



el ingidor

revista de cultura

Saber con sabor

Joaquín Araujo

Una conversación con
Joaquín Araujo

Opiniones
Globalización
Shlomo Ben Ami

Narrativa
Julio Cortázar

Cine y Literatura

Ciencia
El valor de la vega

La forma de conocer que propone el pensamiento ecológico tiene más de ensoñación que de razón práctica. Porque intenta comprender a lo que nos comprende, se mueve con lo que nos mueve, se integra en lo mirado sin el compulsivo ánimo de cuantificarlo. Rechaza, además, de plano el convertir casi todo el tiempo, el espacio y la libertad en cualquier forma de mercancía. Frente al “saber es poder”, pretendemos alcanzar una lenta y pacífica sabiduría que acepte la procedencia, los procesos y los ciclos. Más aún la posibilidad de sentirnos libres por haber sido capaces de desacreditar a la acción y a las contabilidades. Por eso algunos lo que queremos es vivir los paisajes y pasajes de nuestra vida como un sueño, es decir, sin mancharlos o trastocarlos. Para lo que pedimos la colaboración de la propia vida que se despliega sobre los mismos. Y sobre todo, a la más portentosa de sus proezas: su lograda eternidad. Porque el gran drama del conocer humano, como se estructura y aplica masivamente, es que atenta con ahínco, desde la limitación temporal que lo ejerce, contra la infinitud creativa y creadora de la vivacidad.

Acaso sean los ciclos de la biosfera la mejor sugerencia que nos han hecho desde la cuna. No menos el conocimiento más despreciado. El acabarnos como individuos nubla en exceso la posibilidad de comprender que la renovación constante a la que se entrega con alegría lo espontáneo es lo que realmente importa. Nadie lo contó mejor que Césare Pavese en uno de sus *Diálogos con Leucó*: “Éramos la tierra, el aire, el agua. ¿Qué podíamos hacer? Fue entonces cuando decidimos tener la costumbre de ser eternos”.

No querer finalizar, abrirlo todo en el mismo punto donde se estaba acabando es la primera estrategia de la vida. Frente a nosotros que consumimos sin recuperar, que descuidamos casi todos nuestros bienes, pero sobre todo el del tiempo como forma de creación, y por eso consideramos lo estático, lo hecho, como referencia válida.

Recordemos que cualquiera de los ciclos convencionales: agua, fertilidad, los de la atmósfera o los océanos, -así como los de los elementos básicos: nitrógeno, fósforo, carbono...- son los que permiten la renovación, depuración y reconstrucción constante de los seres vivos, de sus alimentos y de los escenarios que contienen a ambos. Un conocimiento tan tacaño como el que ignora sistemáticamente el sentido de los ciclos, o que adiestra en la forma de interrumpirlos, dañarlos o restar su eficiencia, es una trampa. La pretendida liberación de los imperativos de lo viviente se abisma porque es autodestrucción. El saber que sabe es el que se reconoce y se suma a lo que vive.

Aceptar que se forma parte de los ciclos es lucidez. Una sabiduría que tiene además de sabor, olor y color. Que nos acaricia con la más suave de las plumas y que desde luego sosiega la compulsiva obsesión por reventar al tiempo y al espacio a bordo de conocimientos que curiosamente no salen de lugar alguno situado fuera de la Tierra, sus ciclos, su vida y su lograda eternidad. Lo comprendió Giorán, el menos espontáneo de los escritores, cuando nos transmitió, sin querer, el gran propósito del pensamiento ecológico: «al ser una misma cosa con la vida, eres tiempo». Que es lo único que consigue no ser destruido por él mismo. Nosotros, todos, que tantos hombres hemos sido, también somos ya infinitos. ■



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:

Juan Manuel Barrios Rozúa,
Rafael Hernández del Águila,
Wenceslao C. Lozano, Margarita Orfila Pons,
Antonio Pamies, José Carlos Rosales,
Javier Ruiz Núñez, Antonio Sánchez
Trigueros, Fidel Villar Ribot.

Fotografía:

M. Ruiz 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



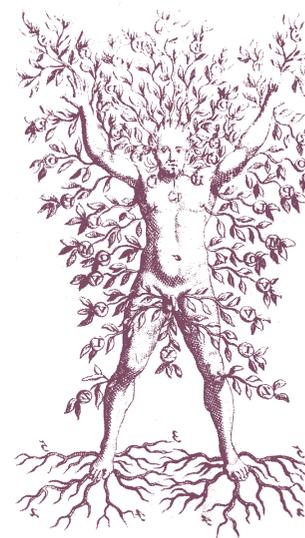
El *fingidor* no mantendrá correspondencia con los autores de colaboraciones no solicitadas –aunque agradece su envío– ni procederá a la devolución de las no seleccionadas para su publicación.

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

Con un evidente y justificado retraso –que esperamos corregir en próximas entregas– llega a las manos del lector otro ejemplar de *El fingidor*, con el que, de algún modo, se inicia una nueva etapa de esta revista cultural, que a partir de este mismo número tendrá una periodicidad cuatrimestral, con un notable aumento de páginas y una imperceptible variación en su precio.

Nuestro compromiso pasa por seguir ofreciendo un amplio y exigente panorama de la cultura en sus más variadas manifestaciones, incluida la divulgación científica como parte esencial y aportación ineludible del conocimiento en la actual coyuntura histórica de un nuevo siglo llamado a coronar insospechados avances decisivos para el progreso de la humanidad.

Iniciamos aquí el cuarto año de presencia de *El fingidor* en librerías, quioscos y bibliotecas. Voluntad y esfuerzo no nos van a faltar para conseguir que cada nueva cita con los lectores sea una confirmación de esa cultura en libertad al servicio de todos que una publicación independiente, plural y abierta como ésta viene defendiendo desde su aparición allá por enero de 1999. ■



Portada: Lámina tomada de Compendium anatomicum de J. Casé. S. XVII.

- 3/ **ENTREVISTA:** «La vida siempre fue global»: una conversación con Joaquín Araujo/
Fidel Villar Ribot.
Joaquín Araujo: habla la naturaleza/ *Rafael Hernández del Águila.*
- 7/ **ARTES:** Eugenio Granell y el surrealismo/ *Ángel Rodríguez Abad.*
Antonio Gaudí/ *Salvador Gallego.*
- 11/ **OPINIONES:** Globalización/ *Paolo Bifani.*
El baile de las sombras/ *Stephen Karber.*
Al-Andalus entre líneas/ *Miguel J. Hagerty.*
Shlomo Ben-Ami: un nombre para la paz/ *Wenceslao Carlos Lozano.*
Lo permanente/ *Mariapia Ciaghi.*
Psicología de masas y análisis del terror/ *Sergio Hinojosa Aguayo.*
Vientos del Sur: aires de fascismo/ *Bernabé Francisco Rodríguez.*
Shakespeare, Bloom y nosotros/ *Ian MacCandless.*
- 30/ **NARRATIVA:** La persecución imposible de Julio Cortázar/ *Javier Orrico.*
Eres de Sefarad/ *Andrés Soria Olmedo.*
- 36/ **POESÍA:** Contra el ruido/ *José Rienda.*
- 38/ **MÚSICA:** La ambición de la Orquesta Ciudad de Granada/ *Ricardo Molina Castellano.*
Reseñas discográficas/ *Jorge Córdova Moya, Antonio Pamies.*
- 40/ **CINE:** Retrato de artista ante página en blanco/ *Juan de Dios Salas.*
Lolita. Cine y novela/ *José Abad.*
Cine y teatro en la filmografía de Ventura Pons/ *Gracia Morales.*
El cine, instrumento de poesía/ *Rafael Martín-Calpena.*
- 47/ **CIENCIA:** El valor de la Vega/ *Jorge Castro.*
Las zonas húmedas: un patrimonio cultural/ *Javier Medina Fernández.*
- 52/ **RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS:** Ochenta y seis cuentos ■ El mejor de los mundos ■ Fast food ■ El mercado y la globalización ■ El guitarrista ■ El pico del pinzón ■ Tahúr ■ El palacio de la sabiduría ■ El último minuto ■ La tierra transparente ■ El vicio crítico ■ Jugador de ventaja ■ El círculo, Abraxas y otras ficciones ■ Hölderlin: Antología poética ■ El árbol de la memoria ■ Plumas femeninas en la literatura de Granada (siglos VIII-XX) ■ Nota y aviso contra la ignorancia.
- 63/ **HISTORIETA:** Diario de un fingidor/ *Enrique Bonet.*

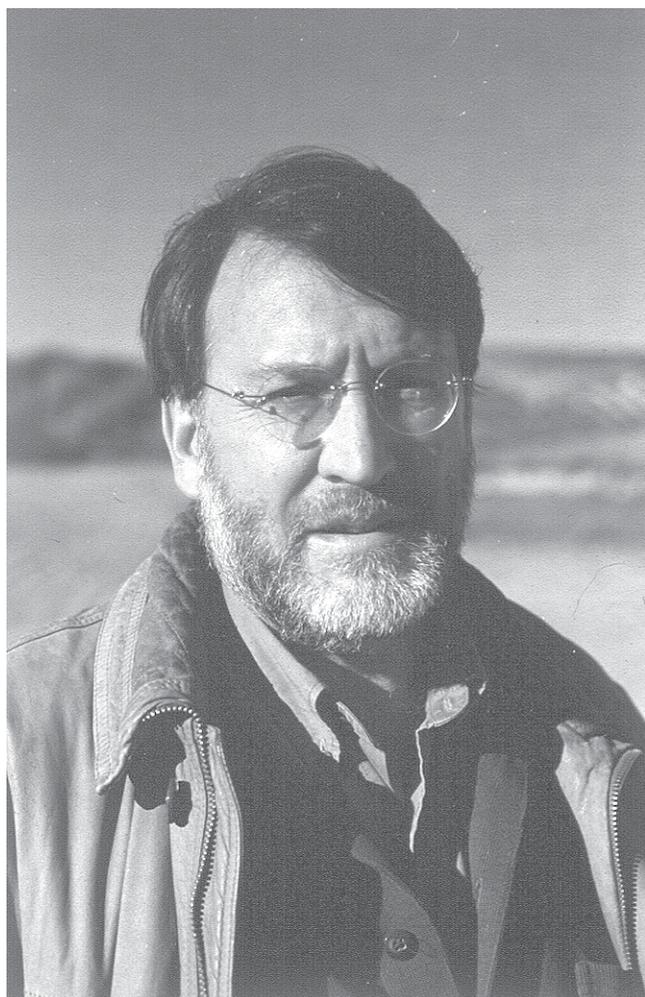
"La vida siempre fue global"

Una conversación con Joaquín Araujo

Fidel Villar Ribot



ntrevista



Fidel Villar

Es el 22 de abril y se conmemora el Día de la Tierra. Nos encontramos en el Parque Natural de las Sierras de Cazorla, Segura y las Villas para inaugurar la Ruta de Félix Rodríguez de la Fuente. Se trata de una idea de Joaquín Araujo, a quien acompañamos. Sin duda alguna, Joaquín Araujo es la persona más destacada con la que contamos hoy en el ámbito del estudio y difusión de la naturaleza. Es una mañana para celebrar doblemente la alegría. La memoria de Félix a todos nos conmueve y aquí están su viuda, Marcelle, y su hija Odile, demostrando que los frutos son muy hermosos si las raíces han buscado sus territorios serenos y ocultos. En el fondo, estamos aquí para celebrar el futuro gracias a un pasado y un presente que el inigualable Félix nos reveló. Todos estamos aquí para festejar juntos un corazón compartido.

«El ecologismo

debería ser una

forma de mirar.»

Estamos al comienzo de la Ruta con una mañana esplendorosa. Es el Mirador Félix Rodríguez de la Fuente. La conversación con Joaquín Araujo parte de su libro **XXI: siglo de la Ecología (Para una cultura de la hospitalidad)** que fue accésit del Premio Espasa Hoy en el 1996. Nos preguntamos entonces qué habrá de significar el ecologismo en este siglo, si un discurso, una doctrina o un recurso. “El ecologismo debería de ser una forma de mirar, una manera de entender, una capacidad de situarse ante la vida y de aproximarse a la comprensión de su sentido. Me gustaría que el proceso intelectual del ser humano fuera el lógico y el escalonado, que es el que, a veces, menos se da. Para mí es inseparable el gestionar un territorio de el desarrollo de mi propia existencia. Esto tendría que surgir de considerar que el hombre es un ser vivo más y que su entorno, además de otras cosas, le emociona. Y, a partir de esto, se puede reflexionar sobre ese enorme valor que es la vida. Yo creo que hay tres pilares fundamentales: la mirada, la emoción y la reflexión. Con ellos se puede convertir la actitud del hombre en un modo de actuación conveniente sobre el medio. Pero, desgraciadamente, se hace habitualmente al revés”.

Mientras nos conduce el todoterreno, nos vamos poniendo de acuerdo en una cuestión inicial: las palabras nos hurtan, nos tergiversan o nos inventan una realidad. Y en el

tema ambiental, la palabrería inunda casi todo de vacuidad. Llegamos así al Mirador del Castillo de Bujariza. “El hombre se plantea una enormidad de necesidades y, a partir de que se me ofrecen muchas expectativas, sólo se piensa en satisfacerlas. Y como sólo puedes satisfacerlas con los recursos de este planeta, me apropio de esos recursos. Para tener en la cabeza la posibilidad de no desear esos recursos, ha de haber un proceso intelectual que conduce inevitablemente a un ejercicio de coherencia. Para que a uno no le cueste renunciar a esa enorme porción de la fútil comodidad que nos rodea, ha de pasar por ese proceso de pensamiento. La forma de estar creativamente en el mundo es una manifestación íntima de tal manera de sentir y pensar. Ya lo dijo Cioran: “Si te fundes con el tiempo y el paisaje, te conviertes en vida”. ¡Cuando eres vida, no puedes ser nunca contrario a la vida! De lo que se trata es de llevar el discurso del vitalismo a sus últimas consecuencias, pero siempre dentro de una racionalidad. Esto no tiene nada de sublime ni de místico. Tendría que entrar dentro de una lógica cotidiana”.

De nuevo en el coche, el rielar de la luz en la superficie del agua es muy hermoso. Abordamos la cuestión básica de la Globalización. Le sugiero que el problema de la globalización, a mi parecer, está en el planteamiento de un antropocentrismo feroz. El me dice: “Pero hay aún más. Lo

.../...



De izquierda a derecha: Marcelle Permentier (viuda de Félix), Fidel Villar Ribot, Odile Rodríguez de la Fuente (hija menor), Joaquín Araujo.

que ocurre es que se supeditan las realidades de este planeta a un exclusivo fin que no es otro que convertir todo en mercancía. Hay una tautología circulando por ahí que se sostiene en que todo lo que sucede en el mundo ha de ser bendecido por los poderosos. Economistas como José Luis

Sampedro nos lo subrayan: si va a haber globalización económica es porque a los más poderosos les interesa y, si a éstos les viene bien, se consagran conceptos y valores generalizables a cualquiera”.

Todo el tramo hasta los Llanos de Arance, en el vehículo, nos ocupa el asunto de la Globalización. “Siempre que se habla de Globalización es necesario recurrir a una cierta honestidad intelectual. Y empecemos por el principio: cuando se habla de Globalización se ignora que ya éramos globales. En este planeta todo ha venido sucediendo según los esquemas de estar inserto en un circuito de energía de ciclos y de procesos que, se produjeran donde fuera —aun en un escenario particular—, siempre estaban insertos en un proceso global. Por lo tanto, no hay ahora ningún invento, cuando parece que es la palabra mágica y el concepto más novedoso de la modernidad sociopolítica. Y con los clásicos amaños reduccionistas que se trae nuestra civilización —con las estructuras economicistas a la cabeza— también parece que hemos descubierto la cuadratura del círculo. Además, el plantear una cuestión planetaria tiene una dimensión especialmente dolosa porque aquí de lo único que se trata es de certificar, más o menos, una actitud corsaria generalizada y, por otra parte, procurar ampararla desde un estatuto de un punto de vista legal. Es decir: la globalización consiste en seguir robando pero ahora un poco más legalmente. No podemos por menos que contraponer los procesos verdaderamente globales que han sido los de compartir escenarios, procesos, elementos y recursos, que es lo más vital de la vida, a la actividad económica que siempre ha

La Ruta Félix Rodríguez de la Fuente

En el Parque Natural de las Sierras de Cazorla, Segura y Las Villas se ha inaugurado una nueva ruta para vivir y conocer la Naturaleza. Pero no de cualquier manera sino siguiendo los pasos que nuestro gran naturalista Félix Rodríguez de la Fuente trazó para rodar buena parte de las escenas que conformaron su serie *El hombre y la Tierra*. Para tal acto se contó con la entrañable presencia de Marcelle Permentier, viuda de Félix, y de Odile, su hija menor. No se trata sólo de rendir un homenaje a una persona, sino de revivitar un panorama que hace años motivó las mayores emociones del pueblo español gracias a unos programas de televisión que vinieron a despertar la conciencia de una realidad nuestra que necesitaba ser preservada. Si el mayor lema de Félix fue “conocer para conservar”, esta nueva Ruta nos establece las bases conceptuales para ello.

La Ruta se plantea a través de 20 kilómetros que pueden ser realizados a pie o con un vehículo apropiado. Todo el trayecto circunda la cabeza del Pantano del Tranco. Parte del estratégico Mirador de Félix Rodríguez de la Fuente en la carretera que bordea el pantano y culmina en el Mirador de la Cabeza de la Viña, justo enfrente. Se han establecido cinco puntos de descanso, coincidiendo con sendos miradores. Todo el recorrido es de una hermosura insólita y muestra buena parte de los ecosistemas más característicos de este Parque Natural.

Es de destacar la segunda parte del itinerario, sobre todo a partir del Mirador de Mirabueno, donde se puede disfrutar de una vista del paisaje ripario más peculiar de esta zona.

La Ruta transcurre por una sucesión de paisajes de escenografía estremecedora que se han señalado con mojones de piedra labrada para la ocasión. En cada una de las paradas establecidas, el viajero puede encontrar unos paneles informativos realizados por el empresa “Emboscada”, en donde se recogen unos datos tan justos como necesarios.

Un dato entrañable es visitar el pino laricio, con el nombre de Félix, que se eleva con toda la hermosura en el Collado de la Cerecina.

Cualquier visitante puede rememorar, ahora con esta nueva Ruta, perfectamente lo que fueron las andanzas de Félix Rodríguez de la Fuente por este paraje y que vinieron a significar unas imágenes que muchos guardan en su memoria como lo más bello de la fauna ibérica.

Con todo, nuestro entrañable Félix Rodríguez de la Fuente sigue vivo ahora también en este paraje del Parque Natural de Jaén. O, lo que es lo mismo, otro nuevo sendero para recorrer el paraíso interior de este lugar tan rico en naturaleza como en historia. Un buen pretexto, en suma, para volver siempre a Cazorla y descubrir que la naturaleza es una cuestión que nos incumbe a todos.

Para la ocasión, el propio Joaquín Araujo ha redactado un texto titulado “Félix Rodríguez de la Fuente en el Parque Natural de Cazorla, Segura y Las Villas”, en el que se hace un sucinto recorrido por la vida del naturalista con la obligada referencia a su estancia en el Parque.

Se trata, en suma, de una oferta más que este lujoso espacio natural andaluz —el más extenso de España— concede a cuantos hallan en la Naturaleza el entorno amable de la mirada, sabiendo además que siguen pisando las huellas que un buen día dejó por aquel singular espacio Félix Rodríguez de la Fuente.

consistido en desnutralizar a la vida de esos recursos y potenciales, y a convertir, en el fondo, la vida en mercancía”.

“La materia en común que tiene todo lo viviente es inseparable de la multiplicidad de los componentes de esa globalidad. Es decir, la mirada ecológica y humanística sobre el mundo consiste en creer que cualquiera de las formas, aspectos o diferencias son, a todas luces, salvadoras o reparadoras. O sea, la suma de todas las variaciones que se dan sobre el mismo ejemplo —¡la vida!— es lo que realmente ampara la vida. Frente a eso, la globalidad que quiere poner el idéntico rasero en todos los horizontes —y que quiere imponer el mismo tipo de anhelos y sistemas en los horizontes de la vida— es la mayor forma de agresión a lo que ha inventado la vida a lo largo del tiempo. Y me refiero tanto a la vida desde un punto de vista de la naturaleza, como a la vida desde la perspectiva de la cultura. Evidentemente eso no es globalización, sino homogeneización bajo una ideología muy peligrosa. No recuerdo ahora mejor síntesis que la de Octavio Paz cuando decía que no se puede entender nada de lo humano sin influir en todos los seres humanos, no se puede entender la cultura sin la suma de todas las culturas. Nada puede existir en sí mismo si no contiene la totalidad de las formas de su ser. La Globalización está planteada como una sola forma de cultura que desgraciadamente está excluyendo el discurso de otras esencias que le molestan y que no van a tener cabida bajo ningún concepto en esa teoría liberal y conservadora que se impone como forma de política”.

Atravesamos el río Guadalquivir —¡tan breve por aquí!— y emprendemos la subida hasta el Mirador de Mirabueno. La vista es una maravilla que ofrece la riqueza de este paisaje. Mientras disfrutamos con los prismáticos y cuanto sorprende por los binoculares a la mirada, saco a relucir el tema de la conflictividad burocrática de las Comunidades Autónomas a la hora de realizar cualquier proyecto. Su respuesta es tajante: “En el panorama de nuestras Comunidades Autónomas hay un verdadero desafío de lectura de la realidad. Cuando los políticos patinan en una comprensión desmedida es en reconocer que no hay absolutamente ni una frontera, no ya entre un país y otro, sino entre una provincia y otra. Las fronteras no tienen el más mínimo sentido para lo vital, para lo ecológico, para lo paisajístico, para la organización de los sistemas vitales básicos. Todas las fronteras sin invenciones de la mente humana. Además, son la plasmación evidente de que se está confundiendo el mapa con el territorio. Ya lo dijo Antonin Artaud en primer lugar. El delirio posesivo del ser humano ha llegado a conseguir reducir las realidades espaciales en un papel y luego le ha encantado pintar una raya en el papel diciendo que eso era suyo. En España todo lo que se refiere a los fluidos de la vida, no se pueden parar en la frontera autonómica. En nuestro país hay tal riqueza y diversidad que no cabe pensar en la posibilidad de establecer delimitaciones. La asignatura pendiente de la política española es que, en el tema ambiental, sólo se puede hacer desde el respeto a cada particularidad englobada en una generalidad sucesiva, imposible de aislar y menos desde un despacho de capital de provincia en cuya sede reside una sombría delegación”.

Cuando llegamos al Mirador del Cerro Almendral, recordamos los días que Joaquín Araujo compartió por estos lares con Félix. Y nos vienen a los labios nombres entrañables en toda esta historia como es el caso, entre otros, de esa excelente persona que es Aurelio Pérez.

Planteo un análisis político de nuestro ambiente y le pregunto por una alternativa concreta para su gestión. El resultado es una propuesta precisa: “Yo creo que es necesaria la existencia de unos Consejos Sectoriales de Medio Ambiente. Los que se han planteado hasta ahora son de una ineficacia e incompreensión palmarias. Si el Senado se hubiese estructurado de una buena forma operativa, creo que una de las funciones más importantes hubiese sido precisamente el área del Medio Ambiente”.

Al retomar el sendero nos surge de nuevo el cuestionamiento semántico de las palabras que pululan: “En

materia de temas ambientales siempre se produce un predominio ilimitado de los derechos sobre el de los deberes o la responsabilidad en el uso de los recursos naturales. Es otra trampa dentro de la idea de lo sostenible. Sólo el que sabe manejar su espacio propio, tiene derecho a pedir ayuda del resto del territorio”. ¿Por qué no se anotarán este lema fundamental los políticos en la conciencia?

Llegados al Mirador de Cabeza de la Viña, que es el final de la Ruta, la conversación se centra en el asunto del trasbalse del río Ebro, sin duda el mayor atropello ecológico que se puede perpetrar en España en mucho tiempo. “En España, las cuencas hidrográficas son un buen ejemplo de ese batiburrillo. Así la del Tajo pertenece a cinco Comunidades o la del Ebro a siete. Y eso se traduce en un déficit de políticas ambientales que no sólo no se coordinan, sino que son diametralmente opuestas o incompatibles en la coincidencia”.

“El trasvase del Ebro tiene tantos perfiles que resulta aquí inabordable. En primer lugar, se apela a una tramposa e hipócrita —y hasta delirante— argumentación, como es la de que los que viven en la Cuenca del Ebro tienen que ser solidarios con los que lo hacen en las del Segura, del Turia y hasta con los de la zona de Almería. Se apela a un supuesto derecho de recepción en aras de una mayor productividad y el mayor desarrollo económico, y sin embargo no se apela, en el mismo grado, a la responsabilidad que esas zonas deberían de haber tenido con sus recursos naturales en un uso racional de su territorio”.

Hay una paz reconfortante en este lugar. Frente a nosotros el castillo de Bujaraiza defiende su ruina sobre el agua calma de lo que empieza a ser el inmenso pantano del Tranco y, más a la izquierda, Piedras Morenas es un lujo de caliza y pinos para los ojos. Nuestra conversación no elude el cuestionamiento ideológico del desastroso asunto del río Ebro: “El trasbalse del Ebro está sustentado en una ignorancia conceptual que es la de no tener ni la menor idea de lo que significa el agua, de cómo funciona el agua, de lo que es una cuenca hidrográfica. Todas las funciones que realiza el agua en libertad son infinitamente superiores a las que hace en la cautividad de un encauzamiento”.

Y, al final, con Félix nos quedamos en el corazón y en la memoria, apostando por un futuro sostenible desde la pluralidad de vida que este Parque nos ofrece. Está claro que, como dijo Goethe, “nadie muere hasta que no muere la última persona que lo recuerda”. Y con Félix quedamos todos vivos, latiendo en la vida que nos sigue sorprendiendo: la globalidad de todos y cada uno de los latidos de la Naturaleza. ■

«Las fronteras no
tienen el más
mínimo sentido
para lo vital.»



Fidel Villar

Joaquín Araujo

Habla la naturaleza

Rafael Hernández del Águila



Fidel Villar

Joaquín Araujo recibió el Premio Global 500, reconocimiento internacional por su larga trayectoria en el campo de la acción ambiental. Nadie lo duda: se trata, ante todo, de un activista, ligado durante décadas ininterrumpidamente a la defensa del patrimonio natural. Pero, ¿basta eso para definir a nuestro personaje?

Joaquín Araujo es acción, defensa, denuncia, oposición contra la locura que está, en realidad, descomponiendo aquello que cuantitativamente somos: la Naturaleza. Además, también es —y previamente— palabra. Palabra cordial, amable, convivencial, a través de las ondas de la radio.

Algunos —bastantes en España— lo conocerán por sus singulares programas radiofónicos, tan sorprendentemente longevos, como no menos sorprendentemente seguidos por legión importante de fieles, adictos a la justa poética y periódica cita con sus palabras. Palabras poéticas, sí, dijimos bien. Porque en la persona de Joaquín Araujo encontramos un *especimen* (¿o será grupo, acaso orden, tal vez familia...?) tan valioso como poco abundante: el de aquellos que son capaces de producir y compartir el conocimiento poético. Esos que a la precisión terminológica y a la búsqueda de la belleza formal, unen el hábito creativo. Creativo en cuanto original. Creativo también en cuanto capacitado para generar otros procesos de creación en quien lo escucha o en quien lo lee. Porque no podemos olvidar que él es palabra también escrita. Y, por cierto, muy bellamente escrita, con capacidad —¡cómo no!— de movilizar no pocos registros de nuestra conciencia o como alimento, para acercarnos al derredor con nuevas herramientas para afinar la percepción. El uso y dominio de la palabra, contrastado en centenares de programas de radio, de conferencias, de artículos o de libros, es una seña de identidad de nuestro *especimen*, que da lugar a afortunados y abundantes hallazgos creativos. Ya lo indicábamos antes. Pero que nadie se engañe, Joaquín Araujo no construye o crea desde la nada, desde la inspiración o de la improvisación gratuita. Sin que falte en él, como no podía ser de otra forma, la inspiración propia de todo creador, su discurso es culto. En el sentido más profundo, literal y exigente del término. Esto puede confundir a oyentes o lectores no avisados porque en sus múltiples “productos” de la palabra, los conocimientos científicos, las lecturas más heterogéneas, la reflexión filosófica o la sensibilidad artística se entremezclan en un permanente entramado de transparencia, dando lugar a un discurso difícilmente clasificable según los cánones parcelarios en los que, a veces, intentamos etiquetarnos.

No obstante lo dicho, que no se piense que sus fuentes de alimentación son sólo los libros, en su más amplio abanico de posibilidades. Con la palabra o la pluma, él es portavoz privilegiado de horas y horas de observación paciente de la Naturaleza en su latir más directo e intenso. La palabra de Araujo está hecha de tierra, de agua, de fuego y de aire. De canto de pájaros, su primera especialidad conocida que le llevó a ser seleccionado por Félix Rodríguez de la Fuente. Pero, por boca de Joaquín Araujo y a través de su mano, nos cuenta sus relaciones “por inmersión” con animales y plantas, con bosques y agriculturas, lugares y actividades en los que se siente especialmente como pez en el agua o como pájaro en el aire, o como corzo en el arroyo.

La persona de quien hablo es también cineasta. Ha elaborado hermosísimas páginas visuales en documentales que pertenecen ya al patrimonio audiovisual sobre temas de Naturaleza. También es divulgador —en el más noble de los sentidos posibles— de los hechos, buenos y malos, que definen nuestro entorno: la Naturaleza en sus maravillas y en sus dolores, en sus risas y en sus llantos. Ecuador ambiental —¿qué si no?—, punto de referencia para miles de personas que lo han escuchado, leído...

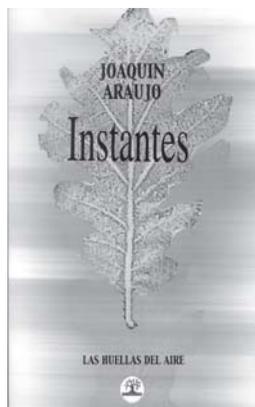
Mas, ¿quién es, de verdad, Joaquín Araujo? Muchos años de amistad, complicidad, colaboración y palabra compartida. Innumerables horas de paseos en Granada, Madrid, Extremadura —jesa su Extremadura de agricultor confeso!— y otros muchos lugares. Momentos de intensidad, generosidad y amistad sincera. Y, todo ello, para tener que confesar aquí que, con todos los datos en la mano —de los cuales lo dicho no es sino breve esbozo—, yo no sé quién es Joaquín Araujo. Y esa paradoja lo hace para mí aún más interesante y valioso. Además, estoy seguro de que no soy el único que piensa lo mismo. ■

La majestad del detalle

Joaquín Araujo. *Instantes*

Col. "Las huellas del aire", n.º 1. Ed. El Olivo. Úbeda, 2002

Fidel Villar Ribot



La mayor facultad de Joaquín Araujo (Madrid, 1947) es la de hacer asequible a cualquiera el tema de la Naturaleza. Por eso es nada menos que el mejor divulgador de nuestros ecosistemas. Y ello además con un verdadero planteamiento transdisciplinar. Lo primero que sorprende en un científico como él es el manejo de un lenguaje rico y preciso, que no desdeña apoyarse en cantidad de fuentes literarias. Todo para demostrar que el humanismo resulta ser el mayor valor a la hora de plantear el análisis de lo ambiental.

Su último libro —el cincuenta y cuatro!— es una buena muestra de tal perspectiva. *Instantes* recoge artículos que parten siempre de un detalle concreto que es tomado como una vivencia esencial. Pero no se reduce a parcelar tal percepción al entorno de la Naturaleza sino que es llevada a lo que pueda ofrecer una significación de la vida. Está muy claro que el autor piensa como piensa y actúa como actúa a partir de esas vivencias. Lo importante del detalle es que provoca una emoción y ésta se traduce en palabras que tanto nos

transporta a la cultura como a la más obvia descripción naturalista.

Son en total cuarenta y tres artículos motivados por otros tantos *instantes* vividos en varios lugares del mundo, si bien la gran mayoría se localiza en el paisaje ibérico como muestra de una diversidad incomparable. Mas en cada uno de ellos hay un sencillo y humilde ejercicio de intimidad que nos invita de inmediato a vernos a nosotros mismos en el espejo de la Naturaleza como si ésta fuese el más esplendoroso teatro del mundo.

Efectivamente, como ya nos advirtió E. F. Schumacher, lo pequeño es hermoso y puede motivar la dimensión del pensamiento, que no debería de ceñirse sólo a lo ecológico, sino que habría de trascender a toda meditación y actuación humanas en el mundo. Nunca es necesaria la elocuencia de lo majestuoso para elaborar la trama de un discurso. Y estas palabras de Joaquín Araujo así nos lo confirman para un gozo en la lectura y un reto en nuestra mente.

Eugenio Granell y el surrealismo

Los fogonazos del espíritu

Ángel Rodríguez Abad



artes

Eugenio Granell (La Coruña, 1912-Madrid, 2001) pertenece a ese grupo de creadores que apostaron, más allá de la legitimidad republicana, por el humanismo y por la libertad en su vida y en su obra, viéndose obligado al destierro desde 1939 y a formar parte de esa España peregrina que conservó la llama de la tradición cultural de la modernidad vivificándola para fortuna de todos nosotros. Granell, pintor y escritor, fue conducido por el destino hacia la luz deslumbrante del Caribe: residió en Santo Domingo, Guatemala y Puerto Rico, dando clases y escribiendo artículos —y pintando sin cesar— para establecerse en Nueva York en 1957, donde encontraría su lugar hasta su regreso definitivo a España en 1985. Autor de *La novela del Indio Tupinamba* (1959) y de numerosos poemas y relatos. Brilla con fulgor propio *Isla Cofre Mítico* (Editorial Caribe, Isla de Puerto Rico, 1951), calificado por Estelle Irizarry como libro de poesía, ensayo, biografía, estudio literario y divagación lírica. Hay reediciones de 1995 (Ediciones Libertarias, Madrid) y de 1996 (Fundación J.R.J., Huelva). César Antonio Molina ha reunido sus *Ensayos, encuentros e invenciones* (Huerga y Fierro, Madrid, 1998), y revistas como *Rey Lagarto* (nº 8, 1990) y *Versión Celeste* (nº 9, 1993) han homenajeado a este gallego surrealista y universal. Gran parte de su legado artístico y cultural se acoge en la Fundación que lleva su nombre en Santiago de Compostela.

Recordaba Granell en 1987 que, en ocasiones, “la Historia rememora circunstancias que al liberar la energía creadora del espíritu lo exalta a su máxima potencia. Entonces se produce la fusión de los tres grandes triunfos vitales: el amor, la poesía y la libertad devienen indistinguibles”. Tal pareciera la singularidad honrosa de su condición intelectual.

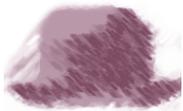
Capital fue para Granell el encuentro en Santo Domingo, en 1941, con André Breton, que llegaba de la Martinica acompañado por artistas y amigos como Víctor Serge, Pierre Mabilie o Wifredo Lam. Del autor de *L'Amour fou* o *Nadja* —ungidas por un aura de videncia donde el poeta cree, ve y toca en un proceso inverso al racional de tocar, ver y creer, y significadas por una carga magnética de ineludible encantamiento— recoge la concepción de ese tesoro insuperable que es el amor como oasis redentor. Elevado desde su mirada de pintor a la condición de símbolo: “Se piensa en el amor y el resultado es una mujer. Se piensa en la mujer y el resultado es el amor. Un cuadro sólo es tal si simboliza en colores”. Así, el colibrí esmeralda se concibe en su ligereza y cromatismo vívidos como una fusión de los tres reinos de la naturaleza —flor, gema y animal paradisíaco— pues el artista, además de con los ojos de la cara, cuenta con los que lleva “en las entrañas dibujados” según Juan de la Cruz acertó a definirlos. La mirada exterior y la interior coinciden y entrechocan al contemplar el enamorado la belleza iluminadora del cuerpo deseado. Véase “Senos de Fuego” en *Isla Cofre Mítico*: “Sus pechos brotaron en la isla. En el centro de la isla, que es un río de sangre y de oro.(...) Con el oro y la sangre, el río insular se metamorfosea en río de fuego. Ella se sumergió desnuda en el agua encendida y aumentó el incendio.(...) Sus pechos de azúcar son cada uno el espejismo del otro. Giran estallando aromas porque son la rueda isla de la fortuna”.

Decir poesía para Granell nos remite a esa empresa heroica que fue *La Poesía Sorprendida*, revista publicada entre 1943 y 1947 en Santo Domingo bajo el lema de “Poesía con el hombre universal”, alabada por Breton o Juan Ramón Jiménez, y que contó con colaboradores tan excelso como Lezama Lima, Gastón Baquero, Javier Sologuren, Jorge Guillén, Desnos, Supervielle, Artaud, Stephen Spender... En ese crisol mágico y lugar consagrado que es el mar Caribe coinciden los exiliados europeos de la barbarie nazi con el poso autóctono de la creatividad americana, subrayada en el caso de los republicanos españoles por la identidad lingüística con los escritores del otro costado del idioma. La isla materializa en este dominio común los ensueños y es figura viviente de la faz inexplorada del mundo. También Breton descubrió en su exilio —a ello se refiere en *Martinique charmeuse de serpents*— a un hermano en la creación como Aimé Césaire, cuyo poema *Cabier de retour* lo es del retorno mágico de la poesía a la perdurabilidad de su isla poética y natal a la que se bautiza como encantada.

El estallido ético, épico y estético que supuso el surrealismo fue medular en la vida y obra de Granell. Para él el surrealismo no es cosa de elección sino de condición: “Primero se es surrealista; luego pintor, poeta o lo que sea”. Lo recordaba Octavio Paz, uno de los poetas más admirados por Granell, en “Esto y esto y esto” (*Árbol adentro*, 1987): “El surrealismo ha sido la manzana de fuego en el árbol de la sintaxis (...) el escupitajo en la hostia y el clavel de dinamita en el confesionario y el sésamo ábrete de las cajas de seguridad y de las rejas de los manicomios (...) el discurso del niño enterrado en cada hombre y la aspersión de sílabas de leche de leonas sobre los huesos calcinados de Giordano Bruno”. La viva energía perturbadoramente libertaria del surrealismo tocó a Granell y marcó su actitud de hombre y de artista. Valedor de la imaginación, criatura rebelde ante cualquier intolerancia, supo vivir desde su situación errante en esa España libre del espíritu que llevaba consigo, y, al igual que decía de su admirado Juan Ramón Jiménez que “era dentro de su poesía donde estaba”, él siempre estuvo en su pintura y en su escritura, en su isla afortunada y libérrima de visionario estremecido. Libertad y belleza se identifican en lo que él designó como “isla cofre mítico de la mujer niña”. Suma de bienes y de placeres para quien quiera internarse en su aventura. ■

«Valedor de la
imaginación,
criatura rebelde
ante cualquier
intolerancia.»





Salvador Gallego

Antonio Gaudí

El humanismo anticlasicista y romántico

El pasado 20 de marzo tuvo lugar en el Saló de Cent del Ayuntamiento de Barcelona, bajo la presidencia de S. M. la reina D^a. Sofía, la inauguración oficial del Año Internacional Gaudí. La celebración de esta efeméride, conmemorativa del 150 aniversario de su nacimiento (1852) y promovida por el Ayuntamiento de Barcelona, la Generalitat de Cataluña y el Ministerio de Educación, Cultura y Deportes –en su conjunto, 2 millones de euros– cuenta, entre otros, con un Consejo Promotor formado por cerca de 140 entidades –empresas e instituciones– y la comisaría de D. Daniel Giralt-Miracle, bajo cuyas colaboraciones (10 mill. de euros) y coordinación técnica se han organizado, teniendo como epicentro la Ciudad Condal y repartidas entre una veintena de poblaciones, un total aproximado de 167 actividades (congresos, exposiciones, conferencias, rutas arquitectónicas, etc.) cuyo gran objetivo es, según su máximo responsable, “sacar a Gaudí de la postal... pasar a ver realmente a Gaudí, es decir a conocerlo y entenderlo” (*El País*, 27 de agosto de 2001).

Para ello, indefectiblemente unido a la visualización directa de su obra, se calcula que, cuando finalice el Año Gaudí, se habrán publicado cerca de medio centenar de libros (catálogos, monografías, ...) en soporte papel y una treintena en soporte electrónico –audiovisuales o CD-ROM–, cuyas novedades editoriales, si se quiere, junto al resto de actos y actividades programadas, se pueden seguir a través de la Web www.gaudi2000.bcn.es.

La fortuna crítica de Gaudí está en alza, sin lugar a dudas, pero lo que constituye su aparato bibliográfico comenzará, según Collins, en propia vida del arquitecto a través del órgano de difusión de la promoción de la Sagrada Familia: *El Propagador de la Devoción a San José* («Prólogo». En: *Gaudí, jujol y el modernismo catalán*, 1982). Denostado por los *noucentistes*, pero valorado en los años siguientes a su muerte (1926) por sus biógrafos y analistas de su obra (Pujols, 1927; Ràfols y Folguera, 1928; Puig Boada, 1929), será olvidado de forma mayoritaria a partir de la década de los treinta –exceptuando artículos como los de Dalí en la revista *Minotaur* (1933) o el suplemento del periódico *El Matí* (1936)–, siendo, a partir de la década de los cincuenta (Sert, 1949; Zevi/ Cirlot, 1950; Martinell/ Cirici, 1951; Rubió i Tudurí, 1952; Bergós, 1954; Hitchcock/ Pevsner/ Le Corbusier, 1958), coincidiendo con la celebra-

ción centenaria de su nacimiento y, principalmente, a partir de la década de los sesenta (Bonet/ Collins/ Sweeney y Sert, 1960; Flores, 1961; Pane, 1964; Casanellas, 1965; Giedion-Welcker, 1966; Martinell, 1967; Bohigas, 1968; Descharnes, 1969), cuando, junto a la declara-

ción de sus principales obras como monumentos histórico-artísticos – Decreto 1794/1969 de 24 de julio–, su figura empieza a revalorizarse de forma ilimitada (Tarragó, 1974; Bassegoda, 1979; Flores, 1982; Torii/ Solà-Morales, 1983; Rojo/ Güell i Guix, 1986; Lahuerta, 1990; Ramírez, 1992; García Gabarró, 1994; Giralt-Miracle, 1997; Carmel-Arthur, 1999; Bonet Armengol, 2000) hasta hoy.

Un análisis somero si se quiere, pero que se cuantifica a partir de dicha letanía historiográfica –una de las más extensas de la historia de la arquitectura–, nos lleva a la conclusión de que una de las peculiaridades o grandezas del maestro de Reus devienen, pues, de las múltiples lecturas realizadas sobre su producción y su vida.

Como bien dice la campaña de comunicación del Año Internacional Gaudí 2002 se pretende que sea “Todo un año para descubrir Gaudí”. Pero conocer y hablar de Gaudí, como argumentó Carlos Flores (1961), es una empresa arriesgada no exenta de ciertos peligros, precisándose dotes de autocontrol que posibiliten, en cierta medida, centrar su figura y estudiarla serenamente.

Para ello tenemos que, en primer lugar y de acuerdo con el profesor Lahuerta (Reus, 25 de noviembre de 2000 –conferencia–), compensar la lectura de la extensa bibliografía ageográfica sobre su figura, la cual nos lo presenta como un personaje mítico que se escapa a cualquier clase de comprensión, con aquella que incide en una persona real que vivió y proyectó en unas circunstancias determinadas y, en segundo término, enlazando con el anterior y siguiendo, a su vez, al siempre presente Dr. Solà-Morales (*Gaudí*, 1983), la comprensión de que el resultado que da Gaudí a sus composiciones parte, en gran medida, de la ciudad en que proyecta y los avatares por los que la urbe atraviesa.

Se trata, pues, de contextualizar sus obras en el espacio y en el tiempo, analizando los factores de toda índole – culturales, sociales, políticos, religiosos, económicos, estadísticos, etc. – que inciden, directa e indirectamente, en el país catalán –sin perder de vista su entorno más cercano–, desde mediados del siglo XIX a principios del siglo XX y reflexionar sobre las hipótesis-soluciones o, más bien, la concepción del lenguaje plástico que, paralelo o tangencial a las expresiones artísticas coetáneas, utiliza y difunde el artista para dicho escenario ciudadano.

Barcelona, se nos presenta como una ciudad en expansión –derribo de las murallas y plan de Ensanche de Cerdá–, consciente de su capitalidad y rango de metrópoli, gracias a una industria algodonera y siderúrgica, y a un comercio floreciente –aumento demográfico inmigratorio–



Antonio Gaudí. Casa Calvet (Barcelona)



Antonio Gaudí. Palacio Episcopal (Astorga)

<<Se trata de contextualizar sus obras en el espacio y en el tiempo.>>

regentado por una dinámica burguesía ostentosa que, según X. Güell, cuenta “con un sentimiento profundo de identidad propia y una constante inquietud por diferenciarse del resto del Estado Español. Se piensa en una Catalunya ideal, autónoma, liberal, culta y cosmopolita” (*Antoni Gaudí*, 1986), que hunde sus raíces en el movimiento de la «Renaixença».

Este renacimiento cultural catalán, abanderado por una alta burguesía capitalista, encuentra en Gaudí a su principal exponente, permitiéndonos retrotraernos, dadas sus concomitancias y salvando las distancias temporales, con ciertos valores inherentes al periodo humanista. En primer lugar, por un antropocentrismo que queda revalorizado en su entorno natural; segundo, porque la figura del artista es, frecuentemente, indisoluble de la de su mentor o mecenas y, tercero, ya que no podía faltar, una contrarreforma religiosa decimonónica que pretende, a través de sus proyectos propagandísticos, recuperar a toda costa su influencia. En esos momentos, como confirma el periodista Navarro Arisa, “los objetivos políticos e ideológicos de la burguesía, los intelectuales catalanistas y un importante sector de la Iglesia catalana –encabezado por el obispo de Vic, Josep Torras Bages– coincidían plenamente” (*Descubrir el arte*, 37 –marzo, 2002–).

Antonio Gaudí encaja dentro de estos parámetros y paralelismos, y se nos presenta, según Chueca Goitia, “otra vez, como en el Renacimiento, también como en algunas fases o modalidades del barroco, el artista posee y ejercita muchas y muy diversas facultades” (*Historia de la arquitectura occidental. V. El siglo XX*, 1981), o como lo describe García Melero “un artista total, dentro de los moldes renacentistas... un arquitecto escultor, que parece esculpir sus edificios como si fueran moles de piedras... [y] un concepto pictórico de su arquitectura, que policromaba a base de azulejos y cerámica en busca del colorido” (*Arte español de la Ilustración y del siglo XIX*. Madrid, 1998).

Por el contrario, en dicho cotejo, su actitud compositiva será reaccionar ante el lenguaje clasicista imperante, academicista y conservador. Frente a esta inclinación, pone Gaudí, según F. Folguera, “un romanticismo, un culto de la libertad, un misticismo individualista y subjetivo que representa la emoción contra un exceso de intelectualismo” (*Carácter de la obra de Gaudí*, 1970) y que radica, en opinión de R. Segre, “en su capacidad de interpretar críticamente la experiencia histórica y su significación popular al asimilar en sus diseños elementos provenientes de la realidad natural y de aplicar principios técnicos avanzados –las estructuras laminares de ladrillo–, por medio del uso de materiales tradicionales” (*Historia de la arquitectura y del urbanismo*. Madrid, 1983).

Es por ello que, para algunos especialistas, en la producción del hijo del calderero de Riudoms, por un lado, se cuestionen o se amplíen los límites de sus conocimientos tecnológicos basados en su formación académica profesional y en su autodidactismo, considerándolo un escultor y plástico por encima de arquitecto (Flores, 1961), en el brillante clausurador de la arquitectura pétrea (Bohigas, 1973) o, finalmente, en un excelente artesano de la arquitectura (Villar, 1998), si bien, “las construcciones de Gaudí representen una de las primeras tentativas modernas de volver a dar una fuerza plástica a la arquitectura y de crear una ‘síntesis de las artes’ mediante la participación, en ella, del conjunto de las tres artes aplicadas” (G. Dorfles, 1954) y, por otro, la adjetivación como proteica de sus diseños y, por tanto, aunque paradójico, inclasificable en el decurso de los lenguajes estilísticos decimonónicos y vigésimos.

En este sentido, los calificativos de esencial o extremadamente original de su legado (Pevsner, 1943), lo talentoso de su fuerte personalidad (Hitchcock, 1958), o lo genial de su personalísimo arte sin dejar de ser genuinamente hispano, parece conferirle un potencial “de expresión común de validez general por encima del espacio y del tiempo” (Navascués, 1979). Estos últimos rasgos de universalidad y atemporalidad parten de la máxima o lema del maes-

tro de Reus, «Originalidad es volver al origen», en esa “vuelta a la Gran Madre, que es el fundamento de la visión gaudiniana... no imita la naturaleza sino que sigue su camino” (R. Pane, 1985).

Pero estas pulsaciones primigenias, de carácter ecuménico, que laten en el orbe gaudiniano no ha imposibilitado y, a la par, han fundamentado, en algunos casos, su negación o adscripción a uno o varios lenguajes estilísticos, así como a la consideración de ser pionero o precursor de movimientos artísticos coetáneos o posteriores.

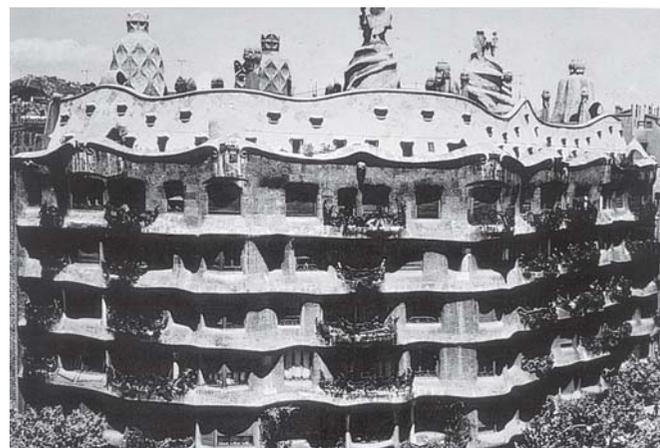
Así, desde constituirse en el epicentro, en el arquitecto más significativo del *Art Nouveau* –“único genio que realmente produjo ese movimiento” (Pevsner, 1958)– o ser el representante de una de sus dos familias morfológicas, la “caracterizada por las formas cóncavo-convexas” (Fusco, 1975), hasta situarlo al margen del *Art Nouveau* (Benevolo, 1960) o bien, en una posición intermedia, tangencialmente con respecto al conjunto del *modernisme* (Solà-Morales, 1983).

Gaudí, en su evolución formal, será hijo de su época y aunque “persiga un estilo contemporáneo independiente del pasado” (Janson, 1991) con una “gramática ornamental propia” (Chueca Goitia, 1981), partirá del eclecticismo historicista imperante en el panorama arquitectónico internacional, mostrando, en su mirada al medioevo, “un gran interés por el gótico y por los problemas estructurales” (Benevolo, 1960), así como su “preocupación por mejorar los sistemas... pétreos de los estilos históricos” (Bohigas, 1973).

Como referíamos al principio, no se puede dejar de contextualizar el arte y el hombre. Su formación académica, en la primera etapa de la recién creada Escuela de Arquitectura de Barcelona, sus primeras colaboraciones profesionales –en especial con Joan Martorell–, así como las fuentes de información epocales –los *entretiens sur l'architecture* de Viollet-le-Duc (1863-1872), con su racionalismo estructural y su nacionalismo cultural implícito, al igual que Ruskin y Wagner (Frampton, 1985)–, son la urdimbre sobre la que se teje su enorme cultura histórica y “donde mejor puede comprenderse la vastedad de recursos de toda índole del arquitecto” (Gaya Nuño, 1977), que dimana de cualquier análisis estilístico de su obra. Complemento de la misma, será esa “obsesión por las artes decorativas que responde a la inmensa demanda de adorno por parte del gusto burgués y al extraordinario prestigio alcanzado por el movimiento de las Artes y Oficios, lanzado desde Inglaterra por William Morris” (Villar, 1998).

Entrando de lleno en su producción, nos centraremos, parcialmente, en algunas de sus obras más significativas.

De lo que podríamos considerar su primera etapa, “deudora en sus inicios del historicismo que sin embargo nunca es literal” (Hernando, 1997), hay que destacar, junto al “Capricho” (Comillas) –torre miranda de carácter oriental–, la Casa Vicens (1883), edificio experimental donde utiliza, por primera vez, la bóveda catalana –característica de sus formas– recuperando, con ello, la tradición latericia mediterránea (Freixa, 1986) y que entronca claramente con el



Antonio Gaudí. Casa Milà (Barcelona)

«Este
renacimiento
cultural catalán
encuentra en
Gaudí a su
principal
exponente.»

Antonio Gaudí. Casa
Batlló (Barcelona)



.../...



«En la obra de
Gaudí el pasado
concita al
presente
—como el futuro
a los tiempos
pretéritos—»

mudejarismo (González Amezcua, 1969), a la par que, gracias a su ubicación en el solar, “permitió resolver los problemas de medianerías y conseguir el máximo jardín” (Lacuesta-González, 1990). Entre lo más destacable: los trabajos de cerrajería, tema en el que la inventiva de Gaudí no encontraría fronteras —escultura metálica del dragón en la Finca Güell (1884)— pero sin olvidar nunca su función principal (Navascués, 1979).

Del palacio barcelonés para su mecenas D. Eusebio Güell (1886) —se abren al público algunas dependencias desconocidas este año— sobresalen: el concepto espacial hispanomusulmán en la distribución de las estancias en torno a un espacio central y, como signo de distinción y de modernidad decorativa-estructural, las dos portadas de arcos parabólicos de la fachada principal.

En la misma línea argumental, pero acentuando el medievalismo gótico formal con distinta suerte: Palacio Episcopal (Astorga, 1887), Colegio Teresiano (1889) y Casa de los Botines (León, 1892). Punto de inflexión resulta, sin lugar a dudas, la Casa Calvet (1898) que, respondiendo a la tipología tradicional de las casas proyectadas en el Ensanche barcelonés, inaugura su fase barroca y representa el gaudinismo más consumible —premio a la mejor fachada (1899)—, el de mayor onda expansiva —piñones mixtilíneos en el remate, voladizos de los balcones o columnas salomónicas del vestíbulo—, abriéndose a un modernismo que admite paralelos con el *Art Nouveau* y que conduce al barroquismo de alguna de sus obras maestras, como las casas Batlló y Milá, donde desarrolla una arquitectura de extraordinaria riqueza plástica (Pérez Rojas, 1994).

En la primera década del siglo XX renuncia a cualquier referencia al lenguaje historicista y acepta, por otro lado, sugerencias del repertorio *Art Nouveau*, “pero dándoles un tratamiento personal con absoluta originalidad” (Benevolo, 1960) que, de inmediato, “deriva hacia una arquitectura dominada por las formas geológicas y orgánicas, extremadamente expresionistas” (Hernando, 1997) y donde compila esa onírica obsesión naturalista de tipo animal, como en la casa Batlló, o “de tipo telúrico, como en la Casa

Milá. La composición asimétrica de la realidad orgánica rige igualmente el trazado de las plantas de estas viviendas... donde es difícil encontrar un ángulo recto y una pared paralela a otra” (Villar, 1998).

La Casa Milá (1906), “expresa la fanática devoción de un hombre por el ideal de la forma «natural»” (Janson, 1986) y parece como si hubiera sido modelada libremente en una sustancia maleable, sin embargo se labran trabajosamente grandes bloques rocosos “surgiendo una de las ondulaciones orogénicas más populares de Montserrat” (R. Pane, 1964) que, erosionada por el tiempo, hace que el edificio sea “tratado a partir de entonces como una escultura en sí misma, lo que Le Corbusier, unos diez años más tarde, denominará «modenatura»” (Luigi, G., 1995).



Antonio Gaudí. Sagrada Familia (Barcelona)

La Casa Batlló (1904), por su parte —abierta al público el pasado 20 de marzo como uno de los grandes logros del año Gaudí—, “rompe con todas las premisas formales de una vivienda burguesa; espacio, forma y color se relacionan en un único juego de movilidad y dinamismo” (Freixa, 1986). Su vestimenta confeccionada por medio de “una articulación ósea de miembros de piedra curvilíneos... placas de fragmentos de vidrio de colores... [y] la cubierta de... cresta de un gallo” (Hitchcock, 1958), no desdican, en absoluto, que “las formas naturales y orgánicas de Gaudí no son un mero ornamento superpuesto” (J. Tietz, 1998).

Íntimamente relacionada con ellas, serán los trazados del parque Güell (1900-1914) que tendrán, como punto de intersección, la relación entre el inmueble y su visión extática de la naturaleza —“La serpenteante ondulación del banco que delimita la Gran Plaza del parque es inseparable de su po-

licromo *trencadís*” (Rodríguez, D., 2002)—. Destinado a la clase media y situado en la montaña pelada —cuya empresa fue un fracaso— reconstruye, idealizándolo, el recinto sagrado que rememora el santuario de Delfos “el dragón y la fuente, el templo dórico y el teatro... que hacían mirar el arte griego de otra manera, es decir, no el griego clásico, sino un griego arcaico, más cercano a estos supuestos orígenes de nuestra civilización” (Lahuerta, 2000).

De orden social, pero con miras diferentes, será el proyecto de Colonia Obrera en Santa Coloma de Cervelló, donde, ajena a la urbe y a organizaciones sindicales, se trata de implantar un modelo de vida para la clase trabajadora, no muy lejos de la ciudad jardín planteada por Howard. La cripta de su iglesia (1898) se propone como laboratorio de la que es, para muchos, su obra principal: la Sagrada Familia.

El Templo Expiatorio (1883-1926), según Giralt-Miracle, “es el gran tótem identitario de la ciudad” (*El País*, 27 de agosto de 2001) y donde la evolución constructiva-estratificada del naturalismo organicista de Gaudí, llegará a su momento culminante. Junto a la mencionada cripta, como precedente, hay que considerar, por un lado, el proyecto para un Hotel americano (1908), donde “coincide el modelo natural... y los modelos arquitectónicos gótico e indio” (Argan, 1974) y, por otro, el paralelismo de las torres con el trazado para la misión franciscana española de Tánger (1892) que nunca llegó a realizar. Sobre ellos, subyace la influencia de *L'Art russe*, de Viollet-le-Duc (1870) que consolidará a Gaudí como arquitecto demiurgo y, de acuerdo con Villar Movellán (1998), en “el soplo expresionista” del primer gran periodo de la arquitectura del s. XX: la *arquitectura ornamentista*.

En la obra de Gaudí el pasado concita al presente — como el futuro a los tiempos pretéritos—, lo unitario abriga a la totalidad —como el universo al átomo—, lo apolíneo confraterniza con lo dionisiaco —como el ethos con el pathos—, la belleza plástica es fruto de la estructura —como la epidermis de la osamenta—, la génesis es epígono —como el colofón es, a su vez, proemio—... “En la España contemporánea existe una figura hecha por un paisaje. Una figura que partiendo de su paisaje, crea a su vez otro paisaje. Ahí reside su grandeza” (Gala, 1985). ■



Antonio Gaudí-J. M. Jujol. Parque Güell (Barcelona)

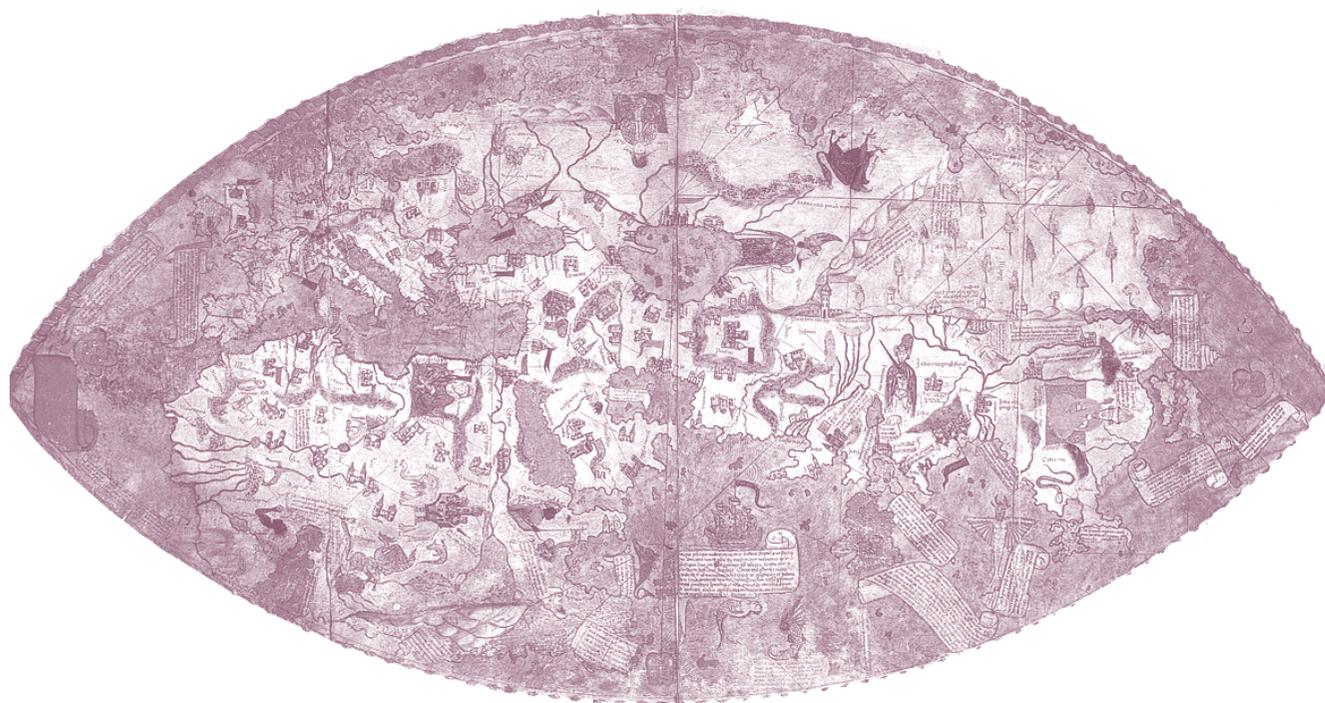
Salvador Gallego Aranda es profesor titular de Historia del Arte de la Universidad de Granada

Globalización

Paolo Bifani



piniones



La globalización puede ser definida como un proceso histórico que ha llevado a la creciente integración de las sociedades mundiales a través de un continuo fluir de bienes y servicios, de recursos económicos, de capitales y recursos financieros, de personas, de ideas, conocimientos y tecnología, de ideologías y religiones, de modas y costumbres. Estos flujos se traducen en constante integración de espacios y pueblos a un esquema de carácter planetario. Ellos interactúan y se dan simultáneamente dando lugar a una serie de sinergias que multiplican los efectos de cada flujo y crean a su vez nuevos fenómenos que suelen intensificar la globalización a través de procesos de retroalimentación. Dado el carácter histórico y la fuerte interdependencia que existe entre los diferentes elementos del proceso de globalización, es conveniente analizarla tanto desde una perspectiva diacrónica como sincrónica. Lo diacrónico permite entender cómo se genera cada flujo, cómo evoluciona, con qué ritmo e intensidad. El enfoque sincrónico ayuda a identificar, caracterizar y evaluar los efectos de los diferentes procesos de integración en momentos, lugares y contextos socio-económicos, políticos y ambientales específicos.

Por ser un proceso histórico, los efectos de la globalización son acumulativos. La historia se mueve en una dirección sin posibilidades de regreso al pasado, esto implica que la amplitud, magnitud e intensidad del fenómeno es en cada período superior a cualquiera experimentado en el pasado. Por lo tanto la novedad no reside en el fenómeno en sí, sino en su magnitud e intensidad presente que es la mayor de todos los tiempos ya que abarca todo el planeta, implica a una mayor población de la que jamás ha existido sobre el planeta y, finalmente, porque penetra todas las actividades humanas.

El ser un fenómeno histórico no quiere decir que sea un proceso lineal. En realidad un rasgo característico de la globalización es la discontinuidad, con épocas de fuerte aceleración e intensidad y períodos de lento cambio evolutivo o aun estancamiento y períodos de consolidación de los cambios ocurridos en las fases expansivas o aceleradas de la globalización.

Si bien el imperio romano representa una temprana forma de globalización, ésta estaba restringida al mundo conocido en ese entonces y no tuvo un carácter planetario. Desde el punto de vista realmente global hay tres períodos de fuerte globalización: la época de los grandes descubri-

mientos, que se extiende de fines del siglo XV a comienzos del siglo XVII, el período de consolidación de la revolución industrial y del imperialismo que va desde la segunda mitad del siglo XIX a la Segunda Guerra Mundial y, finalmente, los últimos 30 años del siglo XX.

Otro aspecto que es necesario clarificar es el carácter benéfico o perverso de la globalización. Por un lado están los que la ensalzan viendo en ella el origen de todo lo positivo que sucede actualmente. En el lado opuesto se alinean aquellos que la estigmatizan, viendo solamente sus efectos perversos. Obviamente como todo proceso histórico tiene sus aspectos positivos y negativos que dependen de quién se beneficia y de quién se perjudica y de cómo cada sociedad en particular es capaz de gestionar el fenómeno de manera que pueda potenciar sus efectos favorables y minimizar los adversos.

Los efectos de la globalización están asociados a los factores dinámicos dominantes, que le imprimen un determinado carácter y dirección, y a la gestión que se hace de dicho proceso. Así, por ejemplo, la República de Corea y los países del Sudeste asiático adoptaron una estrategia de desarrollo hacia afuera y una industrialización orientada a alimentar el mercado internacional, es decir a aprovechar la dinámica de la globalización en beneficio del país y vincular su crecimiento económico a la expansión del mercado mundial. En este caso es un hecho que el comercio internacional crece a tasas frecuentemente dos veces más elevadas que el producto interno, de manera que vincular el crecimiento nacional a la expansión del comercio internacional significaba beneficiarse de las ventajas que trae la rápida expansión y diversificación de este último. Los países latinoamericanos también optaron por una estrategia basada en la industrialización pero orientada al interior. Dicha estrategia de desarrollo hacia adentro se vio obstaculizada por mercados internos relativamente reducidos y claramente limitados, hecho agravado en el caso latinoamericano por la muy mala distribución del ingreso. Esta desigualdad determina la composición de lo que se produce y de las importaciones que se substituyen, lo que se traduce en un mercado aun más reducido. En el caso de esta estrategia el crecimiento económico estaba por lo tanto determinado por las capacidades de consumo interno que eran muy bajas o crecían muy lentamente. El resultado es que mientras Corea duplicaba su ingreso real cada 12 años entre 1960 y 2000,

.../...

«Por ser un
proceso histórico,
los efectos de la
globalización son
acumulativos.»



los países latinoamericanos crecían a tasas muy bajas y aun negativas como sucedió en la década de los 80. El rápido crecimiento de los países del Sudeste asiático se traducía así en una afluencia de capitales. Como además tenían que exportar al mercado internacional tenían que ser muy competitivos, lo que lograron gracias a la importación y adopción de tecnologías avanzadas. Esto permitió presionar la tasa de salarios hacia arriba, y, pese a la elevada población, mantener tasas de desempleo relativamente bajas. Adoptaron asimismo la política de educar a su población para capacitarla adecuadamente a estas características del modelo de desarrollo elegido. Por consiguiente no es de extrañar que la tasa de analfabetismo se redujese del 30% a cero.

Por lo general se señala que la globalización es el factor que ha estado detrás de los grandes logros de los últimos años: la rápida comunicación ha permitido adoptar rápidamente las nuevas tecnologías, difundir prácticas médicas y sanitarias que han contribuido a reducir la mortalidad infantil y aumentar la esperanza de vida, transferir conocimientos que penetran todos los campos. Ello se traduce en una reducción de la pobreza en el Sudeste asiático y un incremento de la misma en América Latina.

Sin embargo, la globalización tiene también una serie de efectos perversos, el más grave es que se trata de una globalización regida por el mercado y que, por lo tanto, recoge y amplía a nivel global sus aspectos negativos. El mercado es básicamente excluyente: concentra riqueza en unos pocos y marginaliza mayorías. Es decir, la globalización tiene tendencias convergentes y divergentes o de polarización: concentra riqueza y pobreza en los extremos y acrecienta la brecha que separa ambos extremos. En los últimos 30 años el 20% más pobre del mundo ha visto reducir su participación en el PIB mundial del 2,3% al 1,4%, lo que significa que se ha empobrecido aun más mientras que en el mismo período el 20% más rico ha pasado a captar el 85% del PIB mundial, contra el 70% que captaba hace treinta años. La distancia que separa a ricos y pobres se ha más que duplicado: hace treinta años el ingreso per cápita medio de los primeros era 30 veces superior al ingreso per cápita medio de los más pobres, mientras que ahora es 61 veces superior. Es un hecho que pese a que la pobreza se reduce en el Sudeste asiático y en Asia en general, en el mundo sigue habiendo 1,2 mil millones de pobres que viven con menos de un dólar al día.

De este modo la pobreza que se reduce en una parte del planeta se compensa con la que aumenta en otras regiones del mundo, principalmente en América Latina y África.

La globalización tiende a homogeneizar, es decir a reducir la diversidad, lo que determina una mayor vulnerabilidad. Tómese el ejemplo de la diversidad biológica y la agricultura moderna: para aumentar los rendimientos y responder a exigencias de mercado los cultivos se homogeneizan: pocas variedades y eventualmente una sola, de elevado rendimiento y bien cotizada en el mercado. Así en la India se cultivaban en 1959 treinta mil variedades de arroz, mientras que en 1995 el 75% de la producción provenía sólo de 10 variedades. Algo similar ocurre en Bangladesh donde el 62% de la producción de arroz corresponde a una sola variedad. Similarmente en 1959 en los Estados Unidos se cultivaban 50 variedades de algodón. En 1995 el 53% del área cultivada había pasado a concentrarse en sólo 3 variedades. En el caso del maíz, siempre en los Estados Unidos, en 1959 se cultivaban 197 variedades, mientras que en 1995, el 71% del área cultivada utilizaba sólo 6 variedades. En lo que respecta al trigo, se ha pasado de 269 variedades a 9 en el 50% del área cultivada y en los

cultivos de patata, de 82 variedades que se cultivaban hace 40 años a un 72% de la superficie cultivada reducida solamente 4 variedades. Esta pérdida de diversidad implica un elevado grado de vulnerabilidad ya que cualquier plaga puede tener efectos desastrosos, tal como ocurrió en Irlanda en el siglo pasado donde la pérdida de los cultivos de patata que provocó una de las mayores hambrunas conocidas, acarrearando la muerte de miles de personas y generando una fuerte emigración. La vulnerabilidad produce incertidumbre y por consiguiente una situación de tensión social.

Otro aspecto que suscita preocupación es la creencia de que la globalización lleva aparejada la pérdida de control del Estado sobre la política económica y de desarrollo, determinando una incapacidad para cumplir con su papel redistributivo y corrector del mercado. En síntesis, el temor de que el «Estado benefactor» tienda a desaparecer, lo cual a su vez aumenta la sensación de vulnerabilidad e incertidumbre. Esto es en parte cierto y en parte no, como se verá al hablar de la gestión de los mercados financieros y de otras variables macroeconómicas.

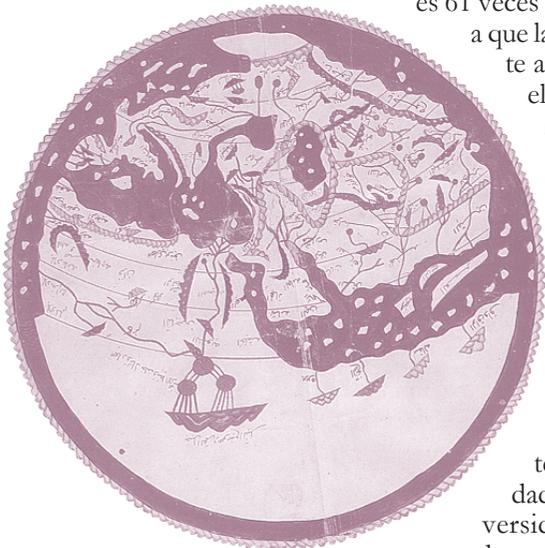
La globalización financiera es probablemente la única área en la cual se da una verdadera globalización. Una de las características dominantes de la fase actual de globalización es la consolidación del capitalismo financiero-rentista que opera en función de sus propias necesidades, que es lo que habitualmente se denomina globalización financiera o mundialización del capital. Esta se constituye alrededor de un capital, que se conserva en forma de dinero y se reproduce o multiplica en cuanto tal. Es lo que Marx denominó capital-dinero.

El crecimiento del mercado de capital-dinero y su autoregeneración le confieren enorme y creciente autonomía respecto a las esferas productivas y comerciales de la economía, de las cuales termina por desvincularse. Se produce de este modo la separación del sistema financiero con respecto al sistema productivo y comercial, al tener el primero su propia dinámica. El objetivo último del capital financiero es la apropiación de riqueza en forma de activos financieros (dinero) y no su creación mediante actividades productivas y comerciales. El capitalismo financiero no es industrial sino especulador, tanto en el sentido técnico como psicológico del término: es un fenómeno esencialmente rentista. Este fenómeno constituye la materialización de una situación anticipada por Marx: «nos encontramos con dinero que engendra más dinero, valor que se valoriza a sí mismo, sin el proceso intermedio entre ambos extremos...El capital se revela aquí como una fuente misteriosa y autóctona de interés, de su propio incremento... En el capital a interés aparece en toda su desnudez este fetiche automático del valor que se valoriza a sí mismo, del dinero que alumbra dinero, sin que bajo esta forma descubra en lo más mínimo las huellas de su nacimiento. El dinero tiene la virtud de crear valor, de arrojar interés lo mismo que el peral tiene la virtud de dar peras».

Lo que no anticipó Marx fue la magnitud de la globalización financiera.

No cabe aquí examinar los antecedentes históricos de la globalización financiera. Las nuevas formas de centralización del capital-dinero se originan por la existencia de —y la necesidad de gestionar— enormes recursos financieros acumulados, tales como los fondos de pensiones, sobre todo americanos, anglosajones y japoneses, los fondos comunes de inversión y de carteras de títulos, los de las cajas y sistemas de ahorros, etc. La gestión de estos fondos busca su rentabilidad máxima exclusivamente desde la perspectiva financiera gracias a una gran movilidad, flexibilidad y rapidez y la ausencia prácticamente total de controles. El sistema financiero internacional capta los recursos ahorrados a los niveles locales y nacionales y los proyecta al mercado internacional. En otras palabras, la magnitud del mercado financiero mundial es tal que las rentas de los ricos y de los rentistas tradicionales es insuficiente y necesita alimentarse de los recursos acumulados en cajas de ahorro locales, y en los fondos de pensiones de las clases medias y trabajadoras.

«El mercado es básicamente excluyente: concentra riqueza en unos pocos y marginaliza mayorías.»



En 1993 el stock de valores en inversiones de fondos de pensiones eran en los EE UU de US\$ 2,908 mil millones, en Japón de 1,753 mil millones y en el Reino Unido de 726 mil millones. Esos montos eran equivalentes al 45,5%, 44,6% y 69,6 % de sus respectivos PIBs.

Tres son los elementos sobre los que se estructura la globalización financiera: la liberalización monetaria y financiera o desregulación, la liberalización de los mercados financieros nacionales y la desintermediación, entendiéndose por esta última el proceso mediante el cual los usuarios de servicios financieros satisfacen sus necesidades al margen de las instituciones tradicionales. Es decir, mediante el acceso directo, sin pasar por los bancos, a los mercados de cambio, los de futuros, los de opciones (derivados) o como prestamistas para invertir en las obligaciones de rápida madurez.

Se produce la liberalización interna entre las diferentes funciones financieras, sean éstas las del mercado de divisas, la crediticia, la de valores tales como acciones, obligaciones de la deuda pública, etc. y, simultáneamente, la integración de los mercados financieros nacionales en los mercados financieros internacionales, a los cuales, en virtud de los intereses financieros y las magnitudes involucradas, se subordinan. Esta integración se materializa en un espacio financiero mundial unificado, por encima de los espacios financieros nacionales. En 1993 los flujos financieros diarios eran superiores a 1,3 billones de dólares, pero las exportaciones mundiales no alcanzaban sino a 3 billones por año. En apenas dos días y medio se transaba más capital-dinero que el valor de todas las exportaciones mundiales de un año. A su vez las reservas conjuntas de los países industrializados no alcanzaban a la mitad de ese volumen. En 1994 el capital transado en derivados financieros fue de 20 billones de dólares, más que el PIB conjunto de Estados Unidos, Canadá, Europa Occidental y Japón.

En esta situación los bancos centrales se ven prácticamente impotentes para establecer paridades cambiarias acordes con las necesidades de control de los mercados financieros, o tasas de interés que se alejen de las tasas de inflación.

En este mercado financiero mundial los recursos de capital-dinero acumulado tienen una enorme liquidez y disponen de una gran libertad en la búsqueda de las mejores opciones para valorarse mediante diferentes operaciones o por la combinación de ellas. Estas operaciones son fundamentalmente la compra y venta de divisas, las adjudicaciones de bonos del Tesoro y otras obligaciones de los gobiernos así como nuevas formas de inversión financiera como los derivados. Lo anterior limita las posibilidades de los Estados para manejar su política monetaria, ya que el instrumento básico que poseen los gobiernos para el manejo de los flujos de capital es, a corto plazo, la tasa de interés. Altas tasas de interés son una de las alternativas en un mundo en el cual volúmenes enormes de dinero se pueden mover de una parte del globo a otro en pocos minutos. La tasa de interés tiene que preocuparse de controlar una masa de capital-dinero extremadamente volátil. Pero esto puede significar abdicar del uso de la tasa de interés para estimular el empleo y el crecimiento rápido de la economía. Dicho de otro modo, las políticas monetarias son prisioneras de las vicisitudes que sufren los flujos financieros internacionales. Sólo en segundo término esas políticas podrán preocuparse del bienestar doméstico.

Desde el momento en que el Estado no tiene plena libertad para manejar algunas variables macroeconómicas en función de objetivos nacionales de empleo, inflación, crecimiento económico o equidad distributiva, es evidente que ha perdido autonomía o soberanía en el ejercicio de su política macroeconómica. Pero esto no necesariamente significa la desaparición del Estado. Sólo señala que no puede castigar las rentas del capital o endeudarse para mantener niveles de consumo por periodos relativamente prolongados. Si lo hiciera para sostener el gasto corriente, tarde o temprano se encontraría en una situación en que una proporción creciente de los ingresos públicos tendría que des-

tinarse al pago de intereses, incrementándose el costo del endeudamiento en la medida en que el Estado siga endeudándose. Pero esto no necesariamente significa que con otras medidas macroeconómicas suceda lo mismo. Es sintomático por ejemplo que el gasto público en los países industrializados tienda a aumentar *pari passu* con la mayor integración en la economía mundial. Así, entre 1960-65 y 1995, el gasto público aumentó en Alemania de 32,5% del PIB a 49%, en Japón del 19,4% en 1970 a 34,9% en 1995, en EE UU de 9% a 34%, en Holanda del 19% al 54% y en Suecia del 10% al 68%.

La causa principal de este aumento se encuentra en el gasto social y las transferencias de ingresos, es decir gastos relacionados con la función redistributiva del Estado. Rodrik ha demostrado, en base a las estadísticas de 21 países publicadas por la OCDE, la muy fuerte correlación existente entre el grado de apertura a la economía internacional y la importancia del Estado en la economía, en particular el gasto en programas sociales. Concluye Rodrik: "all the available evidence points to the same, unavoidable conclusion: the social welfare state has been the flip side of the open economy".

No hay demostración empírica alguna que indique que los movimientos de capital internacionales y la función reguladora del Estado estén en contradicción. Por lo contrario, la historia de las últimas décadas revela una clara complementariedad. No parece haber dudas de que el Estado ha desempeñado un papel fundamental en potenciar la globalización del capital mediante la desregulación interna de los mercados financieros.

Se tiene otra dimensión del Estado que se ha fortalecido y que pasa sin embargo desapercibida. «The Economist», una revista liberal de reconocida oposición a la intervención estatal, frente al argumento del debilitamiento del Estado, afirmaba enfáticamente: "Wrong, hardly does justice to the claim that market forces have pushed governments into dull conformity on economic policy: the idea is ridiculous".

Por otra parte cabe recordar que Franklin Roosevelt opinaba que el Estado de bienestar había salvado al capitalismo en la crisis de los años 29-30 y Thurow, reconocido economista liberal, afirma que el Estado del bienestar es un ingrediente esencial del capitalismo, al permitir su supervivencia y funcionamiento. Thurow califica al estado de bienestar como el sistema inmune del capitalismo que, al generar los anticuerpos para combatir la desigualdad, permite el funcionamiento del mismo.

La globalización es un fenómeno extremadamente complejo. En las breves líneas anteriores se han tocado algunos aspectos positivos y negativos de la misma que demuestran que el problema fundamental de la globalización está en su gobernabilidad. Frente a la ausencia o casi ausencia de mecanismos de gobernabilidad global, los países se beneficiarán o sufrirán los efectos de la globalización según sean capaces de diseñar estrategias y formas de gobernabilidad de la misma o de sus efectos en el ámbito nacional para maximizar los aspectos positivos minimizando o compensando los efectos adversos. ■

«El problema

fundamental de la

globalización

está en su

governabilidad.»





Stephen Karcher

El baile de las sombras

Romance del sur y el este

Con ocasión del reciente I Foro Internacional de Arte e Ideas, un numeroso y variado plantel de intelectuales y artistas, tales como Stephen Karcher, Miguel J. Hagerty, Mohamed Dahiri, José Monleón, Enrique Pardo, o Linda Wise, se reunió en la Fundación Enro-Árabe para discutir y reflexionar en torno al Mediterráneo Mítico. Por gentileza de Steve Karcher, El fingidor ofrece esta traducción resumida de su intervención, gracias a la ayuda de nuestras colaboradoras Mariapia Ciaghi y Marisa García López.

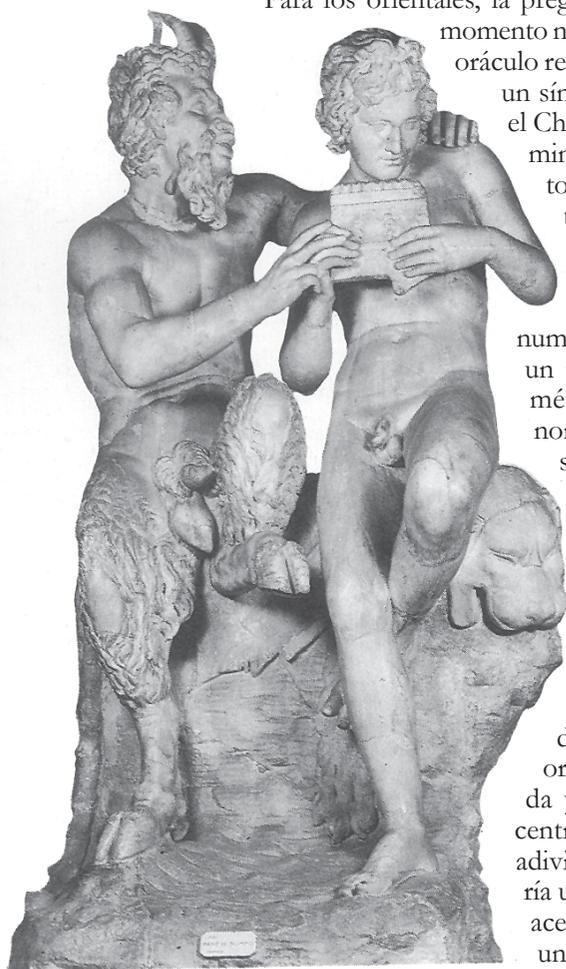
«En el Norte
trabajamos y en
el Sur vivimos.»

En nuestro camino, todos somos arrastrados por las cuatro direcciones de la “brújula de los arquetipos”. El chino antiguo las denominó los *Cuatro vientos* o *Territorios ocultos*, que eran los reinos de los espíritus en los límites de la tierra cuadrada por la que caminamos y de la que estamos hechos. Ya que, en la filosofía tradicional china, las *Cuatro direcciones* no son una “cruz que llevamos”, sino más bien una brújula. Se trata de una forma de “orientarse” y, en el mejor de los casos, de “conectar con el Camino” o *Dao*, lo que los filósofos orientales denominan el “proceso en marcha de lo real”. Así que el primer paso que di para enfrentarme con el “problema” del Sur y el Este en esta encrucijada de Granada, cuando apareció por primera vez en mi campo de conocimiento, fue plantearlo como pregunta al oráculo. Éste es un ejemplo de “pensamiento mítico”, no pensar acerca de los mitos, sino, como diría James Hillman, “ver a través de ellos», enfocar la situación a través de sus ojos. Para los occidentales se trataría de la “pregunta delfica”: «¿quién o qué está intentando hablar conmigo de mi problema a través de la voz del oráculo?» Para los orientales, la pregunta es más simple: “¿En qué momento nos encontramos? ¿Qué pasa?” El oráculo responde a la pregunta ofreciendo

un símbolo, un *xiang*, el presagio. En el Chino arcaico, esta figura se denomina *Qian*. Esto refleja otro aspecto del símbolo, su “funcionamiento” en nosotros. Representa la imagen de un animal fantástico o presagioso, signo de la activación de los poderes numinosos y liminales. Se trata de un tipo de animal “extraño”, hermético, es la Gran Rata Gris. Su nombre une este animal presagioso con la activación de los poderes inconscientes que llevan a los caminos del submundo. La imagen que el antiguo ideograma muestra es una rata con la boca abierta, hablando, y con una mano que ofrece dos montones de grano para equilibrar los dos poderes, la oscuridad y la luz. De esta forma, el oráculo decía: “realiza una ofrenda y tendrás éxito”. Una imagen central es la del eclipse solar. Para un adivinador tradicional, esto sugeriría una amplia gama de “héroes que aceptan los infortunios del viaje en un camino o en otro”. Pero, al pen-

sar en las imágenes de estos “lugares míticos” para los que, según Sócrates, se reúnen como ranas alrededor del estanque del Mediterráneo, me dispongo a seguir a la Rata Gris hacia «do inconsciente».

Virgilio nos proporcionó el modelo de las direcciones del Norte y Sur como dos paisajes en conflicto: los géneros, denominados “pastoril” y “épico” por los historiadores literarios. También nos empuja inexorablemente hacia una época histórica particular, el periodo helenístico, que abarca desde el año 300 a.C. hasta el 350 d.C. aproximadamente. En esta época los “mitos del Mediterráneo” estaban experimentando un gran cambio venido del mar. Así pues, ante todo me gustaría presentar lo que denomino el “complejo de Virgilio”. Pablo Virgilio Maro nació en el Valle del Po, estudió filosofía griega y, durante un periodo de siete años, escribió las *Églogas*, un conjunto enormemente popular e influyente de “idilios pastoriles” que incluye la famosa *égloga Cuarta*, o mesiánica, acerca del regreso de la Edad de oro. Viene introducida por lo que pasó a ser una fórmula mágica para las generaciones posteriores: *iam redit et virgo, redeunt Saturnia regna*, que significa «Regresa la virgen y la Edad de oro comienza de nuevo». Las *Églogas* o *Bucólicas* eran canciones de pastores, el lugar donde, según mi oráculo, podemos comenzar a «morder». Durante los siete años siguientes se dedicó a las *Geórgicas*, las “canciones de los esposos” que trabajaban la tierra. Estos poemas celebraban las virtudes de los granjeros romanos arcaicos y contenían otra apasionada petición a los “nuevos dioses” del Imperio para que hubiese estabilidad y paz. Ahora, si miramos al paisaje tan cuidadosamente construido de los poemas fundadores virgilianos, las *Églogas* o las “selecciones de los eidola” y las imágenes del submundo, podemos ver de dónde procede el sentencioso epigrama de mi amigo Vincenzo: “En el Norte trabajamos y en el Sur vivimos”. El escenario básico de las *Églogas* es el Valle del Po, cerca de Mantua, una zona rica de granjas en el norte compuesta de propiedades de extensión media devastadas por el caos social de las guerras civiles. La amenaza a la fertilidad de la tierra en estos poemas es un comentario irrecusable y “socialmente comprometido”. Las características típicas de este paisaje se combinan con bosques de pinos y praderas alpinas que se dirigen hacia los pasos altos y amenazadores de los Alpes hacia el Norte. De aquí procede lo que se ha denominado la “melancolía” y ritmo narrativo virgilianos característicos, el “paisaje placentero” amenazado por el desorden social, las altas montañas y sombras norteñas inminentes. Para Virgilio, este contraste entre Nápoles y Roma se convirtió en un contraste entre dos filosofías, dos “direcciones cardinales”, dos formas de vida. A diferencia del encanto e inteligencia del Sur, Roma había sido y era la encarnación del deber, hija austera de la voz del dios que nos obliga a trabajar hasta que muramos. La melancolía que llena su

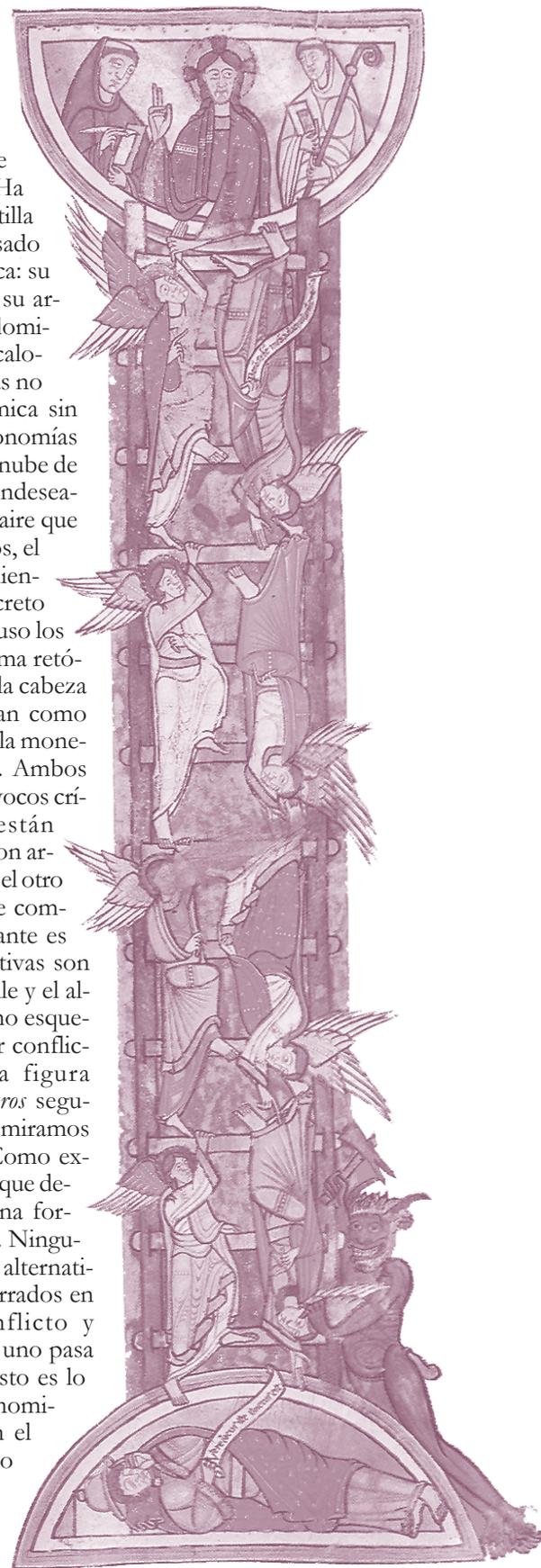


mayor poema, la Eneida, la marca de forma más oscura y profunda que cualquier otra epopeya, mana justo de este conflicto irresoluble. El conflicto entre estos “Territorios ocultos”, el Norte y el Sur de los arquetipos, marca la imaginación europea desde la época de Virgilio. Lo vemos reflejado en una sucesión infinita de complejas imágenes de anhelo y aversión, deseo y muerte, todas las variaciones del conflicto entre esas hermanas sombrías de la imaginación europea, “pastoril” y “épica”. Pero, la Rata Gris nos puede llevar aun más lejos y más hondo en el “complejo de Virgilio”. A través de Virgilio, la tradición mediterránea clásica pasó al mundo posclásico. Sin embargo, dicho traspaso se realizó con un profundo cambio en la forma de imaginar las cosas, un cambio a través del cual la figura de Virgilio, cantor de poemas bucólicos, se convirtió en una especie de “pastor interior”, que nos guía por el mundo salvaje de lo pagano hacia la luz interior. El mito de Roma con Virgilio como su poeta, *Roma aeterna*, fluye desde las bibliotecas, villas rústicas, retiros monásticos y elaborados jardines del *Reparatio Saeculi* (aprox. años 325-410). Los “nuevos hombres” que emergían por todo el imperio durante este periodo, la “aristocracia de servicio”, consideraban que vivían en un mundo que se había restablecido para ser gobernado después de un siglo de pesadilla y caos. Su lema era *Reparatio Saeculi*: la Renovación del tiempo, apareció en monedas e inscripciones durante todo el s. IV d.C. La característica más evidente de la nueva sociedad era la ampliación del abismo entre ricos y pobres. Estos nuevos hombres construyeron villas fortaleza y jardines suntuosos que constituyen la característica definitoria de esta época. Tienen un valor imaginativo y simbólico inmenso. Son el lugar pastoril romano imperial por excelencia, «un Sur privado», el lugar de sus sueños.

A finales del siglo IV, surge una nueva figura relevante en este paisaje idealizado sureño, un “visitante” procedente del Este, que ocupa el lugar de los sátiros y faunos dionisiacos. Junto con los “nuevos hombres” y el cambio de la clase dirigente, la época viene marcada por lo que los eruditos denominan un “nuevo ánimo”, un cambio dramático en la orientación. Con este “nuevo ánimo”, el esfuerzo de la nueva clase dirigente cruza un umbral espiritual. La aparición del Hombre Santo en el “espejo del Sur” a costa de los templos e ídolos, el “submundo de las almas”, marca el verdadero fin del mundo clásico mediterráneo y pagano. Este cambio ya fue anunciado por el propio Emperador Constantino, el Viernes Santo del año 325 de Nuestro Señor, a pesar de la deliberada revisión de la famosa Cuarta Égloga. Los “paisajes” de Virgilio se convierten en una experiencia espiritual, la bienaventuranza del alma piadosa, la “virgen que regresa” pasa a ser la Virgen María, y la Edad de oro, o “reino de Saturno”, se convierte en la *Renovatio Saeculi* efectuado por el nuevo emperador cristiano. Una digresión acerca de la “luz de la naturaleza”. La idea de separación de los mundos asociada con la aparición de la figura del Hombre Santo en el alma mediterránea produce dos formas extremadamente opuestas de relacionarse con ese “océano vivo de imágenes y figuras” que produce nuestra experiencia imaginativa. Una imagen del espíritu se extrae y se desvincula radicalmente de la imagen de la mente, a su vez, se proyecta como Sombra, demonizando todo lo que toca. En términos mitológicos esta es la “caída de Lucifer” al que se le da el papel de eterno adversario de un Dios implacable. Lucifer, literalmente “portador de luz”, pasa a ser en la nueva mitología un arcángel rebelde cuya caída del Cielo se recordaba en Isaías 14.12: “¿Cómo has caído, oh estrella del día, hijo de la aurora?” En términos “clásicos”, Lucifer, espíritu del Este, es idéntico a Phosforos, el portador de luz, y *phosporoi* es un término en el culto pagano que se refiere a un “brillo” especial o cualidad reveladora asociada a todos los dioses, calidad que era, de hecho, anterior a los olímpicos. Ahora, en términos alquímicos, esta “luz”, este fósforo, es la *lumen naturae*, “luz de la naturaleza”, idéntica al “cuerpo sutil” y a los *eidolon* o “pequeñas imágenes”. Se experimenta como *scintillae*,

chispas del alma del mundo esparcidas por todo el espejo oscuro de la noche, “semilleros de los mundos futuros.” Esta fuerza natural, también descrita como un fuego del submundo, es una reflexión directa del cosmos mediterráneo pagano y su *aion* o tiempo. En esta luz nos podemos embarcar en el “viaje hacia el Sur” y penetrar en el “País del demonio”.

Acerca de los monoteísmos y los *Gemelos oscuros*, la polarización imaginativa entre Norte y Sur subyace profundamente en la imaginación europea, y se llegó a combinar en los capítulos más sangrientos de la historia europea con la «direccionalidad» del Hombre santo, distinguiendo radicalmente entre lo superior y lo inferior, el cielo y el infierno, Dios y la Sombra. Este tipo de combinación confiere a la separación entre Norte y Sur una violencia particular y un tipo de etnicidad particular que nos involucra en lo que los psicólogos denominan la “proyección de la sombra” y la demonización del “otro”. Produce un conjunto de “gemelos oscuros”, un mundo de monoteísmos que compiten entre sí, personificados en una figura doble terrible que hechiza el mundo actual, lo que yo denomino “Osama bin George”, ¿qué es Osama bin Laden? Es el secreto de familia de los americanos. Es el doble oscuro del presidente, el gemelo salvaje de todo lo que pretende ser bello y civilizado. Ha sido esculpido a partir de la costilla desperdiciada de un mundo basado en la política exterior de América: su «diplomacia de las cañoneras», su arsenal nuclear, su política de “dominio a todos los niveles”, su escalofriante indiferencia ante las vidas no americanas, su agenda económica sin piedad que ha devorado las economías de los países pobres a modo de nube de langostas, su multinacionales indeseables que están acabando con el aire que respiramos, el suelo que pisamos, el agua que vivimos y los pensamientos que tenemos. Ahora, el secreto de familia se ha derramado. Incluso los gemelos oscuros utilizan la misma retórica refiriéndose al otro como “la cabeza de la serpiente.” Ambos utilizan como términos de referencia a Dios y la moneda milenaria del Bien y el Mal. Ambos están comprometidos en inequívocos crímenes políticos. Ambos están peligrosamente armados, uno con arsenal nuclear de poder obscuro y el otro con una rabia incandescente de completa desesperanza. Lo importante es que ninguna de las dos alternativas son aceptables. Si alteramos el detalle y el alcance, se podría utilizar el mismo esquema para describir casi cualquier conflicto de los monoteísmos. La figura demoníaca de los *Gemelos oscuros* seguramente estará con nosotros si miramos a los mitos del Este y el Sur. Como exploradores de la imaginación, lo que debemos retener es que, de alguna forma, los dos mitos son uno solo. Ninguno de ellos por separado es una alternativa aceptable, ya que están encerrados en un ciclo imposible de conflicto y demonización a través del cual uno pasa a ser el otro continuamente. Esto es lo que el poeta William Blake denominó el «círculo Orc-Urizen», en el que el revolucionario sangriento





«La brújula

interior

establece un lugar

donde la muerte,

las almas y

espíritus

descansen en

paz.»

se convierte en el opresor al que intenta derrocar. La única vía de escape es la imaginación. El regreso de los dioses.

Ocurre otra cosa conforme viajamos más profundamente hacia el mundo del Ming Yi, el Sol Oscuro y el Pájaro Avisador. Ya que, para considerar la imaginación del mito y su *espace des origines* y, de hecho, para hablar sobre “mito / mythos” y “lugar / topos” tenemos que considerar otro movimiento de la psique, el preludio real a cualquier consideración de “nuestros tiempos”. Este movimiento ha sido denominado “el regreso de los dioses”. En resumen, la noticia real es que los dioses han vuelto y en serio, de verdad, pero viven en el *demimonde*, entre búhos y sapos, llevando una vida horrible en el exilio, en la sombra de lo que llamamos lo “satánico”. Pero, lo que resulta más interesante es que no se trata de una revolución desde el Sur ni del regreso de los reprimidos, ni de otra plaga negra que se abre paso hacia el Norte desde los puertos mediterráneos. Se trata de una versión más profunda del *Espejo del Este* que se encuentra tras el *Hombre Santo*. Al enfrentarnos con esa emoción fortísima y antiquísima, la angustia que sentimos por la ausencia de los ídolos (*eidolon*), el paso decisivo es rasgar los cielos hacia el Este y permitir que un enjambre de divinidades desconocidas se establezcan en el escenario europeo con los mismos derechos que los olímpicos. Ya que al mirar hacia el Este somos “capturados por las ninfas, las aguas mentales (*noeron udaton*) donde el *eidolon*, la imagen, nace”, una multitud brillante de dioses antiguos que se desmoronan y recobran forma. Así pues, vamos a sacar a escondidas a los dioses del hospital, vamos a devolverlos al mundo y esparcirlos por la superficie donde siempre han morado. Una vez dado el paso más allá de las redes de seguridad de las teorías sociales y psicológicas, nos encontraremos en un lugar que nos asusta, pero al mismo tiempo nos resulta familiar. Nos encontramos ahora en el Hades, la Tierra de los muertos y los *keres*, las almas como semillas, la memoria mitológica mediterránea original. Podemos escuchar las voces del “Pájaro avisador”, el Sol oscuro, Mingyi. La Tierra de los muertos.

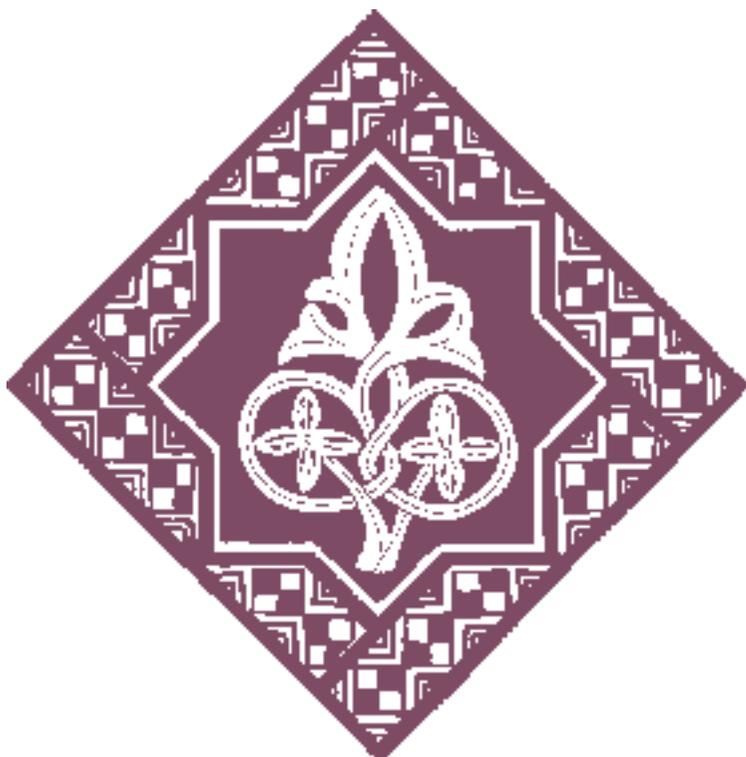
Finalmente, en el camino de la muerte encontramos el espejo “pagano”, el centro mítico del Sur y Este, Norte y

Oeste. En el pensamiento oriental, este mundo está poblado por lo que el chino denominaba *guishen*, fantasmas y espíritus, y entre el cielo y la tierra no hay ningún lugar en que los *guishen* no existan. Estos espíritus del cielo y la tierra son de muchos tipos y sus identidades varían constantemente como figuras cambiantes de un sueño, pero hay una cosa clara. El culto a la muerte y la “veneración a los antepasados”, figuras que nos precedían y nos sobrevivirán, significan ofrecerles el reconocimiento y la atención que necesitan para que puedan canalizar bendiciones en vez de maldiciones sobre los seres vivos. Para esto sirve la “brújula interior”: establece un lugar donde la muerte, las almas y espíritus descansen en paz. Los alimenta y les otorga una voz. Me gustaría sugerir que este es el lugar al que todas las agujas señalan, el “centro fijo”, como si fuera el último “lugar mítico” de la brújula de las direcciones. Se trata del regreso de lo reprimido, el hogar de la sombra, la visión del paraíso, el principio y el final del “viaje del alma”. Anhelan contar sus historias de nuevo, igual que las sombras del submundo ansían la sangre. Pero, ¿cómo podemos llegar a ellos? ¿Cómo podemos ofrecerles un topos y una voz? Este lugar es el escenario, el gran festival de los mitos y los teatros. En ese “lugar protegido de la imaginación” ofrecemos nuestras voces, nuestras pasiones y nuestros cuerpos a los que no tienen hogar, a los espíritus de los límites que desean ser escuchados. Háblame, Oh Musa, del querido hijo de Hermes, el de los cuernos y pies de cabra, el que amaba el ruido, el que baila por los prados con las ninfas, pisando picos que ni las cabras pueden alcanzar. Invoco a Pan. Y a veces, descansando de la caza, solo en las tardes, compone música con su flauta, y ningún pájaro llorando su melosa canción en las hojas de la primavera puede superarlo. Las ninfas montañosas de voz clara lo acompañan, los pies agitados por el canto de los manantiales de agua oscura, por los dioses sagrados. Y así, Señor, te recibo, y con esta oración te complazco:

“Querido Pan, queridos dioses, fantasmas y espíritus que encantan este lugar, dadnos vuestras bendiciones en el alma interna, y permitid que el alma interna y el alma externa sean una sola.” ■



Miguel José Hagerty



Al-Andalus entre líneas

Cabe plantearse si, a la hora de transmitir información, la tradición escrita es más precisa que la tradición oral. A simple vista, para una persona formada en «Occidente» según las pautas marcadas por la cultura sedentaria, es muy tentador contestar sin titubeos que la tradición escrita es, con diferencia, más precisa para transmitir información. Las razones que se suelen aportar en apoyo de tal postura están casi siempre basadas en la siguiente premisa: «la palabra escrita es duradera, no cambia y, si es copiada fielmente, transmite con más precisión una palabra pronunciada ya que existe una tendencia por parte de cada transmisor a cambiar la palabra según su gusto o capricho».

Obviando la falacia provocada por la ambigüedad del término «palabra», propongo que el historiador debería reflexionar seriamente sobre la naturaleza misma de la palabra

escrita y la palabra pronunciada y las circunstancias que conducen a su codificación por parte de un individuo o colectivo antes de aceptar la veracidad, o no, de este planteamiento. Cualquiera que haya trabajado con manuscritos centenarios sabe perfectamente que el oficio de copista no es siempre garante de una fiel reproducción del texto original ni mucho menos. Existen, de hecho, muchos obstáculos a la hora de depositar nuestra confianza en la versión escrita de un texto transmitido a lo largo de la historia, pero entre todos ellos el más importante es, creo, la falta de contextualidad de muchos términos, expresiones y hasta construcciones gramaticales que, con el paso del tiempo, pierden sentido o emigran hacia otros contextos que guardan poco con el sentido original. Es decir, el mero hecho de reproducir palabras no garantiza una comprensión satisfactoria del texto. Si a este fenómeno añadimos otros defectos realizados no sólo por copistas sino también por traductores, se nos presenta un panorama en que se quiebra el hilo conductor del texto y, por ende, su significado se pierde.

En cambio, con la tradición oral se llega a un momento en la cadena de transmisión del «texto» en que se reconocen una palabra, expresión o construcción como poco válidas para el momento, o para el receptor, y es sustituida por otra con la única finalidad de facilitar la comunicación del concepto o incluso de la emoción en el caso de textos literarios. A veces ocurre que este mismo mecanismo de contextualización continuada inherente a la naturaleza de la tradición oral entra de forma viciada en la tradición escrita mediante lo que he llamado en otro lugar el «síndrome léxico de Estocolmo». Aunque en un principio es un concepto formulado específicamente para la actividad traductora, nos puede servir de modelo para ilustrar algunas facetas de la naturaleza de la tradición oral. Consiste en la elección consciente de una palabra o expresión manifiestamente incorrecta, pero que hace sentir seguro al traductor, ya que éste sabe que el destinatario la entenderá mejor que si utilizara la expresión correcta. En el caso de la simple transmisión oral la finalidad sigue siendo la comprensión del texto, pero no se utilizan palabras manifiestamente incorrectas, sino manifiestamente comprensibles.

Si bien el traductor puede pensar que es limitado por dos léxicos («bilingüe» en la terminología que aplico a este fenómeno), adoleciendo su trabajo, por tanto, de una especie de «palimpsestuosidad fortuita», víctima de una amnesia bilingüe en que introduce sistemáticamente palabras, expresiones y estructuras sintácticas provocadas por el citado síndrome y terminando como un auténtico «preso de palabras» plenamente convencido de la corrección de sus textos, el transmisor de tradición oral tiene la única misión de transmitir un mensaje atendiendo más al contenido que a la forma, siendo ésta un mero apoyo memorístico en la mayoría de los casos.

Nos basamos principalmente en textos escritos para formar una idea de nuestro pasado. Cuando formamos sistemáticamente estas ideas decimos que estamos haciendo Historia, con mayúscula. Sin embargo, partiendo de nuestras premisas sospechamos que sería, a veces, más útil intentar averiguar lo que pasó entre línea y línea en los libros y manuscritos para saber con más precisión lo que pasó en la historia con minúscula. Resulta, pues, que los silencios textuales, por así decirlo, pueden ser más elocuentes que la palabra escrita. Frecuentemente la falta de datos objetivos para escribir Historia es más significativa a la hora de formular conclusiones. Por ejemplo, una vez dirigí un trabajo de investigación sobre el tema de las cuatro estaciones en la poesía andalusí. La investigadora encontró multitud de citas acerca de todas las estaciones menos una: el otoño. Ella pensó que su trabajo resultaría defectuoso por esa misma razón y, sin embargo, gracias a su investigación, casi exhaustiva, de las fuentes primarias, pudo llegar a una conclusión mucho más interesante de lo que hubiera sido de haber encontrado mucha poesía otoñal: que la poesía andalusí habla muy poco del otoño y habría que preguntarse por qué.

Leyendo entre líneas, «leyendo» lo que a veces no está escrito, nos puede proporcionar una visión del pasado no siempre acorde con las versiones de los vencedores que suelen ser, de una forma u otra, la Historia que nos han enseñado. En el



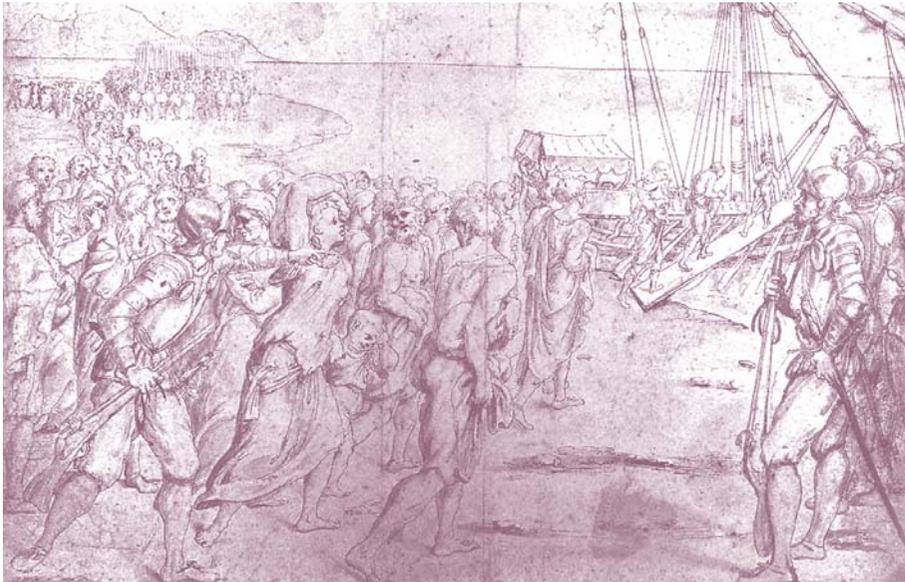
caso de al-Andalus casi diría que es urgente aplicar este tipo de lectura; urge para no perder la oportunidad de contextualizar para nuestros tiempos una valiosa lección de más de ocho siglos. Para empezar habría de retomar el mismo concepto de al-Andalus en forma y contenido ya que, para el Mundo Árabe, al-Ándalus sigue siendo una entidad más viva que muerta, mientras que para «Occidente» es, como mucho, un paréntesis en la tradición greco-latina, la única versión válida de la Historia. Por lo contrario, en los casos en que la existencia histórica de al-Ándalus sea aceptada como un fenómeno positivo, la visión resultante es, con demasiada frecuencia, grotescamente deformada por un romanticismo irracional y, a veces, irreal. Es necesario reconsiderar los mismos límites temporales de al-Ándalus alargando su existencia mucho más allá de 1492, fecha arbitraria cuya base se refiere exclusivamente a acontecimientos político-militares.

Los mismos conceptos de «país», «nación» etc., tal como se manejan en la cultura europea, no tienen aplicación *stricto sensu* ni en la cultura árabe ni en la civilización arabo-islámica. Por eso, tampoco sería del todo coherente considerar que al-Ándalus termina en 1492 según el propio modelo occidental, máxime cuando a las consideraciones político-militares agregamos las socio-económicas. Como fecha histórica que señala el final de al-Ándalus para este modelo, propongo 1609, año de la expulsión definitiva de los moriscos, de modo que a los siete períodos clásicos en que se ha dividido la Historia andalusí (según otros son ocho si contamos un «segundo período de taifas») habría que añadir otro que, por conveniencia, pero sin olvidarnos de los mudéjares, se llamaría Período Morisco, siempre dentro de la Historia de al-Ándalus. Así la Historia de España se solapa claramente con la de al-Ándalus, como realmente ocurrió, y nos obliga a respetar los conceptos propios de la civilización arabo-andalusí como parte integrante de «nuestra» Historia.

La lectura entre líneas de la historia con minúscula de al-Andalus revela, en mi opinión, fenómenos que chocan contra varias ideas aceptadas, o promovidas, por muchos. Una de estas ideas es que la tolerancia fue una característica de la sociedad andalusí. Otra de estas mismas ideas aceptadas al pie de la letra dice precisamente lo contrario: que la sociedad andalusí fue intolerante. Unos y otros han lanzado sus ideas inspirados, a todas luces, por sentimientos que poco o nada tienen que ver con el análisis frío de la cultura de al-Ándalus que, como toda cultura rica, tiene elementos para todos los gustos. Lo importante a tener en cuenta es que la tolerancia, o falta de ella, no viene nunca impuesta desde arriba. Si al-Ándalus fue tolerante, que lo fue, no es porque el Islam sea especialmente tolerante, sino porque sus habitantes lo fueron; si la España actual es intolerante, que lo es en gran medida, no es porque así lo exige la Constitución, sino porque sus habitantes lo son y, según las encuestas, parece que lo son. De hecho,

.../...

«Es necesario
reconsiderar los
mismos límites
temporales de
al-Ándalus.»



1609: Expulsión de los moriscos

una lectura interesada partiendo de la base doctrinal del Islam, podría esgrimirse como argumento a favor de la idea de la intolerancia institucionalizada andalusí; y una lectura de la Constitución Española demuestra claramente la ilegalidad de la xenofobia, el racismo y, en general, cualquier actitud discriminatoria por razones de sexo, religión u opinión. No; lo bueno y lo malo de una sociedad fluye de abajo arriba, y no al revés.

El análisis de la historia de al-Andalus desde esta perspectiva muestra tres aspectos como constantes de la sociedad andalusí desde sus principios en el tiempo, con fuerte arraigo en épocas anteriores, hasta más allá de la expulsión de los moriscos y, de cierta manera, hasta nuestros días: la heterodoxia, la rebeldía, y el sincretismo. Sin adentrarnos demasiado en épocas anteriores a la andalusí, diré que la heterodoxia ha sido una característica constante de la relación de los habitantes de esta Península con sus jerarquías de turno. La auténtica manía de Menéndez Pelayo hacia los heterodoxos demuestra no tanto la pureza ortodoxa de los «españoles», sino la gran proliferación de las ideas de los que él considera como herejes [prácticamente todo el mundo según él! Es conocida la tesis que adelanta la idea de que el arrianismo preparó el camino hacia las conversiones masivas de los hispanos al Islam a lo largo del siglo VIII. En *Los cuervos de San Vicente* (Editora Nacional, Madrid, 1978) propuse algo parecido pero aplicado al adopcionismo, y su parentesco al unitarianismo de Elipando de Toledo a mediados del mismo siglo.

La heterodoxia, cristiana o islámica, se puede, entonces, concebir, en el contexto de al-Ándalus, como una herramienta de supervivencia socio-económica y cultural. En el mismo libro expliqué cómo en el siglo IX en Córdoba tuvo lugar una larga serie de «heterodoxias» mozárabes seguidas por la mayoría precisamente para integrarse mejor en la sociedad cuya religión mayoritaria fuera el Islam. Al mismo tiempo, aquella minoría que se negó a integrarse adaptó creencias escatológicas por razones opuestas: para rechazar la sociedad. Aquellos hablaron y escribieron el árabe con gran destreza, se circuncidaban y, en general, adoptaron y adaptaron gran parte de la cultura mayoritaria pero sin perder su identidad nunca. Éstos se negaron a aprender el árabe, identificaron a Mahoma con el Anticristo y se lanzaron a la muerte en un demencial movimiento de «mártires voluntarios» que cobró cincuenta y dos víctimas.

El segundo elemento característico de al-Andalus analizado entre líneas es la rebeldía; pero no la rebeldía que se puede confundir con una revuelta, e incluso revolución sociopolítica, sino la rebeldía camusiana donde es necesario «rebelarse» contra lo absurdo y la sensación de lo mismo que causan los absolutos metafísicos como la muerte. Está en la misma raíz de una ética de la vida basada en la justicia. El afán por lo justo florece como nunca en lo más profundo de los habitantes de al-Andalus. Podría citar muchos ejemplos de esta rebel-

día en muchos contextos diferentes pero me limitaré al mundo literario.

El mimetismo de lo oriental, prácticamente en todos los aspectos de la sociedad, fue una característica muy marcada a lo largo del siglo VIII. Sin embargo, en términos generales los mismo literatos se dieron cuenta de que poco tenían en común con sus compañeros de cálamo de Mesopotamia, desde donde emanaban los cánones culturales del ámbito arabo-islámico. El primitivismo cronológico estaba por encima de cualquier otra consideración en crítica literaria y el lema parecía ser «toda época anterior fue mejor». Esta imposición, esta prohibición de desarrollar la cultura propia en sus propios términos y de dejar que creciera con naturalidad, cosa que nos parece normal hoy, provocó una auténtica revolución literaria desde principios del siglo IX con la invención de la moaxaja con jarcha, primera vez que se empleaba una lengua vernácula en la composición poética.

Frente a este primitivismo cronológico, en al-Ándalus se arraigó, por rebeldía, la idea del evolucionismo histórico según el cual cada sitio y cada época se expresaba de la forma más conveniente. Ibn Shuhayd, literato cordobés del siglo XI, lo explica en términos casi modernos y, de paso, añade peso al argumento a favor de la tradición oral como transmisor preciso de información:

Igual que cada lugar tiene una forma correcta de hablar, cada edad una forma correcta de elocuencia, cada tiempo su forma correcta de lenguaje, y cada grupo sucesivo de naciones una forma correcta de discurso y de retórica a la que sólo él está adaptado y que sólo él sepa apreciar. Igual que el mundo experimenta cambios, el habla experimenta transformaciones y variaciones de uso. (Ibn Shuhayd, «Risala» en Ibn Bassam *Al-Akira fi mabasin ahl al-yazira*, El Cairo, 1939-42, I-1, pág. 202).

La tercera característica de la sociedad andalusí que se aprecia entre líneas es el sincretismo. Uno de los ejemplos más claros de sincretismo como herramienta de supervivencia cultural popular, en el sentido que venimos aplicando en este artículo, es el de los Libros Plúmbeos del Sacromonte de Granada. En este caso, podríamos decir que se juntan los tres elementos que hemos propuesto como los más característicos de al-Ándalus, ya en plena época morisca. A lo largo de estos curiosos documentos hay ejemplos de heterodoxia tanto musulmana como cristiana; todo el episodio se podría clasificar como una rebeldía camusiana colectiva; y el sincretismo es, sin lugar a dudas, uno de sus características más llamativas, tal como señaló por primera vez mi maestro Darío Cabanelas. Fracasada la revuelta militar popular de Las Alpujarras de 1569-71, los moriscos, ya desesperados por salvaguardar no sólo su identidad cultural, sino hasta su permanencia en al-Ándalus, intentaron idear una doctrina religiosa basada en una combinación de elementos católicos y otros islámicos.

No sería gratuito comparar este episodio protagonizado por moriscos del siglo XVI, con el de los mozárabes heterodoxos de la Córdoba de mediados del siglo IX. En ambos casos, su lucha era la lucha contra la intolerancia y por la libertad; en ambos casos estaban dispuestos a prescindir de muchos elementos básicos de su identidad «ortodoxa» para conseguir sus fines más socio-económicos y culturales que religiosos.

Heterodoxia, rebeldía y sincretismo: tres elementos que caracterizan a los habitantes de al-Ándalus y que marcaron el rumbo de su historia con minúscula, que no mayúscula, desde abajo hacia arriba y no en el sentido contrario. Elementos que, vistos desde la perspectiva actual, en que los conceptos de inmigración, integración, arraigo, mestizaje, tolerancia e intolerancia, entre otros muchos relacionados con la indudable redefinición de la sociedad actual española, están en pleno auge, no sólo son útiles sino que llevan siglos presentes de una manera u otra, con más o menos sutileza, pero siempre con más éxito que fracaso a la hora de crear una sociedad en libertad con imaginación. ■

Miguel J. Hagerty es Arabista y Profesor Titular en la Facultad de Traducción e Interpretación de la Universidad de Granada

Shlomo Ben-Ami

Un nombre para la paz

Wenceslao Carlos Lozano

El conflicto palestino-israelí está protagonizando la información y la crítica internacionales, justificadamente pero no siempre con la deseada objetividad. La opinión pública europea, en especial, se ha ido paulatinamente distanciando de la suerte de Israel para sólo, salvo excepciones, tener ojos para la causa palestina. Está bien que se abogue por los derechos de ese pueblo, como conjunto de seres humanos que están padeciendo una situación durísima, pero lo parece menos que en ese posicionamiento se olviden los de otro pueblo, el judío, que también está siendo duramente tratado, y menos aun que se ignore el trasfondo histórico de esta larga confrontación, ejerciéndose una acción desinformativa sobre una opinión alimentada un mucho por la emotividad y muy poco por una voluntad de análisis.

Acaba de publicarse *¿Cuál es el futuro de Israel?* (Ediciones B, 2002), de Shlomo Ben-Ami, tras otro aleccionador conjunto de reflexiones (*Israel, entre la guerra y la paz*, Ediciones B, 1999). Tangerino sefardí nacido en 1943 y emigrado a Israel en 1955, historiador e hispanista, primer embajador de Israel en España, entre 1987 y 1991, miembro de la delegación israelí en la Conferencia de Paz de Madrid (1991), posteriormente ministro de Asuntos Exteriores del gobierno de Ehud Barak, interlocutor israelí durante los fracasados acuerdos de Camp David a finales de 2000, es por lo demás un probable candidato a la dirección del Partido Laborista de su país, pese a encontrarse hoy distanciado de la principal corriente de su partido, que ha optado por formar coalición con el gobierno de Ariel Sharon.

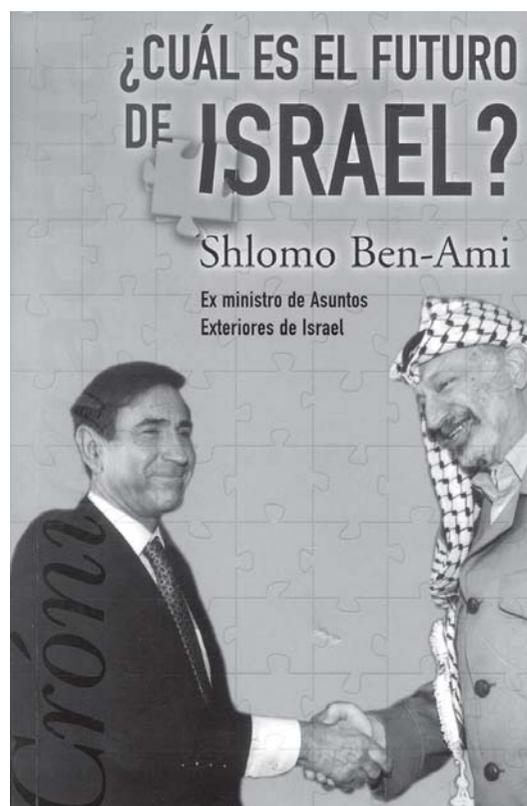
La actual entrega constituye un denso volumen estructurado en forma de entrevista cruzada en que sus tres interlocutores —Elhanan Yakira, Jeffrey Andrew Barash y Yves Charles Zarka— desmenuzan las posiciones intelectuales e ideológicas del entrevistado. A la vez que se trata de un extraordinario documento político, este texto tiene las virtudes del rigor histórico y de la clarividencia política. Entre los numerosos aspectos tratados, todos de un indudable interés, el que más llama la atención —por su urgencia— es el relativo a las conversaciones de paz de Camp David, bajo los auspicios del entonces presidente Clinton. Resulta desolador comprobar cómo se echó a perder una oportunidad histórica sin precedentes, por una nula voluntad de alcanzar un acuerdo por parte palestina. Éstos podían haber recuperado la práctica totalidad de los territorios anteriores a la guerra de 1967, con algunas variantes que no sobrepasan el 3% del territorio de Cisjordania (donde se concentra el grueso de los asentamientos), compensadas con otro tanto de tierras fértiles y con el pasillo de unión entre los dos territorios palestinos; haber instalado su capitalidad en Jerusalén, donde el sector judío habría quedado en manos judías y el árabe y cristiano en manos palestinas; y resuelto el tema de los refugiados mediante una solución mixta más que satisfactoria. Pero la triste realidad es que no hay voluntad de paz en la región, pues este conflicto tiene (por ambas partes, hay que decirlo) una dimensión filosófica y mítica de enorme envergadura.

El 29 de septiembre de 1947 quedó aprobada la Resolución 181 (el llamado Plan de Partición) de la ONU, con 33 votos a favor, 13 en contra y 10 abstenciones. Pero

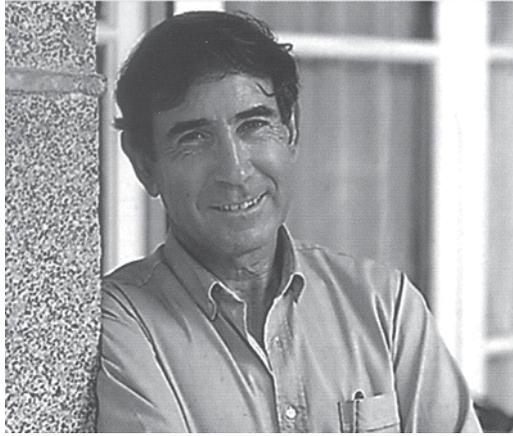
los países árabes la rechazaron. Buena parte de ellos eran de reciente creación, tras una integración multiseccular en el imperio otomano y unos decenios de administración colonial inglesa: Irak, Siria, el Líbano, asimismo Jordania, que fue de hecho la primera operación de partición de la Palestina histórica. Desaprovecharon una posibilidad de crear dos Estados, uno palestino y otro judío, con la administración compartida de Jerusalén. Nada más estrenarse el Estado de Israel, en abril de 1948, éste fue atacado por Egipto, Jordania y Siria. Una guerra que perdieron. Parte de la población palestina residente en Israel se dispersó, bien coaccionada por los dirigentes árabes, bien por temor a la guerra, y también expulsada por los israelíes. Pero cientos de miles se quedaron y pasaron a convertirse en ciudadanos israelíes. Hoy son más de un millón, dentro del 20% de población israelí no judía, y con un 10% de diputados en la Knéset. En cuanto a los refugiados palestinos, la política árabe fue evitar su dispersión y confinarlos en campos de refugiados, donde llevan ya dos o tres generaciones en condiciones más que precarias.

En efecto, la población refugiada palestina ha sido desde entonces instrumentalizada como ariete y como arma mediática, impidiéndosele integrarse en el resto del mundo árabe. Hasta la fecha, sólo Jordania ha dado la ciudadanía a los refugiados palestinos, pues al fin y al cabo su propia población es palestina. Pero tampoco dudó el rey Hussein en matar a miles de ellos en los años 70, cuando empezaron a amenazar seriamente su poder. Otra suerte corrió el Líbano, que acabó arrasado tras una tremenda guerra civil por esos mismos años y motivos, y que hoy se encuentra “tutelado” por Siria. Cuando Egipto administraba la franja de Gaza y Jordania anexionó Cisjordania y la mitad oriental

«La triste
realidad es que
no hay voluntad
de paz en la
región.»



.../...



«La personalidad
de Arafat es la de
un Moisés y no la
de un Josué.»

de Jerusalén, hasta la guerra del 67, no hubo intento por parte de esos países de propiciar la creación de un Estado palestino independiente en esos territorios, como tampoco lo pretendía Arafat al crear en 1964 la OLP, cuyo artículo 15 de su carta fundacional es así de explícito: *“La liberación de Palestina, desde un punto de vista árabe, es una obligación nacional para rechazar al sionismo, a la invasión imperialista de la gran patria árabe y a purgar la presencia sionista de Palestina”*. Una declaración de principios algo más abrupta que la de la Independencia del Estado de Israel: *“Extendemos nuestra mano en oferta de paz y buena vecindad a todos los estados limítrofes y a sus pueblos, y les exhortamos a establecer vínculos de cooperación y de ayuda mutua con el pueblo judío soberano que habita en su propia tierra”*. En cuanto a los judíos residentes en países árabes desde siglos atrás, siempre con unos derechos debidamente mermados, se estima que quedan unos 8.000 (la mayoría en Marruecos) de los 754.000 que vivían antes de la creación del Estado de Israel, y que a menudo tuvieron que huir con lo puesto, como es el caso de Libia, donde residían desde mucho antes de la llegada de los árabes, y donde sufrieron una serie de pogromos entre 1945 y 1967. O sea, que hubo refugiados por ambas partes. La diferencia está en que el Estado de Israel integró a los suyos de inmediato en el país recién creado.

Cuando, el 5 de junio de 1967, Israel ataca a los países árabes, los ejércitos de éstos se encuentran en todas sus fronteras dispuestos para la invasión, después de una larga campaña mediática de preparación inminente para la guerra santa islámica, y de haber exigido el presidente egipcio Gamal Abdul Nasser la retirada del Sinaí de las fuerzas de interposición de la ONU, donde llevaban diez años estacionadas. Tras la victoria israelí, y una ocupación de territorios circundantes logísticamente necesaria (como es el caso de los altos del Golán, de la península del Sinaí y del valle del Jordán), se entablan negociaciones. La respuesta árabe vino el 1 de septiembre de 1967 desde la cumbre de Jartum: los llamados tres noes, “no a la paz, no al reconocimiento del Estado de Israel, no a la negociación”. Rodeado de enemigos que habían jurado su destrucción, Israel ha debido desde entonces hacer valer su fuerza para sobrevivir.

El libro de Ben-Ami, redactado al final del 2001, o sea en plena segunda Intifada, se centra en estos acontecimientos que derivan del fracaso de las negociaciones de Camp David, unos acuerdos que él mismo auspició y en cuya validez sigue creyendo. Según él, el escollo principal lo constituye la personalidad misma del líder palestino: *“Arafat se mostró absolutamente incapaz de aceptar un compromiso y de orientar las negociaciones hacia la paz. Su personalidad es la de un Moisés y no la de un Josué. Es una especie de expresión mitológica de la causa palestina más que un dirigente en el verdadero sentido de la palabra, es decir, un hombre que toma decisiones. Arafat es incapaz de tomar decisiones. Durante las conversaciones que mantuvo con él en Nablús intenté convencerle para que se trasladase a Camp David, y él me respondió: No soy un negociador, soy un hombre de decisiones. En mi opinión esto es algo completamente falso: más bien tiene*

miedo de perder su estatuto de expresión mitológica de la voluntad general del pueblo palestino si toma una decisión. Y prefiere representar el papel de héroe mítico de Palestina antes que asumir el papel de un dirigente dispuesto a renunciar al consenso general en torno a su persona” (p. 84).

Sin duda, la dimensión mítica es uno de los grandes referentes del conflicto de Oriente Medio. Es parte integrante de la idiosincrasia del pueblo judío, desde sus orígenes hasta nuestros días, con la diáspora, el holocausto y el retorno a la tierra prometida. Una dimensión que los palestinos asumen miméticamente. Comenta el autor al respecto: *“Lo que nosotros reprochamos a Arafat es trasladar al nivel mítico la diáspora, el problema de los refugiados, la causa palestina a un punto en que los palestinos ya no son capaces de negociar sobre la base de la realidad. Tratándose del retorno, de la diáspora, de la creación del Estado —los palestinos denominan naqba a la creación del Estado de Israel, palabra que significa catástrofe—, el sionismo y la causa palestina presentan una evidente analogía, reforzada aun más por el hecho de que los palestinos intentan copiar el modelo sionista. Su principal esfuerzo ideológico consiste precisamente en trasladar a ellos mismos las nociones y las maneras de ser que han definido la existencia judía desde hace dos mil años”* (pp. 87-88).

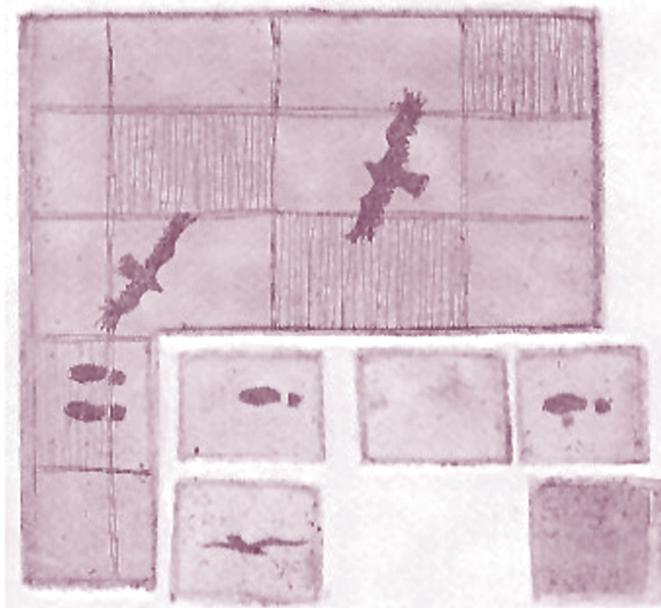
A esa dimensión contribuye también, como problema pero a la vez como realidad insoslayable, la “judaidad” del Estado de Israel. El modelo ideológico sionista entró en crisis tras la guerra de 1967, una crisis en la que quedó en entredicho la ética de los padres fundadores del Israel socialista, laico y judío —con la capitalidad de Tel Aviv como alternativa laica— y que ha derivado en una fragmentación de la sociedad israelí, étnica, ideológica, religiosa, económica y social, lo cual la hace tanto más vulnerable a los problemas externos. Baste como dato que casi un 40% de la juventud israelí se niega a hacer el servicio militar. Al sector más occidentalizado y productivo no le interesan los problemas internos, y acepta mal una situación política que perjudica la producción de riqueza. Aunque el concepto de Estado judío suena inevitablemente a Estado religioso, el Estado de Israel es judío, pero no confesional, pues la religión no regula la política. Otra cosa es que el espíritu religioso imbuya la política como reflejo de la composición misma de la sociedad israelí, y de su origen como pueblo. Del mismo modo que Occidente es cristiano y que Inglaterra, decana de las democracias, tiene una religión de Estado, con una monarquía a la vez cabeza de la religión anglicana. El autor se detiene largamente en la necesidad de acordar dos nociones, la de Estado judío y la de Estado de los ciudadanos: *“La única forma de conciliar el Estado judío, la ‘judaidad’ del Estado y el Estado de los ciudadanos es el acceso libre e igual a las instituciones del Estado, a los derechos y a las posibilidades públicas”*. (p. 34) Claro que existen diferencias culturales, sociales y económicas entre los distintos grupos de la diáspora, pero dentro de un contexto democrático, lo cual siempre debe permitir afrontar esos desajustes por unos cauces legítimos de reivindicación. El problema está, naturalmente, en que el conflicto externo invalida tanto a la clase política como al conjunto de la sociedad para debatir a fondo las reformas internas que necesita el país. Esto es lo que imposibilita que Israel sea hoy un Estado todo lo tolerante que debiera, donde la multiculturalidad, que existe al igual que en Europa, no se vea amenazada por un repliegue hacia el aislamiento de laicos, ultraortodoxos, sefardíes, askenazíes, árabes, drusos, etc., con la consiguiente descomposición de la cohesión nacional. Se trata de un factor muy presente en la actualidad, y que constituye uno de los caballos de batalla de muchos palestinos sabedores de que, en su fuero interno, no piensan aceptar la existencia del Estado de Israel, y que sueñan con que una guerra de desgaste —vía terrorismo más victimismo mediático— acabe provocando una implosión social en Israel, o una reacción de condena que desemboque en una intervención unilateral de la comunidad internacional.

Todas las muertes violentas son lamentables, y las comparaciones numéricas apenas mitigan su gravedad, pero es-

tán ahí y deben ser sopesadas, a menos que se tenga la desfachatez política de afirmar que como unos son demócratas, no tienen derecho a defenderse por todos los medios de una voluntad explícita de destrucción, y que como otros no lo son, no viene a cuento tomar en consideración sus desmanes. La democracia es una *rara avis* en el Oriente Medio. Los árabes no se andan con contemplaciones con sus propios disidentes. Hafez el Hasad mandó matar entre diez y veinte mil fundamentalistas en la ciudad de Hama, que de paso quedó arrasada. Son bien conocidas las hazañas de Sadam Husein contra sus kurdos, cuyos muertos (a menudo por gases letales) ya no se cuentan, o contra los kuwaitíes, quienes a su vez expulsaron *sine die* a 300.000 palestinos y a unos 600.000 yemenitas por haber apoyado la aventura irakí. Durante la década de los 90, y sin aspavientos televisivos, miles de fundamentalistas han sido torturados y ejecutados en Egipto por atentar contra la seguridad nacional. Se trata de regímenes que, en palabras de la arabista Gema Martín Muñoz (El País, 1/04/2002), no tienen “*ni la autoridad moral mínima para exigir justicia [pues son] patrimonialistas, basados en el patronazgo y el clientelismo, dirigiendo países que, por esos motivos, van a la deriva: éxodo masivo hacia la emigración de sus élites y trabajadores, sistemas políticos dictatoriales, violencia bajo todas sus formas, pauperización galopante, índice de desempleo exorbitante... Y la Liga de los Estados Árabes es incapaz de mediar realmente en ningún conflicto o crisis porque los regímenes que la componen, básicamente preocupados en garantizar su pervivencia y dominación, tienen una gran dependencia de sus aliados exteriores y practican una política de ‘sálvese quien pueda’ que genera unas relaciones interestatales árabes en continua turbulencia*”. En ese sentido, el enfrentamiento con Israel es un elemento de cohesión y estabilidad para esos regímenes, pues justifica su carácter dictatorial y, por ende, su supervivencia.

Pero no basta con argüir la superioridad moral de Israel, por ser una democracia, frente al mundo árabe, por no serlo. La razón moral debe defenderse de manera sostenible, so pena de perderla cuando menos se espera. Israel es militarmente superior al conjunto de los países árabes, y hará sin duda uso de esa fuerza siempre que lo estime inevitable, pero no debe olvidar que eso no le garantiza una invulnerabilidad eterna y que, en una de esas arrancadas de la historia, pueden salirle talones de Aquiles insospechados, que pongan en serio peligro su supervivencia como Estado, en momentos en que ya no haya “vuelta atrás” posible en su relación con sus vecinos, cuando no con el heterogéneo conjunto de su ciudadanía. En su propia fuerza radica su debilidad, pues aquella es tan arrolladora que jamás podrá utilizarla hasta sus últimas consecuencias sin verse excluida del concierto de las naciones civilizadas, con todo lo que ello puede conllevar de repudio étnico y religioso, una tesitura que el pueblo judío no se puede permitir en ningún momento minusvalorar, pues la fiera siempre acecha dentro de la naturaleza humana.

Actualmente, Israel tiene un pésimo gobierno, y los israelíes lo saben, como saben por qué lo votaron. Ariel Sharon no está haciendo ningún favor a su país, ni a la comunidad internacional, y en cambio está colmando de justificaciones a sus enemigos. Queda pues un doloroso camino por desandar en medio



Alegoría del éxodo palestino. Khadim Shamhood

de un panorama estremecedor. John Carlin ha recogido para El País (7/04/02) las siguientes impresiones tomadas de boca de varios palestinos. Dice un abogado y dirigente local moderado de la franja de Gaza: “*Queremos dar las gracias a Sharon por dos motivos: primero, porque ha unido a todos los palestinos. Segundo, porque ha eliminado todas las demás opciones. Sólo existe la guerra. Ya no existe la paz*”. Un profesor universitario de Ramala añade: “*Arafat tiene una estrategia a cinco años. La idea consiste en prolongar este conflicto de baja intensidad durante cinco años, hasta que los israelíes pierdan las ganas de luchar. Es una pena que tenga que haber tanto dolor entre tanto. Pero se cuenta con que la capacidad de resistencia de los palestinos es mayor. Los israelíes tienen más necesidad de ser aceptados por el mundo occidental que la población palestina. Los israelíes —y esto es fundamental— tienen menor tolerancia hacia este tipo de conflicto, tanto a la hora de dar como de recibir*”. Según un diplomático europeo, Sharon percibe perfectamente esa estrategia, y es por ello que “*haya querido elevar la intensidad del conflicto, porque piensa que va a poder aplastar a los palestinos antes de que transcurran esos cinco años. Y eso es una locura*”. Así piensan también los más relevantes estrategas israelíes. En efecto, un ejército convencional no puede luchar contra un pueblo movido por el nacionalismo, ni disparar contra una masa militarmente irrelevante para abatir a un enemigo armado de mucha menor envergadura. En esta dinámica de odio y venganza, el palestino tiene menos que perder. En ambos lados, la gente vive con la angustia permanente del atentado y de su represión, en una desesperante y cegadora espiral que la ha hecho caer en un estado de “amoralización” aparentemente irreversible. En tal situación, pocos son los que pueden permitirse el lujo de la sensatez. Esta estrategia no es operativa, y debe cambiarse puesto que no contribuye a ningún avance, pero es difícil convencer de ello a viejos dirigentes enconados e incapaces de controlarse.

La sociedad israelí, que goza de un sistema de libertades y que puede elegir a sus dirigentes, debe hacer un nuevo esfuerzo y volver a negociar ahí donde se detuvieron los acuerdos de Camp David. Su país debería retirarse unilateralmente de los territorios palestinos —pues es hora de que ese pueblo gestione solo su destino—, y asentarse dentro de sus fronteras legales, sin perjuicio de que no tenga más remedio que volver a guerrear, pero esta vez de Estado a Estado, si sus vecinos siguen amenazando su existencia.

No se trata ya de llegar a acuerdos provisionales y parciales, sino de buscar una solución “*definitiva, completa y no negociable*”, auspiciada por la ONU y garantizada por una fuerza de interposición internacional. Si resulta ser cierto que palestinos e israelíes son incapaces de solucionar sus problemas a solas, también lo es que no se puede permitir que la única mediación occidental sea la de EE.UU. Los árabes en general, y los palestinos en particular, saben

perfectamente cuáles son los intereses que defienden éstos. Ésta es una oportunidad única para que la UE apuntale con un éxito histórico la dimensión política que no acaba de cuajar en ella, pues la resolución del contencioso israelo-palestino de manera satisfactoria para ambas partes es condición *sine qua non* para que fructifique esa proyección europea. ■

«La razón moral
debe defenderse
de manera
sostenible, so
pena de perderla
cuando menos se
espera.»



Mariapia Ciaghi

Lo permanente



«Nuestro tiempo
revela una
prodigiosa
reactualización de
los más variados
contenidos
espirituales.»

En rigor sólo es necesario que la filosofía de la historia supere mínimamente la impregnación vitalista para llegar a comprender que, en el orden de las grandes culturas —esas formas prodigiosamente humanas que, en suma, se sostienen sobre unos cuantos nombres y hechos de significación acaso sobrehumana—, las defunciones no existen. Berdiaeff ha señalado muy bien la necesidad de distinguir aquello que lleva el signo de la circunstancia y tiene precaria duración, de lo que alienta con una vida permanente. Las culturas no mueren. Las define, justamente, su capacidad para quebrar los férreos causalismos naturales. Allí no se cumple el rotar de las estaciones, ni las leyes que rigen el crecimiento de los individuos: grandes realizaciones no necesitan de infancia, hay primitivismo reflexivo y madurez insólita que resisten toda vejez. Sobre todo, hay la capacidad de acceder a un orden de universalidad que se distingue por su poder de vencer la muerte. Es posible definir la cultura no por sus circunstancias, sino por aquel ímpetu germinal que ha sido capaz de sobrepasar estas circunstancias vivificando su propio suelo tanto como el ajeno, su época tanto como las distantes. Sobre este reino de los hombres, ni natural ni divino, se suspenden algunas condenas de la fugacidad: no sería exagerado decir que en él cristaliza aquello que en nosotros ha vencido el tiempo.

De este modo siempre resultará precario admitir que China, Grecia, India, Roma, Bizancio, el Islam o Europa han caducado culturalmente. Se habló de la “aletargada” espiritualidad hindú, de la “petrificada” cultura china y, sin embargo, la filosofía de la historia debe contar hoy con la vitalidad oriental. Se dijo que el Islam había gastado su impulso creador hace tiempo pero, sorprendentemente, este espectro aparece y configura un estado político. Los melancólicos devotos del “milagro” griego rinden culto a las memorias de un paraíso perdido, no obstante, por nuestro tiempo cruzan las corrientes vivas de aquella espiritualidad. Se señalaron las ruinas de la “oscura” cultura medieval y, con todo, tales restos iluminan la pasión del actual renacimiento cristiano. Se suscribió la quiebra de la modernidad laica y racionalista, la crisis de su audacia prometeica, pero nunca como en nuestra época el conocimiento y la voluntad

humanos se empeñaron en tan sostenido desafío contra lo desconocido.

Lo cierto es que nuestro tiempo revela una prodigiosa reactualización de los más variados contenidos espirituales. Se acrecienta el interés por las culturas primitivas, por los procesos en formación: asimismo las formas regionales, dentro de sus respectivos sistemas, cobran cada día una mayor significación. La historia no es un cementerio cultural al modo spengleriano, donde el espíritu creador debe transitar cuidadosamente para no chocar con las tumbas. Por lo contrario, aquellas grandes formaciones permanecen vivas y lo sostienen: sus ideales guardan la suficiente fuerza como para otorgar sentido a los anhelos íntimos de grandes comunidades humanas y de exigentes minorías. Ilustres investigadores han reconocido la radical importancia de estos “encuentros” de culturas en un mismo pie de pujanza vital. El mundo ha despertado en su totalidad y su visión ya no se nos ofrece a través de un prisma cultural exclusivo; esta vez, las distintas voces poseen autonomía. En este sentido, es preciso reconocer la grandeza de Occidente en su carácter de poderoso reactivo del mundo; su activismo puso en manos de las culturas extrañas las armas de su propia recuperación. Hoy estas formaciones mueven sus miembros y un aliento de vida las recorre. He aquí que esta saludable autonomía de sus voces configura una nueva circunstancia, una peculiar situación cultural que tanto puede llevar al grito de sordas hostilidades como hacia la amplitud de un diálogo hasta ahora desconocido por el hombre.

Es posible que esta alternativa incierta concrete un desafío audaz y dramático al espíritu de nuestro tiempo. La respuesta de una tarea creadora podría concebirse en los siguientes términos: procurar que la pujante diversidad de las culturas no culmine en un “encuentro” hostil, sino en un diálogo mundial. Bien es cierto que si a nuestra generación le es dado concebir una tarea que no se resuelva en el atizamiento del odio, si todavía le es dado aspirar a algo más que a la cínica expectativa de una supuesta destrucción, si aún pueden emplear su lucidez en otra cosa que en la complacencia analítica de sus propias llagas, es posible que una de sus metas mayores consista en precisar los me-



dios por los cuales los componentes filosóficos y los ideales de culturas diversas pueden iniciar los pasos de una mutua comprensión. Si es verdad que cada cultura encarna la primacía de peculiares valores y de una determinada cosmovisión, es de esperar que estos rasgos parciales del ser no lleven a un rechazo inevitable. Por el contrario, esta unilateralidad bien podría ser la respuesta complementaria a la soledad de un valor opuesto. En la vitalidad que hoy manifiestan grandes tradiciones espirituales late la exigencia moral de una radical apertura hacia “lo otro”.

Las culturas, por desgracia, no son inmunes a la embriaguez egotista: la autosuficiencia, esa sublimada forma de soledad y temor, lleva irremisiblemente a la esterilidad interna y a la agresión externa. Nunca será demasiado el empeño por desenmascarar, por ejemplo, esas formas patológicas del egotismo que se evidencian en culturas imbuidas de un impulso mesiánico, en pueblos “señalados” para la misión de salvadores de la humanidad, en lenguas “elegidas” como la única vía de expresión de “lo sagrado”, etc. Detrás de todos estos providenciales designios de sacrificio por los hombres se incubaba una desenfadada violencia y, sobre todo, una total ceguera para los valores extraños, fruto del descreimiento en los propios valores, que han decaído a la categoría de instrumento de una voluntad imperial.

Pero el reverso de esta amenaza es el ejercicio del ánimo abierto a lo lejano, es la atención por las nuevas configuraciones culturales así como por las formas más antiguas, sobre todo, ánimo dialogante entre las grandes tradiciones, intercambio de los más caros y contradictorios ideales, amplio camino a las audaces transfiguraciones. Intentar, por ejemplo, la experiencia de tejer una trama espiritual con las hebras de aquel arcaico ideal ascético que en las tierras de Asia maduró su peculiar intuición del cosmos y los hilos del alma prometeica que ha llevado hasta sus últimos límites su impulso científico de curiosidad y dominio. Preguntarse por las secretas conexiones entre el sentido del despego nihilista y el absoluto frenesí productivo, esa idolatría del instante que, en otras culturas, llevó a grandes creaciones temporales. Procurar el anudamiento del diálogo entre la silvestre divinidad de los bosques, imbuida del aliento

silencioso de la tierra, y aquella subjetivista y desesperada divinidad que crece solitaria en los rincones sórdidos de la ciudad cosmopolita. Establecer un vínculo entre las culturas que creyeron en una realidad última, supratemporal y aquellas otras que negaron lo metafísico pero forjaron, en cambio, grandiosos sustitutos. Ver si en los planos del conocimiento la sabiduría de los mitos puede intercambiar, con la razón metódica, palabras intelegibles. Sobre todo, estudiar el modo de ligar internamente la tarea gnoseológica que en algunas culturas es concebida como empeño de la sola razón abstracta, con el estilo de otras en donde el conocimiento es oficio del corazón, un compromiso del cuerpo entero. En fin, si nuestra generación pudiera responder eficazmente al desafío del “encuentro” de las culturas, si fuera posible establecer una comunicación entre todas estas voces, sin duda que ello nos llevaría a una concepción más fraternal de lo humano para asumir los rostros ajenos como propios, la manifestación de un universalismo trashumante y fraterno, el ejercicio de un peculiar humanismo entendido como compromiso del hombre aquí, allí y ahora, con el hombre desasistido de aquellas nominaciones que han contribuido a separarlo de sus semejantes. La expresión, en suma, de un ideal que aspire a abolir toda mediación de lo humano. Las culturas mayores son totalidades abiertas, se enriquecen en sus contactos con lo extraño y un activo núcleo interno las impele fuera de sus propios límites. Cuanto más profundas y creadoras, tanto más imprecisas resultan sus fronteras. En el presente, una genuina voluntad cultural será la que estimule el nomadismo espiritual de sus hombres y mujeres y les enseñe a no enajenarse sino a recuperarse en todo acceso al corazón de lo distante. Si este empeño creciera con fuertes raíces, sin duda la propia imagen del hombre habrá cambiado y una imagen nueva, más universal y plena, habrá dado comienzo. ■

«Una genuina
voluntad cultural
será la que
estimule el
nomadismo
espiritual de
hombres y
mujeres.»

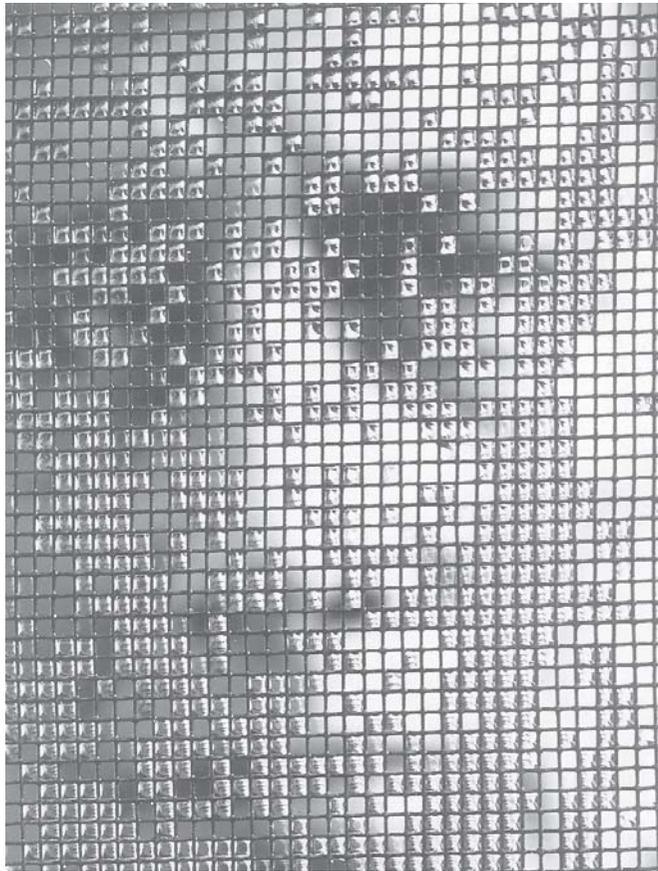
Mariapia Ciaghi es periodista y escritora



Sergio Hinojosa Aguayo

Psicología de masas

y análisis del terror



Peter Keetman
Mil y un rostros, 1957

«Somos **soy**
pocas veces, pues
pocas estamos
fuera del discurso
de la comunión.»

Psicología de masas y análisis del yo supone un avance determinante en la concepción contemporánea del sujeto frente al arcaísmo moderno que unificaba experiencia y conciencia. Presentar al yo como una ficción dentro de la dialéctica yo-otro, y sustentar esta ficción desde el *Nebenmensch*, desde el primer auxilio de la palabra humana, no es una reducción del yo a “engaño” ficcionado. No se trata de presentar al yo, a la manera de Nietzsche, como una naturaleza mentirosa, pues aquello que se refleja por el juego del lenguaje en la conciencia de lo que vivimos, hacemos, y nos sucede, por más que sea lenguaje, queda interpretado por la propia biografía. Este texto relevante ceñía la inermidad del humano en su más radical origen: el cuerpo pulsional. Y suponía aquella inermidad como postulado esencial a la explicación de todo lazo social. El cuerpo deslavazado del bebé encontraba forma en la palabra de ese “ser cercano” que humanizaba y daba cuerpo a su demanda. El nacimiento a lo simbólico, más allá de toda presunción consciente, evidenciaba la insolvencia del optimismo racionalista como modelo explicativo.

El lazo social, proponía Freud, se asienta sobre una prehistoria infantil. La mella de la ley sobre nuestro fuero interno descansa en los avatares de aquella palabra que cortó —con su ¡No! ¡Ya basta! (ley del padre)— un goce ininterrumpido; el goce de estar prendido a unas faldas —largas y perfumadas a veces—, a un roce, a una palabra vehículo y fuente de toda futura satisfacción. Sobre el reconocimiento de esta palabra fundante de todas las albricias futuras se sustentó nuestro primer júbilo ante *nuestra* imagen erguida. “Somos”, “soy ahí”, en esa imagen que me devuelve la palabra ajena con sus agasajos, pero también con su merma de retorno, nunca adecuado a nuestra más íntima solicitud.

Pero el “soy” huérfano, apenas si se nombra en algunas sociedades, pues la masa del “somos” comienza pronto

en la hermandad primera borrando el contorno del cuerpo propio y forjando la ilusión (ficción de lazo social) de una unidad, en donde el “adentro” está delimitado no por la piel sensible más o menos oscura, más o menos clara, sino por otra piel hecha de signos. Por nuestra parte, tampoco somos excepción, aunque intentemos horadar en lo real nuestro pequeño nombre. Somos “soy” pocas veces, pues pocas estamos fuera del discurso de la comunión. Somos por lo común entre otros, y en esta pasión de hacer existir el lazo que nos soporta, somos marido y mujer, somos padre e hijo, somos hermanos, somos una piña, somos todos uno: lo que a ti te acontezca a mí me sucede, lo que a mí me dañe a ti te duele.

Desde este *Eros* comunitario, desde la masa que se sabe una (aunque sea en la soledad distante de una sola conciencia), la perspectiva de lo interior y de lo exterior varía de lo que comúnmente se entiende. El “adentro” aquí, en este cuerpo de partes solidarias y hermanadas, ya no es el naif concepto empirista de aquello que con su superficie visible recubre un interior. La psicología de esta índole hablará de pensar, a partir de ahora con más precisión, el orden de la causalidad psíquica. Pues, no parece que sea explicable lo sucedido en las Torres Gemelas a partir de lo que acontece con el intercambio de neurotransmisores en el “interior” del cuerpo —en concreto en el cerebro— de un Atta o de un muyahidin cualquiera. El interior del cuerpo puede entenderse de otro modo.

Aquello, que se inscribe como “mío” y se siente como más propio, no está circundado por la periferia sensible externa, no está clausurado por los sentidos físicamente dispuestos para no ver lo que no se quiere. Aquello que resuena como “interior” queda rodeado por una red más diluida y tenue, pero a la vez, más consistente que la presentada por la conjunción de la neurología con la psicología reduccionista y naif. Lo que cubre ese interior del cuerpo no es otra cosa que un campo significativo. El mismo campo de voz y escritura que, colocándose en el puesto de mando, sirve a la causalidad psíquica. Es la circulación significativa, en tanto toma un cuerpo o millones de ellos, la que divide un interior del exterior. Lo que reconozco como mío está en contigüidad con los otros bajo el efecto de un significativo que hace masa, sea el de “hermano” o sean aquellos otros que vienen por el concurso del fogueo social a sustituirlo: “hermanos en Cristo”, “musulmanes”, “talibanes”, cofrades, afiliados y fieles de un partido, camaradas y soldados, afectados y hermanados en la causa común y circunstancial, congregados por la llamada de un significativo que hace lazo y cubre nuestra economía libidinal como el guante cubre la mano.

Naturalmente, no todos los efectos de llamada son iguales ni tienen las mismas consecuencias, pero sí se establecen sobre la misma base; sobre aquella que Freud propuso en *Psicología de masas y análisis del yo*: la masa se une ante lo que hace signo de ideal, de unidad imaginaria frente a la fragmentación pulsional.

¿Qué soy? Desde luego, no soy esa masa de músculos, nervios y huesos en movimiento que queda en la sombra, sin más nombre que el reservado por el discurso frío de la ciencia. Discurso, cuya condición funcional es la de esta-

blecer nominaciones esencialmente ajenas, profundamente ajenas al sujeto. Nadie es “huesos”, “neuronas”, “cerebro”, nadie puede ser objeto profundamente ajeno, yo soy, alguien es, por el contrario (en tanto se imagina y se piensa –error de estructura–), el hermano querido, el cofrade servicial, el trabajador infatigable, el fiel más cercano a la verdad predicada, el hijo predilecto...de un Alá encarnado en la palabra del ulema de más prestancia. Este u otro modo de padecer el significante no es, sin embargo, lo más importante.

Si a estas luces, hemos de considerar esta nueva masa surgida del 11 de septiembre, habremos de tener en cuenta algunos aspectos y atenernos a ciertas observaciones.

No es la materia, la tierra de un país la que hace patria, sino la palabra, que focalizada sobre ella, se derrama como un néctar dulce y la alimenta de olvido. La exterioridad, a veces nombrada enemiga, tampoco viene dada por la misma tierra que se prolonga tras la frontera de otro país en llamas, sino por esa misma frontera que ante todo es frontera de lenguaje.

Afortunadamente, a estas vueltas de lo que *nos* guía, la “nación”, la “patria” ya no hacen guiño seductor, ya no levantan en nuestra escucha la figura embaucadora y erguida de narciso oculto en nuestra sombra; al menos, no tanto como en otros siglos y países. Pero las inquietudes de un cuerpo sufriente y fragmentado, el dolor de un cuerpo bordeado por el significante de “hermano en la fe” puede saltar sobre las cenizas –palabras arrumbadas– de *nuestras* antiguas complicidades. Y puede saltar, para irrumpir en la quietud de quienes apenas sí posemos más lazos que los íntimos y los propios de las transacciones comerciales, cada vez más impersonales.

Allá lejos, y en fugaces aproximaciones, la comunidad enlazada por las voces que se alzan por doquier, y no sólo en una tierra machacada por las bombas, se reúne en torno a lo que hace signo de descomposición, de fragmentación, de sufrimiento sin nombre. Entonces aparece el nombre para que el llamado haga su masa. El nombre de este dolor se llama “Occidente” y aquello que exorciza: la fragmentación dolorosa de la miseria, la corrupción y el hambre, insertas en las biografías de cada uno de los actores de aquel horror. Esas voces que se alzan, reúnen en desgraciada conjunción a *Thanatos* y a *Eros*, a la muerte y a la vida para morir santamente. Son esos santones de la muerte –voces que claman su excepción obscena–, quienes lujurian con la supuesta justicia y rectitud moral. El llamado en el caso que nos ocupa es tan fuerte, que condensa todo el sentido del tiempo para cada vida. Nada le es ajeno, todo acaecer y toda acción activa (incluida su actividad nerviosa) pone así, a los sujetos presos de esa cadena significativa, al abrigo de esa gran hermandad imaginaria, cuyo nuevo padre bien pudiera ser llamado un Ben Laden glorificado. La ficción del lazo social, que se desliza en el discurso, salva del horror. Y en este caso, el ideal fagocita a todo yo que, a la sombra de un interés no reconocido por la masa, intentara salirse de esa cadena de señuelos ideales. La trampa es demasiado mortal para mostrar que el rey está desnudo. Si alguien, al alcance de la mirada de estos fervorosos cofrades, se atreviera bajo el peso de su biografía a salir del cuerpo creado por “Ben Laden”, no se jugaría el prestigio, en la concurrencia natural con otros decires, sino la propia vida y la de sus más allegados.

No hay tierra para esta nueva patria creada para hacer frente al dolor de no ser sino miseria y hambre, no hay suelo patrio, sino cuerpo lábil y cambiante, cuya interioridad viene marcada por las fronteras que trazan unos cuantos significantes. De momento se conjugan *Thanatos*, la muerte contenida en “la guerra santa” con el enemigo letal de “occidente” de un lado; y de otro, *Eros*, en trampa mortal – amor al ideal– con la salvación y redención igualmente mortífera en torno a ese fantoche idealizado.

No hay de momento nombre de etnia relevante que aglutine, pero sí el juego significativo, peligroso por su potencial, que hace oscilar las significaciones, las reunificaciones que huyen del horror intentando un nombre,

en torno a “Islam”. Muchos otros fieles de esta religión lo comparten, encarnándolo vitalmente en su sentido más originario de paz. Llevan clamando por ello muchos años, pero no han sido oídos más que por los organismos dispuestos para tal sordera: la ONU, ‘por ejemplo. Pero el horror y el acoso de la causa enemiga siempre puede pegar otro elemento a la cadena. Habrá que estar atentos a la serie que formen, a qué otros significantes atrape esta huida del cuerpo despedazado y en peligro en el largo camino de “la guerra santa”. Guerra santa, tomada como sagrada y litúrgica defensa de este nuevo cuerpo, cuyo enemigo, en tanto presta el nombre de “Occidente”, permite unificar.

También USA ha intentado hacer masa, pero los señuelos ya no sirven, los signos del ideal no los porta el padre de una horda primitiva, por más que artificiosamente lo intente, y sólo seduce por momentos con lo que de atávico queda en el pueblo norteamericano: patria y bandera del mercado global. La fuerza de las armas ensordece y los intereses se unen alineados en el *beneficio de la guerra*, pero ese fervor de rebote encendido en la masa no dura el tiempo de una vida, y sólo en contados casos, los más interesados en esa ganancia, se mantienen o mantienen el engaño. La masa de bandera a rayas y estrellas se apartará y volverá a tener en su horizonte ese ideal que fagocita los dilatados yoes, atiborrados y comidos por la plenitud y la competencia.

En Europa –en el sentido en que hablamos aún *non nata*–, no se respiran esos aires. Por este *interior* suena la batalla, pero por más que se enfervoricen algunos de nuestros políticos ambiciosos, nunca será la nuestra, ni santa ni patriótica, y tan sólo lo será, en una pequeña parte, cuando un cuerpo muerda el suelo y el pequeño grupo de familiares y amigos, en discreto clamor de llantos, lo lleve a su tumba. ¿Qué nombre buscaremos entonces para unirnos en el dolor?

Por último, observar que la palabra verdadera, aquella que hace lazo al nombrar lo que de inermidad constitutiva hay en los hombres, dura más que los cuerpos de carne y sangre –esparcidos ya por el campo de batalla, “efectos colaterales” los llaman–. Y sólo me queda añadir que, para nuestra suerte o nuestra desgracia, esta palabra es capaz de cambiar su sentido y reorganizarse en otros cuerpos de goce y sufrimiento nuevos. Pero, para cambiar el sentido habrá que cruzar las palabras, aquellas que portan sus razones, para que aquellas otras, que llevan escondido el acto salvaje por el peso de una biografía sórdida, no nombren con su macabro testimonio el dolor de ningún pueblo ni de ninguna religión. ■

«La ficción del lazo social, que se desliza en el discurso, salva del horror.»

Herbert Bayer
Soledad del ciudadano,
1932

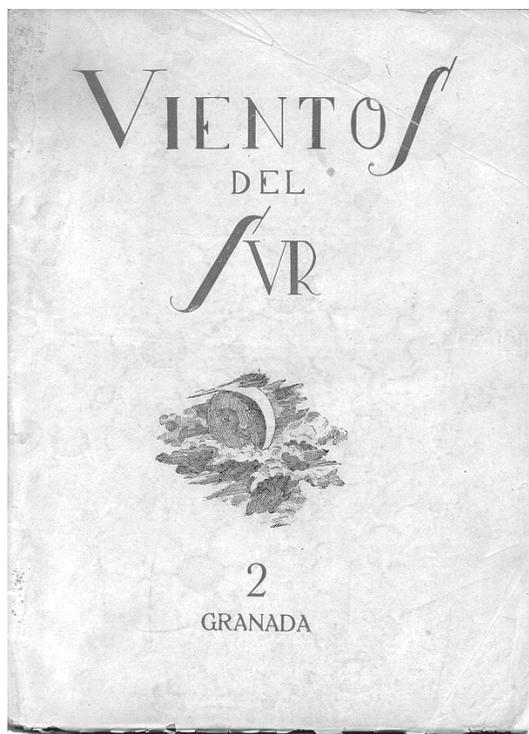




Bernabé Francisco Rodríguez

Vientos del Sur

Aires de fascismo



En abril de 1943 se publica el primer número de *Vientos del Sur*, sus editores son: Rafael Acosta España, Andrés F. Soria Ortega, Miguel Cruz Hernández y Antonio Gallego Morell («de la Universidad de Granada» como ellos mismos señalan); ocupando estos dos últimos los cargos de director y secretario respectivamente. La revista conocerá un segundo número el mes siguiente.

Antes de adentrarnos en el editorial—objeto de nuestro comentario— detengámonos en las páginas que abren la revista: el extracto de un texto de J.A. Primo de Rivera cuya primera frase es absolutamente clarificadora: «Nos ha correspondido un destino de guerra, en el que hay que dejarse sin regateos la piel y las entrañas». Él mismo ya decía en el acto fundacional de Falange que no había «más dialéctica admisible que la dialéctica de los puños y las pistolas»¹. Este aspecto violento de los textos de José Antonio irá desapareciendo en la medida en que las potencias del Eje pierdan territorios y con ello su idea de un planeta nacional-socialista/sindicalista... Precisamente 1943 marca esa frontera, Alemania sufre continuos reveses aun que en aquel momento no se consideraran decisivos.

Las dos siguientes páginas están ocupadas por: una foto de Francisco Franco, a quien se le dedica la revista; y un texto del superlativo general en el cual (plagiando a Primo de Rivera) no condena al marxismo y al comunismo como filosofía social «que no sólo compartimos, sino que superamos: sino por cuanto tiene de antinacional, de materialista y de falso». Es curioso comprobar en qué quedaron esas aspiraciones sociales porque «Franco siempre tuvo claro que el bolsillo y la patria iban indefectiblemente unidos, mientras los asuntos de cartera marcharan bien, sus seguidores no iban a conspirar contra su poder personal, cuyo ejercicio vitalicio era, a fin de cuentas, su único objetivo»². Pero más curioso aun resulta leer la siguiente afirmación: «nuestra doctrina (...) del Evangelio emana y de la propia filosofía de nuestra iglesia se deriva». Una iglesia que estaba más preocupada en condenar al comunismo y mantener su posición social, que en atender a las clases más desfavorecidas, o sea: la inmensa ciudadanía de España. Una masa que no entendía el porqué de la eterna alianza de la Iglesia con el Poder.

Nos encontramos, pues, con una revista de inspiración falangista, ya no sólo por esas tres primeras páginas; siempre se puede alegar que, dada la situación política del momento, era la mejor forma de asegurar el nacimiento de una publicación. Es el editorial lo que nos da la clave. Un editorial que se convierte en un magnífico ejemplo de lo que Jordi Gracia define como «regular inoculación de la lógica fascista»³.

La tópica retórica falangista antecede al desarrollo de unos principios que *Vientos del Sur* considera «inmutables»: «nuestro sudor, nuestra sangre, nuestras lágrimas»...«Como

vientos salimos al combate» ¿Qué combate? La lucha por la conquista del poder se había perdido definitivamente el 18 abril de 1937, fecha en la que todos los grupos políticos (de la España “nacional”) fueron disueltos en FET y de las JONS; el comunismo y el liberalismo habían sido *desterrados* de España gracias a la *Gloriosa Cruzada Nacional*; la *Patria*, el *Pan* y la *Justicia* estaban en camino. ¿Qué combate entonces? Ninguno. Palabrería y nada más que palabrería. A menos que *Vientos del Sur* estuviese criticando cómo los ideólogos franquistas habían desvirtuado la doctrina falangista («*El Caudillo*» era incapaz por indocto, que no por respeto), lo cual, ciertamente, ponemos en duda.

El primer punto reúne dos temas fundamentales: la Universidad y “lo eterno”. Para *Vientos del Sur*, la Universidad «es jerarquía, encauzamiento vital, adivinanza de valores y diseño de caminos, para la vida, para los hombres y para la Patria». En vísperas de las elecciones municipales de abril de 1931, el 14 de marzo, sale a la calle el primer número de *La Conquista del Estado*, cuyo consejo de redacción estaba formado, entre otros, por Ramiro Ledesma (fundador de las JONS) y Ernesto Giménez Caballero («el ideólogo fascista español más conocido en Europa»⁴); el segundo apartado del semanario defiende la importancia de la Universidad en la vida del país: «Somos, en gran parte, universitarios»⁵. Hay «una generación maestra que ha de mostrarle» a la juventud («de la España de hoy») «un perpetuo aprendizaje», «un alerta de valores». El juego de palabras es interesante y hasta perverso porque abre la puerta de la imaginación: por “generación maestra” interpretamos que los profesores que en ese momento ocupan los puestos en la Universidad sí son auténticos guías y no sólo enseñantes. Conductores capacitados para afrontar la educación de la juventud “de la España de hoy”, una España fascista y ultracatólica.

Vientos del Sur entiende «que la misión urgente, es la salvaguarda de lo eterno (...) para injertar lo fundamental que nos han legado las generaciones anteriores, en la precisa arquitectura del mañana». Lo eterno es lo español «frente a la corrupción y decadencia del exterior, asimilado a la República, Comunismo o democracia liberab»⁶, y, como trataremos más adelante, conviene recordar que ser español también significaba ser católico. Ya el séptimo de los “Puntos Iniciales” de Falange habla del individuo como «portador de valores eternos», estos valores le confieren una libertad que funciona dentro de un sistema de «convivencia pública» como es: «la autoridad, la jerarquía y el orden»⁷. Una autoridad: el nuevo Estado Fascista; una jerarquía: la Universidad; un orden: el Catolicismo. O sea, los valores que conforman «la precisa arquitectura del mañana».

El segundo punto habla del destino histórico de España y de la importancia del sur: «Miramos hacia todos y a todo, pero una vocación irresistible nos empuja hacia el Sur.

«Los profesores que en ese momento ocupan los puestos en la Universidad sí son auténticos guías y no sólo enseñantes.»

Un Sur que fue pasado y hoy es arsenal y brújula. Primo de Rivera «cree que Castilla es la esencia de España (...) y que dentro del alma castellana se ocultan, intactas, las virtudes heroicas de la raza»⁸. Lo manifiesta claramente el 4 de marzo de 1934 en el Teatro Calderón de Valladolid en el acto de unificación entre FE y JONS: «tierra sin galas ni pormenores... la tierra como depositaria de valores eternos, la austeridad en la conducta, el sentido religioso de la vida», Castilla debe aspirar siempre a ser imperio porque «no se fija en donde concluye, tal vez porque no concluye, ni a lo ancho ni a lo alto»⁹. Si Castilla es la base de España ¿qué papel juega “el sur” para ser reivindicado? La importancia radica en que el Sur es el trampolín: conquistando una parte del Sur España se convierte en Nación, Estado y Patria; en el Sur se firman las Capitulaciones; desde el Sur España construye su Imperio; en el Sur comienza la Gloriosa Cruzada Nacional... Así pues, habiendo recuperado la grandeza que España nunca debió perder, el Sur será una vez más la lanzadera que llevará a la Patria a su destino histórico.

Ése es «nuestro destino histórico y nuestro futuro»: el Imperio. Pero no se trata de un imperio desde el punto de vista militar, lógicamente imposible; es un imperio cultural del que se habla. Ya lo recoge el punto tres del manifiesto fundacional de *La Conquista del Estado*: «afirmación de la cultura española con afanes imperialistas»¹⁰. No hay reivindicaciones territoriales «por ser una actitud nada apropiada cara al exterior»¹¹. Esta idea de Imperio desemboca, lógicamente, en el concepto de la Hispanidad cuya autoría se atribuye a Dios. Por lo tanto la Hispanidad se convierte en «una categoría histórica y humana, lejana a toda apetencia de dominio territorial o imposición cultural»¹².

El tercer punto del editorial se abre con un «Somos españoles, por destino y por vocación». Bueno, otra vez el destino. Es la primera idea que hay que “inocular”: el orgullo de ser español. Y aquí el falangismo en su retórica más sensiblera: «una fe de hermanos nos enaltece, un vínculo de sangre y de mártires nos encadena, y creemos que amar a España es virtud, y honor y servicio laborar o morir por ella». En realidad se fomentan los valores exclusivos de la Raza. Se ensalzan y utilizan todos los acontecimientos históricos que pongan de relieve el carácter español. Desde un punto de vista irónico, pensemos que en realidad sí que era una enorme suerte haber nacido en España, ser español; basta recordar que al español se le describía como: «individualista, arrojado, altivo, con más pálpito que cálculo, con fuerte personalidad y sentimiento del honor, cuya vida no es sino una preparación para la muerte, confiado en Dios e impaciente de eternidad»¹³. Así cualquiera. Y si se tenía la inmensa fortuna de haber sido conquistadores o colonizadores, ésta es la descripción que se hacía: «son nobles, leales, sinceros, corteses, justos, idealistas, respetuosos de las tradiciones, hospitalarios, religiosos rebeldes y varoniles»¹⁴. Pues eso, «españoles, por destino y por vocación». En fin...

Llegamos al cuarto y último punto: «Y ante todo, somos Católicos, no por snobismo ni por costumbre, sino por humanos y españoles». Esta asociación inseparable de lo español y lo católico es una de las ideas que utiliza la Iglesia como forma de legitimar su apoyo a la sublevación militar. No se concibe un concepto sin otro. Ya lo recoge el punto ocho del ideario falangista donde se da como válida «la interpretación católica de la vida» en detrimento de la visión materialista de la Historia. En cualquier caso, la importancia de la Iglesia en el Nuevo Estado era mayor que la que José Antonio había imaginado para su Estado Falangista. Este es uno de los síntomas claros de la domesticación de Falange y de la utilización del ideario falangista, tal y como comentábamos con anterioridad, por una gente que primero reventó un país y después buscó fórmulas para enmascarar lo que, simple y llanamente, fue una defensa —con éxito— de «los intereses de la oligarquía terrateniente y del sector más agresivo del capital financiero, en connivencia con el integrista católico y amplios sectores derechistas de la oficialidad del Ejército»¹⁵.

Visto con la perspectiva del tiempo no deja de resultar irónica, trágicamente irónica, la lectura de esta frase que encontramos casi al finalizar el editorial: «Con el corazón y la voz trémula, les llevamos nuestra vocación cristiana, ofreciendo la solución de una humanidad confortadora, que por encima de egoísmos y pasiones inútiles de razas o sistemas, ve en todo hombre un alma por salvar y en el enemigo o el contrario, un hombre, portador de valores eternos, a pesar de todo, hombre y criatura de Dios». Y resulta irónico porque en poco menos de ocho años se pretende echar un manto que cubra o esconda toda la tragedia de la situación, que olvide frases como la del Padre Menéndez-Reigada que ni siquiera quería la rendición incondicional del enemigo porque «Eso sería dejar infecunda la sangre de tantos mártires, hacer traición al sacrificio de tantos héroes, renegar a nuestra estirpe y hacer que España siguiese arrastrando una existencia vergonzosa como en los tiempos que han precedido a este resurgir glorioso»¹⁶; o los vergonzosos sucesos del 20 de julio de 1936, cuando en Granada «se hace prisionero al doctor Montesinos [último alcalde republicano], se le fusila inmediatamente y su cadáver se entrega a los jóvenes bárbaros (falangistas, requetés y estudiantes de la Joven España y el lumpen concentrado en la ‘Escuadra Negra’) que lo arrastran por las calles céntricas de la ciudad»¹⁷. Es increíblemente irónico que se hable de humanidad confortadora en un momento de máxima represión como fueron estos años, en los que la Universidad (más incluso que cualquier otra institución) fue depurada de sospechosos de haber pertenecido o simpatizado con la República.

Vientos del Sur fue una revista fascista porque «de un modo u otro puso su pluma y su pensamiento al servicio, con todos los matices que se quiera, del régimen político surgido de la sublevación militar contra la Segunda República Española el 18 de julio de 1936»¹⁸. En su interior encontramos artículos intrascendentes y otros que merecen estar entre los mejores ejemplos de literatura fascista, sobre todo por lo bien que “inoculan” su propia lógica. Afortunadamente en el último decenio del siglo XX y primeros años de este XXI, han ido apareciendo más y más estudios que nos ayudan a desenmascarar toda esta intrahistoria que fue el fascismo en España; estudios que superan los publicados en la década de los ochenta y que mantenían como verdad aspectos que ahora se demuestran absolutamente falsos. En realidad no se trata de pedir cuentas a nadie, pero sí de poner las cartas boca arriba.

El editorial cierra manifestando que «VIENTOS DEL SUR sale a la vida a que la juzguen Dios y la Historia», Dios no sabemos (y probablemente tampoco nos interesa), pero la Historia sí ha comenzado su juicio. ■

«En realidad se fomentan los valores exclusivos de la Raza.»

Notas

¹ César Vidal, *José Antonio —biografía no autorizada—*, Anaya & Mario Muchnik, Madrid, 1996, cap.º IV

² Mariano Sánchez Soler, *Ricos por la patria*, Plaza & Janés Editores, Madrid, 2001, pág. 14.

³ Jordi Gracia, *Crónica de una deserción*, PPU, Barcelona, 1994, pág. 27.

⁴ Julio Gil Pecharrromán, *José Antonio Primo de Rivera*, Ediciones Temas de Hoy, Madrid, 1996, pág. 368

⁵ *ibíd.*, pág. 159.

⁶ Eduardo González y Fredes Limón, *La Hispanidad como instrumento de combate*, CSIC, Madrid, 1988, pág. 31.

⁷ Julio Gil Pecharrromán, *José Antonio Primo de Rivera*, Ediciones Temas de Hoy, Madrid, 1996, pág. 225.

⁸ Ian Gibson, *En busca de José Antonio*, Editorial Planeta, Madrid, 1980, pág. 16.

⁹ Julio Gil Pecharrromán, *José Antonio Primo de Rivera*, Ediciones Temas de Hoy, Madrid, 1996, pág. 260 y 261.

¹⁰ *ibíd.*, pág. 59.

¹¹ Eduardo González y Fredes Limón, *La Hispanidad como instrumento de combate*, CSIC, Madrid, 1988, pág. 57.

¹² *ibíd.*, pág. 60.

¹³ *ibíd.*, pág. 56.

¹⁴ *ibíd.*, pág. 41.

¹⁵ Román Gubern, *La Censura*, Ediciones Península, Barcelona, 1981, pág. 17

¹⁶ Herbert R. Southworth, *El mito de la Cruzada de Franco*, Plaza & Janés, Barcelona, 1986, cap.º XIV.

¹⁷ Rafael Gil Bracero, *Revolucionarios sin revolución*, Editorial Universidad de Granada, Granada, 1998, pág. 19 y 20.

¹⁸ Julio Rodríguez Puértolas, *Literatura Fascista Española*, Ediciones Akal, Madrid, 1986 (pág. 9).



Ian MacCandless

Shakespeare, Bloom y nosotros

En el curso habitual de las cosas, las obras de crítica literaria encuentran su público lector principalmente entre universitarios – profesores y alumnos –, escritores, críticos profesionales de las artes y una minoría de aficionados cultos. Las salidas comerciales de tales obras suelen ser, lógicamente, las bibliotecas universitarias y de otras instituciones que disponen de los fondos necesarios para poder adquirir con regularidad unos libros con un precio necesariamente alto, dada su relativamente escasa difusión.

«Para
Shakespeare
necesitamos un
término más
borgiano que
universalidad.»

Una de las excepciones más notables a este estado de cosas es y ha sido durante los últimos años el crítico norteamericano Harold Bloom, que ha alcanzado el estatus de autor de éxitos de ventas – en el mercado estadounidense, al menos –, al que va ligada, de forma íntima, cierta notoriedad. Ésta última se origina tanto en la confrontación que hace tiempo mantiene Bloom con muchos de los que se dedican a la crítica literaria, quienes le tildan a él de *conservador*, como en lo que puede entenderse como el aprovechamiento editorial del merecido prestigio de este crítico.

Ciertamente, en el espacio de cinco o seis años, los títulos publicados por Bloom destacan precisamente por desmarcarse de la especialización, a veces estrecha, del mundo académico para, aparentemente, sentar cátedra acerca del hecho literario y sus mayores logros. El título de *El canon occidental* parece prometer al lector la seguridad de encontrar lo fundamental de la literatura, y *Cómo leer y por qué* podría resultar hasta ofensivo debido a una aparente soberbia del autor. La profusión de “aparentemente” y “parece” en las frases anteriores se debe precisamente a lo que entiendo por

el aprovechamiento editorial de este momento conflictivo, pero, a la vez, prestigioso de Bloom. Porque el propio autor deja claro en ambos de los libros arriba citados cuál es su verdadera intención, que es – luego se puede matizar – de ofrecer las conclusiones a las que ha llegado después de una vida dedicada a la lectura, la interpretación y la enseñanza de la literatura occidental.

Hace tiempo ya que Bloom nos viene advirtiendo de la centralidad de la obra de William Shakespeare en la tradición literaria de occidente. Lo dejó muy claro ya en 1994, al concluir las páginas de *El canon occidental* dedicadas al Bardo de Stratford con: “Quizá podamos ir más lejos; para Shakespeare necesi-

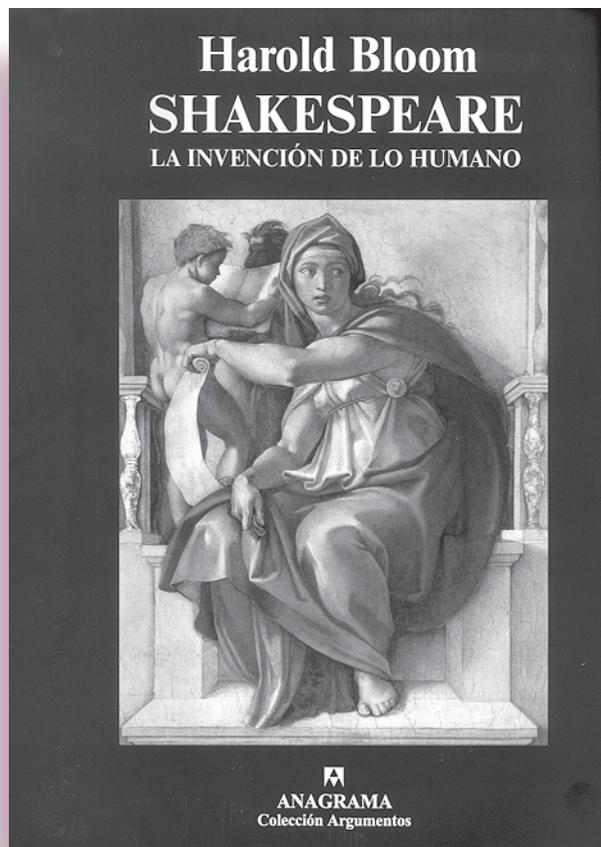
tamos un término más borgiano que universalidad. Al mismo tiempo todos y ninguno, nada y todos, Shakespeare es el canon occidental” (p. 86). Ahora, con un lógico retraso dada la enormidad de la tarea de traducir un denso libro de unas ochocientas páginas, nos llega la versión española de su *Shakespeare: The Invention of the Human* (1998) (*Shakespeare: La invención de lo humano*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2002)

Un título tan escueto, consistente sencillamente en el apellido del autor cuya obra se examina, requiere un subtítulo para indicar el sesgo original de lo que es otro estudio más que añadir a lo que el propio Bloom nos advierte que es un volumen de comentario prácticamente igual al existente sobre la Biblia cristiana. *La invención de lo humano*, por tanto, enlaza con esta comparación puramente cuantitativa en lo sustancial también, ya que se intuye, sin haber abierto el libro, y se confirma en el curso de su lectura, que Bloom postula la elevación de la obra de Shakespeare al nivel de una religión secular. Tal vez una sugerencia atrevida, sin duda intrigante, y razonada de forma un tanto peculiar por Bloom, ya que la estructura de su libro no responde tanto a las expectativas que uno pudiera tener de una defensa de semejante idea. De hecho, el grueso de *Shakespeare: La invención de lo humano* (desde la página 43 hasta la 800 en la versión española) consiste en un comentario individualizado de cada una de las obras dramáticas de Shakespeare. Antes de este bloque central, Bloom dedica menos de una veintena de páginas a la exposición y defensa de su hipótesis básica y, después, dedica una “coda” de veintidós páginas a una reflexión similar, titulada esta vez *La diferencia shakespereana*. También incluye *Una palabra final*, en la que insiste, una vez más, en la proteica originalidad y fuerza de los personajes de Hamlet y Falstaff.

Por tanto, este libro es, en esencia, una guía de la obra dramática de Shakespeare. Habiendo establecido de manera escueta al principio una cronología – algo idiosincrásica, pero razonada –, Bloom la utiliza, con algunas modificaciones, como la base de una estructuración de sus comentarios en nueve bloques (*Las primeras comedias*, *Las primeras historias*, *Las tragedias del aprendizaje*, *Las altas comedias*, *Las grandes historias*, *Las “obras problema”*, *Las grandes tragedias*, *Epílogo trágico*, *Las últimas historias caballerescas*). Esta estructura le permite, por tanto, trazar la evolución de Shakespeare como dramaturgo: una evolución que Bloom ve marcada en sus inicios por una rivalidad artística, personal y hasta comercial – en lo que al éxito teatral se refiere – con Christopher Marlowe, principalmente, aunque también se menciona a Thomas Kyd y Ben Jonson.

De hecho, en varios casos de la obra temprana Bloom interpreta la intención de Shakespeare al escribir como una respuesta directa a obras precedentes de Marlowe, hasta que, después de parodiar los dramas sangrientos y sádicos de su rival en *Tito Andrónico* y de dar la réplica a la figura del *Judío de Malta* en su Shylock, de una profundidad psicológica incomparablemente más rica, Shakespeare se libró de la influencia del pendenciero Marlowe, a la sazón ya muerto, asesinado en circunstancias no aclaradas.

A partir de este momento en la evolución de Shakespeare, la vertebración subyacente de los estudios in-



dividuales de las obras viene dada por las dos figuras de Hamlet (trágico) y Falstaff (tragi-cómico), ya que éstos, en su opinión, constituyen las dos creaciones únicas, incomparables y fecundas que afectan no sólo a toda la obra restante, sino también a toda nuestra concepción de nuestro ser.

Esta sugerencia es de tal magnitud, que surge la pregunta de si no hubiera sido más adecuado dedicar un libro entero a su desarrollo sistemático, en lugar de presentarla en el contexto de lo que es, sin lugar a dudas, un fascinante recorrido por la obra teatral de Shakespeare. Sin embargo, Bloom no deja de insistir, en distintas formulaciones y en diferentes momentos de su introducción, de la coda, de la *última palabra*, que, por otra parte, afirma podría haberse insertado en cualquier lugar del libro, insiste, en fin, con la seguridad de quien se sabe gran conocedor de su materia y de su perspicacia, en la supremacía de la inteligencia, del intelecto de Shakespeare. Nadie, desde luego, discute la suprema inteligencia del Bardo ni su capacidad creativa para la poesía y para personajes memorables, pero resulta extraño que Bloom proponga que sea tan superior a todo lo habido y por haber, que hasta él mismo claudica ante la evidencia, que es, por otra parte, casi la única razón que da.

La idea de que nosotros no somos capaces de explicar a Shakespeare, sino que es Shakespeare quien nos explica a nosotros mismos, que nos ha inventado y nos sigue inventando, no encuentra un desarrollo suficiente para contestar a las interrogantes que suscita en el contexto de un libro que examina cada una de las obras dramáticas. ¿Es legítimo pensar que la humanidad de los últimos cuatro siglos se debe a la obra de un solo individuo en una pequeña nación sin tener en cuenta los demás acontecimientos y avances del Renacimiento? ¿Lo humano es el resultado de un asunto puramente literario, o es que Leonardo, Miguel Ángel y Durero no tuvieron impacto alguno sobre la conciencia individual o colectiva? Y, respecto a esto último, ¿qué es exactamente “lo humano” a que Bloom se refiere? y ¿qué o cómo eran los que precedieron a Shakespeare?

A estas interrogantes, que, más que no recibir respuesta, no asoman siquiera, se suma la cuestión de hasta qué punto se puede aceptar la invención de lo humano en un mundo occidental profundamente dividido por las distancias y accidentes geográficos, por no hablar de diferencias políticas y sociales, amén de un sinnúmero de conflictos bélicos, que ha sido la situación de Europa durante al menos trescientos cincuenta de los cuatrocientos años de la vigencia de la obra shakespeariana. Evidentemente, Harold Bloom es consciente de las diferencias culturales existentes: “Estoy de acuerdo en que el Shakespeare de América no es el de Gran Bretaña, ni el de Japón, ni el de Noruega, pero reconozco también algo que es realmente de Shakespeare, y eso sobrevive siempre a su exitosa migración de país a país” (p.838). Pero, sugiero que Bloom puede tener la vista demasiado puesta en el momento actual, si se acepta la descripción de la realidad europea dada arriba, ya que, unas páginas antes, afirma: “Si el mundo puede tener efectivamente una cultura universal y unificadora, digna de atención en el grado que sea, esa cultura no puede emanar de la religión. [...] El universo tiene cada vez más una tecnología común, y con el tiempo podría constituir una vasta computadora, pero eso no será del todo una cultura. El inglés es ya la lengua del mundo, y presumiblemente lo será más aun en el siglo XXI. Shakespeare, el mejor y más central escritor en inglés, es ya el escritor universal, representado y leído en todas partes” (p.830).

Si ésta podría aceptarse como la situación actual, en España hay que constatar que la obra completa de Shakespeare no llegó a traducirse hasta los años 20 y 30 del siglo XX de la mano de Luis Astrana Marín. Igualmente, en el caso español, habría que recordar, como lo hace el propio Bloom en su *Canon occidental*, a la figura de Cervantes, en muchos aspectos aceptado por Bloom como el igual de Shakespeare, junto con Dante y Homero. En el contexto de un comentario sobre un libro de más de ocho-

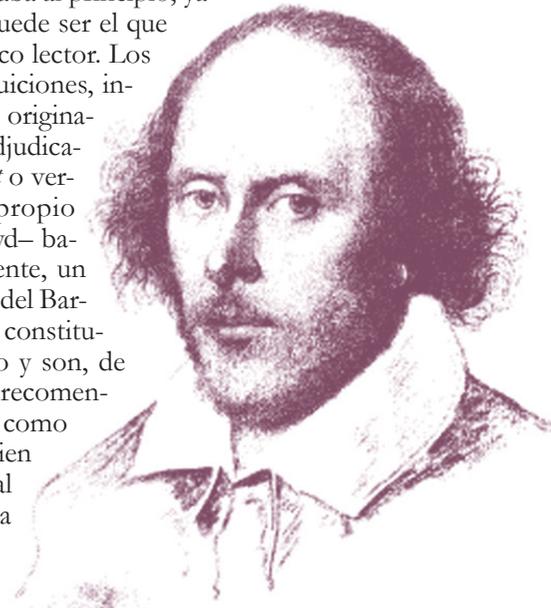


John Gielgud como Hamlet

cientas páginas que no desarrolla adecuadamente su hipótesis fundamental, nada más puede hacerse que señalar lo que parece evidente, es decir, que no parece fácil aceptar que la invención de lo humano español a lo largo de los mismos cuatrocientos años estuviera afectada en el mismo grado por la obra de Shakespeare que por la obra de Cervantes.

El traductor de este volumen –Tomás Segovia– ha acertado sin duda al incluir la versión inglesa de las profundas y esclarecedoras citas que pueblan los comentarios de Bloom, y con lógica humildad reconoce tal necesidad en una nota aclaratoria. Es obligado hacer mención de la labor del traductor –tantas veces olvidada–, quien, en la misma nota, nos informa que ha recurrido a traducciones o estudios anteriores en un intento de esclarecer las muchas dudas persistentes en los textos shakespearianos. Por lo general, el resultado es un texto en español que se lee con cierta facilidad, probablemente debido al esfuerzo del traductor por asimilar los planteamientos a menudo sutiles o complejos de Bloom, quien no destaca por un uso económico de la lengua inglesa. Con todo, no parecen admisibles traducciones tales como *Los dioses hicieron la carne* por *The Gods Made Flesh* (título de una obra de Leonard Barkan citado por Bloom, p.849).

En síntesis, y a pesar de las críticas arriba expresadas, *Shakespeare: La invención de lo humano* merece obtener el éxito editorial del que se hablaba al principio, ya que, de todos sus libros, éste puede ser el que más utilidad tenga para el público lector. Los comentarios de Bloom, sus intuiciones, interpretaciones y planteamientos originales – como, por ejemplo, la adjudicación de la autoría del *Ur-Hamlet* o versión primitiva de *Hamlet* al propio Shakespeare y no a Thomas Kyd– basados en lo que es, evidentemente, un conocimiento sin par de la obra del Bardo y de la crítica que la rodea, constituyen el verdadero valor del libro y son, de por sí, una excelente razón para recomendar su lectura tanto a neófitos, como al lector más familiarizado, quien encontrará un estímulo sin igual para retomar y reconsiderar la obra del genial inglés. ■



«Nosotros no

somos capaces de

explicar a

Shakespeare,

sino que es

Shakespeare quien

nos explica a

nosotros

mismos.»



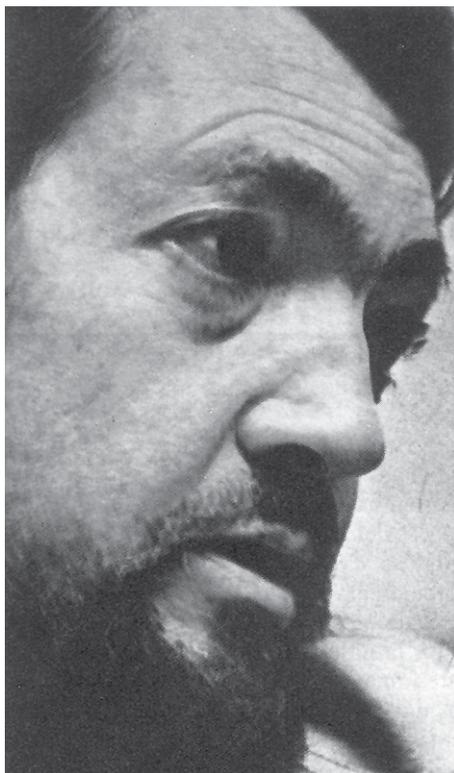
Javier Orrico

narrativa

«Sin *El perseguidor*

acaso nunca se

habría escrito

Rayuela.»

1. El perseguidor en su contexto

Creo que Julio Cortázar fue una de las grandes influencias de mi generación, de aquellas criaturas que, en los años setenta, no adentráramos en la experiencia artística a la búsqueda de respuestas para algunas preguntas que ni siquiera sabíamos formular. Y fue seguramente *El perseguidor*, cuyas páginas olían a saxo y a humo, el relato que ejerció sobre nosotros una mayor fascinación. *El perseguidor* suponía también un punto de inflexión, un momento de cambio esencial en la trayectoria del propio Cortázar, de tal modo que se puede afirmar que sin los cuentos anteriores no habría surgido *El perseguidor* en tanto que mirada nueva, o nuevo modo de afrontar unas intuiciones sobre la realidad que aparecen desde su nacimiento como escritor; y que, igualmente, sin *El perseguidor* acaso nunca se habría escrito *Rayuela*, la obra que compendia todo lo mejor del autor argentino.

Así, como si respondiera a ese plan oscuramente trazado que alienta, desde el inicio, la obra de todo gran escritor, los que habrán de ser ejes vertebradores de la narrativa de Cortázar están presentes desde sus primeras obras:

a) el enfrentamiento entre el orden y la racionalidad de los *famas*, y la excéntrica, irregular, imprevisible y enemiga de la dictadura del tiempo, conducta de los *cronopios*;

b) la concepción del hombre como un exiliado en el mundo, como un ciego que cree ver y que sólo liberándose de una racionalidad que no es más que apariencia podrá acceder a la verdadera realidad: esa es la *extrañeza* que rezuma toda su obra;

c) el arte en general, y el surrealismo en particular, como camino para abandonar la impostura de la vida tal como la concebimos y acercarnos a la verdadera realidad;

d) la condena al fracaso en esa búsqueda, que lleva a la destrucción, y cuyos atisbos sólo están reservados precisamente para aquellos dispuestos a entregar su vida en esa tarea, a inmolarse en ese imposible, no como un propósito racionalmente concebido, sino como un destino del que no somos causa: en este sentido, todo “perseguidor” tendría algo de redentor, de aquel que se adentra en territorios que ignora para encontrar los “agujeros”, para indicar el camino a los demás;

e) la melancolía subsiguiente que invade a quienes desde la inteligencia comprenden el obstáculo que supone esa misma inteligencia para alcanzar el otro lado, porque la inteligencia racional, causal, constructora de lo que llamamos cultura y percepción, es justamente la que ha construido el «lado de acá»;

f) como consecuencia, el correlato político, el mismo que llevó a los surrealistas al marxismo, y que supone que sólo un arte nuevo, un hombre nuevo, una nueva racionalidad otra,

La persecución imposible

de Julio Cortázar

la libre aparición de cuantos caminos el ser humano ha abandonado para edificar sus verdades tranquilizadoras, pueden traer una realidad de justicia y verdad, una realidad donde el hombre no tenga que mutilar todas sus potencialidades;

g) y, por último, el que sólo esa nueva realidad verdadera traerá la unión con cuanto existe, el fin del exilio, la armonía feliz con lo creado, la “edad de oro” finalmente otra vez, la victoria sobre la soledad.

Antes de llegar a *El Perseguidor*, Cortázar había publicado *Los reyes* (1949), una suerte de poema dramático que, como señala a Luis Harris en “Los nuestros”, “son diálogos entre Teseo y Minos, entre Ariadna y Teseo, o entre Teseo y el Minotauro... Teseo es presentado como el héroe *standard*, el individuo sin imaginación y respetuoso de las convenciones... El Minotauro es el poeta, el ser diferente de los demás, completamente libre. Por eso lo han encerrado, porque representa un peligro para el orden establecido”. Aquí ya encontramos uno de esos ejes señalados anteriormente como rectores de la obra de Cortázar: el enfrentamiento entre la libertad que subvierte (en la medida en que intenta trasladarse al otro lado de la interpretación tradicional del mito) y las estructuras dominantes, entre razón e imaginación, entre Famas y Cronopios, lo apolíneo y lo dionisiaco, resultado de la conciencia del escritor de que se ha hundido “el optimismo filosófico y científico del siglo XVIII”, y de que, por tanto, se hacen necesarios otros fundamentos para la relación entre el hombre y el mundo, para ese intento de apresar, de tocar la realidad que ha marcado la historia de lo que llamamos cultura.

En 1951 aparece *Bestiario*, primera de sus colecciones de relatos, y en 1956 *Final del juego*. Ambos suponen la consolidación de un mundo de inquietudes y temas muy personales en los que la realidad aparece dominada por relaciones que se nos escapan, tanto en el tiempo como en el espacio; trufada de agujeros negros por los que se deslizan la razón, el orden heredado, la lógica del pensamiento causal; escindida en multitud de mundos superpuestos por los que deambula el hombre sin encontrarle el sentido final. El misterio, la sorpresa, la paradoja son la verdadera finalidad de estos relatos, como si la realidad fuera un plano que pudiera doblarse, entrecruzarse, aplastándonos en el estupear que producen esas líneas ocultas ante las que sólo podemos oponer nuestro desvalimiento.

Pero siendo estos los ejes de toda la obra de Cortázar, en tanto que relato estos cuentos siguen siendo previsibles, clásicos, es decir, sigue primando en ellos el placer por la seducción del lector, por llevarlo sin dudas a través de una realidad angustiosa pero expuesta con nitidez, sin desajustes estructurales mientras que lo que se cuenta son precisamente resquicios en la realidad misma. Diríamos que hay una obsesión por la arquitectura del relato, por una construcción rigurosa destinada a producir la sorpresa, de tal modo que una realidad “agujereada” o con ajustes que ignoramos y a los que responden todas las situaciones insólitas de estos cuentos, se nos ofrece sin cuestionarse el propio modo de presentarla al lector. Sin embargo, la actitud misma de buscar esas grietas en las visiones recibidas ya suponía una expresión de rebeldía, de desacato que llevaría a lo

que habrían de ser los cauces definitivos de la obra cortazariana, aunque, como veremos, sería mejor hablar de los no cauces, de los desbordamientos de todo tipo a que habría de conducir a Cortázar su sistemática duda convertida en arma de creación.

Por otra parte, no hay verdadera carne humana, conflicto íntimo en estos relatos de la primera parte de su obra, sino que, como hemos visto, se trata más de un conflicto entre sistemas de percepción que entre seres humanos o en el interior del corazón. En suma, la escisión no se ha hecho carne, no ha penetrado hacia los abismos de la propia conciencia o, acaso, no se ha abierto camino desde las simas interiores, aplastada todavía por el cúmulo de herencias perceptivas que sólo se disocian en un espacio exterior. Su abandono en medio del mundo, por lo que se siente embargado de la “extrañeza” de que ya hemos hablado, convierte al hombre en un ser indefenso frente al espacio-tiempo, un vilano que flotara al albur de un Dios que no se muestra o que juega, caprichoso, a las cartas con nuestro destino. Existencialismo, al fin, como no podía ser menos en alguien cuya formación y contacto vital lo hacen contemporáneo de este movimiento francés, en alguien muy siglo XX, anterior a la posmodernidad que tornará en burbujas la misma carencia de asideros que había producido la angustia de posguerra. Pero sólo, todavía, un existencialismo hacia afuera, no su vivencia “cisoria”.

Hay que llegar al Johnny Carter de *El perseguidor* para, como dice Donald L. Shaw, encontrarse “el primer protagonista característicamente cortazariano”. El propio Cortázar así lo sugerirá, unos años más tarde, en la ya citada conversación con Luis Harris: “En *El perseguidor* quise renunciar a toda invención y ponerme dentro de mi propio terreno personal, es decir, mirarme un poco a mí mismo. Y mirarme a mí mismo era mirar al hombre, mirar también a mi prójimo.” *Bruno Carter Cortázar* será, en efecto, el primer personaje de su obra en el que los “agujeros” no están ya sólo fuera, en esa lucha entre realidades paralelas que se cruzan (el imposible geométrico), sino dentro del personaje, haciéndole sentir un vértigo cuyo origen está en su interior y, por tanto, en el de todos los hombres. En este sentido, no es Johnny Carter el verdadero protagonista, sino la tarea misma que al propio Jonny le desborda: el encuentro con esa realidad secreta de la que un día fuimos expulsados y en cuya persecución el propio Carter encontrará su destrucción-redención. *El perseguidor* supondrá así el experimento imprescindible, el giro necesario en la línea seguida por Julio Cortázar hasta ese momento, el que —como habíamos señalado— hará posible a *Rayuela*, obra donde se concentra el universo-cortázar, donde sus contradicciones y obsesiones adquieran su más depurada y compleja expresión, y donde esa realidad “acribillada” se nos muestra a través de un relato infinito, sin orden, sin otra voluntad que la de quienes manotean en tinieblas buscando un sentido, una nueva forma de cohesión, de no revelada (todavía) unidad. En cierto modo, podríamos afirmar que sin la pareja Carter-Bruno no hubiera sido posible la de Oliveira-Morelli, el conflicto entre vida y conciencia, entre el arte como acción y como reflexión, entre literatura y realidad, palabra y mundo, sentimiento e inteligencia.

En suma, en *El perseguidor* se nos presenta el tipo de personaje, la reflexión sobre el arte y el conflicto existencial con la realidad que luego, en *Rayuela*, serán el objeto de un relato tan descoyuntado (o ayuntado en un modo otro) como la idea del mundo que la ha originado.

2. La persecución imposible: Romanticismo y be-bop.

Así pues, *El perseguidor* no es tanto la historia de Johnny Carter como la del concepto del arte —de su relación con el mundo, de su capacidad para penetrarlo— que encarna el músico de jazz. Y, por supuesto, como ha sido profusamente señalado, no es casual que se trate, en primer lugar, de un músico: un arte de la precisión matemática, por completo abstracto, ajeno a toda verbalización, cuyas muy discuti-



bles explicaciones racionales son producto de una tradición que necesita explicarlo todo, hasta algo tan inexplicable como la belleza de los sonidos; pero que es, de todas las artes, seguramente la que menos interpretaciones racionalistas admite más allá de su propia codificación, de su razón interna.

En segundo lugar, menos casual todavía es que se trate de un músico de jazz: la música del siglo, la que introduce el estómago, las emociones, lo intuitivo en medio de la lógica matemática, una creación ajena a la cultura europea (a la ‘grande’, que no así a la popular), la improvisación como medio y como fin, el “swing”: ese deslizarse sincopado que rompe la linealidad, la concatenación ordenada, para introducir lo imprevisible. Y que frente a la seriedad, la solemnidad con que calificamos a la música de “cultura” (incluso al genio juguetero, “jazzístico”, que habría sido el mismísimo Mozart), introduce la vivencia física de la música, el humor de un Gillespie, el sentido festivo de Armstrong y las grandes orquestas o de las jam-sessions como apoteosis de la improvisación.

En tercero, dentro del propio jazz elige el *be-bop*: la revolución que llevará la síncopa a su máxima expresión, acercando el fraseo musical a un cuasi balbuceo que busca reengendrar la pureza perdida de una música que caminaba hacia su conversión en mero acompañamiento orquestal. Es decir, poniendo en cuestión al swing mismo, llegando a una suerte de anti-swing (que, por supuesto, es swing en la misma medida que la antipoesía es poesía). Y dentro del *be-bop*, Bird, cuyo vuelo musical y vital lo convertiría en el mito redentor del jazz de la segunda mitad de siglo, en la encarnación más perfecta de una música de antros y minorías dispuestas a traspasar todos los umbrales. En verdad Johnny Carter resulta incluso un moderado si lo comparamos con el modelo, con un Charlie Parker que se abrasó en todos los abismos de su tiempo.

Incluso podríamos establecer una verdadera poética romántica del *be-bop* y Bird: lo emocional, el ansia de experiencias sin límite, la nocturnidad, la causa de los oprimidos (la redención del negro, del gitano, del “rasta”, gracias a su música), la libertad sin barreras, la búsqueda del color local, de lo ancestral y primitivo, la rebeldía negra frente a la asimilación por la sociedad blanca —y, en ella, precisamente el *bop* como radical respuesta a la “melodía” de la música blanca—, la automarginación consciente frente a la seguridad burguesa: el artista romántico que ama y necesita el abismo, la negación de las verdades establecidas, para llegar a lo inefable.

Pero en el jazz y en Carter, y aquí es donde el relato de Cortázar supone una autenticación o puesta al día del espíritu romántico, todas estas expresiones carecen de la grandeza y el refinamiento originario de los románticos: espíritus selectos con tiempo para la melancolía, mientras que Carter no es, al menos en su apariencia asumible, más que un pobre negro fumador de marihuana desbordado por su propio talento. La tradición cultural es para el romántico digna de ser rechazada pero por conocida, previsible, falsa, gastada, parcial, porque niega todo lo inexplicable y grandioso del alma humana: se niega el ‘aburrido’ clasicismo porque se viene de él, pero Carter toca “de oído” podríamos decir (aunque no sea así): no tiene formación, no hay en él nada sublime, la altivez aristocrática de quienes se apartaban de la sociedad porque la creían vulgar y mezquina frente a la grandeza de sus espíritus exquisitos, sensibles, hechos para la belleza. Al hablar de jazz lo hacemos acerca de una música nacida en los burdeles de Nueva Orleans, creada por negros ignorantes cercanos a la tribu según la óptica del blanco cultivado; estamos hablando de algo que

«*El perseguidor* no es tanto la historia de Johnny Carter como la del concepto del arte que encarna el músico de jazz.»



Charles Mingus, Roy Haynes, Thelonious Monk y Charlie Parker ▶



se veía como expresión de una raza considerada inferior. Por tanto, al elegir a Parker como modelo, Cortázar lleva a cabo una verdadera vuelta de tuerca del malditismo romántico, lo lleva hacia lo inasimilable cuando ya la bohemia se había convertido en marginalidad controlada, y los intelectuales existencialistas constituían sólo un reclamo turístico para París.

Además de sus orígenes, también el objeto de búsqueda separa al primer romanticismo del “perseguidor” con saxo. El romántico busca elevar su espíritu, fundirse con el absoluto, con la totalidad que no es de este mundo, o con lo más noble del mismo frente a la mediocridad de la burguesía de bajos vuelos. Carter sólo busca un saxo con el que tocar, con el que viajar a un interior que conoce pero para el que carece de expresión; intenta atrapar lo que alguna vez ha entrevisto, una dimensión espacio-temporal que está oculta allí adentro, detrás de su música, no en las altas montañas de la divinidad, en los bosques inmensos, en los mares solitarios de Friedrich, en las luces de Turner, ni siquiera en “las flores del mal” de Baudelaire, porque carece de conciencia suficiente para establecer un orden moral. Carter es el “ángel” pero *cutre*, es decir, el ángel sucio y alcoholizado que se escapa de todas las categorías artísticas, de las clasificaciones que lo harían comprensible y, por tanto, controlable, explicable por nuestras verdades comprobadas.

Su tragedia, el fracaso que lo ennoblecerá, es saber que no puede dominar eso que ha intuido, ese “cuarto de hora de minuto y medio”, esa “elasticidad retardada” de las cosas que las hace inapresables, que le llevan a perderse en medio de una realidad que él siente de otra forma, que se entrecruza con la de los otros, que lo convierte en un ser perdido en medio de una vida en la que sólo se encuentra tocando. Entonces “yo no me abstraigo cuando toco. Solamente que cambio de lugar”. La otra realidad no está en un sitio externo a él, lejano, no hay lugar para el exotismo viajero de los románticos y los modernistas, sino que está allí mismo, en una dimensión que sólo Johnny advierte y cuya persecución acabará por destruirlo.

3. Bruno y Carter

El perseguidor no es, finalmente, sino un largo diálogo entre Johnny Carter, en la visión tópica que Bruno pretende vender de parásito angelical y vulgar a un tiempo, encarnación de ese malditismo parkeriano que marcará la segunda mitad de siglo, y el burgués ilustrado que admira a Johnny y que, a la par, siente que es la prueba del fracaso de toda

una cultura, de su propio fracaso, de la impostura de su vida.

El primero es un músico de jazz de vida desastrosa, alcoholizado, adicto a la marihuana y a las mujeres, nómada sentimental y sexual, bohemio tirado, incapaz de prever lo que hará al día siguiente, caprichoso, irresponsable, mimado, que se recrea en sus fantasmas para justificar unas “ausencias” que todos creen producto de las drogas. En fin, el retrato exacto de lo que la sociedad considera detestable y utilizable sólo para su divertimento. Pero, además, y sobre todo, es genial, un músico incomparable, distinto, revolucionario, capaz sólo por ello de hacerse perdonar su incapacidad para la existencia de todos los días, a la que no sobreviviría sin la permanente ayuda de los que le rodean.

Uno de ellos es su *alter ego* en el relato, y narrador elegido por Cortázar, Bruno, crítico de jazz que ha escrito una biografía de Johnny. Pero una biografía tópica donde no tienen cabida esas “ausencias”, esa otra dimensión del tiempo y el espacio a que ya hemos aludido y cuyos pormenores Carter refiere a Bruno en sus encuentros, y Bruno a nosotros. Fuera y dentro, Bruno participa de la vida de las cavas de jazz y de sus gentes, pero a la vez es un hombre con familia, integrado, del que más allá de eso no llegamos a saber sino su punto de vista con respecto a Johnny o, más precisamente, a lo que Johnny representa.

El relato de Cortázar los sitúa en París, cuando Johnny ha dado ya muestras de su talento esplendoroso y de su incapacidad para asumir su propia vida, mientras que Bruno ha terminado y publicado la aludida biografía de Carter. Entre ellos se plantean unas relaciones de complicidad, de mutua necesidad, pero también de recelo, que alcanzarán dimensiones simbólicas.

En efecto, estamos ante una doble dicotomía que resume no sólo la obra de Julio Cortázar, sino, en cierta medida, la historia de la creación artística de al menos los dos últimos siglos. En cuanto al relato, nos encontramos con referencias a lo que ha de saberse “oficialmente”, la biografía que Bruno escribe sobre Johnny, y lo que realmente el propio Bruno nos cuenta sobre Carter. Por tanto, como veremos, estamos ante un doble Johnny: el de la biografía y el de *El perseguidor*. En cuanto a la confrontación metafórica, asistimos al conflicto (en sentido literario) ya apuntado entre el creador y el teórico; entre el elegido, el tocado por alguna suerte de “gracia”, y el hombre cultivado que ha dedicado su vida a pensar sobre el sentido del arte; entre la acción de apariencia ciega y la inteligencia ilustrada y, por tanto, supuestamente iluminadora.

Lo más reseñable del planteamiento cortazariano es, precisamente, ese contraste entre un hombre aparentemente sin formación, sin fundamentos, sin intención estética (el Johnny de la biografía oficial) pero dotado de un talento excepcional; y la cultura estéril que representa el crítico, el hombre cuyas palabras sólo son fachada, vacío ajustado a lo que se espera que diga (el Bruno que escribe esa biografía). En esta mentira compartida, la de la vulgaridad de Johnny en que se fundamenta la biografía publicada, reside la grandeza de la reflexión sobre el arte que hay en *El perseguidor*.

Por una parte, porque, escondida tras la versión interesada que Bruno utiliza, en la realidad del relato nos muestra a un Carter que ya no es sólo el alocado saxofonista irresponsable que quiere parecer, sino un hombre aterrado y obsesionado por lo que ha entrevisto, por esa dimensión otra que ha penetrado con su música, por la responsabilidad extraordinaria que acompaña sin remedio al talento también extraordinario, por un destino para el que nadie lo preparó, y ante el cual, por tanto, como hemos señalado más arriba, se ve desbordado y sin más consuelo que la marihuana y el alcohol, puras drogas “defensivas”, no iluminadoras como suponían los románticos y heredaron sus nietos de los sesenta. En suma, *un artista completo con plena conciencia de su incapacidad para retener, para dominar lo que siempre persiguió: la llave del misterio de la creación, la secreta unidad donde la muerte habría de ser vencida. Y que sabe, además, que esa es una victoria imposible. El crea-*

dor sublime, el que más lejos ha llegado, es por eso mismo también el más consciente del fracaso irremediable del arte.

Por el otro lado, Bruno encarna la esterilidad de la inteligencia racional, del crítico ordenado que ha dedicado su vida a estudiar el secreto de la creación pero que es incapaz de crear. Y no sólo eso, sino que habiéndolo tenido tan cerca la verdad sobre ese misterio, habiéndolo tocado a través de Johnny, lo oculta, relata sólo lo que la sociedad espera que se le cuente, para que la obra que ha escrito no fracase: la impostura definitiva, la cobardía final de una vida y una obra inútiles.

De aquí, la ambivalencia que preside la que también es amistad cierta entre ambos hombres: la conciencia de la cobardía compartida, del uso mutuo, del peligro que cada uno supone para el otro más allá del cariño y la lealtad que sienten. Para Johnny, porque sabe que Bruno no se atreverá a contar la verdad sobre él, lo que detesta pero también lo tranquiliza: le permite seguir siendo su personaje, el pobre hombre que no tiene otra obligación que emborracharse y tocar, y que, en el fondo, mantiene oculta su trágica e íntima percepción del fracaso final. Para Bruno, porque Carter es la prueba de su mediocridad, lo que más admira, lo que ha perseguido siempre, pero le sirve para construirse un consuelo: Bruno insiste en que el talento no se merece, que es un don, lo que anula el valor de quien lo posee. Resultan reveladoras las valoraciones finales de Bruno sobre Carter, cuando ha comprobado que Johnny no va a delatar la falsedad de la biografía “oficial”. Así, dice Bruno: “Decidí no tocar la segunda edición del libro, seguir presentando a Johnny como lo que era en el fondo: un pobre diablo de inteligencia apenas mediocre, dotado como tanto músico, tanto ajedrecista y tanto poeta del don de crear cosas estupendas sin tener la menor conciencia (a lo sumo un orgullo de boxeador que se sabe fuerte) de las dimensiones de su obra”. Bruno busca mantener a Carter en los márgenes *románticos* y *gauche divine* de la exaltación del genio popular, para no alterar la jerarquía intelectual por la que ha de seguir pareciendo superior la razón crítica, que es capaz de *entender* el talento *natural*, frente a esa intuición de buen salvaje que no tendría valor sin su conceptualización. Olvida voluntariamente, necesita olvidar las palabras finales que Johnny le arroja en su último paseo por París, palabras que desmienten toda la fabulación sobre la que se basa el discurso de Bruno y, más allá, en la dimensión simbólica sobre el arte que recorre *El perseguidor*, hacen estallar la teoría burguesa sobre la locura del genio, sobre la inconsciencia de los pobres cronopios: “Sobre todo no acepto a tu Dios —murmura Johnny. No me vengas con eso, no lo permito. Y si realmente está del otro lado de la puerta, maldito sí me importa. No tiene ningún mérito pasar al otro lado porque él te abra la puerta. Desfondarla a patadas, eso sí. Romperla a puñetazos, eyacular contra la puerta, mear un día entero contra la puerta. Aquella vez en Nueva York yo creo que abrí la puerta con mi música, hasta que tuve que parar y entonces el maldito me la cerró en la cara nada más que porque no le he rezado nunca, porque no le voy a rezar nunca, porque no quiero saber nada con ese portero de librea, ese abridor de puertas a cambio de una propina, ese...”. La rabia de Johnny sólo es posible en un artista muy consciente del inmenso esfuerzo del aprendizaje, del camino lleno de escollos que hay que superar. La rabia de Johnny es la del que no está dispuesto a que nadie rebaje lo que le ha costado llegar a crear algo verdaderamente valioso, a entrever el secreto cuyo precio es la vida misma. Esa rabia es el grito de libertad y soberbia del artista que ha desafiado a Dios, al destino, a las líneas marcadas por una fuerza superior que es la que determina quién alcanzará el secreto y quién no. Es, a su manera, trágico y romántico otra vez, el más humano de los hombres “una realidad entre las irrealidades que somos todos nosotros”. Sus carencias, su “vulgaridad”, todavía lo resaltan más frente a Bruno, incapaz de abandonar sus seguridades burguesas, su existencia encauzada, sus mentiras felices. Sin duda, Johnny Carter, el desastre, es todo lo que Bruno hubiera querido ser de

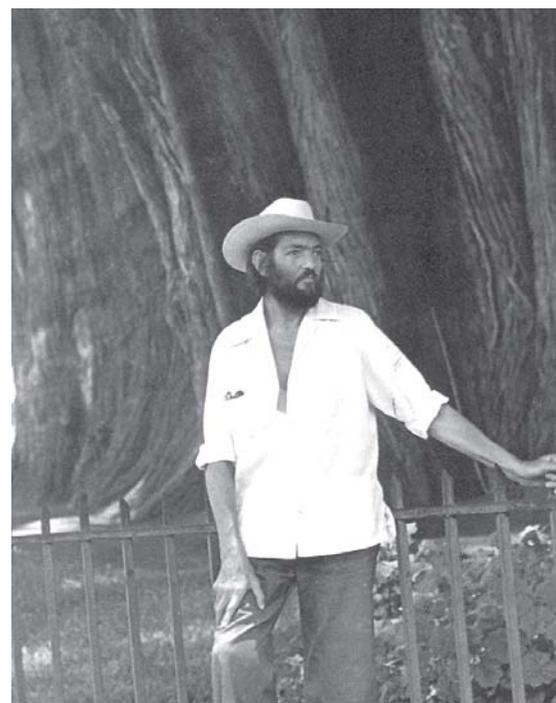
haber tenido valor para serlo.

La conclusión de Carter es sencilla y la conoce desde el principio: el arte exige dar la vida por él para no llegar nunca a nada: *el arte es largo y además no importa*. “Y esto es lo peor, lo que verdaderamente te has olvidado de decir en tu libro, Bruno, y es que yo no valgo nada, que lo que toco y lo que la gente me aplaude no vale nada, realmente no vale nada”.

En *El perseguidor* hemos asistido, en fin, a un nuevo episodio de esa lucha universal entre *cronopios* y *famas* (antes de su explícita formulación cortazariana), de ese unamuniano conflicto entre el corazón y la razón, entre la cabeza y el sentimiento. Escisión que es, por demás, y según se desprende del conjunto de la narrativa de Cortázar, el origen de nuestra desdicha, el enemigo al que hay que vencer para recuperar la unión interior del hombre y de éste con todo lo creado, empezando por anular esa división entre existencia y espíritu, entre la realidad y su apariencia, que nos impide acceder a la verdad final que buscamos. Esa es la tarea que el escritor argentino encarga a sus criaturas. Porque toda su obra no es, en el fondo, sino el intento de armonizar estos contrarios, de encontrar nuevas bases para la creación y la relación con el mundo, de convertir a la inteligencia creadora en un arma de avance hacia ese hombre nuevo y no en la barrera que nos impide advertir las dimensiones otras donde, en palabras de Johnny, “...un hombre, no solamente yo sino ésa y tú y todos los muchachos, podrían vivir cientos de años, si encontráramos la manera podríamos vivir mil veces más de lo que estamos viviendo por culpa de los relojes...”.

En este sentido, *El perseguidor* es un metarrelato, una reflexión animada sobre el significado de la relación vida-arte, que es la gran obsesión que vertebra toda su obra. Significativamente, ello se produce cuando Cortázar decide bajar a la realidad, abandonar el territorio de la pura imaginación de sus artefactos (ingenios) cerrados y acercarse al hombre, para lo que, acaso, y como hemos pretendido poner de relieve, resultaba necesario este relato-exposición, esta formulación que actúa como puente hacia las que serán manifestaciones fundamentales de su escritura posterior. Por otra parte, todo muy argentino, muy propio de una literatura fuertemente contaminada siempre de lo metaliterario, golpeada por culpas y complejos que forman parte de la naturaleza misma de la cultura argentina, en un permanente autopsicoanálisis que, junto a sus ficciones históricas (también *obsedidas* de tiempo y espacio), es la que ha producido sus mayores logros: Borges, Cortázar, Sábato, particularmente un *Informe sobre ciegos* que responde al mismo cuestionamiento sobre nuestras relaciones con la realidad y los caminos para llegar a ella, para conocerla. No es extraña la pasión quevedesca tradicionalmente manifestada por la literatura argentina: una vida que se cuestiona a sí misma constantemente, que se debate entre el vitalista amor al mundo y lo creado, y el desaliento ante su fugacidad y la imposibilidad de poseerlo. Tal que Johnny. ■

«Bruno insiste en que el talento no se merece, que es un don.»



Julio Cortázar junto al árbol más viejo del mundo, en Tule (México).



Andrés Soria Olmedo

Eres de Sefarad

El capítulo titulado “Eres” tiene un valor especial para referirse a un libro tan amplio como *Sefarad*, porque en sus cincuenta páginas (443-493 de la edición de Alfaguara; es el antepenúltimo) se recapitulan y se condensan tres elementos que se han ido desplegando por todo el libro.

En primer lugar y de modo muy destacado, una presentación del yo narrador que impide todo juicio moral externo sobre las terribles historias que se cuentan en esta particular *Historia universal de la infamia* (que a diferencia del brillante ejercicio borgiano no es una historia de los infames legendarios, sino estrictamente una historia de la infamia que nos acecha a todos, con ejemplos del siglo atroz que acaba de pasar) al incluirse necesariamente en la trama.

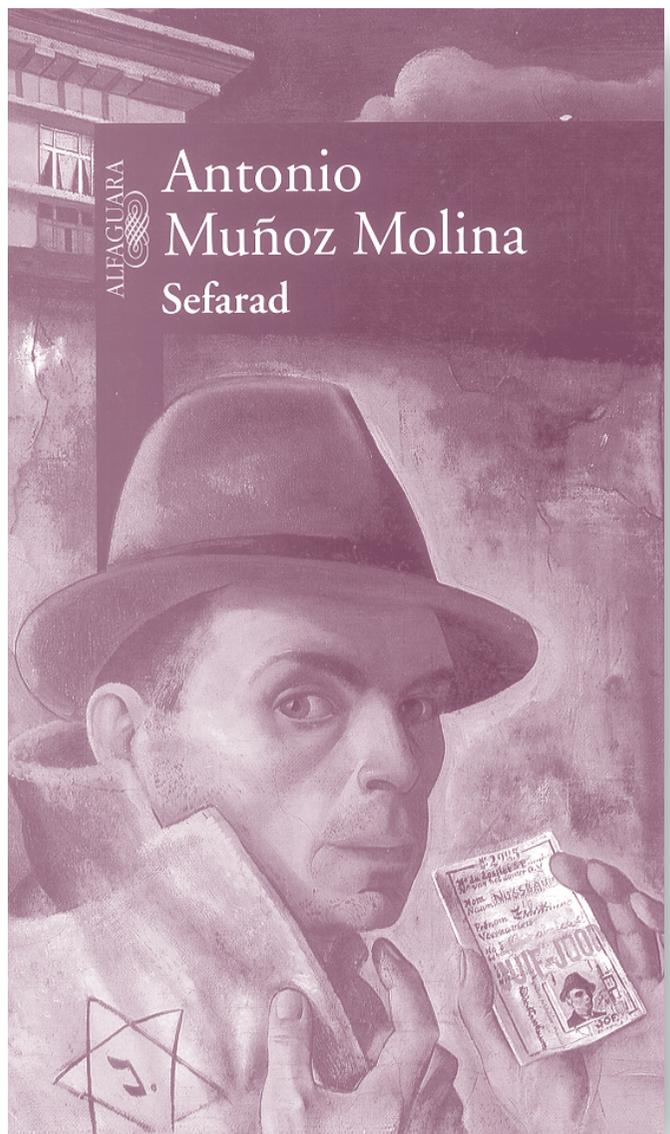
En segundo lugar, una serie de referencias o variaciones sobre otras narraciones que se cuentan en este libro, poniendo de relieve que su estructura no es la de una simple agregación de elementos, sino la de una complicada madrépora que justifica el subtítulo “Una novela de novelas”.

En tercer lugar, algunas alusiones establecen nexos entre estas historias o novelas y el resto del mundo narrativo de Antonio Muñoz Molina. En este capítulo el motivo central es la idea de ser otro, que ya estructuraba *El invierno en Lisboa* (el pianista Giacomo Dolphin fue Santiago Biralbo) y se repetía en *El jinete polaco* (aquella vez en el sentido clásico de la novela de educación —que en *Sefarad* se pone en tela de juicio—), pero los ejemplos abundan por todo el libro y dejan muy claro, sobre todo a los lectores aficionados, que la apertura de *Sefarad* al mar de historias del siglo XX no es un capricho ni una concesión a la moda, sino una consecuencia casi fatal de un proyecto fraguado antes, donde se concentran preferencias, motivos y actitudes que han ido apareciendo a lo largo de toda su obra anterior.

Como es de suponer, porque es común a toda la narrativa de Muñoz Molina, quien se afilia en esto a la tradición de Balzac y Galdós, la marca externa de esta continuidad intratextual la proporciona la reaparición de personajes secundarios como Godino, “el secretario de nuestra casa regional”, recitador entusiasta de Baltasar de Alcázar y procedente de *Los misterios de Madrid* o el escultor Utrera de *Beatus ille* (ambos comparecen en el primer relato del libro, “Sacristán”). En otro nivel, el destino de personajes reales como Heinz y Margarete Buber-Neuman, comunistas perseguidos por los suyos, se había abordado de modo más novelesco en *Beltenebros*.

Y en otro, más profundo, no hay más que recordar la importancia de “El reino de las voces” (así se titula la primera parte de *El jinete polaco* y toda la novela en su traducción francesa) y la preocupación y la curiosidad por “las otras vidas” (reléase *Plenilunio*). Ambos motivos se combinan en *Sefarad* bajo nuevas perspectivas.

Al leer más de cerca “Eres” constatamos que la polifonía se muestra en el empleo matizado de las personas del verbo, empezando por la segunda del singular: “No eres una sola persona y no tienes una sola historia”. La distancia respecto del yo y el deíctico que interpela directamente al lector es análogo al de la prosa de Luis Cernuda en *Ocnos*, y al verso



de algunos de sus grandes poemas, como el “Díptico español” donde Cernuda admira a los personajes de Galdós,

*Miss Fly, Santorcaz, Tilín, Lord Gray,
Que, insatisfechos siempre, contemplabas
Existir en la busca de un imposible sueño vivo.*

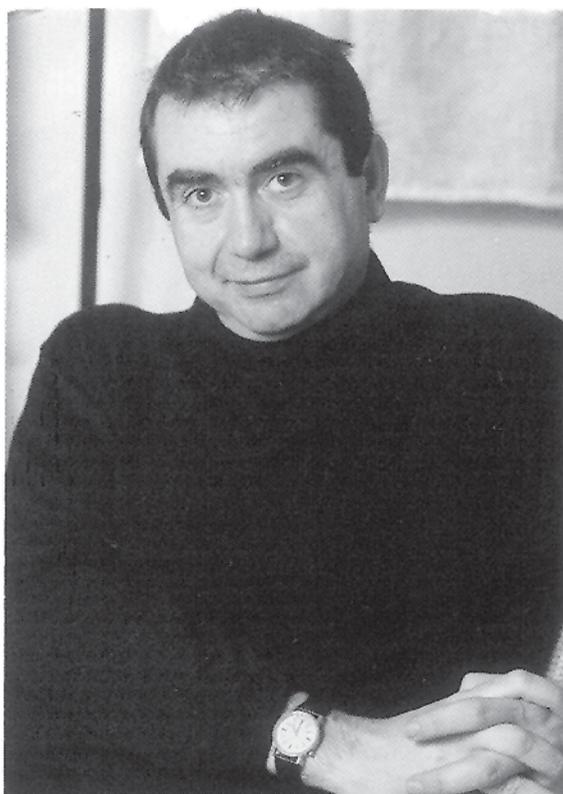
(No es gratuito, por otra parte, que Muñoz Molina haya elegido y comentado precisamente este poema de *Desolación de la Quimera*).

En el paradigma de Heráclito, bajo el tiempo incesante, la memoria involuntaria desencadenada por un olor o un sabor puede reconstruir al niño o al joven que uno fue, y todo se añade al yo, sin armonía unificadora: “Eres cada una de las personas diversas que has sido y también las que imaginabas que serías, y cada una de las que nunca fuiste, y las que deseabas fervorosamente ser y ahora agradeces no haber sido”¹.

Además de con el tiempo, el yo cambia con el espacio. Y el relato, familiarizado desde antiguo con Proust, se de-

«La apertura de
Sefarad al mar de
historias del siglo
XX no es un
capricho ni una
concesión a la
moda.»

mora en la sugestión de los nombres de las ciudades (ya estaba en *El invierno en Lisboa*) y su poder para sugerir la “pérdida de la identidad” en el anonimato de sus calles. Al recordar los espacios privados, como el cuarto del joven inquieto, refugio y encierro al mismo tiempo, se pasa a la primera persona del singular. Ese yo autobiográfico se prolonga en la imaginación ante otras habitaciones, la de Federico García Lorca en la Huerta de San Vicente, (“Yo había vivido en ese lugar, yo quería vivir alguna vez en una habitación como ésa.”), la de Van Gogh en Arles, la de Spinoza en Ámsterdam; Baruch Spinoza, expulsado de la sinagoga por los suyos y carne de hoguera por los cristianos, de haber vivido en otro país.



En ese punto, precedido por un “yo lector”² que cita de una carta de Kafka a Milena Jesenská (“Eres después de todo judío y sabes lo que es el temor”) se introduce una nueva variación narrativa, el yo narrador de una historia ajena, no autobiográfico (“Y entonces me viene a la memoria Primo Levi en su piso burgués de Turín, la casa donde había nacido y en la que murió, tirándose o cayendo por azar al hueco de la escalera...”) que desemboca en la tercera persona del singular para evocar la vuelta de Levi del campo de concentración: “cuando regresó, tres años más tarde, flaco como un espectro, sobrevivido del infierno, debió de sentir que en realidad estaba muerto, que era el fantasma de sí mismo el que volvía a la casa intocada, al portal idéntico...”.

A la inversa, Jean Améry, otra de las grandes figuras a los que *Sefarad* rinde homenaje, es alguien que el 12 de marzo de 1938, fecha del *Anschluss* de Austria por la Alemania nazi se ve convertido “en un ser humano que ya no podía decir “nosotros”.”³

Nuevamente en segunda persona del singular, la voz del narrador nos advierte que todos somos Walter Benjamín que se quita la vida en Port-Bou, o Primo Levi y Jean Améry, laicos e integrados en sus comunidades hasta que al ser confrontados con elegir una identidad eligieron declararse judíos, “unirse al número de las víctimas absolutas”. Tú eres ellos, puesto que “eres cualquiera y no eres nadie” (como el viejo capitán Nemo de *Diario del Nautilus*), eres el diferente, constituido por “el sentimiento del desarraigo y de la extrañeza”.

Dentro del despliegue de esta inestabilidad de ser, se allega ahora el testimonio autobiográfico de un personaje cuyas palabras recoge el narrador. “Yo no soy quien era

entonces, y estoy muy lejos de las ideas que me llevaron allí”, dice José Luis Pinillos al recordar su juventud en la División Azul. Améry era un niño y un muchacho tirolés con “Lederhosen”⁴ llamado Hanns Maier, hasta que las leyes raciales de Nüremberg (1935) lo hacen judío por decreto, igual que un revés de fortuna o de salud lo convierte a uno en diferente de “la normalidad de los otros” con la misma arbitrariedad con que Gregor Samsa se despertó una mañana convertido en un escarabajo monstruoso.

Son esenciales los matices de la metamorfosis. En el capítulo que nos ocupa se ha empleado el “eres”, el “yo era” autobiográfico, el yo lector que cita otros textos, el yo que se traslada a la tercera persona para narrar y el relato autobiográfico puesto en boca de otro, y cada una de esas modalidades, a su vez, predomina en las otras historias.

Como excepción, el primer capítulo presenta la perspectiva de la primera persona del plural, sólo que la mención constante del “nosotros” y de “lo nuestro”, en clave satírica y elegíaca servirá de contrapunto negativo a todo el resto del libro, larga variación sobre la intemperie. El yo autobiográfico que recibe una historia e incluye relatos dentro del relato organiza “Copenhague”, el tú en “Quien espera”, la autobiografía de un personaje y la narración en tercera persona en “Tan callando”, el tú no genérico sino dirigido a otro personaje, el monólogo de ese personaje y el yo del narrador en “Ademuz”, y así sucesivamente (no cabe en estas páginas agotar el catálogo).

Las metamorfosis y la identificación del narrador con los personajes reales o ficticios cuyas historias transmite —un poco como en *Orlando* de Virginia Woolf— permite el diálogo eficaz con los grandes textos testimoniales europeos de que se ocupa —Levi, Améry, Klemperer—, la presencia de personajes menos relevantes, verdaderos o ficticios, y con ello la interpenetración de lo público y lo privado, el entrecruce de autobiografía y ficción y en suma una eficacia moral y literaria muy poco corriente: *Mutato nomine/ de te fabula narratur*. Eres de Sefarad. ■

«La metamorfosis y la identificación del narrador con los personajes permite el diálogo con los grandes textos testimoniales europeos.»

Notas

¹ Para “la narración como historia virtual de uno mismo” ver Justo Serna, “Pasados posibles. Memoria, ficción y vida en Antonio Muñoz Molina”, en prensa para la revista valenciana *Pasajes*.

² Se ha observado con acierto que en esta obra los libros se ven como letreos que indican los caminos de nuestra memoria, parte de una historia compartida, de un paisaje habitado por obras literarias que han configurado Europa (Jamal Mahjoub, “Markers of memory”, *Times Literary Supplement*, 18 de mayo de 2001, p. 23).

³ *Más allá de la culpa y la expiación*. Edición y traducción de Enrique Ocaña, Valencia, Pre-Textos, 2001, p.113.

⁴ Quizá sea ése el nombre alemán de los “pantalones bermudas de cuero con medias blancas” que figuran en la citada traducción, p. 167. Convertidos en el texto de *Sefarad* en “pantalón corto y calcetines altos y peto tirolés” (A.M.M. leyó el texto de Améry en traducción francesa), esos elementos indumentarios convertirían el retrato de Améry en el equivalente de “una novela austríaca presentándonos a García Lorca vestido de torero en un bar de Granada”, según sostiene el austríaco Erich Hackl en un artículo donde pretende denunciar los “errores” del texto de Muñoz Molina (“El caso *Sefarad*. Industrias y errores del santo de su señora”, *Lateral*, n° 78, junio 2001). Al parecer, la vehemencia en la mala fe le ha impedido a Hackl leer lo que se lee en el texto de Améry (escrito, por cierto, en alemán, la lengua del señor Hackl). Ver la firme respuesta de A.M.M. (“El caso Hackl. El autor de *Sefarad* responde”, *Lateral*, n° 79-80, julio-agosto 2001, pp.6-7).





José Rienda

Contra el ruido

Apología egeniana y sorpresa ideológica del mar

poesía

An te todo, valga aquí la anticipación del necesario último ciceroniano: *nolo esse laudator, ne videar adulator.*

I

«[...] El ruido se traduce en una cierta forma, un cierto espectro, en el que son más frecuentes algunos componentes que otros. Está ligado al grado de desorden relativo del universo (entropía) en relación al grado de orden impuesto por la señal (entropía negativa) [...]. Einstein ha demostrado que la energía global suministrada por el ruido era más grande que la del canal, le proporcionaba más ocasiones de manifestarse puesto que su *banda pasante*, el conjunto de formas aleatorias que podía transmitir, era más amplia».

La lectura, las lecturas de cada uno de nosotros, constituye un todo en el que cualquier nuevo título que se incorpora a él está condicionado, no ya en su hermenéutica sino en su literal comprensión, por todos los ya leídos, pasando a su vez a formar parte del mismo todo que condicionará igualmente cada lectura inmediata. Se trata, pues, de reconocerle al acto de leer, repito, a la lectura en acto, el valor teórico de elemento historiable.

Nos interesa por tanto aclarar que la definición de “ruido” ofrecida ha de venir aquí desde un lugar concreto que irremediablemente impondrá un sesgo inequívoco a nuestra intencionalidad: porque tal definición es la primera página de la *Autobiografía del General Franco*, autobiografía del general Franco que por supuesto no es obra del general Franco, sino puesta en las manos ficticias de Marcial Pombo, viejo escritor antifranquista nacido del genio de Manuel Vázquez Montalbán. Y la idea de “ruido” que Montalbán explota en esta novela es clave para nosotros: ahí el “ruido”, es decir, ese elemento cuya energía es mayor que la del canal y que por lo tanto tiene más ocasiones para manifestarse, es sin duda el enemigo primero que ha de

combatir la memoria histórica. Esto es, el ruido es a la memoria lo que el agua al cauce, un agente de erosión que la modela al antojo de la necesidad inmediata. Por eso, Vázquez Montalbán pretendía que dicha novela actuase como una trinchera de defensa contra el ruido que durante veinte años de transición a la democracia ha perturbado la recepción de la realidad del régimen dictatorial. Y por eso nosotros, ahora, situados ya en ese horizonte de la memoria como forma de conocimiento, debemos andar en guardia ante la energía potencial del *ruido* (mucho más cercano a la ética constituida cotidianamente que incluso el inconsciente ideológico) para evitar que nuestro pasado inmediato, el que de un modo u otro nos liga a Javier Egea, no sea espesado —que no expresado— en crónicas construidas a golpes de ruido conscientemente controlado. Porque no valen las anécdotas o las experiencias compartidas. Porque no valen los rumores. Porque no valen las opiniones (viva la libertad de opinión, que dirían Alba Rico y Fernández Liria). Lo que evita el ruido es la certeza de que el canal de transmisión en el acto comunicativo no sea obstruido por intereses de índole alguna (e insisto aquí sin solapar a Nietzsche, por supuesto, no somos inocentes). Seamos por tanto materialistas, recurramos sólo al hecho contrastable, al texto escrito, a los durísimos dos puntos y comillas de un tipo específico de metodología althusseriano. Leamos en definitiva al poeta Javier Egea. De todo lo demás, en otra ocasión, seguiremos hablando más despacio.

II

Eso en otra ocasión, porque ahora continuamos afirmando, por ejemplo, que es pronto para la realización de un estudio crítico, radical [raxis] de la obra de Javier Egea. Porque: uno, cierto es que la obra de Javier Egea está ya definitivamente cerrada, incluso antes de su muerte, con lo que podemos leerla en su totalidad; pero, dos, no ha pasado el tiempo suficiente, pienso, para leerla con perspectiva histórica —perspectiva histórica que sí estuvo en guardia permanente sobre la mesa de trabajo de Egea por un lado y perspectiva histórica como sujeto agente para el acto lector inmediato de los años ochenta y noventa—, perspectiva definida en la importancia sobresaliente del recepcionismo, perspectiva definida en la brutalidad del inconsciente ideológico, en la escisión del yo-autor, en la tragedia —trágica, que no clásica— de la genialidad. No tenemos margen temporal y sí una venda de sentimentalismo obtuso además para la otra sentimentalidad de la poética egeniana, para la estirpe que se prende en la rebeldía de la noche decimonónica y se desprende sobre el “caosmos cotidiano” (no es mío el término), que se materializa con un salto mortal desde aquel otro romanticismo machadiano para señalar a ellos, a todos ellos, los asesinos, los vencedores, como títeres incluso de una maquinaria poderosa que impone sus leyes y sus horarios: recuerdo..., a la puerta de la cueva encantada brilla una luz de neón con el horario intensivo para los visitantes. Por tanto, es pronto para la realización de un estudio crítico, radical [raxis] de la obra de Javier Egea y, sin embargo, es tarde, muy tarde, demasiado tarde para cualquier home-



Javier Egea en el Paseo de los Tristes

naje. Y matizo: es tarde ya, ahora mismo, pero aseguro que no lo será en cualquier hora del siglo que viene. Porque, ¿acaso debemos obviar que Javier Egea era consecuente con su situación específica en todos los ámbitos vitales, al límite en su presente, sí, pero sobradamente fuerte en su porvenir literario, en el porvenir de su obra como edificio sólido ya desde la piedra primera de su método? Y no estoy pensando en el hecho literario granadino, sino en la historia misma de la literatura española. ¿Acaso hay alguien entre nosotros tan torpe como para no reconocer, no sé si con envidia, o con pasión, con camaradería seguro en casi todos los casos, la tremenda verdad que supone la obra de Javier Egea? Su asalto al canon literario por la puerta de atrás de las instituciones le llevará a la mejor plaza. La presencia de su obra será ya definitiva en el estudio de la literatura mientras dure la literatura como objeto en cualquiera de sus facetas. Esa era su verdad. Esa era su verdad. Y esa es la verdad que nosotros, al menos algunos y yo, defendemos de la mejor manera que puede defenderse: leyendo su poesía.

y III

Y podemos leer, por ejemplo, *Troppo Mare*. No sé si es el mejor libro de Egea —*Paseo de los Tristes*, señalan algunos; yo defenderé más adelante que la obra maestra de Javier Egea es *Raro de luna*—, pero lo que no ofrece duda es la importancia crucial de *Troppo Mare* en la trayectoria constructiva del autor y en la contextualización generalizada de su impacto literario. Porque *Troppo Mare* aparece como una carga de fondo a pocos metros de toda una tradición literaria que arranca sin lugar a equívocos en Góngora —recuerdo que tal vez la exposición más dinámica de la poesía gongorina es la ofrecida por Javier Egea junto a Rafael Alberti en la colección Biblioteca de la Cultura Andaluza, que se prolonga sobre el Romanticismo y que se instala cómodamente en el sentimentalismo actual como forma de rebeldía. Y ocurre que con *Troppo Mare*, con alguna aportación en el mismo sentido realizada en libros anteriores —remito aquí a mi artículo “Itinerario al mar: la poética de Javier Egea”, *Ficciones*, 2ª época, número 6, 2000, así como a la «Introducción y notas» que firmo en el *Troppo Mare* de Dauro—, esa tradición es herida de muerte al descubrirnos sus cimientos burgueses y al caer en desplome para posibilitar la construcción de una nueva casa sobre los escombros. El término clave es “ruptura”. De acuerdo. Sin embargo puede precisarse: ruptura sí, pero también traición consecuente respecto a la misma tradición literaria. No olvidemos nunca que: **El hecho literario es una consecuencia burguesa pro domo sua**. Esta es la derrota primigenia a la que la literatura se somete. Por eso hay que partir de su derrumbe, de sus cenizas y volverse contra la literatura con otra literatura. Leamos la *Poética*:

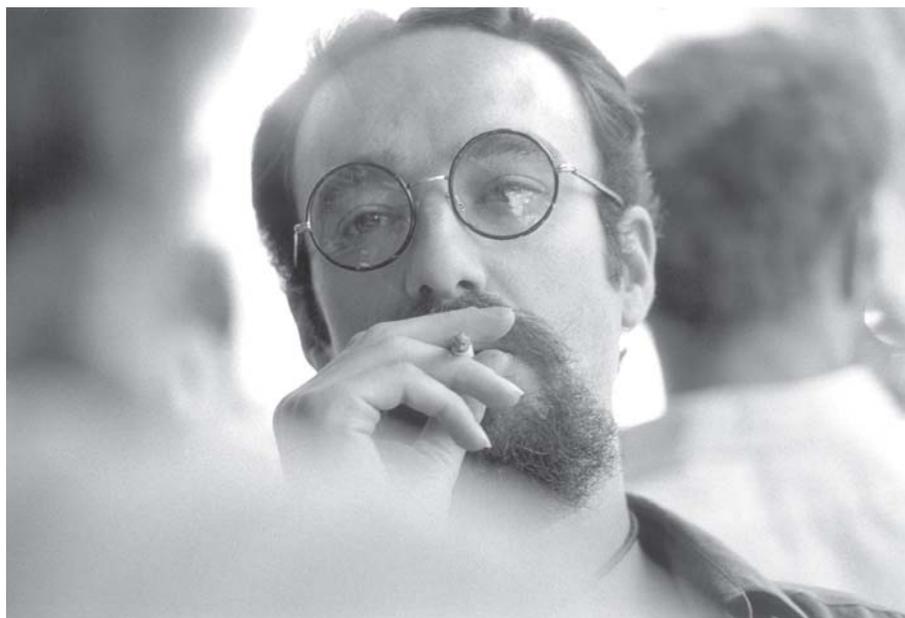
Vino primero frívola —yo niño con ojeras—
y nos puso en los dedos un sueño de esperanza
o alguna perversión: sus velos y su danza
le ceñían las sílabas, los ritmos, las caderas.

Mas quisimos su cuerpo sobre las escombreras
porque también manchase su ropa en la tardanza
de luz y libertad: esa tierna venganza
de llevarla por calles y lunas prisioneras.

Luego nos visitaba con extraños abrigos,
mas se fue desnudando, y yo le sonreía
con la sonrisa nueva de la complicidad.

Porque a pesar de todo nos hicimos amigos
y me mantengo firme gracias a ti, poesía,
pequeño pueblo en armas contra la soledad.

Y del mismo modo que es necesario el derrumbe de la tradición literaria, también lo fue para Egea el derrumbe de la experiencia personal. Porque tras ese derrumbe hallamos



Javier Egea

Javier Algarra

un horizonte nuevo cuya línea está marcada con un verso definitivo, el último de *Troppo Mare*, el primero ha de leerse:

«Hoy sólo sé que existo y amanece.»

Sabemos: llegar hasta ahí no fue más que una larga sentina, un proceso de desintoxicación física, sentimental, ideológica; un viaje *iniciático* incluso en el sentido más existencialista de la expresión. Llegar hasta ahí fue ponerse al límite del riesgo, tomar consciencia de la derrota, de los patios aquellos, y mirar a lo lejos para empezar a respirar. La historia de *Troppo Mare* es por todos conocida. Basta con señalar su simbología, sopesada por el autor hasta la extenuación, y reconocer su valor de cambio en la lectura: el agua en tromba desde Benínar, La Nube, Rosseta, los campos de ceniza, el mercado, los nardos, la música y, por encima de todos, la extrañeza sí, pero, más aún, la sorpresa ideológica del mar. Porque si el mar, tema recurrente, es pieza insustituible en el puzzle particular de la literatura como discurso ideológico para el conocimiento de la historia de las ideologías, ocurre que la inflexión de la función ideológica del mar en *Troppo Mare* es causa vivencial de su propia reflexión, de su escritura..., pero sobre todo consecuencia de unos supuestos poéticos en los que el materialismo canaliza el sentimiento, la historia, la tragedia, la verdad. El mar de *Troppo Mare* es constituido como, primero, paisaje para la reflexión, para el encuentro brutal entre el *yo* y el otro *yo-en-sociedad*, esto es, su desarrollo social. Segundo, el mar de *Troppo Mare* funciona a la perfección como índice inequívoco de una utopía definida en la libertad, *id. est.*, en el combatir un específico modo de organización económica estructurada (Estado) y su constituyente sentimental (familia); y tercero, el mar de *Troppo Mare* se nos ofrece como contrapunto que evidencia la derrota de la conceptualización ideológica, real en tanto que social igualmente, frente a la prolongación de aquel valor funcional encallecido en la misma historia literaria de la metáfora marítima. Pero es que, además, no se trata sólo de un mar como paisaje que es calibrador ideológico de la realidad social, sino que, sobre todo, se trata de una temática que ha sido usada por Javier Egea para concretar la puesta al día de los riesgos de una cotidianidad que pasa de ser imagen que seduce a convertirse en realidad alcohólica y épica y, más aún, para concretar la ruptura como punto de partida hacia la adecuación de la (dis)función literaria como producción ideológica consciente, cuya conceptualización ha sido por fin rescatada desde aquellas otras cavernas fascinantes, seductoras, embaucadoras en las que un dragón y una muchacha trabajan bajo la luz brillante, amenazante, del neón literario. ■

Poeta Javier, hermano, camarada, tu voz permanece,
pero para los que quedamos es más triste el camino.

«Javier Egea
era consecuente
con su situación
en todos los
ámbitos vitales.»



Ricardo Molina Castellano

m
úsica

«La O.C.G. ha conseguido conquistar un público fiel, realmente comprometido con la orquesta granadina.»

La temporada regular de conciertos es el camino que define la calidad y el carácter de una orquesta. Si bien las formaciones más prestigiosas siempre cuentan con el apoyo de su historia y de su discografía, las orquestas noveles tienen en su temporada regular el paso obligado para demostrar sus capacidades y sus ambiciones. La Orquesta Ciudad de Granada es todavía una formación muy joven, a pesar de sus doce años de existencia y de la sólida reputación que ha logrado como orquesta clásica. Necesita seguir demostrando ante sí misma y ante su público todas sus posibilidades, mediante unos programas cada vez más ambiciosos que muestren el modelo de orquesta que se persigue.

El programa de la temporada regular 2001-2002 destacó desde el principio por la ambición sinfónica que manifiestan la orquesta y su director titular Josep Pons. Se han programado partituras que exigen unos medios cuantitativamente muy superiores a los que actualmente cuenta la orquesta. No es la primera vez que ocurre esta circunstancia en la programación de la O.C.G., pero a diferencia de otras ocasiones, en esta temporada se ha realizado un cartel más propio de una orquesta sinfónica que de una orquesta clásica. La valentía que supone dar este paso en el papel es digna de elogio, pues el fracaso al abordar semejante programa podría dañar seriamente la reputación de la formación. Sin embargo, se están logrando altas cotas de credibilidad en la interpretación de las grandes partituras sinfónicas, sustituyendo la falta de medios por el entusiasmo y el buen hacer de su director titular.

El concierto de Josep Pons y la O.C.G. con la interpretación de la sinfonía *Titán* de Gustav Mahler, resultó muy revelador de las capacidades de la formación granadina. Se ofreció una versión de tan alto nivel, que hizo olvidar a los asistentes el desfase entre la instrumentación de la partitura y el número de componentes de la O.C.G. Se pudo eludir una interpretación camerística de la obra, con un sonido robusto y razonablemente equilibrado, aunque las cuerdas quedaran un tanto ahogadas en los fortísimos. Pero lo más importante fue que los músicos asumieron la responsabilidad de abordar una partitura extensa y de gran instrumentación con una naturalidad asombrosa. Atendieron a los detalles de la partitura, buscando un fraseo a cada pasaje y creando momentos de verdadera emoción, volcando su profesionalidad en los instrumentos. A nadie dejó indiferente esta velada, pues fue conmovedor escuchar a una formación granadina interpretando la música de Mahler con semejante nivel de calidad. Este concierto debería tomarse como punto de referencia para la

elaboración de los planes de futuro de la agrupación, empezando a plantear con seriedad la posibilidad de su ampliación como verdadera orquesta sinfónica.

Sin duda el gran artífice de todos estos logros es Josep Pons, con su labor como director titular y artístico desde 1994. No hay nada más que observar la diferencia de rendimiento de la orquesta entre los conciertos que dirige Pons y los conciertos en los que toma el relevo en el podio cualquier otra batuta, aunque se trate de los directores principales invitados. Con Pons la orquesta se suele mostrar más inspirada, tanto en su sonido como en su capacidad expresiva, independientemente de las formas y estilos de las partituras. Si bien es habitual que las formaciones tengan un mayor rendimiento con sus directores titulares, por elementales razones de conocimiento y entendimiento personal, en este caso no se puede obviar la enorme valía de Pons. El director empieza a mostrar una interesante madurez artística, capaz de abarcar un amplísimo repertorio.

Como en cualquier otra orquesta, en la O.C.G. también existen aspectos en los que la posibilidad de mejorar resulta mayor. Los enormes deseos de agradar en cada concierto hacen que se olvide el intento de realizar unas lecturas más profundas, más reflexivas, que busquen la exposición del sentido global de las obras con hondura. La precisión técnica y la modulación individualizada de cada pasaje no deben ser suficientes en la interpretación de las grandes estructuras sinfónicas. Además de tener un concepto claro de la obra, debe abordarse la dificultad de transmitir el significado de un mensaje, de diseccionar las inquietudes que han provocado la creación de la obra. Posteriormente siempre se podrá discutir la adecuación del planteamiento adoptado respecto a la partitura, pero al menos debe existir la intención de expresar más allá de las sensaciones que produce la música correctamente interpretada. Desde luego, exigir a una orquesta tan joven como la O.C.G. interpretaciones magistrales está fuera de lugar. Pero éste es un horizonte que no debe perderse.

Las butacas del auditorio Manuel de Falla se llenan en cada concierto. La O.C.G. ha conseguido conquistar un público fiel, realmente comprometido con la orquesta granadina. Pero también se trata, y esto es impagable, de un público cada vez más entendido y exigente que diluye las connotaciones sociales de los conciertos. Las veladas se convierten así en acontecimientos culturales de primer orden, en los que se siente el compromiso de los músicos y el público por vivir la música. Un compromiso que debe ser el apoyo firme para engrandecer a la orquesta granadina. ■

O.C.G./Arturo Otero



O.C.G./Arturo Otero



LE JAZZ GROUPE DE PARIS JOUE ANDRÉ HODEIR

Jazz in Paris N° 70, 2001. Gitanes Jazz Productions.

Jean Liesse, Roger Guérin, tps.; Nat Peck, hb.; Jean Algedon, s.a.; Georges Grenu, s.t.; Armand Migiani, p.; Fats Sadi; vib.; Pierre Michelot, b.; Christian Garros, bat.; André Hodeir, arr. & cond. (grab. Paris, 26, 27 junio & 2 julio 1956).

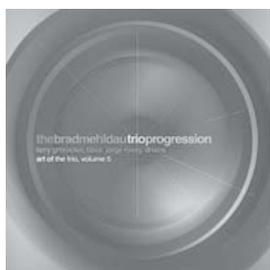


KENNY CLARKE'S SEXTET PLAYS ANDRÉ HODEIR

Jazz in Paris N° 39, 2000. Gitanes Jazz Productions.

Roger Guérin, tp.; Billy Byers, Nat Peck, hb.; Hubert Rostaing, s.a.; Armand Migiani, s.b.; Martial Solal, René Urtreger, p.; Pierre Michelot, Jean Warland, b. Kenny Clarke, bat. & líder; André Hodeir, arr. (grab. Paris, 26 octubre & 21 & 30 noviembre 1956).

André Hodeir (Paris 22-1-1921) alumno de Olivier Messiaen, es uno de aquellos músicos a los que más se conoce por sus tratados musicológicos y crítica que por su música. Una de sus constantes ha sido, y es, desvelar el misterio del hecho musical, hasta un peligroso límite que ha provocado que muchos lo tilden de pedante por desear teorizar sobre el misterio del swing o los acentos y armonías internas del jazz. Y aunque por ello pueda ser considerado como un músico clásico dentro del mundo del jazz, ésta es sólo una reflexión porque podría ser exactamente a la inversa. Su apuesta estética, aunque no lo parezca, no le debe nada a la llamada música "seria" o clásica. Responsable de la fundación de *Le Jazz Groupe de Paris*, encontró en sus músicos el vehículo de expresión justo como hicieron Ellington con su banda y Evans con el noneto de Davis. Las obras y arreglos de Hodeir son un *perpetuum mobile* en el que incluso las "improvisaciones" están escritas dentro del marco compositivo sin que pierdan frescura alguna. Con estas reediciones además queda demostrado que su música ha resistido el tiempo con la perennidad de lo clásico. Así la colección *Jazz in Paris* nos brinda la oportunidad de escuchar dos CDs en los que la estrella es la forma orgánica del sonido musical hodeirano, cuya estética heredera de "The Birth of the Cool" incorpora la originalidad y calidad de intérpretes como Martial Solal, René Urtreger, Pierre Michelot, Roger Guérin o Hubert Rostaing, clásicos del jazz francés y europeo. Mención aparte merece el liderato de Kenny Clarke, francés adoptivo que actúa de pivote rítmico y otorga a Hodeir un eje flexible sobre el cual las relecturas de temas de Monk, Dameron, Ellington, Mulligan, Carter o Davis se transforman en camaleones de una cálida transparencia que provocan las emociones más lúcidas. Quizá alguien podría argüir que se trata de arreglos un tanto controlados pero ¿no es acaso París una hermosísima ciudad sobre un riguroso trazado? ■ **Jorge Córdova**



THE BRAD MEHLDAU TRIO: PROGRESSION.

Art of the Trio, vol. 5 (2 cds)

Brad Mehldau, piano; Larry Grenadier, contrabajo; Jorge Rossy, batería

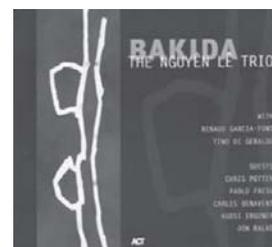
Quinta entrega de la serie que constituye la reinterpretación que hace Mehldau de una forma esencial en el jazz: el trío para piano. Brad Mehldau es un músico muy ambicioso que escribe textos ambiciosos que también busca redefinir o descubrir la naturaleza del acontecimiento musical a tra-

vés del lenguaje. Busca así el pianista respuestas difíciles y tangibles a un arte temporal e intangible, tanto por escrito como pulsando el teclado de su Steinway como si fuera una Remington. Auto-declarado romántico al que cabría añadirle post-moderno, nuestro protagonista tiene en Brahms, Goethe o Kant ídolos en una particular capilla que también comparten Coltrane, los Red Hot Chili Peppers o los beatniks. Los medios técnicos y expresivos probados ante el público del Village Vanguard son más que suficientes, además de que pocos pianistas actualmente logren la empatía trascendental de esta nueva trinidad jazzística. Grenadier y el español Rossy son la poderosa base de un discurso fenomenalmente entramado. Pero parece que para Mehldau no es suficiente y seguirá en su búsqueda del grial que lo redima ante sí mismo y ante los standards a los que cada vez descubre nuevos resquicios. Allí están otra vez: "The more I see you" o "It might as well be spring" entre otros. En lo que se refiere a sus propios originales –"Dream's Monk" o "Resignation", ya presentado en su introspectivo "Elegiac Cycle"– éstos son los que nos otorgan las claves de comprender lo que por escrito queda como tarea casi imposible. Por momentos se logra la comunión y lo etéreo adquiere una solidez que se transforma en monumental. Gracias Brad, aunque por instantes nos hagas cuestionar la fe en la música. Oír para creer. ■ **Jorge Córdova**

NGUYỄN LÊ : BAKIDA.

ACT 9275-2 World-Jazz, 2000

Nguyễn Lê (gt), Renaud Garcia Fons (b), Tino di Geraldo (dms, prc), Chris Potter (ts), Paolo Fresu (tp), Carles Benavent (b), Kudsi Erguner (fl), Jon Balke (p), Karim Ziad (perc), Illya Amar (marimba).



Este guitarrista franco-vietnamita (París 1959) ha logrado, tal vez mejor que nadie, llevar hasta sus límites más atrevidos el concepto de *fusión*. Partiendo de un sólido dominio del jazz (ha tocado con Toots Thielemans, Quincy Jones, Johnny Griffin, Didier Lockwood, Dewey Redman, Randy Brecker, Gil Evans, Steve Lacy, Dee Dee Bridgewater, Dave Liebman...), intentó superar los experimentos que tan buen resultado le dieron a sus maestros John McLaughling o Chick Corea, entre otros, buscando un lenguaje común realmente provechoso para todos los géneros en contacto. Su formación en filosofía, que incluye una tesis sobre el concepto de «exotismo», le debe haber ayudado a no caer precisamente en este peligro: se mantiene siempre muy lejos de las ensaladas de tópicos que la mundialización promociona a expensas de la verdadera música popular. Su guitarra terriblemente funky se amolda perfectamente a la música española (*Jazzpaña* 1993), como a la norteafricana (*Maghreb & friends* 1998, junto a Cheb Khaled), la africana (*Zanzibar* 1992, *African dream* 1989), o al jazz puro y duro (*Angel*, 1997). Una prueba especialmente representativa de que su talento no es menor que su atrevimiento es el admirable y enigmático *Tales of Vietnam* (1995) donde se funden en perfecta armonía nada menos que un jazz «eléctrico» a lo John Scofield con la enigmática y profunda solemnidad de la música tradicional vietnamita. Su último trabajo, *Bakida*, que también cuenta con la colaboración del elegante trompetista italiano Paolo Fresu, cómplice de varias de sus aventuras, es una síntesis aun más atrevida si cabe, en la medida en que intenta ahora crear un terreno ambiguo donde todos estos géneros dialoguen entre sí, desde España a Cerdeña pasando por Serbia y Turquía, todo y siendo fiel a su propio sonido, un jazz-funk agresivo, digno heredero del Miles Davis de *Decoy* o *Tutu*. ■

Antonio Pamies



Juan de Dios Salas

Retrato de artista ante página en blanco

Escritores vistos por el cine

Miguel de Cervantes (*Cervantes*, 1967), Gustave Flaubert (*Madame Bovary*, 1949), Ambrose Bierce (*Gringo viejo*, 1989), Yukio Mishima (*Mishima*, 1985), Janet Frame (*Un ángel en mi mesa*, 1990), Walt Whitman (*Beautiful dreamers*, 1990), Oscar Wilde (*Oscar Wilde*, 1960; *Los juicios de Oscar Wilde*, 1960), Lillian Hellman (*Julia*, 1977), Dorothy Parker (*Mrs. Parker y el círculo vicioso*, 1994), John Reed (*Rojos*, 1981)... Son algunos de los novelistas, poetas y dramaturgos cuya vida —o parte de ella— ha sido inmortalizada, más o menos fielmente, por el cine.

Lo mismo ha ocurrido con la de Dave Hirsh (*Como un torrente*, 1958), Clive Langhan (*Providence*, 1977), Paul Varjak (*Desayuno con Diamantes*, 1961), Alvy Singer (*Annie Hall*, 1977), William Lee (*El almuerzo desnudo*, 1991), Liz Hamilton & Merry Noel Black (*Ricas y Famosas*, 1981), Samson Shillitoe (*Un loco maravilloso*, 1966), Tom Chambers (*Una mujer para dos*, 1933), Yuri Zhivago (*Doctor Zhivago*, 1965)... Aunque respecto al primer grupo hay un detalle que los diferencia: estos sólo existen en la ficción.

Para retratar la vida de unos y otros el Cine ha empleado, desde siempre, una serie de situaciones narrativas y dramáticas. En algunos casos, estas son idénticas a las utilizadas para hablar de pintores, escultores o músicos, y se podrían concretar en el uso de constantes o, si se quiere, de tópicos referidos a la personalidad del artista: el creador *bigger than life*, el genio extrovertido; el genio introvertido; el creador incomprendido y amargado; el creador admirado y encantador; el loco maravilloso; el modesto y concienzudo artesano, etc... En otros casos los “lugares comunes” son aplicables, casi exclusivamente, a los profesionales de la escritura.

Sobre tres de ellos quisiera hablar: la presencia de referencias autobiográficas, más o menos veladas, en las ficciones creadas por los escritores; el shock sufrido por el escritor que descubre la total ausencia de parecido o, por el contrario, el parecido excesivo que existe entre sus ficciones y la realidad; y, por último, las tensas y, generalmente, insatisfactorias relaciones que los escritores han mantenido con

ese arte vampírico y mefistofélico por excelencia que es el Cine, cuando trabajan para él.

Como la vida misma

Dar una explicación a unos versos, a un capítulo, a determinadas novelas o a ciertas piezas teatrales, a partir de acontecimientos ocurridos en la vida de sus autores es una tentación a la que el Cine nunca se ha podido resistir. Vendría a ser una búsqueda de lo cercano en lo sublime; una forma de plasmar la admiración por el artista que, a partir de situaciones cotidianas, de vivencias parecidas a las de cualquier otra persona, es capaz de elaborarlas, trascenderlas y convertirlas en Arte.

Pero también es, en ocasiones, la búsqueda de la parte más “llana”, más humana del genio creador: una manera de decirnos al resto de los mortales que no todo es resultado de su superlativa imaginación; que es un ser humano y que algunas de esas cosas que nos ofrece están sencillamente extraídas de su hacer cotidiano. Incluso no deja de ser un intento de psicoanalizar al artista, buscando —y empeñándose en encontrar a toda costa— el hecho biográfico preciso, a ser posible con lugar, día y hora, que subyace en tal o cual pasaje de su obra.

Todo esto se planteará, unas veces, desde el conocimiento y la documentación más exhaustiva acerca de la vida del autor en cuestión; otras, desde la libertad especulativa y creativa más absoluta por parte del cineasta.

Ni que decir tiene que todo lo dicho surtirá un mayor efecto, resultará más impactante, en tanto en cuanto el escritor elegido haya existido —o exista— realmente, y sea conocido. Así pues, por muy brillante que sea el modo en que los ficticios escritores protagonistas de *La última vez que vi París* (1954) —Charles Wills—, *En la boca del miedo* (1995) —Sutter Cane— o *Desmontando a Harry* (1997) —Harry Block— trasladan sus vivencias personales a sus obras (los dos primeros, por cierto, son trasuntos de los reales Scott Fitzgerald y H.P. Lovecraft, respectivamente), nada sorprende tanto al espectador medio como descubrir, sentado en la oscuridad de la sala, que “Romeo y Julieta” nació de un amor imposible del genial dramaturgo inglés (*Shakespeare in love*, 1998); que Hemingway escribió “Adiós a las armas” a partir de sus experiencias bélicas y amorosas durante la 1ª Guerra Mundial (*En el amor y en la guerra*, 1996), o que los monstruos imaginados por Mary Shelley, Byron y Polidori nacieron de una apuesta creativa (*La novia de Frankenstein*, 1935; *Gothic*, 1986; *Haunted summer*, 1988; *Remando al viento*, 1988).

Que todo esto sea más o menos cierto históricamente, poco importa desde un punto de vista cinematográfico. El Cine ya ha hecho suyas esas vidas y ha convertido a sus dueños en algo más que hombres y mujeres de carne y hueso: los ha convertido en **personajes** del Séptimo Arte.

Es este mismo proceso y esa misma relación vida-causa/obra-efecto, lo que se ofrece en aquellos films que muestran, por ejemplo, las tempestuosas relaciones afectivas de Anais Nin y Henry Miller (*Henry y June*, 1990), Paul Verlaine y Arthur Rimbaud (*Vidas al límite*, 1995) o T.S. Eliot y Vivienne Haigh-Wood (*Tom y Viv*, 1994); la dramática historia de amor del escritor C. S. Lewis y la

«El Cine ya ha

hecho suyas

esas vidas.»



Michael Caine interpreta a un típico galán maduro en *Dulce libertad* (1986), de Alan Alda

poetisa Joy Gresham (*Tierras de penumbra*, 1993) o la de la novelista Isak Dinesen (*Memorias de África*, 1985); la persecución que sufrió Oscar Wilde por parte de la conservadora sociedad británica (*Wilde*, 1997), o la turbulenta y autodestructiva existencia de Charles Bukowski (*El borracho*, 1987). Este método también se puede encontrar en las películas que muestran la ajetreada vida del aventurero y poeta François Villon (*El vagabundo poeta*, 1927; *Si yo fuera rey*, 1938; *The vagabond king*, 1956) o en aquella que narra la idílica infancia de los novelistas Harper Lee y Truman Capote en un pequeño pueblo del sur de EE.UU. (*Matar a un ruiseñor*, 1962).

Pero si llamativos son estos films que se construyen a partir de una historia real adornada con más o menos elementos ficticios, mucho más lo son aquellos otros que toman como protagonistas a escritores de carne y hueso para, desde la más absoluta libertad elucubrador, acercarse a su obra. Así ocurre, por ejemplo, con Agatha Christie, Dashiell Hammett y Franz Kafka, quienes en *Agatha* (1979), *Hammett* (1983) y *Kafka* (1991) asumen directamente sus papeles de “héroes de ficción” y se cruzan con personajes o se ven envueltos en situaciones que conformaron, conforman o conformarán la base argumental de algunas de sus obras. Por cierto, en los tres films se juega con la intriga: en el primero, asistimos a la extraña desaparición de la archifamosa escritora; en el segundo, el mismísimo Hammett se ve envuelto en un caso de chantaje y asesinato; en el tercero, un apocado oficinista llamado Kafka trata de escapar, en una Praga expresionista, de un pesadillesco universo dominado por extraños personajes, representantes de los poderes fácticos, que quieren eliminarlo.

A caballo entre dos mundos

¿Qué ocurre cuando las barreras que separan la realidad de la ficción desaparecen; cuando lo que se creía fruto de la imaginación se hace tangible; cuando el novelista, el poeta o el dramaturgo salen de su reducto creativo y se tropiezan, cara a cara, con unos personajes y unas situaciones que pensaban sólo eran fruto de su capacidad inventiva? O lo que es peor, ¿qué ocurre cuando un escritor descubre que “la realidad” por él dibujada no se parece en nada a “la auténtica realidad”?

Tratar de responder a estos interrogantes ha sido y es una de las situaciones dramáticas más y mejor manejadas por el cine que usa al mundo de la literatura y los escritores como soporte argumental.

Como se puede deducir fácilmente, la mejor forma de responder a tales cuestiones es utilizar la figura de escritores ficticios. Con ellos, los creadores cinematográficos pueden disponer de una gran libertad de acción, generadora de infinitas posibilidades dramáticas.

Habitualmente, bajo el formato de la intriga, del misterio por resolver, nos encontramos con el escritor que, de repente, se ve en la tesitura de aplicar todos sus conocimientos teóricos de ficción para solventar las situaciones que le plantea la práctica de la realidad. Así les ocurre a los novelistas Holly Martins (*El tercer hombre*, 1949), Mickey King (*Historias peligrosas*, 1972), Dennis Meechum (*Best Seller*, 1987), Margaret Ford (*Casa de juegos*, 1987) y Cornelius Latimer Leyden (*La máscara de Dimitrios*, 1942); o a los dramaturgos Myra Hudson (*Miedo repentino*, 1952), Andrew Wyke (*La huella*, 1972) y Sidney Bruhl (*La trampa de la muerte*, 1982).

Por supuesto, no todo será investigación detectivesca. El humor es una fórmula perfecta para ilustrar este choque entre realidad y ficción. Allen lo utiliza en *Desmontando a Harry*, pero también en *Balas sobre Broadway* (1994), donde su alter ego, el dramaturgo David Shayne (John Cusack), autor de vidas de ficción hechas de situaciones y diálogos teatrales, se verá enfrentado y vencido en su propio terreno por “la vida de verdad”, por las vivencias y diálogos reales que es capaz de escribir el personaje de Cheech (Chazz Palminteri), un gangster dramaturgo, artista nada pagado de sí mismo, reverso luminoso del petulante autor interpre-

tado por Cusack. En *Tras el corazón verde* (1984), humor y altas dosis de emoción se conjugarán para que veamos cómo la autora de best-sellers Joan Wilder se enfrenta con villanos y héroes en nada parecidos a los de sus novelas, convirtiéndose ella misma en una heroína bien distinta a las que aparecen en sus escritos. Y también humor, pero muy negro, es el que se respira en *Misery* (1990), en la que Paul Sheldon, un famoso autor de novelas románticas, será secuestrado por una de sus fanáticas lectoras y padecerá en sus propias carnes las consecuencias de sus ficciones.

La tentación del celuloide

El propio Cine se ha mostrado desde siempre muy contundente al denunciar cómo ha utilizado, y en ocasiones destruido, a aquellos escritores que, atraídos por los cantos de sirena de la nueva forma de expresión artística, decidieron trabajar para este Señor Oscuro cuyo vampírico corazón se mueve a 24 latidos por segundo. Faulkner, Hellman, Chandler, Brecht, Nabokov, Steinbeck, Dos Passos... son algunos nombres de grandes literatos que salieron mejor o peor parados de su aventura cinematográfica. Una aventura en la que otros muchos fracasaron estrepitosamente, atrapados en el mecanismo de los grandes estudios, desangrados creativamente por los intereses de los magnates de la industria o utilizados simplemente como reclamo de *qualité* para sus producciones. Aunque tampoco hay que olvidar que, en muchas ocasiones, este fracaso fue resultado de la manifiesta incapacidad de estos escritores para adaptarse a las exigencias que el nuevo arte, el nuevo lenguaje, planteaba.

Las experiencias de estos literatos, sus vicisitudes, sus éxitos y sus desencuentros, suelen servir de inspiración a aquellas ficciones en las que los personajes principales son novelistas o dramaturgos de éxito tentados por el Cine. Y así podemos encontrar desde los que abandonan sus tranquilos lugares de residencia para marchar a trabajar a la soleada California, donde serán parcialmente devorados por el Sistema —el novelista James Lee Bartlow en *Cautivos del Mal* (1952) o el autor teatral Barton Fink en el film homónimo (1991)—, pasando por el que se encuentra con que la *troupe* del cine arriba a su pequeña ciudad para rodar una versión “libre” de su novela —Michael Burgess en *Dulce Libertad*, 1986—, y llegando hasta el que no sólo trabaja para el Cine, sino que acompaña a la *troupe* en sus desplazamientos y que, además de ser “chico para todo”, tiene que hacer continuos cambios en su propio guión, a tenor de los caprichos del director, de la estrella o de cualquier técnico —el tímido dramaturgo Joseph Turner White de *State and Main* (2000)—.

Todos ellos y otros muchos más ilustran, perfectamente, una batalla cruenta, sorda e inconclusa entre dos formas de expresión artística condenadas a entenderse, aunque nadie haya sabido —ni creo que se pueda saber jamás— cómo lograrlo. ■



Warren Beatty era John Reed en *Rojos* (1981), dirigida por el propio Beatty

«El humor es una
fórmula perfecta
para ilustrar este
choque entre
realidad y
ficción.»



Jacqueline Bisset y Candice Bergen interpretan a dos novelistas con éxito en *Ricas y famosas* (1981), de Georges Cukor



José Abad

Lolita

Cine y novela

«Kubrick había
decidido
acompañar los
títulos de crédito
con un encadenado
de fotos de
jovencitas.»

Residente en Estados Unidos desde antes de la guerra —siguiendo uno de los periplos literarios y viajeros más sugerentes del siglo XX—, Vladimir Nabokov (1899-1977) puso punto y final a «Lolita» en 1954 pero, aun tratándose de un autor consagrado y de escribir en inglés desde hacía tres lustros —«La verdadera vida de Sebastian Knight» es de 1941—, no encontró editor para su obra más festejada sino un año después y en Francia, a causa de las previsible zancadillas de la censura yanqui. La novela no llegaría a los USA hasta 1958, causando un gran revuelo y pingües beneficios que la convirtieron de inmediato en una adaptación apetitosa y un punto equívoca, porque ¿qué buscaba el adaptador potencial, el barniz intelectual que proporcionaba el espléndido libro de Nabokov o subirse al carro del éxito que el nombre de Lolita auguraba? Stanley Kubrick y su socio, el productor James B. Harris, se hicieron con los derechos de adaptación a la pantalla cuando el primero estaba aún inmerso en el rodaje de Espartaco (Spartacus, 1960), y llevaron a cabo una de las lecturas más inteligentes que podían hacerse, si bien su ejemplo ilustra a la perfección los sempiternos encontronazos que existen entre cine y literatura en general, y cine y novela en particular.

Desde el principio, y esto evidencia el enfoque que pretendía darle al film, Kubrick quiso contar con el concurso de Nabokov. Éste, por su parte, pasó de una reticencia inicial a una completa dedicación —según contó— luego de tener un sueño en que se vio a sí mismo leyendo el guión. Se diría, sin que deba entenderse necesariamente como una crítica, que Nabokov no tuvo una comprensión inmediata del medio en que iba a trabajar: el libreto que entregó a Kubrick en junio de 1960 equivalía a unas ocho horas de metraje, o sea, un material imposible de filmar. Cabe pensar que había adaptado su obra por entero, sin tener en cuenta que por la simple diferencia existente entre «imagen verbal» e «imagen visual» (y a causa de las fuertes convenciones que pesan sobre el Séptimo Arte), la Lolita de celuloide debía ser otra cosa. Cualquier adaptación de este tipo

puede verse como la traducción en imágenes del texto literario. En Italia existe el adagio «Tradurre è tradire» (Traducir es traicionar); así pues, entendida como traducción, toda adaptación empieza siendo una traición. Nabokov ignoraba esto.

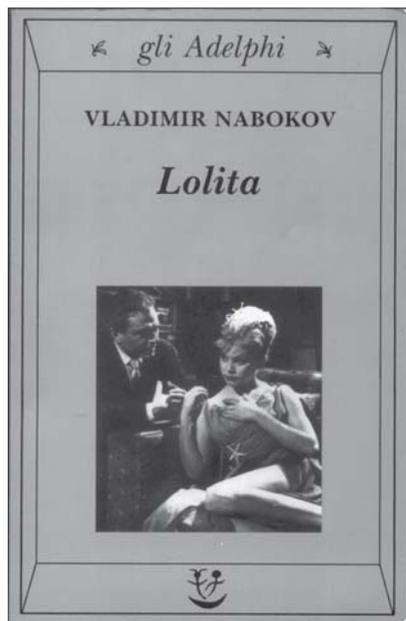
Finalmente, el escritor entregó un guión que Kubrick-Harris aceptaron con la condición de poderlo alterar a su antojo: las diferencias que introdujeron fueron tantas que Nabokov acabó publicándolo años después, en 1974, «no tanto para refutar un film espléndido como para proponer otra variante de una novela antigua», según confesión propia. ¿Orgullo herido de literato que necesita dejar claro qué le corresponde a él y qué a los cineastas? En cualquier caso,

muestra de las distancias que la mayoría de los escritores marcan a la hora de encararse con uno considerado inferior en la rígida jerarquía de las artes.

En un principio, y para señalar el mayor número de condicionamientos que sufre un medio de naturaleza industrial (multitudinaria) como el cine, es necesario detenerse en las modificaciones que Kubrick-Harris debieron aceptar a priori, y que relacionaría con el carácter explícito de la imagen cinematográfica. Desde el mismo momento en que se anunció el proyecto, la Legión Católica de la Decencia empezó a presionar a la Metro Goldwyn Mayer, productora del evento, temiendo qué podía ver la luz con semejante historia. Según Antonio Castro (DIRIGIDO POR..., n.º 41), «Kubrick trató de negociar por anticipado [con la tal Legión], pero tuvo que renunciar a una serie de cosas si quería contar con su aprobación». Un primer cambio, decisivo, se llevó a cabo en la persona de la protagonista: en la novela, Lolita es una niña impúber; en la película, con la actriz seleccionada (Sue Lyon), la relación se da entre un hombre maduro y una adolescente, o sea, aunque censurable, una relación decididamente menos incorrecta que la descrita por Nabokov. En el primer montaje, además, Kubrick había decidido acompañar los títulos de crédito con un encadenado de fotos de jovencitas, en tanto una voz en off explicaba qué debía entenderse por «nínfulas» a decir de la novela... La Legión Católica rechazó esta propuesta, pues concebida así, la secuencia divulgaba el problema sin condenarlo; de ahí que se ideara con intenciones ridiculizadoras (y por tanto, moralizantes), la escena que hoy abre el film: la de unas manos de hombre que pintan las uñas del pie a una adolescente. Kubrick boicoteó la moraleja abundando en los ecos decadentes que sugiere dicha imagen.

Otro de los cambios acometidos fue la drástica reducción de la carga erótica del libro. La explicitud de lo visual hace peliagudo el tratamiento de situaciones (de sexo, también de violencia) sin caer en lo pornográfico o lo gratuito. Lo que sigue debiera pormenorizarse más detalladamente, pero puede decirse grosso modo que en una novela, más allá de las palabras, de ciertas palabras, es el lector quien pone en su imaginación, por ejemplo, la cantidad de sangre que quiere en una acción violenta cualquiera. En cine, en cambio, no. Aunque recursos como la elipsis y el fuera de campo tienen función similar a esa omisión icónica que conlleva el relato escrito, la imagen se caracteriza por su frontalidad. No significa esto que no pueda darse una obra elegante y explícita: recientemente, Julio Medem ha demostrado que sí en su estimable Lucía y el sexo (2001), pero las cosas hace cuarenta años eran diferentes. Para evitar otro tipo de coacciones, más directas, la productora había movilizado ciertos fondos retenidos en Inglaterra y la película se rodó casi en su totalidad a esta parte del Atlántico: Kubrick aprovechó para quedarse en Londres y ya nunca volvió a Hollywood.

En el caso de Lolita (1962) es interesante señalar cómo, precisamente, la fidelidad al texto original pueden llevar una película a terrenos confusos. La novela está escrita en una rigurosa primera persona (en un prólogo escrito por el apócrifo John Ray se informa que el manuscrito de Humbert



Humbert tiene un peculiar subtítulo: «Confesiones de un viudo de raza blanca»); estamos, pues, en los parámetros de una literatura, presuntamente confesional, donde la acción está filtrada por la voz narradora dominante. Esta radical subjetividad sólo podría conseguirse en la pantalla mediante un continuo ejercicio de cámara subjetiva que en las ocasiones que se experimentó ha resultado extenuante: recuérdese *La dama del lago* de Robert Montgomery, a partir de la excelente novela de Raymond Chandler... Kubrick empieza el film por el que es el final del libro —el asesinato de Quilty a manos de Humbert Humbert— e introduce el resto del relato mediante un flash-back, esto es, como un recuerdo de H.H., aproximándose de este modo a la primera persona de la novela. Para completar dicha operación, la voz en off del personaje se escuchará en diversas ocasiones.

Primer inconveniente: el recurso al flash-back provoca en la película una serie de (ligeras) incoherencias. En la película —no ocurre en el libro—, el personaje recuerda cosas que no puede recordar, por la sencilla razón de que no lo tienen como testigo ocular, tal y como ocurre en la secuencia del baile en que la cámara divide su atención (no se olvide: el recuerdo del protagonista) entre éste, que se aleja de la pista para espiar a Lolita, y los comentarios de la Sra. Haze y sus amistades, en el local, pero fuera del campo de visión de aquél. El flash-back que se presenta como evocación de un personaje, exige la presencia constante de éste, y si no el dominio, sí el predominio de su mirada... Tampoco esto sucede: después de la muerte accidental de la Sra. Haze, con quien H.H. se ha casado para estar cerca de la chica, éste recibe una visita del matrimonio Harlow, amigos de la difunta. Los recibe en el cuarto de baño, donde segundos antes sonreía de felicidad mientras apuraba un trago: ya no hay obstáculos entre él y Lolita; Kubrick introduce una procaz carga irónica en dicha secuencia apoyándose en un punto de vista «ajeno», el de los recién llegados: los Harlow descubren entre la ropa del reciente viudo el revólver con el que pensaba asesinar a su mujer... y piensan que la presencia del arma responda a ideas suicidas surgidas del dolor por semejante pérdida. H.H., aquí, ignora. El trabajo de focalización ha propuesto un equívoco que le concierne tangencialmente, que va de los Harlow al público, a través de la puesta en escena del director.

La elección del flash-back tiene por contrapartida una ruptura con la linealidad de la novela que beneficia al film: en el libro, según Kubrick en una opinión compartida por muchos, el interés del relato decae una vez que el hombre ha consumado sus relaciones con la niña. A partir de ese momento, el novelista plantea un segundo clímax basado en la venganza que H.H. trama contra Quilty, el mediocre personaje que le robó a Lolita. En la película, la acción comienza por la ejecución de la venganza y el salto atrás en el tiempo lo que hace es desvelar por qué el tipo interpretado por James Mason ha asesinado a ese otro incorporado por Peter Sellers. Se podría hablar, asimismo, de las sugerencias que la película aporta al texto: cuando el asesinato, Quilty se refugia detrás del retrato de una joven dama. H.H. dispara a través del cuadro, apuntando sobre la figura femenina, y es como si las balas no fueran tanto contra Quilty como contra Lolita...

La mirada central sigue siendo la de H.H., pero en el film entra en acción la de los demás personajes. Esto redundará en beneficio de «los otros», que en la novela sufrían la implacable tiranía del narrador. La Sra. Haze, esa ama de casa con ínfulas intelectualoides (habla del Doctor Zhivago pensando que es un eminente psicoanalista), una mujer vulgar, sí, gracias a la labor de Shelley Winters, pasa a ser una víctima de las oscuras maquinaciones de H.H.; hay una pizca de piedad hacia ella, inexistente en la novela. El personaje de Quilty también es más complejo; en la novela era el tipejo a quien H.H. liquida; en el film, en cambio, se convierte en una especie de mala conciencia, un grotesco guardián de los valores de esa sociedad que condenará al protagonista por su pecado, a pesar de participar secretamente de él. Lo que en el libro era el relato autobiográfico



de un obseso, desde su más tierna infancia hasta su encarcelamiento, que proponía además un diagnóstico sobre el origen de su filia (la muerte repentina de Annabel, su primer amor, siendo ambos unos chiquillos), en la pantalla es el caso de obsesión de un adulto que se enamora de una chica que podría ser su hija.

Otra de las partes de las que prescindió el film fue la dedicada al largo vagabundeo de H.H. y Lolita por todo el país que Nabokov empleó para hacer una severa radiografía de la Norteamérica de su tiempo. Kubrick, no es menos crítico, pero concentró sus ataques contra la mediocridad pequeñoburguesa en unos pocos personajes —la Sra. Haze, sus amistades— y en alguna situación concreta —el baile en el instituto—. Después de ser abandonado, en la novela, H.H. mantiene una relación con Rita, una mujer «que tenía el doble de la edad de Lolita»; de esta manera, con estos vaivenes en torno al corazón de la historia, Nabokov sugiere los altibajos de una existencia cualquiera. La película debe prescindir de esto: el cuadro que hace de la vida de un hombre es más limitado. Los episodios grotescos de la novela —el matrimonio en París de H.H. con Valeria, una emigrante polaca que se fuga con un taxista ruso o la surreal expedición que hace al Ártico— desaparecen prácticamente. Una producción Metro Goldwyn Mayer (curiosamente, una de las productoras de talante más conservador del Hollywood clásico) no podía permitirse demasiadas salidas de tono.

Una de las más férreas convenciones que sufre el relato cinematográfico es la de atenerse a una duración estándar que oscila entre la hora y media y las tres horas de proyección: algunas salas se niegan a proyectar películas de más de dos horas porque les alteran los horarios y la cosa se salda con una sesión menos al día, pérdida que no pueden subsanar aumentando eventualmente el precio en taquilla. Se sabe de soluciones vergonzosas: ciertos cines aceleran ligeramente la velocidad de proyección para ganar unos minutos. El tiempo es oro, que dicen. La novela, en principio, no cuenta con semejantes trabas. Es más, han estado de moda los novelones de mil páginas que no sé si la gente llegaba a leer, pero que eran los que encabezaban las listas de los más vendidos. Teniendo en cuenta esa obligada labor de reducción cuantitativa (que no cualitativa), Lolita es una adaptación modélica: pierde en desarrollo, no en concentración. Quizás Nabokov ofrece un material más vasto, pero no por ello Kubrick fue menos incisivo. Su trabajo está lejos de una mera ilustración del texto; sonsacó los aspectos más reconocibles a la novela —el personaje obsesivo, la relación imposible entre el hombre y la niña, ciertos usos y costumbres de la sociedad norteamericana— y los elaboró de manera cinematográficamente impecable. La circunstancia resultante es la ideal: el lector que gozó con una novela magistral, puede reencontrar aquel mundo en una película excelente. ■

«Kubrick

empieza el filme

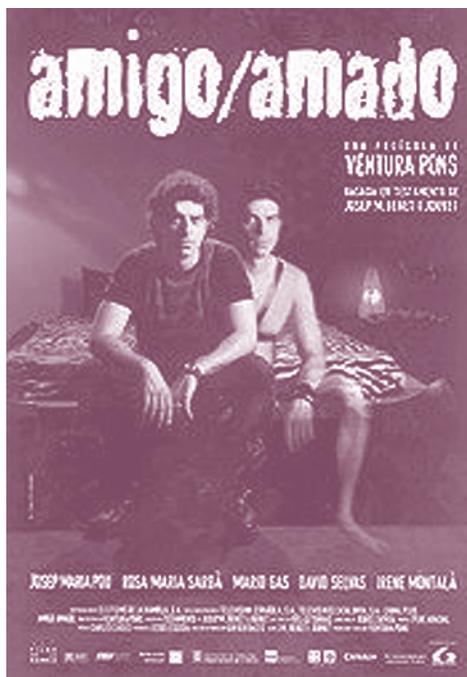
por el que es el

final del libro.»



Gracia Morales

Cine y teatro en la filmografía de Ventura Pons



El debate sobre las relaciones entre cine y teatro nos ofrece una temática apasionante, pero demasiado compleja como para tratar de abarcarla en este artículo. Mi intención se limita a apuntar algunas nociones muy básicas, para después centrarme en dos de las películas de Ventura Pons, director que se ha caracterizado por partir de textos teatrales para la elaboración de sus guiones fílmicos.

No es necesario aclarar cómo el nacimiento y desarrollo de la producción cinematográfica y televisiva ha traído consecuencias de todo tipo en el mundo teatral; yo destacaría, sobre todo, la transformación de los hábitos y del horizonte de expectativa en el espectador. El cine, por su capacidad para “grabar” la imagen, para “grabar” el sonido, ofrece al público una gama de posibilidades que el teatro no puede (y quizá no necesita) plantearse. Como consecuencia, este último se ha ido cerrando sobre sí mismo, convirtiéndose en un reducido más o menos elitista, hasta llegar a autodefinirse como un “espacio de resistencia” frente a la cultura masiva del cine y, sobre todo, la televisión. No obstante, lo cierto es que, a pesar de esa distancia entre los dos géneros, han aparecido otro tipo de relaciones muy interesantes: hoy día, hay muchos dramaturgos que también escriben guiones para largometrajes o series televisivas, al igual que directores y actores que trabajan en ambas vertientes. Es decir, aunque los medios técnicos de uno y otro sistema de comunicación sean diferentes, existen determinados elementos que los siguen emparentando: básicamente, el hecho de contar una historia, utilizando la palabra y la imagen, encarnada en unos personajes que son interpretados por hombres o mujeres.

Esta hilazón esencial ha sido bien entendida y aprovechada por Ventura Pons. Nacido en Barcelona en 1945, empezó su carrera como director de teatro a los 21 años, con obras de Shakespeare, Hampton o Zorrilla, entre otros. Tras la cámara debuta doce años más tarde, con *Ocaña, retrat intermitent*. Desde entonces hasta hoy se ha convertido en uno de los directores más prolíficos y laureados del cine español.

Lo que me interesa ahora de él es cómo ha trasladado al cine textos dramáticos de dos importantes autores catalanes: Josep M. Benet i Jornet y Sergi Belbel. Del primero, Ventura Pons toma *E. R.* para construir *Actrices* (1996) y dos años más tarde la obra *Testamento*, en la que está basada su *Amigo/amado*. A partir de obras de Sergi Belbel, Ventura Pons ha realizado otras dos películas: *Caricias* (1997) y *Morir (O No)* (1999).

Para plantear la relación entre cine y teatro que propone este director, voy a comparar el texto que sirve de base

y la película tal y como llega al espectador, centrándome en las dos más recientes: *Amigo/amado* y *Morir (O No)*.

En estas dos cintas encuentro determinadas características comunes, las cuales están también presentes en prácticamente toda su filmografía. Ventura Pons elige historias de una gran profundidad emotiva e, incluso, filosófica; suelen ser narraciones cotidianas, donde el elemento humano es el principal protagonista; hablan de amor y desamor, soledad, incomunicación, miedos, esperanzas...

ADEMÁS, en casi todas ellas tiene una gran importancia la palabra hablada. Como en el teatro, Pons nos presenta voces muy ricas y complejas, las cuales, sin dejar de ser coloquiales, conservan una indudable calidad literaria. Finalmente, otro aspecto en el que se alía también con el teatro es en la elección de sus actores. Acostumbra a trabajar con profesionales formados en el mundo de la escena: entre otros, Josep M. Pou, Rosa M^a Sardà, Mario Gas (en *Amigo/amado*), Lluís Homar, Carme Elías, Vicky Peña, Amparo Moreno o Ana Lizarán (en *Morir (O No)*). Estas peculiaridades otorgan a Ventura Pons un discurso propio, emparentado con determinados recursos básicos en el ámbito teatral. Ahora bien, sus trabajos son cinematográficos, y esto exige realizar ciertos ajustes a la pieza dramática.

Empecemos con *Amigo/amado*. Fue el propio Benet i Jornet el encargado de crear el guión fílmico a partir de *Testamento*. Hay varios cambios que resultan muy significativos a la hora de entender cómo al público del patio de butacas de un teatro y al de una sala de cine se le debe ofrecer dos productos diferentes. Por ejemplo, *Amigo/amado* comienza adelantando datos que en *Testamento* no se conocen hasta transcurridos unos diez minutos de la obra: por una parte, la grave enfermedad del profesor y su conciencia de que morirá pronto y, por otra, el hecho de que el muchacho, David, ha dejado embarazada a Alba, la hija del amigo del profesor. Así, la película elimina la sensación de intriga, de espera o de alerta que sí mantiene el texto en sus primeros compases.

En segundo lugar, existe un elemento que el guión fílmico sacrifica con respecto a la obra original: me refiero a las “voces” que se escuchan al comienzo y al final de las siete escenas que componen *Testamento*. Estas “voces”, anónimas, diferentes cada vez, le aportan una esencia coral que no aparece en la película. Benet i Jornet con este recurso, consigue transmitir al receptor la impresión de que la historia de los protagonistas forma parte de una colectividad que también busca, se desespera, se necesita, huye, se encuentra...

«Como en el teatro, Pons nos presenta voces muy ricas y complejas.»

Finalmente, el apartado donde más modificaciones se producen es en la introducción de elementos nuevos. El texto de Benet i Jornet se sustenta sobre un esquema muy elemental: tres personajes y tres espacios. Una clara apuesta por la “simplicidad”; nunca hay más de dos personajes en escena y se ayuda mucho de la comunicación telefónica, que le permite presentar a uno de los hablantes sólo como “voz”. La historia de *Testamento*, que recrea un extraño triángulo amoroso, queda mucho más cohesionada, más “esencializada”, cuando ese trío de personajes es el único con presencia corporal.

En *Amigo/amado* se rompe con la limitación espacial indicada: aparte de los tres lugares íntimos de los protagonistas (su comedor, su dormitorio, su baño), la acción ocurre también en la calle, el coche, la Facultad, etc. Ahora bien, el elemento más importante que quiebra esa estructura tripartita indicada es la introducción de dos figuras que en el texto sólo eran una voz o una referencia: la mujer del amigo, Fanny, y su hija, Alba. A ambas se le otorga un lugar propio en la adaptación cinematográfica, pero sin apenas distorsionar la historia del texto original, la de los tres hombres. Madre e hija se moverán casi todo el tiempo al margen del resto de la acción, juntas por las calles de Barcelona o en el apartamento de la hija. Fanny tomará un protagonismo que ni siquiera se insinuaba en el texto: de hecho, la decisión final de abandonar a su marido modificará enteramente el final que *Testamento* proponía para éste. No obstante, en mi opinión, la presencia de estos dos personajes queda fuera de la historia principal. Si bien el papel que interpreta Rosa M^a Sardá dibuja una figura interesante, su problemática no llega a insertarse plenamente en el resto de la película.

Otro tema nuevo que se introduce es el de la eutanasia. En la primera escena, el profesor pide a un médico amigo suyo (esta figura tampoco aparecía en la pieza teatral) que le ayude a acabar con su vida cuando vea la enfermedad muy avanzada; en una última secuencia añadida, el enfermo llama al doctor diciéndole que ha llegado el momento, que quiere morir. Así pues, también la conclusión de este personaje se ve tergiversada con respecto a la propuesta en *Testamento*, donde ni siquiera se apunta esa posibilidad de elegir la propia muerte.

Por último, quiero detenerme en un detalle muy representativo de los diferentes códigos que sustentan el teatro y el cine. En *Testamento* no aparece el nombre de ninguno de los tres personajes; en *Amigo/amado* sí. El “profesor” es Jaume Clarà, el “amigo” es Pere Roure, el “muchacho” es David Vila. Creo lícito desarrollar una serie de ideas a partir de esta sutil diferencia. El teatro de Josep M. Benet i Jornet, según he indicado ya, se caracteriza por su depuración. No hay ningún elemento de más: la arquitectura que plantea es simple, directa y precisa. El autor parte desde el *modus operandi* específico del mundo teatral: su tendencia al simbolismo, la metáfora, la esencialidad; de ahí que los personajes sean anónimos: son abstracciones que no necesitan una identidad concreta, pues se mueven en un espacio conscientemente ficticio, donde “voces” desconocidas irrumpen en las pausas de la acción. En cine, debido a sus posibilidades de reproducir enteramente la realidad, esa ficcionalidad tiende a

camuflarse. Todo aparece, no hay simbolismo sino presentación: por eso los protagonistas también necesitan un nombre, una identidad concreta.

El caso de *Morir (O No)* resulta diferente puesto que la estructura del texto también lo es. Las obras de Belbel se caracterizan porque, sin dejar de estar escritas para teatro (él mismo es un magnífico director), introducen elementos que, indudablemente, surgen del magisterio del cine. En la producción de Belbel, veintitrés años más joven que Benet i Jornet, puede rastrearse la huella del lenguaje fílmico, que ha formado parte de la educación y la visión del mundo propia de su generación.

Morir (Un instante antes de la muerte), el texto en el que se basa la película de Ventura Pons, ocurre, como indica la acotación primera del autor, en “diferentes espacios de una gran ciudad”. Son siete historias distintas, aunque internamente relacionadas, donde se reúnen catorce personajes. Recordemos cómo, en una de ellas, un coche de la policía, tras saltarse un semáforo en rojo, colisiona contra un joven motorista. Este tipo de situaciones, imposibles de llevar a un escenario sin recurrir a la elocuencia de lo simbólico, le ofrecen en cambio al director una amplia gama de posibilidades. También es muy cinematográfico el ritmo de los diálogos: Ventura Pons los reproduce casi textualmente, sus modificaciones se limitan a acortar varios monólogos o a suprimir ciertas intervenciones. Son conversaciones muy dinámicas, con esa tendencia hacia lo inesperado, el malentendido y la contradicción que tanta importancia tiene en un tipo de dramaturgia muy presente en nuestros días.

Por tanto, los elementos que Pons introduce son más una cuestión de “mirada” que de transformación de la historia original. Pons decide, por ejemplo, rodar en blanco y negro la primera parte de la película (“Morir”), con una cámara que parece llevada en mano, que se mueve muy rápida, produciendo un cierto desasosiego en el espectador, y opta también por mantener el tono dramático; la segunda parte (“No morir”), en cambio, es en color, con un enfoque mucho más clásico, más agradable para el receptor, y con una interpretación actoral que roza la comicidad. También opta por crear una especie de imagen intermedia entre cada escena, donde la cámara pasea por la calle o por la fachada de un edificio pareciendo buscar a su siguiente foco de atención.

En conclusión, hemos planteado algunos aspectos comunes y otros que diferencian el cine del teatro. El lenguaje teatral, por sus limitaciones escénicas y por su inmediatez, imprime un carácter más depurado, más esencial, al mensaje que transmite. De ahí que se considere un fenómeno elitista: ciertamente, el buen teatro necesita de la participación del espectador. El peligro es que ese público vaya quedándose cada vez más reducido, mientras los creadores teatrales avanzan solos en su búsqueda, de espaldas a sus destinatarios. El riesgo en el cine, por el contrario, es otro. Su masividad puede llevarle a olvidar la principal finalidad de toda obra de arte: despertar en el receptor su capacidad intelectual e imaginativa. Me parece que las producciones de Ventura Pons, sin renunciar a la riqueza potencial del lenguaje fílmico, han sabido encontrar ese necesario espíritu reflexivo e interrogante. ■

«Es muy
cinematográfico
el ritmo de los
diálogos:
Ventura Pons los
reproduce casi
textualmente.»





Rafael Martín-Calpena

El cine, instrumento de poesía

Desde hace tiempo tengo la sensación de que los territorios de lo cotidiano se escriben con la gramática de la banalización. El arte, entendido como función poética del lenguaje (cualquiera que éste sea), se presenta como un reducto donde albergar nuestras esperanzas. En las artes plásticas, el teatro, la música, la danza o la literatura (incluyendo la propia poesía), el lirismo pierde terreno en beneficio de un prosaísmo limitado muchas veces al mero relato vacío o corto de propuestas. Si bien el fenómeno es llamativo en la literatura (recuerdo que Caballero Bonald dijo en estas mismas páginas que en España hay buenos prosistas, pero —añado yo— pocos novelistas verdaderos), en la cinematografía mundial la situación es más preocupante.

Aplicar el concepto de poesía al cine resulta cuando menos chocante. Está claro que poesía y cine poseen lenguajes tan diferentes como lo demuestra el hecho de que la base del acto poético es la palabra y la del cine la imagen. Efectivamente, a pesar de esto se podrían establecer determinados paralelismos entre los recursos estilísticos de ambos discursos. No en vano, a los distintos tipos de transiciones entre planos (corte, encadenado, barrido...) se suele llamar signos de puntuación. Asimismo, se podría hallar en cine algunas de las figuras más típicas de la poesía: elipsis, símbolos, paralelismos, hipérbolos, personificaciones, perífrasis, metáforas, reiteraciones o incluso rimas. Aunque no creo que pueda hablarse de poesía en su sentido literario (prefiero atenerme al término lirismo, que me parece más adecuado para calificar una intención, una apuesta que se desvíe, en mayor o menor medida, de los objetivos de una narración clásica, convencional), utilizaré indistintamente ambos vocablos.

Sospecho que fue en el cine mudo donde la simbiosis entre narratividad y lirismo se dio con más felices resultados. Al estar basadas casi por completo en la imagen, las películas mudas debían adaptar a sus parámetros lingüísticos ciertos recursos conceptistas, lo que les confería una clara vocación lírica presente incluso en los relatos aparentemente menos interiorizados (véase desde Eissenstein o Pudovkin hasta Keaton o Murnau). Luego, el halo poético del cine mudo en gran parte se perdió con la llegada del sonoro.

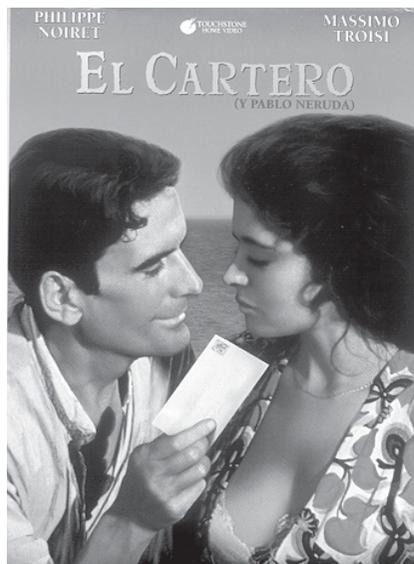
Si bien los grandes directores de cine del pasado (Ford, Renoir, Mizoguchi, Buñuel, Hawks, Truffaut, Ophüls, Turner, Bergman, etc...) supieron traspasar los límites del objeto relatado para convertirlo en objeto cargado de lírica a través de su pericia e intuición, sólo los destacados del presente, en especial los incluidos en eso que se ha dado en llamar cine de autor, son capaces de mantener la dignidad poética que el arte cinematográfico merece: los Lynch, Kiarostami, Egoyan, Coen, Imamura, Erice, Medem, Guerín, Yimou y tantos otros, son los que salvan al espectador de ahogarse en el prosaísmo plano que desde Hollywood e imitaciones de Hollywood anega las pantallas; los que nos ofrecen una visión de la realidad más contenida, reflexiva o contemplativa, una necesidad de detenerse a observar y pensar, a dirigirse al fondo en una búsqueda de explicaciones, de verdades, de interrogantes.

Aparte de este aliento poético presente en las producciones de tan personales directores, existen las películas que han abordado la poesía como tema desde distintos puntos de vista. Como ejemplos, la británica *Tom y Viv* (Brian Gilbert, 1994), un acercamiento a la relación del poeta T.S.Eliot con su primera mujer; *El cartero y Pablo Neruda* (Michael Radford, 1994), emotiva película sobre el poder de la poesía, con elementos de hagiografía nerudiana; o *Vidas al límite* (Agnieszka Holland), una historia sobre las relaciones entre Verlaine y Rimbaud.

Por último, la argentina *El lado oscuro del corazón* (Eliseo Subiela, 1992) probablemente sea la película en la que la poesía como materia literaria es más reconocible, aunque esté insertada con no demasiada fortuna. La cinta, que se abre con unos hermosos versos de Dylan Thomas (*La pelota que arrojé / cuando jugaba en el parque / aún no ha tocado el suelo*), propone introducir en la trama la palabra poética, los versos recitados, la música de la poesía, esto es, la palabra del poeta. En la narración se recitan o se dicen versos de Oliverio Girondo, Mario Benedetti (quien hace dos *cameos* como marinero recitando en alemán) y Juan Gelman. Si el pretexto es la búsqueda por parte del protagonista Oliverio de una mujer que sepa volar, el personaje principal es la poesía. Junto a la fisicidad de la musicalidad de la poesía, hay un acercamiento al género como forma de vida; de hecho, Oliverio dice que su oficio es el de poeta y gana algo de dinero o comida recitándole a los conductores en los semáforos o prestando sus versos a cambio de un filete. Esta actitud vital es la que más me interesa de la película porque consigue que la poesía se inmiscuya de tal manera en la narración que lo cubre todo en ella, desde los planteamientos del relato, su plasmación en algunas escenas hasta los diálogos y el pensamiento de los personajes. Desde luego, el intento de Subiela es gratificante, pero me parece que no logra un equilibrio entre la palabra poética y la imagen. Su experimento hace aguas, en mi opinión, por dos razones. Una equivocada puesta en escena nos ofrece momentos más cercanos a la estética del videoclip de los años 80 que a una aproximación a la poesía. Además, la película está envuelta en una retórica del amor repleta de lugares comunes que raya lo cursi, si no es que llega. Vean la escena en la que él se desnuda delante de su amada para luego arrancarse literalmente el corazón, ofrecérselo en un plato y bailar con ella, que aprieta el órgano mientras se deslizan al son de la música. O aquella otra que muestra la pasión del acto amoroso por medio de la combustión de los objetos que rodean a los amantes. Ya se sabe, todo arde ante el fuego de la pasión. Tópicos que creo no encajan en una producción que trata de infundir interés por la poesía, o al menos, imbuirla de ella. O quizá encajen precisamente por eso.

En suma, como ya dije más arriba, la relación entre el cine y la poesía consigue cotas más altas cuando se presenta en términos de lirismo, de belleza formal, es decir, cuando se obvia el lenguaje poético-literario y se atiene a los recursos propios del lenguaje audiovisual. Pero en esta difícil relación lo peligroso es que este tipo de propuestas que miran la realidad con ojos líricos se vayan desechando en aras del siempre temido entretenimiento. Que el poeta quede relegado a la mínima expresión por el artesano. Que la lírica sucumba ante el avance del relato ya masticado y preparado para ser engullido. Lo reconfortante, en cambio, es que aún quedan algunos rebeldes que, como Buñuel, consideran el cine como instrumento de poesía. ■

«La relación entre
cine y poesía
consigue cotas más
altas cuando se
presenta en
términos de
lirismo, de belleza
formal.»



El valor de La Vega

Jorge Castro



iencia



Jorge Castro

No es difícil percatarse de los profundos cambios que está sufriendo la vega de Granada, entendida en sentido amplio, o lo que es lo mismo, ese territorio extremadamente fértil que se abre a los lados de los cauces de los principales ríos de la comarca, y que administrativamente pertenece a un buen número de municipios, como Huétor Vega, La Zubia, Armilla, Ogijares, Churriana, Ambroz, Pruchil, Santa Fe o Fuentevaqueros, aparte de Granada, que en realidad le da poco más que el nombre, pues no es mucho el territorio de vega que posee. Un paseo por sus caminos muestran un sarampión de edificaciones de todo tipo, tanto residenciales como industriales o de servicios, aparte de las correspondientes carreteras e infraestructuras asociadas, desde canteras hasta gasolineras. Ciertamente es que el avance urbano sobre la vega ha estado ocurriendo continuamente, pero el ritmo de las dos últimas décadas no tiene precedentes, ni en la magnitud ni en la forma.

La vega de Granada es un caso más del vergonzoso procedimiento con el que en no pocas ocasiones las administraciones gestionan el territorio, sea rural o urbano. Los municipios legislan a su antojo en aquello que pueden y más, lo que se traduce en una guerra por captar inversiones y población. Cada vez que se expone un plan general de ordenación urbana o unas normas subsidiarias se arremete contra lo que aún queda, y con frecuencia se recalifica lo que conviene argumentando razones poco justificadas. En muchos casos las obras y edificaciones carecen de los permisos correspondientes, ya sea de construcción o de uso, hasta el punto de que en ocasiones son los propios municipios los que llevan a cabo actuaciones de legalidad dudosa. Y por si fuera poco, la normativa existente es un alegato al caciquismo: las edificaciones ilegales proliferan por todas partes siempre y cuando al implicado no asuste demasiado la amenaza de multa, única medida de contención que se practica, y por ende injusta. La paradoja resultante es tan vieja como el hombre: el carente de recursos suele hacer poco, mientras que aquellos con sobrada economía hacen lo que les place, desde mansiones hasta supermercados.

Sorprende cómo se pueden cometer legalidades tan aberrantes e ilegalidades tan flagrantes en una sociedad supuestamente avanzada como la nuestra, aunque la respuesta, por irónico que parezca, es por todos conocida. Aparte

de hipotéticas corrupciones que pueda haber de por medio, en la base de la cuestión anidan tanto un fallo de procedimiento como una voluntad explícita de no hacer nada. No se toman medidas eficaces para frenar esta avalancha de despotismo urbanístico, y en el fondo hay más interés por consentir que por remediar, tal vez esperando a que se cometan barbaridades cada vez mayores hasta que la situación sea irremediable. Además, difícilmente puede legislar ante sus ciudadanos un consistorio que se convierte en el primer infractor de su propio reglamento o que cambia la normativa a discreción cuando le es necesario. Hace años, por ejemplo, que los sucesivos gobiernos (aunque no todos) en el municipio de Granada prometen que la ciudad no se expandiría hacia la vega. Ya han copado —o como mínimo asignado a futura urbanización— hasta el último terrón entre la ciudad y las rondas de circunvalación, se han legalizado construcciones ilegales, incluidas urbanizaciones enteras, y se ha asignado una enorme superficie para la instalación de un nuevo ferial en plena vega. La planificación y organización del territorio es además dantesca. Los pueblos del cinturón crecen mezclando polígonos industriales con viviendas, los edificios carecen de la más mínima coherencia estética, las calles tienen un trazado azaroso, más influido por la imposición de una nueva edificación que por un plan estructurado. La conexión de la ciudad con pueblos del cinturón se está haciendo a través de carreteras fundamentalmente rurales (como el Camino de Purchil o la ribera de los ríos Genil o Darro), convirtiendo caminos y veredas en sórdidas vías de densísimo tráfico, sin arcén ni señalización la mayoría de las veces, sin apenas anchura para que pasen dos turismos, en las que lo único que se ha hecho es la pavimentación y la conexión física con otra carretera de mayor envergadura, sin una mínima predicción de uso y de riesgos, así como de cualquier pronóstico de futuro. La mejora del transporte público en el área metropolitana o su armonización entre distintos municipios —posiblemente acciones con menor coste que la construcción de nuevas carreteras— no sólo siguen en el tintero, sino que se han prometido ya tantas veces que resulta difícil creer en una verdadera voluntad de llevarlas a cabo.

Quizás en la base de todo esto se encuentre un problema cultural de primera magnitud, de ignorancia individual

.../...

«No se toman
medidas eficaces
para frenar esta
avalancha de
despotismo
urbanístico.»



Jorge Castro

Apertura de pista para la actual Circunvalación

.../...

y colectiva que origina una incapacidad para apreciar y valorar nuestro entorno con parámetros que vayan más allá del dinero. Una carretera permite la circulación de miles de coches (que previamente han de ser adquiridos por el usuario) inflando el valor de los puntos que conecta. Un nuevo edificio, aparte de dar cobijo a varias familias (que en el fondo puede que sea lo de menos, pues en el centro hay más de 30.000 viviendas en ruinas) genera enormes beneficios, tanto directos como indirectos. La recalificación de terrenos, pongamos por caso, para la construcción de un ferial, permite la adquisición de nuevos terrenos a precios irrisorios al tiempo que pingües reembolsos derivados de las plusvalías del viejo recinto. Una vez más, el urbanismo —supuestamente una actuación planificada de los poderes públicos para resolver y evitar los problemas de las ciudades— se pone al servicio de los intereses de una clase adinerada o política en detrimento de los ciudadanos.

La tierra como tal, por el contrario, sólo produce patatas o pepinos, cosas que están además en el estante del supermercado y que pueden traerlas hasta desde Holanda, llegado el caso. ¡Con la de tomates que producen los invernaderos de Almería! Éste es el argumento esgrimido en ciertas ocasiones al hablar del futuro de la vega, los excedentes agrícolas y la gran productividad de otras regiones, como los cultivos en invernaderos en el litoral, capaces de proveer a los mercados durante todo el año. La vega se convertiría así en una región agrícola comparativamente poco rentable. Este razonamiento carece sin embargo de todo fundamento hasta en lo meramente económico, básicamente por sopesar sólo el beneficio inmediato. En primer lugar, carece de visión histórica, pues un territorio como la vega puede ser fuente de nuevos cultivos de extraordinaria rentabilidad, del mismo modo que lo fue en el pasado con distintos cultivos en diversos momentos. En segundo lugar, carece de visión futura, pues muchas de las zonas que hoy día son las principales proveedoras de alimentos tienen indefectiblemente sus días contados (caso de amplias áreas de invernaderos en Granada o Almería), mientras que la vega podrá producir estos productos siempre. En tercer lugar, adolece de un verdadero ajuste de los costes de producción. En la vega son poco más que la semilla, abono y mano de obra, mientras que en los lugares supuestamente rentables los costes inmediatos se disparan debido a las técnicas de cultivo (material para construcción de invernaderos, precio del agua, ingentes insumos en abonos y productos fitosanitarios, semillas con características muy particulares y caras, etc.). En cuarto lugar, carece de toda evaluación de los costes derivados, que tarde o temprano repercuten en el bolsillo del contribuyente, tales como desproporcionadas inversiones estatales para sistemas de riego, o la salinización y con-

taminación de los acuíferos del litoral, costes que son nulos o despreciables en terrenos agrícolas como la vega de Granada. En definitiva, se ha demostrado hasta la saciedad que lo más apropiado desde una perspectiva racional, tanto para el individuo como para el conjunto de la sociedad, presente o futura, es empezar por consumir los alimentos producidos localmente, si tal producción es razonablemente factible.

Al concepto de valor le atribuimos sin dificultad un componente funcional o monetario, en el que cada objeto, acción o situación tiene un valor dependiente de las preferencias de elección establecidas por el mercado, es decir, por la ley de la oferta y la demanda. Pero en el análisis económico también entran en juego otros elementos como el valor estético, el patrimonial, o el ético, de los que cada vez somos más conscientes que pueden superar al componente funcional cuando se traducen en dinero. Un paisaje tiene un componente estético que hace que aumente considerablemente el precio de una vivienda con vistas al mismo. Una catedral o un bosque tienen un componente patrimonial que empujan a la población y a los gobiernos nacionales o supranacionales a promulgar su protección y conservación. Llegados a extremos, el valor funcional de cualquier cosa se supedita sin titubeos al bienestar humano: no aceptaríamos vender nuestros riñones por atractiva que fuese la suma de dinero ofrecida. En última instancia, el componente ético está sin duda por encima del meramente funcional, del dinero. Es precisamente esta otra apreciación del valor de las cosas —que a pesar de ser un concepto simple e inmediato ha costado décadas de sufrimiento a las personas y de agresiones de todo tipo al entorno para que empiece a implantarse en la sociedad moderna— lo que ha propiciado que los economistas se preocupen ahora por asignar un valor mercantil a bienes universales, como el aire, el agua, los bosques, o la calidad humana del entorno que nos rodea, en un intento por traducir las cosas en dinero para mejor entendimiento humano. Aunque aberrante en su filosofía (en última instancia a la vida humana no se le puede poner precio), es un intento útil y positivo para que la sociedad, y especialmente los gobiernos, se percaten del valor de bienes erróneamente poco apreciados. No es desde luego un arrebató altruista del conjunto de la sociedad, sino más bien una toma de conciencia de que nuestro bienestar depende de la calidad de nuestro entorno.

¿Qué valor podríamos asignarle a la vega? De entrada, la tierra no tiene valor ponderable en los términos en que acostumbramos a dárselo a las cosas, pues posee un importante componente ético. El valor de la tierra no debe ser una tasación del mercado, su precio real no existe, y todo ello porque en realidad y en justicia no nos pertenece,

«Un territorio
como la vega
puede ser fuente
de nuevos cultivos
de extraordinaria
rentabilidad.»



Jorge Castro

Construcción de la actual Circunvalación

no es nuestra. Si se le pudiese asignar un dueño, éste sería aquellos que fueron, los que hoy somos y los que serán en el futuro, todos y nadie, del mismo modo que lo es el aire y los océanos. De la tierra, no lo olvidemos, obtenemos nuestros alimentos, nuestro sustento, un bien común y universal del que no nos podemos apropiar. Y en el caso particular de la vega de Granada se da la circunstancia de ser tremendamente fértil y productiva. Todo despojo que hagamos de ella, aun en el caso de ser estrictamente necesario, debería ir precedido de un análisis minucioso de los costes en sentido amplio. El nuevo ferial arrasará más de 800.000 m² de vega de la más fértil. Semejante superficie de tierra produce más de 6 millones de kg de alimentos al año, carbohidratos y vitaminas suficientes para alimentar por un día a más de 3 millones de personas. Al precio de venta al consumidor, unos 3.7 millones de Euros. Suficiente para dar trabajo a agricultores, comerciantes, empleados y otros intermediarios. Necesario para mantener una actividad empresarial derivada de las industrias alimentarias y agroquímicas. Suficiente para generar un flujo monetario anual por encima de 5 millones de Euros (845 millones de pesetas). Y esto año tras año. El conjunto de la vega de Granada genera cifras astronómicas. Pero además de esto, que no deja de ser un valor funcional, la vega tiene también un valor estético y patrimonial que sobrepasa con creces el de cualquier zona urbanizada convencional. La vega crea un paisaje único, un espacio exclusivo y necesario para la ciudad y los pueblos circundantes, donde el ciudadano puede desarrollar actividades esenciales para mejor calidad de vida, tan simples como un paseo o respirar aire con olor a tierra. El último pulmón del área metropolitana. Un recurso que se está desaprovechando desde muchas perspectivas para la ciudad, como motor de calidad del entorno, de habitabilidad, o de reclamo e imagen de la comarca. Pocas ciudades pueden presumir de tener una fértil vega a sus puertas, detalle del que parece no nos percatamos. Resulta paradójico que exista actualmente una red europea encargada de estudiar la posibilidad de crear bosques y áreas verdes en las ciudades debido a la demanda cada vez mayor de mejora del entorno por parte de los ciudadanos, mientras que aquí seguimos imbuidos en el desarrollismo de hace cuatro décadas.

¿Cómo sería una vega con una trama de alamedas y cultivos, con senderos limpios y acondicionados, con acequias de agua clara, con áreas de reposo donde se ofreciesen diversas actividades al visitante, una vega entre cuyos valores principales estuviese ser una extensa zona de cultivos, rebasando el anquilosado concepto de zona verde de las áreas urbanas? ¿Cómo sería una vega sin basureros ilegales, sin canteras de extracción de arena, sin el tráfico que se está

generando, sin construcciones surgiendo por todas partes sin orden ni concierto? Sin duda alguna, una vega así sería rentable por sí misma, pero además rentable por todo el entramado de valores derivados que genera en el entorno de la comarca, y beneficiosa, en sentido amplio, para todos los ciudadanos y no sólo para una minoría. Sólo haría falta un mínimo de voluntad política y de gestión y planificación del territorio. Lo que se está haciendo está sin embargo en la dirección opuesta. Salvo tímidos proyectos de mejora del entorno en zonas próximas a la ciudad (que aunque loables resultan ridículos en un contexto global), la vega se asfixia entre casas adosadas, segundas residencias, polígonos industriales, superficies comerciales y carreteras. Dentro de pocos años se cerrará la segunda circunvalación. Dado el devenir de los acontecimientos y lo que solemos hacer tras una carretera, es más que probable que ese día se acabe con la vega, para siempre. Parece que no entendemos que el problema del tráfico urbano jamás se solucionará con más carreteras, sino con menos coches circulando, con más y mejor transporte público. Mientras tanto, al prometido metro ligero del área metropolitana se le asignó fecha de entrada en funcionamiento aunque nadie sabe cuándo se iniciará su construcción. Sigue sin existir un billete único para el transporte público en el área metropolitana, aparte de ser bochornosamente ineficaz. En la ciudad se gastan sumas millonarias en levantar calles para hacer ridículos e inservibles carriles bici, mientras que en las vías de nueva construcción no se incluye su trazado; dónde más fácil de construir, más barato y con más potencialidad de uso que en las nuevas carreteras que conectan pueblos de la vega con la ciudad. Qué futuro más negro para una ciudadanía que asiste inmutable a semejantes contradicciones.

Es probable que en el futuro una plancha de hormigón, edificios, y pocos parques cubran la vega de punta a punta. Y es preocupante el procedimiento con el que se está llevando a cabo este proceso, la muerte lenta y consentida de lo que hoy día es más un campo de especulación que de cultivo. Deberíamos entender que la vega de Granada es un espacio de enorme importancia para la ciudad, tanto como recurso básico como entorno único, que su futuro interesa a todos, y que existen otras alternativas. La cuestión merece un debate amplio y sosegado. ■

«La vega se
asfixia entre
casas adosadas,
segundas
residencias,
polígonos
industriales...»

*Jorge Castro es profesor de Ecología
en la Universidad de Granada.*



Javier Medina Fernández

Las zonas húmedas

Un patrimonio cultural

"Se consideran humedales las extensiones de marismas, pantanos, turberas o superficies cubiertas de agua, sean éstas de régimen natural o artificial, permanentes o temporales, estancadas o corrientes, dulces, salobres o saladas, incluidas las extensiones de agua marina cuya profundidad en marea baja no exceda de seis metros".

Art. 1.1. Convenio Ramsar (Irán, 1971)

El ser humano ha tenido desde sus orígenes una vinculación muy estrecha con las zonas húmedas, ya sean lagos, ríos, estuarios o marismas. Sólo mencionar que las grandes civilizaciones han surgido siempre al amparo de las grandes cuencas fluviales.

Pero la relación entre los humedales y los seres humanos va mucho más allá de los propios recursos naturales (agua, alimento, vestido, vivienda, comercio...). La presión que se ha ejercido y ejerce sobre ellos ha transformado en paisajes culturales ecosistemas naturales, de tal manera que para entender su equilibrio ecológico es necesario tener en cuenta el factor humano. Hoy en día numerosos humedales son un patrimonio histórico y cultural, entre los que podemos destacar, por mencionar sólo algunos, las terrazas de arroz en las cordilleras filipinas, la recolección de sal en el lago Retba en Senegal o el mercado flotante en Bangkok, ciudad tailandesa construida en el delta del río Menam donde el transporte fluvial todavía es esencial en la vida diaria.

Hitos históricos

Históricamente el ser humano ha sido un elemento más de estos ecosistemas acuáticos que utilizaba sus recursos pero rara vez sobrepasaba su capacidad de regeneración: en el Paleolítico superior se empleaban los lechos cenagosos para la caza de mamut; hace 9000 años, en Nueva Guinea Papua, se construían acequias y huertos para cultivar plantas; hace 3000 los mayas, en Guatemala, drenaban y cultivaban suelos húmedos y en el viejo Continente se extraía turba para utilizarla como combustible. Hace 2500 años en Japón se cultivaban humedales y construían arrozales en pantanos; en la Edad Media en Europa se drenaban numerosos humedales para potenciar la ganadería; y la vegetación de ribera ha sido, y continúa siendo, un importante recurso para la construcción de canoas, balsas y viviendas de numerosos pueblos.

Paradójicamente, y aunque para millones de personas la subsistencia dependa de los humedales (el pescado es la principal fuente de proteínas para más de 1000 millones de personas y para más de 3000 el arroz), en la actualidad son uno de los medios naturales más amenazados del planeta.

Durante muchos años han sido considerados como zonas de escaso valor productivo y elevada insalubridad, lo que explica que desde el siglo XIX se hayan fomentado políticas de desecación y saneamiento para convertirlos en tierras agrícolas, ganaderas, de uso industrial y, más recientemente, de explotación turística y de infraestructuras. España no ha sido una excepción y durante este tiempo han desapareci-

do el 60% de los humedales de nuestro territorio, ocupando en la actualidad sólo una superficie del 0,5% del territorio.

¿Son necesarios los humedales? Humedales de la Península

Los humedales son uno de los ecosistemas más complejos y productivos del planeta. Esto es debido a la gran diversidad de seres vivos y componentes abióticos que juegan un papel fundamental en la conservación de la biodiversidad, el mantenimiento de numerosos ecosistemas y el desarrollo socioeconómico de las regiones donde se localizan.

Aunque en nuestro país no existen grandes humedales, el territorio peninsular cuenta con una gran variedad de ambientes acuáticos naturales y seminaturales, algunos de ellos únicos en cuanto a su funcionamiento y a la presencia de especies animales y vegetales raras, endémicas o amenazadas. Otros, sin embargo, son lugares clave de descanso de aves dentro de sus rutas migratorias, lo que hace de España el país de la Unión Europea con mayor diversidad de tipos ecológicos de humedales.

La mayoría de estos ambientes acuáticos interiores son de reducida extensión, mientras que los costeros, escasos pero de gran superficie, ocupan el 85% del total húmedo del país: Marismas del Guadalquivir; Bahía de Cádiz; Delta del Ebro; Mar Menor; Albufera de Valencia y Aiguamolls de l'Empordà.

Tipos de humedales españoles

Tipo	Nº sitios	% sitios	Sup. (Ha)	% Sup.
Interiores	1.275	92,5	16.421	13,6
De montaña	444	32,2	2.386	2,0
Cársticos	81	5,9	784	0,7
Interiores dulces	637	46,2	4.805	4,0
Interiores salinos	99	7,2	5.212	4,3
Llanuras inundación	14	1,0	3.234	2,7
Costeros	104	7,5	104.116	86,4
Mediterráneos	54	3,9	32.944	27,3
Atlánticos	50	3,6	71.172	59,0
Total	1.379	100,0	120.537	100,0

Fuente: DGOH (1991)

Andalucía, a pesar de ser un vasto territorio donde las condiciones de aridez están muy marcadas en grandes extensiones del territorio y haciendo honor a las numerosas paradojas que la caracterizan, tiene 80.000 ha de superficie húmeda, la mayor extensión de la Unión Europea. Las condiciones climáticas y su posición geográfica en el continente, la convierten en un territorio estratégico como lugar de descanso para miles de aves en procesos migratorios, de nidificación para aves singulares y de vital importancia para la supervivencia de numerosas especies animales y vegetales, algunas de ellas en peligro de extinción (malvasia, focha cornuda, etc.). Estas características y el hecho de que juegan un papel fundamental en el equilibrio hidrológico, la geomorfología, el patrimonio cultural, los recursos naturales y la recarga y descarga de acuíferos, son razones más que suficientes para que estos espacios se encuentren protegidos hoy en día bajo diferentes figuras.



Lago de Finlandia

Andalucía, por otra parte, tiene la particularidad de poseer, en su reducida superficie acuática, una gran diversidad de formaciones húmedas: desde terrenos pantanosos fluviales (Doñana, Cádiz); a lagunas de alta montaña (borreguiles de Sierra Nevada, Granada); pasando por lagunas saladas (Fuente de Piedra, Málaga); lagunas dulces costeras (Albufera de Adra, Almería); lagunas dulces continentales (Amarga, Córdoba); salinas (Cabo de Gata, Almería); turberas (Padul, Granada); ramblas o marismas costeras (Odiel, Huelva), etc. Un total de 110 espacios húmedos repartidos de la siguiente forma: 21 Cádiz; 17 Málaga y Huelva; 13 Sevilla; 12 Córdoba; 11 Granada y Almería y 8 Jaén.

Problemática de conservación de los humedales

Los humedales son el único tipo de ecosistema que posee un Convenio Internacional para garantizar su conservación. Se firmó en la ciudad iraní de Ramsar en 1971 y en la actualidad recoge una red de 1.042 humedales de importancia internacional para la diversidad biológica mundial y para el sustento de la vida humana pertenecientes a 123 países y que ocupan una superficie superior a 800.000 km². España está adscrito a él desde 1982 con 38 humedales (entre los que se encuentran Parques Nacionales como Doñana y las Tablas de Daimiel), 14 de los cuales se encuentran en Andalucía.

Humedal	Fecha incl. Convenio Ramsar	Localidad	Superficie
Aiguamolls de l'Empordà	26/03/93	Cataluña	4.784 ha
Albufera de Adra	04/10/94	Andalucía	75 ha
Albufera de Valencia	05/12/89	C. Valenciana	21.000 ha
Complejo de Corrubedo	26/03/93	Galicia	550 ha
Complejo intermareal Umia-Grove	05/12/89	Galicia	2.561 ha
Delta del Ebro	26/03/93	Cataluña	7.736 ha
Doñana	04/05/82	Andalucía	50.720 ha
Embalse de Orellana	26/03/93	Extremadura	5.500 ha
Embalses de Cordobilla y Malpasillo	04/10/94	Andalucía	1.972 ha
Embalses de las Cañas	18/11/96	Navarra	101 ha
Laguna de Chiprana	07/06/94	Aragón	162 ha
Laguna de Fuente de Piedra	08/08/83	Andalucía	1.364 ha
Laguna de Gallocanta	07/06/94	Aragón	6.720 ha
Laguna de la Vega (o del Pueblo)	05/12/89	Castilla-La Mancha	34 ha
Laguna de Manjavacas	26/03/93	Castilla-La Mancha	231 ha
Laguna de Pitillas	18/11/96	Navarra	216 ha
Laguna de Villafáfila	05/12/89	Castilla-León	2.854 ha
Laguna del Prado	26/03/93	Castilla-La Mancha	52 ha
Laguna y Arenal de Valdoviño	26/03/93	Galicia	255 ha
Lagunas de Alcázar de San Juan	26/03/93	Castilla-La Mancha	160 ha
Lagunas de Cádiz (Laguna de Medina y Laguna Salada)	05/12/89	Andalucía	158 ha
Lagunas de la Mata y Torrevieja	05/12/89	C. Valenciana	3.700 ha
Lagunas de Laguardia (Alava): Carralagroño, Carravalseca, Prao de la Paul	09/12/96	País Vasco	42 ha
Lagunas del sur de Córdoba (Zóñar, Rincón y Amarga)	05/12/89	Andalucía	86 ha
Las Tablas de Daimiel	04/05/82	Castilla-La Mancha	1.928 ha
Mar Menor	04/10/94	Murcia	14.933 ha
Marismas de Santoña	04/10/94	Cantabria	6.907 ha
Marismas del Odiel	05/12/89	Andalucía	7.185 ha
Marjal de Pego-Oliva	04/10/94	Com. Valenciana	1.290 ha
Pantano de El Hondo	05/12/89	Com. Valenciana	2.387 ha
Prat de Cabanes-Torreblanca	05/12/89	Com. Valenciana	812 ha
Ria de Mundaka-Guernika	26/03/93	País Vasco	945 ha
Ria del Eo	04/10/94	Galicia, Asturias	1.740 ha
Rías de Ortigueira y Ladrado	05/12/89	Galicia	2.920 ha
S'Albufera de Mallorca	05/12/89	Baleares	1.700 ha
Salinas de Ibiza y Formentera	30/11/93	Baleares	1.640 ha
Salinas de Santa Pola	05/12/89	Com. Valenciana	2.496 ha
Total			157.889 ha

Fuente: Convenio Ramsar

Hoy día en las sociedades desarrolladas, con el incremento del tiempo libre y de ocio, los humedales se están convirtiendo en lugares de descanso y disfrute para actividades de pesca, navegación, senderismo, observación de aves, terapias de lodos, etc. Debido a su fragilidad, el desarrollo de actividades diferentes a los usos más tradicionales supone una fuerte presión. Por ello, es necesario planificar la actividad recreativa y turística de estos espacios teniendo en cuenta la capacidad que tienen de soportar dichos usos públicos sin que se alteren irreversiblemente. Es decir, utilizarlos de manera sostenible y equilibrada.

Conservación de humedales y lagos

Tipo	Conservados		Alterados		Degradados		Total N°
	N°	%	N°	%	N°	%	
Interiores	705	55%	456	36%	114	9%	1.275
De montaña	378	85%	65	15%	1	0,2%	444
Cársticos	37	46%	40	49%	4	5%	81
Interior dulces	242	38%	307	48%	88	14%	637
Interior salinos	48	48%	35	35%	16	16%	99
Llan. inundac	0	0%	9	64%	5	36%	14
Costeros	31	30%	72	69%	1	1%	104
Total	736	54%	528	38%	115	8%	1.379

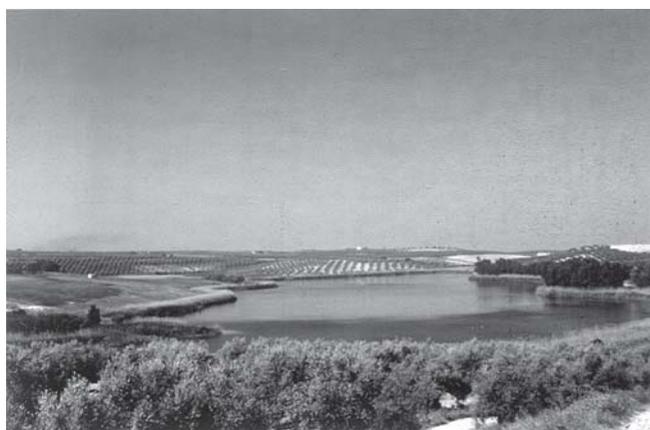
Fuente: DGOH (1991)

Las zonas húmedas más deterioradas son las costeras que se han visto ocupadas por poblaciones humanas e infraestructuras de comunicación y turismo. Sin embargo, el principal problema de los humedales interiores son los cultivos y la demanda de agua que estos requieren. Un ejemplo manifiesto y paradigmático lo encontramos en Tablas de Daimiel, Parque Nacional desde 1973 donde la sobreexplotación del acuífero, la canalización del río Cigüela, cuyos desbordamientos naturales originaban las tablas, y la contaminación del agua están poniendo en jaque a uno de las principales zonas húmedas de la península.

Los ambientes acuáticos son ecosistemas muy amenazados y numerosas actividades pueden alterar directa o indirectamente los componentes físicos, químicos y/o biológicos del humedal, desde la introducción de especies exóticas a la sobreexplotación de los recursos naturales (caza, pesca, pastoreo...) o las modificaciones en los niveles y calidad del agua.

Son necesarias políticas específicas de gestión medioambiental y fomentar las Convenciones Internacionales, como la que tendrá lugar en Noviembre de 2002 en Valencia, para generar iniciativas imaginativas que den a conocer las funciones y valores de las zonas húmedas y el papel que desempeñan en la conservación de la biodiversidad y el bienestar de los ciudadanos.

Javier Medina Fernández es Jefe del Departamento de Ciencias y Pedagogía del Parque de las Ciencias de Granada



Laguna de Zóñar (Córdoba)

«Es necesario planificar la actividad recreativa y turística de estos espacios.»



Los accidentes de la vida

Quim Monzó

Ochenta y seis cuentos

Anagrama. Barcelona, 2001

El mejor de los mundos

Anagrama. Barcelona, 2002

Fidel Villar Ribot

En lugar a dudas, la obra de Quim Monzó (Barcelona, 1952) se nos ofrece en el panorama reciente de la narrativa española como la más personal, aguda y diferenciadora, desde sus mismos principios. En la plana monotonía reinante —¿se habrá globalizado también el discurso blandengue en la escritura?— la prosa de Monzó se presenta como la lúcida revelación de la realidad y no desde el realismo (mágico o derivados) sino desde las entretelas finísimas que la urden, la disfrazan y la ocultan. Y es que, salvo casos contados, cuanto se viene publicando desde hace unos quince años más o menos, resulta sobre todo un plan de evasión —para decirlo con Bioy— en el que la univocidad de los planteamientos llega a convertirse en un eco de ecos que se repiten sin la debida distancia pero con la misma plasta insufrible. De tal forma que parece que se escribe con la insulsez mediocre con la que se vive. Sin ideologías, la realidad es una máquina que funciona sola y cuyos engranajes no necesitan reparación porque no hay el más mínimo temor a la avería —¡todo va bien!. Y no ha de considerarse aquí venialmente el término ideología en su sentido político cuanto sí en el primario de actitudes de pensamiento que, en el escritor, vale lo mismo que posición e interpretación del mundo. La literatura contemporánea española carece gravemente de dialéctica: la realidad es engullida con la estulticia del que masticaba «la nueva cocina».

En este pesado y lastimoso paisaje, la prosa de Quim Monzó es un destello deslumbrante. Novelas —pocas— y cuentos —los más: ahora 99— en Monzó son la uña que rasca la costra seca de una herida cuya sangre es muy antigua. Novelas han sido dos: *Gasolina* (1984) y *La magnitud de la tragedia* (1989) —en el nuevo libro se esboza un guiño: «Ante el rey de Suecia». Y cuentos: los reunidos en títulos como *La isla de Maians* (1987), *Melocotón de manzana* (1990), *Guadalajara* (1997), *El porqué de las cosas* (1998) o además del más cercano muestrario personal —¡otra joya más!— que se llama, con aparente y engañosa asepsia, *Ochenta y seis cuentos* (todos los publicados antes, revisados).

De las muchas maneras de abordar una posible lectura orientativa de la obra de Quim Monzó, valga tomar el ejemplo del postrer cuento («El accidente») de su último libro *El mejor de los mundos*. Diríase que el protagonista es el típico cornudo y apaleado que acaba, a pesar de todo, triunfando levemente y, salvándose de la quema, sale nada ileso del encuentro de la vida. Y es que los protagonistas de Monzó —¿héroes?, ¿antihéroes?, ¿necios irredentos? o ¿fulanos comunes?— se encuentran siempre en una situación límite: la vida se ofrece sencillamente como es y el individuo ha de tomarla con la dosis de dignidad necesaria para no sucumbir en el empeño de salir adelante. Véase, por ejemplo, el niño del cuento «Mamá». Ante un insulto infantil, se construye la supuesta identidad de un personaje que atenta contra los principios morales establecidos al uso por la burguesía. O la terrible e incómoda papeleta que se le plantea al joven que ha de apechugar todo un fin de semana con el cadáver de su hijo muerto aún en el vientre de su madre y sin poder certificar su defunción por culpa de la impostura de los horarios oficiales. Y así todos. Hasta llegar al extremo de «Mi hermano», en donde la convivencia incómoda con un muerto en fechas tan señaladas como una celebración na-

videña, acaba por convertirse en una vuelta del raro sentido común de las cosas.

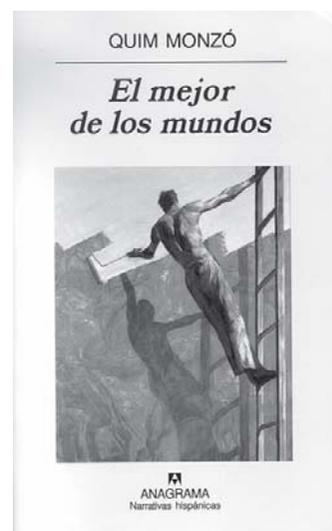
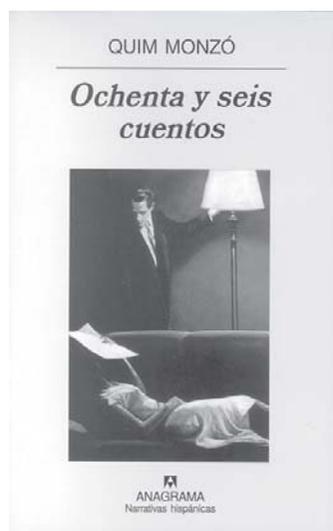
Esa posiblemente sea la clave principal de la propuesta narrativa de Quim Monzó: no la cara oculta sino el envés de la realidad. No se trata de invertir el sentido o de trampear la realidad o de bucear en lo oculto sino de

asumir que la vida tiene esa evidencia. Por eso, la crueldad se abraza con la ternura, lo perverso con lo ingenuo, la complicación con la simplicidad, pero también el error con el horror. Y frecuentemente surge la risa. Mas la risa sólo es patrimonio del lector porque el autor no cae nunca ni en la facilidad del chiste ni en el truco del esperpento. Y este rasgo resulta ser uno de los valores más significativos de la narrativa de Monzó. Tradicionalmente el humor es un recurso (por ejemplo, la picaresca) que tiende siempre a forzar las situaciones aunque se recurra al ingenio de la teatralidad y a la finura de la dicción. Quim Monzó, en cambio, observa y describe las facetas más nítidas de la mutabilidad del mundo. La palabra recorta y dibuja los acontecimientos en los que se ven inmersos los más distintos personajes. Por eso, otro valor a apreciar es que nunca hay parodia —eso hubiera sido la salida del mediocre—, por muy melodramática que pudiera ser la realidad. La verdad es que la técnica narrativa de Monzó se sustenta en la secuencia sucesiva de detalles perfectamente tomados —cuya sorpresa es la elementalidad— que, a fin de cuentas, son los que construyen la historia.

Así podríamos estar hablando de aventuras cotidianas como asuntos literarios: la cruda realidad, con su absurda rutina, se convierte en la cocida realidad, como si fuera la resaca de una jaqueca. Pero, diríase con Manilio, que «Labor ingenium miseris dedit». Porque los protagonistas parten siempre del azar del infortunio y van existiendo con el azar de los eventos para acabar, como por casualidad, en la desgracia de un azar imprevisto.

Recurriendo al tópico clásico, podría afirmarse que el estilo de Quim Monzó es cada vez más Monzó, tanto en la lúcida transparencia de la frase —hay toda una retórica de la sencillez sintáctica— como en los elementos elegidos para construirla. Entonces, sigue jugando —nada superficialmente, por otra parte— con el evidente doble cariz de la historia, como ocurre en «Cuando la mujer abre la puerta» o «Fregando platos», sin que ello signifique tergiversar el sentido.

La eficacia de la textura irónica es demoledora aun cuando su autor no se decanta en ningún momento por echar mano de la facilidad humorística. El tratamiento literario de Monzó demuestra que cualquier cosa puede ser factible de ser enganchada con otra siempre que la naturalidad no sea forzada. Mas, tal vez eso sea posible sólo en la obra de Monzó y ahí radique su mayor personalidad, la que hace que la vida se muestre como un accidente —repentina presencia— que le sucede a otros —¿acaso arrebatados a la lógica?—, pero cuyas secuelas nos pasan a todos. Muy monzoniano todo, porque la vida siempre es un ejercicio inacabado, una tarea tendente a la chapuza. ■



El mundo que nos comemos

Eric Schlosser
Fast food. El lado oscuro de la comida rápida

Grijalbo
Barcelona, 2002

Rafael Hernández del Águila

episódicos aunque apasionados y, en general, bastante superficiales. Cultos pasajeros que venden como «cultura» modas y poses al mejor servicio de una sociedad consumista satisfecha y mitómana dispuesta a pagar lo que haga falta con tal de recibir —o creer que se recibe— la calificación de entendido —«culto»— en cualquier materia, calificación, que, en un momento determinado, desvela socialmente suficiente —y contante y sonante— «pedigree», para ser considerado «a la última».

Permítasenos esta larga digresión para invitar a una lectura sobre un objeto de culto donde los haya, la comida. Se trata, pues, de un libro sobre cultura de la comida, o, mejor aún, sobre la comida que sustenta todo un modelo, no ya nutricional o gastronómico, sino social, económico, ambiental y hasta político. No se trata, pues, de una obra para gastrónomos o enólogos al uso. Antes bien, es una denuncia, especialmente clara, documentada y bien escrita acerca de la pavorosa incultura de un tipo de alimentación —la comida rápida— que arrasa de forma casi imparable otras formas, —esas sí cultas—, de alimentación. Nos encontramos ante un libro de denuncia pero ajeno a toda demagogia fácil. Cifras y datos cantan. En las propias líneas de presentación que acompañan al libro se nos dice que «*Fast Food* es un trabajo revolucionario de investigación periodística y de historia cultural que posiblemente cambie la mentalidad de Norteamérica y del resto del mundo sobre los hábitos alimentarios». El que esto suscribe, desearía que así fuera. No obstante, duda que eso vaya a ser cierto, no tanto porque lo que el libro nos cuenta no sea suficientemente explícito y esté bien dicho, aconsejando, por tanto, ese cambio de mentalidad, sino por un cierto escepticismo que dimana, precisamente, de la todavía imparable fuerza de ese modelo alimentario, que hace furor entre nuestros niños, jóvenes y hasta menos jóvenes, provocando un vuelco drástico en nuestras relaciones con la alimentación.

Pero, por uno no va a quedar. Desde estas líneas sólo nos cumple recomendar la «ingestión» de este libro, que se come de un tirón. El lector, en efecto, digiere sin dificultad multitud de datos, ejemplos o historias de las que se nos habla y no se indigesta. La única indigestión no es achacable, en todo caso, a la calidad de la obra, sino a lo intragable de lo descrito —un modelo alimentario absolutamente letal para la salud, el paisaje, el medio ambiente y hasta las relaciones laborales. No nos cabe duda de que, después de leerlo, tendremos razones y argumentos de todo tipo —a gusto de nuestros particulares gustos— para cambiar, si no lo hemos hecho ya, de *chip* nutricional y dietético o para sugerir dicho cambio.

Cualquier modificación del insostenible panorama que se nos describe en esta *nutritiva obra* con pelos y señales, beneficiará nuestra salud, la del planeta o favorecerá una verdadera cultura de la alimentación. Porque la ingestión de este libro no puede dejarnos

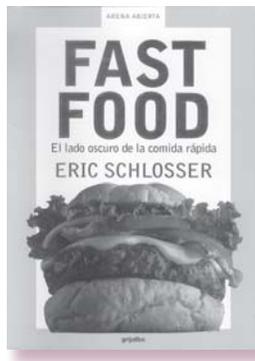
Una excesiva generosidad en el uso de la palabra cultura ha llevado en los últimos tiempos a que se hable de «cultura de casi todo». Hasta la nimiedad más evanescente, producto de algún que otro delirio postmoderno, tiene su propia «cultura». En una explosión verborrágica de «culturas de», todo lo relacionado con el comer y beber ha sido objeto de cultos más o menos

episódicos aunque apasionados y, en general, bastante superficiales. Cultos pasajeros que venden como «cultura» modas y poses al mejor servicio de una sociedad consumista satisfecha y mitómana dispuesta a pagar lo que haga falta con tal de recibir —o creer que se recibe— la calificación de entendido —«culto»— en cualquier materia, calificación, que, en un momento determinado, desvela socialmente suficiente —y contante y sonante— «pedigree», para ser considerado «a la última».

Permítasenos esta larga digresión para invitar a una lectura sobre un objeto de culto donde los haya, la comida. Se trata, pues, de un libro sobre cultura de la comida, o, mejor aún, sobre la comida que sustenta todo un modelo, no ya nutricional o gastronómico, sino social, económico, ambiental y hasta político. No se trata, pues, de una obra para gastrónomos o enólogos al uso. Antes bien, es una denuncia, especialmente clara, documentada y bien escrita acerca de la pavorosa incultura de un tipo de alimentación —la comida rápida— que arrasa de forma casi imparable otras formas, —esas sí cultas—, de alimentación. Nos encontramos ante un libro de denuncia pero ajeno a toda demagogia fácil. Cifras y datos cantan. En las propias líneas de presentación que acompañan al libro se nos dice que «*Fast Food* es un trabajo revolucionario de investigación periodística y de historia cultural que posiblemente cambie la mentalidad de Norteamérica y del resto del mundo sobre los hábitos alimentarios». El que esto suscribe, desearía que así fuera. No obstante, duda que eso vaya a ser cierto, no tanto porque lo que el libro nos cuenta no sea suficientemente explícito y esté bien dicho, aconsejando, por tanto, ese cambio de mentalidad, sino por un cierto escepticismo que dimana, precisamente, de la todavía imparable fuerza de ese modelo alimentario, que hace furor entre nuestros niños, jóvenes y hasta menos jóvenes, provocando un vuelco drástico en nuestras relaciones con la alimentación.

Pero, por uno no va a quedar. Desde estas líneas sólo nos cumple recomendar la «ingestión» de este libro, que se come de un tirón. El lector, en efecto, digiere sin dificultad multitud de datos, ejemplos o historias de las que se nos habla y no se indigesta. La única indigestión no es achacable, en todo caso, a la calidad de la obra, sino a lo intragable de lo descrito —un modelo alimentario absolutamente letal para la salud, el paisaje, el medio ambiente y hasta las relaciones laborales. No nos cabe duda de que, después de leerlo, tendremos razones y argumentos de todo tipo —a gusto de nuestros particulares gustos— para cambiar, si no lo hemos hecho ya, de *chip* nutricional y dietético o para sugerir dicho cambio.

Cualquier modificación del insostenible panorama que se nos describe en esta *nutritiva obra* con pelos y señales, beneficiará nuestra salud, la del planeta o favorecerá una verdadera cultura de la alimentación. Porque la ingestión de este libro no puede dejarnos



indiferentes. Un libro que «instruye deleitando». Absolutamente recomendable y comestible, características ajenas al modelo alimentario denunciado, tan incomedible, a pesar de las apariencias, que debería resultar intragable a toda persona culta. Y ahora sí que hablamos de cultura en el sentido más fuerte y profundo. Así que ¡ánimo! y ¡que les aproveche!

Hace más de un siglo, un poeta nos dijo que las cosas no eran lo que eran sino que todo dependía «del color del cristal con que se mira». Y así lo hemos venido creyendo desde niños cuando nos aprendíamos de memoria aquellos versos y los repetíamos aplicados sin saber que los rípios rípios son. O sea, que, por lo menos, el caleidoscopio servía para mirar.

Sin embargo en el mundo de hoy, el progreso nos ha reducido la cuestión a la simplicidad del maniqueísmo, de tal forma que ahora lo único que vale es el monóculo. ¿Así o asao? No hay más axiología que el más y el menos, y así funcionan las prácticas gubernamentales. El panorama aún se agrava con la política de los estados burgueses y capitalistas de la mediocre derecha liberal, imperante como mayoría en unas democracias tuteladas y enortadas por el dinero. Léase, por ejemplo, un caso. Las colas, en los países socialistas, que guardan las personas son interpretadas en los medios de prensa no como un ejemplo de equiparación de los bienes posibles dentro de un reparto igualitario, sino como reflejo de una situación de desastre opresor al que obligan tales modelos de estado a sus ciudadanos. Y, por otro lado, la inmensidad de «marujas» que aguardan ávidas en las puertas de los grandes almacenes el día de inicio de las rebajas son descritas como mero cumplimiento de una cita anual cuando, en realidad, son fruto de la sumisión al consumismo más deshumanizante.

Tales reflexiones —y otras muchas— surgen tras la lectura de *El mercado y la globalización*, última obra publicada por el conocido novelista y catedrático de Estructura Económica José Luis Sampedro (Barcelona, 1917). Este texto, por fortuna tan políticamente incorrecto, está llamado a ser una obra de referencia por su carácter tan esclarecedor como divulgador, así como un aldabonazo en las puertas de las ideologías burguesas. La cacareada globalización es un discurso cínico y peligrosísimo ya que lo único que se han generalizado son las trampas del capital que —gracias a los nuevos medios tecnológicos de la comunicación— ya no conoce fronteras en el ejercicio del latrocinio y del reparto autofágico de la riqueza.

La pregunta básica es: globalizar, ¿qué? Desde luego no se trata de la economía de unos pocos —G7 y acólitos— sino que ha de importar un nuevo modelo de valores incardinados en el humanismo esencialmente. Y esto es lo que queda aún por comenzar y lo que sería deseable de globalizar.

El libro de José Luis Sampedro, además de una joya bibliográfica, es todo un llamamiento a la reflexión desde la lucidez sobre las redes del mercado. El mensaje es muy claro: que otro mundo es posible, resulta evidente desde la óptica de esa nueva axiología. Y hacia ese otro mundo hemos de caminar pero desde éticas radicales que se sustenten en la idea básica de que nosotros no somos nunca poseedores de nada sino transmisores a otros de una herencia en la que el hombre sólo es un ser más de la diversidad que trata del futuro. Y, puestas las cosas así, por ahora o antiglobal o nada.

Que trata del futuro

José Luis Sampedro
El mercado y la globalización

Destino
Barcelona, 2002

Jacinto del Campo





Un toque de aprendizaje

Luis Landero
El guitarrista
Tusquets
Barcelona, 2002

Mariano Alcrebite

Volvemos al mejor Landero, al de *Juegos de la edad tardía* (1989), al de la fuerza literaria por medio de una transparencia textual poderosa. Y es que *El guitarrista* es, sin duda alguna, la mejor novela publicada recientemente y que viene a consagrar definitivamente a su autor como un maestro de la prosa española.

Luis Landero (Alburquerque (Badajoz), 1948) es vocacionalmente de estirpe cervantina. Los planteamientos estructurales de sus obras siguen el modelo de Cervantes con la misma fidelidad como éxito. Tanto en *Juegos de la edad tardía* como en *El guitarrista* —no así en *El mágico aprendizaje* (1999) o en *Caballeros de fortuna* (1994)— se muestra como el discípulo más aventajado de tales postulados narrativos, actualizándolos y dándoles una vigencia insólita.

La historia es muy simple: Emilio trabaja en un taller mecánico y cree que reiniciará su vida metiéndose a guitarrista de flamenco. En este perfil general se asiste, entre otras situaciones, a la extraña fascinación por Gustavo Rodó, un escritor que vive de alquiler en casa de la madre de Emilio, humilde costurera; a la particular historia de amor del protagonista con Adriana, la mujer de don Osorio, el viejo dueño del taller; el fracaso de la primera actuación de una esperanzadora gira artística, montada por un fantasmón llamado Rives; y la vuelta al comienzo de la realidad grasienta del taller. Esto es, un toque de aprendizaje. Porque *El guitarrista* puede ser considerada una novela inserta en lo que se conoce como *bildungsroman*. Emilio tenía cierto aspecto de artista pues, como le dice su primo: “Tú tienes alma de artista. Se te nota en el modo triste que tienes de quedarte callado”.

El modelo de destino cocido en la intimidad familiar del entorno rural no es otro para el protagonista que “cuando acabes el bachiller, puedes echar la instancia para un banco o para una empresa”. O sea, “un hombre fino”. Y, sin embargo, Emilio opta por una decisión que lo encamina al albur del azar de la vida del artista. El sueño, incentivado por la confesiones de su primo Raimundo, es la materia esencial de la novela. Tal sueño es el argumento del drama o, por mejor decirlo, de la tragicomedia en la que se sumerge el protagonista. Sueño frente a realidad, que se va a convertir en el verdadero antagonista de Emilio. Quien le hizo pensar fue un profesor de filosofía de la academia nocturna en la que estudiaba. Él invitaba a actuar y no sólo a estar en el mundo. Y así se elabora la referencia intelectual del comportamiento del personaje: un esbozo de estoicismo. Porque, al final, el dolor, la pérdida y la derrota salvan al personaje de ser un fante anecdótico y ridículo.

El guitarrista es una obra abierta del principio al final. Empieza o acaban las anécdotas vitales, mas la historia podría perdurar del mismo modo en que lo hace el Quijote. No en vano el presente texto concluye con una frase providencial: “allí arriba me esperaban otras vidas con las que entrelazar la mía para formar de nuevo un laberinto de instantes, de promesas, de episodios sin principio ni fin”. ¿Puede haber una mejor definición por parte del autor de lo que es realizar un “laberinto de instantes”? Eso es, con total exactitud, la sustancia precisa de la novela en estado puro: una aventura en cuanto sucesión de acontecimientos.

Es digna de subrayar la perfección de la escritura que derrocha Landero en esta obra. Desde el recurso de la enumeración caótica —con el uso agobiante de oraciones copulativas— hasta el ejercicio de la práctica de una subordinación sintáctica muy ágil. El despliegue de recursos oracionales es todo un ejemplo. Y ello siempre sin hacer alarde de los instrumentos gramaticales ni apabullar con un desarrollo formalista experimental.

La novela puede plantear la posibilidad de una lectura tendente a la apoyatura del autobiografismo. Aunque puedan coincidir en algunos episodios el yo narrador con el yo personal del autor, al lector nada debe de importarle por lo que se cuenta tiene validez en su propia narración. Además, ¿quién que escribe no lo hace desde sí mismo y sobre sí mismo?

Estamos, pues, ante una obra de perfecta elaboración y que traerá una enorme proyección para su autor, además de recuperar para el lector el gusto sagrado de leer sin perder el tiempo. ■

No deja de ser curioso que tras una atenta lectura de *El origen de las especies*, su autor, Charles Darwin, no dedique ni un solo párrafo a procurar definir con meridiana claridad lo que sea el supuesto concepto de la Evolución. Biólogos y etólogos —evolucionistas confesos— han venido tras él con el empeño de subsanar tan grave error epistemológico. Desde luego, terminológicamente tal idea es una metáfora que se adecua a la perfección a una dialéctica racionalista tan importante en el campo de la ciencia a partir de los años cincuenta del siglo XIX hasta nuestros días.

En ciencia, la razón ha de ser el recurso permanente pero nunca una doctrina absoluta en sí misma. Clasificar significa orden aunque también —e implícitamente— abstracción del contexto, olvidando que la textualidad de un concepto incurre a veces —y frecuentemente— en la comodidad de anular la teoría. A todas luces queda claro que el discurso de la Evolución ha sido un cómodo y recurrente material para planificar los seres vivos. Tampoco se puede obviar que, desde el mismo Darwin, el teologismo ha constituido siempre un peldaño previo en la elaboración —por otra parte, inútil— del sentido del Origen. Buscar el principio del Origen es un recurso evidentemente teológico; explicar el proceso de tránsito —seres en el tiempo— es siempre una invitación al inicio de un discurso puro.

Toda esta problemática —aún por resolver— queda planteada en *El pico del pinzón* de Jonathan Weiner. En sus quinientas páginas hay tanto apasionados análisis ornitológicos, abundantes referencias críticas como insupportables apoyaturas religiosas desde el exilio de la palabra típico del monoteísmo judaico. A pesar de todo, se hace posible leer las páginas de esta obra como un aficionado a la casuística del estudio científico de unos sucesos relacionados con las aves. El diario de trabajo expuesto es un ejemplo de rigor científico pero nada más.

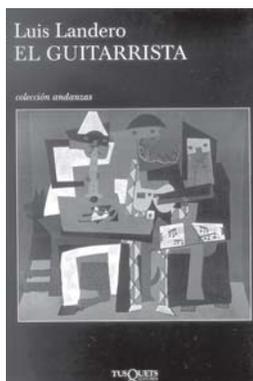
El pico del pinzón es un libro híbrido que participa de la crónica, de la narración, del memorialismo y del ensayo científico más o menos divulgativo. Y todo ello adoleciendo en su textualización de la blandura expresiva tan característica de la común narrativa norteamericana contemporánea.

La anécdota discursiva parte del detalle apuntado por Darwin de la presencia de seis variedades de pinzones (género *geospiza*) en

Una evolución y pico

Jonathan Weiner
El pico del pinzón
(Una historia de la evolución en nuestros días)
Círculo de Lectores
Barcelona, 2002

Cecilio Alcón



la isla Dafne Mayor, una de las Galápagos. Se trata de un lugar que, aún hoy, es todo un modelo de ecosistema ideal, dada la carencia absoluta de agentes externos que lo puedan transformar. Jonathan Weiner actualiza el problema escogiendo como protagonista al matrimonio Peter y Rosemary Grant.

Al final de todo, quizás lo único que se pueda hacer sea, con Wiener, reconocer: «Es lo que mejor sabemos: añadir algo a lo que se había aprendido en el pasado, resucitando las antiguas preguntas una y otra vez, elevándolas cada vez más alto y dejándonos llevar por ellas. ¿Por qué hay tantas clases de animales, y por qué figuramos entre ellos?». A lo mejor, los ADN nos cuenten otra cosa en el futuro. ■

La lúdica pasión del existir

Rafael Rodríguez

Tahúr

Dauro

Granada, 2001

Esteban Cueto

La poesía de Rafael Rodríguez (Granada, 1948) se nos presenta como un frondoso árbol de muy escasos —pero intensos— frutos: tan sólo cinco libros en treinta años. Pues ése es el margen temporal que va desde el inicial *Praxis* hasta el reciente *Tahúr*. Y lo mejor de todo es que el discurso poético de Rafael Rodríguez ha ido evolucionando desde una transcendencia interna, lejos siempre de ese afán de supuesta modernidad que supone la actitud de muchos escritores de temporalizar sus discursos con coyunturas históricas de dudosa —cuando no nefasta— autovaloración en los espacios teóricos de las vanguardias. La poesía de Rafael Rodríguez ha venido siendo una práctica de la sinceridad del yo que sustenta el verbo aparecido. Un yo cultural, político, poético —¿cómo si no?—, cuya mayor valía radica precisamente en ser un modelo de la profundización del drama del poeta —¡del intelectual!— en el tiempo que le ha tocado vivir. Esa evolución de la palabra es el auténtico monólogo interior (frente al contexto del mundo) del poeta cuya soledad se enraiza en la soledad de vivir. De lo onírico de *Praxis* (1971) o de *Desde el oscuro vientre de Dios madre* (1973) a la concisión de ahora, del poder torrencial de la sintaxis entonces a la precisión de la palabra en *Tahúr*. Un viraje, en suma, que ya se podía descifrar en *Réquiem por la tristeza* (1978).

Pues bien este nuevo libro consta de dos secciones bien diferenciadas. Por un lado, «Paseo de las adelfas», con diecisiete poemas motivados por el recinto paisajístico del Generalife y, por otro, «Tahúr», con once textos de temática abierta. «Paseo de las adelfas» es una suerte de secuencias de miradas que traducen sensaciones, convierten la instantaneidad de la vivencia en duración del tiempo del poema. Es la levedad de lo intenso: «Sí, bajo los cipreses/una sombra con una pena/antigua espera...». Por su parte, el contenido de «Tahúr» diversifica las preocupaciones del autor y apunta a una variedad de registros temáticos muy sugerente.

A partir de *Tahúr* la concepción del discurso poético ha cambiado en la trayectoria de Rafael Rodríguez. A la desaparición de la imaginación surreal, le ha venido a aparecer un esencialismo conceptual en el que el protagonista del texto dialoga con la realidad única de su presencia, en donde, con la continuada prevalencia de la impresión, la palabra se convierte en



expresión interna directa. En este nuevo discurso no hay cabida para la dialéctica adjetival ni para el recurso de la escenografía objetual. Es poesía de la mirada, interiorizada en la palabra.

Con todo lo que se diga, la poesía surrealista es muy biográfica aunque apunta sólo hacia el centro de lo onírico, una especie de exteriorización verbal del yo vivencial. La nueva poesía de Rafael Rodríguez sin embargo se construye básicamente desde la percepción absoluta del mundo, en la que el yo es transformación y no pretexto de la realidad. El poema «Tragaluz» define muy bien esa disolución del protagonismo absorbente en «tú» cuya ficción da sentido al proceso de construcción del poema. Y así el carácter poético del verso se elabora con la pormenorización de la imagen traducida en palabras breves con conciencia de definición. De ahí que los nuevos poemas de Rafael Rodríguez se nos aparezcan como una «breve noticia del universo», imagen contenida sin urgencias pero con la exigente meticulosidad de lo vivido, porque vivir es un juego en el que caben todas las trampas con los jugadores que acuden a la cita menos con el tiempo, la «lúdica pasión del existir». ■

Poemas, cuentos, ediciones críticas varias y estudios literarios jalonan la carrera de Diego Martínez Torrón (Córdoba, 1950), y si su labor poética puede condensarse en la definición que de él hace Jaime Siles en el prólogo del libro

—un poeta del amor—, los “ropones dieciochescos” con que Pere Gimferrer le cubrió en el prólogo de otra obra anterior hacen lo propio con su faceta de investigador enamorado de nuestros escritores neoclásicos y románticos. *El palacio de la sabiduría* es un experimento que abarca más de veinticinco años de poesía y de filosofía personal. Lo componen dos obras, *Deliquios* (1974-79) y *Sobre tus ojos* (1997-2000), y un opúsculo, *Días* (1974-75), juguete surrealista en el que lo lúdico nunca llega a ocultar las recurrencias básicas de su lírica. Se nos muestra así el antes y el después, la juventud y la madurez, pero no el entreacto: como si de un largo poema se tratase, la propia vida es objeto de elipsis argumental.

El antes es *Deliquios*, que tiene su núcleo en el año 1975, momento en el que el autor se encuentra en la Ohio State University, investigando para su tesis sobre Octavio Paz: *cada nota de sus guitarras / habla de amor: / esto es América / en un verano de 1975*. Algunos detalles delatan la cronología de la obra, como las referencias “novísimas” a Venecia o, ya desde el guiño consciente del título general —*El camino del exceso conduce al palacio de la sabiduría*—, la reivindicación que de William Blake hicieron figuras señeras de la contracultura norteamericana de los sesenta como Allen Ginsberg o Jim Morrison. Pero por encima de estas sutilezas están los temas: el panteísmo como manera de sentirse uno con el universo —*me siento brazo, hoja, tronco de una misma planta que nos engloba a todos*—, o el amor, apoyo fundamental y fuente que nunca se agota en sus versos —*yo tomaré tu mano / y venceré la lágrima de la noche*—. Mención aparte merece *MAR. Te escucho*, grito romántico que bebe de *Al mar*, de Quintana, y de Lord Byron, lamento pronunciado en la estrecha orilla que queda entre la amargura y la esperanza.

La dicha compartida

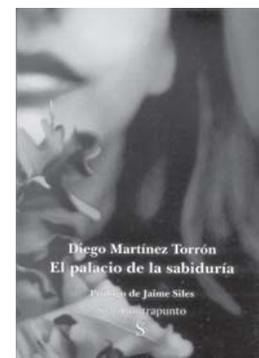
Diego Martínez Torrón

El palacio de la sabiduría

Sial/Contrapunto

Madrid, 2001

Rafael Carretero Muñoz





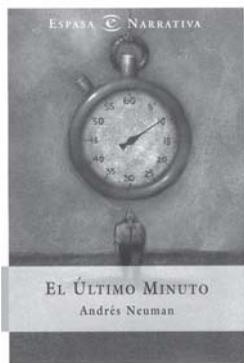
Y el después es *Sobre tus labios*. La visión del amor y la libertad como valores fundamentales pero poco definidos que es necesario buscar da paso a las pequeñas parcelas de amor y de libertad conquistadas a lo largo de la vida. La familia se convierte en el puntal que da sentido al dolor de vivir: por un lado la compañera, refugio ante la soledad —pero tú, / presencia aérea, / risa del alba, / jazmín de mi tierra, / vendrás pronto—, por otro, los hijos, protagonistas absolutos y respuesta real al panteísmo de otros tiempos. Encontramos asimismo sombras de aforismos —*Tu corazón es un jardín / por donde pasea / luna llena / la sombra de mi alma*— y reflexiones sobre la propia obra a través de la pregunta *¿Para qué escribes?*, por la que el sujeto lírico llega a una conclusión definitiva: *Para abrazarte desde los signos / y hacer el amor con tu imagen / que dibujo, con un solo gesto / sobre esta página.* ■

Teoría del secreto

Andrés Neuman
El último minuto
Espasa-Calpe
Madrid, 2001

Antonio Jiménez Millán

En un ensayo de 1929, Walter Benjamin consideraba al surrealismo como la última instantánea de la inteligencia europea, una especie de *iluminación* profana de inspiración materialista que asociaba el mundo de los sueños al realismo mágico de las palabras. Al leer este libro de relatos de Andrés Neuman, *El último minuto*, vuelvo a pensar que toda ficción memorable es una forma de iluminar la realidad, algo así como “un golpe de linterna, una fugaz cerilla en nuestro dormitorio a oscuras”, utilizando palabras del autor. Andrés Neuman nació en Buenos Aires en 1977 y se trasladó a Granada con catorce años: se puede decir que participa de dos tradiciones literarias que él ha sabido ensamblar a la perfección en su primera novela, *Bariloche* (Barcelona, Anagrama, 1999, obra finalista del premio Herralde), tanto como en sus dos libros de poemas, *Métodos de la noche* (Madrid, Hiperión, 1998) y *El jugador de billar* (Valencia, Pre-textos, 2000), y en un primer libro de relatos, *El que espera* (Anagrama, 2000). Los dos volúmenes de cuentos tienen una estructura similar: treinta narraciones breves y un epílogo de carácter teórico. Andrés Neuman pone una nota, entre irónica y humilde, al comienzo de “Apéndice para curiosos”, el ensayo-manifiesto que cierra *El último minuto*: “Al tratarse de un texto independiente..., el lector que juzgue antipática la teoría podrá omitirlo sin remordimientos, e incluso con alivio.” Yo, en cambio, sí recomendaría que lo leyeran, precisamente porque la teoría —otra forma de ficción, pero menos agradable— me resulta bastante insufrible después de pararme a



contemplar su estado: veinticinco años de docencia universitaria dan para mucho, qué les voy a decir. Al indudable oficio de narrador que posee Andrés Neuman se suma una capacidad poco frecuente de generar una reflexión lúcida y clara acerca de los procesos de escritura; en ese texto afirma que los géneros puros no existen, que no hay esencias ocultas en el lenguaje (sólo convenciones sacralizadas) y que son fundamentales los procedimien-

tos, la técnica, el *saber hacer*, para abordar una modalidad narrativa tan difícil como es el cuento breve. Escribir un cuento es saber guardar o administrar un secreto, y es saber crear una atmósfera, una acción, un tiempo limitado, un final, ese *último minuto*. “Más allá de *qué* cuente un final, es fácil reconocer un buen cuento atendiendo al pulso, la frecuencia y la velocidad de sus últimas líneas”, nos dice el autor. Y también: “Escribir un cuento es como viajar. Empezar una novela, como mudarse de casa”. Algunos relatos de este libro podrían leerse a modo de poética o alegoría de la ficción: es el caso de “El último poema de Piotr Czerny” o “Los comediantes”, donde los actores que se quedan sin argumento en el escenario muestran a las claras los peligros de la improvisación, la proximidad y la amenaza del vacío.

En el viaje que proponen estos relatos hay mucho de lirismo. Algunos son prácticamente poemas en prosa —de nuevo, el límite borroso de los géneros—, y no me parece inoportuno recordar ahora los capítulos más breves de la novela *Bariloche*, precisamente aquéllos en los que la memoria evoca paisajes naturales de la infancia; una impresión semejante producen los recuerdos desmenuzados en “La bañera”, la escena descrita en “Pas de deux” y un buen número de imágenes que son verdaderos hallazgos: “un profundo silencio de reloj de arena”. Según las reflexiones del autor, “el cuento contemporáneo es, muchas veces, una metáfora concreta en la que se conjugan visualidad y simbolismo. He ahí gran parte de su poesía”. Andrés Neuman sabe construir sus relatos con una buena dosis de brillantez y de eficacia, de densidad expresiva y agilidad en los diálogos; *El último minuto* ofrece, en su conjunto, una gran diversidad de registros que abarcan desde la sugerencia poética al contraste situacional, desde el apunte humorístico a las tensiones dramáticas que son resueltas con un efecto de extrañamiento, de sorpresa final (detrás están Cortázar y Borges, pero también Monterroso y Ribeyro, y Chejov, y Poe: un amplísimo repertorio de lecturas), como ocurre en “Carne pasada” o “Mi otro nombre”. Varios cuentos crean una atmósfera de inquietud que a veces roza lo angustioso, como si actualizaran aquella célebre definición que hizo Freud de lo siniestro, esa sensación de espanto que se adhiere a las cosas conocidas y cotidianas desde tiempo atrás (así, en “El ahogado”, “Su pierna sobre mis hombros”, “Continuidad de los infiernos” o “El pulso”); en ese sentido, el propio autor reconoce una tendencia a abordar aspectos oscuros de la realidad —“el dolor nos convoca, lo terrible nos atrae”—, pero siempre cabe la pregunta sobre los límites entre lo supuestamente normal y lo patológico. Al fin y al cabo, decía Nabokov, el mono no se habría convertido en hombre si no hubiera aparecido un monstruo en la familia.

Otras narraciones hacen verosímil el absurdo, la irrealidad de situaciones que podrían asociarse a sueños (“Yerma”, “Ars volandi”), escogen el equívoco que revela identidades cambiantes (“Tú no eres quien”) o manejan con soltura la ironía y el humor. “Confieso que, en realidad, siempre he querido escribir cuentos humorísticos”, dice Andrés Neuman en su “Apéndice para curiosos”, y yo voy a citar dos de mis relatos preferidos, en esa línea: “S.O.S. Dios”, una espléndida parodia de la televisión basura, con sus programas de embaucadores (“*La Tertulia Celeste*”, p.48), y, sobre todo, “El discípulo”, una teoría del *montaje* académico y de la erudición apócrifa o, si se quiere, del disparate verosímil: “...una especialidad entera que había sido la trabajosa invención del vacío absoluto” (p. 110). Coherente con sus principios, Andrés Neuman ha perfeccionado en *El último minuto* la técnica del relato breve; la ficción contribuye a dar sentido a la realidad, a iluminarla. En su ensayo más reciente, *Utopía y desencanto*, Claudio Magris escribe: “El río de la historia arrastra y sumerge a las pequeñas historias individuales, la ola del olvido las borra de la memoria del mundo; escribir significa también caminar a lo largo del río, remontar la corriente”. Esas “pequeñas historias individuales” son las que rescata Andrés con sabiduría y acierto en un libro sugestivo, renovador. ■

La rosa encendida

Blanca Andreu
La tierra transparente
Sial
Madrid, 2002

Ángel Rodríguez Abad

Para el lector habitual de poesía española, el nombre de Blanca Andreu (La Coruña, 1959) remite al agitado momento de la transición española, a la irrupción de unos modos culturales que rompían con la grisura establecida anterior y a la repercusión que tuvo la concesión en 1980 del premio Adonais a su libro *De una niña de provincias que se vino a vivir en un Chagall*, que con el poderío de su irracionalismo e imaginación enlazaba con la tradición surrealista de *Residencia en la tierra* o *Poeta en Nueva York* a la par que declaraba una muy personal visión sobre el delirio, la adicción, la pasión y otras tormentas interiores desde una voz marcadamente singular que se quería deudora de los exilios de Saint-John Perse. Con *Báculo de Babel*, obtuvo en 1982 el Premio Mundial de Poesía Mística Fernando Rielo y adaptó su percepción del amor y de la soledad al territorio del poema en prosa. En 1988 aparecería un breve e intenso libro, *Capitán Elphistone*, dedicado a su esposo Juan Benet, libro escrito en tonos negros, heredero de toda una mitología romántica en torno a las travesías marítimas – en la línea de Poe y Baudelaire y los oscuros lobos de mar de Jack London – y que tenía mucho de pálido fuego, de ofrenda y de tormentosa introspección. Toda esta poesía revisada y reunida apareció en 1994 con el título de *El sueño oscuro*. La autora, retirada en su ciudad natal, ya viuda de Benet y alejada de los circuitos poéticos al uso y de la significación dominante en el panorama lírico más difundido, llevaba pues largo tiempo sin publicar, y sus recientes apariciones en revistas o en alguna ocasional lectura habían creado una justificada expectación. La concesión del Premio Internacional Laureà Mela de Poesía 2001 supone su regreso al mundo editorial.

La tierra transparente se presenta como un conjunto de pequeños libros, algunos más antiguos, otros en fase de crecimiento, que resumen las obsesiones de la creadora y el estado latente de su mirada al mundo y a sí misma; y pese a su aparente dispersión revela sin embargo una posición y un quehacer de hondo lirismo y radical subjetividad que desde otro ángulo – el lugar de una superviviente emocional de muy arduas batallas personales pero siempre desde la postura de un insobornable amor a la poesía, a la belleza de la poesía – nos brindan a internarnos en el mar interior y exterior de una *outsider* que se conmueve con la imaginación y con el espíritu, claves siempre en las distintas maneras de su obra. Así, en la sección llamada *El libro de Juan*, donde lo elegíaco y lo amoroso componen más allá de las profundidades de la muerte el recuerdo victorioso de quien fue amigo, amado, hermano, árbol patriarca y viña salvaje, sangre secreta y vino de amor para una voz que afirma el amor como un grado elevado y como geografía de su escritura. El celeste sonido de la melodía amorosa – su rubeniano planeta de plata – acompaña el brote de la melancolía que sustenta esta mandorla o el intermedio de la *Visión de un ciervo* donde aquellos “ciervos vulnerados asomados en los oteros místicos” de cuando entonces se manifiestan ahora como símbolo del alma del amado a través del “Ciervo de plata, joven señor del bosque / coronado de ramas por el rey del otoño”.

Un esfuerzo de claridad, un impulso hacia el monasterio de la luz en lo que tiene de santidad resplandeciente y transfiguradora, la devoción por la caligrafía verde (color que teñía ya su primer libro) del manglar y de la flor soñada, un ímpetu irradiador en pos de un fulgor que nombra con nombre propio tocan las aristas de este libro o baúl donde la poeta se nos ofrece en las varias que ahora es para el lector. Yo escogería como cifra las dos series de marinas –

de un mar liberador cuya navegación a vela supone huella de felicidad y de libertad y estela de redención para quien se atreva a surcarlo – que a modo de luminosas acuarelas y canto de iniciación penetran un océano que es eterno campo de espuma, pradera de zafiros, plantación de diamantes, selva venerable, rosa verde, rosa que nunca se deshoja. Y es que el color de cada día que esta coruñesa ve vibrar y cambiar en mil matices desde su ventana real e íntima se hace rosa encendida en el pecho de sol y fuego que recoge como copa o como volumen el latido del agua de la fuente; allí donde los delfines míticos resumen la plenitud de un respiro vivificador. ■



En efecto. El dominio ideológico de clase neoliberal en España no produce ideólogos de extracción “doméstica”, ni siquiera para uso de la conflictividad interna a la propia territorialidad “nacional”. Así lo demuestra, en bloque desde la facción socialdemócrata, no sólo el cónclave para los fastos por el 25 aniversario de *El País*, sino también el día a día

El servicio crítico

Miguel García-Posada
El vicio crítico

Esapa
Madrid, 2001

José Antonio Fortes

de la lucha de clases en la ideología: por “ideólogo” pasa el FIC [funcionario ideológico de clase] “alias” J. Pradera [*El País*, 12 mayo 2001:61], e igual el FIC (a) J.L.Cebrián [*El País*, 17 octubre 1999:14; 18 mayo 2001:13; 30 mayo 2001:69; *El Mundo*, 30 mayo 2001:2], como por “filósofo” el FIC (a) F.Savater [meritorio de una cartera ministerial], etc.

Una situación de carencia y dependencia, con espectáculo de fuego fatuo, si ha de considerarse la sectorialidad literaria. En la producción de ideología literaria: resulta de risa patética la necesidad de busca y captura del “canon” que actualice las consignas, explicita los imperativos, y todavía más señale aquellos objetivos prácticos y teóricos “para la literatura”. Esto es: que venga a reorganizar la función de la literatura. Para qué la literatura, hoy. Para qué y por qué escribir y publicar hoy literatura. Qué lugar ocupa el “escritor” en las relaciones de capitalismo globalizado. Qué “teoría” encubre y qué “práctica” sublima los “valores” financieros e ideológicos con que el mercado literario hoy rinde beneficios al bloque histórico hegemónico de clase que detenta el control de los aparatos de producción.

El asunto escapa a las manos “domésticas”, a los intelectos de formación y extracción “nacionales”. Por ello, en cuestiones prácticas, la acción directa del panfleto facilita el trabajo de “el escritor” y lo centraliza sin ambages como servilismo de clase [cfr. *Quimera*, 204, junio 2001:62-63]. Por lo mismo: en cuestiones teóricas, esa acción directa hay que legalizarla, hacerla *legal*, darle cobertura y fundamento con utillaje y antiguallas incluso jurásicas, esto es: “universales”, sacadas de las “eternas” reservas esencial-idealistas y aplicadas a la “teoría” y “crítica” de la literatura. Y cual desfile de feria para uso y consumo internos salieron de los armarios: desde Bloom [*Babelia*, 30 diciembre 1995; 23 septiembre 2000:4], a Jaus [*Babelia*, 25 noviembre 2000:15], Pivot [*El País*, 1 abril 2001:33], Magris [*El País*, 21 febrero 2001; *Babelia*, 3 marzo 2001:13; 24 marzo 2001:15; *ABC Cultural*, 24 febrero 2001:7-10], y aun Steiner [“el intelectual judío” ¡sic!, “un predestinado” ¡sic!, perteneciente “a un mundo intelectual privilegiado y único: la alta burguesía intelectual centroeuropea de origen judaico” ¡sic!; *El País*, 25 enero 2000; 15 abril 2001:27; 10

.../...



mayo 2001:39; 18 mayo 2001:38; *ABC Cultural*, 28 abril 2001:5-6; 15 mayo 2001:3].

El asunto, sin embargo, no puede quedar en los altos salones sociales ni en las Academias. Tampoco en las aulas universitarias. Antes al contrario: entra en un proceso útil y necesario de socialización, de vulgarización social. Para ello están las páginas diarias de los aparatos ideológicos de clase, los periódicos, revistas, suplementos culturales. Y para ello: la función de los agentes de ventas de los productos editoriales, y de los gestores ideológicos de los “valores” de tales productos, esto es: de los *reseñistas*, con puesto de trabajo en tales aparatos, para tales tareas. Esto es: la función de [sic] crítico. El servicio que cumple “el crítico” dentro del proceso de producción de ideología, y en una de las fases últimas de las funciones ideológico-sociales de clase por las que hay literatura. Y así también: en este asunto de las “autoridades” e “ideólogos” de procedencia y extracción “universales” para España.

Un asunto, como digo, organizado cual espectáculo y desfile de trascendentales y universales “ideólogos” literarios. Un asunto, sin embargo, puesto al descubierto en su más estricta función ideológico-social de defensa de clase, precisamente, de la mano y “obra” de uno de sus organizadores en jefe. Pues, en un alarde de impunidad y escaso intelecto, el responsable de su fase vulgarizadora, el FIC (a) García Posada, se pasa de rosca: aprieta un grado más la tuerca de sus funciones, y en un “volumen” de méritos (*El vicio crítico*) hace balance del “artificio”, desfile incluido, y saca la lista de “ideólogos” literarios a quienes resume, copia e intertextualiza, recopila sus máximas, aprende sus trucos, y vulgariza los principios orgánicos de su doctrina.

Y entiéndase. Vulgariza. No digo que haga payasadas [que venda su fuerza de trabajo al chistoso “estilo” de “enseñar” (¿!) *poesía* “a los niños”, en un programa de Radio, pongo por caso la Cadena SER]. Ni digo que forme parte “realizable dentro del marco universitario. La crítica académica, además de otras inferencias, predica, lo quiera o no, el mantenimiento del *statu quo*, ya sea por la vía del lansonismo o por cualquier otra ideología domesticada. La crítica académica está siempre al servicio de sus propios intereses; es un eco de los aparatos de poder que constituyen y cimentan la transmisión de los saberes” [103]. Ni tampoco: “Sería trivial, pues, que la crítica creadora se considerara desligada de todo interés. No lo está: sólo que los suyos son bastantes puros. Puros, no inocentes” [105].

Digo vulgariza [naturaliza socialmente, difunde, hace que reciban, hace comprensible y que vivan consciente e inconscientemente las clases subalternas] este duro producto ideológico [104] de una “crítica creadora”, “pura”, de “intereses puros”: pero cuyas posiciones por el contrario están localizadas fuertemente en aparatos ideológicos de clase, por razones históricas de clase, y para la reproducción del dominio histórico de clase. En efecto: nada “inocente”. En efecto: nada “puro”, nada de “intereses puros”. Sino: “intereses” [ni “puros” ni “impuros”; ni “objetivos” ni “neutrales”] sino: de clase. En estricta lógica ideológica de clase: la defensa y exaltación de “la autonomía del arte” y de su “función moral” [“estética”, “gnoseológica”, “heterodoxa”, “laica”, “iluminadora”, “creadora”, “sagrada”, “divina”], “función vertebradora, que repartía y organizaba valores”, “al servicio de esa concepción progresista de la historia” [96] que legitima el dominio ideológico social burgués capitalista y la explotación de clase en la que basa históricamente su dictadura.

Por supuesto: solucionar esta contradicción fuerte e histórica, en este “volumen” meritorio, no lo consigue el FIC (a) García Posada. Al contrario: en proporción directa a cuanto más lo intenta, más aprieta las tuercas, pasa de rosca y pone al descubierto las contradicciones y encubrimientos de esa “crítica creadora” al servicio de los “intereses” de clase. Así: en el rescate de la antigualla jurásica de la estilística [105], pese a la constatación de su aporía [101]; en la proclamación por activa [139 ss.] y pasiva [17 ss.] de las maravillas del núcleo duro del esencial idealismo

[interpretación, humanismo, intelectualismo del espíritu], mientras silencia ¿su “fracaso”? ¿su “plegarse al autoritarismo bárbaramente represor”? [90], esto es: “plegarse”, puesto al servicio del “nazismo” y del fascismo en España, todo el intelectualismo orgánico burgués pensado y publicitado por los FIC en jefes (a) Ortega y Gasset, Dámaso Alonso, Menéndez Pelayo, etc. Y en esto, en este servilismo de clase, en la organización y socialización del intelectualismo fascista en España, ahora sí que “Estamos ante una de las perversiones [¿?] del arte: el que es dirigido, el que actúa de portavoz del poder político” [77].

Porque en este “volumen” de méritos silencia el intelectualismo fascista. Aunque no en la serie vulgarizadora de “la generación del 98”. Ahí [*Biblioteca del 98 (Un fin de siglo)*, Alfaguara] hace alarde de su aprendizaje en el intelectualismo orgánico del fascismo: aprendió los apuntes que, en la Facultad de Letras de Granada, al alumno (a) García Posada le resumían al dictado la doctrina orgánica del intelectual e ideólogo fascista don Pedro Laín Entralgo (*La generación del 98, Las generaciones en la historia*).

Y tanto silencia el intelectualismo fascista: que no ve ni entiende el servicio de clase que cumple la verborrea ¿anticapitalista?! del FIC (a) García Lorca en funciones de *Poeta* [de la burguesía de España] en *Nueva York*, en la capital mundial del capitalismo monopolista, allá por *la modernidad* del año de 1929. ■

No es habitual tener entre las manos un libro reciente de aforismos y mucho menos que haya sido publicada su segunda edición. Y sin embargo en *Jugador de ventaja*, con el que Juan Varo Zafra fue premio Genil de Literatura en el año 2000, este género nos resulta plenamente contemporáneo, quizá porque tiene la virtud nada común de proponernos un juego divertido que nos hace pensar.

¡Cómo queréis que los pesimistas dejemos de serlo si ahora dicen que nos morimos antes! Desde “Extrañas crueldades”, primera parte del libro, el autor nos acerca a la vida en su verdadera complejidad utilizando como instrumento la ironía, el arma mortífera a la que hace alusión desde el principio. Con el tono más sarcástico y epigramático: *no te gusta el dinero; lo que te gusta es no gastarlo*, hasta el más poético y evocador de gran parte de los aforismos, nos presenta una continua contradicción: el horror que supone tener que analizar las cosas en su influencia recíproca.

En “Del tiempo y de las cosas”, las reflexiones sobre el olvido de los filósofos o las simplezas a que han quedado injustamente reducidos se entreveran con referentes literarios en torno a la idea del cambio o la metamorfosis. Recoge el tema del tiempo, trata de forma mordaz el instante, hasta llegar de manera festiva al imprescindible tema de la muerte o a la posibilidad de que el miedo que se le tiene pueda convertirse en curiosidad. En “Unas ideas comprometidas”, la apuesta por una postura ética procedente de una cultura humanística se hace aún mayor; se implica en cuestiones como la enseñanza, la justicia, las instituciones. Frente a la idea cómoda de que todo vale en la actitud del que supuestamente lo sabe todo, reivindica la búsqueda de “la certeza”; y llevando esta tesis hasta sus últimas consecuencias fulmina la conocida expresión de que “todo es cuestión de gustos”.

El jugador de la breve sonrisa

Juan Varo Zafra
Jugador de ventaja
Diputación de Granada
Granada, 2000

Marga Blanco Samos





Siguiendo la mejor tradición aforística española de Baltasar Gracián en *Oráculo manual y arte de prudencia*, Juan Varo reflexiona sobre la amistad, la erudición y la sabiduría en una serie de variantes ingeniosas y originales; resuelve el conflicto entre la realidad y la apariencia, como quien acerca el pájaro lejano que a contraluz siempre es oscuro. Pero a diferencia de Gracián, en la obra de Juan Varo el idealismo cervantino se muestra a cada paso en la confianza en el ser humano, en la persona deseosa y capaz de enseñar o en aquella dispuesta a aprender: *el profesor lo es de su materia y deja de serlo cuando ésta se agota. El maestro lo es de la vida*

más amplia y sólo deja de serlo cuando el discípulo muere estéril o en un callejón sin salida. También es quijotesca la facultad de convertir en un instante una sonrisa en una mueca de amargura, en esa doble faceta (ilusión y desolación) que siempre tiene el desencanto. De este modo sus aforismos nos muestran la otra cara de la moneda: *poco bueno se dice de aquél al que engañan siempre pero menos bueno es aún aquél al que no engañan nunca.* Con la ebria metáfora de Teoría del doble, en "Auge, resaca y muerte del yo" nos descubre el ejercicio de desenmascarar, el bueno que no se puede quitar la sombra del tonto, el borracho que pretende tambalear la lucidez del alcohólico... Y después de pasar de la euforia a la tristeza más absolutas, los días de resaca donde es imposible encontrar una verdad, *...no es que no haya pasado nada; es que ha podido pasar cualquier cosa*, el protagonista es capaz de reírse de sí mismo revelando una conciencia irónica y autocrítica. Con el original y woodylliniano título de "Erotismo, amor y otras enfermedades de la piel" se abre la quinta parte del libro. El deseo que se mantiene porque no consigue colmarse, el realismo cómico que adquiere lo cotidiano al estar frente a frente en la mesa camilla, la acertada imagen de los relojes marcando las horas en plural del tiempo, el intento de indagación en el futuro (el tiempo que más obsesiona al enamorado) o la complacencia y el vértigo al descubrir que *todos los amores son tardíos porque disfrutándolos, nos es difícil comprender cómo hemos podido sobrevivir sin ellos...*

Los santos, la religión, los mitos y los héroes aparecen distantes y cercanos entre sí desde el conocimiento que el autor tiene de los libros sagrados y de la mitología en "Los dioses y los héroes" (*para ser verdad, el cristianismo se parece demasiado a otras religiones que dice que son mentira*). La mística unida a la carencia de fe se unen en la apreciación de los rituales hermosos y en lo sublime y lo trágico de las catedrales. Son magistrales los apuntes sobre el bien y el mal, la libertad y el concepto cristiano de sacrificio. En la última parte del libro, "Estética, poesía y vida poética", el autor critica siempre desde la defensa de la buena poesía aquella que carece de duda y de pregunta, y al "mundillo" poético: *Lo que Bécquer diera por un beso lo darías tú por ser Bécquer, pero nunca por un beso; no por eso no eres Bécquer.* En una divertida antología recrea a través de la descripción de fotografías y de un pequeño curriculum las distintas poses de algunos poetas: los que quieren envejecer de un golpe o hacerse jóvenes prodigio, los que van de malditos y crípticos, el tan habitual poeta cosmopolita... Critica la poesía repleta de tópicos, hecha de lugares comunes y motivos recurrentes y así consigue algo de lo más difícil y arriesgado, hacer literatura desde la misma literatura.

Quizá uno de los motivos por los que este género no se cultive sea la dificultad de condensar el pensamiento sin aturdir y sin caer en la trivialidad, como reza uno de los últimos aforismos: *sencillo, a veces; simple, jamás.* Juan Varo lo consigue esbozando en el lector una sonrisa ventajosa y necesaria en este principio de siglo, la dosis adecuada de humor en el sentido ambiguo que nos permite esta palabra. Al final ganamos cierto optimismo, el que nos deja un buen libro, la buena literatura. ■

Dice José María Pérez Zúñiga, en el prólogo a *El círculo, Abraxas y otras ficciones*, que el escritor reniega de sus primeras obras porque «des recuerdan ese ser miedoso y perdido que eran». No discuto que acaban convirtiéndose en una asignatura pendiente para un buen número de literatos, pero personalmente no consigo pronunciarme sobre

qué les recuerdan o qué es lo mejor que puede hacerse con ellas: si dejarlas tal cual aparecieron, con todas esas aristas que descubrimos después, o intentar darles una segunda oportunidad, remendando los rotos más evidentes. Esos primeros trabajos, en general y paradójicamente, serían los más personales en tanto que los menos profesionales; quizás ahí radica tanto su mérito mayor como su mayor inconveniente: convencido de jugarse todo, es donde el autor suele poner más de sí, hasta el punto de saturarlos de manera peligrosa. Conuerdo con Pérez Zúñiga cuando habla de ellos como de «declaración de intenciones».

El volumen que se reseña es todo lo anterior, y más. Antes de nada, la edición ampliada de *Abraxas y otros relatos* (publicada en 1999), la obra con que Pérez Zúñiga entró en el ruedo literario, una reescritura que opta por no desdeñarse de cuanto afirmó en aquella, bien al contrario. Se reafirma en sus tesis, aunque las completa y enriquece (y en definitiva, matiza y corrige) con el añadido de nuevos textos, algunos dados a la luz en la prensa granadina entre tanto, algunos celosamente inéditos. Esta operación escritural nos revela cuáles son sus intenciones como autor: ha escogido un camino difícil dentro del cual pone de manifiesto la insobornable sinceridad y la íntima coherencia que guían sus pasos, y que relacionaría con ese axioma de Emerson que nuestro paisano ha hecho suyo: «Detrás de toda obra literaria debe de haber un hombre». No es poca cosa ni frecuente.

La propuesta es compleja: se pasa por sepultar el dulce cadáver de Dios, y de toda jerarquía trascendente, para centrarse en el individuo: «Dios sólo existe en nuestra debilidad [...] sólo es necesario creer en uno», escribe. Y ahí, en ese sendero solitario, la primera conquista del hombre abandonado a sí es la de definirse, diferenciarse. Todo gira en torno al «yo». El pronombre personal es el protagonista absoluto de los textos mayores del libro («Abraxas», «Moral de un condenado» y «El cuadro») y el artista invitado, podría decirse, en el resto de los relatos, unos relatos que no descartan la filigrana lírica, tampoco el pistoletazo novelesco, pero que donde hallan terreno propicio es en la discusión.

Pérez Zúñiga se apoya en anécdotas, en tramas cuyo cometido es favorecer esa circunstancia narrativa que le permite insistir en sus constantes temáticas: la obligación de encontrar una voz propia en una sociedad que suele hundir en el anonimato a sus habitantes, la urgente necesidad de enfrentarse a toda circunstancia alienante para el individuo: «Cuando la individualidad desaparezca, reinará el caos». Dichas reflexiones quizás no sean nuevas (quién, a estas alturas, puede ofrecer algo «nuevo»), pero son del todo necesarias, y como él mismo nos explica: «Si todo está dicho, en cada tiempo existen motivos diferentes para recordarlo». Lo que es novedoso, y exclusivo, es ese apasionamiento suyo, que alcanza elevadas cotas de arrogante idealismo en numerosos pasajes, y el auxilio de una prosa inquieta, que provoque constantemente la inteligencia del lector. Como ya he dicho, ni es poco ni habitual. ■

Declaración de intenciones

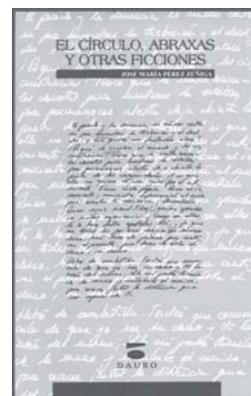
José María Pérez Zúñiga

El círculo, Abraxas y otras ficciones

Dauvo

Granada, 2001

José Abad





Una traducción que salva la poesía

Friedrich Hölderlin
Antología poética
 Edición bilingüe y traducción de
 Federico Bermúdez-Cañete
 Cátedra
 Madrid, 2002

Amelina Correa Ramón

«Pero ellos son, dices tú, como los santos sacerdotes del dios del vino, que fueron de país a país en noche sagrada».

Los versos pertenecían al poema «Pan y vino» —quizás la más bella de todas sus elegías—, que ahora podemos encontrar en la recién publicada *Antología poética* (en versión bilingüe) de Friedrich Hölderlin, con traducción modélica de Federico Bermúdez-Cañete, quien mantiene intacta la capacidad de deslumbramiento que nos produce el poeta alemán gracias a una cuidada traducción, atenta por igual a la fidelidad y al lirismo. Bermúdez-Cañete ha optado por modernizar el lenguaje, así como por trasladar al sistema cuantitativo románico los pies acentuales que Hölderlin emulara de la métrica griega antigua, con predominio de versos alejandrinos, endecasílabos y heptasílabos: «En todo caso, lo esencial para mí, en esta antología, ha sido ofrecer al lector hispánico una equivalencia formal digna, un cuidado del estilo y el ritmo que se perciba en nítido contraste con otras versiones, realizadas en dudoso verso libre o en simples líneas de prosa. Aunque, repito, intentando la mayor cercanía posible a la compleja y precisa riqueza semántica del original».

Hablaba unas líneas más arriba del sentimiento de alteridad que impregnó la vida y la obra de Isaac Muñoz... Más de un siglo antes, también el poeta alemán Friedrich Hölderlin había experimentado el desgarrado sentimiento de quien, dotado de una hipersensibilidad exacerbada y una atormentada personalidad, se siente incomprendido por la sociedad y apartado de su seno. De hecho, fue brutalmente aislado de la vida social cuando, tras varias crisis episódicas anteriores, se agudizan entre 1800 y 1806 los problemas mentales del escritor, lo que llevará a su madre —con la que siempre mantuvo una complicada y tensa relación de amor/odio— a internarlo en una clínica. Los horribles tratamientos «médicos», usuales en la época, que allí recibió acabaron de alterar su ya maltrecho equilibrio psíquico en una etapa que bien puede considerarse como de *descenso a los infiernos* del poeta. A su salida, llevará una existencia eremita, de ensimismamiento solitario, pero sometido aún al control represivo y a la incompreensión. Una profunda melancolía inicial se irá sin embargo mitigando con el paso de los años. Federico Bermúdez-Cañete, autor también de la ilustradora «Introducción» que antecede al poemario, explica así la vida que llevara Hölderlin hasta su muerte: «A lo largo de casi cuatro décadas contempla el fluir del río desde su ventana y recibe el desayuno y la comida puntualmente, a la puerta de su habitación, como un monje. Con frecuencia, su enorme energía le impulsa a pasear durante horas, por la torre, el jardín y a veces por la calle. Pasa horas al piano, componiendo o tanteando melodías, siempre de oído, en ocasiones con insoportable monotonía. También canta con voz de tenor, o ensaya con la flauta. Y sobre todo escribe, escribe sin cesar, aprovechando restos de papeles (se le racionaba el papel, creyendo así evitar que se sobreexcitara con el trabajo intelectual)».

La trayectoria vital de Friedrich Hölderlin, un poeta que valoró siempre la Belleza como el supremo bien y persiguió la Armonía que atistaba en el mundo de la Antigüe-

dad clásica, vuelve, quizás, a poner ante los ojos el tópico nunca totalmente elucidado de la relación entre el genio y la locura.

Federico Bermúdez-Cañete, profesor en el Departamento de Filología Española de la Universidad de Granada y especialista en la literatura alemana de finales del siglo XVII y del XIX, ha publicado hasta la fecha numerosos estudios y traducciones en ese campo. Entre ellos, habría que destacar sus varias ediciones de la obra de Rainer Maria Rilke para la editorial Hiperión, así como su *Antología de románticas alemanas* (Col. «Letras Universales», Madrid, Cátedra, 1995), en la que se incluyen interesantes voces femeninas como las de Caroline Michaelis, Sophie Mereau-Brentano, Karoline von Günderode, Ottilie von Pogwisch —esposa del hijo de Goethe— o Adele Schopenhauer —hermana del filósofo—. ■

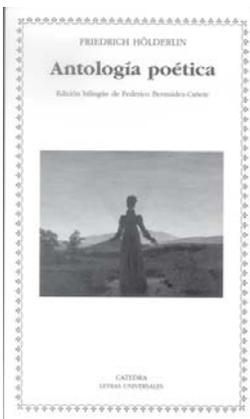
En diciembre de 1996, y en el Ateneo de Madrid, un grupo de jóvenes poetas (Andrés Fisher, Fernando Beltrán, Pablo Méndez, Nacho Fernández, José María Parreño...) rendían homenaje al poeta chileno Jorge Teillier (1935-1996) que había fallecido unos meses antes. Una carpeta de tirada muy breve con dibujos de Germán Arestizábal avisaba de la intensidad de este absoluto francotirador que, en palabras de Juan Carlos Mestre —otro de aquellos conjurados en el Ateneo—, se situaba en el margen del territorio poético, asumido con todas sus consecuencias. Niall Binns ha preparado para el exquisito catálogo de la colección «Signos», siempre atento a las mejores voces hispanoamericanas, una cuidada antología de los libros publicados por Teillier durante cuatro décadas, facilitándonos así la espléndida labor de un poeta inédito en libro hasta ahora para el público español.

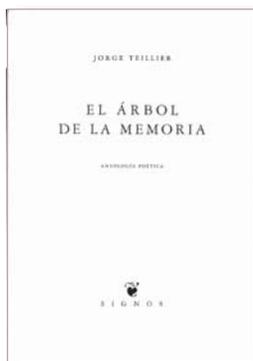
En su ajustada invitación a la lectura, Niall Binns menciona la condición de personaje legendario y de figura romántica de Teillier, un tanto ajeno a las parejas paralelas de la gran poesía chilena (Neruda versus Huidobro, Rojas versus Parra), y su inserción —la desolación de la nostalgia, la pureza de un paisaje catártico— en esa tradición de la poesía provinciana que gira alrededor de los primores y prodigios de lo esencial, que inaugurase con decadente perfección un López Velarde. Ahora bien, ese espacio de la tierra nativa no es ni localista ni ruralista, pues en Teillier se funda y sustenta sobre el poder de la imagen y desde una naturaleza armónica (con ráfagas oníricas que traspasan el ritmo de los días) que se convierte en emblema de la infancia. «El niño que hay en mí renace en mi sueño»: este niño ha crecido con Edgar Poe y con Stevenson, con Knut Hamsun y Alain Fournier, soñando jinetes nocturnos y cerezos silvestres, asediado por árboles y pájaros y por los trenes turbadores y los andenes solitarios de una Araucanía con ecos del Far West que es también un ámbito para el juego y el deseo donde se descubre la verdad de la respiración de los seres. Con los *Poemas del País de Nunca Jamás* (1963) se alcanza su primera gran cima lírica cuando se roza el misterio: «Un desconocido silba en el bosque», «En la secreta casa de la noche», «A un niño en un árbol». Poemas desde el niño habitante de una isla feliz que sólo él conoce. Las señales para el ojo avizor indican la comunión con la maravilla: es el país de la noche sin fronteras, esplenden los arcoiris y el cielo impronunciable de pura cercanía, los gatos y los gira-

Un oculto resplandor

Jorge Teillier
El árbol de la memoria
 (Antología poética)
 Huerga y Fierro Ed.
 Madrid, 2001

Gustavo Casín





soles habitan el espacio de la utopía, los dominios perdidos se revelan como los más nuestros. Así nos impregnamos con las gracias y virtudes del planeta donde somos: “La realidad secreta brillaba como un fruto maduro”.

Fiel pasajero “de los crueles y puros navíos de la infancia”, Teillier establece un diálogo nutricional con una tradición foránea –por ejemplo Serguei Esenin, Eliseo Diego, Dylan Thomas– que irá basculando con el peso de la edad hacia territorios de soledad, dipsomanía, desajustes psiquiátricos. El dolor y la disolución reivindicarán su lugar. El poeta deviene forastero y los mitos y lares –dioses protectores de una memoria carnal de la niñez siempre sentida– que han sido fundamento vigilan el destierro civil e íntimo del poeta. *Para un pueblo fantasma* (1978), libro estremecedor, se interna en casas del vino cuyas puertas siempre abiertas no sirven para salir y en abrumadores paisajes de clínica. El autor regresa a su pueblo natal buscando una paz quizá imposible, ¿la paz del durmiente de Rimbaud?, y nos confiesa que ha gastado sus codos en todos los mesones. Un último fulgor son las *Cartas para reinas de otras primaveras* (1985). La ironía y una penúltima botella lanzada al mar acompañan el fuego en la chimenea, los vasos de vino, las conversaciones con los amigos. Las cosas revelan su esplendor, nos fascinan y nos atrapan así como al viejo púgil regresan cada tarde en su casa sola de hombre solo los viejos entusiasmos y victorias. Sin despeinarse el púgil Teillier esquivo los golpes del olvido. Brindemos con él pues nuestra deuda como lectores ya puede ser satisfecha. ■

Un rescate necesario

Amelina Correa Ramón
Plumas femeninas en la literatura de Granada (siglos VIII-XX).
 Diccionario-Antología
 Editorial Universidad de Granada
 Granada, 2002

Antonio González Vázquez

consultas la existencia de un vocablo, el significado que se le impone (esa particular relación entre los sonidos y los conceptos establecidos por las relaciones sociales, por quienes detentan, en definitiva, el poder, etc.), posibles acepciones que se le reconocen (en un exceso democrático de los hacedores), deslinda significados de voces homófonas, contrasta matices en sinónimas, etc. Las búsquedas pueden ser muchas y los diccionarios también gracias a los progresos de la especialización y al ímpetu aún vivo de la Ilustración.

Desde hace algún tiempo las librerías han colocado entre sus estantes con relativa profusión diccionarios de literatura, nutridas listas de nombres propios ordenados alfabéticamente con más o menos noticia sobre aspectos biobibliográficos de un corpus variable de autores seleccionados según los específicos criterios de cada uno. En menor medida se han divulgado diccionarios, utilísimos, de literatura según criterios que ponen más empeño por parte de sus redactores que los puramente de autoría, donde se trabaja con no menos volumen de escritores, pero rastreando

en ellos temas, estilos, argumentos, personajes, etc. que son los que pasan a ordenarse en la lista de entradas y desarrollo de artículos, diccionarios donde la literatura sigue trabajando como germen vivo de lecturas y sugerencia de ideas, de diálogo con lo anterior, lo posterior y lo coetáneo. Figurar con nombre propio en uno de éstos es índice de lo presente que pueda estar un autor en la literatura de otros explícita o implícitamente, o por la singularidad e importancia manifiesta e insoslayable de determinadas obras. Es la literatura como discurso y no como inventario. Cabría destacar de entre los últimos diccionarios de autores publicados de literatura en castellano los de Philip Ward; *The Oxford companion to spanish literature*; Oxford; 1978 y Ricardo Gullón; *Diccionario de literatura española e hispanoamericana*; Madrid; 1993. Se trata en ambos casos de útiles recopilaciones como manuales de consulta rápida dentro de la vida académica, con poco margen para las valoraciones tanto de conjunto como individuales. El de Ward con una redacción atenta a criterios comunes y la de Gullón, más respetuoso a los redactores de cada artículo y más actualizado, entrando entre sus páginas autores recentísimos, aunque someramente citados. Entre los otros diccionarios podríamos citar el de Pilar González de Mendoza; *Diccionario de temas de la literatura española*; Istmo; 1990. El de José Antonio Pérez-Rioja; *Diccionario de personajes y escenarios de la literatura española*; Península; 1997 o los muy ambiciosos de Elisabeth Frenzel; *Diccionario de argumentos de la literatura universal* y *Diccionario de motivos de la literatura universal*; ambos en Gredos, 1990 el primero y 1984 el segundo.

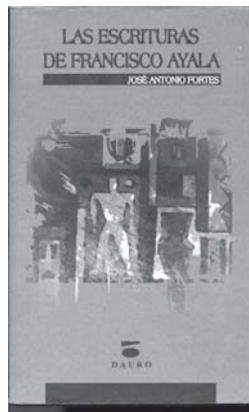
El diccionario que nos convoca pertenece de lleno al primer grupo que hemos comentado, el onomástico o lista de autores, y no deja por ello, singularmente, de tener cierto interés por tres motivos fundamentales: en primer lugar porque los criterios de localización y género hacen trabajar a la autora en un corpus tan reducido, pese a su carácter intemporal, que pesan más las razones inclusivas que las exclusivas y restan carácter canónico a la obra (a pesar de Bloom). En ella ha sido mayor el trabajo de lebril filológico entre las frondas bibliotecarias o monásticas que el crítico y, fruto de ello, pesan más los rescates efectivos, perdidos en la imprecisión de muchos datos, en la disparidad de fuentes, en las obras anónimas o mal atribuidas o en el celo de un seudónimo, que las ausencias, también efectivas pero honestamente justificadas en el prólogo en aras de una precisión tan pretendida como, en líneas generales, cumplida. En segundo lugar porque muestra al fin un interés, aunque local, por la literatura escrita por mujeres, que no es, como pretende sin embargo la autora, la mitad de la literatura, ni siquiera la mitad «otra» de la literatura. El diccionario aparece en un momento importante, quizás trascendente, en que algunas mujeres, singularmente las más jóvenes, empiezan a tomar conciencia del lugar que han ocupado, el de objeto literario, y reaccionan decididamente mediante la construcción de un sujeto literario demorado desde la misma invención de la literatura y correspondiente, ahora sí, a la otra mitad de la sociedad. La escrita por mujeres nunca ha sido, hasta ahora mismo, una literatura otra, ni siquiera la otra mitad. La de las mujeres ha sido siempre la literatura de los hombres. La estructura ideológica del patriarcado estaba tan presente en sus textos como en la de los varones, aún más, habitando sus silencios, la otra parte de la literatura, lo no dicho, muchas veces más temible y evidente que lo explícito. El diccionario contrasta, en este sentido, con la época en que aparece: sus páginas están llenas de noticias de mujeres que reproducían su objeto en un tiempo en que las mujeres construyen su sujeto.

Por fin, la lectura del diccionario de Correa por los lectores granadinos traerá a la memoria un proyecto de parecido formato, el publicado también por la Universidad de Granada de José Ortega y Celia del Moral; *Diccionario de escritores granadinos (Siglos VIII-XX)*; 1991. Marcan la diferencia la inclusión de un texto a modo de muestra o pequeña antología y el mencionado carácter de género por parte de Correa. ■



Nota y aviso contra la ignorancia

José Antonio Fortes



Sólo porque “quien calla, otorga” y algo tiene que ocultar, no he de callar ante los infundios y ofensas a mi trabajo que un tal Sr. D. Pablo Alcázar exabrupta en las páginas públicas universitarias de *El fingidor* (julio-diciembre 2001: 62) so pretexto de una presunta reseña suya a mi recopilación de estudios sobre *Las escrituras de Francisco Ayala* (Dauro: Granada, 2000).

Sé que la ignorancia provoca sus palabras, pero ello no le exime de responsabilidades. Máxime, cuando no se trata de asuntos personales, de nada personal; para nada hablo con usted, aunque a usted me dirija, obligadamente; yo a usted no le conozco, ni falta que para la cuestión hace; usted no es nadie, ¿o tendría que decirle (ya que cita a Homero) que usted es “nadie”?; usted es nadie, sin embargo, porque no es sujeto individual idiosincrático, sino sujeto colectivo, que forma parte de un grupo, de capillita y sacristía, donde se ha considerado oportuno salir al paso de mis investigaciones y críticas a la literatura a base de esa retahíla de ignorancias y dogmas, acusaciones e injurias, más cercanas al juzgado de guardia que a los lugares universitarios que usted utiliza para regurgitarlas. Pero usted debería aprender a guardar respeto. Y a usted le deberían de haber enseñado que esto es la Universidad, y no el cortijo que de mi padre heredo, ni el Patio de Monipodio donde reparten peanas y canonjías así como grados y jerarquías en el Santo Oficio de glosar los textos sagrados y adorar a los divinos creadores, entre más fieles y sumos sacerdotes de la iglesia ortodoxa consagrada al culto de la literatura.

Mire usted. Imposible ponerme a demostrarle los errores que acumula en su reseña. No sólo porque demuestra no haber leído el libro, sino además: qué rebatirle si usted aparenta no saber ni siquiera el concepto de «aparato ideológico». A quién se le ocurre meter a Celaya en asuntos intelectuales republicanos, con lo fácil que se lee a don Antonio Machado para comprender el sentido combativo y la función de acción directa con que la fracción liberal de la burguesía utiliza el arma ideológica de la literatura en la lucha de clases; ¿lo entiende? ¡en la lucha contra el antiguo régimen! ¡pero no en el frente abierto por el proletariado, donde ya son muy otras las cuestiones!; lo mismo que saltarse la guerra de clases, 1936-1939, la victoria fascista, 1939-1975, el montaje para el continuismo de la dictadura capitalista, 1975-1982, y ponerse a comparar entonces *Simplemente María* (1972) con *Cazador en el alba* (1929). Pero, hombre de Dios, qué empecinamiento en no entender nada, en no leer nada, ni siquiera el libro que reseña.

Siga mi consejo: mucha historia, y mucha lectura comprensiva. Con gran esfuerzo por su parte alcanzará estudios superiores; es fácil, y su dificultad natural de usted no le impedirá entrar en la Facultad; no se arredre: quede atento a los “dictadores” de apuntes, de ellos sacará un gran prove-

cho, puede que incluso algún libro que usted firmaría como suyo; pregúntelo en su círculo de amigos, le darán detalles “íntimos” y precisos para no equivocarse: aquí, versión oficial establecida, aquí las genuinas opiniones del profesor a intertextualizar; ¿entiende usted el neologismo?, intertextualizar lo utilizan famo-

sos postmodernos para encubrir su burda copia de opiniones ajenas. Por eso, permítame usted que le pueda informar: yo a mis alumnos no les fomento el refrito de solapas de libros y de topicazos sobre Lorca, pongo por caso. No; yo, a mis alumnos, en primer lugar, y tal como me enseñó mi maestro don Emilio Orozco, les (¿exploto, “oprimidos”, me dice usted?) obligo a diferenciarse de los bancos del aula, a discutir mis lecturas e investigaciones, y como una parte de su conocimiento práctico les mando a que hagan trabajos de campo: pero por campos que conozco y ya he pateado; con una excepción; le explico; soy alumno desde 1968 y profesor desde 1973, y sólo en los cursos últimos de los 90 (¿le enumero mis libros publicados anteriormente a esa década?) he puesto como colectiva tarea de curso el rastreo de revistas, libros y periódicos del fascismo en España, años 40 de postguerra; ¿y sabe usted desde cuándo yo vengo visitando las páginas de *Patria*?, recuerdo cómo en días sucesivos de 1976 y 77 quemaban abundante material fotográfico, a montones, en el oscuro patinillo interior de su redacción en la calle Oficios; ¿sabe usted lo que le digo?; pero no he ido, por razones de índole profesional, a los archivos de la Diputación de Granada, donde los alumnos de Sociología de la literatura, que estudiaban la producción de una “Cultura en democracia: el caso de Granada”, en dicha institución pública buscaban los documentos públicos del gasto público del dinero público invertido en la pública producción de una cultura y literatura ¿públicas? ¡he ahí la investigación!

Por lo demás: ¿cómo quitarle a usted el simplismo estalinista? ¿Cómo vaciarle a usted del esencialismo?; ¡que no traduzca ni reduzca al esencialismo los conceptos de Marx! ¿Acaso, cómo desmontarle de su ahistoricismo, aunque le demuestre que: si “el Estado no existió siempre” (Lenin), y “la filosofía no existió siempre” (Althusser), así tampoco “la literatura ha existido siempre” (Juan Carlos Rodríguez)? ¿sabe lo que le digo? ¿En serio ¡piensa! usted que no hay una propaganda ideológico literaria de clase ni función ideológico social, si la literatura capitalista no alcanza “al obrero”? ¿y el resto de clases subalternas, por ejemplo ésa a la que usted pertenece? ¿pero, no le basta usted a sí mismo como ejemplo, y ejemplo colectivo, de esa propaganda, de esa sumisión, del cumplimiento y servicio que usted y el resto de su círculo reproducen? Basta ya de insultar: que no todos somos ladrones ni mediocres remedadores postmodernos, miembros militantes de esa falsa izquierda intelectual y política, prietas las filas, afamados escritores a sueldo del dominio ideológico de clase en España del capitalismo globalizado. ■



Esta ciudad está muerta, aletargada, adormecida en formol.
¡Necesita savia nueva, agitadores de nuevo pelo que reaviven
la llama de la vanguardia!



Sí. Necesita gente como YO



Siento que vivo un momento trascendental. Una efervescencia interior me recorre, una energía mística que convulsiona mi creatividad y eclona en una actividad febril.

Pero, ¿por dónde empezar?

¡Fausto Weleta!

¿Acaso por finalizar mi novela "La Longitud del Kilómetro Cero"?



¿O quizás por darle forma definitiva a mi poemario "Nirvana de amores"?



(Es mi único poema, pero promete)

¿O grabar de una vez por todas mi soñado disco de "Canción Matérica"?



(Antes tendría que definir algo mejor esto de la "Canción Matérica"...)

¿Y no debería ponerme YA a rodar mi proyecto de video creación experimental "Fundido negro sobre un negro"?



¿Y si empiezo por desarrollar mi instalación conceptual "Espiral de espirales"?



(A ver si me sale de una vez alguna espiral en condiciones)

¿Es tan grande el reto, tanta la tarea pendiente...pero tan necesaria, tan perentoria!

