi, como él fea y desdeñada y desgraciada, de quien hasta las aguas del arroyo huyen, según se dice al final de la segunda estrofa, para no contaminarse del pie de la desdichada amante.

En *La noche del día de fiesta* vemos cómo la propia naturaleza, la que ha hecho nacer en él la pasión y el deseo, no el amor, «qué importa el amor, subterfugio desmesurado e inútil del deseo», la propia naturaleza que ha puesto en él ese «afán», por nombrarlo con un pudoroso eufemismo leopardiano, le niega, por su deformidad física, toda esperanza de satisfacerlo:

A te la speme / Nego, mi disse, anche la speme; e d'altro / Non brillin gli occhi tuoi se non di pianto.

Es cierto que la enfermedad y la fealdad provocan en el ser humano un rechazo —y no digamos entre algunos animales, que hasta matan a sus congéneres más débiles o inválidos— que conduce a quien las padece a una indeseada soledad, a un doloroso distanciamiento del entorno, como el que viaja a un país extranjero, y gracias a ese alejamiento impuesto le es posible captar la realidad que le circunda y su realidad personal más íntima y humana (es decir más «exportable», más «común» a la generalidad de los hombres), con una actitud crítica más rigurosa y con la insobornable lucidez que confiere el desapego, con la autoridad que otorga el fracaso, con la frialdad que proporciona el desarraigo, con el arrojo de quien todo lo ha perdido, como declaraba haberlo perdido Leopardi en una carta a sus amigos de Toscana, antes de añadir: «Soy un tronco que siente y sufre». Ese decidido empuje valeroso del repudiado que nada tiene que perder se clarifica en unos versos de Juan Gil-Albert, autor de una obra tan extensa y tan bella y tan profunda como al parecer poco visitada, cuando dice en el poema *Homenaje a Federico Chopin* —como Leopardi, romántico, y enfermo también:

Estar enfermo es dulce, es preservarse / de la áspera salud con que los hombres, / no sabiendo qué hacer, bajo su puño, / aplastan las bondades de la vida. / Estar enfermo es dulce, es rumorosa / placidez, es un pacto inextricable / con la fuerza doliente, es osadía. / Es atreverse a todo.

Atreverse tal vez a encararse con la certeza de que todo cuanto le suceda al hombre, y más si es un artista, todo lo que le ocurra incluso, o especialmente, lo peor: las humillaciones, los bochornos, las desventuras, los defectos, los fracasos, la irrestañable herida de los no amados, todo, ha de servir como una arcilla con la cual moldear una obra, o menos que eso: configurar un gesto, una actitud que dignifique nuestro efímero paso por el mundo.

Alguien dijo que sólo hay dos clases de hombres: los fracasados y los desconocidos. El mismo Leopardi se considera a sí mismo un fracasado cuando escribe en *Los recuerdos*:

y será amargo haber vivido en vano, / y la dulzura de la muerte aliviará mi pena.

No opina lo mismo Luis Cernuda respecto al sentido de su propia obra, sentido que legítimamente puede

hacerse extensible a la obra de otros creadores, opinión sobre el no completamente improductivo trabajo que llevan a cabo quienes «viven por la palabra y mueren por ella», que no estaría de más exponer a modo de contrapunto con los desesperanzados versos anteriores:

Cuando en días venideros, libre el hombre / Del mundo primitivo a que hemos vuelto / De tiniebla y de horror, lleve el destino / Tu mano hacia el volumen donde yacían / Olvidados mis versos, y lo abras, / Yo sé que sentirás mi voz llegarte, / No de la letra vieja, mas del fondo / Vivo en tu entraña, con un afán sin nombre / Que tú dominarás. Escúchame y comprende, / En sus limbos mi alma quizá recuerde algo, / Y entonces en ti mismo mis sueños y deseos / Tendrán razón al fin, y habré vivido.

Arrastrado nuestro ya casi olvidado ingenuo lector hasta esa edad tan inestable desde la cual puede uno decir junto al poeta:

Como si ya no fuese mía / contemplo mi vida,

no sabe si escribir que recuerda o que imagina a un muchacho de apenas veinte años hojeando por vez primera a Leopardi, leyendo en voz alta en un pésimo italiano algunos versos de la edición bilingüe, subyugado por la música y el ritmo, por su languidez y su misterio, tanto o más que por el significado que les diera el traductor al volcarlos al castellano...

e intanto vola / Il caro tempo giovanil; più caro / Che la fama e l'allor, più che la pura / Luce del giorno e lo spirar: ti perdo / Senza un diletto, inutilmente, in questo / Soggiorno disumano, intra gli affanni. / O dell'arida vita unico fiore.

Y estos versos que han permanecido incólumes durante más de veinte años en la memoria de aquel muchacho no se sabe si imaginado o recordado, engalanando y aportando consistencia y entusiasmo a su ya desvencijado recuerdo, le acompañarán posiblemente siempre hasta una apartada sepultura de un perdido camposanto de Castilla, a yacer, humilde hoja de un árbol sin nombre, bajo el rasero que a todos nos iguala, bajo una lápida de piedra que perpetuará por muchos años la memoria no de ese anónimo lector sino del poeta que escribió estos cuatro versos en aquel mármol grabados:

Vo dove ogni altra cosa, / Dove naturalmente / Va la foglia di rosa, / E la foglia d'alloro.

Pero acaso este puñado de palabras no tengan más sentido que el de recordar a ese lector que siendo Nadie, como Ulises, puede ser cualquiera de nosotros; recordar a ese hipotético lector y recordarle que si acaso por falta de aptitudes suficientes o exceso de incuria y de desgana no logra superar alguna prueba de memoria a corto plazo no se inquiete: no ha de permitirse a sí mismo sentir la frustración; más bien que dé las gracias por haberle sido concedido el privilegio de visitar una vez más la emoción de un territorio: la poesía, una hermosa parcela de este mundo de la cual ya se creía definitivamente desterrado y proscrito para siempre.

Y concluir señalando que si verdaderamente, como dijo Thomas Mann, «toda civilización y toda perfección moral han salido del espíritu de la literatura, que es el alma de la dignidad humana», debemos felicitarnos de haber elegido la obra de Leopardi para nuestra desinteresada lectura, y recordarle con gratitud a él y a cuantos, con la transmutación heroica del sufrimiento en belleza a través de la poesía, contribuyeron a ennoblecer ese «alma de la dignidad humana», alma en la cual, autores y actores los unos y espectadores los más, tenemos la inmensa fortuna de participar todos. ■

«Leopardi se
considera a sí
mismo un
fracasado.»

Leopardi en su lecho de muerte. G. Turchi, 1865





Ángel Rodríguez Abad

Antal Szerb

El viajero bajo el resplandor de la Luna

narrativa

Si echamos una mirada sobre el siglo que acaba de terminar en su conjunto, no podemos dejar de considerar sus años iniciales —prolongados y vivificados en el agitado y enriquecedor período de entreguerras: de 1918 a 1939— como la etapa donde se iban a gestar gran parte de los planteamientos y preocupaciones de lo que iba a ser la estética rupturista del siglo XX. Y hemos de reconocer que ese espacio tan indefinido como heterogéneo que se conoce como *mitteleuropa* (ciudades como Viena y Berlín, y en menor medida Praga o Budapest, con el idioma alemán como lengua de cultura y con el fermento judío como peculiar levadura intelectual) fue el lugar donde surgió gran parte de lo que sería la élite de las artes y de las letras del primer tercio de siglo. No sólo escritores, músicos y pintores, también cineastas —el arte por excelencia propio del siglo— surgirían en este caldo de cultivo. De Robert Walser a Fritz Lang, de Kafka a Lubitsch, de Thomas Mann a Billy Wilder serían tocados por la herencia de la cultura germánica de la Europa pre-bélica de los primeros años del siglo. El libro de memorias de Walter Benjamin, *Infancia en Berlín hacia 1900*, puede ser un excelente ejemplo del clima de un “fin de Imperio” que unía o mantenía suficientemente unidos a pueblos y tradiciones diversos entre sí.

Antal Szerb (1901-1945), novelista e historiador de la literatura y maestro del ensayo literario en la Hungría de entreguerras, es producto de tal ambiente. Realizó sus estudios de bachiller en el liceo de los padres escolapios de Budapest, y luego pasó un año en Graz (Austria) para perfeccionar su alemán. Viajaría por Europa y entró en contacto con la literatura contemporánea en los principales idiomas de cultura del momento (alemán, francés e inglés). Su inquietud y sus intereses se marcan a través del cosmopolitismo y se reflejan en el ensayo, al tiempo que sus novelas tienen algo de juego intelectual, en el sentido más alto y noble de la palabra. Spengler, Freud, las ideas socialistas, las efímeras revistas de creación y la radio como vehículo de comunicación, el análisis de que la literatura mundial es una sola y gran corriente donde los autores, por encima de los límites de su nacionalidad, se elevan sobre espacio y tiempo para ejercer su influencia (publicó una *Historia de la literatura universal* en 1941, ensayos sobre Goethe, Hölderlin o Gogol y una antología de poetas clásicos y modernos universales), su formación tradicional aliada a su proximidad a las vanguardias, todo ello, en suma, lo incluye en el ámbito intelectual que iba a caracterizar el destino del siglo. Incluso su trágica muerte, en un campo de trabajos forzados por su condición de judío, lleva el sello de la catástrofe que asoló a un sistema que se creyó más duradero.

Debemos agradecer al ojo avizor de su traductora Judit Xantus y al empeño de Ediciones del Bronce la aparición en español de *El viajero bajo el resplandor de la luna*, novela publicada originalmente en 1937. Los hechos que narra suceden en esa misma década, y la figura del protagonista, Mihály, es un trasunto levemente disfrazado del autor, que se vale de un héroe un poco disparatado, irresponsable e irónico bajo el que late la ternura del sensible hombre ilustrado del Norte deslumbrado y afectado por la presencia todopoderosa e imponente de un Sur clásico y pagano impregnado por la cultura que rezuman siglos y siglos

de civilización, en la estela de viajeros como Goethe, Hofmannsthal, Rilke o Thomas Mann. A partir del hecho que desencadena el conflicto argumental —el abandono “casual” de su esposa por el protagonista durante el viaje de novios por Italia— Mihály oscilará entre los dos costados sobre los que gira la novela: la memoria de una adolescencia y juventud dolorosas pero felices con el descubrimiento del amor y de la amistad —allí donde se originaron sus diferencias con “la vida normal de la gente común”—, y la mirada, admirativa y embriagada, sobre un país y un modo de vida que le desbordan por su sensualidad: “Si pronuncio la palabra Siena me da la sensación de que allí podría encontrar algo que lo remediaría todo” o bien: “Parece que Italia me da todo lo que he deseado”.

Una juventud compartida y deteriorada; la ebriedad, el fervor y el éxtasis de una precoz camaradería metropolitana en el viejo Budapest; la tristeza unida al entusiasmo de unos muchachos rebeldes y diferentes nos hacen recordar a *Los niños terribles* de Jean Cocteau, novela de 1929 considerada en su momento como portavoz de toda una generación de adolescentes burgueses inadaptados. El ámbito de la casa de los hermanos Ulpius, el suicida Tamás y la enigmática Éva, cuya belleza y resplandor afligirán de manera oculta al protagonista durante años hasta la reaparición romana que marca el clímax de la acción, transmiten la huella del espíritu decadente del maestro francés junto al recuerdo también del *spleen* baudeleroiano que hace de la urbe moderna un orbe literario autónomo y revelador. El itinerario italiano, más allá de la peripecia aventurera, será una experiencia purificadora y catártica. El viajero —que visitó devoto la tumba de John Keats y el museo etrusco de Villa Giulia— adivina que “sólo importa el momento, y un momento verdaderamente hermoso no termina nunca”. Su enfermedad del alma no se curará pero se aliviará con la plenitud de la inefable Roma, y habrá de traspasar las puertas del infierno para encontrarse con sus demonios interiores. El fugitivo se convierte en buscador pues la emoción intensa de su viaje —exterior e interior— transforma la mirada de quien habrá de regresar a casa más sabio aunque quizá no más feliz. El signo de Eros y una intensa melancolía acompañan el rapto de un ser desplazado que, en la tradición romántica a la que se acoge, sabe que “el amor salvaguarda el instante en que nace”. La identidad de belleza y de verdad yace en la creatividad contempladora de este ilustrado desconocido que es Antal Szerb, a quien ya puede acercarse en español el público lector. ■



«El itinerario

italiano será una

experiencia

purificadora.»

La Orquesta Ciudad de Granada

El patrimonio de una ciudad

Ricardo Molina Castellano



m
úsica

La Orquesta Ciudad de Granada se ha visto nuevamente envuelta en una polémica acerca del gasto que produce en los fondos públicos. En esta ocasión, el motivo de la discordia ha sido la gira alemana que realizó en los meses de enero y febrero de este año, cuyo montante económico ha escandalizado a una parte de la sociedad granadina. No es la primera vez que se levantan voces en contra del coste de la O.C.G. Con una sorprendente regularidad, la orquesta se erige en blanco de la ira pública, convirtiéndose en un refugio pasajero donde la ciudad parece descargar periódicamente sus frustraciones cotidianas. Una interesante función social la que realiza la O.C.G., aunque va más allá de los cometidos que razonablemente se le deben exigir a una orquesta.

Estos continuos asaltos pueden terminar provocando el hartazgo y el desánimo en la orquesta y en su director titular Josep Pons, con la consiguiente pérdida de motivación. Los músicos, como en cualquier otro oficio, son ante todo profesionales que necesitan desarrollar su trabajo en un clima de tranquilidad. Por mucho que nos hechice su música, ésta nunca surge de la nada sino de muchas horas de esfuerzo y dedicación, que lógicamente deben tener su recompensa. Hasta la fecha y que se sepa, la gestión no ha producido ningún tipo de desfalco que pudiera justificar las polémicas. Sencillamente gasta lo que cuesta una agrupación estable de gran nivel. El fondo del debate parece centrarse en si una ciudad de provincia puede tener el lujo de contar con una excelente orquesta, que aspira a tener un hueco dentro del panorama musical internacional.



Hoy en día cualquier orquesta necesita de los fondos públicos para poder mantenerse. Si no fuera de este modo, las localidades para asistir a sus actuaciones tendrían un precio tan prohibitivo que serían pocos los que pudieran tener acceso a los conciertos, por lo que el problema seguiría existiendo. Evidentemente, deben ser las entidades públicas las que sufragan los costes para que los ciudadanos puedan disfrutar de la gran música en vivo, sin menosprecio de las aportaciones privadas.

Pretender que una orquesta aporte jugosos dividendos a las arcas públicas resulta realmente utópico. Sin embargo, sí puede aportar otro tipo de beneficio además de divulgar la música. Una agrupación de prestigio engrandece el nombre de su ciudad, pues se trata de una manifestación cultural de primer orden que muestra las inquietudes de su lugar de origen. Como prueba de ello tenemos el Festival de Música y Danza, que a pesar de todos sus altibajos sigue purgando la imagen de Granada de sus tópicos.

Después de una década de existencia, la calidad de la O.C.G. está ampliamente contrastada. Para huir de patriotismos locales, nada mejor que repasar las reseñas de la prensa nacional y sobre todo de la prensa especializada. Han sido tan constantes los elogios que ha recibido la formación granadina, que la han llevado al reconocimiento de ser la primera orquesta clásica del país. Hay que añadir que la O.C.G. está elaborando poco a poco una verdadera

discografía, con once títulos ya publicados. Es la única formación española que graba habitualmente con un sello de prestigio internacional. Los registros que elabora con la casa Harmonia Mundi se distribuyen en todo el mundo, con lo que ello supone de publicidad para la ciudad de Granada.

Si Granada fuera una ciudad ambiciosa, el debate se centraría en la ampliación de la O.C.G. Actualmente cuenta con unos cincuenta miembros, formando una orquesta clásica a la que necesariamente se le escapa buena parte del repertorio. Las grandes partituras de los siglos XIX y XX no pueden ser acometidas por una formación de tan reducido tamaño, al menos con resultados creíbles. Una escalonada y persistente ampliación de su plantilla podría convertirla en una orquesta sinfónica, equiparable a las afamadas formaciones europeas, pues hay base suficiente para lograr semejante fin. Si este planteamiento parece excesivo, entonces considerar a Granada como capital cultural debería parecer ridículo.

Todo esto no implica colocar a la O.C.G. en un altar como objeto de adoración incondicional. Se puede y se debe enjuiciar a la orquesta como bien público que es. Hay que prestar atención, sobre todo por parte de

los responsables administrativos, a la gestión de la orquesta para que no se vea comprometida su viabilidad. La misma vigilancia que merece el mantenimiento y la progresión de su calidad artística. De nada servirían las inyecciones económicas si las virtudes de la orquesta decayeran o simplemente se estancasen. Sus actuaciones y sus registros deben pasar constantemente por el juicio del aficionado y así poder evitar la adulación gratuita, tan nefasta en cualquier proyecto.

La polémica de la gira europea se saldó con la presentación del último disco de la orquesta: un registro dedicado a Stravinsky con el que Josep Pons sigue introduciendo a la O.C.G. en el repertorio europeo. La obligada puesta en escena de los políticos locales diluyó la controversia, aunque es de suponer que sólo hasta el próximo invite. Pero antes de seguir lapidando a la orquesta, habría que considerar que el patrimonio de una ciudad no se compone únicamente de un catálogo de bienes muebles e inmuebles. También lo forman sus manifestaciones culturales, que se forjan con el tiempo y el esfuerzo. Granada ha sido tradicionalmente una ciudad acomplejada, temerosa del éxito y eternamente recreada en sus desgracias. Ahora posee un valor nuevo, que ha creado sin la ayuda de herencias históricas, sin apoyarse en folklores ni en estereotipos. Si Granada consigue crear en su capacidad de crear, podrá tener en la O.C.G. un nuevo referente para su patrimonio.



«Una agrupación
de prestigio
engrandece
el nombre de su
ciudad.»



Álvaro Salvador

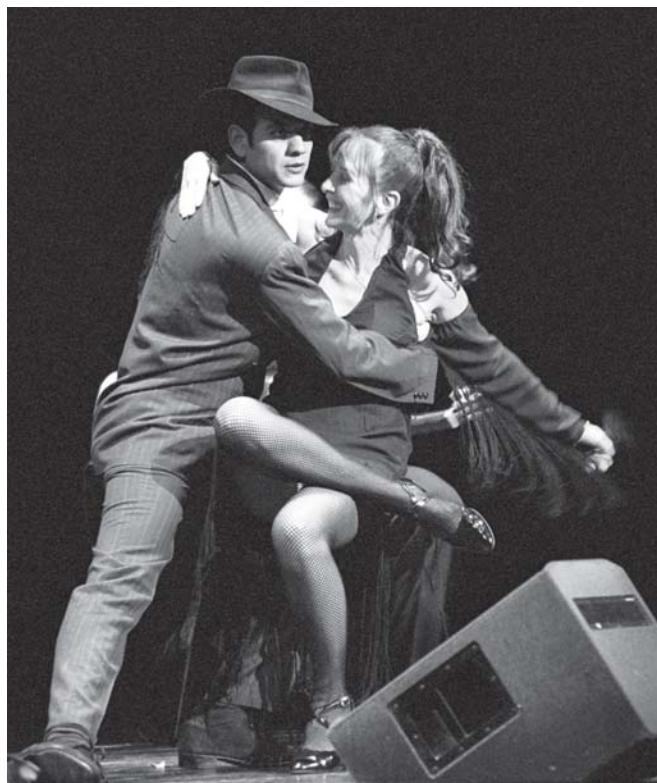
Cien años de cambalache

En Junio de 1935, en su gira por España, Enrique Santos Discépolo estrena en Barcelona, cantado por su mujer, la canzonetista española Tania Luciano, el que habría de ser el tango que le consagrara por encima del tiempo y las fronteras: *Cambalache*. Sin duda debió ser, como señala Sergio A. Pujol, una noche simbólica, “más de un anarquista del POUM y más de un militante del Partido Socialista Unificado de Cataluña escucharon en la flamante letra de Enrique el diagnóstico más exacto y crítico de un mundo en crisis”: *Que el mundo fue y será/ una porquería, ya lo sé./ En el quinientos seis/ y en el dos mil, también...*

Desde estos meses inmediatamente anteriores a la terrible Guerra Civil Española, hasta la no menos terrible dictadura militar argentina de 1976, *Cambalache*, perseguido, cantado, prohibido y versionado en los últimos años por los jóvenes rockeros, se convierte sin duda en uno de los símbolos musicales más celebrados y citados de nuestro siglo XX, problemático y febril. *Cambalache* y cuatro o cinco canciones más que con los años se han consagrado como inmortales. El azar signa los acontecimientos y lo cierto es que también en Junio de 1935 se estrella en Medellín el avión en el que completaba la que sería su última gira Carlos Gardel.

Los historiadores y glosistas habitualmente califican la renovación del tango emprendida por Discépolo, acudiendo a adjetivos grandilocuentes: “filósofo”, “existencialista”, “cínico” etc. De cualquier modo, lo que sí es cierto es que quizá sea Enrique Santos Discépolo el primer autor de letras de tango que es “escritor” antes que nada, antes que músico o simple integrante de la farándula tanguera. Escritor en un sentido profesional, y además actor y hombre de teatro, en un momento de extraordinaria importancia en la escena porteña. Escritor de la época de la “mishadura”, cronista de la tremenda crisis que se inicia en Argentina en 1930 y que se prolongará, con más o menos altibajos, hasta nuestros días. El tango se refugia en los cafés y, más allá de la antigua queja subjetiva, se lanza también a la calles. En ese ejercicio de concienciación social, de transformación de la encarnadura poética de las piezas musicales, otros compositores y letristas acompañan a Discépolo, pero ninguno como él sabrá reflejar en sus letras el carácter universal, trascendente de aquella crisis: “¿Cómo olvidarte en esta queja, / cafetín de Buenos Aires/ si sos lo único en la vida/ que se pareció a mi vieja?/ En tu mezcla milagrosa/ de sabihondos y suicidas,/ yo aprendí filosofía, dados timba, / y la poesía cruel / de no pensar más en mí.”

Enrique Santos Discépolo fue iniciado en el mundo artístico por su hermano Armando Discépolo, catorce años mayor que él y uno de los más importantes dramaturgos del momento, quien le introducirá en el mundo del teatro con quien colaborará obras como *Los duendes*, *Páselo*, *El organito*, etc. Debutó muy pronto también como actor e interpretó un papel muy destacado en una de las obras más famosas de su hermano, *Mateo*. Comienza a estrenar tangos a mitad de la década de los veinte y a partir del éxito de *Esta noche me emborracho* en 1927 se vincula estrechamente con este trabajo artístico, continuando en cierto modo la estela abierta por su padre, inmigrante italiano y músico de profesión. Pero este éxito no le hace abandonar sus activi-



Maria de la Cruz

dades anteriores, ni le impide iniciar otras en las que también destacaría: el cine y la radio precisamente. Intervino en varias películas como actor, codirector, director y guionista. Además, triunfaría en la radio con el programa titulado *Pienso y digo lo que pienso* con el que popularizó un curioso personaje llamado “Mordisquito”. Es, por lo tanto, un creador que se encuentra en el lugar adecuado para que el repliegue que el tango experimenta hacia el letrismo acabe tropezándose con él, y simultáneamente es un representante genuino de ese grupo de intelectuales producto de la inmigración, que buscan sus señas de identidad en medio de una crisis de la que son protagonistas en muchos aspectos y con unos medios muy limitados. Discépolo también aprende de los “saberes marginales”, y muy especialmente del saber marginal del tango que se refugia en los cafetines, para encontrar la legitimación que autorice socialmente a su texto, a su escritura, legitimación que encontrará paradójicamente en las letras de tango: “Uno busca lleno de esperanzas/ el camino que los sueños/ prometieron a sus ansias...”

Tomando como pretexto el aniversario de su nacimiento (1901), la 13ª edición del *Festival Internacional de Tango de Granada*, celebrada entre los pasados días 14 al 18 de Marzo, fue dedicada casi en su totalidad a conmemorar la obra y la figura de Discépolo. Desde el Seminario, titulado “El mundo de Discépolo”, organizado en colaboración con el *Seminario de Estudios Latinoamericanos* de la Universidad de Granada y la Academia Andaluza del Tango, en el que a lo largo de dos días y en el transcurso de cuatro conferencias impartidas por Miguel Jubany, Gabriel Mariotto, Juan Carlos Rodríguez y el que esto escribe, se repasó la obra del autor argentino, su trayectoria y su significación dentro de la historia cultural argentina de los años 30 y 40,

«El tango se refugia en los cafés y se lanza también a la calle.»

a los espectáculos *Cambalache y uno*, dirigido por Miguel Jubany y *Discepoleando*, dirigido por Gabriel Mariotto, así como distintas alusiones y homenajes realizados por el resto de participantes. El primero de los espectáculos citados, proponía un recorrido por la vida de Discépolo y por la historia del tango, a partir precisamente de los dos tangos más representativos y conocidos de Discépolo, logrando a nuestro juicio una acertada síntesis de las manifestaciones tradicionalmente relacionadas con esta expresión de la cultura porteña y destacando especialmente los números de baile. En cuanto al segundo, se trataba fundamentalmente de un espectáculo multimedia, en el que las tecnologías más modernas se ponen al servicio de la historia de un hombre que precisamente se incorporó de inmediato, y con mucho éxito, a las últimas innovaciones que en aquellos años comenzaron a conformar lo que más tarde llegaría a denominarse cultura de masas: el cine y la radio. La ajustada interpretación de Rubén Stella quedó subrayada magníficamente por las intepretaciones de las más significativas piezas de Discépolo, algunas no muy conocidas por el público español, que llevó a cabo con gusto y presencia, Jorge Vázquez.

Al margen ya del homenaje a Discépolo habría que destacar, y agradecer a los organizadores, la presencia de verdaderos maestros del género como el acordeonista Ildo Patriarca, el guitarrista Esteban Morgado y su cuarteto o la



Una pareja de profesores imparte clases de tango a los aficionados

María de la Cruz

espléndida bailarina y coreógrafa, Milena Plebs. En definitiva, un nuevo éxito de una de las manifestaciones artísticas más consolidadas en la vida cultural de nuestra ciudad. ■

Todavía recordamos cómo Arturo Pérez-Reverte, gran especialista en piratería donde los haya, felicitaba a los filibusteros informáticos que difundieron un cuento suyo, saltándose a la torera todo el aparato legislativo que ampara a los editores. Según él, lo hizo por solidaridad con la Hermandad de la Costa, a la que debe tantas lecturas apasionantes y buena parte de su éxito profesional. Pero dicha paradoja se explica mejor si nos ponemos a pensar en quiénes son realmente los piratas en estas aguas.

Desde finales del año pasado, las fragatas de las grandes compañías discográficas han practicado un lento pero inexorable acoso y derribo al bergantín de un anónimo y audaz filibustero llamado *Napster*, que era algo así como la versión digital del capitán Morgan, y que nos permitía intercambiar ficheros musicales sin ánimo de lucro a través de todos los océanos. El argumento esgrimido era que ese intercambio gratuito de grabaciones iba a hundir todo el sector que vive de producir y vender música, lo cual sería cierto si no fuera por los pequeños detalles del asunto.

El precio de venta de un CD nuevo está cercano a las 3000 ptas, pongamos 2700 sin IVA. De entrada, la distribución y venta se lleva 2 tercios, dejándole a la discográfica 900 ptas. Con estas 900 se pagan los gastos de realización, los músicos, los derechos de autor, el coeficiente de amortización de gastos fijos, y los impuestos. La parte de los músicos es normalmente un 10% de estas 900, o sea 90, a repartir entre todos los músicos. Lo mismo ocurre con los derechos de autor. A la discográfica le queda limpio, como mucho, un 20% de las 900, o sea unas 180 por disco. Imaginemos que un quinteto graba un disco con temas de Cole Porter: cobrarían entre todos 90 ptas, es decir 18 ptas por músico por cada disco vendido. Si hubieran tocado *anglotecnobazofia*, tal vez habrían colocado un millón de ejemplares en el mercado, y cobrado, por tanto, 18 millo-

Una de piratas

Antonio Pamies

nes por barba. Pero con música de Cole Porter, lograron vender 10.000 discos, que ya tiene mérito. Se sacaron así sus 180.000 pesetillas cada uno (y pagar así las letras del vespino).

Si no me equivoco en las cuentas [la maldición de Filosofía y Letras me expone para siempre a ese peligro], este mismo disco le habrá producido 1,8 millones limpios a la discográfica y unos 18 millones brutos al

sector distribución y venta, pongamos unos 12 netos, dependiendo de la reforma fiscal de turno.

¿Quién sale entonces perjudicado por la piratería internauta? Si el disco de nuestro quinteto imaginario tiene 10 temas, cada vez que un usuario se «baja» una canción del mismo a través del Napster, le está *robando* 1,8 ptas a cada músico, 9 ptas al heredero de Cole Porter (que las habría compartido con la Sociedad de Autores), 18 ptas a la discográfica, y 180 al distribuidor. En estas condiciones, decir que *Napster* saquea a los músicos es como decir que Francis Drake saqueaba a los esclavos incas que extrajeron de la tierra el oro que llevaban los galeones españoles.

La aparición del módem ha hecho que los distribuidores, que son los únicos que se lucran realmente con el comercio de discos, resulten hoy innecesarios, además de ineficaces. En cambio seguirá habiendo músicos, autores, técnicos de sonido y empresas de producción discográfica. Si pudiéramos comprarle el disco a éstas directamente vía internet, con un precio de 900 ptas., el sector productivo no perdería un solo céntimo. Pero el progreso también mejora y abarata las técnicas de grabación, y en un futuro muy cercano los músicos podrán grabar en su casa y vender por módem sus productos, lo cual supondrá un nuevo choque de intereses, tal vez mucho mayor que el actual.

De momento, es importante señalar que ninguna estadística demostró caída alguna en la venta o producción de discos en este periodo. Al contrario. ■



Iranzo



Gregorio Napoli



«Hoy, el cine

italiano palpita

entre dos almas.»

Ha transcurrido más de medio siglo desde *Ossessione* de Luchino Visconti. Corría 1943; dos años después Roberto Rossellini realizó *Roma, ciudad abierta*, y ya maduraba la musa profética de Vittorio De Sica en un par de obras magistrales como *Sciuscià* y *Ladrón de bicicletas*. Lo llamaron «cine de la realidad» porque descubría una Italia humilde, apesadumbrada entre las ruinas de la guerra, deshecha en sus estructuras aunque fortalecida idealmente por la lucha clandestina contra el nazi-fascismo. Un país muy diferente, en resumen, del de los «teléfonos blancos» que relucían en los decorados de la literatura tardodannunziana del *Ventennio* negro, en el tiempo obscuro entre 1922 y 1942, dominado por la retórica mussoliniana. Muy pronto el neorrealismo floreció en nuevos vástagos: es suficiente recordar la fantasía lujuriosa de Federico Fellini, o la atormentada búsqueda existencial de Michelangelo Antonioni. Hoy, el cine italiano palpita entre dos almas. No se ha agotado el neorrealismo que escudriña en los pliegues amargos de la sociedad y sobresale, aunque con incertidumbre, el diario interior. El «desocupado lector» de Miguel de Cervantes tendría algún problema, sin embargo, para determinar cuál de las dos almas tiene más vigor. Me detendré solamente en algunos del centenar de títulos concebidos, producidos y llevados a la pantalla por los cineastas italianos en el curso del año 2000.

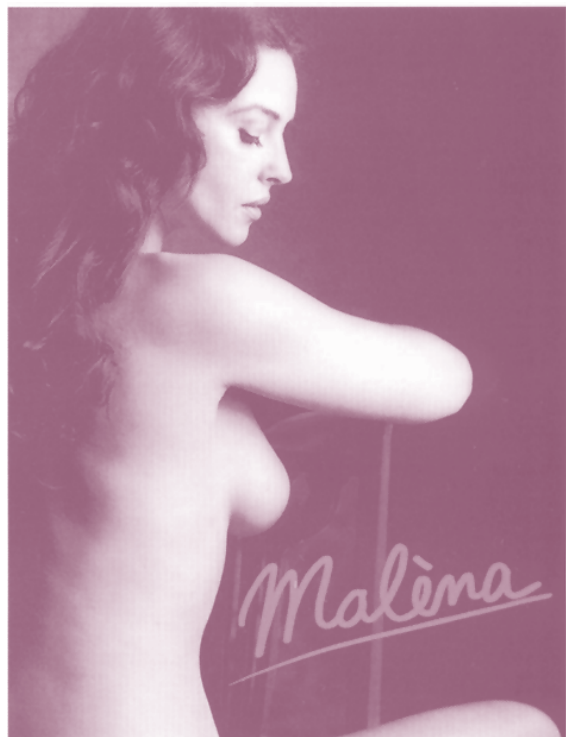
En el *dolce mayo* de Cannes, en la Croisette o delante del blanco edificio del «Au Majestic», en cualquier caso, bajo la protección del busto de Georges Pompidou, se fijó el cartel de *Pane e tulipani* («Pan y tulipanes») un éxito internacional muy edificante para nosotros, a este lado de los Alpes. Silvio Soldini, su director, describe con ligereza la soledad de un ama de casa, Rosalba, que defiende su derecho a liberarse de la hipocresía familiar para buscar la libertad espiritual y el amor. A la busca del *ubi consistam* encontramos también a los dos antagonistas de *Preferisco il rumore del mare* («Prefiero el murmullo del mar») en la que Mimmo Calopresti no descuida la difícil comparación entre las dos caras de la Península, un norte industrial y un sur todavía afligido por el subdesarrollo. A propósito de murmullos, marinos o sentimentales, deseo invocar *Il dolce rumore della vita* («El dulce rumor de la vida») en la que Giuseppe Bertolucci ilustra los versos de Sandro Penna y de su padre, Attilio —voces suaves de la poesía del *Novecento*—, entonando el drama de una joven actriz de teatro que adopta a un huérfano.

Me doy cuenta de que el flujo intimista de nuestras películas casi me arrastra y me decido a concluir este apartado antes de entrar en el siguiente. Entre

comedia y fragmentos vernáculos, han desilusionado las siguientes películas: *Denti* («Dientes») de Gabriele Salvatore, una tentativa de identificar la deformidad de molares e incisivos con las inquietudes de un joven adúltero; *L'ultimo bacio* («El último beso») de Gabriele Muccino, en la que se viven ciertas transgresiones eróticas sin profundizar en ellas, a pesar de su hábil puesta en escena; *Sud side story* de Roberta Torre, un *rap* multiétnico sobre Palermo; *Domani* («Mañana») de Francesca Archibugi, enfoque inédito sobre la anécdota del terremoto que trastorna la existencia mientras arrasa las casas y la obra del hombre. Un lugar aparte merece el celuloide de Gianluca Maria Tavarelli que, en *Un amore y Qui non é il Paradiso* («Un amor» y «Aquí no es el Paraíso»), ha tratado con venerable austeridad las aporías de corazones rotos y estímulos criminales. ¿Y qué decir de Giuseppe Tornatore? *Malèna* es una digna obra del cineasta nacido en Bagheria, pero su Sicilia de 1943, aquella ardiente viuda de guerra y los intempestivos pruritos del chico enamorado de ella merecían un filtro mejor tejido, una más atenta lectura de las páginas de un Vitaliano Brancati o de un Elio Vittorini. En esta dirección, colocando sobre el atril la querida sombra de Giuseppe Tomasi di Lampedusa, se dirige Roberto Andò con su *Il manoscritto del principe* («El manuscrito del príncipe»).

En prácticamente todos los pequeños centros sicilianos o peninsulares hay un personaje muy típico, el «tonto del pueblo». Se trata de almas simples, a menudo motivo de crueles burlas, en cierto modo depositarias de un candor immaculado. En la plaza de Carini o de Cinisi, no lejos del lugar donde el 9 de Mayo de 1978 se descubrió el cuerpo sin vida del periodista Giuseppe Impastato, sorprendí a uno de estos locos sabios; estaba cerca del borde de la fuente, traía un fusil y gritaba: «*Achtung Partizanen!*» La memoria de la Resistencia está viva entre nuestras gentes, por supuesto. También en los niños que con su inocencia aspiran al Cielo. Así, mis preferencias están en el *Partigiano Johnny* de Guido Chiesa, adaptación de la novela de Beppe Fenoglio, áspera tragedia de guerra en el gélido paisaje de *Le Langhe*. Están en los *Cento passi* («Cien pasos») de Marco Tullio Giordana, que, llevando una flor sobre la lápida de Giuseppe Impastato, evoca el ejemplo de aquel héroe del sur condenado por la mafia por sus artículos, sus retransmisiones radiofónicas y sus provocaciones para exaltar la justicia y la legalidad. Añadiría *Placido Rizzotto* de Pasquale Scimeca, siciliano de Aliminusa —cantor de las luchas campesinas en el *Giorno di S. Sebastiano* y en los *Briganti di Zabùt*—, que ha alcanzado con ésta su obra más fluida y emocionante. Cuenta la historia de un sindicalista asesinado por la mafia de Luciano Liggio en las montañas alrededor de Corleone, centro agrícola de la provincia de Palermo, y evoca los clásicos del neorrealismo. También *Paisà* de Roberto Rossellini empezaba en Sicilia. Scimeca, gracias a su lenguaje seco y a su impulso civil, es el heredero —uno entre pocos, desgraciadamente— de un cine a la medida del hombre. Un Joris Ivens que ha encontrado su *Tierra de España* en la isla de los Cíclopes, en este lado del Mediterráneo, en el fondo no muy lejos de Barcelona, Valencia o Alicante. ■

Traducción: Barbara La Monica



Las dos almas del cine italiano

José Abad

Italia, tan cerca, tan lejos

El destino, el azar o esa prole suya más humana y menos tremenda, las circunstancias me hicieron fondear en aguas sicilianas ya va para dos años. Este feliz accidente me está permitiendo (entre otras cosas, que no sólo de cine vive el cinéfilo) acceder a la obra de cineastas italianos poco o nada conocidos en nuestro país, a títulos que no encontraron hueco en nuestra cartelera y tal vez no lo encuentren en el futuro, y que valdría la pena difundir, aunque sea en forma de reseña. Alguna excepción se conoce (*La vida es bella* fue también un éxito en casa), pero en general, en España se aprecia poco el escaso cine con bandera italiana que nos llega.

En este punto conviene rehuir toda hipocresía. Hay obras que posiblemente no se estrenen nunca fuera de Italia, y está bien que así sea. Para qué engañarse: el cine italiano se halla lejos de sus días mejores, pero es lamentable que una cultura afín, tan cercana en tantos aspectos, la mantengamos tan lejos tantas veces. Hay mucha morralla en las pantallas italianas, insisto, y sin embargo tampoco es necesario hacer esfuerzos de memoria ni remontar el cauce del tiempo para colocar ante el lector una docena de películas que merecieron una oportunidad y no la tuvieron, frutos de una cinematografía, aunque en crisis, llena de ganas de vivir, de sobrevivir, y de contar contándose. En este artículo me ocuparé de los títulos que en los últimos meses han gozado de mejor fortuna (comercial, a veces crítica) por estos pagos. Alguno está avalado por algún premio, otro por nombres de relumbré y quizás, éstos sí, estén en breve entre nosotros. Si así fuera, vayan estas páginas como abanderadas. Las tres películas del comentario, casualmente, están relacionadas con Sicilia. Para muchos, esta región ha acabado siendo una especie de sinécdoque de la realidad italiana.

La primera sorpresa se dio apenas quedó atrás el bochorno veraniego. Estrenada a mediados del septiembre pasado, *I cento passi* (2000), ha copado la atención gracias a la sinceridad de sus imágenes, pero sobre todo a lo peliagudo de su propuesta. Se trata de la biografía del tristemente célebre Giuseppe Impastato, joven periodista nacido en el seno de una honorable familia en Cinisi, cerca de Palermo, que se rebeló contra un orden de cosas inaceptable apuntando con el índice el cáncer que roe y condiciona la existencia de todo siciliano: la mafia. Era fácil caer en la hagiografía, puesto que la oveja negra acabó convirtiéndose en mártir, pero la película sortea el obstáculo: Impastato fue brutalmente asesinado en 1978 cuando, tras morir su padre, se quedó sin protección contra la ira del capo Gaetano Badalamenti. El director, Marco Tullio Giordana, expone la cuestión en toda su complejidad. Entrecómillemos lo que sigue: este tipo de "héroe" es y será necesario en un contexto como el siciliano, pero un ejemplo semejante debe describirse en sus pormenores, esto es, sin heroicidades: Impastato fue tan crítico como privilegiado: sólo uno de los suyos podía decir cuanto él dijo, pues sólo al grupo le está permitido gritar. Fue tan arrojado como egoísta, un hombre, hijo y víctima de su sociedad, que pudo únicamente sacudir, no hundir, los cimientos del sistema.

El precio fue excesivo (pagó con su vida), pero lo que se discutía tampoco era despreciable (su dignidad como persona), aunque hoy esto se cotice a la baja. En su puesta

en escena Giordana parece reconocer su deuda con aquellas palabras que Luchino Visconti escribiera en 1943 en «El cine antropomórfico» y que es bueno citar por extenso: "Lo que me ha llevado hasta el cine ha sido sobre todo el firme deseo de contar historias de hombres vivos: de hombres vivos en las cosas, no las cosas en sí mismas [...] La experiencia me ha enseñado que el peso del ser humano, su presencia es la única cosa capaz de colmar realmente el fotograma, que es él y su viva presencia quienes crean el ambiente, que adquiere verdad y relieve a partir de las pasiones que lo agitan; mientras que su momentánea desaparición del rectángulo luminoso bastará para reducirlo todo a naturaleza muerta". *I cento passi* (cuyo título alude al centenar de pasos que separaban la casa del protagonista de la de su verdugo) es un notable exponente de ese cine de hombres vivos defendido por Visconti, una película no de grandes soluciones cinematográficas sino de pequeños aciertos, muy estimulante.

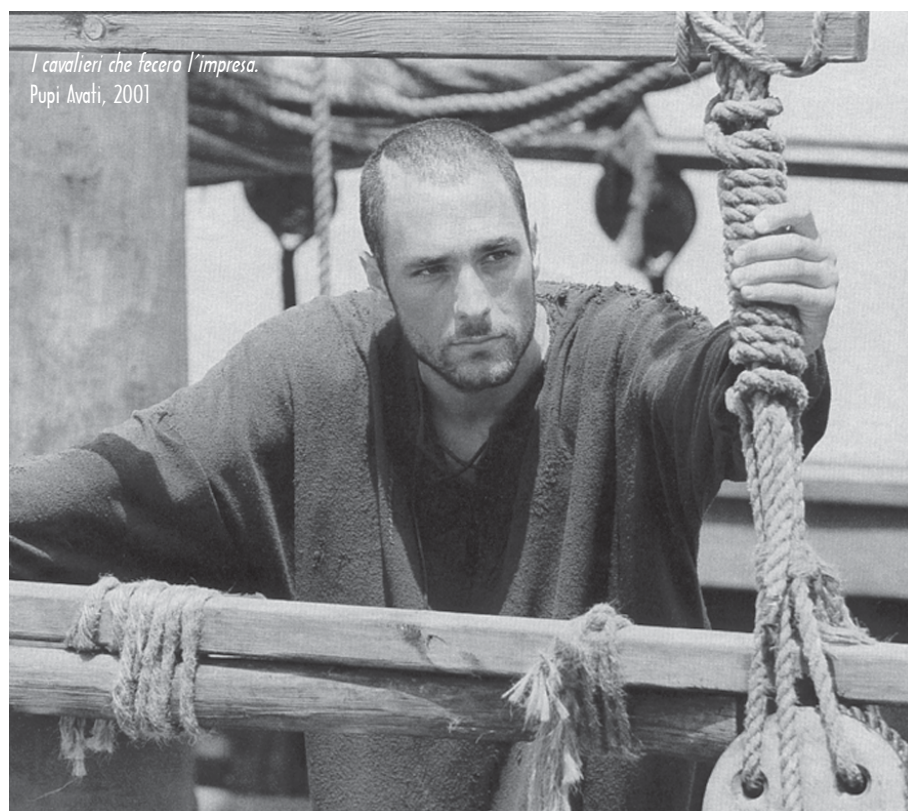
También ambientada en tierras sicilianas, *Malèna* (2000) de Giuseppe Tornatore, ha sido uno de los éxitos más rotundos en la reciente cartelera italiana. La expectación general la acompañó hasta el momento de su estreno, el 27 de octubre último, entre otras razones por los sabotajes con firma mafiosa que sufrió el equipo durante el rodaje. Las virtudes de esta obra cobran mayor relevancia si la comparamos con *Verano del 42* de Robert Mulligan, del que parece un *remake* inconfeso: Tornatore se permite una explicitud, rayana en la crudeza, inaceptable para un producto como el hollywoodiense. Ambas películas se sitúan en los años de la II Guerra Mundial y cuentan el enamoramiento de un adolescente por una mujer casada a quien la contienda deja primero sola y luego, según todos los indicios, viuda. En ambas, el tono sentimental e hiperbólico de

«El cine italiano

se halla lejos

de sus días

mejores.»



I cavalieri che fecero l'impresa.
Pupi Avati, 2001

.../...



Malèna.

Giuseppe Tornatore, 2000

la narración se explica merced al filtro que supone la mirada del protagonista (un púber en el umbral de la madurez biológica), consiguiendo Tornatore que las partes más previsibles de la ficción pertenezcan, en realidad, a un chico que ahora incluye el sexo, pero un sexo idealizado, en sus fantasías.

Malèna se sitúa

en el marco de la intrahistoria, el terreno de las cosas pequeñas, cotidianas, y de las gentes que las viven, anónimas, aunque ese tenaz ruido de fondo que es la Historia no pueda no alterar sus vidas. La película continúa, además, con la reflexión sobre la *sicilianidad* de su director: Sicilia es el tercer vértice del triángulo, su excepcional geografía caldea cada plano, le da atmósfera, temperatura, luz, un aliento genuino, personal e intransferible, admirablemente atrapado por la fotografía de Lajos Koltai... Tornatore está dando pasos de gigante como cineasta. Hoy por hoy muestra un gusto exquisito en la composición del cuadro y una notable capacidad para pasar del registro ligero al grave en un abrir y cerrar de ojos, con un simple cambio de plano: *Malèna* es oda y elegía, feliz y triste al mismo tiempo. Si continúa en esta línea, intensamente visual, reflexiva y seria, no deberíamos descartar que un día de éstos nos sorprenda con esa Obra Maestra que nos tiene prometida.

Sin embargo, el auténtico *boom* de la temporada ha sido *Chiedemi se sono felice* —que podría traducirse por «Pregúntame si soy feliz»—, dirigida por Massimo Vernier al alimón con su terceto protagonista. Estrenada el 15 de diciembre, le han bastado dos semanas para colocarse a la cabeza de las películas más taquilleras del año 2000, a lo que han ayudado no poco las 700 copias puestas en circulación por la productora: una distribución a la altura de los mayores superespectáculos *made in hollywood*. Se trata de la tercera tentativa en la pantalla grande de un trío cómico

de gran popularidad en los escenarios italianos: Aldo Baglio, Giovanni Storti y Giacomo Poretti, y al contrario de los dos anteriores (*Tre uomini e una gamba*, *Così è la vita*) intenta ser algo más que una suma de *sketchs*. Como obra cinematográfica es sólo discreta y pone al crítico en la tesitura de valorarla en función no de cuanto es sino de cuanto no ha querido ser. *Chiedemi se sono felice* es una historia de amistad entre tres tipejos demasiado humanos que se las arreglan trabajando como comparsas en el teatro, actores de doblaje o maniqués vivientes en grandes almacenes. El entusiasmo común los lleva a poner en pie un montaje de «Cyrano de Bergerac» que introduce en su desarrollo líneas sobre la comedia de la vida que bombea sangre a todo el cuerpo del relato. La película apunta hacia la comedia clásica italiana (es fácil invocar los nombres de Mario Monicelli o Luigi Zampa) y, no obstante se quede lejos de sus modelos, plantea un cuentecillo placentero, que no abusa de la complicidad del público ni se hunde en el sentimentalismo donde caen los cómicos que intentan el drama, no exagera sus pretensiones y lo recorren asomos de un humor que apela a la digna pequeñez del ser humano.

En el momento de redactar estas líneas —finales de febrero— acaban de estrenarse las nuevas propuestas de algunos conocidos del cinéfilo español: el veterano Dario Argento ha insistido en el *giallo* en su decimoquinto largometraje (*Non ho sonno*), mientras Francesca Archibugi ha acabado otra obra de talante humanista (*Domani*). Se espera la llegada del próximo Nanni Moretti (*La stanza del figlio*) y Pupi Avati ha viajado de nuevo al Medioevo para su más ambiciosa producción (*I cavalieri che fecero l'impresa*). Por las noticias de prensa sabemos que Bernardo Bertolucci está preparando una biografía de Gesualdo da Venosa y que Roberto Benigni ha escogido «Las aventuras de Pinocho» para su vuelta a la dirección. Las juzgaremos en su momento, si la ocasión lo favorece, pero incluso como simples proyectos ya están plantando cara. Con éstas y otras el cine italiano se enfrenta a la colonización de nuestra tierra más íntima, la colonización del deseo. Lo mejor de esta fértil cinematografía está librando en este campo una decidida, a veces desesperada, batalla. Si pierde la guerra, nadie dirá que ha sido porque no luchó. ■

«Benigni ha

escogido

Las aventuras de

Pinocho para su

vuelta a la

dirección.»



Juan de Dios Salas

Italia finisecular

El cine italiano de los 90

Desde hace algunos años y al igual que ocurre con el de otros países europeos de larga tradición cinematográfica, la presencia del actual cine italiano en las pantallas españolas es escasa, tardía y adolecente de unas pésimas condiciones de distribución y exhibición, quedando prácticamente circunscrita a las salas alternativas de las grandes capitales y a los circuitos culturales —festivales, filmotecas, cine clubs— de las provincias. Se entenderá, pues, que no resulte fácil extraer conclusiones definitivas sobre el devenir de dicha cinematografía en los 90.

Atendiendo a lo que se ha podido ver aquí y consciente de la parcialidad que ello supone, la valoración

de esta última década de cine italiano no es precisamente muy positiva, si bien esto mismo es perfectamente extrapolable al cine francés, al cine alemán y, muy especialmente, al cine español. El grave problema que todas estas cinematografías comparten es la desesperante ausencia, con alguna excepción, de cineastas capaces de trasladar con intensidad a la pantalla lo que suele estar, en general, bastante bien plasmado en el guión. O dicho de otro modo: faltan directores capaces de emocionar enriqueciendo lo escrito con la amplia paleta del lenguaje de las imágenes.

En Italia, la más notable excepción a dicho mal la ha representado la obra de Gianni Amelio, sin duda el mejor



Lamerica.
Gianni Amelio, 1994

cine llegado desde orillas del Adriático. Su compromiso social y político en títulos como *Niños robados* (1991) y especialmente *Lamerica* (1994) no ha estado reñido con su capacidad para visualizarlo, para crear unas imágenes que elevan a la máxima potencia las posibilidades brutas de la historia.

Esa misma capacidad plástica es la que poseía Giuseppe Tornatore en *Cinema Paradiso* (1988). Sin embargo, el Tornatore de los 90 se ha mostrado como un director que hubiera quemado todos sus “posibles” en esa película. Tan sólo en la irregular *Una pura formalidad* (1994) y en la primera parte de la fallida *El hombre de las estrellas* (1995) podemos rastrear algo de la riqueza visual que el director de la empalagosa *Están todos bien* (1990) manejara de forma espléndida en su oscarizado trabajo.

Gabriele Salvatore con la correcta y también oscarizada *Mediterráneo* (1991); Ricky Tognazzi con la no menos correcta *La escolta* (1993) —efímero intento de resucitar el policiaco de denuncia de los 70, del que el cine italiano fue abanderado— y muy especialmente Francesca Archibugi en *La gran calabaza* (1995), con esa capacidad para dotar de una aceptable intensidad visual a la más que previsible historia entre adolescente conflictiva y educador voluntarioso, son ejemplos de un cine italiano que ha trabajado en estos años sobre las posibilidades expresivas de la imagen.

Justamente todo lo contrario de lo que encontramos en la obra de Nanni Moretti y Roberto Benigni, sin duda los dos cineastas italianos más conocidos de la pasada década.

No deja de sorprenderme el desproporcionado prestigio que arrastra Moretti no ya en Italia sino en España, ya que si como actor es sólo aceptable, como director resulta de una mediocridad rampante. En las películas en las que busca un trasfondo social (*La misa ha terminado*, 1985) o político (*Palombella rosa*, 1989) similar al de Amelio —aunque sin su riqueza visual—, el cine de Moretti se revela discursivo, redundante y aburrido hasta la exasperación. Cuando en 1993 con *Caro diario* se transformó en el trasunto italiano de Woody Allen, con todos sus “tics” y neuras, resultó algo más interesante, ya que estuvo, sobre todo, más inspirado en la puesta en escena: véase en este sentido el primer episodio de la película —lo mejor que ha filmado con diferencia— o la primera parte del segundo. Sin embargo no fue más que la excepción que confirmaba la regla, como no tardó en demostrar con esa nadería titulada *Abril* (1997).

El caso de Benigni es similar aunque con significativas diferencias. Benigni es un cineasta tan mediocre como Moretti que para disimularlo se parapeta, también, en historias de vago calado social (*El monstruo*, 1994). Pero como actor resulta insufrible, un típico ejemplo de cómico histriónico incapaz de dar la más mínima justificación, bien en el trazado de la historia bien en la definición del personaje, a semejante recital de muecas y aspavientos. (Para que nos entendamos: Benigni, para su desgracia y la nuestra, no es ni Jacques Tati ni Jerry Lewis). Para colmo de males, Benigni ha sido bendecido por Hollywood —oscar incluido— por *La vida es bella* (1998), hecho que me hace temer que se crea lo que algún sector de la crítica no dudó en proclamar cuando se estrenó la película: que era el Charles Chaplin italiano, un artista capaz de aunar comedia, melodrama y compromiso; profundidad temática, riqueza plástica y emociones auténticas. De juzgado de guardia. Porque basta ver ahora la película, pasada la “fiebre” y las campañas publicitarias, para comprobar su auténtica realidad: *La vida es bella* es un film con una historia muy buena, un guión mediocre y una puesta en escena que, salvo contados destellos, resulta lamentable.

Además de los ya citados, hemos tenido la oportunidad de ver los trabajos más recientes de otros cineastas italianos. Es el caso de Daniele Luchetti y Mimmo Calopresti, autores de historias que, a veces con humor, trataban temas conflictivos y dolorosos de la realidad italiana, tales como la corrupción política (*La voz de su amo*, 1991) o el terrorismo (*La segunda vez*, 1995), pero que aún no parecen haber encontrado la forma de trasladar la intensidad de esas historias a sus imágenes.

También han llegado algunos films recientes de directores cuyos nombres están ligados a momentos importantes de la historia del cine italiano y constituyen todavía un reclamo para distribuidores, exhibidores y público: Bolognini, Monicelli, Taviani, Scola, Bellocchio, Ferreri, Comencini, Zeffirelli. Incluso se han podido ver las últimas películas de Dario Argento y Michele Soavi, el ayer y el hoy del “giallo”, subgénero cinematográfico típicamente italiano, afamado y prestigiosísimo, si bien un servidor nunca ha llegado a entender muy bien por qué.

No hace mucho se podían encontrar en las revistas especializadas comentarios elogiosos sobre *Teatro di guerra* (1998) de Mario Martone o *Così ridevano* (1998) de Amelio. ¿Tendremos la oportunidad de verlas pronto? Esperemos que sí. Es lo mínimo que hay que exigirle a esta Europa que se quiere “sin fronteras”. ■

«Benigni es un
cineasta tan
mediocre como
Moretti.»



Rafael Hernández del Águila

La Tierra como hábitat

Sobre Naturaleza y Ser Humano

ciencia

“Delirio de velocidad de nuestros días... se rompen las amarras del navío, y los tripulantes lo que piden es un vendaval que los lleve lo más deprisa posible a cualquier puerto o a la muerte”

“Técnica, técnica y más técnica... ¡claro que lo sé! Pero después de la girándula mecánica, conviene recordar que las aves cantan, que las aguas murmuran que sólo hay un acto que el hombre puede repetir eternamente con originalidad: mirar la Naturaleza”.

“El futuro es el disfraz de la impotencia”.

Miguel Torga. *Diarios*.



«La Tierra nos ha hecho tal y como somos.»

Tierra, Ser Humano... ¿Qué hay que salvar y cómo? ¿Cómo debemos construir y defender nuestro hábitat planetario? En esta línea, más que responder a dichas preguntas, vamos a intentar una reflexión en voz alta con la esperanza de abrir algún horizonte en el lector que le lleve a sentir, en el plano racional, estético, afectivo o ético, a la Tierra como una estructura que, en algún sentido (que tenemos que desvelar) es nuestro hábitat y, por ende, nuestro hogar.

La Tierra ha sido y es nuestro hábitat, nuestro hogar. Pero cambiemos el carácter del pronombre. Se trata, debe de tratarse en el futuro, de un *nuestro* no posesivo. No tenemos capacidad para hacer y deshacer lo que nos rodea y en gran medida somos y nos ha constituido. Eso que llamamos Tierra, lugar concreto y localizado, nos permite ser, expandirnos, reproducirnos, respirar, percibir, pensar, crear... Cabría hacerse, tratando de responderlas, las siguientes preguntas:

a.- ¿Qué es la Tierra?: Marco global ineludible, en el pasado, presente y futuro, al menos inmediato, del ser humano.

b.- ¿Qué podemos entender por hábitat?: Espacio para la supervivencia y desarrollo de una especie. Medios de subsistencia, cobijo, abrigo. Características físicas y quí-

micas. Procesos evolutivos cambiantes, límites y posibilidades.

c.- ¿Qué podrá ser un hogar?: Al menos para el ser humano, raíz, origen, afecto. Seguridad. Convivencialidad consciente e inconsciente. Sentimientos. Implicación y significado. Estar en casa. Una suerte de concreción espacial, material y simbólica de los grandes principios que creemos, pensamos o anhelamos, que mueven el mundo. Una forma de ver, habitar, palpar, sentir el mundo que nos rodea, que creemos que existe, en un lugar que nos dice inequívocamente algo comprensible a la razón y a la sensibilidad. Conocimiento: formas de estar en el mundo y percibirlo. Fuente de comprensión. Contemplación y acción. Diseño y ampliación de nosotros mismos en lo que vivimos, sentimos, trabajamos, disfrutamos o sufrimos.

¿Qué tipo de entorno nos ofrece la Tierra y qué elementos, interacciones, mecanismos, funciones, propiedades, etc., de dicha configuración ambiental entendemos, pensamos y creemos como propios de nuestro hogar? Esa es la pregunta previa que debemos hacernos antes de describir problemas ambientales (¿averías, goteras, desconchones o problemas estructurales en los cimientos de la misma?) o configurar nuestro entorno futuro (¿esta Tierra modificada hasta dónde y para qué? ¿Otros mundos, planetas...? ¿Un mundo artificial diferente? ¿Un salto cualitativo inédito en la evolución conocida de lo viviente?).

La Tierra, siendo nuestro hábitat y nuestro hogar, nos ha hecho tal y como somos, con todas nuestras luchas, victorias y derrotas. Nuestro destino es la “Casa” que la Tierra ha supuesto para el ser humano. Y que le sigue suponiendo, por más que nuestra capacidad de moldear nuestro hábitat, de modificar nuestro entorno sea enorme, peligrosamente desmesurado quizás. Como afirmaba Cicerón en su *De natura deorum* (11, 60): “Gozamos de los productos de llanuras y montañas, tenemos ríos y lagos, sembramos cereal, plantamos árboles, fertilizamos el suelo mediante los riegos, limitamos los ríos y enderezamos o desviamos su curso. Finalmente, por medio de nuestras manos, tratamos, por decirlo así, de crear un segundo mundo dentro del mundo de la naturaleza”.

Viene de antiguo, pues, esa pulsión, necesidad, proclividad o atracción hacia la construcción de una segunda naturaleza. ¿Hasta dónde hemos llegado siguiendo, por razones muy diversas pero en todo caso muy efectivas, dicho camino? ¿Es nuestra actual y evidente segunda naturaleza un proceso cuantitativa y cualitativamente parangonable a ese segundo mundo intuido y planteado por Cicerón? ¿Constituyen esos segundos mundos —pasados, presentes y futu-



ros— algo definitiva y realmente ajeno a nuestro primer mundo, el mundo de la Naturaleza-Casa? o ¿ese segundo mundo es nuestra apuesta de hábitat, de hogar? Y ¿esa casa no natural es posible, incluso materialmente o sencillamente deseable?

La Tierra es nuestro hábitat, nuestro hogar. Una obviedad, una evidencia. Obviedad y evidencia incomprensiblemente olvidada en nuestro delirio, preso de probables excesos de confianza; impulso constructor de ese segundo mundo ciceroniano. Somos Tierra, aunque nuestra capacidad de modificación sea poderosísima. Aunque en cierto sentido, nunca a un nivel absoluto, construyamos segundas naturalezas materiales o simbólicas. Más aún, no se perciben a la vista otros hábitats. Y sobre todo no los hay mejores. Ni más baratos, seguros o, incluso, por qué no, hermosos.

¿No habrá llegado, entonces, el momento, acosados por un desastre ambiental sin precedentes y de consecuencias dramáticas, de plantearnos siquiera racionalmente algunas cuestiones peligrosamente olvidadas por nuestro optimismo expansivo suicida? Pensemos ahora más que nunca como miembros de una especie contradictoria —que es capaz de prever, analizar, crear, soñar, discernir, evaluar, escoger ... inteligentemente— que nos llevó a olvidar y ocultar qué somos y seguimos siendo y de dónde venimos. Sólo parece importarnos el adónde vamos. Más grave aun, no parece importar ir a donde sea con tal de ir muy deprisa. Aunque sea a costa de lo conocido, evaluado, experimentado, sufrido, construido: una Tierra heredada, preciosa y precisamente autoorganizada para permitirnos ser como especie y como individuos. Soñamos, sin embargo, o nos hacen soñar, con utopías de futuro, en las que ese pasado y hasta el presente, se entregan sin condiciones a un futuro que, en gran medida, constituye un salto al vacío. Y que más que sueño pudiera resultar pesadilla. ¿Quién o qué introdujo este germen de locura que pone en la velocidad, en el experimento descontrolado, en el cambio continuo la clave de nuestros anhelos como especie? ¿Por qué la continua modificación y manipulación de la materia, la energía y la vida constituyen el casi único sentido de nuestra existencia?. Renunciamos a evidencias palmarias (somos vida, Tierra ...) para apostar por mundos de ciencia ficción en los que nuestro hábitat será menos hogar. Más inseguro, menos convivencial, menos humano en definitiva. Y, sin embargo, confiamos con llamativa ingenuidad en esas utopías improbables o cuanto menos preocupantes, como si fuésemos una especie novata, sin hogar, que acabara de aterrizar en un planeta desconocido y hostil. ¿Qué ha sido de nuestra herencia como especie? Conocemos y hemos vivido en un hábitat, un hogar, que nos da problemas, quién lo duda, pero también soluciones evidentes y obvias, que olvidamos, deslumbrados cual inmaduro aprendiz de brujo, ante el poder de nuestros artefactos. Defender la Tierra, lo que existe y funciona, parece ser lo utópico, mientras que lo que aún no existe (ni por supuesto es hábitat u hogar) se convierte en lo más realista, en casi la realidad misma. ¿Cómo hemos podido tan alegre o inconscientemente aceptar un proyecto humano basado en quimeras tecnocrático-futuristas de impredecibles y no siempre confesados o conocidos riesgos, olvidando lo obvio, lo evidente?

El sentido común, la propia ciencia, el conocimiento que podemos tener de nosotros mismos, nos dice que somos Vida, Tierra. El conocimiento científico nos habla de asombrosas casualidades, de la increíble e improbable casualidad de un planeta habitable, de la inabordable diversidad, del inacabable conjunto de situaciones casi milagrosas que nos permitieron llegar a eso que llamamos *Homo sapiens* en eso que llamamos Tierra (un planeta cualquiera de una galaxia mediocre).

Las culturas y sudores humanos pasados nos hablan y demuestran día a día la increíble pero cierta casualidad —por llamarle de alguna forma— que hemos usufructuado como especie. Que aparte de disfrutar un entorno viable y habitable podemos aquí y ahora ser reflexivos, anticipadores,

creadores y capaces de evaluar medios y fines. ¿Funcionan de verdad esos criterios, propios de una especie racional y moral, si atentamos tan inútilmente contra lo obvio y evidente de nuestra interdependencia con la Tierra?

Deberíamos desterrar, atenuar, matizar, contextualizar, complejizar un optimismo inconsciente o deslumbrado que nos ha querido convertir en centro, en dioses, cuando no pasamos de simplones aprendices de brujo. No podemos seguir defendiendo más esta autosatisfacción narcisista que nos invade cuando creemos emular, sustituir o modificar algún proceso natural de nuestro hábitat por algo casi siempre más arriesgado, inestable, artificial y caro (no sólo en términos económicos).

Por ello, creo que tenemos la imperiosa necesidad de definir nuestras ideas sobre un mundo habitable. Evaluando pros y contras. Asumiendo responsabilidades y riesgos de nuestras propuestas en ese sentido. No vale jugar con fuego y desentenderse del infierno. No podemos consentir la apertura indiscriminado de cajas de Pandora por doquier, si nos desentendemos de los elementos nuevos que introducimos en nuestro viejo hábitat. Y en esa definición, reflexionada y argumentada sobre el mundo habitable, debemos incluir la descripción y consideración de lo que consideramos un mundo digno de ser vivido. Y es ahí donde la reflexión previa sobre la Tierra como hábitat deviene imprescindible. ¿Y qué sabemos de ella? ¿Cómo nos ubicamos? ¿Cómo la sentimos? ¿Cómo la estudiamos? ¿Cómo la entendemos? ¿Cuáles son las realidades que de ella percibimos? ¿Qué nos dice nuestra cultura del papel que la Tierra ha jugado, juega y debe de jugar en nuestro desarrollo como individuos, grupos, sociedades, especie? ¿Qué culturas construyen o destruyen la Tierra? ¿Qué hábitats tenemos a la vista o como alternativa? ¿Existen realmente? ¿Cuáles son sus pros y contras? Y más grave aun, de no existir, ¿para qué esta inmisericorde lucha contra nuestro hábitat, que no es sino un mecanismo terrible de destrucción de nosotros mismos?

¿Cómo interpretamos el mundo que nos rodea? ¿Qué mapas usamos para saber dónde estamos? ¿Qué historias sabemos sobre lo que nos hizo como somos? ¿Cuáles son las coordenadas con las que circunscribimos o delimitamos nuestro hábitat? ¿Cómo es que si la Tierra es nuestro por ahora mejor y conocido hogar, lo destrozamos? ¿Por qué destruimos lo que no sólo nos dio la vida, sino también lo que fue referente y significado de nuestra vida?

Hagámonos preguntas. Quizás comencemos a ser conscientes de que podemos estar cayendo en una trampa. Trampa que a base de velocidad, aceleración del tiempo, abstracción y cosificación del espacio —con su correspondiente cuantificación/banalización utilitaria— nos separa-evalúa

«Renunciamos a evidencias palmarias para apostar por mundos de ciencia-ficción.»





Frank Hurley

.../...

de de la realidad. Trampa que tiene también en la irreflexión generalizada (¿de qué sirve pensar?) y en la saturación de mensajes unos aliados indiscutibles. Quizás nos haya tocado a los que vivimos en estos momentos asumir el coste de nuestro ancestral y probablemente ciego pacto por ser dioses aun quedándonos sin hábitat. Deshagamos un equívoco que dura ya demasiado tiempo: no tenemos que salvar la naturaleza, ni el Planeta, ni al medio ambiente. Nos tenemos que salvar nosotros.

«No tenemos que salvar la naturaleza, ni al Planeta.

Nos tenemos que salvar nosotros.»

Pero para comprender qué estamos diciendo cuando afirmamos que este Planeta es nuestro hábitat, tenemos que sentirnos realmente implicados en lo que ocurre en ese hogar planetario. Implicación con lo que ocurre, dónde ocurre, por qué ocurre en el presente y ocurrió en el pasado. Ello presupone una verdadera revolución, la única verdaderamente vital, en nuestras formas de dialogar con nuestro medio ambiente desde lo cognoscitivo a lo afectivo, de lo ético a lo estético, de lo científico a lo literario, de lo individual a lo social, de lo tecnológico a lo cultural. Y ese auténtico giro copernicano debe partir de una reconsideración radical y generalizada de viejos conceptos como realidad, espacio, tiempo, escala, progreso, desarrollo, con los que los seres humanos venimos luchando hace tiempo y a los que debemos aplicar ahora más que nunca los resultados tanto de lo que hemos aprendido en los últimos siglos, como de los desastres que una visión limitada de los mismos ha provocado en nuestro hábitat.

¿Y qué decir del paroxismo artificial, en la gran apuesta humana presente? Toda construcción de sistemas de organización-control de nuestro desarrollo como especie que desconoce, obvia, desprecia o minusvalora los elementos, factores o interconexiones que han permitido la evolución en la Tierra para hacerla posible al ser humano, exige un cambio tan drástico, un salto cualitativo de tal magnitud que debería ser analizado minuciosamente en sus consecuencias. La Tierra no puede ser reconsiderada, valorada, defendida mientras nuestras mayores esperanzas estén en la confianza sin fisuras en la construcción de mundos alternativos y artificiales o en la colonización de otros planetas (asuntos ambos en los que a veces nos movemos con una fuerte dosis de ingenuidad).

Concebir la Tierra como hábitat exige acercarnos a la vida organizada, a paisajes y mares, vegetación, ríos y lagos, a la diversidad de culturas, fórmulas, soluciones, éxitos y fracasos que nos han acompañado mientras hicimos, o lo intentamos, de ese hábitat nuestro hogar. Tendremos que sobrevivir, medrar en un planeta único y complejo, limitado pero también suficiente para encontrar alegría de vivir, capacidad de asombro o sentido de la existencia, ante el enorme caudal de posibilidades heredadas (que ahora despreciamos y destruimos en pro, decimos, del desarrollo humano, del que excluimos, por cierto, a la inmensa mayoría de nuestros congéneres).

Sin amor a la vida (basado también en nuestros conocimientos racionales sobre ella), sin admiración y sorpresa ante la increíble contingencia que nos ha llevado a tener el Planeta de que disponemos como especie, sin un amor inalienable a la herencia recibida (que está lejano a cualquier defensa de inmovilismos nostálgicos, o reivindicaciones de épocas doradas en el pasado) difícilmente la Tierra podrá seguir siendo nuestro hogar. Necesitamos un antídoto cultural contra todas las absurdas e inútiles huidas hacia adelante, que están convirtiendo en tabla rasa la increíble diversidad espacio-temporal con la que convivimos durante milenios.

Quizás el viejo Prometeo haya muerto en sus viejas tareas y reivindicaciones frente a los dioses. Sobre las cenizas de ese héroe, queremos construir un juguete ortopédico al que pretendemos dar la categoría de nuevo dios-hombre. ¿Cuánta vida será necesaria como holocausto de ese proyecto? ¿Cuánto sufrimiento humano? ¿Cuántas distorsiones irreversibles?

Lo artificial se erige, en efecto, en verdadero alimento de esos dioses de pacotilla en que parecemos querer erigirnos. Quizás los verdaderos dioses, aquellos que conocen de la Tierra y deben controlar el Fuego, se alimentan sobre todo de Agua y Aire. ¿Quién dijo que el agua es incolora e insípida y el aire invisible y sin olor? No fueron dioses sino diablos.

Epílogo?

(Extraído de un suplemento cualquiera de informática –“Ciberpaís”- de un diario cualquiera –El País. España).

Organismos digitales viven en mundos virtuales

«Hay en Internet mundos virtuales poblados por inquietantes organismos digitales. Son de dos tipos: los que se desarrollan en una serie de *webs*, por medio de las intervenciones de internautas, y los que se desarrollan en un programa que el internauta debe instalar previamente en su ordenador y desde el cual va enviando datos a la red. Son mundos como los de *Life Spaces*, poblado por vegetación artificial y formas cambiantes, o *Nerve Garden*, un terrario público en el que se plantan semillas y se asiste al crecimiento de plantas inventadas. En *Iconica*, el australiano Troy Innocent ha creado un sistema de vida en *Software* cuya representación gráfica, como puede verse en la foto, se basa en formas, entidades, lenguajes y espacios. ■

¿Continuará?...¿Cómo?

Rafael Hernández del Águila es Director del Seminario de Medio Ambiente de la Universidad de Granada

Internet para chicos de letras

Miguel Booth

Hubo un tiempo no hace mucho en que la mayoría de los chicos de letras considerábamos que el Internet era otro invento diseñado por mequetrefes “tecno” para alejarnos de las realidades del futuro. No acabábamos de digerir el *Word Perfect* todavía y ya nos estaban incordiando con “la red de redes”, con “html” y demás siniestras siglas criptográficas.

Esto era ya demasiado y la mayoría de nosotros descartamos de inmediato la posibilidad siquiera de publicar algo en Internet. ¡Bastante teníamos con nuestras tareas de toda la vida sin tener que pensar en programar páginas Web! Y para más inri, la cosa venía en inglés. Estábamos, por lo tanto, dispuestos a dejar esa “red” en manos de los informáticos y demás gente de su calaña.

Así que pasaron tres o cuatro años y algunos de nosotros empezamos a tener dudas. ¿Estoy perdiendo algo potencialmente valioso en la World Wide Web? ¿Tendría que estar allí, haciendo algo? ¿Qué haría? ¿Cómo se hace? ¿Es difícil? ¿Es costoso? ¿Sería capaz?

Así armado de dudas, temores y de carencias de prácticamente todo, pero con mucha ilusión, me embarqué el año pasado por estas fechas en un proyecto de publicación en Internet. El tema se dictó por mi trayectoria: yo soy periodista “freelance” y mi mujer es pintora/grabadora. El tema fue la obra gráfica contemporánea en España y nombré a la página “Grabadores Españoles/Spanish Printmakers”. Siguiendo los consejos de los expertos de mi servidor, le di entrada a través de dos direcciones, una para nacionales, otra para extranjeros de habla inglesa: <http://www.losgrabadores.com> y <http://www.spanishprintmakers.com>.

Sin apenas dinero para invertir en el proyecto mi papel fue el de un hombre orquesta, cosa que no hizo más que intensificar el reto. Mi primera tarea era la de convencer a mi mujer y a sus amigos artistas que la página les iba a beneficiar, sobre todo, puesto que no les iba a cobrar nada. Así que pronto empezaron a aportar sus obras y yo me dedicaba a fotografiarlas e incorporarlas a la maqueta del *site*. Al mismo tiempo me puse a investigar y escribir el texto: la información estática sobre la obra gráfica, las biografías de los artistas, los artículos, etc.

Mi experiencia en informática hasta entonces se limitaba prácticamente al proceso de textos, pero confiaba en que pudiera aprender a manejar un programa de diseño de páginas web, cosa que conseguí hacer con la valiosísima ayuda de un amigo “tecno”. (Gracias Moi...) Empecé con *MS Front Page*, programa fácil pero un tanto limitado, y al final opté por *Dream Weaver* de *Macromedia*, programa que cuesta aprender pero que es muy completo e intuitivo una vez que hayas superado la curva de aprendizaje.

Con mi página enmaquetada de forma sobria y sencilla (la verdad es que mis conocimientos del medio no daban para más...) la publiqué en la *Web* y pasé una noche en vela introduciéndola en una veintena de motores de búsqueda. Este, como casi todas las tareas relacionadas con la construcción de un *website*, un vez puesto, resulta ser un proceso sencillo.

Mi *web* empezaba a recibir algunas visitas y recibí unos cuantos emails dándome la enhorabuena. La verdad es que me sentía todo un vencedor. Entonces recibí una llamada telefónica de Mark Shoebridge, uno de los socios

de mi servidor, Nostracom, aquí en Granada. “Miguel, tu *site* tiene muy buena pinta, pero creo que te has limitado mucho en el ámbito de “grabadores españoles”. Internet es un medio global y tú estás desperdiciando el 90% de su potencial”. Añadió, “Acabo de mirar el registro de dominios y el dominio “WorldPrintmakers.com” está libre todavía. ¿Quieres que te lo registre?” Le dije que sí y así es como pegué el salto a *World Printmakers*, que resultó ser un proyecto mucho más ambicioso. Inevitablemente, surgió la pregunta: ¿Estoy preparado para conquistar el mundo entero, aunque sea de forma virtual?

Sin pensármelo mucho (si piensas demasiado se te marchita el ánimo...) me lancé directamente. En principio, prácticamente todo lo que hice para convertir a *Grabadores Españoles* en *World Printmakers* fue cambiar el color del fondo de beige a negro azabache y cambiar el nombre. Puesto que los artistas de *Grabadores Españoles* procedían de media docena de países, funcionaron bien como un “elenco internacional de artistas” para el arranque de *World Printmakers*.

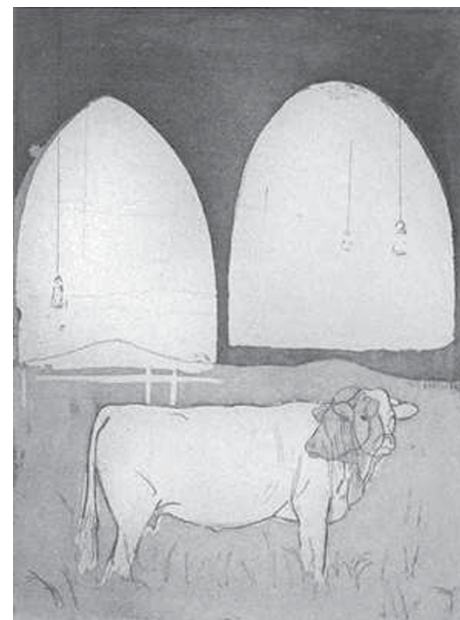
Pensé que mi trabajo estaba casi hecho, pero pronto comprendí que acababa de empezar. Un proyecto de *website*, si lo haces de forma medianamente seria, consiste en un 10% en la construcción de la página y un 90% en su promoción. Entraba el verano y me quedaba largas noches recorriendo la *Web* en busca de artistas gráficos (grabadores, litógrafos, artistas del linóleo y de la serigrafía, sin olvidarme de la imagen digital). Los rebuscaba en los motores de búsqueda y les enviaba una nota de dos líneas por email: “He visto su obra en la *Web* y me pareció interesante. Quisiera invitarle a ver nuestra página de *World Printmakers* (<http://www.worldprintmakers.com>) a ver si le parece un sitio interesante para colocar su obra”.

Los resultados fueron pobres al principio, debido a mi imperfecto entendimiento de la psicología de Internet. Pretendía cobrar una cuota de unas 6.000 pesetas, pero perdía de vista el hecho de que Internet es un mundo de cosas gratuitas. La gente está tan acostumbrada a conseguir servicios de forma gratis que son reacios a pagar nada. Al final se me ocurrió la solución: ofrecer una opción más sencilla de forma gratuita, junto con las opciones de pago más completas. Esto empezaba a funcionar. No sólo entraban participantes gratuitos, sino que se apuntaban clientes de pago, también.

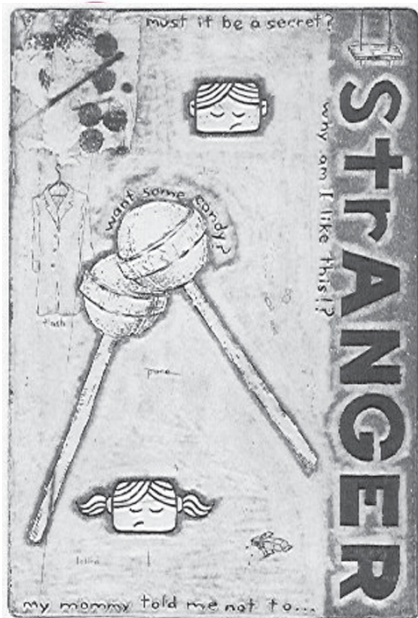
Ya que los artistas entraban regularmente, dirigí mi atención a los anunciantes en potencia. Actualicé mi línea telefónica a RDSI (¡fundamental si vas a trabajar en Internet!) y pasé el resto de las noches de verano enviando *emails* a empresas de suministros de materiales de arte en los dos lados del Atlántico. Me sorprendí mucho cuando algunos de ellas me mandaban cheques a cambio de anuncios banner en *World Printmakers*, verdaderamente una revelación.

«¿Estoy
preparado para
conquistar el
mundo entero,
aunque sea de
forma virtual?»

Dos cabezas. Inés Azagra



.../...



Anger.
Miguel Ángel Escobedo.

A través de los siguientes meses, además de continuar los contactos con artistas, anunciantes y la prensa especializada, intentaba equipar mi *website* con todas las prestaciones que tenían los grandes: Un boletín informativo, un foro de discusión, su propio motor de búsqueda, un mapa del sitio y una librería de Amazon.com. Todos estos servicios existen de forma gratuita en Internet; sólo es cuestión de darse de alta.

Desde el principio estaba preocupado con las estadísticas de tráfico en mi *site*, y me apunte a los servicios de Hitbox.com (otro magnífico servicio gratuito de Internet) con tal de monitorizar las visitas. (Nota: Si no tienes cuidado, esta tarea se vuelve obsesiva; te encuentras mirando tus estadísticas varias veces al día...) El mes que viene (junio 2001) *World Printmakers* llevará un año

“online”. Una gran exposición de obra gráfica de 32 artistas norteamericanos, la mayoría profesores de arte de universidad, fue es una cosa que surgió a través de uno de los artistas de *World Printmakers*, otro profesor de arte. El “efecto bola de nieve” empezaba a funcionar. Otra cosa que contribuyó al incremento de visitas fue un envío masivo de emails. Se me ocurrió enviar un sencillo mensaje de tres

líneas a prácticamente todo mi lista de direcciones *email*, anunciando la exposición. La respuesta fue inmediata y masiva y el mes de abril cerró con 20.000 páginas vistas, una subida del 48% sobre el mes de mayo. El mensaje parece claro: ¿Quieres tráfico? Actualiza el *site*, luego avisa a la gente que lo has renovado. Este mes (mayo 2001) espero superar las 25.000 páginas vistas, luego 30.000 o más. Las 50.000 están a la vuelta de la esquina. Lo siento en mis huesos.

World Printmakers no ha tenido muchas ventas todavía, pero confío en que vendrán. Somos jóvenes todavía, e Internet tampoco está en su mejor momento. Pero considero que nuestro crecimiento es correcto. Ya tenemos unos 100 artistas de más de 25 países. Procuro darle al *site* un tono didáctico y cultural, no el “look” netamente comercial que, curiosamente por tratarse supuestamente de materia estética, abunda en los sites de arte al uso. Yo estoy enamorado de la obra gráfica (y de una grabadora) y espero que se note en mi *website*. ¿Alguien ganará dinero alguna vez con *World Printmakers*? No lo sé. Pero lo voy a pasar bien en el intento. Mientras tanto, es posible que gane otras cosas, cosas que trascienden el dinero.

¿El balance del primer año? Resulta que un chico de letras sí puede hacer un *website* y alcanzar cierto éxito, más por testarudez que por otra cosa. Allí está *World Printmakers*. Os invito, chicos de letras, a lanzaros a vuestros propios proyectos de Internet. No tenéis nada que perder sino vuestras cadenas tecnológicas. Y la experiencia os puede resultar apasionante. ■



La mirada especulativa

Javier Ruiz Núñez

Hace 5 siglos Leonardo Da Vinci afirmó: «El ojo es quien gula la reflexión humana. Todas las formas, todos los colores, todas las imágenes de cada parte del universo se contraen en un punto. ¿Qué otro punto hay tan maravilloso?». No es de extrañar que alguien como Leonardo, ingeniero, pensador y artista, con enormes dotes de observación, concediera tanta importancia a la mirada. Leonardo pensaba con los ojos, discernía con las imágenes. Sus cientos de bocetos sobre mecánica, ingeniería, arquitectura o anatomía ilustran, instruyen y muestran gran variedad de perspectivas de los asuntos que tratan. Leonardo, además de copiar la realidad y representarla de una manera casi especular, incluyendo gran número de detalles con una prodigiosa claridad, también especula sobre ella pero de una forma gráfica y visual, con mucha lógica y raciocinio. Las demostraciones de Leonardo eran en realidad incursiones especulativas en las piezas y objetos que dibujaba, ahondando en el conocimiento de su estructura y morfología, convencido de la capacidad del ojo humano de comprender lo real. Para Leonardo, el ojo es la

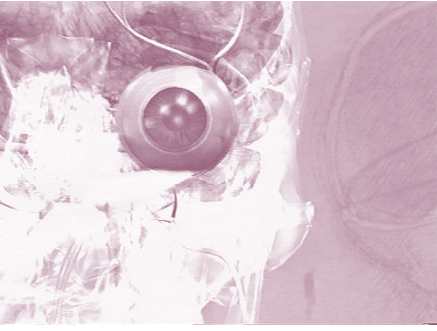
«ventana del alma», el órgano principal por el que el entendimiento tiene una visión completa de las cosas. «¿No vemos acaso»—nos dice en uno de sus múltiples escritos— «que el ojo abarca la belleza de todo el universo...? Es el príncipe de las matemáticas y las ciencias

que en él se fundan son absolutamente ciertas. Ha medido las distancias y la magnitud de las estrellas. Ha dado a luz la arquitectura, la perspectiva y el divino arte de la pintura».

La maquinaria visual humana, compuesta por el sistema ojo-cerebro, es un potente dispositivo de aprendizaje a partir de la recepción, almacenamiento y procesado de la información que llega hasta los ojos. Mediante procesos constantes de exploración (*scanning*) y búsqueda e inserción en patrones visuales (*searching*) supone un sistema desarrollado de interacción con el medio. Hasta las formas de vida más simples como la del percebe, disponen de un dispositivo biológico rudimentario para reconocer visualmente la luz y diferenciar el día de la noche. Con más de doscientos cincuenta millones de receptores, el ojo humano posee una gran resolución: puede apreciar más de dieciséis millones de colores y



«La maquinaria
visual humana es
un potente
dispositivo de
aprendizaje.»



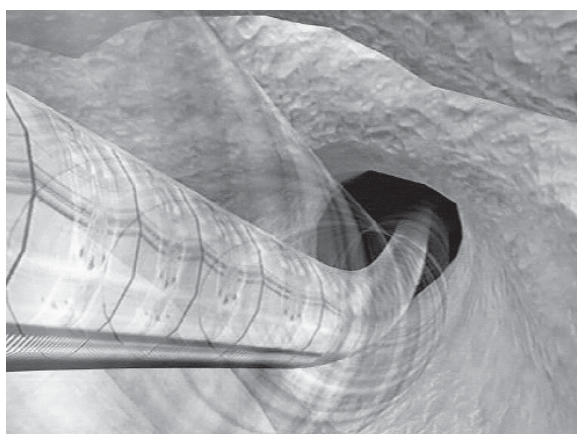
percibir matices sutilísimos en la profundidad, color, forma y textura de los objetos, lo que le otorga una gran funcionalidad para el reconocimiento y la movilidad por el espacio y para la supervivencia biológica. Este globo esférico de 2,5 cms. es un eficazísimo sensor capaz de detectar radiaciones de una longitud de onda entre 400 y 700 nanómetros, lo que se

entiende como luz visible, y de obtener datos instantáneos sobre la cercanía o lejanía de los objetos en función de diferentes parámetros como su tamaño, su colocación lineal, su gradiente textural, el paralaje... Esto es posible en los seres humanos gracias a una disposición especial de los dos ojos a una distancia aproximada de 6 cm, disposición que permite no sólo un amplio campo de visión horizontal de aproximadamente 20811 y unos 12011 de visión vertical, sino también la posibilidad de visión tridimensional gracias al efecto de estereopsis. Estos potentes receptores visuales consumen buena parte de nuestra actividad neuronal cerebral: de las diez mil millones de neuronas que hay aproximadamente en nuestra cabeza, casi la mitad están destinadas al procesamiento de la información visual.

En 1969 Rudolph Arnhem acuñó el término «visual thinking» para destacar la naturaleza cognitiva de la visión. La visión supone un instrumento decisivo para el aprendizaje humano, para relacionarse con en el entorno, para explorar y conocer el mundo y los fenómenos. La visión tiene un alto poder cognitivo aún no totalmente reconocido y valorado, y puede llegar a ser una herramienta cultural; privilegiada, en un entorno donde la imagen adquiere un protagonismo cada vez mayor y donde surgen nuevas posibilidades tecnológicas para su desarrollo, a veces deslumbrantes.

Un hombre polifacético como Leonardo da Vinci, artista pero también comunicador, interesado por el cultivo de todas las disciplinas pero sobretodo por la necesidad de describir y comunicar sus particularidades a un público general, estaría sorprendido por el potencial comunicativo de las modernas técnicas de visualización informática. Las técnicas infográficas de modelado y animación en 3D, suponen un desarrollo profundo de la comunicación gráfica. Un desarrollo que se debe dirigir no tanto a deslumbrar como a instruir y a ilustrar con propuestas que enseñen y amplíen nuestra comprensión y nuestro conocimiento. Propuestas en las que prime lo interesante sobre lo espectacular, lo comprensible sobre lo asombroso, lo importante sobre lo banal, el efecto cultural sobre el efecto especial. Mediante procedimientos tecnológicamente innovadores y altamente complejos, podemos realizar interesantes proyectos divulgativos que finalmente pueden parecer incluso modestos y sencillos ejercicios didácticos. Con la infografía podemos visitar edificios que aún no han sido construidos o conocer cómo eran otros en épocas pasadas; pasear de forma virtual por la superficie de otros planetas y recorrer su geografía; ver y tocar en realidad virtual, estructuras como moléculas o proteínas, sentir su tamaño, su textura y su presión y las diferentes interacciones que ocurren entre ellas; explorar lugares que por su lejanía o por su tamaño resultan inaccesibles a nuestra experiencia.

La infografía sigue la tradición de la imagen informativa, que tantos y tantos ilustradores y artistas han cultivado a lo largo de la historia con el único afán de enseñar y mostrar la morfología de las cosas. Un relieve en piedra caliza realizado en Egipto hace más de 3000 años muestra un registro esquemático de las plantas traídas de Siria por Tutmosis III como un



documento botánico con intenciones informativas y didácticas. Hasta que Watson y Crick no construyeron un modelo de una molécula de ADN por medio de varillas y bolas como una estructura de doble hélice, no se llegó a aclarar gran parte de la complejidad de su significado.

La infografía permite modelar réplicas de los objetos con un grado de realismo cada vez más refinado. Modelarlos y darles la textura, el color, la forma que deseamos, atribuirles todo tipo de propiedades de dureza, maleabilidad, respuesta a la presión, a la temperatura, a la humedad, a la gravedad... visionarios con cámaras desde perspectivas diferentes, dotarlos de un comportamiento hipotético en el espacio con todo género de movimientos, de desplazamientos, de trayectorias, colocarlos en interacción con otros objetos y otros entornos. Igual que los grabados de Leonardo mostraban piezas y objetos en sus diferentes posiciones, de perfil, alzado, frontal..., la infografía nos permite un grado de visualización muy mejorado, más capaz, más potente e innovador que los métodos de ilustración tradicionales. Todas estas posibilidades hacen de la infografía un medio idóneo para la comunicación y la divulgación cultural y una herramienta de primer orden para la transmisión de ciertos conocimientos de forma directa e intuitiva.

Dentro de la exposición inaugurada recientemente en el Parque de las Ciencias «Anatomía: viaje al cuerpo humano», se ha desarrollado una experiencia audiovisual para explorar por medios informáticos la anatomía interior del cráneo. Con las más avanzadas técnicas informáticas y de la mano de Leonardo da Vinci, este «Viaje virtual por el interior del cráneo» es un viaje virtual y cognitivo que nos adentra en las sinuosidades del cráneo humano. Un audiovisual generado íntegramente por ordenador a partir del conocimiento anatómico disponible hoy sobre el cráneo humano. Al hilo de las palabras de Leonardo da Vinci, extraídas de sus estudios como anatomista, la narración supone una exploración detallada de todos los huesos, nervios y músculos que lo componen. Una auténtica lección virtual de anatomía.

Para su realización se ha empleado un modelo digital generado a partir del escaneado tridimensional de un cráneo real y refinado posteriormente con datos anatómicos precisos. El modelo digital incluye todos los huesos, músculos, nervios, órganos, etc., así como el esqueleto humano completo que fue utilizado en las primeras escenas. Este modelo se compone de más de un millón de polígonos que dan forma a todas las estructuras. 60 cámaras virtuales colocadas en el interior del modelo con ópticas simuladas diferentes (50 mm, 28mm), ofrecen las distintas perspectivas del recorrido a partir de efectos de cámara como travellings, zooms, etc., efectos de iluminación con tratamientos especiales (por ejemplo una iluminación volumétrica en la entrada a la cavidad craneal), y otros efectos especiales como rayos X. Toda la realización del audiovisual ha supuesto más de 1062 horas de *render* (procesado), 44 días de cálculo, un proceso para el que se han utilizado 7 ordenadores. El desarrollo técnico de la infografía corrió a cargo de la empresa Kándor Graphics (Melkor s.l.), con amplia experiencia en trabajos relacionados con anatomía,

visualización científica e investigación. Se ha realizado en colaboración con la empresa Puleva. En la actualidad el Parque de las Ciencias trabaja en la realización de un proyecto multimedia mucho más completo y ambicioso en formato DVD en el que se incluirán recorridos virtuales interactivos por el interior del

.../...



«Con la
infografía
podemos visitar
edificios que aún
no han sido
construidos.»

.../...

modelo craneal, visualizaciones espectaculares de todos los huesos, imágenes radiológicas, juegos interactivos para conocer la estructura funcional de la cabeza y compararla con formas arquitectónicas, seguimientos virtuales de los pares craneales...

Espectativo proviene de la raíz latina *spēcere*, mirar, primitivo arcaico de *spectare*, «espectador», en latín *spectator*. De esa misma raíz se derivan «especular» del latín *speculari*, «espectáculo» de *spectaculum*, incluso «introspección» de *introspicere*, mirar en el interior. Aunque el significado usual de especulativo hace referencia a nuestro modo racional de

conocer, vemos cómo en su origen lingüístico se relaciona de forma estrecha con «mirar». Mirar y razonar. Dos actividades que aparecen ligadas a un mismo concepto. En una sociedad como la de hoy, con un predominio importante de la imagen, mirar y razonar deberían ser inseparables. Mirar y razonar de forma atenta y crítica. Mirar de forma minuciosa, rigurosa, reflexiva. De forma especulativa. Como dijo el sabio Spinoza: «destruir la ignorancia es destruir el asombro imbécil». ■

Javier Ruiz Núñez es Jefe del Departamento de Comunicación y Desarrollo del Parque de las Ciencias de Granada

La libertad de fumar...

Micromegas • Manuel Toharia

Ahora que la Organización Mundial de la Salud ha vuelto a poner sobre el tapete la ya vieja cuestión del daño que produce el consumo de tabaco, parece un buen momento para reflexionar sobre un tema tan manido como controvertido. La cuestión, desde un punto de vista puramente sociológico, se reduce a lo siguiente: el tabaco es malo para la salud, ergo, prohibamos el tabaco. Exactamente el mismo argumento que se esgrime para prohibir otras drogas adictivas, como la heroína o la marihuana. Pero no se prohíbe...

Sabemos que existen consumos adictivos y dañinos para la salud que no sólo son tolerados sino que incluso se consideran defendibles por razones culturales, económicas o cualesquiera otras. Por ejemplo, el alcohol; ¿alguien concibe una buena comida sin un buen vino tinto, o una buena celebración sin descorchar una botella de cava o champagne?

Desde el punto de vista científico, resulta indiscutible el daño —fisiológico y, colectivamente, social— que producen las distintas “drogas” prohibidas por la ley, como indiscutible resulta el daño que producen el tabaco y el alcohol.

En España, cada año son atribuibles al tabaco unas 40.000 muertes prematuras. Esto significa que esas personas se hubieran muerto de todos modos, por supuesto, pero por otras causas y mucho más tarde; en promedio, entre 15 y 20 años más tarde... En cuanto al alcohol, su coartada es que, tomado a dosis moderadas por personas que tengan sano el hígado, puede incluso resultar beneficioso. Pero también mata antes de tiempo cuando uno se pone al volante —una parte muy elevada de los miles de accidentes mortales que se producen anualmente en las carreteras españolas tiene que ver con el alcohol— y, desde luego, cuando uno se convierte en consumidor excesivo, aun sin alcanzar el grado de dependencia definitiva que caracteriza al alcohólico.

Detrás de todo este problema está un fenómeno fisiológico sumamente complejo, la adicción. Los distintos procesos que tienen lugar en el sistema nervioso —especialmente en su “sede” más importante, el cerebro— se basan en el transporte de señales eléctricas a través de moléculas complejas, los “neurotransmisores”, que se acoplan a los distintos “neurorreceptores” existentes en el sistema nervioso o en otras células del organismo. Pues bien, las drogas adictivas suelen tomar el lugar de alguno de esos receptores, “engañando” al sistema nervioso debido a que su forma química es muy similar a la del correspondiente neurotransmisor. Y, una vez creada la necesidad, se hace cada vez más necesaria esa presencia de la sustancia adictiva que reemplaza a la sustancia natural.

Un ejemplo clásico es el de los opiáceos, como la morfina, que producen sensaciones de intenso bienestar similares a las que producen unos neurotransmisores que utiliza normalmente el organismo llamados endorfinas.

¿Cómo atajar las adicciones? El tema desborda el aspecto científico, e incluso el sociológico, porque tiene ribetes ligados a una determinada cultura —por ejemplo, en el caso de determinadas drogas estupefacientes en tribus primitivas— o a ciertos enfoques de la moralidad social —el alcohol como lacra, en la sociedad americana, por ejemplo—. La ciencia puede encontrar remedios a la adicción, pero dichos remedios no siempre son aceptados ni aceptables. La sociedad puede poner trabas, incluso punitivas, al uso de las sustancias adictivas —con el contrasentido, en el caso del tabaco, de que el propio Estado que lo combate propicia su cultivo—. Pero, en última instancia, ahí está la libertad del individuo por hacer con su organismo, incluso con su vida, lo que quiera. ¿O no?

Ése es el gran dilema. Los que quisiéramos una sociedad más libre —y eso exige una sociedad cada vez más culta— rechazamos las imposiciones sociales a los comportamientos individuales, siempre que éstos no graviten sobre otros individuos (por ejemplo, que otros fumen, si quieren, pero que no me fumen a mí, que no fumo). Lo que significa una previa información acerca de los daños, y eventuales ventajas, de determinados hábitos adictivos.

Quizá lo que debiera poner en las cajetillas de tabaco no es tanto que sea nocivo para la salud —mucho o poco, el daño es obvio: ¿cómo pensar que inhalar humo caliente puede ser inocuo?—, como que “si empiezas no podrás luego dejarlo, aunque quieras”.

Ésa es la gran trampa de los fabricantes de tabaco: no avisan que, cuando empiezas, luego te va a costar muchísimo poder dejarlo, o sencillamente no podrás nunca parar. Una esclavitud económica y vital que, además, se cobra al menos quince años de tu propia vida... ■

Manuel Toharia es Director del Museo de las Ciencias “Príncipe Felipe” de Valencia





Canciones contra la usura del tiempo

Ángeles Mora

¿Las mujeres son mágicas? Antología

4 Estaciones. Lucena, 2000

Caligrafía de ayer

Ánfora Nova. Rute, 2000

Miguel Ángel García

¿Las mujeres son mágicas? Antología y Caligrafía de ayer son los dos libros de Ángeles Mora que han visto la luz en el año 2000. No resultan equipaje ligero para el alborotado fin de siglo. La antología propone un recorrido por la poesía de la autora hilvanado por la contestación a la pregunta de cómo escribir las mujeres hoy dejando atrás los escollos de un lenguaje premeditadamente poético, por un lado, y la supuesta mayor sensibilidad femenina como exclusivo territorio de «expresión», por otro, ese verbo poético hecho carne que fascinó a Bécquer sin saber hasta qué punto crucificaba las salidas posibles del «yo soy» femenino moderno: «poesía eres tú». Por el contrario, la escritura de Ángeles Mora se concibe desde el inicio como «producción», como un determinado *hacer* siempre con las palabras de la calle y el lenguaje de todos los días. Y la mujer que se levanta de sus poemas no es un sueño imposible, sentimiento puro, sino alguien que se intenta liberar del atroz inconsciente de ser mujer y que pone en concurso la inteligencia —vital y poética— para construirse como superviviente, nunca como víctima, frente a un mundo que fue mitad engaño y mitad mentira («La chica más suave»). No hay ningún vuelo trascendental incubado en las alas de la sensibilidad como marca de diferencia o signo distintivo de una poética feminista. Lo que hay es la confrontación diaria con la vida y su violencia, la ética como única metafísica o la crítica de la razón práctica-pura que suponen versos como los siguientes: «Mujer como mi vida: / el agrio amanecer / de cada día». ¿Las mujeres son mágicas? ofrece suficientes ejemplos de ese cancionero amoroso que da unidad interna a la obra de la autora hasta aquí antologada, desde *Pensando que el camino iba derecho* hasta *La dama errante*. Han cabido en la magnífica edición de este librito poemas tan emblemáticos de Ángeles Mora como «Contra ti», «Simpatía para el diablo», «Casablanca», «Casi un cuento», «Gastos fijos» o «Elegía y postal». En todos ellos se observa el vaivén continuo del discurso amoroso en presencia y en ausencia, la sobriedad poderosa de un personaje poético que sabe presentarse como hueco desolado o como plenitud triste, siempre distanciada, evitando la falsa potencia de la sinceridad en primera persona; auténtica «voz de pecho» la que sacan afuera estos poemas que, por seguir con la distinción juanramoniana, a la vez logran acompañarse de la conveniente «voz de cabeza».

Se incluyen también en ¿Las mujeres son mágicas? seis poemas inéditos bajo el título de «Más allá de la literatura»; pertenecen en realidad a *Contradicciones, pájaros*, el libro que ha obtenido el Premio «Ciudad de Melilla» (año 2000). Vale la pena mencionar algunos: «Epigrama» apuesta por la desnudez y la ausencia de retórica en la proximidad, con un cierto trasfondo metapoético; «Mi amiga y yo» indaga en la relación, siempre la misma y siempre distinta, con la poesía, como la mar «toujours recommencée» de Valéry (en imagen que agrada a la autora); por su parte «El espejo de los espías» deja traslucir una inevita-



ble desconfianza en el lenguaje, visto como un animal herido o un topo que no zapa, como no zapa el *viejo topo* de la historia en el último poema de la antología: «El porvenir tarda dema-

siado».

De *Caligrafía de ayer* se recoge un solo poema en esta antología «invernal» que cierra la primera entrega de la colección lucentina 4 Estaciones. Nos referimos a «Fotografía con pátina (II) (Una cierta niñez)». El libro puede ser definido en una primera formulación como una elegía de la infancia, aunque su protagonista esencial es el tiempo. Ángeles Mora ha buscado con estos otros poemas hollar voluntariamente los caminos de la autobiografía, sorteando los peligros propios de la empresa con su acostumbrado tono reflexivo y la firme sujeción del distanciamiento. La famosa sentencia de Wordsworth parece presidir todos estos poemas: «El niño es padre del Hombre». La mujer que se contempla a sí misma en la fotografía con pátina pone sus ojos de hoy en sus ojos de ayer y descubre «que los niños tampoco son tan niños, / que tienen mucha historia pasada, / mucho lento futuro, / que también se despeñan, / porque el presente es una piedra, / una piedra que duele, / que nos manda a otra parte». Así pues, llega un momento en que tampoco los niños se ven libres del curso inexorable del tiempo, del fluir biológico que los separa de pronto del paraíso ácrono de la primera edad o la armonía aún no desgarrada de los «Orígenes». La niña del libro se despeña inesperadamente en el presente. En uno de esos «instantes no atendidos» a los que se refiere Eliot, recibe la revelación de que el tiempo se ha vuelto mortal. Un día cualquiera, a la salida del colegio por ejemplo: «Apretando con fuerza la cartera / caminaste despacio, / sin comprender, sintiendo / en tu carne la mordedura / de la melancolía, / la inexplicable desazón, / el aguijón, la angustia, / el fino / polvo arenoso con que el tiempo, / de pronto, se nos vuelve mortal» («Intuición del tiempo»). A partir de aquí cabe la tentación de leer *Caligrafía de ayer* como una glosa de estos versos de Eliot: «Si todo tiempo es un presente eterno / todo tiempo es irredimible» (*Cuatro cuartetos*). Y a lo que se dedica Ángeles Mora en este libro es a tratar de redimir la caligrafía de ayer desde la caligrafía de hoy, a despertar la visión de los orígenes atravesada ya por la herida del tiempo, la espina tan machadiana que se le clava hondo en la «belleza fugitiva» de aquel momento de revelación, de caída sobre todo.

Las palabras liminares que abren *Caligrafía de ayer*

resultan básicas en este sentido porque nos lo presentan como un «libro de pérdida»: la pérdida como «constitución real» de nosotros mismos, la memoria como una experiencia que sigue construyendo nuestro «yo actual». Si Machado decide cantar lo que se pierde, Ángeles Mora siente como Juan Ramón Jiménez la invencible melancolía de lo que se tiene: «Quiero decir sólo que espero que el lector vea que es la nostalgia del presente lo que en realidad se refleja en las líneas de esta nostalgia del ayer». Los orígenes biológicos y también geográficos e históricos se recuperan en «Álbum», la sección inicial del

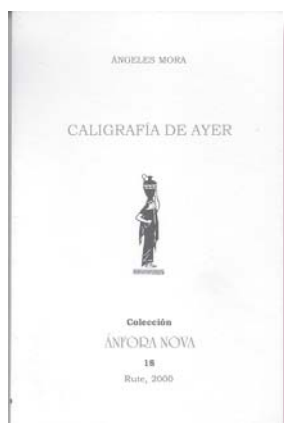
.../...

enseñas bibliográficas



libro. Lo que señala el primer poema, «Lo que deseé después de su muerte», es el deseo de no haber nacido, de permanecer en el umbral del origen, antes de que la existencia nos mostrara el dolor de estar vivos (Darío). No deja de ser significativo que el libro comience con una pérdida tan terrible. La albertiana «primera imagen» del padre o la procedencia «guanche» de la madre constituyen fotografías dispersas de ese álbum familiar que reconstruye la memoria. Por algo el negro cliché de la fotografía es lo único que sabe detener el momento, el «agua fugitiva» del río de Heráclito («Fotografía con pátina (I) (La sonrisa de los padres)»). La visita de la casa de la infancia o de un viejo molino abandonado sirven también para abordar la fuga irreparable del tiempo y el tema clásico de las ruinas: «El tiempo está en las ruinas, / los minados cimientos. / El polvo se ha posado. / Se levanta el recuerdo» («La casa meditada»). La segunda sección, «El cuaderno azul (Paisajes con figuras)», vuelve sobre los cuadros que enmarcaron la niñez, sobre el fondo luminoso de la serranía cordobesa o la monotonía machadiana en el colegio, pero otra vez el tiempo y la experiencia de la caída se cuelan por los versos: «Derribaron el árbol / como si no tirasen / a dos niños rodando / por la historia y la tarde» («Un lugar tan extraño»). Una vez derribada hasta rodar por la historia, la protagonista de estos poemas no tiene más remedio que exprimir el recuerdo, llegando a fechar incluso la sensación del «primer dolor» («Mañana de domingo»), del «primer mar» («Olas») o la «Primera rosa de abril»: «Un chasquido de rota / pureza...». La tercera y última sección del libro, «El cuaderno rojo», lleva el subtítulo de «Canciones contra la usura del tiempo», algo que en realidad sirve para calificar a lo largo y a lo ancho todo *Caligrafía de ayer*. No obstante, aquí el tono es más conscientemente «popularista» y obedece alguna vez a una mitología que entronca con los paisajes sentimentales propios: «Galopes en la noche, / contrabandistas, fugitivos, héroes / de mi niñez allí ... / Sólo recordaré que me mirabas / como una cuchillada azul de bandolero» («La duquesa de Benamejón»). O esas dos trenzas que se abrazan en la ausencia y que también recuerdan a las de la Soledad Montoya lorquiana. «Canción del reencuentro», en cambio, supone un guiño intencionado al Juan Ramón Jiménez de «Vino, primero, pura»: «Y desnuda se vio como al principio, / y se reconcilió con su figura [...] Hoy con la limpia sencillez se viste». Hace años que la escritura de Ángeles Mora se viste con la desnudez misma, que nos reconcilia a nosotros, lectores, con la poesía.

Hay que referirse, para terminar, al poema epílogo «Cinco de enero (Investigación sobre la Realidad)»; la lección resulta otra vez inquietante para los que divorcian inexplicablemente la imaginación y el realismo poético: los sueños son reales, la ilusión del cinco de enero es para los ojos de los niños absolutamente «real», en el doble sentido de la palabra y en un tiempo en que ni los Reyes Magos ni los «otros» salían a la calle. Da la sensación, en fin, de que Ángeles Mora hubiera investigado las raíces de su realidad de hoy para no marearse demasiado con ese vértigo del tiempo al que aludió Jaime Gil de Biedma en su «Arte poética»: «Y sobre todo el vértigo del tiempo, / el gran boquete abriéndose hacia dentro del alma». ■



Tal vez lo que sorprenda en un primer momento en el nuevo libro de cuentos de Andrés Neuman sea la extensión de esos relatos. Se trata de un conjunto de microcuentos que se incardinan en lo que se ha llamado la *mejor tradición hispanoamericana*. Esa extensión estaría significada ya desde las palabras que nombran las dos partes en que se divide el libro (al final se incluye un acercamiento teórico, un *Epílogo-manifiesto*, en realidad, una poética del relato): *Miniaturas y Brevedades*. Y, sin embargo, no es la extensión lo que más sorprende: lo asombroso es que en esa brevedad constante puedan transmitirse tantas cosas, porque leer estos cuentos supone sumergirse en una densidad de significados en la que el lector no sólo disfruta de lo escrito con contundente exactitud —ejemplo claro de esa precisión y rotundidad es el cuento correspondiente a las *Miniaturas* titulado “Despecho”—, sino que, además, prolonga su “lectura” en lo sugerido, en los silencios.

Otra de las claves de este libro es la atmósfera global con que el autor logra envolver el conjunto. Pero más que de atmósfera habría que hablar de atmósferas, porque encontramos variantes, matices en ella. Así, puede observarse una atmósfera transgresora con los límites de la página, una atmósfera agobiante, siniestra, propicia al desastre y al fracaso, que provoca irremediamente inquietud, desasosiego. En este sentido, cuentos como “23:24”, “Los otros”, “El hombre de los ojos”, etc., muestran un clímax extraño, inquietante, y, por eso, lo que cuentan estos relatos adquiere un impacto mayor, todo ello reforzado por una fuerte dosis de sugerencias: un hombre que agoniza entre sus seres queridos, un hospital enfermo que contagia a sus visitantes (pacientes o no), un hombre abocado resignadamente a la ceguera a través de un terrible proceso de visiones en el que el horror se experimenta no a través del paciente sino del médico que lo trata...

En estos textos leemos esperas y búsquedas, inseguridades y miedos. Por ejemplo, “El caso de Aristides”, el cuento con el que se abre el libro, representa una primera muestra de esa espera del título, sólo que lejos de estar ligada a cierta esperanza, esa espera es el primer indicio del fracaso: alguien que optó por el silencio durante toda su vida con el propósito de espantar a la muerte cuando llegara el momento gracias a un sonido quizá estremecedor, y a quien la muerte sorprende durmiendo. Es un esperar sin esperanzas, casi por costumbre, como leemos en “La única ventana”. Se intenta huir de la muerte, pero es un esfuerzo imposible, la certeza del fin acompaña explícitamente a muchos de los personajes o voces de los cuentos, como en “Fin de las historias”. Hay esperas llenas de inseguridades, como el caso del donjuán telefónico; hay miedos tras hallar lo que se buscaba o se había adivinado en principio, como le ocurre al escultor en “Cesárea”; hay búsquedas de objetos-amuletos del pasado, por ejemplo el escarabajo turquesa en “Tesoro”, o de la infancia en “Primera piedra”. Incluso, en algún caso, se busca la muerte a través del riesgo (un riesgo en el que se encuentra placer dulce), como sucede en “Veneno”.

Probablemente, el elemento que facilita el éxito de los cuentos, que éstos funcionen, es la tensión perceptible en ellos. Se trata de una tensión contenida, especial en cada uno, que atrapa inmediatamente al lector, lo seduce sorprendiéndolo a medida que avanza por las páginas. Porque la sorpresa tiene un papel fundamental en estos textos. Parece imposible, sólo con la lectura del inicio de un cuento, aventurar hipótesis sobre lo que se va a contar, lo que puede suceder, los cuentos frustran cualquier expectativa ju-

Los límites del silencio

Andrés Neuman

El que espera

Anagrama

Barcelona, 2000

Sonia Fernández Hoyos

gando con la sorpresa a cada paso, en cada momento. Y éste sería otro de los aciertos del libro.

Junto a todo esto, observamos cierta ironía, sutil, que en medio del desconcierto o la sorpresa, en medio de tristes atmósferas, de la frustración y el desengaño, dibuja en el rostro del lector una sonrisa, claro que será siempre una sonrisa amarga, imposible separarla de la melancolía que subyace en el texto. Esta ironía podemos ejemplificarla en cuentos como "Fin de las historias" o "Tornasol", quizá entre los mejores del libro. En el primero, la certeza de la muerte marca la actitud de un nervioso protagonista durante un vuelo, incapaz de comprender la tranquilidad de sus compañeros de avión ante lo que él considera el desastre inminente, en su irónico monólogo interior observa a los otros y reflexiona acerca del destino inmediato, porque todos están sentenciados, no hay posibilidad de salvación y su existencia se convierte en una tensa e intranquila espera de su muerte. En el segundo, el protagonista llama a su psiquiatra para anunciarle la decisión que definitivamente ha tomado de suicidarse, es la única opción que le queda a un hombre cuya vida ejemplifica la derrota. En un ágil diálogo telefónico intenta explicarle la coherencia de sus actos, pero el desarrollo de la conversación le llevará a tomar una última decisión inesperada, ante la manifiesta debilidad profesional de su perpleja interlocutora.

En definitiva, se trata de un conjunto de cuentos que, a partir del fragmento, es capaz de emocionar y sorprender al lector con la escritura precisa de inquietudes y temores, búsquedas y esperas, aunque éstas desemboquen en la muerte, el fracaso, la derrota. ■



Pro y contra de la delincuencia

Ricardo Piglia
Plata quemada
Anagrama.
Barcelona, 2000

Carlos Meneses

hemerotecas y haciendo entrevistas para obtener los datos de un caso policial que ocurrió en los años sesenta, entre Buenos Aires y Montevideo. Lo más importante de la novela no reside en la propia historia llena de tensiones y violencias, sino en las improntas de los personajes centrales. La historia le da al autor pie para reflexionar sobre la justicia y la psicología del delincuente.

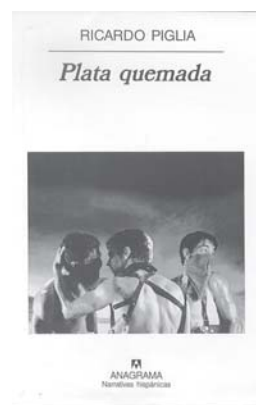
No siempre da buen resultado llevar a la ficción lo que se ha conocido con todo detalle en la realidad. En el caso de *Plata quemada* del escritor argentino Ricardo Piglia (Buenos Aires 1940) el balance es positivo. Con esta novela obtuvo un importante premio en su país, y como él mismo explica en el epílogo, debió trabajar bastante en

Una banda de asaltantes argentinos planifica un golpe de muchos millones en un banco de las afueras de Buenos Aires. Tras el asalto que concluye con éxito, abandonan Buenos Aires y se trasladan a Montevideo, convencidos de que pronto podrán dejar atrás el Uruguay y marchar hacia el Brasil o hacia otro país. Uno de los delincuentes sueña con llegar a Nueva York y abrir, en la ciudad de los rascacielos, un restaurante. Pero un mínimo fallo, como ocurre siempre, pone a la policía en la pista, y termina sitiando a tres de los asaltantes en el piso que han alquilado. El asedio durará más de un día. Durante ese tiempo las balas de los delincuentes argentinos abaten a varios policías uruguayos. En la calle hay gran cantidad de gente siguiendo las incidencias del suceso, y es impresionante el despliegue informativo. En el apartamento, los ladrones han decidido que es preferible morir antes que rendirse. Una alta dosis de cocaína y otras drogas mantienen en pie a los jóvenes pistoleros, que empiezan a alcanzar niveles heroicos. Piglia tiene tendencia a mostrar el lado más atractivo de los asaltantes, y no lo hace llevado por emociones, sino con reflexiones apoyadas en precisos conocimientos en la personalidad de los malhechores. No hay intención de justificar la delincuencia, existe sí el interés de analizar comportamientos, de estudiar cómo se va formando un ser de esta naturaleza y qué lo impulsa a seguir estos derroteros.

La habilidad de Piglia en esta novela reside, por un lado, en haber sabido retratar esa impresionante tensión que dura más de 24 horas. Y por otro, en haber captado con tanta fidelidad a dos de los hombres que componían la banda. Ambos homosexuales, los dos impulsados por su odio a la policía. Un dúo que se entiende muy bien, porque mientras uno pone la inteligencia, el otro ofrece su emotividad, su valor. Son unos asesinos, matan con una frialdad pasmosa, pero es gente que se está cobrando continuamente deudas, que actúa con el convencimiento de que la sociedad —y la policía en primer término—, es la causante de su situación.

La aniquilación de los integrantes de la banda se ve venir. Uno de ellos es sacado malherido del apartamento, y el público que sigue el *espectáculo* reacciona violentamente contra él, llevando a cabo un linchamiento que la policía trata de evitar con evidente desgana. Hospitalizado, acabará muriendo después en la cárcel.

A lo largo de la novela vamos conociendo algunos de los aspectos de la vida de los dos más jóvenes, de los que forman pareja, y que son los más decididos, los dominados por el odio, y a la vez, también, los más emotivos, con rasgos de insospechada bondad. Todo ese bagaje de anécdotas, de violencias, de decepciones, va formando la personalidad de estos hombres, y las reflexiones del propio autor no tratan de justificar a esa gente, pero sí de mostrar la realidad que hay detrás de cada uno de ellos. Es evidente que de alguna forma se ha encariñado con sus personajes. Suele pasar cuando se ha hecho tarea de rastreo para seguir hasta en su más mínimo detalle un suceso y sus protagonistas. ■





Una pistola en venta

José Abad
Nunca apuestes con el diablo

Comares
Granada, 2000

Juan Carlos Rodríguez

reprochaban asimismo, entre otras muchas cosas, que sus obras carecieran de moral o de moraleja. De modo que se inventó a un personaje, Mr. Dammit, tan malo que con un año ya tenía bigote. Toda esa maldad por culpa de que su madre le pegaba con la mano izquierda y ya se sabe que el mundo gira al revés, de derecha a izquierda. De mayor Mr. Dammit adquiere la horrenda costumbre de apostar por todo y en especial de apostar *su cabeza al diablo*. José Abad ha rendido un homenaje a Poe en esta novela de doble cara (o de doble alma, como diría el propio Poe de su detective A. Dupin). Un homenaje no tanto al humor de Poe como a su “negrura”. Incluso ha conseguido algo que sorprende más: *ha suspendido la incredulidad del lector* (como también diría el propio Poe riéndose de Coleridge, como se ríe de Carlyle o de Kant o de Emerson). Y digo novela de *doble cara* porque por un lado el libro está escrito con una mala uva literal de hielo. Pero a la vez porque ese mundo que se nos describe es en realidad el nuestro. El mundo del capital conspirativo que nos convierte a todos en paranoicos conspiradores: la búsqueda del poder aunque sea microfísico. Y ello con una prosa que dispara con la eficacia de una Beretta (la pistola del protagonista: en realidad tiene dos Berettas). El efecto-verdad que esa prosa consigue es decisivo. Primero en las descripciones, donde la novela se juega mucho: son a la vez precisas e imprecisas (como el hermoso final del libro con el comienzo del amanecer). Pero ese detallismo a veces brumoso es tan contundente que de hecho convierte la novela en una apuesta en sí misma: toda la acción transcurre entre el centro de Granada y sus afueras y cualquiera puede reconocerse en el recorrido concreto de cada calle o en la curva de cada carretera. De modo que el más mínimo desliz hubiera deshecho el texto, y de ahí la eficacia de ese detallismo evanescente en cada situación. Tres o cuatro imágenes bastan para que se sepa exactamente lo que está pasando, pero también para transformar a la ciudad y sus recorridos en una especie de itinerario eterno, un infierno casi californiano a la manera de Marlowe. Igual ocurre con la descripción de los tipos que aparecen como miembros de la “banda”, aprendices de gangsters. Son mónadas dentro de un mundo creado por el gran empresario de la construcción —sólo el suelo en Granada da dinero—, el gordo De la Loma que ha entrado en contacto con uno de los clanes mafiosos que suelen actuar por Marbella. Por eso, para protegerse por un “profesional”, De la Loma ha contratado a Raven, un extraño pistolero del que sólo sabemos que habla bien español, aunque tiene algo de acento con seseo, y que ha matado a otro gran hombre de la construcción, competidor de De la Loma. También se nos dice que acaba de llegar de Jerusalén donde ha tenido un asunto amoroso con una israelí que se le suele aparecer en sueños. Hay otras mujeres: unas fantasmales, como la mujer de De la Loma, otras borrosas como la chica alpujarreña (sus escenas de amor son un verdadero hallazgo) que trabaja en el burdel adonde suelen ir los personajes a pasar muchas noches. También aparece una tercera mu-



Cuando Poe escribió su relato *Nunca apuestes tu cabeza al diablo* quiso hacer una especie de broma macabra contra el pensamiento *trascendentalista* (en el sentido norteamericano del término) cuyo puritanismo obvio lo rechazaba, como se sabe, por su mala vida, etc. Y a la vez, con ello, mofarse de los propios críticos literarios que en USA le

reprochaban asimismo, entre otras muchas cosas, que sus obras carecieran de moral o de moraleja. De modo que se inventó a un personaje, Mr. Dammit, tan malo que con un año ya tenía bigote. Toda esa maldad por culpa de que su madre le pegaba con la mano izquierda y ya se sabe que el mundo gira al revés, de derecha a izquierda. De mayor Mr. Dammit adquiere la horrenda costumbre de apostar por todo y en especial de apostar *su cabeza al diablo*. José Abad ha rendido un homenaje a Poe en esta novela de doble cara (o de doble alma, como diría el propio Poe de su detective A. Dupin). Un homenaje no tanto al humor de Poe como a su “negrura”. Incluso ha conseguido algo que sorprende más: *ha suspendido la incredulidad del lector* (como también diría el propio Poe riéndose de Coleridge, como se ríe de Carlyle o de Kant o de Emerson). Y digo novela de *doble cara* porque por un lado el libro está escrito con una mala uva literal de hielo. Pero a la vez porque ese mundo que se nos describe es en realidad el nuestro. El mundo del capital conspirativo que nos convierte a todos en paranoicos conspiradores: la búsqueda del poder aunque sea microfísico. Y ello con una prosa que dispara con la eficacia de una Beretta (la pistola del protagonista: en realidad tiene dos Berettas). El efecto-verdad que esa prosa consigue es decisivo. Primero en las descripciones, donde la novela se juega mucho: son a la vez precisas e imprecisas (como el hermoso final del libro con el comienzo del amanecer). Pero ese detallismo a veces brumoso es tan contundente que de hecho convierte la novela en una apuesta en sí misma: toda la acción transcurre entre el centro de Granada y sus afueras y cualquiera puede reconocerse en el recorrido concreto de cada calle o en la curva de cada carretera. De modo que el más mínimo desliz hubiera deshecho el texto, y de ahí la eficacia de ese detallismo evanescente en cada situación. Tres o cuatro imágenes bastan para que se sepa exactamente lo que está pasando, pero también para transformar a la ciudad y sus recorridos en una especie de itinerario eterno, un infierno casi californiano a la manera de Marlowe. Igual ocurre con la descripción de los tipos que aparecen como miembros de la “banda”, aprendices de gangsters. Son mónadas dentro de un mundo creado por el gran empresario de la construcción —sólo el suelo en Granada da dinero—, el gordo De la Loma que ha entrado en contacto con uno de los clanes mafiosos que suelen actuar por Marbella. Por eso, para protegerse por un “profesional”, De la Loma ha contratado a Raven, un extraño pistolero del que sólo sabemos que habla bien español, aunque tiene algo de acento con seseo, y que ha matado a otro gran hombre de la construcción, competidor de De la Loma. También se nos dice que acaba de llegar de Jerusalén donde ha tenido un asunto amoroso con una israelí que se le suele aparecer en sueños. Hay otras mujeres: unas fantasmales, como la mujer de De la Loma, otras borrosas como la chica alpujarreña (sus escenas de amor son un verdadero hallazgo) que trabaja en el burdel adonde suelen ir los personajes a pasar muchas noches. También aparece una tercera mu-

jer, Amparo, especialista en blanquear dinero del constructor y de la mafia. En realidad será la tercera protagonista del relato, porque el verdadero protagonista es el Miedo. Ya que en el cubil del constructor, y en medio del lujo y de los coches de marca, todo está empapado por el miedo. El miedo se pega a las paredes de las casa, a las pieles, a los teléfonos, al correo: por todas partes mensajes en blanco o rojo, llamadas en las que nadie habla, notas dejadas en los parbrisas. De un lado a otro del imperio de De la Loma atraviesa una sombra que no se ve: el Fantasma, un personaje misterioso que siembra el terror. Se nos deja intuir que en una de tantas edificaciones construidas por De la Loma con materiales de derribo y para obreros, la construcción se derrumbó en efecto y murió toda una familia, menos un hijo pequeño cuyo cadáver no se encontró nunca. ¿Será ese el fantasma? En el cuento de Poe, Mr. Dammit apuesta su cabeza (“con el diablo”) a que se saltará un molinete haciendo cabriolas. Aparece una figura vestida de negro, alguien a quien Dammit apenas parece ver, aunque el narrador sí. Ese extraño personaje lleva un no menos extraño delantal atado a la cintura. El narrador ve a Dammit saltar haciendo cabriolas en el aire, pero en vez de seguir hacia delante cae hacia atrás. Cuando el narrador se acerca ve que su amigo ha perdido la cabeza (cercenada por una fina barra de acero, que apenas se nota) y que el diablo se lleva en efecto un bulto en el delantal. La broma macabra aún continúa algunas líneas en el relato de Poe, pero repito que ese humor no existe por ningún sitio en la novela que estamos leyendo. Raven ve una vez al fantasma, muy delgado y con abrigo negro, pero se le escapa. Por fin Raven descubre otro cubil al lado del chalet del empresario. En aquella choza casi derruida Raven le dispara tres veces, pero incomprensiblemente el fantasma no muere, sino que está a punto de matar a Raven. Incluso el fantasma volverá a actuar de una manera casi inhumana, haciendo añicos la inmensa casa del constructor. Es sin duda un recuerdo del destrozado de la casa de la calle Morgue de Poe. Pese al miedo, el empresario, al que se le ha quedado pequeño el negocio del suelo de la ciudad, culmina su pacto con los mafiosos. Pero el pasado de Raven tiene muchas oscuridades, también ha matado a otro de los *capos* de la mafia y uno de los guardaespaldas lo reconoce. Tras varias peripecias con Amparo, Raven comprende que está perdido: De la Loma lo va a vender a los sicilianos. Ahora es él el animal agazapado que en un ático espera a sus cazadores. A partir de aquí la acción cabalga sin freno en la novela. Disparos y muertes se suceden, pero Raven, herido, consigue llevar a De la Loma al Gran Hotel que estaba en construcción. Sabe que el fantasma los perseguirá y que allí destruirá al empresario. Tras la noche de pesadilla, sin apenas fuerza ni sangre, el pistolero vislumbra el amanecer. Esa aparición del día ¿significa que Raven seguirá viviendo? Dejo la resolución de la novela para los lectores, como les paso la cuestión del enigma: ¿quién ha pactado con el diablo? ¿De la Loma con Raven? ¿De la Loma al traicionar a Raven? ¿De la Loma al explotar el suelo de la ciudad y al matar a la familia de trabajadores? ¿Raven al darse cuenta demasiado tarde de la trampa que le estaban tendiendo? En 1942 se realizó una película titulada precisamente así: *The Raven (El cuervo)*, protagonizada por Alan Ladd, con su rostro impassible y sus rasgos de sentimental pistolero solitario. Como el otro *Cuervo*, el del poema de Poe, es un símbolo de la muerte. Un fantasma que sobrevive o no sobrevive. El film estaba basado en un relato de Graham Greene, *Una pistola en venta*, mucho menos duro que la película. La novela de Abad, ese pacto con el diablo, nos presenta otro enigma: ¿su dureza proviene de la pistola en venta que es Raven o proviene de las implacables manos que se tienden sobre cualquier ciudad de nuestro tiempo? *Las manos sobre la ciudad*, aquella película de Francesco Rossi, sería otro buen título para este *thriller* de explotación descarnada. Una novela insólita y magnífica. Sin explicarnos nada se limita a *mostrar* la verdad invisible de lo que ocurre. Algo tan directamente sucio que hoy ya no tendría arreglo ni apostando con el diablo. ■

El soneto se mueve

Jesús Munizarriz (compilador)
Un siglo de sonetos en español
Hiperión
Madrid, 2000

José Carlos Rosales

Desde que, en 1526, el diplomático italiano Andrés Navagero, paseando por los jardines del Generalife de Granada, convenciera a Juan Boscán de la conveniencia de acercarse a los nuevos modos poéticos del Renacimiento italiano, sobre todo al endecasílabo y, especialmente, al soneto, muchas cosas han pasado en la historia de la poesía española, y, entre ellas, ahora que hablamos de esta cuidadosa recopilación de sonetos que ha tenido la paciencia y el acierto de llevar a cabo Jesús Munárriz, hay que destacar especialmente una: la compleja y penetrante pervivencia del soneto a lo largo de los siglos y las modas. No hay ninguna otra estrofa o molde métrico, aparte del romance, cuyo uso nos haya dejado en la literatura española un panorama tan rico y dilatado.

En ocasiones, tras más de cuatrocientos años de práctica poética en lengua española, se ha sospechado que esta estrofa de origen italiano podía estar agotada, pero cuando se repasan los más de cuatrocientos sonetos del siglo XX que se recogen en estas páginas hay que estar de acuerdo con las apreciaciones de Munárriz: «una de las características de esta composición y de su vitalidad es la capacidad de adaptación que ha demostrado en todo momento, y en especial en este siglo de innovaciones y rupturas» (p. 14), un siglo donde -también lo señala Munárriz- raro ha sido el poeta de valor que no ha escrito sonetos, y a veces sonetos magistrales. Bastaría para comprobarlo detenerse, entre otros, en el soneto recogido de Alfonsina Storni (n. 1892, argentina), en el de César Vallejo (n. 1892, peruano), en el de Federico García Lorca (n. 1898, español), en el de Ángel Augier (n. 1910, cubano), en el de José María Valverde (n. 1926, español), en el de Tomás Segovia (n. 1927, hispano-mexicano), en el de Víctor Botas (n. 1945, español), en el de Luis Alberto de Cuenca (n. 1950, español), en el de Ángeles Mora (n. 1952, española), o en el de Rafael Juárez (n. 1956, español), por no citarlos todos.

Muchas son las virtudes de un libro como éste. Entre ellas merece la pena destacar la posibilidad que nos ofrece de vislumbrar una panorámica muy valiosa de la poesía escrita en español a ambos lados del Atlántico. No son frecuentes tentativas así, pues, como decía Federico de Onís en su inolvidable *Antología de la poesía española e hispanoamericana*, no tendría que ser dudosa la conveniencia de leer y estudiar en su conjunto toda la poesía escrita en lengua española; por este camino, señalaba Onís, «no sólo resaltará la unidad, sino la variedad de la literatura en nuestra lengua común». Y eso es lo que ocurre con la recopilación de sonetos de Munárriz: nos muestra la unidad de la poesía escrita en español, pero también su variedad. Y es que el soneto, después de tantos siglos, se mueve, nunca se cansa de moverse.

Además de todo esto, esta recopilación de *Un siglo de sonetos en español*, editada con motivo de cumplirse los primeros veinticinco años de los esfuerzos editoriales de las Ediciones Hiperión -en 1976 apareció en esta misma editorial la primera edición española del Hiperión de Hölderlin-, es una reivindicación inteligente de la poesía, esa actividad -son palabras de Jesús Munárriz- «tan inclasificable e inencontrable como necesaria y aun imprescindible para el buen funcionamiento de los pueblos y de sus individuos». Supongo que no hace falta añadir nada más. ■



Tras una primera incursión en estos temas (*Expresión poética y expresión popular*, Granada, Ed. Ubago, 1989), el autor acaba de publicar un nuevo estudio sobre esta parcela del conocimiento que tan bien conoce, por natural que- rencia y por un prurito de explicación y de interpretación al que no es ajena su condición de veterano profesor de lengua y literatura españolas.

Un legado imprescindible

Juan J. León
Formas de expresión poética en el lenguaje popular

Port Royal
Granada, 2000

W. Carlos Lozano

Esta vez, los temas tratados están mucho más perfilados, y analizados en su complejidad. En el lenguaje popular, la expresión poética se manifiesta y alcanza cotas de inestimable valor literario y cultural en los ámbitos del chiste, del flamenco, en las múltiples formas de la sentencia, en las representaciones del juego y de la lucha por, y en la vida; y, como elemento aglutinador, en la idiomática, que es de lo que en el fondo se trata. Este estudio contiene notables aciertos, por su cordial invitación a la lectura inmediata, por su moderada extensión de centenar y medio de páginas, su pulcra presentación, y por la organización misma del texto.

Este poeta granadino, buen conocedor -y él mismo cultivador- de la expresión satírica y muy atento testigo de su esencia popular, ha escrito un libro que recomendaríamos para las aulas de secundaria y universitarias, pues creemos que es una de las mejores maneras de “hacer afición” en la disciplina y arte de las Letras. Mejor que en ninguna otra parte, el profano puede hacerse una idea cabal de las profundas relaciones que se establecen entre el sentir popular y aquel otro más depurado que llamamos literario. En efecto, el lenguaje vulgar emplea recursos estilísticos, algunos de ellos muy complejos y actuales, que crean y construyen personas por completo ajenas a la expresión poética y su estructura, porque el lenguaje vulgar *stricto sensu* es incapaz de expresar todo el mundo de figuración que nuestro imaginario necesita para interpretar el mundo, y, como dice el autor, para mantener viva la capacidad de observación y de captación, la idiosincrasia de aldea y la propia personalidad.

El chiste y la frase chistosa (expresiones satíricas, ingeniosas, mordaces, etc.); el sentir y el decir flamencos, tan arraigados en nuestra tierra y a la vez tan universales; la expresión proverbial en sus múltiples variantes (refranes, dichos, sentencias, máximas, apotegmas, aforismos, lemas, etc.); el divertimento lingüístico como expresión lúdica, en sus más variopintas manifestaciones, como el enigma, la adivinanza, el acertijo, el retruécano, el trabalenguas y tantas más; la agresividad verbal, en sus formas de imprecaciones, maldiciones, insultos o amenazas; y, por último, otras formas como el piropo o el mote, son expuestos y contrastados en numerosos ejemplos procedentes tanto de la literatura del Siglo de Oro como del acervo creativo de nuestros días, desde un punto de vista temático, y desde su complicación morfológica y estilística, su proyección costumbrista, su actitud ética y filosófica y otras exigencias de la vida social, como la necesidad de aprehensión de la realidad y la búsqueda de proyección espiritual.

La profusión de ejemplos aportados, su representatividad dentro del ingente caudal de la expresión metafórica popular, la gracia y oportunidad de la mayoría de ellos, su inteligente interrelación, esa siempre presente predisposición para explicar con una sonrisa antes que con severidad, la capacidad para ofrecer una visión sencilla de lo que para nada lo es; todo nos invita a recomendar la lectura prioritaria de este excelente trabajo sobre el habla popular. ■





La familia de Nané

José I. Pardo de Santayana
El beso del chimpancé

Aguilar
Madrid, 2001

Fidel Villar Ribot

más fascinantes que los atrabiliarios actores del espectáculo que ofrecen los humanos. En el fondo, eso de que el hombre es el centro del mundo era una imagen que algunos aprendimos ya devaluada gracias a lecturas de páginas como las de Durrell.

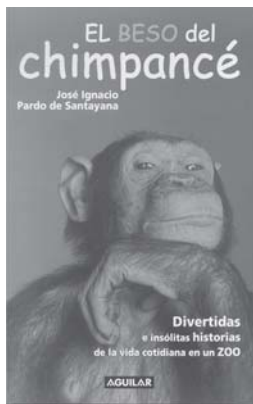
Luego, cuando nuestro interés fue creciendo, descubrimos que Konrad Lorenz había convertido en ciencia lo que, en apariencia, sólo consistía en un afán de observación, sustentado en la curiosidad, y en un dedicado amor a los animales. Y la etología nos fascinó. Porque el comportamiento animal nos da, a la postre, mejores propuestas de convivencia que el más humanista de los derechos.

En tal línea de pensamiento se muestra el libro de José Ignacio Pardo de Santayana, *El beso del chimpancé*. Se trata de lo que pudieran ser unas páginas escogidas del vasto diario que el autor muy bien puede llevar en tanto que director del Zoológico de Santillana del Mar. Pardo de Santayana tiene la rara habilidad de ser un etólogo sin tarjeta de visita ni ecolta que le guarde la parafernalia verbal de una jerga restrictiva. Y eso es, sin duda, por actitud personal que no por ausencia de conocimientos. Porque no hay ningún lenguaje críptico en la narración del autor. Antes al contrario, todo parece discurrir con la naturalidad del que ha convertido lo cotidiano en fuente inagotable de sorpresas. Entre otras muchas revelaciones, *El beso del chimpancé* nos viene a demostrar que el especialista que se enfanga en la palabrería estudiada de un préstamo adquirido no es más que un aburrido onanista científico.

Las aventuras que se reúnen en este libro tienen como protagonistas a animales acogidos en el mencionado zoológico, uno de los mejor estructurados y mantenidos de nuestro país. El autor ha escogido sus "historias" con los chimpancés, los orangutanes, los leopardos, los lobos, las aves y los osos. Son simples ejemplos de convivencia de quien transparenta una intensa dedicación a los animales. Como el propio autor nos cuenta, una dedicación que empezó desde siendo niño y que, en un momento dado, se convirtió en algo más fuerte que la propia actividad profesional de profesor en la Escuela Técnica Superior de Ingenieros de Caminos de Santander. Cuenta Pardo de Santayana cómo se fue forjando su conocimiento etológico: además de la inclinación personal de un joven, la suerte de coincidir con personas que le inculcaron su sabiduría. Este ejemplo de pedagogía en su más puro sentido es la llaneza que el autor nos transmite.

El lenguaje de Pardo de Santayana posee la sencillez de la precisión. El mismo —como Balzac— confiesa que quiere lograr unas palabras "casi como si la pluma con la que escribo contestase a un juez que me estuviese tomando declaración". Por eso, el dolor y el humor se van entretejiendo como si de otra cosa de la vida se hablara.

José Ignacio Pardo de Santayana, divulgador científico además, nos ofrece en *El beso del chimpancé* un testimonio estremecido puesto al alcance de cualquiera. De cualquiera que desee saber que la vida es aquello que siempre nos sorprende, más allá de esas materias exclusivas de los humanos como son los odios o las envidias. ■



Decía Borges que la literatura era una especie de colaboración, colaboración entre escritor y lector. Tal vez sea éste un término feliz para definir este libro, que sólo lo es por la fidelidad de los lectores angloparlantes de Borges, que guardaron y desempolvaron estas charlas, pronunciadas en Harvard entre 1967 y 1968, y por la voluntad de Calin-Andrei Mihailescu, lector y editor, de Justo Navarro, lector y traductor, y de Pere Gimferrer, lector y prologuista. Son seis charlas que Borges nunca escribió y que pronunció en inglés las que ahora se recogen en español: «El enigma de la poesía», «La metáfora», «El arte de contar historias», «La música de las palabras y la traducción», «Pensamiento y poesía», «Credo de poeta».

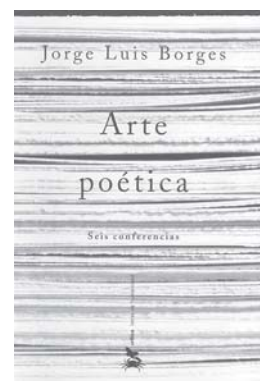
Creo que era Sábato quien afirmaba que los grandes escritores tienen sólo unas pocas, dos o tres, *obsesiones* —la palabra *ideas* le parecía insuficiente— a las que siempre vuelven en cada uno de sus libros, una y otra vez. Estas obsesiones, que forman el mundo de Borges, se reconocen en su poesía, en sus cuentos, en sus ensayos. Aquí volvemos a encontrarlas: la filosofía de Berkeley, la fugacidad del tiempo, la confusión entre sueño y vida, las etimologías, la modernidad como un hecho dado y que no hay, por tanto, que buscar, la literatura como un solo libro en el que todos escriben, *el otro del mismo...* Para ser justos, son más de dos o tres. Aunque lo más atractivo de las nuevas páginas del ya clásico argentino quizás sea la manera en que sus obsesiones vuelven a ser recreadas. Lo hace Borges mediante el fino y singular comentario de poemas de ingleses y norteamericanos: Shakespeare, Yeats, Stevenson, Withman, Keats, o recurriendo a algunos escritores hispanos: San Juan de la Cruz, Cervantes, Lugones, incluso poetizando «las tres historias esenciales»: la de Troya, la de Ulises, la de Jesús. Reconocer las obsesiones borgianas, siendo otras y las mismas, es uno de los placeres que provoca este libro. La huella insistente de Berkeley, por ejemplo, se lee en muchas de las ideas expuestas: la imposibilidad de definir la poesía, la fidelidad a sí mismo como fidelidad a la imaginación, la definición de las palabras como «símbolos para recuerdos compartidos». La obsesión de la literatura como un solo libro está en el fondo de ciertas ideas controvertidas, como la consideración literaria de la traducción al mismo nivel de la obra original o la lectura del arte sin importancia de sus fechas. La pasión por las etimologías le hace pronunciar esta hermosa frase: «La lengua no surge de las bibliotecas, sino de los campos, del mar, de los ríos, de la noche, del alba». Otra peculiaridad de estas conferencias es el estilo sencillo, humilde, diferente del Borges afectado al que hemos leído hasta ahora, hecho sobre el que llama la atención Pere Gimferrer en su prólogo, titulado precisamente «Borges sin máscara». Le he escuchado decir a Justo Navarro que hay que atribuir el cambio a que en estas charlas Borges es un huésped, huésped de un país, pero también de un idioma. *Arte poética* es además, por sí mismo, literatura, y agradecemos la rareza porque es difícil, por paradójico que parezca, hacer metaliteratura literaria, más aún poética, y las seis charlas son una y otra cosa. Reflexión, meditación, provocan también estas páginas. No hay aquí verdades absolutas, sino sugerencias para hacer pensar: la consideración de Poe, Wilde y Baudelaire como

Borges: Transmitir el sueño

Jorge Luis Borges
Arte poética. Seis conferencias.

Crítica
Barcelona, 2001

Milena Rodríguez



escritores para jóvenes; o las alusiones a los «pecados» de la literatura moderna: la demasiada consciencia de sí misma, la separación en dos de la palabra poeta, colocando en lugares distintos el «contar» y el «cantar».

Podemos decir de Borges lo que él mismo dijo del Quijote, que creía en él, en su emoción, aunque dudara de muchas de sus peripecias, de sus aventuras. Tengo un amigo, uno de esos seres raros y curiosos, al que no le gusta Borges porque piensa que no era más que un ciego común y corriente, que soñó ser Homero. Tal vez mi amigo tenga razón, y Borges sólo soñó, pero supo transmitir el sueño y muchos lectores lo soñamos con él. ■

Una prosa que seduce

Álvaro Salvador
Un hombre suave
Akal Literaria
Madrid, 2001

Clelia Durant

Una joven —Marta— contrata los servicios de un gigoló —Javier Casanueva— cuya profesión oficial es la de profesor de autoescuela. Su familia, que obviamente tiene otros planes para ella, intenta disuadir al experto en artes amatorias mandándole unos matones y luego denunciándolo por corrupción de menores. Éste, que ignora los entresijos de un

asunto inesperadamente escabroso, acude a una abogada para defenderse y a un detective privado para localizar a la chica, que ha desaparecido y es la única que puede deshacer el entuerto.

Este es uno de los hilos conductores de la trama de esta novela de intriga del poeta Álvaro Salvador, que se estrena en el género con un texto que contiene distintos aciertos. Entre los más llamativos están sus retratos psicológicos. Marta es una versión actualizada de mujer fatal, peligrosa por su propio desvalimiento. Una joven fascinante, (per)turbador objeto de deseo que sólo puede trascenderse en el peligro, algo sórdido, que entraña y que, enigmáticamente, el narrador conoció “rutinariamente, como a tantas otras”. Sólo mediada la novela nos enteramos por boca de su abogada que el segundo oficio de Javier Casanueva es el de instructor-consolador sexual, que ejerce por razones crematísticas a raíz de que un amigo psicoanalista lo animara a ello, tras ponderarle sus dotes terapéuticas casualmente ya experimentadas en una de sus pacientes. O sea, un prostituto de lujo cuyo *modus operandi* es la discreción y, por encima de todo, la suavidad. Hasta ese momento, al lector lo han mantenido suspenso las alusiones a cierto tipo de “trabajos extra”, a “la labor que estaba obligado a realizar”, o a las actitudes de “fingida inocencia” que motivaron el encuentro y ayuntamiento de esos dos seres tan dispares.

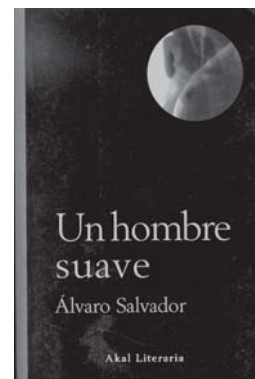
Otro personaje muy perfilado es la abogada Laura, una segunda voz narrativa que dispone de dos capítulos íntegros (V y IX) para elaborar un apunte biográfico bien trabado del cliente cuya defensa tiene a su cargo, que parece haber redactado por la fascinación que le ha producido el caso. Nos aporta así una lectura personal de Javier y una descripción psicológica de algunas de sus ex clientas, resultando especialmente conseguida la de la ex novicia. El tenor erótico alcanzado en el capítulo III puede calificarse de modélico en su género. Entrañable la figura del detective-poeta Vargas, indisimulada recreación de un destacado creador granadino hoy desaparecido.

“Un hombre suave” es también una sugerencia literaria de Granada, como espacio vital, paisaje estético y urna de cierta memoria sesentayochesca, desde una insoslayable nostalgia de arcadias ideológicas perdidas. Los repuntes

autobiográficos se adivinan aquí y allá, adensando la dimensión temporal y sentimental del texto y, digámoslo sin ambages, su valoración “experiencial”.

En el título está sin duda la clave de esta novela. La suavidad se opone a lo tosco y áspero. En Javier se trata de una cualidad física, tangible, y es “el efecto que su piel provocaba en otros cuerpos” lo que le permite ejercer sin complejos este oficio de donjuán introspectivo. Suave es también su nostalgia y su temperamento, como lo es la meditación, la inacción, pues el protagonista sabe que de la agitación no nace vida ni conocimiento. Suave y sereno es asimismo el pulso narrativo, aun en las no escasas situaciones de alta tensión, intensificadas por una secuenciación en doce capítulos que combina audaz y hábilmente anticipación y retrospectión con aquellos otros espacios que conforman el recuerdo y la propia intriga, o dan paso a terceras voces.

Por todo ello, nos hallamos ante algo más que una novela de fácil lectura, “para leerse en una tarde o en el autobús”, en un gesto de adaptación a los tiempos de urgencia que vivimos, tal como el propio autor ha aseverado repetidamente. ■



Este libro es una auténtica bomba en las manos del actual discurso educativo y cultural. El proceso irreversible de destrucción del itinerario educativo, edulcorado en la falsedad de la socialización de la cultura, ha venido a culminar un antiguo dilema: ciencias o humanidades como sustancias incompatibles. No es ya sólo el socorrido tópico del “pensamiento único”, sino sencillamente el horror del conocimiento como una fiesta idiota. Difícilmente se puede construir una persona sin el valor intelectual.

Vivir despierto

Jesús Mosterín
Ciencia viva (Reflexiones sobre la aventura intelectual de nuestro tiempo)
Espasa
Madrid, 2001

Jacinto del Campo

Pues bien, la propuesta de la última obra de Jesús Mosterín, *Ciencia viva*, se sustenta en uno de los valores más olvidados en la actualidad: el humanismo, entendiendo tal concepto como la fortuna de un conocimiento plural que conduce a la sabiduría del análisis, a la posibilidad de interpretarnos e interpretar nuestro entorno. El libro de Jesús Mosterín —¿cómo olvidar sus anteriores *Filosofía de la cultura* o *Conceptos y teorías de la ciencia*— viene a ser una síntesis de perspectivas de lo más relevante que ha ocurrido en el campo de la ciencia en los últimos cincuenta años. La obra se estructura en tres secciones: la ciencia y su relación con la sociedad (propuestas epistemológicas de la racionalidad); la biología (desciframiento de las nuevas interpretaciones de la vida) y, por último, la astronomía, la física y las matemáticas (las nuevas metafísicas de la cosmogonía, la discursividad del tiempo o la expresividad de los números). Todo ello para aportar lo que han sido avances del conocimiento científico y sus proyecciones en nuestra vida.

Pero en todo momento, el comentario preciso de Jesús Mosterín, catedrático de Lógica y Filosofía de la Cien-

.../...



cia en la Universidad de Barcelona, es una revelación permanente: la ciencia no está tan lejos de la vida como erróneamente se suele pensar. La vida es un suceso que nos demuestra que el ser humano ha de ser, ante todo, capacidad de asombro y, en consecuencia, capacidad de análisis fundamentalmente por medio de la filosofía, como espacio de especulación, y de la ciencia, como ámbito de síntesis.

No hay que entender, pues, que la ciencia y las humanidades son áreas antagónicas, sino, antes al contrario, discursos paralelos que llevan al hombre a la certeza de saberse inteligencia en el mundo en el que le ha tocado existir. El reto es muy sencillo: “Una ciencia viva, un proceso dinámico de ideas arriesgadas y experimentos precisos, algo que genera polémica y requiere análisis y discusión, y que repercute en nuestro pensamiento y en nuestra vida”.

Toda una lección de Jesús Mosterín –Premio Ortega y Gasset por su *¡Vivan los animales!*– en estas páginas que habrían de ser de obligada lectura para quien piense que la ciencia no es sino el verbo sustentado del conocimiento. Como nos dice el autor: “Vivir bien es, entre otras cosas, vivir despierto, vivir con los ojos abiertos, darse cuenta de quiénes somos y dónde estamos, practicar la virtud de la lucidez. Vivir bien implica dar rienda suelta a nuestra curiosidad, asumir nuestra dimensión espiritual y participar en la aventura intelectual de nuestro tiempo”. Una aventura para cuyo viaje este libro es un excelente billete. ■



Por la fragmentariedad hacia el todo

Enrique Serrano Asenjo
Antología de la poesía nueva en Aragón, 1931-1945
Diputación de Huesca
Huesca, 2000

Amelina Correa Ramón

pues la revisión de nuestra historia literaria –de manera especial, la contemporánea– forzosamente deberá tener en cuenta las diversas y complejas modalidades periféricas si se quiere llegar a alcanzar una comprensión global del desarrollo del fenómeno literario.

Referido en concreto al caso aragonés, aunque centrándose en el periodo modernista, el profesor José Luis Calvo Carilla se expresaba rotundamente hace algún tiempo en relación a esta cuestión: “En varias ocasiones hemos

defendido el estudio de las literaturas regionales, amparados, en lo que al caso aragonés respecta, no sólo en criterios metodológicos (la lógica elección de unos límites que enmarquen la producción literaria de temática aragonesa o de escritores nacidos en la región o a ella vinculados), sino también por el predicamento del que históricamente –desde el Barroco hasta días recientes– ha gozado el intento de encontrar, no siempre con fortuna, las peculiaridades temáticas y formales de la literatura regional” (*El modernismo literario en Aragón*, 1989).

Esa literatura regional aragonesa de días recientes es la que, con tan buen criterio, antologa y estudia Enrique Serrano Asenjo, quien fija convenientemente desde el propio título los límites espaciales (Aragón) y temporales (1931-1945: es decir, desde la República hasta la primera postguerra) de su trabajo de investigación.

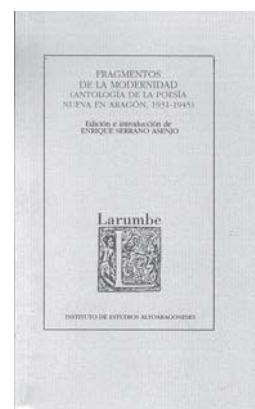
La “poesía nueva” a que alude el subtítulo hace referencia, en realidad, a la literatura vanguardista, o tardovanguardista, materia ésta que constituye la auténtica especialidad del profesor Serrano Asenjo, que destaca por sus numerosas publicaciones sobre el tema hasta la fecha.

El muy amplio estudio introductorio que encabeza el volumen que reseñamos se denomina de manera acertada “Fragmentos críticos para una vanguardia en el margen” y comienza con las siguientes y esclarecedoras palabras: “La comprensión de la vanguardia literaria en el solar aragonés entre los años 1931 y 1945 pasa por una adecuada localización de la misma en el mapa intelectual de la literatura «nueva» en España, es decir, en la última fase del proceso de incorporación de las letras nacionales a la modernidad europea tal y como se había venido produciendo desde los fines del siglo anterior”.

Enrique Serrano Asenjo aboga en su completo estudio introductorio por la eliminación de un determinado prejuicio que podría considerar provincianas las voces literarias surgidas en la periferia –en este caso, aragonesa–, voces que, sin embargo, destacan por asumir perfectamente las coordenadas genéricas de la poesía que se está escribiendo en España en esos momentos. Esa poesía nueva, o joven, parece destacar por una doble vertiente armónicamente conjugada: por un lado, se tiende hacia la modernización europeizante; por el otro, se defiende y reivindica la tradición nacional, pero desde una actitud moderna. Buen ejemplo de esta doble cara se encuentra en la mayor parte de los componentes del grupo poético del 27.

Y buen ejemplo de esta doble tendencia, que parece exhibir su dualidad esencial a la manera del dios Jano, constituyen también los nombres –valiosos, en la mayoría de los casos– de los poetas aragoneses aquí antologados, de los que se ofrece una selección de sus versos. Entre otros, se podría recordar a Tomás Seral y Casas, Antonio Cano, Maruja Falena, u otros que resultarán sin duda más conocidos por el lector, como Ildefonso Manuel Gil o Miguel Labordeta.

Para terminar, no se puede pasar por alto el minucioso apartado bibliográfico que se ofrece sobre el tema objeto del estudio y que viene a completar el volumen. ■



El latido del orbe

Almudena Urbina
Espacio interior

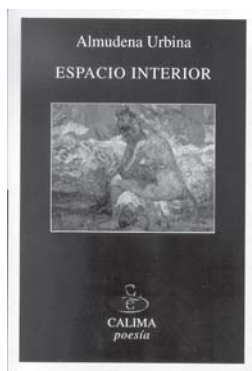
Calima.
Palma de Mallorca, 2000

Ángel Rodríguez Abad

Hay una buena parte de la joven poesía española actual que frente al realismo figurativo o experiencial que se pretende dominante (y que a su vez no es tan homogéneo y acaparador como a veces se nos quiere hacer creer) se reclama heredera de la gran tradición romántica europea. Aquella que se consideraba cercana a un cierto panteísmo y que nos dice que el alma del hombre es su momento creador decisivo, ámbito de un sueño hermano del ritmo de las constelaciones. Así Shelley, al dirigirse al torrente salvaje de incesante caminar, en uno de sus poemas mayores, el *Mont Blanc*: “¡Mi ser se comunica con el Poder que alienta / en tus hondas entrañas, y su vida es la mía!”. Almudena Urbina (Madrid, 1963) se refiere a su poesía como a un devenir continuo por aprehender la eternidad en el instante: “Una sed de infinitud me inspira a fundirme con lo vislumbrado, inexplicable e invisible”. Vicente Aleixandre, el poeta del 27 que Urbina prefiere y al que se siente unida por una mutua pasión malagueña como ciudad del paraíso, se refería –en el territorio de lo primigenio– a la fusión del poeta con el cosmos en toda su plenitud: “El secreto del poeta estaba en su comunión con los elementos naturales, entre los que parecía uno de ellos”. Comunión que aparece en los versos de nuestra autora: “Sí, despacio la tarde, la ola inevitable, / inclinándose o hundiéndose / en el mar suficiente que a todos nos reclama”. O bien: “la vasta claridad recién creada: / incrédula frontera que el cielo nos ofrece”.

También es la poesía de Almudena Urbina lugar del Eros: “Nadie sabe esconder el secreto que muere / como la luz entre los miembros puros / que arden convulsos y son dios en el desvelo”. Un erotismo concebido en su dimensión más espiritual pues, si hemos hablado de la comunión con un orbe envolvente y transfigurador, el fulgor solitario del eros tiene algo de desposesión y de perturbadora intimidad sorprendida: “Y en lo efímero, la lumbré estéril / que se esconde tras la calma / de unos brazos silenciosos y quietos, / que ya caen sobre la arena dormidos”. El centro indudable de su poesía es Amor, para la poeta “difuso espejo / donde duerme el humo de los pájaros”; amor que es también el temblor de una identidad fragmentada y que busca una trascendencia –nuevamente la huella del romanticismo –al traspasar los límites del cuerpo a través del espejo en una evocación simbólica que nos recuerda la autora: “En el reverso de la imagen que uno ve en el espejo hay una divinidad. El reflejo es un proyecto, una paradoja. Uno va al espejo no para ver el reflejo del cuerpo, sino el cuerpo”.

Siempre atrajo la atención de Urbina el ensimismamiento melancólico de la figura del dormido en la yerba –en un poema muy conocido de Emilio Prados– mirador en su sueño del firmamento. El ritmo acompasado entre el latido del corazón y el latido del mundo (que es correspondencia entre tierra y cielo, de lo masculino con lo femenino, de lo íntimo con lo externo) es el palpito inseparable que percibe el poeta: palpito del corazón y latido del orbe donde se desborda la soledad de ese pequeño dios que es el creador. Así, en el centro de lo oculto del bosque un “temblor y palpito del miedo / que se persigue y retorna sin hallarse”, el otro lugar de un jardín que puede ser vergel exterior o paraíso y espacio interior. Poesía del corazón – más allá de la conciencia comunicadora se ha-



llaría la emoción de la armonía, de la sintonía que hay entre los amantes o entre el lector y el hacedor – que nos remite a la música del mundo del poema mencionado de Shelley: “descifra la armonía / del corazón, que late ya más puro que antes”. Decía Emilio Prados en la mística de su última época que la poesía se precisa en su misterio. Un verso de Almudena Urbina confía y precisa un “arco iris que todo lo ilumina”; atendamos la luz y el corazón de este hermoso libro. ■

Este poeta onubense, hijo de un oficial republicano representado, se exilió a EE.UU. en los años cincuenta, donde es hoy catedrático de Literatura Española, en la City University of New York, y director de la Academia Norteamericana de la Lengua Española. Es autor de numerosos ensayos, novelas y obras poéticas, con las que ha ganado destacados premios literarios y condecoraciones. Sus obras han sido traducidas a varias lenguas, entre las cuales están el inglés, el francés, el ruso y el chino. Éste su último libro de poemas está inspirado en el drama vivido por el autor cuando perdió a su hijo en 1993, tragedia que aparece desde ángulos opuestos y sucesivos, como premonición de la propia muerte del poeta («soy el que se ve vivo estando muerto»), y como desenlace mucho más cruel que la errónea profecía: «Allí estaba el hijo; casi un temblor. / La muerte le vino a la cabecera».

El poeta y la muerte

Odón Betanzos Palacios
Sonetos de la muerte

Fundación Odón Betanzos
Nueva York, 2000

Antonio Pamies Bertrán

La poetización del dolor es el hilo conductor de esta angustiada interpretación del mal y de las limitaciones humanas, donde la muerte falsamente anunciada se convierte fatídicamente en muerte compartida: «Y me quedo con el morir del río / como Manrique con la mar en puerta. / Te veo así, hijo con la cara yerta; / muerta la voz, la fuerza sin el brío».

Así pues, lo que parecía llevarnos por los senderos del pensamiento y la razón del hombre ante su efímera existencia deriva súbitamente hacia un grito desgarrado, subjetivo, impotente: «[...] tú te vas, yo me quedo, vana vida [...] prolongo mi sangre y se me estrangula». Elegía dispersa e insólita cuya unidad se va fraguando lenta pero inexorablemente a lo largo de los 56 sonetos, de ritmo a menudo dislocado, acorde con su angustioso contenido, forma estrófica chocante y casi arcaizante para un autor que jamás la había usado en 40 años, y que contrasta con el prosaísmo con el que morimos en el mundo actual: «Se me muere entre hospitales y me ahogo». El poeta abandona el lenguaje más «neológico» de su obra anterior, como riendiéndose a la evidencia que le impone un drama para el cual los símbolos y los sonidos ancestrales aparecen como referentes más eficaces, y donde el misterio de la muerte se desvanece ante la certeza del dolor: «Se muere paso a paso y no lo creo, / se escapa de la vida y no lo paro». ■





Un maquinista generoso

El maquinista de la generación.
Revista de cultura. Números 1 y 2
Centro Cultural de la Generación del 27
Málaga, diciembre 2000

Carmen R. Simón

tica que irradió su influencia hasta llegar a constituir lo que se conoce como *edad de plata* de la cultura española.

El malagueño Centro de la Generación del 27, a cuyo frente se encuentra el pintor Lorenzo Saval, es hoy una institución modélica encargada no sólo de velar por la memoria histórica y cultural de aquella generación irreplicable, sino que también se ha convertido en referente imprescindible de la actualidad artística y literaria de la “ciudad del paraíso”. Siguiendo la estela de tantos y memorables maestros impresores que dejaron sucesivamente su impronta y su sello en publicaciones modélicas, muchas de ellas salidas de la imprenta Sur —hoy Dardo—, como Bernabé Fernández Canivell, Angel Caffarena, José María Amado, Rafael León, José Andérica, Lorenzo Saval, etc., por citar sólo algunos nombres icuestionables, se publica ahora el volumen inicial, doble, de una nueva revista, «El maquinista de la generación», que nos trae los ecos de una película y de un cómico genial que fascinó a los integrantes del 27, vivamente interesados por las insospechadas posibilidades del nuevo arte cinematográfico. La revista, con dirección y diseño de Lorenzo Saval, José A. Mesa Toré y Miguel Gómez Peña, es una lujosa invitación al refinado placer de los sentidos y al ejercicio de la inteligencia. Como no podía ser de otro modo, esta primera entrega rinde homenaje a los maestros que alentaron aquella fértil aventura artística, rota por la guerra. Aquí están reunidos los nombres de Emilio Prados —con un curioso texto en prosa inédito—, Manuel Altolaguirre, Rafael Alberti, V. Aleixandre (bellamente evocado en un texto inédito de Claudio Rodríguez), J. Bergamín, J. M. Hinojosa, Guillermo de Torre, María Zambrano —con otro inédito—, Fernando Villalón, Gregorio Prieto, Luis Buñuel, Francisco Bores, la sombra de Picasso, etc. Tampoco faltan textos que nos hablan de las relaciones de los autores del 27 con el cine o de la estancia de Buster Keaton en Málaga. La historia de la imprenta Sur —adquirida por el Centro de la Generación del 27 como pieza emblemática de su futuro Museo—, Gerald Brenan, así como los malogrados Javier Egea y Rafael Pérez Estrada, son objeto de atención preferente en las páginas de «El maquinista de la generación», sin olvidar un recorrido por el fértil paisaje de las actuales revistas poéticas andaluzas. Una exigente traducción del poeta J. Rodolfo Wilcock a cargo de Esther Morillas, una selección de relatos de Miguel Fernández y Guillermo Busútil, una cuidada selección de reseñas bibliográficas y una pormenorizada información

de las distintas actividades organizadas por el Centro y por el Área de Cultura de la Diputación de la que depende (que incorpora valiosos nombres de la literatura, el arte, el cine, la fotografía, la música y el teatro contemporáneos), completan este impagable volumen, que sólo por el contenido iconográfico de sus páginas merecería ya un lugar de honor en la mejor tradición literaria y tipográfica, cuya maquinaria artística —con el obligado y doloroso lapsus de la guerra, que llevó “Litoral” a tierras mejicanas— no ha cesado de girar desde que Prados activara por vez primera la audaz Minerva Monopol allá por 1924 hasta hoy, enriqueciéndose y deleitándonos de generación en generación. ■



De todos es conocida la importancia de Málaga en el terreno de la tradición impresora y poética en el siglo recién concluido. Los poetas malagueños Emilio Prados y Manuel Altolaguirre alumbraron en los años 20, en la mítica imprenta Sur, la revista «Litoral», llamada a convertirse en buque insignia de una generación poética y artística

En «El gusano conquistador», uno de sus poemas más rotundos, Edgar Allan Poe escribió unas líneas finales que resumen esa triste verdad que alimenta toda la poesía elegiaca y macabra de inspiración romántica que viene escribiéndose desde principios del XIX: “el telón, una mortaja fúnebre, / baja con la precipitación de una tormenta [...] dicen / que la comedia es

la tragedia *El hombre* / y su protagonista el gusano conquistador”. Con un notable sentido de la puesta en escena, Poe convoca a la hermana muerte para presentarle al lector ese común destino nuestro, para recordarle la incómoda perogrullada de que comenzamos a morir en el momento mismo de nacer. No somos mortales, sino moribundos, y la vida de cada cual, de la cuna a la cama y de ahí a la gusanera, se asemeja a un lento enfriarse del lecho donde reposa.

Joaquín Palacios Albiñana ha elaborado una curiosa antología con buena parte de los herederos, émulos o enfermos de Romanticismo y Goticismo que se han dado en las letras hispanas en los dos últimos siglos, con cuantos han dedicado alguna vez algunos versos “al gran tema de la Muerte” —como lo llama el antólogo— en su versión funeraria, mortuoria o “cementérica”, según adjetivación suya. Su *Antología de la poesía macabra española e hispanoamericana* es un invitante aquelarre para los afectos en el que se dan cita autores ineludibles (Espronceda, Zorrilla, Bécquer: tres cadáveres prematuros), pero también poetas poco o nada conocidos que quizás sean la auténtica razón de ser de esta obra: necesitaban una oportunidad para salir de debajo del mármol del olvido y el gusto por los camposantos y los espectros los ha reunido ahora, espectros ellos mismos, en unas páginas doblemente fantasmales. Una composición del andaluz Manuel Reina Montilla, titulada «Última noche de Edgardo Poe» aunque escrita a la manera de Bécquer, despertó en mí una indecible ternura.

La amplia nómina de autores (setenta poetas, principalmente españoles, argentinos y mexicanos) muestran la resonancia que ha tenido lo macabro en nuestras literaturas, las de la península y las trasatlánticas, y los diversos registros que ha inspirado, desde la afectación a la parodia, tocando una a una todas las teclas del pesimismo. Hay mucho, sí, y de todo, bueno y malo; era inevitable. Abundan los poetas preocupados únicamente por encontrar qué rima con “ataúd”, “miedo” o “epitafio”, pero se dan asimismo quienes procuran sacar el máximo partido de esa imaginería polvorienta e interrogan debidamente a los fantasmas que convocan. En estos casos el yo poético abandona su ensimismamiento, se coloca en un escenario oscuro y afín, y canta los versos que le inspira la podredumbre, que es su Musa, también su moraleja. En el poema que cierra el libro, la mexicana Guadalupe Amor escribe: “Con la muerte adentro crecí / y viviendo la he llevado”. ■

Diagnóstico: podredumbre

Joaquín Palacios Albiñana
Antología de la poesía macabra española e hispanoamericana

Valdemar
Madrid, 2001

José Abad



cosa

de
negros

Agujeros

Negros / Javier Marín

Ceballos

Qué divertidas pueden ser a veces las cosas del lenguaje. Resulta que “*Plagió*”, entre los romanos, significaba “*apropiación de esclavos ajenos o compra de un hombre libre a sabiendas de que lo era*”, utilizándolo como esclavo. También significó “*rapto de una persona*” para obtener rescate por su libertad, antes de lo que significa ahora en su acepción más natural: “*copiar o imitar fraudulentamente una obra ajena*”, sobre todo literaria o artística.

Casualmente, y por otro camino, ha terminado denominándose “*negro*”, palabra con carga despectiva y “*denigrada*” (con la misma raíz que negro), a quien, a la sombra de otro, realiza un trabajo intelectual (científico o de creación literaria) renunciando a la autoría. En realidad lo que hace quien contrata a un “*negro*” intelectual es raptarlo, quitarle su libertad, liberándolo mediante un rescate, cuando entrega la obra que se le encargó.

Pero hay también otras formas de plagio, de rapto, de esclavitud mental, de marginación. Consisten en desconsiderar todo trabajo intelectual; en humillar al creador infravalorando el gran esfuerzo físico y espiritual que significa escribir, pensar, inventar, crear; en despreciar la gran inversión de talento y de imaginación, de experiencias vividas, de frustraciones reelaboradas, de felicidades recreadas, de amores, desamores... pero también de años de estudio y de acumulación de conocimientos, destrezas, lecturas, películas, viajes, conversaciones, miradas, que hay detrás de una sola frase, de una página escrita que minutos antes era tan blanca como la nada, donde minutos antes no había más que nada, una nada absoluta flotando sobre una nube de papel. Pues esa es la gran tarea del creador, extraer vida del vacío, otorgar a la nada la cualidad de vivir, la facultad para crecer, renovar la propia substancia y reproducirse, que tenemos los seres vivos y tienen las obras de arte; terminar construyendo un universo a partir del embrión de una intangible idea.

Algunos de nosotros hemos sido negros alguna vez, pero seguro que todos hemos sido cómplices de la negritud, lo que es mucho peor.

Este tipo de infortunio empieza casi siempre con nimiedades como “*tú que escribes bien, hazme un par de folios sobre...*”, y termina escribiendo prólogos, discursos, presentaciones, bandos, pregones, solapas, réplicas, artículos o corrigiendo o reescribiendo o ideando o actuando de jurado... no digo ya sin firmar, sino, incluso, sin cobrar, lo que tiene más relación con la esclavitud que con la explotación del proletariado por los amos de la cosa.

Recuerdo que en un premio literario, los organizadores manifestaban textualmente: “*tenemos por costumbre no pagarle al jurado*”. El jurado de un concurso realiza un trabajo intenso y altamente cualificado: primero ha de leer cientos de obras, tomar notas, asistir a las deliberaciones... Y ha de tener el bagaje suficiente para ser capaz de discernir sobre los trabajos, seleccionando de entre ellos los, a su juicio, mejor elaborados.

Es como si llamáramos a un fontanero y le dijéramos que tenemos por costumbre no pagarle a los fontaneros. A nadie se le pasa por la cabeza. Pero si el trabajo se hace con la cabeza, en lugar de con las manos, entonces sí.

Se es cómplice sin coartada posible de esta especie de trabajo forzado, de inmolación de la creatividad, si no se denuncia este modo de explotación cuando ocurra ante nosotros; si no se fomenta que se reconozca pública y explícitamente el valor de los trabajos intelectuales, que se respete la autoría y se pague por ellos un precio justo, en correspondencia, al menos, al esfuerzo que exigen.

El objetivo debería ser conseguir que donde hubo un negro, haya ahora un agujero, un agujero negro, un cuerpo celeste de donde ni la luz puede salir, un lugar donde recordar lo que no debió ser, como una vela de luz negra en conmemoración del holocausto de la creatividad que obliga a los artistas a prostituirse con subempleos, un lugar donde, según la teoría de la relatividad, al acercarse los explotadores, el tiempo se retrase y les arrastre de vuelta a la nada, al jardín donde los senderos se bifurcan, a la infinita página en blanco. ●



