

# el ingidor

revista de cultura

## Atenas sitiada

José Antonio  
González  
Alcantud

Entrevista  
Juan Vida

Letras españolas  
Tiempo de aforismos

Poesía  
Luis Cernuda  
Vicente Núñez  
Aurora Luque  
Miguel Torga

Música  
Thelonious Monk  
Caetano Veloso

Cine oriental



Universidad de Granada

5 euros



¿ Sirve para algo la cultura en mundos convulsos como el nuestro? La ilusión pedagógica, según la cual a través de la cultura el hombre es capaz de dulcificar sus apetitos caníbales se ha ido desvaneciendo con el paso de los años. Las élites, tocadas por la distinción cultural y espiritual, fueron las primeras en tirarse al cuello, ante el estupor de la gente corriente, que las creyó, por su alta cultura y superior concepción de los asuntos humanos, muy por encima de vilezas, que sólo les parecían propias de la falta de luces que ella misma encarnaba.

Acerquémonos sigilosamente a una ciudad culta y sitiada a la vez. A Santa Fe de Bogotá, fundada por el granadino Ximénez de Quesada, capital de la siempre convulsa Colombia. Bogotá fue conocida como la “Atenas de América”. Manera sugerente de indicar su excelencia cultural. Mídase por la cantidad y calidad de sus librerías, de sus Universidades, y de sus intelectuales, a la cabeza de los cuales, el inefable García Márquez. Es una urbe culta, que se permite tener un retrato del jefe insurgente, “Tirofijo”, debido al pincel de Botero, colgado en un Museo dependiente del Banco de la República, a pocos kilómetros del frente que dirige el allí representado. El personaje de “Tirofijo”, en fin, de todos es sabido no es un Demóstenes –se le conocen escasas palabras e ideas–, sino que nos recuerda más a un lacedemonio de aquellos que en las guerras del Peloponeso se enfrentaban a la culta Atenas de Pericles.

Paradójicamente Colombia sólo ha tenido dos gobiernos militares, efímeros, en su historia. Por contra ha poseído presidentes de la nación que oficiaban de poetas y literatos. Su ejército es minúsculo en comparación con los problemas que enfrenta, y la profesión militar nunca fue prestigiosa. Sobre todo si la comparamos con la de *hombre de leyes*, es decir de humanista. Hoy día mismo el alcalde de Bogotá, Antanas Mockus, es un universitario que agitó la vida de la ciudad previamente a su ascenso a la alcaldía. Mas su racionalidad intelectual finalmente se ha doblegado a la lógica providencialista del *caudillo*. Antanas lleva, a título elocuente de su populismo, un chaleco antibalas con la parte central al descubierto, para que quien quiera matarlo lo tenga fácil y difícil: directo al corazón.

Las similitudes paisajísticas entre Santa Fe de Bogotá y Granada le hicieron recordar al conquistador Quesada la vega granadina. La región fue bautizada como “Nueva Granada”. Más allá de toda superficial semejanza nos inquieta, no obstante, la condición ática de ambas ciudades, pobladas de gentes cultas, escindidas de una realidad circundante mísera, amén del carácter guerracivilista de sus habitantes. En definitiva, toda ilusión pedagógica choca siempre con el hormigón armado de la condición humana. Es más, parece como si sólo en las ciudades cultas y sitiadas pudiéramos llegar a ver el fondo oscuro, impulsivo y proteico de la humanidad, siempre igual a sí misma, a pesar de Homero y Sócrates. Por eso muchos piensan que mejor se sufre una república platónica, sin intelectuales, que una república de sabios vanidosos. A lo mejor llevan razón. Así, hastiado, empiezo a creerlo yo mismo. ■

**Director**

José Gutiérrez

**Edita:**

Universidad de Granada.

Vicerrectorado de Extensión Universitaria y  
Cooperación al Desarrollo.

**Redacción y Administración:**

Complejo Administrativo «Triunfo».

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.

**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.

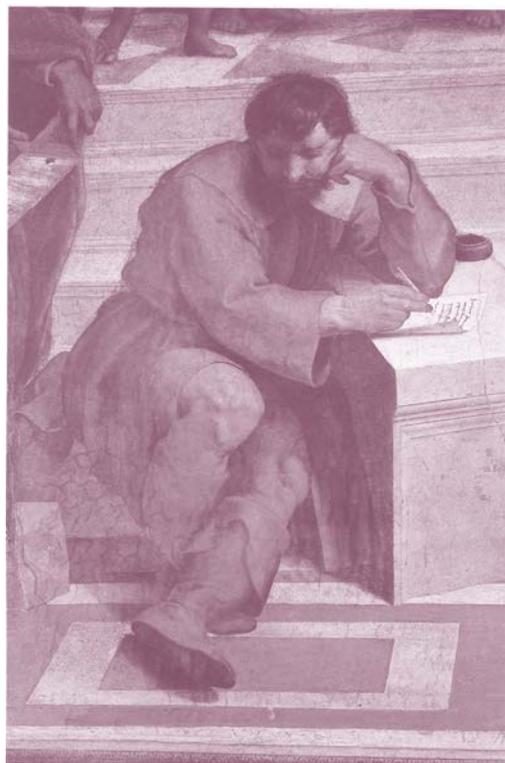
Esta doble entrega de *El fingidor* (16-17) viene a culminar cuatro años de andadura, cuatro años de ganar nuevos amigos lectores, cuatro años de complicidad en la defensa de la cultura como espacio solidario no vedado a nadie.

A veces el tiempo marcha más deprisa que nuestros deseos, y así este ejemplar llega a las manos del lector con cierto retraso acumulado, pero también con nuevos y gratificantes saberes, con renovadas propuestas de diálogo, con fértiles caminos que recorrer juntos en busca del conocimiento enriquecedor.

Este centenar largo de páginas cubre la práctica totalidad de secciones que hasta ahora han tenido cabida en nuestra revista a lo largo de sus sucesivas entregas: la entrevista –una pormenorizada charla con el pintor Juan Vida–; el patrimonio –con tres interesantes artículos centrados en valiosos testimonios del pasado industrial, histórico y cotidiano, respectivamente, de la provincia de Granada–; la opinión –con un extenso y variado abanico de temas y originales puntos de vista de sus autores, que nos descubren facetas desconocidas de nuestro entorno cultural o histórico, como, por citar una, el caso de ese brigadista japonés que luchó y dio su vida por defender la legitimidad del gobierno republicano español–; la narrativa –con la noticia que posibilite la recuperación de una escritora granadina hoy casi desconocida–; la poesía –con dos excelentes aproximaciones a la figura de Luis Cernuda coincidiendo con el centenario del poeta sevillano; el rescate de un entrañable texto inédito de Pablo García Baena dedicado a presentar la poesía de su amigo Vicente Núñez, poeta de altísima calidad, recientemente desaparecido, y del que aquí se ofrecen dos poemas “granadinos”; y una muestra de la poesía reciente de una de las voces más personales y reconocibles de la lírica española contemporánea: Aurora Luque–; la traducción –que nos acerca la poesía última del portugués Miguel Torga–; la música –con la crónica no por tardía menos provechosa de lo que fue el pasado Festival de Música y Danza de Granada; y artículos dedicados a dos músicos legendarios: Thelonious Monk, a los veinte años de su silencio, y Caetano Veloso–; el teatro –con una aproximación a la encomiable labor que realizan en algunos municipios–; el cine –que esta vez vuelve su mirada hacia Oriente–; la ciencia –de la analogía al árbol de la ciencia como métodos cognitivos–; las reseñas discográficas y bibliográficas –tan iluminadoras como faros orientadores en el proceloso mar de los libros que en cantidades tan ingentes se publican en nuestro país–; y para cerrar con un guiño a la inteligencia, la página de historieta –con el humor reflexivo y la ironía sutil a los que Enrique Bonet nos tiene acostumbrados–.

Dos nuevas secciones tienen cabida en este número: “Letras españolas”, centrada en una puesta al día de valiosas propuestas de la literatura española –o sudamericana– contemporánea, y que esta vez dedica sus páginas a ofrecer una panorámica de un género actualmente en alza como los aforismos. Por su parte, “Literatura y Cía.” busca contribuir a esclarecer esa línea de sombra que son las fronteras entre las distintas artes en su relación con la literatura: psicoanálisis y literatura es la propuesta que hoy nos concita.

Como se ve un amplio, misceláneo y ecléctico panorama cultural el que nos ofrece este voluminoso *fingidor*, que, no obstante su peso, se dispone a recorrer los días del invierno inminente con la levedad de una sombra clandestina, con la obstinación de un libro abierto a la luz de una lámpara que dibuja el perfil no fingido del lector ensimismado que se adentre en las páginas que siguen. ■



Portada: RAFAEL.  
Heráclito.  
Detalle de la Escuela de Atenas

- 4/ **ENTREVISTA:** Una hora con Juan Vida/ *José Carlos Rosales.*
- 8/ **PATRIMONIO:** Azúcar y patrimonio industrial en Granada/ *Miguel Jiménez Yanguas, Javier Piñar Samos.*  
12/ Numismática y arqueología: hallazgos monetarios púnicos en las cercanías de Granada/ *Cayetano Aníbal González, Juan Antonio Pachón Romero.*  
14/ Entre el riego y la oración: la vida cotidiana de los musulmanes de la Granada nazari/ *Carmen Trillo San José.*
- 16/ **ARTES:** El Cristo de los Favores de Granada/ *José Miguel Gómez-Moreno Calera.*
- 19/ **OPINIONES:** La felicidad de la vida: entrevista a Piero Sanavio/ *Mariapia Ciaghi.*  
22/ El último samurai/ *Gregory Turk.*  
23/ El palillo de Alfred Jarry: el pasado inmediato como presente penúltimo/ *Miguel J. Hagerty.*  
25/ Las formas del poder/ *Antonin Kosic.*  
28/ Elogio de la globalización: entrevista con René Pasquet/ *B. La Richardais.*  
30/ La casa de Apolo en la periferia/ *José Miguel Gómez Acosta.*  
32/ La colonia penitenciaria/ *Sergio Hinojosa Aguayo.*  
35/ Más allá del sujeto o la verdad como fábula/ *Jesús J. Nebreda.*  
40/ Todos no son uno/ *Manuel Barrios Aguilera.*  
41/ Palestina: un pueblo víctima de las víctimas/ *José Ortega.*
- 44/ **NARRATIVA:** Cándida López Venegas: dualidad y contradicción/ *Amelina Correa Ramón.*
- 46/ **LETRAS ESPAÑOLAS:** Tiempo de aforismos/ *José Carlos Rosales.*  
Arcanidad con visos de divinidad: los aforismos de Baltasar Gracián/ *Manuel Garrido Palazón.* Ideología/ *Rafael Juárez.* El pensamiento poético de José Bergamín/ *Alfonso Lázaro Paniagua.* Mar de peces/ *Lorenzo Oliván.* Principia Aphorismum/ *Juan Varo Zafra.*
- 53/ **POESÍA:** Luis Cernuda: un esbozo de retrato/ *Sergio Fernández.*  
56/ Un lugar cernudiano en Nueva Inglaterra/ *Áhvaro Salvador.*  
58/ Palabras para Vicente/ *Pablo García Baena.*  
59/ Dos poemas granadinos/ *Vicente Núñez.*  
60/ Poemas inéditos del libro *Camaradas de Ícaro*/ *Aurora Luque.*
- 62/ **TRADUCCIÓN:** Cinco poemas últimos de Miguel Torga/ *Fidel Villar Ribot.*
- 64/ **MÚSICA:** El año que Sokolov explicó la música/ *Ricardo Molina Castellano.*  
66/ Veinte años sin Thelonious: Monk, Monk, Monk/ *Sergj Pàmies.*  
El último silencio de Monk/ *Sergio Córdova Moya.*  
70/ Caetano Veloso: el errante navegante/ *Antonio Pamies.*  
72/ Reseñas discográficas/ *Jorge Córdova Moya.*
- 73/ **TEATRO:** Todo para el pueblo: teatros municipales/ *Marina Moreno Lorenzo.*
- 74/ **LITERATURA Y CIENCIA:** Goethe y Freud o el psicoanálisis de los poetas/ *Milena Rodríguez Gutiérrez.*
- 76/ **CINE:** La nueva puerta de Rasho: El desafío del cine oriental/ *Antonio Weinrichter.*  
77/ La tempestad y la calma/ *José Abad.*  
80/ El amigo oriental: directores asiáticos en el Hollywood actual/ *Juan de Dios Salas.*
- 83/ **CIENCIA:** El valor de la analogía como método cognitivo/ *Consuelo Vallejo Delgado.*  
84/ El árbol de la ciencia/ *Julio Juste.*
- 86/ **RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS:** Cúbrelo de luces ■ Los ojos vacíos ■ De qué hablamos cuando hablamos de literatura: las formas del discurso ■ Las razones del único: alfabeto filosófico y acróstico de estampas medievales ■ Taranto ■ Té con pastas ■ Joana ■ Árboles y arbustos ■ Setas y trufas ■ Reptiles españoles: identificación, historia natural y distribución ■ Julián del Casal: poesía completa y prosa selecta ■ Tiro al pichón ■ Miguel Hernández: pasiones, cárcel y muerte de un poeta ■ Desaforado ■ Ocnos ■ Contradicciones, pájaros ■ Poetas andaluces en la órbita del modernismo: Diccionario ■ Dramaturgias de la imagen ■ El porvenir es tarde ■ El lenguaje tachado ■ Granada morisca, la convivencia negada: historia y textos ■ Harraga ■ Mi vida. Cecilia ■ Letras andaluzas: de Ganivet a Vaz de Soto ■ El mapa de América ■ En plenitud de asombro: Antología poética de Elena Martín Vivaldi ■ Las edades del frío.
- 107/ **HISTORIA:** Diario de un fingidor/ *Enrique Bonet.*



José Carlos Rosales



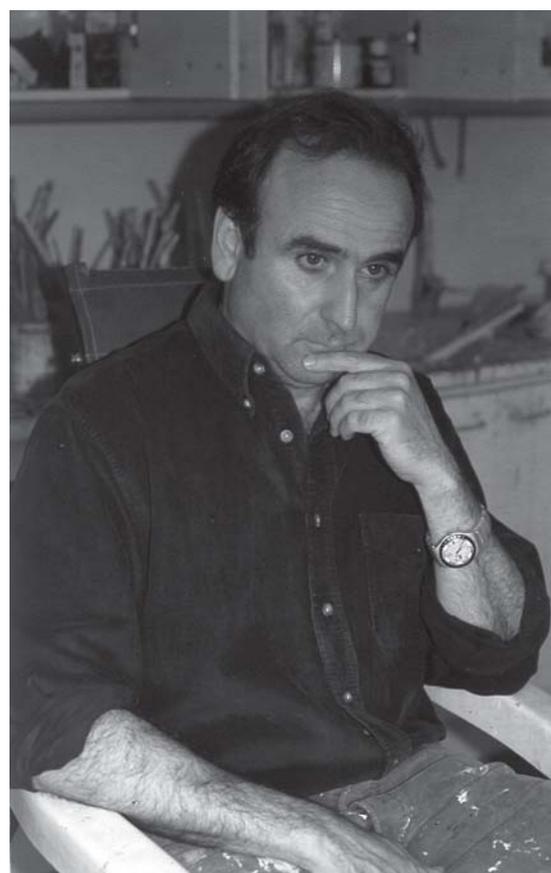
ntrevista

# Una hora con Juan Vida

"Siempre he procurado que mi pintura no pierda el valor narrativo"

Muchas son las exposiciones de Juan Vida (Granada, 1955) en las que nos hemos paseado y disfrutado de unos cuadros cargados de memoria y materia, de pensamiento, de pintura. En Granada, por ejemplo, habría que recordar, entre otras muestras valiosas, la comprometida de *Obra fechada* en 1978, en la Librería Teoría; en 1983, la jugosa y atrevida de *Iré a Santiago*, en el Centro Cultural Manuel de Falla; en 1987, en el Palacio de los Condes de Gábia, la inolvidable de *Álbum*; en 1997, *Granada*, en la Fundación Rodríguez-Acosta; y, en 2000, la sugerente *Vida sobre ruedas*, en la Galería Sandunga.

Y, fuera de Granada, sin la pretensión de ser demasiado exhaustivos, recogeremos que Juan Vida participó, en 1989, en la Feria de Arte de Bruselas; que en 1991 expuso sus cuadros, bajo el título de *Imágenes paradójicas*, en la Caja de Ahorros de Antequera; y que en la Galería Almirante de Madrid, donde suele exponer su obra, dos exposiciones suyas, *Vida en el campo* (1994) y *Naturalezas alrededor de una habitación* (2000), contribuyeron decisivamente a perfilar un proyecto estético que, dotado de unas cualidades poco frecuentes para el dibujo y la ensoñación, hunde sus raíces en las mejores inquietudes plásticas del siglo XX. Y con Juan Vida hemos estado hablando en medio de una mañana del último mes de agosto.



—¿Cómo analizas la presencia en tu pintura de ciertos iconos de nuestra infancia: cromos de álbums, etiquetas antiguas, o ilustraciones de viejas enciclopedias?

—Mira, cuando hago una composición, con un paisaje o una serigrafía, lo que trato es de establecer un distanciamiento con la realidad, busco una representación figurativo-realista de la realidad y la expongo en su dimensión más didáctica o explicativa, la que aparecía en los libros escolares. Por eso en algunos de mis cuadros de hace ya tiempo los títulos podían ser como aquellos de los antiguos libros de texto: allí se leía, como pie de la imagen, 'entre los herbívoros se encuentra el caballo'. Eran unos enunciados propios de la representación en aquellas enciclopedias. Así nos situábamos en una posición de observador analítico y, al mismo tiempo, se establecía una distancia de la representación naturalista consiguiendo una representación más elaborada, como releída de otras lecturas. De cualquier modo esas cosas no se hacen de manera intuitiva o intelectual, sino de forma pictórica.

—¿Y el peligro de caer en una cierta atmósfera de melancolía?

—Yo no lo considero peligroso. Hablar de una atmósfera melancólica puede ser peyorativo, aunque no siempre. Pero no caigo en la melancolía, mis cuadros no son melancólicos, no hablan del tiempo perdido o de la añoranza de la infancia, sino que son una representación más analítica de la realidad. Además, esas figuras tienen más un tono irónico que melancólico.

—No te lo decía de forma peyorativa, sino como algo a lo que te aproximas y que, combinado con lo analítico, presenta una notable narratividad: acción, elementos en movimiento, un antes y un después...

—Siempre he procurado que mi pintura no pierda el valor narrativo porque creo que es uno de los dos valores esenciales en la pintura. Uno es el de la materia, con su lenguaje propio, y el otro es el de la narración que siempre está implícito. Eso es lo que siempre he intentado que aparezca, que sin dejar de ser pintura, que es lo primero, no vaya a dejar de contar historias. A mí la narración me parece fundamental, aspecto del que gran parte de la pintura contemporánea, sobre todo la de su vertiente más oficial, ha ido despojándose para ser simplemente arte procesual o arte en proyecto, alejado del objeto concreto. El objeto se ha infravalorado, se ha despreciado, no se ha tenido en consideración, ni su capacidad expresiva ni su capacidad como materia. Desde la segunda guerra mundial, o mejor, desde el pop hasta ahora, o antes, con Marcel Duchamp, se ha valorado más el arte procesual que el arte objetual. En ese sentido, defender lo que es narración desde la propia pintura ha ido a contracorriente. Fijémonos en la atención mundial que se le ha dado a pintores como Lucian Freud, Balthus, o Kitaj: ha sido cero patatero hasta hace muy poco. Ponerse a pintar y plantearse contar o no contar historias a través de la pintura ha sido como cruzar el Atlántico a nado.

—Y en solitario.

—Sí, en solitario, a contracorriente; y, lo que es peor, sin referentes. Antes ibas a una exposición de un pintor de última hora y veías cuadros en esa exposición, veías pintura. Pero es que últimamente no se da eso, no hay exposiciones de pintores. Ahora hay exposiciones de fotos, de proyectos, de conceptos, etc. Me parece muy bien. Lo que pasa es que ha habido una actitud muy beligerante al aparecer el mercado del arte. La entrada del mercado del arte impone temporalmente, año tras año, unos criterios siempre nuevos. La novedad manda, lo que se va a vender frente a lo ya visto. Imagínate eso en la vida cotidiana de un artista, que tiene continuamente que modificar lo que él ha estado construyendo durante toda su vida hasta conseguir un lenguaje propio, lo que siempre se ha pretendido en el arte. Pues bien, cuando consigue tener éxito y público, tiene que dar por sentado que dentro de dos temporadas su obra ya no va a tener éxito alguno. ¿Por qué? Pues porque ya se ha visto, y ya se necesita otra cosa distinta.

—¿Se da de algún modo una conjura contra el arte pictórico?

—No es que sea una conjura. Si lo llamas conjura parecería que los pintores están cabreados porque no se les hace caso.

—Bueno, no me refiero a una conjura contra un pintor o contra cuatro pintores, me refiero a una conjura contra esa narratividad de la pintura, contra su capacidad de análisis, contra el dominio de una técnica o de una materia como oficio. Conjura o conspiración tal vez sea excesivo, pero sí veo ciertas limitaciones...

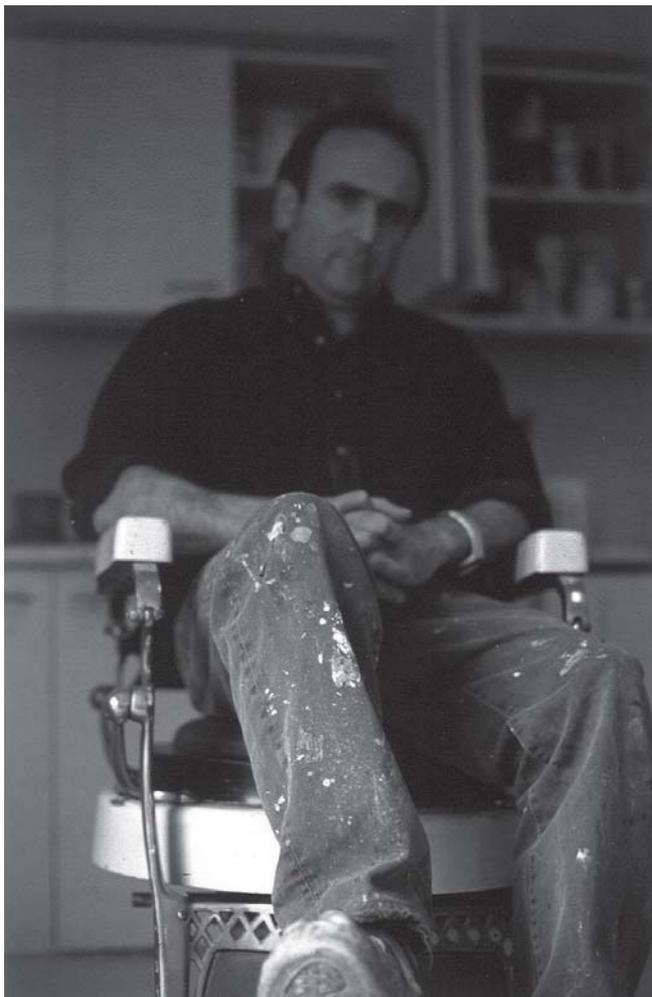
—...la de no hacerles caso. Eso es lo que ha ocurrido. Porque los pintores que han tenido éxito son pintores que, o bien no pertenecían a la tradición pictórica, o bien, perteneciendo a la tradición pictórica, en el sentido de que tenían mano de pintor, provocaban que pareciera que no sabían pintar. Por ejemplo, he visto una exposición fantástica en Madrid, una exposición que ha organizado Bischofberger. Eran cuadros que hicieron Andy Warhol, Basquiat, y Francesco Clemente. La exposición es fantástica porque reúne el formidable talento creativo de Andy Warhol, la mano de pintor de Francesco Clemente y el delirio alucinógeno de Basquiat. Pero al analizar esa exposición te das cuenta de que es Francesco Clemente, que era un verdadero pintor, el que hace voluntariamente como que no sabe pintar bien en el sentido clásico de la pintura; y sin embargo en la entrada de la exposición, a mano derecha, había una acuarela, un retrato de Basquiat que hizo Clemente, un retrato formidable, y se percibe cómo este artista sabía pintar pero fingía que no lo sabía hacer porque así eres más expresivo; como si tuviera más sentido dar la sensación de que no sabes pintar. Eso ha llevado a muchos buenos pintores a la situación delirante de fingir que no sabían pintar, nos ha pasado a todos. Pero son tan buenos pintores que hacen bien eso de fingir que no saben pintar.

—Eso se relaciona con lo que decías en tu discurso de entrada en la Academia de Bellas Artes de Granada cuando te referías a la supuesta libertad creativa del artista, al enfrentamiento del pintor con sus propias limitaciones, con las procedentes del lenguaje de su época o las impuestas por el mercado del arte.

—Sí, ya, pero todo eso está muy mediatizado, muy conducido, entre otras cosas, por las propias informaciones que se dan desde el mismo mercado del arte. Desde luego que todas estas cuestiones tienen mucho que ver, todo eso está muy imbricado, desde un escaparate de Cortefiel hasta la última portada de una revista o el último cuadro de cualquier pintor.

—¿El sentido del gusto de la gente sería otra limitación ya que estamos acostumbrados a ver de una determinada manera, a ver determinadas cosas?

—Sí, más o menos, siempre hay gente que está acostumbrada, bien acostumbrada, a ver en arte. Esos tienen como una especie de tradición de la pintura o del arte de la pintura. Pero hay otros que se mueven por la última infor-



mación, condicionados porque algo pueda revalorizarse, o de que sea un negocio, o de que sea lo último.

—Hablando del mercado y de los escaparates me acuerdo ahora de los carteles de hace veinte años, de las portadas de los libros. En esta ciudad te levantabas una mañana, salías a la calle y veías unos carteles espléndidos, y no sólo en Granada. Esos carteles y esas portadas de los libros eran un derroche de viveza, de agilidad. Me acuerdo de tus carteles, también de los de Julio Juste. Eso parece que se ha perdido. Era como una especie de válvula por donde salía lo que no había podido salir durante décadas. Ahora todo eso parece que ha caído en una especie de rutina, de suspensión de la brillantez.

—Sí, en esos años había una necesidad de renovar todo, de salir del silencio. Y la imagen pública de las instituciones y de los actos tenía que renovarse. Luego, en el caso de Granada, tuvimos la suerte de contar con dos o tres pintores que sabían hacer carteles y tratar las imágenes. Ahora ha desaparecido la demanda.

—Y los patrocinadores.

—Sí, ahora a los patrocinadores ya no les interesa tanto que un cartel tenga una factura bonita, que pueda ser una pequeña obra de arte. Además, con la democratización de la producción de carteles, con la informática, cualquiera puede hacer un cartel digno y a buen precio. Es un nuevo oficio. Todo lo que antes había que saber de imprenta casi ya no hace falta hoy, o quizás sí. Y hoy, con pocas ideas, se puede hacer un cartel que parezca más o menos bueno. Eso, junto a la falta de demanda y la falta de talento, pueden explicar el panorama al que tú te referías. Bueno, y es que ahora encargar un cartel ya no tiene las mismas necesidades que en los años 80.

—También me acuerdo de aquellos primeros carteles que en Granada nos hablaban de una nueva idea del espacio público, de una nueva manera de tratar los elementos internos de un cartel. Muchos de aquellos carteles aparecían impulsados por aquel grupo de *Gráficos 4*, del que tú formabas parte y en el que no sólo había pintores sino también profesores de arte como Mateo Revilla. ¿No crees que

.../...

.../...

**esa conjunción de reflexión y ejercicio del oficio de pintor te ha acompañado siempre?**

—Por supuesto que sí. Y no sólo fue muy positiva para mí la experiencia de *Gráficos 4*, sino también la oportunidad de encontrarme rodeado durante mi etapa de formación, cuando tenía entre 17 y 20 años, de las mejores cabezas de esta ciudad. Me enseñaron en qué tenía que fijarme, me pusieron un poco —o un mucho— al día de todas estas cosas. Fue, como tú bien sabes, la gente que estaba vinculada a la *Agrupación Antonio Gramsci*, donde estaba la *crème de la crème* de lo que se podía dar en esta ciudad y en los alrededores. Fue también la Librería Teoría, un elemento fundamental. Y fue el caso de Mateo Revilla y de Julio Juste con *Gráficos 4*; Mateo

elaboró los presupuestos teóricos de aquel grupo cuya duración fue mínima, ni siquiera nos dio tiempo a publicar el manifiesto programa de turno. Y también quiero referirme a otra persona, a la que no hay que reivindicar porque ahí está; me refiero a Claudio Sánchez Muros, él fue el que, tanto a Julio como a mí, nos dijo que existía la posibilidad de hacer carteles y cómo se hacían. Y es que la reflexión teórica es fundamental, no sólo la reflexión teórica sobre la práctica, sino sobre la ética de la práctica del arte, sobre la ética social, sobre la relación con la ciudad, con la vida. En fin, ya sabes.

**—¿Y esa reflexión es igual de fácil cuando se hace frente a un cartel que si estás ante un cuadro?**

—Son dos ámbitos que en principio parecen iguales. Durante mucho tiempo pensé que podía seguir haciendo portadas de libros y carteles porque en esos campos yo creía que también se trabaja con imágenes desarrolladas en un plano, pero la verdad es que el trabajo y el planteamiento de un cartel y de un cuadro son muy distintos. Uno es más libre con un cartel. Se tienen menos condicionamientos de miedo, o de reparo, o de responsabilidad, haciendo un cartel o la portada de un libro que, ideológicamente, haciendo un cuadro. En un cuadro, el mejor y el peor pintor del mundo exponen todo lo que son. Cada cuadro para cada pintor es lo más grande que hay en el universo, independientemente de si se trata de un cuadro sobre papel o sobre lienzo, grande o pequeño. El que haya jugado al tenis lo sabe: tú estás haciendo un peloteo y puedes pensar 'qué bien juego al tenis'. Luego empieza el partido, se te encoge el brazo y no das ni una. Es igual. Es una especie de miedo, de responsabilidad que se nota según el trabajo que realizas.

**—Sin embargo, algunos de tus carteles, los del Festival de Jazz por ejemplo, más que carteles, son cuadros.**

—Te lo decía antes cuando me refería a esa especie de democratización de la práctica del diseño que viene dada por la informática. Quien sabe pintar —y ese es mi caso— tiene que defender su singularidad a partir de ahí. Por eso yo hago carteles-cuadros, impongo el cartel-cuadro, porque no todo el mundo puede hacerlo así.

**—Y volviendo a tus cuadros, ¿cómo analizarías esa atmósfera de niebla, de perfiles borrosos o desenfocados?**

—Pasa igual que en la literatura, uno sabe que no puede contar todo, pero que tiene que dejar los espartos puestos para que el espectador termine la narración o la lectura del cuadro, y en ese sentido ayuda mucho esa atmósfera de niebla que tú dices. Y también, José Carlos, porque hay una cosa que yo tengo que defender: es una cierta manera de aplicar la pintura.

**—Ya, todas esas veladuras, las masas de color, lo matérico te permiten manejar o forjar mejor un ambiente, una idea.**

—Claro, todo ese trabajo pertenece tradicionalmente al campo de la técnica del arte. Y los pintores tenemos que defender —y saber— que esa parte técnica es narrativa o expresiva en sí misma. No se trata de un medio a través del cual se expresa una idea, sino que ella misma es su propia idea. Entonces a mí me ayuda mucho ese desenfoque que tú dices, o esa aguada, que consiste simplemente en poner el lienzo en horizontal, echarle aguarrás, y disolverlo, y hacerlo más sugerente, o más nebuloso.

**—Bueno, con el acierto de que ese proceder guarda una mayor correspondencia con la época en la que vivimos. Después de una cierta conciencia de verlo todo nítido hemos pasado a otra en la que ya no está todo tan claro, hay demasiadas sombras, imprecisiones.**

—Eso pertenece más bien a la lectura que hace el espectador.

**—Sí, pero esa lectura privilegia o beneficia a tu pintura.**

—Posiblemente.

**—Quizás en otra época hubiera sido más difícil leer en tus cuadros.**

—O no hubiera sido necesario.

**—Hablemos de otra cosa. ¿Qué podrías decir de lo que estás pintado ahora?**

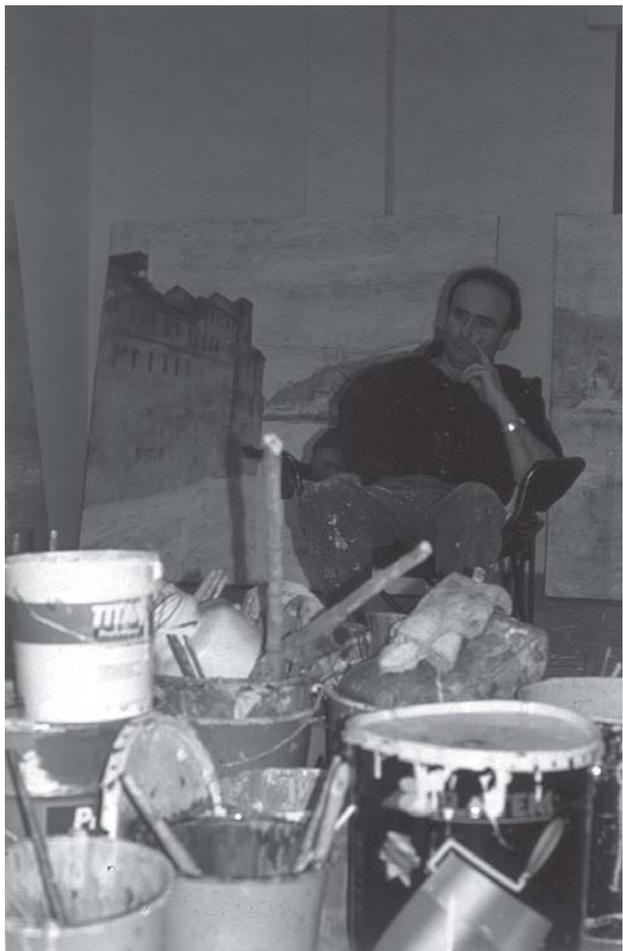
—Últimamente me he propuesto recuperar esa manera de hacer que tuve entre los años 87 y 92. Son esos cuadros de los que te hablaba antes, un caballo, una cebra, una atmósfera sucia. Es como acumular desperdicios o basura, campos de color mal distribuidos de los que sale el cuadro. El formato grande me ayuda mucho para representar espacios despoblados que no llegan a ser surrealistas o psicológicos. Nada de eso. Esos cuadros representan un mundo de misterio, de soledad. Y sobre ese espacio sucio aparecen cosas muy elementales, cosas que narran. Ahora mismo estoy haciendo una serie sobre los campos de fútbol que hay en la periferia, el del Zaidín, el de la Federación, los que están en los Institutos de los pueblos. Estoy trabajando también sobre el antiguo estadio de *Los Cármenes* que es un espacio apoteósico, entras allí y casi te mueres.

**—Hay ahí una continuidad con otros escenarios en ruinas que ya habían aparecido en tu pintura: torres de azucareras derruidas o edificios industriales abandonados. Son, de algún modo, las huellas de un pasado colectivo donde la gente se congregaba y que ahora se ve vacío.**

—Sí, son espacios vacíos, donde no hay nadie, pero donde todavía se percibe el eco de los goles, el olor del césped. Como tú decías antes, puede haber algo de melancolía infantil. La primera vez que yo fui al fútbol fue porque me llevó mi tío Alfonso Cartusciello, y recuerdo la sensación de la Caleta aquella tarde de invierno, veo el verde tan verde del campo, el olor del césped. Era un partido del Granada con el Elche. Lo recuerdo perfectamente. A mí me pusieron detrás de una portería y era impresionante ver cómo dos futbolistas enormes resbalaban y daban contra la valla, con las camisetas blancas con una ralla verde, las camisetas del Elche, y ahora vuelves a ir y ya no hay nada, o hay partidos miserables, ruidos, muchas voces, árbitros...

**—Me parece que volvemos al carácter analítico de tu pintura y que ese carácter desemboca en tu capacidad de desvelar las otras sintaxis que se dan en la realidad y que muchas veces no percibimos, esa realidad que cada día se presenta como una especie de instantánea, y que en tu pintura nos descubre su sintaxis.**

—Eso es lo que ocurre. Tanto en la pintura como en la literatura, que de pronto la realidad se te abre como nueva y la tenías a la espalda. Cuántas veces pasas por una calle en



la que hay un edificio en el que nunca te habías fijado y un día lo miras y te dices 'desde ahí se veía la Alhambra, qué raro'. Así se descubre la otra realidad de las cosas. De eso se trata. Y fijate que todo eso es un argumento que tienes en una especie de mochila, pero que luego aparece en el proceso de trabajo de la pintura. Por ejemplo, yo trabajo con un montón de lienzos a la vez. Voy acumulando pintura y quitando pintura, borrando y quitando, poniendo de una manera o de otra, y de pronto algo me llama la atención y me desvela una imagen que puedo reconocer, entonces tengo la sensación de que esa imagen podría ser la de un campo de fútbol. Sólo a partir de ahí aparece el tema. Pero lo primero es estar pintando.

—¿Recuerdas cuando el año pasado, en la Cuadra Dorada, reflexionabas sobre el carácter literario de tu pintura y lo delimitabas diciendo que era literaria, sí, pero pintura?

—Esencialmente es eso, sí, más o menos. Ya te acabo de describir el proceso: uno empieza pintando y la misma pintura te va sugiriendo un tema con su narración, con su historia... Lo que ocurre es que tradicionalmente, en el siglo XX, se ha denostado mucho la pintura literaria, y tal vez con razón, entre otras cosas porque ha habido pintura literaria muy mala. Pero también lo contrario. Ya te he hablado del fantástico Lucian Freud. Sin embargo hay un pintor que entre los escritores siempre ha tenido mucho predicamento, me refiero a Friedrich, y que, sin embargo, no es un pintor bueno. Podrá ser un pintor literario, pero no es buen pintor. Otro caso, el de Edward Hopper. Es un pintor literario, pero es un gran pintor, un dibujante excepcional en el sentido clásico: trabajaba en periódicos haciendo esos dibujos rápidos de los años 20, dibujos de un accidente o de un juicio. Pero cuando se ponía a pintar un cuadro y quería representar esa atmósfera lenta, cansina, de siesta, de hotel sucio sorprendido a la hora más inoportuna, entonces Hopper pintaba acortando la pincelada, haciéndola espesa, torpe, porque esa pincelada incidía más en lo que quería decir. Esa es la diferencia. Porque lo importante no es pintar a un señor de espaldas ante una tormenta, sino cómo pintas a ese señor de espaldas, a qué renuncias y qué aportas sobre la pintura. Eso es lo más importante, expresar pintando, y saber expresar lo que se quiere decir. Los espectadores nunca son tontos, saben lo que tienen que mirar. Y la pintura, o el arte contemporáneo, ha utilizado esa estrategia, la de negarle al espectador la capacidad de saber.

—Pero tus espectadores no son sólo tus contemporáneos. Hay lenguajes y planteamientos pictóricos que no se dirigen sólo su tiempo. Otros, en cambio, nacen prematuramente antiguos. Es un riesgo.

—Bueno, hay que estar muy vinculado a las coordenadas del eje donde vives. Yo siempre pongo el ejemplo de la pintura rupestre, la de Altamira o la de Lascaux, esa es una pintura con mayúscula, y que todavía tiene vigencia: allí están todos los elementos técnicos y expresivos que se siguen utilizando hoy, tenían una gran sofisticación técnica. En los bisontes de Altamira hay perspectiva, hay volumen, y eso se ha conseguido utilizando la técnica del *traslapo*, que consiste en dejar entre un elemento y otro un espacio blanco para que se vea lo que está delante y lo que está detrás. Es lo mismo que hacía Leonardo da Vinci en sus *madonnas*. Todavía se sigue utilizando el *traslato*; y si tú quieres pintar eso, tendrás que hacerlo así o hacerlo como se hace en el cómic, poniendo una línea negra para diferenciar las patas de un animal.

—Para terminar: ¿Cuáles son tus impresiones acerca del momento que atraviesa la joven pintura española? ¿En Arco, por ejemplo?

—Mira, yo creo que hay un resurgir de la pintura. Creo que vuelve a interesar el cuadro, de una manera renovada, claro, pero vuelve a existir el gusto por la pintura. Y por parte de los compradores también hay un retorno a la pintura. En Arco pasa una cosa que siempre ocurre: te pasas una semana allí, y cuando han pasado quince días y vuelves a pensar en Arco, sólo te recuerdas a ti mismo delante de un Braque, de un Picasso, de un Torres García, de un Miró, o

de un Clemente. Te cuesta muchísimo más trabajo recordar otras cosas, porque no te han interesado o porque no te has fijado. De todas maneras este año en Arco, aunque había más pintura, no se puede decir que hubiera mucha pintura. Había menos cosas por el suelo, menos instalaciones. Había escultura, había fotografía, mucha fotografía. Y es que la moda y el mercado indican que hay que hacer fotografía, fotografía hiperrealista, nada literaria, sólo hiperrealismo.

—¿Y cuándo ibas a Arco hace diez años tenías las mismas sensaciones?

—Sí, siempre me ha pasado lo mismo. Y no sólo a mí.

—¿No crees, sin embargo, que conforme pasan los años y alcanzamos una mayor conciencia de los límites temporales, y la vamos adquiriendo con mayor crudeza, eso nos hace buscar o mirar en el arte lo que podrían llamarse valores establecidos?

—Desde luego que sí. Es indudable. Todos esos valores ejercen una poderosa atracción. Primero porque con el tiempo aprendes a reconocerlos, porque están establecidos como buenos modelos. Pero también porque siempre te han atraído, porque están bien y están ahí. Y otras manifestaciones en cambio no te interesan tanto. De todas formas, todo eso depende del ojo de cada uno, de su predisposición. Pero para ver pintura siempre acabas mirando eso que te digo.

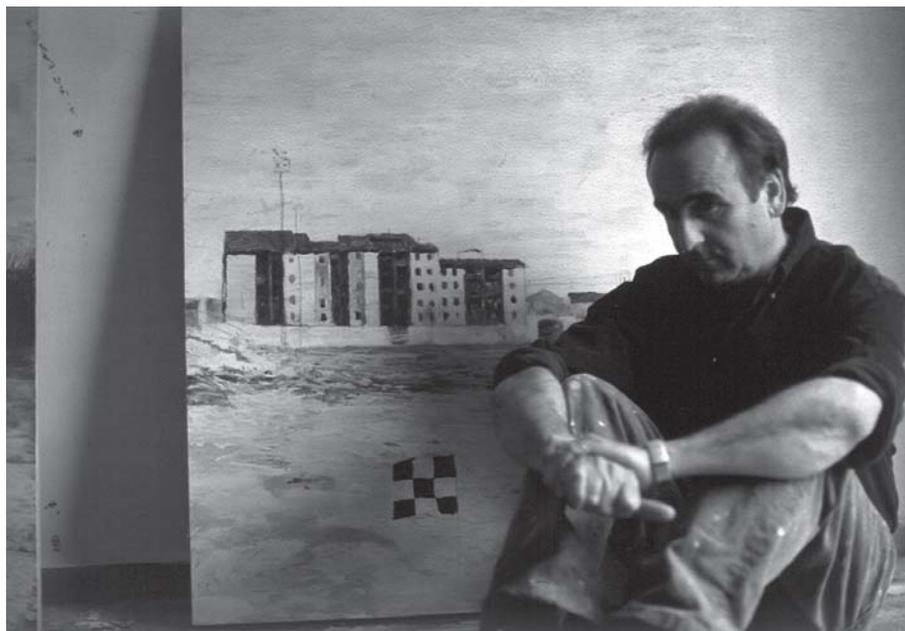
—¿Y en Granada?

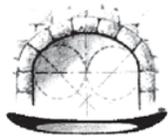
—Aquí en Granada ha ocurrido algo muy importante, me refiero a las nuevas generaciones de pintores que surgen a partir de la creación de la Facultad de Bellas Artes, generaciones muy interesantes. Eso y la aparición de galerías de arte profesionales, galerías que pueden vincularse con las galerías de otras ciudades, y conseguir así que los pintores no vayan con su maletilla y sus carpetas a jugársela tocando a la puerta de las galerías de Madrid. Ahora existe una estructura más profesionalizada, y eso está bien. Todo ha mejorado mucho.

—Y hablando de Granada, ¿qué dirías de tu ingreso en la Academia de Bellas Arte de Granada? Antes las veíamos obsoletas y ahora no tanto.

—Pues pasa aquí igual que con los premios. Mientras no te los dan son una cosa manipulada, algo trucado, que no te interesa, pero si te los dan comienzas a verlos de otra manera. Y eso es así, sinceramente es así. Y respecto a la Academia de Bellas Artes de Granada, como en otras semejantes, yo creo que hay una voluntad política, incluso en Madrid, de no dejar que se mueran. Al fin y al cabo son instituciones con una larga trayectoria que hay que respetar, y que también pueden renovarse para que sigan siendo útiles a la sociedad. ■

Fotos:  
Fidel Villar





Miguel Giménez Yanguas  
Javier Piñar Samos

# Azúcar y patrimonio industrial en Granada

Del expolio a la conservación

patrimonio



El término *Patrimonio Tecnológico* se utiliza para designar todos aquellos restos materiales fabricados por los grupos sociales con objeto de producir, almacenar o transportar bienes o servicios. Desde esta perspectiva, un buril del neolítico, un molino medieval, una antigua fábrica textil del siglo XIX o un ordenador de la primera generación pueden considerarse Patrimonio Tecnológico. La acotación del patrimonio industrial como parte integrante de éste se realiza mediante el establecimiento de un corte cronológico: el marcado por el inicio de la primera revolución industrial, la aparición del maquinismo y el uso generalizado de la energía mecánica. Esta delimitación viene, además, justificada por la propia entidad del hecho industrial, que constituye desde hace dos siglos el agente más poderoso de transformación económica, social y territorial.

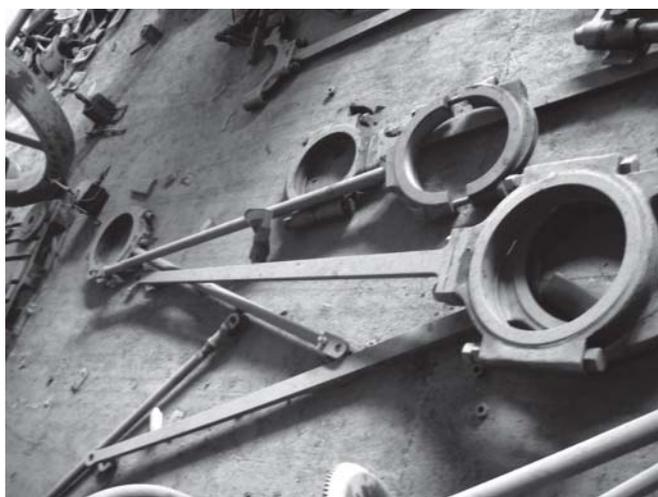
La actividad industrial es un ejemplo paradigmático de cambio tecnológico, espacial, económico y social; sus edificios se reforman y amplían, las máquinas y útiles se sustituyen al tiempo que se modifican los procesos de transformación, los trabajadores se renuevan y las actividades cambian de ubicación. Es en virtud de este dinamismo como se genera un patrimonio creciente, cuyo volumen y características poco o nada recuerda a la civilización preindustrial y cuyo estudio y valoración ha de partir de nuevos planteamientos. No en vano es en el Patrimonio industrial donde se expresan cabalmente las ambigüedades y contradicciones acerca de lo que puede considerarse o no como patrimonio histórico. ¿En qué momento una máquina deja de ser un

bien de producción para convertirse en un bien cultural?; A. Buchanan propone que se utilice como criterio de distinción el término de *obsolescencia*, entendido como pérdida de eficacia tecnológica de un objeto o sistema productivo y el posterior abandono del mismo<sup>1</sup>; un objeto o un sistema obsoleto puede sobrevivir como una reminiscencia técnica (artesanía tradicional, industria marginal), pero normalmente se destruye; lo que justifica la conservación de algunos de esos elementos es su importancia para la historia de la técnica o la tecnología, su carácter de piezas únicas o el poder evocador y explicativo que poseen para la propia historia del grupo humano en el que aparecen inscritas. El objeto material deja así de ser un fin en sí mismo y se convierte en un medio para conocer la sociedad que lo produjo y lo utilizó en un lugar concreto y en un momento dado.

La preocupación por conservar el patrimonio industrial es relativamente reciente, habiendo dado lugar en los últimos 30 años a la aparición de una disciplina —la arqueología industrial— y a numerosas iniciativas restauradoras y museográficas en toda Europa; se está logrando con ello la conservación y uso cultural de testimonios histórico-materiales ligados a actividades industriales que han perdido vigencia productiva y sin los que no sería posible entender ni reconstruir la historia de muchas regiones europeas. Tales iniciativas llegaron a España algo más tarde, pero este retraso se compensa por los numerosos restos muebles e inmuebles que nuestra desigual industrialización ha generado; buena prueba de la riqueza que en este campo poseemos son las numerosas investigaciones efectuadas<sup>2</sup>, las asociaciones surgidas, numerosas actuaciones de difusión del patrimonio en el ámbito educativo, los museos abiertos en Cataluña, Madrid y Asturias y multitud de iniciativas locales tendentes a identificarlo y conservarlo como valioso exponente de la cultura material.

## Actividad económica e industrialización en Andalucía: La herencia de la historia

Las investigaciones sobre el patrimonio industrial español están revelando la existencia de valiosos restos materiales en zonas donde los impulsos industrializadores no tuvieron continuidad y en ramas industriales donde se produjo cierto desfase tecnológico como resultado de una deficiente capitalización o de unas desfavorables expectativas de desarrollo. Ambos extremos pueden resultar aplicables a buena parte de los restos industriales existentes en Andalu-





cía. Asistimos, de este modo, a la paradoja de contar con algunos de los elementos más valiosos del patrimonio industrial español y carecer de la suficiente sensibilidad para afrontar su conservación. En contraste con otras regiones que cuentan con una mayor tradición e implantación industrial –Asturias, Cataluña, Euskadi– y que han demostrado por ello mayor sensibilidad en este campo, en Andalucía el patrimonio y la propia historia industrial distan de haber sido considerados como referencias históricas del Sur peninsular. Frente al estereotipo de región agraria y desindustrializada, los numerosos restos fabriles pertenecientes al siglo XIX y primera mitad del XX contradicen en parte la idea de fracaso de la revolución industrial, que tanto ha planeado sobre la reciente historia económica andaluza, y nos hablan de iniciativas empresariales aisladas y de numerosas actividades de extracción y transformación (minería, aceite, azúcar, alcoholes), de un mundo de pequeñas y medianas empresas oscurecido hasta hace poco por el mito de la revolución industrial inglesa, basada en el algodón y la siderurgia<sup>3</sup>. Estas evidencias de industrialización sin revolución industrial clásica dan un sesgo particular a la historia económica de Andalucía y pueden ayudar a explicar la estrecha dependencia de lo industrial respecto a lo agrario, la intensidad de las actividades extractivas, la configuración de la red ferroviaria, las discontinuidad territorial y cronológica de las iniciativas empresariales y, por ende, la variedad y dispersión de los restos materiales que hoy habríamos de considerar como patrimonio.

### El patrimonio azucarero granadino

La producción azucarera constituye uno de los sectores históricamente más significativos de la industrialización de Andalucía; tales actividades generaron una importante trama industrial a lo largo del siglo XIX y primer tercio del XX, tanto en el litoral mediterráneo como en el valle del Guadalquivir y vegas intrabéticas. La densidad de instalaciones supervivientes del proceso de liquidación de muchas de estas actividades evidencia su peso económico, constituyendo a la vez un valioso patrimonio tecnológico. La posibilidad de producir azúcar de caña en el litoral y azúcar de remolacha en las vegas y campiñas interiores, ha convertido a la región andaluza en una zona singular. Si hasta el siglo XV había constituido el límite occidental de la caña de azúcar, desde 1882 definió la frontera meridional de la remolacha europea. En la actualidad, una y otra industria cuentan con una presencia testimonial, lejos ya del ciclo de expansión que, desde 1850, pobló el territorio con decenas de fábricas.

Si bien la fabricación de azúcar y otros derivados de la caña ha sido una actividad milenaria en esta zona, fue a mediados del siglo XIX cuando se dotó al sector de la maquinaria y técnicas propias de la revolución industrial; entre esta fecha y comienzos del siglo XX las vegas litorales de las provincias de Málaga, Granada y Almería se orientaron hacia el monocultivo cañero, dando como resultado la aparición de numerosas factorías que incorporaron temprana-

mente la mecanización del proceso y el uso de la energía del vapor, importando tecnología británica, francesa y alemana; tal inversión de capital convirtió a la industria del azúcar de caña en un sector puntero de la industrialización andaluza en el siglo XIX. En 1882 se instaló en la Vega de Granada la primera fábrica de azúcar de remolacha, inaugurando un nuevo periodo de esplendor azucarero que alcanzó en Andalucía a todas las vegas del Surco Intrabético (Granada, Antequera, Guadix) y, posteriormente, a amplias zonas de campiña (Sevilla, Córdoba, Jerez).

De todas las provincias andaluzas, fueron Granada y Málaga las que contaron con instalaciones de ambos tipos. Particularmente importante a este respecto ha sido la provincia de Granada, pionera en su día en la introducción de la remolacha y último reducto hoy de la caña de azúcar. En la actualidad, la actividad azucarera relacionada con la remolacha es nula en la provincia; sólo los numerosos restos fabriles aún existentes en sus vegas y alguna maquinaria recuperada y expuesta nos recuerdan el importante papel que jugó en la industrialización local. Y, sin embargo, aún continuamos siendo la zona azucarera con mayor tradición en el país. Por diversas circunstancias, la Costa de Granada ha venido a convertirse en el último reducto industrial del azúcar de caña. La Vega del Guadalfeo, situada en los términos municipales de Motril y Salobreña, constituye la zona con mayor densidad de restos fabriles azucareros de carácter preindustrial e industrial, poseyendo aún unas centenas de hectáreas dedicadas al cultivo y la única fábrica que en Europa produce azúcar de caña. A lo largo de los últimos años, el proceso de cierre de azucareras y la regresión territorial del cultivo cañero amenazan con liquidar definitivamente una actividad productiva que tuvo sus mejores momentos a finales del siglo pasado, cuando la caña de la costa y la remolacha de la Vega de Granada dotaron a esta provincia de una densa trama industrial y de una oportunidad de desarrollo.

Del amplio legado histórico que esta actividad ha generado, merecen una especial atención los restos materiales del pasado industrial, si bien cualquier plan de recuperación ha de tener en cuenta el patrimonio documental, el relacionado con las actividades agrícolas y otras dimensiones históricas, paisajísticas y sociológicas de la zona, en íntima conexión con el modelo de organización espacial del sistema azucarero (urbanismo, paisaje agrario, etc.); A lo largo del siglo XIX, la proliferación de instalaciones de desigual antigüedad produjo una apreciable concentración de maquinaria que corre el peligro de desaparecer íntegramente y, con ella, una parte de la memoria y de las propias señas de identidad histórica del litoral oriental andaluz. A lo largo de las últimas décadas, el desmantelamiento y destrucción de las instalaciones en desuso ha supuesto la pérdida irreparable de una valiosa colección de maquinaria azucarera de la segunda mitad del siglo XIX y primer tercio del XX, de tal modo que en la actualidad solo es susceptible de conservación aquella que permanece instalada en las fábricas que se han mantenido en funcionamiento hasta fechas





recientes. De todas ellas, es la *fábrica Ntra. Sra. del Pilar* (Motril), la que posee unas características idóneas para plantear un proyecto de recuperación. Las gestiones realizadas durante la última década han permitido, al menos, que la factoría no haya sido arrasada y que hoy sea considerada como el lugar adecuado para albergar un futuro museo del azúcar.

### La fábrica Ntra. Sra. del Pilar (Motril)

La instalación originaria —construida en 1882— y la fábrica actual se localizan al este de la ciudad de Motril, en las estribaciones de un cerro comprendido en el paraje de la Rambla de las Brujas; originariamente la factoría se ubicaba en las afueras de la población, si bien en la actualidad ha quedado prácticamente integrada en el conjunto urbano. En una cota inferior se localiza la acequia vieja, que sirve de límite divisorio entre la vega antigua y los terrenos superiores no sujetos tradicionalmente a regadío; el solar constituye una especie de anfiteatro abierto al Sudeste, en cuya base se localizan las instalaciones propiamente dichas. En 1986, tras 103 años de funcionamiento casi ininterrumpido, la fábrica apagó definitivamente sus calderas y quedó a la espera de ser desmontada.

El conjunto de edificaciones que integran la factoría han sufrido sustanciales modificaciones a lo largo de un siglo de existencia. Parece, pues, obligado retrotraernos a 1882 para describir el conjunto fabril inicial, señalando las ampliaciones y destrucciones operadas hasta la actualidad. La factoría construida en 1882-1883, a instancias de la sociedad Burgos, Domínguez y García, fue diseñada muy probablemente por D. Francisco Giménez Arévalo, conocido arquitecto granadino que dirigió la construcción de parte de la Gran Vía granadina y de algunas instalaciones azucareras del interior y la Costa; a él se debe al menos el

proyecto de casa y almacenes de la fábrica, fechado a finales de 1882, así como el planteamiento de algunas de las naves de fabricación. El tipo de dependencias construidas nos remite a un modelo de factoría-colonia muy típica del mundo azucarero: edificio fábrica, vivienda para los propietarios, barrio anejo a la fábrica para alojamiento de los obreros especializados que trabajaban de modo estable en el funcionamiento y mantenimiento, unos aperos agrícolas, por último, destinados a las bestias de carga y jornaleros que se contrataban temporalmente para la monda y transporte de las cañas. Actualmente sólo se conservan en parte dichas dependencias; el edificio fabril fue transformado a lo largo del siglo XX con la ampliación de naves y



destrucción parcial de las originarias; el barrio obrero fue demolido hace unos años y sólo quedan dos casas en pie; los aperos han desaparecido como resultado del convenio urbanístico. El edificio de la Administración (probablemente la actual destilería) y los antiguos secaderos de azúcar son los restos mejor conservados.

Tras la compra de la factoría por parte de la Marquesa de Squilacce se debieron de construir una serie de dependencias de uso no estrictamente fabril y que no aparecen señaladas en el catálogo de edificios originarios: la actual casa de la administración, un pequeño edificio octogonal denominado *capilla* y las caballerizas.

Una vez integrada la factoría en la Sociedad General Azucarera de España (1903) y superada parcialmente la crisis cañera de comienzos del siglo, se procedió en 1928-29 a la ampliación de las instalaciones, con objeto de concentrar en la misma toda la actividad fabril de la sociedad en la Vega; con este motivo se construye una nueva nave para el tren de molinos y la chimenea actual, modificándose interiormente la distribución del edificio; ya en la década de 1950 se construyó un nuevo almacén de azúcar separado del cuerpo principal; con posterioridad se llevaron a cabo obras de reparación y sobreelevación de las cubiertas del edificio, sustituyendo las tejas por planchas metálicas onduladas y adosándose al mismo dependencias para laboratorios y talleres; del mismo modo, se incorporaron edificaciones desmontadas en otras instalaciones de la sociedad y traídas a esta factoría: es el caso de la nave y material de fundición procedente de la Azucarera de Santa Juliana (Granada), desaparecidos también a raíz de las recientes obras de urbanización.

La fisonomía actual de las edificaciones es, de este modo, el resultado de numerosas ampliaciones, modificaciones y destrucciones. Por su valor histórico y/o arquitectónico, pueden destacarse las siguientes dependencias: conjunto de 4 naves de la fábrica originaria, destilería, nave del tren de molinos, casa de administración, almacén de efectos y conjunto de mirador y jardín adyacentes.

Las modificaciones experimentadas por los edificios a lo largo de un siglo se han dejado sentir de modo más intenso en la maquinaria y útiles e instrumental auxiliar demandados para la fabricación de azúcar y alcohol. La fábrica resulta especialmente interesante por esta razón, dado que cuenta con un conjunto de maquinaria de muy diversas épocas y de distintas procedencias, pudiendo seguirse a través de las mismas —especialmente en las máquinas de vapor— el proceso de innovaciones tecnológicas introducidas en el sector a lo largo de casi un siglo.

Una segunda característica a observar es la propia dimensión de la factoría; si en sus inicios ya constituyó una instalación de cierta envergadura, la ampliación efectuada en la década de 1920 supuso la concentración de un gran volumen de maquinaria que sólo en una pequeña parte se ha desechado con posterioridad; muchas de las piezas introducidas en la factoría procedían a su vez de otras fábricas propiedad de la Sociedad y cerradas entre 1903 y 1930, con lo que es posible encontrar ejemplares de muy distinta procedencia en cuanto a su fabricación. Tales circunstancias hacen que nos encontremos ante una importante concentración de máquinas y bombas de vapor de desigual antigüedad y variadas marcas, lo que hace de la factoría un ejemplo único en España.

La fábrica inicialmente construida por la sociedad Burgos, Domínguez y García contaba, en 1892, con maquinaria de molienda y difusión para la obtención del jugo, seguía utilizando el procedimiento del negro animal en la filtración y producía azúcar y destilados. La fuerza motriz de todo el conjunto se obtenía mediante 11 máquinas de vapor, siendo muy probablemente todas ellas de la marca Fives-Lille. De esta primitiva fábrica no han quedado demasiados restos; los molinos, aparatos de filtración, triple efecto, tachas y turbinas fueron modernizados al completo en 1929, siendo desmontada también la destilería marca *Savalle*, de modo que lo conservado probablemente son un

conjunto de máquinas de vapor de dos volantes de inercia, marca Fives-Lille, fabricadas en 1889, así como un molino de azúcar pilé de la misma marca y fecha.

Tras el cambio de propiedad a favor de la Marquesa de Squillacce y, especialmente, tras su integración en la Sociedad General Azucarera, hubo de introducirse la sección de carbonatación, que venía a sustituir al procedimiento de defecación usado hasta el momento; como resultado de ello se trajeron dos nuevas máquinas de vapor -suministradas por las firmas BMA y Carion-Delmotte- que probablemente procedían de alguna azucarera de la Vega de Granada, puesto que no eran marcas usuales en las factorías cañeras de la Costa. En este primer tercio de siglo pudiera muy bien datarse la instalación de un generador de electricidad accionado por una potente máquina de vapor de fabricación alemana.

A raíz de la importante remodelación de 1928-29, se aumentó la capacidad productiva de la factoría con un tren de molinos fabricado por la empresa *Fives-Lille* y accionado por dos gigantes máquinas, que constituyen lo más avanzado en la tecnología del vapor. Contemporánea de estas es la máquina que movía toda la sección de turbinación, así como el departamento de evaporación y las tachas de fabricación belga que aún permanecen. De igual fecha debió de ser la batería de turbinas, si bien toda ella fue desmontada en la década de 1980 y no se conserva en la actualidad. Los últimos cambios experimentados en la factoría se dieron muy poco antes de su cierre en 1984, sustituyéndose toda la sección de evaporación por maquinaria muy moderna que carece de interés a este respecto. Tales circunstancias hacen del Pilar la factoría más representativa de la gran empresa azucarera, precisamente una excepción en el panorama de la industria cañera, toda vez que la mayor parte de las instalaciones de la zona se caracterizan por su menor dimensión y sus características casi familiares.

Las iniciativas para conservar los elementos más significativos de este patrimonio local, desarrolladas en los últimos quince años, comenzaron arrojando algunos resultados alentadores; como consecuencia de una continuada labor de difusión en diversos congresos, publicaciones, exposiciones y denuncias de expolio, La Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, a través de la Dirección General de Bienes Culturales, procedió a inscribir a la fábrica azucarera *Ntra. Sra. del Pilar* en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz (Resolución de 14 de Octubre de 1996), sentando uno de los primeros precedentes de conservación del patrimonio industrial andaluz. Dicha medida, que afecta a los edificios más significativos del conjunto fabril, sería continuada con la inscripción de su maquinaria histórica más relevante, constituida especialmente por el tren de molinos y una valiosa colección de máquinas de vapor. Las razones que avalaron la consideración de esta fábrica como el resto más emblemático de la zona tienen que ver con su antigüedad (1882), la integridad y valor arquitectónico del conjunto y la riqueza del patrimonio tecnológico que alberga. La inscripción tuvo dos efectos muy positivos en su día, impidiendo su derribo y abriendo un debate acerca de la movilización de este patrimonio como recurso cultural, pero no pudo asegurar la integridad de la maquinaria del conjunto, que fue expoliada por la propia

empresa propietaria y trasladada a otras instalaciones en Salobreña, donde todavía se encuentra hoy.

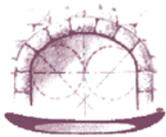
A lo largo de los últimos años, tanto la propiedad como el uso final del conjunto han pasado por diversos avatares, sin que se haya avanzado sustancialmente en el proyecto de rehabilitación de las instalaciones para albergar el Museo del azúcar. La falta de concreción de este proyecto ejemplifica las dificultades a las que ha de enfrentarse una actuación cultural sobre un conjunto fabril, pero su adecuada conclusión puede dotar a esta ciudad de unas instalaciones museísticas y culturales nada desdeñables y sentar un precedente útil para posteriores actuaciones. La fábrica se halla inscrita en una parcela que fue recalificada hace unos años para uso residencial. El convenio urbanístico suscrito entre el Ayuntamiento y los propietarios permitió movilizar económicamente una parte del suelo y, como contrapartida, parte de las construcciones y maquinaria pasaron a manos municipales con el compromiso de su rehabilitación.

En el mes de Agosto de 2002, el Ayuntamiento de Motril ha procedido, finalmente, a convocar el concurso de ideas para la elaboración del proyecto museológico y museográfico para el futuro Museo de la caña de azúcar, a ubicar en la fábrica azucarera de la Virgen del Pilar. Es de esperar que esta iniciativa se complemente en el futuro con una dotación presupuestaria suficiente para acometer las obras de conservación más urgentes, antes de desarrollar el proyecto que se elabore. En cualquier caso, ya es una buena noticia que las ulteriores actuaciones puedan basarse en un plan específico. Si se acierta a definir adecuadamente el proyecto de reutilización de las instalaciones y se preserva la integridad del conjunto, Motril podrá contar no solo con un Museo del Azúcar ubicado en una parte de las instalaciones, sino que podrá dotar a la futura urbanización y a la ciudad con unas instalaciones educativas, administrativas, de ocio y de servicios ubicadas en los espacios rehabilitados. Lograr la confluencia de los intereses públicos y privados, plantear una financiación gradual y diversificada de las actuaciones, acometer con imaginación la reutilización de espacios históricos para otros usos y lograr, con todo ello, preservar la memoria material, puede ser el camino más adecuado para defender eficazmente el patrimonio industrial azucarero, que durante más de un siglo modeló el paisaje y el ritmo social y económico de la zona. ■

## Notas

- 1 BUCHANAN, R.A., *The theory and practice of industrial archaeology*, Bath, 1968.
- 2 I Jornadas sobre la protección y revalorización del Patrimonio Industrial, Bilbao, 1982. *España, 200 años de tecnología*, Madrid, 1988. II Jornadas sobre la protección y revalorización del Patrimonio Industrial, Barcelona, 1988. UNIVERSIDAD DE DEUSTO, *Arqueología industrial en Bizkaia*, Bilbao, 1988. *Arqueología industrial en Guipúzcoa*. Bilbao, 1990. *Arqueología industrial en Álava*, Bilbao, 1992. SOBRINO SIMAL, J., *Arquitectura industrial en España (1830-1990)*. Madrid, 1989. *Arqueología industrial: actes del Congrés del País Valencià*, Valencia, 1991.
- 3 Vid. NADAL, J. y CATALÁN, J., *La cara oculta de la industrialización española. La modernización de los sectores no líderes (siglos XIX y XX)*, Madrid 1994.





Cayetano Aníbal González  
Juan Antonio Pachón Romero

# Numismática y arqueología

## Hallazgos monetarios púnicos en las cercanías de Granada

El valor arqueológico de la moneda en las excavaciones es muy relativo, entre otras cosas por la dificultad que entraña obtener referencias cronológicas de interés apoyándonos en la numismática interpretativa, para establecer con ella pautas temporales de la estratigrafía de cualquier yacimiento. En la mayoría de los casos, el discurso explicativo de las recuperaciones monetales en los asentamientos evoluciona con total independencia de las interrelaciones estratigráficas, estructurales y arqueológicas. Por ello resulta muy arriesgado valorar —dentro de un contexto tan complejo como el de los rellenos estratigráficos— el auténtico interés de las recuperaciones numismáticas, tanto si se trata de monedas de problemática contextualización como si se trata de amonedación sin contexto posible, como en el caso de algunos de estos hallazgos.

En estas circunstancias, existe un significativo grupo de monedas en algunos lugares de la Vega de Granada, donde se han recuperado ejemplares que pueden relacionarse con el mundo cartaginés y con los acontecimientos que rodearon la Segunda Guerra Púnica. Esas monedas, junto con numerario de filiación claramente greco-púnica, suponen un conjunto muy representativo de pequeños divisores de plata que constituyen el conjunto fundamental que analizamos a continuación.

Los lugares de procedencia mantienen una relación física cercana, incluso son claramente visibles entre ellos, lo que permite establecer, junto con algunos de los hallazgos numismáticos, puentes de identidad interpretativa entre el contexto en que aparece dicho monetario y los acontecimientos históricos, hacia una lógica conexión con los avatares del conflicto romano-cartaginés.

La bibliografía sobre los lugares de procedencia se reduce tan sólo al Cerro de Las Agujetas, sin embargo el origen de las monedas es diverso y relacionado con restos de fortificación y de una necrópolis, cercanos al asentamiento del Cerro de Los Infantes, la antigua Ilurco. Además, es el único yacimiento donde se conserva un claro relleno arqueológico. Frente a él, las demás estaciones

arqueológicas no constituyen ningún tipo de yacimiento al uso, al extenderse en zonas rocosas, sin vestigios de estructuras domésticas o de defensas que ofrezcan huellas de alineamientos murarios o cortes en la base geológica para acondicionar cualquier elemento constructivo. La práctica inexistencia de elementos arqueológicos, exceptuando las monedas, inclina a la interpretación de áreas de estacionamiento castrense en las que el dinero cumpliera una misión de sol-

dada para los militares o de necesidades de intendencia. La dispersión de los hallazgos no induce a pensar en ocultación de tesoros, sino en pérdidas ocasionales de los contingentes militares acampados.

Otros hallazgos de numismática prerromana peninsular de cierta entidad, en agrupaciones más o menos numerosas, suelen corresponder a conjuntos en los que encontramos habitualmente moneda griega y numerario cartaginés o filopúnico, ya sea en forma aislada o mixta. La mayoría de ellas compone atesoramientos a partir del 237 a. C., pero los más modernos alcanzarían una época posterior, ya de principios del siglo II a. C., aunque éstos no podríamos relacionarlos directamente con las Guerras Púnicas en la Península.

Por otro lado, pese a que la II Guerra Púnica se considera iniciada en torno al 218 a. C., parece más apropiado pensar en el 237 a. C., fecha en que tiene lugar el desembarco púnico en Gadir (Cádiz), cuando se produce el encuentro de la sociedad indígena con este fenómeno numismático, de la mano de los mercenarios que acompañaban a los bárcidas. Los atesoramientos posteriores deben explicarse como resultado de la inestabilidad provocada entre los pueblos autóctonos por la conquista romana que siguió a la derrota cartaginesa, cuando aún era habitual encontrar entre los combatientes locales cierta cantidad de efectivo amortizado, aunque de suficiente valor, dado su carácter metálico, sobre todo cuando se trataba de plata, aunque poco a poco irá sustituyéndose por la moneda romana. Esas ocultaciones son relativamente abundantes en Andalucía si se las compara con las fechadas con anterioridad al 300 a. C.

Teniendo en cuenta estas referencias, debe relacionarse el numerario granadino con otros grupos de ocultamientos peninsulares. Ahora bien, en los más antiguos una nota característica es la gran abundancia de moneda griega y la relativa escasez de la púnica, que sólo es notable en algunos de los hallazgos, como los procedentes del yacimiento de Emporion (Ampurias). Precisamente, esta moneda púnica es de origen corso en su generalidad, y anterior, cronológicamente a la Segunda Guerra Púnica. Sin embargo, el conjunto que damos a conocer no parece proceder de tesoro alguno y, aunque se constata en él un conjunto apreciable de moneda antigua griega o de imitación griega, así como moneda púnica de Cerdeña, la presencia de ejemplares cartagineses más modernos certificaría su inclusión en el grupo de los ocultamientos posteriores al 237 a. C. La generalidad de las monedas de Granada ofrece particularidades propias, aunque como depósito de conjunto podría fecharse por sus representantes más modernos, que, a la sazón, se corresponden con algunos ejemplares de bronce cartaginés.

Del numerario estudiado podríamos establecer, en principio, dos grupos: **A** que correspondería al editado en fechas anteriores a la aparición de las dracmas peninsulares y **B** las fracciones de las mismas. En cada uno de ellos se incluye:

**A**: ejemplares con cabeza de carnero, a derecha o a izquierda, en el anverso y cruz rebajada con puntos resaltados en sus dos ejes en el reverso, que siguen los modelos massaliotas del tesoro de Auriol fechado sobre último ter-



cio del s. V a. C.; ejemplares que toman los tipos de cuño de prótomo de león con las fauces abiertas; perro al acecho y las letras E y M en el campo; ánfora vinaria con hojas de parra laterales, tomada directamente de los óbolos griegos de Lokris Opuntia del 387-360 a. C. pero con la leyenda OP/ON mal interpretada y estrella de 16 puntas, círculo central perlado y glóbulo al centro que es el mismo tipo del reverso del original griego. Aunque los tipos «cabeza de carnero—cruz punteada» mantienen siempre la misma combinación anverso—reverso, no así los restantes que aparecen combinados entre sí aleatoriamente, pudiendo fecharse en el s. IV a. C. Su metrología es muy variada, teniendo en cuenta como pautas diferenciales los ejemplares de Auriol y griegos, más rigurosos. En los ejemplares de cabeza de carnero los pesos van de 0.25 a 0.65 grs. y en los restantes de 0.65 a 1.15 grs.

**B**: grupo que se podría iniciar con el tipo de la estrella de ocho puntas y grueso glóbulo central, posiblemente de un momento de transición al s. III por la utilización, en el anverso de un ejemplar, de un cuño tipo perro al acecho; como tipo inédito, un cuño de caballo saltando, de morfología púnica, con creciente arriba y reverso estrella de ocho puntas. Las series de Pegaso con cabeza normal se asocian, a su vez, a los tipos de estrella de ocho puntas y a los que presentan una cabeza femenina (?) con peinado de líneas paralelas y factura esquemática. Todas estas asociaciones o combinaciones parecen ser comunes a los momentos de emisiones que nos ocupan, como ya le parecen extraordinarias en su número a L. Villaronga.

De las representaciones de Pegaso con cabeza normal, encontramos las variantes: de buen arte, de imitación indígena, de estilo de influencia o imitación gala, muy esquemático, con glóbulo, círculo y glóbulo debajo, con dos círculos debajo, de peor arte, y el modelo más evolucionado con cabeza modificada Pegaso-Crisaor y que correspondería a momentos posteriores al 218 a. C. hasta el 212 a. C., fecha de la aparición del denario romano.

A estas representaciones del Pegaso encontramos asociados los cuños de cabeza femenina con diversos peinados y artes muy variadas, con semejanza en algunos ejemplares a los trazados sicilianos y leyenda E y M; de estilo tosco y simple, de clara filiación gala con peinado alto de rizos paralelos, collar y creciente o torques mal interpretado, de factura muy tosca con peinado de surcos que rodean el rostro

y con collar, de peinado en trenza alta, de tipo Serinyá con espigas en el peinado como Perséfone y otra interpretación de cabeza femenina con rizos como Apolo o con peinado que pueda parecer a la “leonté” de Hércules.

Posiblemente sean de fines del s. III los ejemplares que presentan tipos de imitación massaliota “a la rueda” con cuatro cuadrantes, y M, A creciente y glóbulo en ellos y el del «grupo lobo» con triángulo, creciente y lobo, asociados en la cara contraria a los descritos.

Los pesos, como se ha dicho, son poco rigurosos en relación con los mismos cuños y valores, oscilando en los tipos del s. III desde el trihemíobolo de 1.10 grs. al hemíobolo con 0.40 grs. y un solo ejemplar de tetratemorion con 0.20 grs.

Junto a este numerario referido se presenta un conjunto de piezas de filiación claramente púnica, principalmente en cobre y, del mismo metal, de filiación massaliota. Entre los hallazgos hay que contar con un fragmento de tetradracma ático y con algunos pequeños lingotes de plata, indicios de posibles acuñaciones circunstanciales.

Toda esta situación debe entenderse como cercana al conflicto de la Segunda Guerra Púnica en la zona andaluza, y en Granada particularmente, para tratar de comprender los movimientos de los ejércitos por el territorio y esclarecer la presencia de campamentos militares, donde es patente la existencia de un mercenariado de importancia, que recibe su soldada en moneda de plata, del tipo que fuese, junto con la de cobre, lo que explicaría la disparidad de las monedas encontradas tanto en tipos como en cronología.

En definitiva, se trata de un conjunto de monedas que merecen ser conocidas, dado el contexto en que se sitúan y los tipos de sus cuños, correspondientes a la confluencia de las culturas griega, gala, púnica e indígena y que, en otro sentido, no sólo presentan un valor exclusivamente numismático, sino que debe ser conjugado con otros referentes arqueológicos, así como con la valoración geoestratégica de los lugares de procedencia de los hallazgos en función de su relación mutua, con su importancia para el control de la red viaria antigua conocida y el papel desempeñado por los asentamientos, donde los movimientos de tropas sólo se habían apuntado. Estas monedas reforzarían unas hipótesis que hasta ahora no disponían de apoyo argumental arqueológico suficiente respecto a los movimientos de los ejércitos púnicos y romanos en esta parte de Andalucía. ■

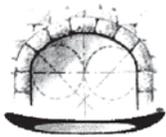
## Ilustraciones



- 1.- Óbolo, 0.75 grs., A: Caballo saltando, creciente en el campo, R: Estrella de ocho puntas y glóbulo central
- 2.- Trihemíobolo, 0.93 grs., A: Prótono de león con las fauces abiertas, R: Perro al acecho, E y M en el campo
- 3.- Tritatemorion, 0.55 grs., A: Prótono de carnero, R: Cruz rebajada y punteada
- 4.- Trihemíobolo, 1.15 grs., A: Ánfora vinaria y leyenda, R: Estrella de 16 puntas
- 5.- Tritatemorion, 0.60 grs., A: Cabeza femenina, R: Pegaso con cabeza normal
- 6.- Hemíobolo, 0.46 grs., A: Cabeza femenina de traza de influencia gala y creciente, R: Pegaso de estilo geométrico
- 7.- Tritatemorion, 0.63 grs. A: Cabeza femenina (?) de carácter indígena, R: tipo “a la rueda” de imitación massaliota con triángulo, creciente y lobo.
- 8.- Tritatemorion, 0.55 grs.. A: Cabeza de Perséfone., R: Pegaso con la cabeza modificada como Crisaor.

## Bibliografía

- PEINADO, R. G., *De Ilurco a Pinos Puente. Poblamiento, economía y sociedad de un pueblo de la Vega de Granada*, Biblioteca de Ensayo, 39, Diputación Provincial, Granada, 1998.
- VILLARONGA, L., *Tresors monetaris de la Península Ibèrica anteriors a August: repertori i anàlisi*, Societat Catalana d'Estudis Numismàtics, Barcelona, 1993.
- VILLARONGA, L., *Monedes de plata emporitanes dels segles V-IV a C*, Societat Catalana d'Estudis Numismàtics, Barcelona, 1997.
- VILLARONGA, L., *Les monedes de plata d'Emporio, Rhode i les seves imitacions*, Societat Catalana d'Estudis Numismàtics, Barcelona, 2000.



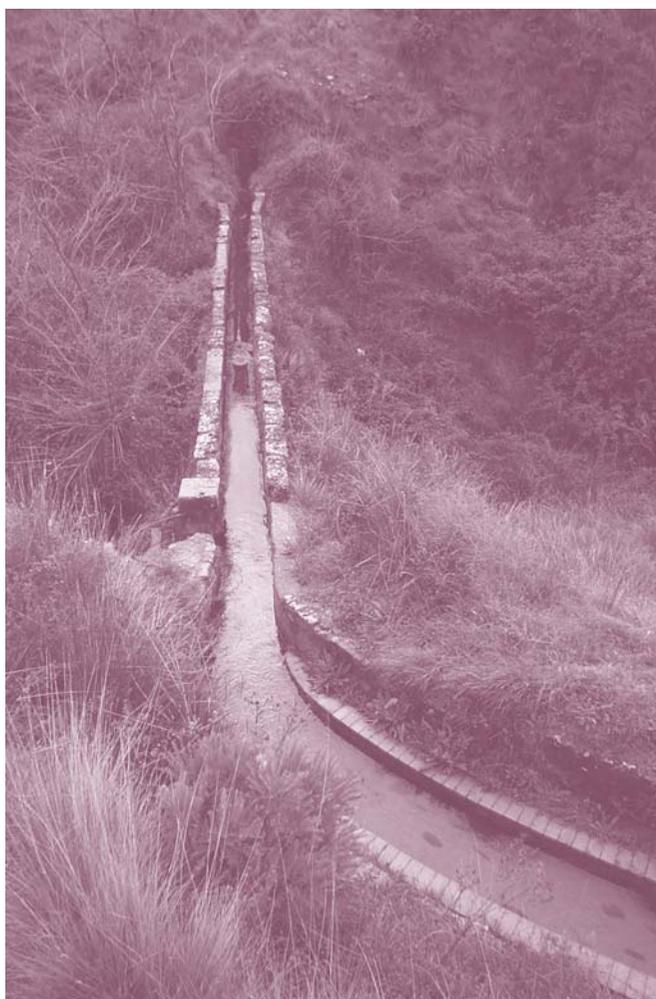
Carmen Trillo San José

# Entre el riego y la oración

La vida cotidiana de los musulmanes  
de la Granada nazarí



Acequia de Ayn al-Dam', que sale de la fuente del mismo nombre y recorre el término de Viznar hasta llegar a Granada.



Acequia de Ayn al-Dam'

## ¿Desde cuándo y por qué se desarrolló el regadío?

El regadío es una práctica económica, pero también social, extremadamente costosa, en trabajo agrícola y en transformación del medio físico, que tiene una historia propia. Así, aunque los romanos eran grandes ingenieros hidráulicos aplicaron generalmente sus conocimientos al abastecimiento de las ciudades, que eran el núcleo básico de su sistema de gobierno e impuestos. Su agricultura, sin embargo, se basaba en la tríada mediterránea, es decir, en especies vegetales —vid, cereal y olivo— que no requerían la irrigación artificial para su crecimiento, pues se encontraban adaptadas al clima mediterráneo. Por el contrario, la llegada de los árabes a la Península Ibérica va a suponer la inclusión de plantas que procedían de climas tropicales y subtropicales, es decir, que crecían bajo condiciones de calor y humedad. En al-Andalus, en cambio, la estación más cálida, el verano, coincidía con la más seca, por lo que las nuevas especies botánicas tuvieron que ser adaptadas mediante la irrigación. Esta, respecto a la Antigüedad, se generaliza, difundiéndose a zonas que nunca habían sido de regadío y convirtiendo esta opción agrícola en fundamental, hasta el punto de que muchas alquerías no cultivaban el secano. Esto se explica por la absorción de trabajo tan importante que representaba el regadío, así como por su elevada productividad. Al menos desde finales del siglo X la nueva agricultura está completamente desarrollada en al-Andalus. La *kœra* de Ilbira, y en particular, la costa de Granada, así como la de Málaga, se convierten en zonas con condiciones climáticas favorables para la adaptación de estas nuevas plantas, entre las que se cuentan la caña de azúcar, el algodón y los cítricos, entre otras muchas.

## Agua para una ciudad nueva

La irrigación del campo debía ser ya una actividad muy consolidada y extendida en la Vega granadina cuando los ziríes llegaron a un pacto con los habitantes de Ilbira (en las inmediaciones de Atarfe) para cambiar la capital de la *kœra* desde allí hasta Granada, convirtiendo ésta en *madina Garnāta* en la primera mitad del siglo XI. Lo que era antes de esta fecha nuestra ciudad ha sido un tema muy debatido en el que no vamos a entrar, pero para comprender la acción de la nueva dinastía baste decir que Granada adquiere el estatus de *madina* con ellos, aunque anteriormente estuviera poblada. Una de las principales preocupaciones de su recién llegada población, que ocupó la actual colina del Albayzín, concretamente la Alcazaba Qadima y los barrios en torno a ella, debió ser la obtención de un suministro de agua permanente. Por ello es probable que la construcción de la acequia de Aynadamar, del árabe 'Ayn al-Dam' o Fuente de las Lágrimas, actualmente Fuente Grande (Alfacar), fuera de la misma fecha en que se produjo el traslado de Ilbira a Granada. No sabemos con seguridad, sin embargo, si existía ya con anterioridad y regaba los campos de Viznar. El análisis de las *costumbres* de Aynadamar (1517) parece mostrar que el objetivo prioritario de la misma fue el abastecimiento urbano. De esta manera, la limpieza de la fuente en su nacimiento y tramo inicial correspondía a los vecinos de la capital, así como la reparación de los daños graves

en la misma, mientras que los de la alquería intervenían en los de menor entidad. Podría haber sido esta una forma de reafirmar a vista de todos la prioridad de Granada sobre Víznar, a pesar de que estaba estipulado que ésta recibiera un cuarto del caudal de Aynadamar entre el mediodía y la puesta de sol. Además se puede colegir de las *costumbres* que el objetivo principal de la acequia eran los aljibes que garantizaban el suministro urbano, ya que otros usos estaban limitados por éste. Así, por ejemplo, el llenado de las cisternas de la ciudad tenía preeminencia sobre el campo y puede entenderse que las necesidades de éste eran prioritarias respecto a las casas. En este sentido las viviendas, a pesar de tener tinajas para el almacenamiento de agua, se abastecían normalmente con los aljibes.

### Funcionamiento de la acequia de Aynadamar

Recomponer cómo era la distribución del agua en tiempos nazaríes resulta complejo al tener que hacerlo en gran medida sobre fuentes castellanas, algunas de las cuales son tan tardías como el *Apeo* de Aynadamar de 1575, que fue estudiado por M. Barrios Aguilera. La conquista cristiana supuso en casi todas partes del reino una reorganización del área agrícola, lo que sin lugar a dudas incluía los sistemas de riego. En nuestro caso la tendencia fue a una concentración de la propiedad de la tierra y del agua, así como a una mercantilización de esta última, lo que no excluye que ya en época nazarí se vendieran los turnos con independencia de la tierra.

La asignación del agua que se hacía en Aynadamar tenía la lógica de una acequia que era a la vez urbana y rural. Así, desde el mediodía a la puesta de sol se regaban los campos, tanto de Víznar como los pagos que pertenecían a Granada en este área septentrional. A la noche el agua entraba en la ciudad y llenaba los aljibes hasta el alba. Desde este momento hasta que rayaba el sol tenían derecho a ella nuevamente unos pagos alejados de la madina. Desde el amanecer a mediodía el agua regaba las huertas más inmediatas a la muralla y también las del interior de los barrios del Albayzín y Alcazaba. Entre la hora central del día y la primera de la tarde (llamada por los cristianos vísperas, y que según el *Apeo* eran las 2 h.) parece probable que el agua se vendiera a quien la requiriese y se destinara lo obtenido con ello a la reparación de los adarves de la ciudad, así como tal vez al mantenimiento de la acequia.

Uno de los aspectos más interesantes de Aynadamar es que se puede comprobar que en esta acequia, probablemente la primera de Granada, los turnos establecidos para el aprovechamiento del agua venían señalados por la llamada del almuédano a la oración. Esto quiere decir que hay una coincidencia entre el comienzo y final de las tandas y los rezos islámicos. Así, con la oración de fayr se iniciaba el turno de albas que terminaba con la de subh. Desde ésta a la de zhur se regaban las huertas interiores y próximas a la madina. Desde aquí a al-‘asar se destinaba la venta del agua, como un habiz, a la reparación de las murallas. Desde al-‘asar hasta al-‘isa, es decir, desde el comienzo de la tarde hasta el anochecer se dedicaba al campo. Como vemos, pues, sólo la oración de al-magrib (a la puesta del sol) es ignorada para el establecimiento de los turnos, sin embargo, se añade como referencia el rezo de la salida del sol, que no es obligatorio, pero que servía para marcar la tanda de albas.

Esta simultaneidad entre turnos y oraciones islámicas se debía a que la manera normal de jalonar la jornada para el desarrollo de las distintas tareas diarias era la llamada del almuédano desde el alminar de la mezquita, lo mismo que lo eran las campanas de la iglesia en el mundo medieval cristiano. Hasta tal punto ambas actividades, regar y rezar, estaban relacionadas que, por ejemplo, durante la mañana del viernes el agua de la acequia no se destinaba a la irrigación, que hubiera hecho necesario el trabajo de los campesinos, sino a llenar los aljibes y las tinajas de las casas, debido a que los musulmanes se encontraban en la mezquita celebrando la oración principal del día festivo por excelencia.



Manantial de Ayn al-Dam' o Fuente de las Lágrimas, actualmente Fuente Grande, en el término de Alfacar.

### Aynadamar: ¿un área para las élites urbanas?

Tanto Ibn al-Jatib (s. XIV) como Mármol Carvajal (s. XVI) hacen referencia a Aynadamar como una zona ocupada por la aristocracia granadina. Las descripciones del primero son mucho más elocuentes señalando aquí la existencia de palacios, suntuosas mansiones y florecientes jardines que pertenecían a los ricos nazaríes, algunos de los cuales habían sido agentes de la administración del Estado, como él mismo. Los datos concretos más copiosos proceden del *Apeo*, es decir, de ochenta y tres años después de la conquista cristiana, en unos momentos en que la tendencia a la concentración de la propiedad, como es el caso del monasterio de Cartuja, es reseñable, pero, a pesar de ello, reflejan una realidad diferente a la que nos aporta el autor granadino. La mayoría de las haciendas apeadas eran cármenes, es decir casas de campo, normalmente asociadas a una extensión de tierras, a veces cercada, que se dedicaba casi siempre a plantíos, es decir vides, olivos y frutales, más que a sembradura. En 1575 casi el 50% de estas fincas asentadas son iguales o inferiores a 7 marjales, el 40% tenían entre 7 y 15, mientras que sólo 6 superaban esta cantidad. Por lo tanto, podemos pensar que, a pesar de que nuestras noticias son muy posteriores a la época nazarí, y teniendo en cuenta que generalmente después de la conquista tuvo lugar un proceso de acumulación de tierras en pocas manos, las propiedades de Aynadamar no disponían de una gran extensión, por el contrario, eran similares a las que podía tener un pequeño propietario en cualquier zona del reino nazarí. Si las élites granadinas habían edificado aquí sus segundas residencias, según nos cuenta Ibn al-Jatib, pero a la vez suponemos que sus propiedades no debían ser muy grandes, esto puede significar que tales clases elevadas o no invertían normalmente en tierras o lo habían hecho en otros lugares. Ambas opciones son posibles, es decir, que se tratara principalmente de comerciantes, con preferencia por adquirir bienes urbanos (tiendas, casas, etc.) o que su patrimonio extenso estuviera situado en otra zona de Granada.

Las diferencias sociales y económicas entre los nazaríes, que sin duda existían y en algunos casos eran apreciables, no empecen que la organización del espacio de regadío definido por Aynadamar fuera el resultado del esfuerzo conjunto de una comunidad musulmana, la que habitó el barrio de la Alcazaba y, posteriormente, también del Albayzín. Ella era la auténtica propietaria del agua y quien estableció las normas para su utilización. Esta seguía unos criterios físicos (caudal, topografía del terreno, etc.) pero asimismo, como hemos visto, tenía en cuenta unas consideraciones sociales e incluso culturales, como lo muestra la coincidencia entre turnos y oraciones islámicas. ■



José Manuel  
Gómez-Moreno Calera

# El Cristo de los Favores de Granada

Pasado y presente de un monumento vivo

rtés

En el llamado Campo del Príncipe, corazón de uno de los barrios de más carácter de Granada, se levanta, doliente y silencioso, el Cristo de los Favores, uno de los hitos devocionales más significativos del pasado y presente granadinos. No importa que esta plaza (o “campo” como lo denominamos tradicional y popularmente) y su vecindario hayan sufrido profundos cambios en los últimos lustros, hasta convertir el lugar en un espacio de ocio, en que los numerosos bares y restaurantes y sus terrazas conviven con una chiquillería bulliciosa y la gente mayor que descansan en sus bancos de piedra. El Cristo de los Favores sigue siendo la referencia nuclear que vertebraba la vida de esta plaza. Difícilmente, si no hacemos una profunda inmersión en los comportamientos socio-religiosos del pasado, podremos comprender los valores de fe que impelieron a las sociedades pretéritas a llenar las calles y plazas de multitud de altares, oratorios, ermitas y humilladeros en testimonio de su religiosidad. En el caso que nos atañe, en el siglo XVII, coincidiendo (y quizá no de manera fortuita) con unos tiempos de profunda crisis económica y más la del comercio de la seda del que este barrio era actividad principal, es justo cuando sus vecinos deciden levantar esta cruz y su Cristo que es desde antiguo conocido y venerado popularmente como el “Cristo de los Favores”. Y a fe que estos favores han debido de ser muchos y lo siguen siendo ahora, pues nunca faltan a sus pies distintas ofrendas en agradecimiento de su acción benefactora. Parecería que en la sociedad actual, esencialmente materializada y con una hiperactividad que a veces raya en el paroxismo, estas muestras de fervor pausado y silente, en las que se mezclan cierto grado de fetichismo con una fe irreductible, estuvieran ya desfasadas. Craso error. Bastaría acercarse cualquier día a este lugar y se encontrarán a sus pies ramos de novia y floreros improvisados o de cierta calidad (no faltan los jarrones y macetas de cerámica de Fajalauza) con flores siempre frescas y cuidadas. O bien, si se quiere comprender lo que es el sentimiento popular multitudinario, acudir el Viernes Santo a las tres de la tarde para (al margen de nuestra mentalidad y nuestro grado de credulidad) encontrarnos con una inmensa muchedumbre que quieren revivir, acompañados de su Madre, el momento crucial de la muerte de Cristo. No se esfuerzan algunos en querer entender desde una mentalidad cientísta o agnóstica lo que este fenómeno significa. Entreveradas y difícilmente discernibles encontraremos juntas fe, fetichismo, devoción, pasión, una extraña mezcla de sentimientos y necesidades humanas que identifican y resumen el ser del cristiano y del hombre en general. Hasta tal punto se funden fervor y exageración, no



ya en las devociones sino en sus transmisiones orales y literarias, que Rodolfo Gil, en un libro de relatos varios sobre Granada del año 1901, exalta el fervor piadoso de los *greñudos* a “su” Crucificado “delante del cual depositan las primeras flores de sus huertos y lloran sus cuitas y elevan al cielo en fervorosa plegaria sus afanes”, y aún añade que “las lágrimas de los desgraciados han desteñido y oxidado la baranda de hierro que circunda el pedestal de la Cruz”. Mayor metáfora de fe y fervor, por increíble que ésta sea, no cabe.

Con esta breve introducción no quiero sino adelantar que el monumento del que hablamos no es una obra “artística” cualquiera. No es sólo una cruz o un adorno urbano más que nos habla de tradiciones pasadas, sino, y primero, es una obra viva que mantiene intacto su valor devocional.

Las noticias sobre su origen son un tanto confusas, como suele ocurrir con estas obras de carácter popular, en las que interesa más su leyenda y orígenes portentosos que la prosaica realidad a la cual, precisamente, vienen a redimir. Gómez-Moreno González en su *Guía de Granada*, afirma que esta cruz se levantó en 1682, basándose en una inscripción que aparece en su pie. Por su parte, el cronista Francisco Henríquez de Jorquera alude de manera concreta a una cruz levantada en la plaza del Realejo Alto, en 1640, interpretando algunos estudiosos que estas dos cruces son en realidad la misma, que se trasladó en 1682 a este nuevo y definitivo emplazamiento (GALLEGO BURÍN, A. 1982; SÁNCHEZ-MONTES GONZÁLEZ, F., 1992).

Las noticias de Jorquera, por ser las más explícitas y el único dato más o menos cierto de su origen, merecen la pena ser recordadas. En la serie de sucesos notables ocurridos el año 1640, anota: “En este año de 1640 los vecinos del realejo alto desta ciudad de Granada pusieron una grandiosa cruz de piedra de alabastro muy labrada con su reja a la redonda de mucha costa con quatro faroles de las quatro esquinas de la reja que arden de día y de noche; púsose todo a su costa de los vecinos debotos. Híçose el día que se puso una grandisima fiesta a costa de los dichos debotos. Es una de las grandiosas obras desta ciudad” (pag. 867). En su descripción de la ciudad de Granada, también hace mención a dicha cruz. Así, en el comentario que dedica a las plazas más importantes, en la del Realejo alto, afirma que “Tiene asiento enmedio desta plaza una corpulenta y maravillosa Cruz de piedra parda y blanca que a costa de sus vecinos devotos fue puesta cercandola con Reja de bronce, con quatro faroles en sus quatro esquinas que lucen noche y día, a cuya devoción dedican grandes fiestas por el mes de

mayo con salve los festivos días, a cuya imitación se an puesto otras que pondré en su lugar” (pag. 21). Por tercera vez alude a ella al enumerar las cruces que en aquella época (hacia 1646) había a porfía por toda Granada. “En el realejo alto, en su mayor placeta, tiene asiento otra grandiosa cruz de jaspe y alabastro de grande corpulencia y famosa peana, con grandes labores de las quatro órdenes; cercala una famosa y quadrada reja de bronce y en sus quatro esquinas quatro faroles que arden al modo de los del Triunfo de la Concepción (se refiere al Monumento del Triunfo de la Inmaculada) y toda esta máquina y grandeza se puso y costeó por la devoción de los piadosos vecinos de aquellos barrios...” (pag. 271).

Muchas de las cruces que desde antiguo existían en Granada y luego se fueron incrementando o rehaciendo, tenían una dedicación específica a la exaltación de la Santa Cruz, cuya fiesta se celebraba antaño el día 4 de Mayo (ahora se realiza el 3 y de manera bien distinta). En este sentido, el propio Jorquera aporta la noticia de que en la plaza del Realejo Bajo (hoy plaza de Fortuny) había una cruz de madera y otra de la misma materia había en el propio Campo del Príncipe.

De estas noticias se puede colegir que, efectivamente, en este año fue levantada una cruz en el Realejo y que era una obra digna de encomio, aunque en este sentido hemos de ser prudentes pues Henríquez de Jorquera era excesivamente proclive al ditirambo, fuera o no merecido. También incluye en su descripción la reja con los cuatro faroles en las esquinas que, con algunos cambios, es la que hoy existe. Pero no coincide el lugar donde se erigía, puesto que la plaza del Realejo Alta es la actual del Realejo y no el Campo del Príncipe, ni tampoco menciona Jorquera el Cristo de mármol blanco que da nombre al propio monumento. Habría otras contradicciones quizá secundarias, normales por demás en su relato, como es la afirmación de que la reja era de bronce (en realidad es de hierro) o la curiosa inexactitud en los materiales con la que estaba labrada, pues en principio dice que se hizo de “alabastro muy labrada”, en la segunda que era “de piedra parda y blanca” y en la tercera “de jaspe y alabastro”. Más importante es la omisión respecto a la presencia del Cristo de los Favores, que es una pieza suficientemente importante como para pasar desapercibida, que contrasta con la mención que hace del Cristo de la cruz de las Eras (que estuvo situada delante de la ermita de San Isidro y en su plaza) o a otro Cristo que estaba en la plaza del Humilladero. Bien es cierto que no comenta tampoco la más antigua y original de las cruces granadinas, como es la cruz de la Rauda, ubicada desde el siglo XVI en lo más alto del Albaicín, junto al antiguo cementerio nazarí que le dio nombre, ni tampoco presta especial atención a la que hay delante de la ermita del Santo Sepulcro, aunque alude genéricamente al Vía Crucis al cual pertenece una cruz que es su más inmediato precedente. Pero creo que encontraremos en seguida explicación a estas contradicciones.

Frente a la noticia de su construcción en 1640 en la plaza del Realejo, nos encontramos que la cruz actual se encuentra en el Campo del Príncipe y que en ella aparecen sendas inscripciones, que después comentaré, y en ambas aparece el año 1682. Habría otra cuestión no menos importante que sería el estilo específico del Cristo que me parece algo más tardío que la fecha primera indicada. Cabría una explicación no del todo descabellada que conciliaría estas aparentes contradicciones. La primera cruz fue levantada en 1640 y es en gran medida la misma que ahora existe. De esta misma fecha es la reja actual, con algunos cambios y reposiciones (faroles esquineros entre otras), que ha sido documentada por el profesor Lázaro Gila, y fue contratada por el rejero Luis de Vega (noticia facilitada amablemente). Pero en 1682, por motivos desconocidos, se decidiría trasladarla al Campo del Príncipe y es entonces cuando debió añadirse el Cristo y algunos otros elementos complementarios hasta componer el monumento actual. Los perfiles y adornos de la cruz se ajustan a la tendencia

geometrizzante que es propia del primer Barroco, pero hay algunos adornos que parecen salir de manos diferentes, como la hojarasca blanda que adorna la base ondulante inferior en contraste con la urna y ménsulas de cartón renacentistas que aparecen justo en la base de la cruz. Habría otra cuestión a resaltar, pero que en parte no me permite conjeturar qué sentido podría tener, y es que todo el cuerpo inferior y hasta la base de la cruz están hechos con una piedra gris distinta a la de la cruz propiamente dicha, siendo la segunda de una tonalidad más cálida, aunque ambas proceden de las canteras de Sierra Elvira, con la que se hicieron gran cantidad de portadas, pilares, fuentes y cruces granadinas.

La configuración total del monumento, sea todo de 1682 o sólo en parte, no cabe duda que tiene su más directa inspiración y relación con dos obras concretas del ámbito granadino. La primera, sería el Monumento a la Inmaculada Concepción del Triunfo, levantado por Alonso de Mena entre 1624 y 1631. Así lo atestiguan los cuerpos inferiores, con un primer pedestal prismático y una urna que actúa como base de la cruz, claramente inspiradas en obras de orfebrería como las custodias de las que hay bastantes ejemplos en el arte granadino y español. La segunda, más directamente relacionada con la de los Favores, sería la cruz que existe delante de la ermita del Santo Sepulcro, en el arranque de las Siete Cuestas que llevan a la abadía Sacromonte, obra de 1636, atribuida a Alonso de Mena y que presenta en su base la misma asociación de pedestal y urna, aunque en este caso estén dispuestos de forma invertida. De todas formas esta obra queda muy por debajo de la nuestra en calidad técnica, con una labra más somera y un Cristo desproporcionadamente pequeño respecto a la cruz.

El Cristo de los Favores es una más –aunque de las más monumentales– de las muchísimas cruces, altares y hornacinas de arte popular que jalonaban plazas, calles y mil y un rincones de las ciudades españolas en el pasado y de las que hoy quedan en Granada pocos pero significativos ejemplos. Aunque muchas de estas cruces fueron derribadas en las revueltas anticlericales de la segunda república (como recoge Barrios Rozua), de las que algunas pudieron ser rehechas gracias a haber sido guardados sus restos por algunos vecinos y a la especial sensibilidad de Gallego Burín, no fue el caso de la del Cristo de los Favores. Fue en ese punto siempre tan querido por su vecindario que no sufrió los embates revolucionarios, aunque la acción del tiempo ha exigido una limpieza y consolidación recientes.

Otra cuestión compleja de afrontar es cuándo toma este Cristo el título o advocación de “los Favores”, aunque es fácil pensar que éste le fuera dado por tradición popular. Años más tarde se constituyó una Hermandad para cuidar su devoción, y rodando los siglos se terminó por adoptar otra imagen de un crucificado de madera procedente de un convento (que no tenía nada que ver con el de los Favores) para procesionarlo en Semana Santa.

Poco sabemos de las posibles ampliaciones, mermas y modificaciones sufridas a lo largo de los siglos de este Cristo y la cruz, salvo la colocación de una cartela para indulgencias en tiempos del arzobispo Monzón, gran munificentísimo y protagonista de la recuperación religiosa de fines del siglo XIX. En este tiempo se vino a renovar la concesión de indulgencias al que rezare ante esta imagen, aunque es curioso destacar cómo se produjo una “rebaja” en estas in-





en su ensarte con la cruz. También falta ahora el letrero del INRI que se puede ver en fotografías antiguas.

Obviaré una descripción pormenorizada pero quisiera señalar algunos aspectos curiosos o interesantes, como es la presencia en el pedestal de los cuatro Evangelistas, de talla muy tosca, como transmisores de la “buena nueva” de la Redención de Cristo, y la curiosa y fina urna antes mencionada que sirve de apoyo a la cruz y resalta la elegante traza de sus vástagos. En ella podemos ver tres inscripciones. La primera aparece en el dado troncopiramidal en que engasta la cruz, en la cual reza: “SE A/ CABO/ AÑO DE/ 1682”. En el frente de este elemento se añadió en el siglo XIX una cartela circular con la siguiente inscripción: “EL EXCEMO SR ARZOBISPO / DON / BIENVENIDO MONZON, / CONCEDE 80 DIAS DE INDULGENCIAS / A LOS QUE REZEN 5 PADRE NUESTROS / Y 5 AVE MARIAS A LA PASION DE / NUESTRO SEÑOR Y A LOS DOLORES / DE SU SANTISIMA MADRE / 1884”. La tercera aparece en el mástil central, por debajo de los pies del Cristo y, aunque con alguna dificultad, se puede leer de arriba abajo: “SV ILVS / TRISSIMA / CONCEDE / A TODOS LOS / Q RERESA [SIC] / REN VN PADE / NVESTRO / I VN ABEM<sup>a</sup> / RIA 40 DI / AS DE IND / LGENC / ,AS / AÑO / 1682”. Otro hecho interesante es la presencia en algunas zonas, como son las bandas rehundidas de la cara inferior de los brazos y algo de los descendimientos (en el costado derecho), amén de en el paño de pureza del Cristo, de restos de pintura—sobre todo almagra— que testimonia que bien en el momento de su realización o en otro posterior esta cruz tendría un complemento cromático que posiblemente abarcaría a otras zonas del monumento.

La Cruz es por demás de airosas proporciones y buena labra, pero su elemento esencial es el Cristo que, a diferencia de todo lo anterior labrado en piedra gris de Sierra Elvira, es de mármol de Macael. Esta escultura hasta ahora no ha merecido especial atención de los estudiosos a pesar de ser una de las mejores obras de su género si se aprecia de cerca. Aunque está resuelta sin excesiva prolijidad en lo que concierne al trabajo anatómico de músculos, tendones, venas, etc., es muy superior al resto de los Cristos urbanos, labrados en piedra, y debe ser obra de un escultor de cierto oficio. Lo mejor quizá sea la cabeza que presenta una breve frente, ojos entreabiertos de cargados párpados, cejas muy leves, nariz corta pero fuerte, amplio y caído bigote, y barbilla que se divide en dos finos mechones, todo ello resuelto con severa dignidad y proporción que viene a ofrecer un

bello rostro. El cabello está trabajado en todo el cráneo, incluso por las zonas que quedan ocultas al espectador. Algo más toscos y pesados resultan el torso, en el que sólo quedan marcados con precisión el arco abdominal y la lлага semilunar del costado, y las piernas, cruzadas y con unas fuertes pantorrillas. El perizoma o paño de pureza es breve y ligero, al modo de los de Cano y Mora, y los brazos, fuertes y añadidos, terminan en unas manos crispadas que se ensamblan a la cruz por sendos pernos de bronce. La sujeción efectiva del Crucificado la ejercen dos grandes pernos, también de bronce, que atraviesan el vástago vertical de la cruz y sujetan el torso de Cristo por la espalda. Al margen de su indudable importancia devocional, es una obra de cierto mérito, cabiendo destacar en él la equilibrada disposición del contraposto y cuidado de las partes más comprometidas, como son la cabeza o los pies, aunque la disposición en alto haga acortarse el talle de la figura; en todo caso los brazos resultan algo cortos, pero esta característica es común en los Cristos crucificados para corregir el defecto óptico de su visión desde abajo. Su autor es desconocido pero su corpulenta complexión y los costados casi rectos, en línea con las caderas, nos recuerda (aun con mucha distancia) al Cristo de la Misericordia de José de Mora, mientras que el rostro, por sus finas facciones y la barbilla muy ceñida al perfil de la cara y terminada en punta nos acerca al gusto de Pedro de Mena, sin que por ello pretenda establecer ningún tipo de relación estilística ni paralelismo de mérito técnico con ambos artistas.

En resumen, el Cristo de los Favores, por su tradición devocional y pietista, por su envergadura, complejidad y buena composición, es sin duda uno de los testimonios más valiosos de la cultura y arte del Barroco granadino, donde la religiosidad se une a la emotividad, la materia se funde con el símbolo y la realidad deviene en leyenda. Podemos no creer en lo que esta escultura y su cruz representan. Podemos no admirar su mérito artístico y pasar a su lado sin reparar en ella, encaminando nuestros pasos a algún bar o simplemente a la contemplación del bello paisaje urbano del Realejo. Pero no podremos negar la trascendente realidad histórica que encierra esta imagen, que tanto en el pasado como en el momento presente se mantiene viva y es venerada por tantos granadinos, cuando tantas otras se han convertido en meros testimonios del pasado sin una devoción explícita. Se han perdido viejas tradiciones que hicieron de esta Campo un espacio festivo como las justas y alardes que se hacían en el siglo XVI o la fiesta de la Cruz en la que acudían el 3 de Mayo en romería con procesión y función religiosa. Pero sirva como demostración de que todavía hoy se mantiene vivo el fervor el hecho de que cuando me acerqué a sacar las fotografías que acompañan este pequeño trabajo no faltó en ningún momento alguien que rezará a esta imagen, unos desde bien cerca y otros desde lejos; alguno recogido en una esquina, a distancia, como con un cierto pudor de que lo vieran rezando en plena calle, y otros que al paso hacia su trabajo lo saludaban con una leve inclinación de la cabeza. ■

## Bibliografía

- BARRIOS ROZÚA, J.M. “Conflictividad social y destrucción de bienes religiosos en la ciudad de Granada durante la Segunda República”. En *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino*, nº 9, Segunda época, (1995), pp. 185-221.
- HENRÍQUEZ DE JORQUERA, F. *Anales de Granada*. 2ª Ed. Granada, Universidad, 1987.
- GALLEGO BURÍN, A. *Granada. Guía artística e histórica de la ciudad*. Ed. Renovada por Gallego Roca, Granada, Don Quijote, 1982.
- GIL Y FERNÁNDEZ, R. *El país de los sueños*. Granada, 1901.
- GÓMEZ MORENO, M. *Guía de Granada*. 1ª Ed. Granada, 1892.
- SÁNCHEZ-MONTES GONZÁLEZ, F. “El Realejo”. En *Nuevos Paseos por Granada y sus Contornos*. Tº I, Granada, Caja General de Ahorros, 1992, pp. 343-371.

# La felicidad de la vida

Entrevista a Piero Sanavio

Mariapia Ciaghi



piniones

*Piero Sanavio fue funcionario de la carrera diplomática, investigador de una agencia estadounidense, profesor de literatura comparada y de antropología cultural. De familia veneciana pero de madre francesa, estudió en Padua, Venecia y Harvard. Durante este período fue enviado especial de importantes publicaciones italianas en Oriente Medio, donde fue testigo y cronista de una revolución y un par de guerras. Durante aproximadamente un año, entre 1951 y 1952, Piero Sanavio vivió en España donde, gracias a una presentación de Leonardo Sciascia, conoció a Gerardo Diego y a Vicente Aleixandre.*

*Una de sus vivencias más impactantes fue una corrida en Barcelona, una de las últimas -si no la última- en la que participaron Bienvenida y el viejo Ortega, y la lectura juvenil reanudada del Romancero y de Quevedo (sobre los que impartía luego cursos en la Universidad de Ríos Piedras, en Puerto Rico), y de lo que para él sigue siendo un punto de referencia de la literatura medieval española: El Cauallero Cifar. Luego vendrían*

*Lorca (el del Romancero gitano con sus misteriosas cábalas numéricas),*

*El libro del Buen Amor, Divinas palabras. Pero su gran experiencia ha sido África occidental: desde Mali hasta el Congo, donde ha trabajado y vivido durante largos períodos. Autor de proyectos de investigación y director de las investigaciones para la mencionada agencia, Sanavio hace también de novelista, dramaturgo y autor de textos críticos de literatura inglesa y americana, especialmente sobre el teatro isabelino. Es también una autoridad en la obra poética de Ezra Pound, destacando el valor de su obra artística al margen de sus ideas políticas. Sobre Pound, Sanavio ha escrito varios libros, el último de*

*inminente publicación, Ezra Pound - Bellum Perenne. Y también es autor de una colección de obras teatrales (la última, Seduzione, sobre el asesinato de Helène Rittman por parte de su marido, Louis Althusser, obtuvo el prestigioso premio Remigio Paone) y, sobre todo, de algunas novelas, de las cuales, la última y quinta es La felicità della vita, que también fue premiada, y por dos veces (premio Orient-Express y premio Feronia, con el se galardonó también al cubano Retamar). La entrevista tuvo lugar en la terraza de un café, en la Piazza Santa Maria en el Trastevere, una tarde del pasado mes de abril. La plaza estaba extrañamente desierta para ser las diez de la noche, sólo había un par de vagabundos sentados en la escalinata de la fuente. Todavía hacía bastante frío, y no había nadie en la terraza del restaurante contiguo, cuyos clientes se amontonaban en el interior. Frente a nosotros se divisaba la iglesia de Santa María y el mosaico bizantino en la torre del campanario a la derecha, que parecía planear por los aires, iluminado entre tantas tinieblas.*

—¿Cómo ha nacido *La felicità della vita*?

—La gestación de *La felicità della vita* me ocupó muchos años, comenzó probablemente la segunda o la tercera vez que estuve en España. Iba a España no sólo por razones literarias sino también sentimentales — la guerra civil era uno de mis mitos e iba buscando testimonios. Pedía a todos que me hablaran de ella en Madrid, en Segovia, en Valencia; no siempre con éxito. Entonces, en la Residencia de Cuéllar, la pensión donde viví en Madrid, hacia Plaza de España, detrás de la Gran Vía, encontré a un bedel inglés que se había casado con una mujer hindú y había estado en las Brigadas Internacionales —aun guardaba el carnet bajo el gorro. Con él, hice una excursión en camión hasta Chinchón, volviendo a Morata de Tajuña, donde él había luchado. Hice muchos otros recorridos por España y en una fiesta de San Pedro, en Barcelona, vi torear a António Ordóñez y Dominguín. Años después, en la frontera con Portugal, esperando el tren a Valencia de Alcántara, vi una escena que aparece en la novela: al atardecer, en las vías de la estación, un grupo de niñas vestidas de blanco que bailaban y cantaban sobre las vías. Supongo que pertenezco a una generación del pasado, con todas estas curiosidades me he educado y he crecido con las personas que habían luchado en la guerra de 1915 y se habían ido como voluntarios a España en el bando de la República. Es lo que me dijo Jorge Guillén, que era vecino mío en Cambridge (Massachussets): «eres más viejo que tus años». Pero nunca fue una ventaja. Extrañamente, algunos años después me lo repitió Max Aub en Ciudad de México, Max —que llegó a ser muy amigo mío— me ayudó a recuperar a los antiguos republicanos en la época en que intentaba realizar una antología de la poesía española en el exilio. La antología la llevé a cabo pero nunca encontré editor. Para volver a *La felicità della vita*, surgió por un lado de mi pasión por España y por otro de mi historia personal, incluidas mis decepciones políticas. En cierto sentido, es un adiós al siglo y a Europa.

—En este libro, a diferencia de una tendencia que se ha extendido del vanguardismo a la novela de consumo, Vd. no interviene sobre el lenguaje sino sobre las estructuras narrativas.

—Es un libro que en parte está ambientado también en Francia y tiene largos diálogos en francés (traducidos a pie de página, naturalmente), sólo hubiera faltado que hubiere tenido que intervenir sobre el italiano. Por lo demás, he tenido siempre aversión al uso de los dialectos, y al pastiche joyciano. Joyce lleva la lengua hasta donde podía llevarla, y el grandísimo Finnegans Wake, que, partiendo de *Bouvard et Pécuchet* nos arrastra a la era del ordenador y más allá, permanece irrepitible, teniendo en cuenta también el hecho de que la lengua inglesa se presta a manipulaciones que en italiano son imposibles. La lengua italiana tiene tres maldiciones: los dialectos, sí misma, y el *pseudoinglés*. No se logra nunca traducir Céline de una manera creíble, ¡de ninguna manera imitarlo! ¡O imitar a Joyce! Los franceses lo han entendido y después del intento arrogante y fallido de Quéneau en *Zazie dans le métro*, aquella operación de maestro de escuela, nadie ha intentado imitar a Céline, por lo menos, no seriamente. Y no hablemos de los imitadores de Pound. Céline, Pound, Joyce son puntos sin retorno, es necesario moverse en otras direcciones.

—¿Para escribir usando varios idiomas como Vd. hace?

—El uso del francés tiene dos sentidos, en la *Felicità*: para indicar las dificultades de un muchacho italiano que llega a Francia y para quien el francés es una barrera que va borrando gradualmente (en la segunda y tercera parte el francés es casi inexistente), y crear un cierto clima: el de París entre las dos guerras y durante Vichy. Existe tam-

.../...





.../...

bién una tercera razón: utilizar el francés como «contraste» para poner en evidencia unas cosas en vez de otras, crear un efecto de repujado, por así decir.

—No me ha hablado sobre la estructura del libro.

—Es verdad. Está constituido por una serie de paneles narrativos, donde los acontecimientos de un panel se repiten y se despejan en el siguiente, pero agregando nuevos datos que no corresponden siempre a la verdad. Hay muchas verdades en el libro, todas se eliminan recíprocamente, todas son posibles y al mismo tiempo improbables. Me parecía que ésta era una manera de expresar la coexistencia de la verdad y de la falsedad sobre el mismo hecho, en lo político y en lo familiar. Política y familiar es también la búsqueda del padre por parte del narrador, Stefano. Su padre, voluntario republicano, ha desaparecido en la guerra de España. Ha muerto en esa guerra o quizás después. Si quiere, la novela tiene elementos policíacos: ¿dónde murió el padre?, ¿cómo?, ¿quién lo mató?, ¿es un acontecimiento político o un episodio familiar? Después de Stefano, la búsqueda será continuada por su prima, Danielle. La madre de Danielle, Léonie, estaba enamorada del padre de Stefano, a esto se debía la competición con su hermana Jacqueline, la madre de Stefano, que es actriz. Creo que llegado a este punto puedo responder realmente a su primera pregunta ¿cómo nació este libro? Hace años intenté escribir algo donde las aspiraciones de la Modernidad coincidieran con un discurso político que no fuera regresivo y donde el acontecimiento político y el episodio familiar se relacionarían llegando a ser una misma cosa. Fuera de toda propaganda partidista. Algunos de nuestros fracasos políticos se deben a que lo que creíamos ser ideología no era más que narcisismo. Claro que una forma de narcisismo es a menudo la propia ideología. Como escribe Malraux en alguna parte, la revolución nunca resuelve ninguno de nuestros problemas personales, sólo resuelve (a veces) los de la propia revolución; una frase que en el libro pongo en boca del padre de Stefano.

—La novela termina con unas hipótesis a modo de *addenda*.

—Termina con suposiciones, fragmentos, secuencias, *flashes* cortos, donde aparecen los personajes muchos años después de los hechos. En sus versiones, los acontecimientos han sido ulteriormente falsificados. Pero en las *addenda* aparece también un hecho indiscutible, y del cual todos los otros no son más que trágicos avatares, la matanza de los protestantes en París durante la noche de San Bartolomé. Es una historia que el niño Stefano aprende en Francia, en la escuela, y que lo impresiona hasta el punto de confundirla con la de todos los demás asesinatos de los que tiene noticia, en Francia, en Rusia, en Italia, en España. Al final la novela se fragmenta. La idea me la dio una afirmación de Gide, en *Les Faux-Monnayeurs*, donde dice que la novela que escribía tenía que agotarse y no concluirse, hacerse añicos; una frase que he puesto en exergo al libro. Como dijo alguien, todas las historias terminan con la muerte, o, agrego yo, con una etiqueta moralista. A mí me parece que el disiparse, el repetirse cíclico de la misma historia, es mejor solución.

—La repetición cíclica, como conclusión, Vd. la utilizó en una novela anterior.

—Sí, en *La Patria*. En cambio, en *Caterina Cornaro in abito di cortigiana*, que trata sobre el terrorismo y las ambigüedades de la resistencia, y que se desarrolla entre 1848 y 1980, el final es una conclusión cínicamente verdadera, una ironía del autor. Pero también en ella hay un punto de vista cíclico: se mata al vengador. No es, como se dice, que la revolución devore a sus hijos, sino que cada generación devora a sus padres. Comenzó con Zeus y Urano, ¿no? Lo demás no son más que mentiras.

—¿Y cuándo no los devoran? Porque hay también casos...

—Entonces los hijos se disfrazan de padres para conservar privilegios por los cuales ellos no han luchado. También ésta es una forma de destrucción del padre. O de los cómplices. Augusto liquida a todos los testigos de su ascenso al poder: como Hitler a los SA, como Stalin a los bolcheviques. Pero preferiría que volviéramos a la literatura.

—La historia del libro es la de varias familias, transcurre en Venecia, en París, en España, desde 1915, hasta nuestros días. ¿Por qué este retrato situado en un tiempo inusualmente largo y en muchos lugares?

—Ya he dicho que es mi adiós al siglo y a Europa. Quizás también a mí mismo, teniendo en cuenta la edad a la que he llegado. Adiós sin sentimentalismo, como habrá visto si ha leído el libro. Pero hay también otra razón. Noté, siendo aún muy joven, que la diferencia formal, y por lo tanto substancial para mí, entre la pintura moderna y la antigua —la pintura del Renacimiento italiano anterior al manierismo— es que mientras que la pintura moderna muestra detalles de la realidad, la otra muestra un cuadro completo, una visión totalizadora, de conjunto. Si Vd. toma cualquiera de las muchas versiones de la *Battaglia di San Romano*, y descompone los detalles, nota cada detalle del cuadro, que sé yo, como por ejemplo un zócalo en una deliberada perspectiva falsa, como los melocotones de Cézanne, para dar la ilusión de una verdadera perspectiva, o un brazo cubierto por una armadura, las patas de un perro al fondo, etcétera., y lo mismo se puede decir de la perspectiva de las lanzas en la *Rendición de Breda* de Velázquez, o del *Laocoonte* del Greco... aquí, todo esto corresponde a un cuadro abstracto —a un Mondrian, a un Juan Gris— naturalmente nunca a un Picasso que trató de encontrar también la visión completa. Es lo que he intentado hacer. Hay también otras razones ¿nunca hay una sola verdad? ¿Qué importancia tiene para mí reconstruir la génesis de los hechos? Si no sabemos de donde venimos, nunca sabremos quiénes somos. El discurso es un poco diferente de una investigación genética. Lo que equivale a decir, extrapolarlo a otro campo, que en el siglo XX



no ha habido muchas guerras sino una sola, muy larga, que comenzó en 1914 y que aún continúa en el siglo XXI. ¿Desea otra razón, también verdadera? Los mapas geográficos me han fascinado desde siempre, desde niño, con sus colores para indicar los Estados que aumentan o disminuyen. Una vez mi madre me regaló un caleidoscopio...

—¿Por qué ha dicho Vd. «formal y por lo tanto substancial»?

—Un artista, un escritor, no trata de ideas sino de formas, y si la forma de una historia cambia, cambia también su significado. La estructura es la base de la forma.

—¿Cuáles son los autores españoles cuyos ecos se hallan principalmente presentes en este libro?

—¿Ecos de escritores? Todos, de Homero en adelante, se escribe dentro de una tradición, o se debería, sobre todo si se intenta inventar nuevas formas, la afirmación de T.S. Eliot al respecto me parece de una claridad indiscutible. «Todos» significa también evadir el minimalismo, esta panacea consoladora pequeño-burguesa; por lo que parece las lágrimas también consuelan mucho, ¿sabe? *¡Qué felices éramos! Pero ahora hemos ganado, nosotros tenemos el retrete con el agua corriente.* ¿Españoles? Quevedo, quizás, pero describiendo la feria de Sevilla cito dos líneas de Bécquer. Amo apasionadamente a España, una cierta España, también más allá de su literatura. Tanto que, en determinado momento, acepté apadrinar a un novillero, un novillero pésimo —¡ay de mí!—. ¿Quiere que le cuente una anécdota? Venía de Portugal a final de los años cincuenta, y en Madrid había perdido el avión para Niza, siendo extranjero y por las restricciones de aquellos tiempos, no podía pagar el billete en moneda local sino en dólares. Los bancos estaban cerrados y esperar a que abrieran implicaba perder también el avión siguiente. El empleado del aeropuerto me miró a los ojos: «¿dónde has aprendido español?», preguntó; «en España», contesté. Empezó a reír: «Sanabrio» leyó en mi pasaporte, deformando apostó mi nombre; «Antonio Pérez Sanabria» se inventó; y me sacó un pasaje con ese nombre.

—¿Y de América Latina?

—Mi lectura de *Sóngoro consongo* fue por lo menos veinte años anterior a mi encuentro con Nicolás Guillén, apadrinado por el poeta haitiano René Bélances, al que había sido presentado por una carta del filósofo Max Wilson, que yo había logrado hacer salir de Haití en 1960-61, en los tiempos de «Papa Doc». Yo había traducido y publicado algunos versos de Guillén y de Bélances en una revista milanesa, hoy desaparecida, *Nuova Presenza*. También es posible que hubiera traducido a Guillén para *Galleria*, la revista de Leonardo Sciascia, donde yo colaboraba en los años 50. La impresión que *Sóngoro consongo* me causó fue fortísima; hasta el punto de hacerme olvidar que existía otro Guillén en las letras hispánicas: Jorge. Lo recordé, literalmente, cuando resultamos ser vecinos, en Cambridge, Massachussets, cerca de Grey Street. A Nicolás lo conocí en Cuba, diciembre de 1968 o enero de 1969, durante el coloquio internacional sobre la influencia africana en Latinoamérica, que yo había organizado para una agencia de la ONU para la que trabajaba precisamente sobre este tema, entre otros. Era un programa experimental, que me inventé, junto a otro, el «Projet Majeur Orient-Occident». Debo decir que este coloquio fue especialmente difícil de organizar ya que contaba con la oposición de la propia agencia así como de fuerzas políticas externas. Cuba estaba en cuarentena, y no sólo por parte de EEUU, no había líneas aéreas directas desde París, había que cambiar en Madrid... Los únicos que de verdad querían que dicho coloquio se celebrase éramos los cubanos y yo. Lo deseaba incluso por razones técnicas. Los dos anteriores se habían hecho en África, en Benín y Nigeria, respectivamente, una reunión en el Caribe era pues indispensable. «¿Por qué no en Estados Unidos?» sugirió Nadjmuddin Bammate, un afgano de dudosa lealtad que se hacía portavoz de la Dirección General. «Técnicamente, este programa no afecta a EEUU», «¿Entonces, Venezuela?», «no me interesa Venezuela», «¿y Puerto Rico?», «he vivido tres años en Puerto Rico, y para lo que nosotros buscamos, allí apenas quedan huellas: las han arrasado los norteamericanos». Tampoco podía esperar apoyo del director del departamento de Cultura, muy amable, que, aunque dispuesto a darlo, estaba él mismo en demasiados apuros en aquel momento. Y si al final el coloquio se hizo, fue gracias a los estados latinoamericanos y algún país árabe, pues, que yo sepa, ni siquiera la URSS tomó posición claramente. Así, el encuentro con Guillén fue al llegar a Cuba, con algunas palabras y una cita para unos días después. Hablamos... ¿de qué íbamos a hablar? Esencialmente de la importancia que había tenido para mí su obra, al orientarme hacia escritores como Alejo Carpentier o el brasileño Guimarães Rosa, los verdaderos colosos de la literatura del siglo XX, no sólo para mi visión de América Latina, sino también para el antropológico africanista, el anglista y helenista que yo había sido.

—¿Cuáles son sus próximos proyectos literarios?

—Tengo dos novelas terminadas: una que se desarrolla en el Caribe en la actualidad, en una isla que es una metáfora de Italia, *Il Regno dei cieli?* y la otra que se desarrolla en el Bajo Véneto, una historia de salteadores y de putas de los años treinta: *I più bei nomi d'Europa*. Hay también un libro de cuentos, que un día de estos tendrá que salir. Debo terminar un ensayo sobre Céline y recoger mis ensayos sobre literatura americana. Estos últimos, ya se han escrito, todos.

—¿Por qué el título «La felicidad de la vida»?

—Es una cita del sermón de John Donne, cito también esa en exergo al libro. Nuestra única hipótesis de libertad es nuestra muerte, la opción de nuestra muerte; si esa opción se nos concede, claro está. ■





Gregory Turk

# El último samurai



Jack Shirai con un grupo de brigadistas

Japón necesita un nuevo monumento de guerra. Al menos, eso es lo que afirma el profesor Antonio Fernández, residente extranjero en dicho país durante muchos años. Éste no se refiere, sin embargo, a un monumento más en memoria de los soldados que cayeron luchando por su madre patria, sino que opina que Japón debería rendir honores a uno de los suyos por haber luchado en favor de España, país en el que nació Fernández. Durante los dos últimos años, Fernández ha estado investigando sobre Jack Shirai, el único japonés del que se tienen noticias de que haya luchado en la Guerra Civil española. Shirai murió en acto de servicio, en julio de 1937, al sur de Madrid. Durante una visita a los Estados Unidos en Julio de 2000, Antonio Fernández, docente retirado de la Universidad Waseda, que vivió en Japón desde 1969 y que tiene en la actualidad 71 años, supo de la existencia de Shirai por un veterano de la Guerra Civil española que había luchado en la misma unidad que él. Fernández se sintió conmovido escuchando la historia de este hombre y decidió darlo a conocer a sus compatriotas.

Shirai, como único japonés conocido que haya luchado en la guerra, cuenta con un lugar privilegiado en la historia japonesa, en opinión de Fernández, quien dice de él que «estuvo en contra del sistema y fue un inconformista»; y añade que «teniendo en cuenta lo aislado que por aquel entonces estaba Japón, creo que este hecho merece el mayor respeto». Aun más, porque Fernández lo llama «héroe japonés» que «arriesgó su vida por ayudar a gente de una cultura diferente a defender a toda la humanidad de una catástrofe». Fernández tenía 5 años cuando Franco llevó a cabo el golpe de estado que derrocó al gobierno español legalmente elegido. Enarbolando la bandera del antifascismo, personas de todo el mundo se alistaron voluntarias en las Brigadas Internacionales. Se estima en 40.000 el número de soldados extranjeros, en su mayoría franceses, que sirvieron en las Brigadas. Shirai, junto con unos 2.800 soldados voluntarios, luchó con el batallón americano, conocido como la Brigada Abraham Lincoln. De ellos, 900 cayeron muertos en acción.

Se desconocen los motivos que empujaron a Shirai a unirse al conflicto. ¿Era comunista como tantos otros de las Brigadas Internacionales? ¿O se trataba de un humanista que luchaba por la libertad? La vida de Shirai es igualmente misteriosa. Nadie puede decir a ciencia cierta dónde ni cuándo nació, y se desconoce incluso su auténtico nombre japonés.

La autora japonesa Ayako Ishigaki (1903-1996) estuvo a punto de desenmarañar algunos de los misterios que envuelven la vida de Shirai. Ella y su esposo, el pintor Eitaro Ishigaki (1893-1958), conocieron a Shirai en Nueva York en los años treinta. Ishigaki escribió un libro basado en conversaciones con Shirai titulado *Death in Spain* (1976), posteriormente revisado y publicado como *The Japanese Who Fought in Spain* (1989). Dado que eran escasas las ocasiones en que Shirai respondía a preguntas relacionadas con sus orígenes y trayectoria, Ishigaki sólo conoció algunos fragmentos de su vida. La siguiente información está basada en el libro de Ishigaki.

Shirai nació hacia 1906 en Hakodate, Hokkaido, y creció en un orfanato de sacerdotes occidentales. A la edad de 15 años, se escapó y consiguió un trabajo a bordo de un barco. Trabajando de marinero, visitó puertos de todo el mundo. En 1929, se instaló en el Nueva York de la *gran depresión* donde trabajó ilegalmente como cocinero en un restaurante propiedad de un japonés-americano. Durante aquellos años, conseguía sacar algo de comida del restaurante, con lo que se alimentaban Ishigaki y su marido. Fue en Nueva York donde conoció a Toyosaburo Sekii, un militante comunista japonés. Al estallar la guerra de España, ambos decidieron alistarse en las Brigadas Internacionales. Sekii, sin embargo, se echó atrás en el último minuto, por razones no aclaradas. A partir del momento en el que Shirai se une a las Brigadas, son muchos los relatos que tenemos sobre él, contados por veteranos.

Al parecer, Shirai formó parte de los primerísimos 96 hombres que se sumaron a la unidad americana y navegaron hacia España. Desde el primer momento fue elegido para encabezar la brigada de cantina, puesto que asumió de mala gana. A pesar de todo, sus platos lo convertirían muy pronto en el favorito de la brigada. «Lograba que los garbanzos supieran mucho mejor que cualquiera de los garbanzos que yo había probado antes», escribió el veterano americano Harry Fisher en *Camarada*, relato de primera mano sobre la brigada. Shirai gustaba de explicar que, cuando terminase la guerra, junto con sus compañeros de armas Mel Offsink y Max Krauthamer, abriría un restaurante en Nueva York, en el cual todo aquel que hubiese combatido en las Brigadas Internacionales jamás tendría que pagar por comer. Y se recreaba detallando todas las exquisiteces que en él se degustarían. Durante el cruel combate de la Batalla del Jarama en 1937, Shirai tomó la fatídica decisión de unirse a la primera línea de lucha. «Jack insistió en que había venido a España para luchar contra el fascismo, así que dejó la cocina y se incorporó a la infantería», escribió Fisher. Shirai fue uno de los aproximadamente 300 voluntarios de la brigada Abraham Lincoln que murieron en la batalla. Lo mismo les ocurrió a Krauthamer y Offsink.

A mediados de los años ochenta, varios ciudadanos de Hakodate fundaron la Sociedad Jack Shirai, un grupo in-

formal dedicado a despejar el misterio de Shirai. Por desgracia, el grupo fue incapaz de conseguir pruebas concluyentes sobre el nacimiento de Shirai. En el curso de su investigación, Fernández entró en contacto con dicha sociedad y visitó Hakodate en agosto de 2001. En el encuentro, planteó la posibilidad de erigir un monumento en memoria de Shirai en el área de Hakodate. Sin embargo, Shozo Kazama, presidente de la sociedad, señaló que esto no era posible si no se contaba con pruebas históricas irrefutables (el registro civil fue destruido). En el monasterio trapense de Tobetsu tampoco queda ningún registro de los huérfanos que allí vivieron, según explicó a Antonio Fernández el padre Bernardo Koyama. «Personalmente, estoy convencido de que era de Hakodate, tras haber hablado con aquellos que lo conocieron, muchos de ellos desaparecidos desde hace tiempo, pero lamentablemente esto no es suficiente», dijo Kazama. «Además, no existe en Hakodate lo que usted llama un movimiento popular como para erigir ningún tipo de monumento en su honor». Fernández opina que la necesidad de certeza histórica es el mayor de los obstáculos a la hora de construir un monumento. «Nadie sabe nada de él», dijo. De ahí que Fernández esté planificando la celebración de seminarios para dar a conocer en Japón a este *hombre internacional*. «En algún punto de Japón debería hacerse un gesto en honor de los voluntarios que se alzaron con valor para defender la libertad y en contra del fascismo», dice Fernández. «No cejaré en mi empeño hasta cosechar el éxito». ■

(Traducción: Eva M<sup>a</sup> Iñesta)



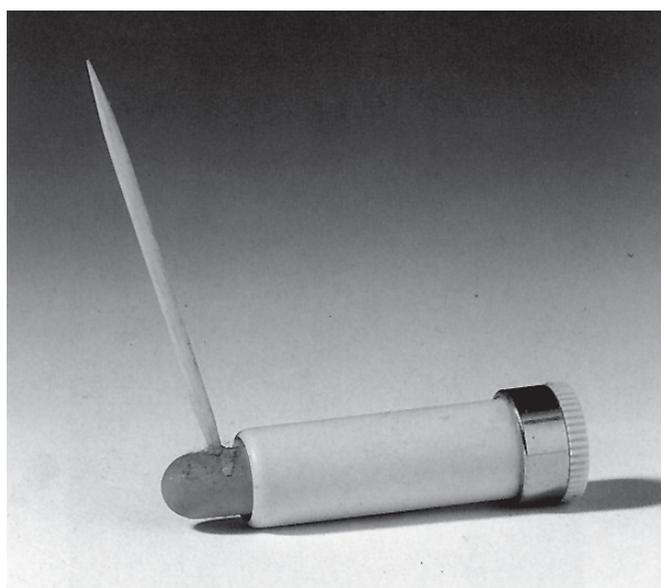
Antonio Fernández



El pasado inmediato como presente penúltimo

## El palillo de Alfred Jarry

Miguel J. Hagerty



Joan Brossa. *Poema objeto*, 1968

Suele haber una fase en la creación artística en que el creador empieza a ponerse nervioso al acercarse el momento de dejar en libertad, o de librarse de la materialización del concepto o «inspiración» originalmente intuida y posteriormente plasmada: «la intuición sin concepto es ciega», como dijera Kant. No es un momento agradable, pero tampoco produce grandes sinsabores existenciales e incluso podría considerarse como efecto necesario de los gajes del oficio de artista. Tampoco sería de extrañar que el creador disfrute al demorar durante años la emancipación de su obra, vigilándola celosamente, incapaz de compartirla con la sociedad a la que, de cierta manera, pertenece. Este afán de no dar por terminado un proceso natural a pesar de todas las evidencias que demuestran que, como todo proceso, tiene un principio y un fin, la denominamos «síndrome de lo penúltimo». Consiste en un miedo casi primitivo ya no a la muerte en sí, sino al acto de morir y, por extensión, llega a incluir prácticamente todas las facetas de la vida de un creador como tal creador. El artista que llega a identificar *muerte* con *morir*, no hace sino reflejar lo

.../...



que ha llegado a ser un fenómeno de masas de la sociedad occidental tras un siglo XX especialmente estéril en cuanto a la organización social pero rico en neurosis colectivas.

Hasta aquí bien. Prácticamente se puede decir que este síndrome está presente, en mayor o menor grado, en toda persona creativa. Sin embargo, hay señales que indican que este afán de no dar por terminado un proceso cultural o intelectual se ha adueñado de muchas actividades culturales y pseudoculturales de la sociedad occidental. No se trata del bien conocido fenómeno de añorar el pasado afirmando que «todo lo pasado fue mejor», tan característico, por otra parte, de cualquier estancamiento personal o colectivo. No, este fenómeno de esforzarse por vivir, o fingir vivir constantemente en lo penúltimo, es nuevo; de no soltar nada, de no dar por terminada ninguna fase. Es llevar esa afirmación al extremo, convirtiendo el pasado inmediato en presente hasta llegar a la imposibilidad de vivirlo con naturalidad o, mejor dicho, dentro de las inevitables limitaciones de la naturaleza.

Por otra parte, este rechazo, consciente o no, de lo último, este afán por vivir lo penúltimo, es un fenómeno colectivo no individual. Es una especie de miopía existencial que no permite a una sociedad admitir que algo ha concluido. La misma colectividad consumista/capitalista que ha creado este estado, necesariamente, y por definición, lo alimenta y lo obliga a crecer descontroladamente. El origen final podría estar en el predominio de religiones de tipo milenarista, sobre todo las tres monoteístas últimamente identificadas con el desarrollo de la sociedad de consumo y su tendencia a confundir forma con contenido, e incluso a abolir el contenido completamente a favor de la forma con el fin de generar beneficios ciegamente. Nuestro penúltimo no guarda ninguna relación con lo propuesto por el teólogo Jean-Daniel Causses al contraponer el concepto de fe y misticismo ante eventos escatológicos (lo último). Se sabe que el éxito de ventas de refrescos está en la presentación, no en el sabor de la bebida; en la forma, no en el contenido. Pues bien, toda la sociedad parece haberse organizado según este principio: vaciar la forma, privarla de contenido, y dejar un esqueleto sin órganos.

A principios del siglo pasado florecieron lo que podríamos llamar «los últimos de lo último» y los «precursores de lo penúltimo». La muerte de Alfred Jarry bien nos ilustra a los últimos de lo último. Llevaba el poeta/dramaturgo varios días en semicomatosa, repitiendo una y otra vez la misma frase: «*je cherche, je cherche...*». En un momento recobraba la lucidez y por fin pudo vocalizar lo que estaba buscando: un palillo. El médico que le atendía en el tránsito salió corriendo para comprar una caja de los deseados mondadientes y nada más volver puso uno en la mano de Jarry. «Era como si estuviera de repente lleno de una gran alegría, como los días en que se fue de viaje en bicicleta o en canoa. Nada más volverme hacia la enfermera, ésta me indicó que me diera la vuelta ya que Jarry estaba apurando su último aliento».

La diferencia entre los baños con leche de burra de Cleopatra y la obsesión actual con el aspecto físico puede

que tenga su parangón en este palillo. Mientras la monarca egipcia pediría después un aspa para dar por terminada su obra vital, el hombre contemporáneo pediría un palillo para seguir con el autoengaño hasta el último momento. No busca ya un «aspecto juvenil» sino que cree que puede mantenerse literalmente «joven» toda la vida. Incluso se llega a congelar cadáveres con la idea de «resucitarlos» después. Es la negación del paso del tiempo; es el supremo autoengaño que va *in crescendo*, sobre todo a partir de la Segunda Guerra Mundial.

No es difícil, ni mucho menos, encontrar ejemplos vulgares, no literarios, de lo que propongo. Ya en los años sesenta se empezaba a copiar ciertas formas de vestir, ciertas músicas, de los años 40. En la década de los setenta, la moda de los 50 mandaba; y así hasta hoy, en que prácticamente lo que pasó ayer es considerado historia antigua y digno de ser copiado, que no mantenido; en esto estriba la diferencia entre lo último y lo penúltimo. El mismo síndrome se puede observar hasta en el diseño de los coches, que últimamente tienden a imitar coches de décadas anteriores.

Los baños de Cleopatra o el palillo de Jarry. A lo largo del siglo pasado se ha hecho un esfuerzo intenso por ofrecer el lujoso baño real a todo el mundo; a convertirnos a todos en pequeños monarcas de nuestro propio y egoísta reino dentro del imperio del consumismo masivo y uniforme. Pero el baño se ha quedado en un vulgar palillo de dientes para quitar los restos de hamburguesas. «Voy a vivir siempre», dice la letra de la canción titular de «Fama» en otro vano intento de convertirnos en dioses. La patética búsqueda de la fuente de la juventud de Ponce de León se ha extendido a toda la sociedad, perdiendo de vista la obviedad de que lo único que aporta una perspectiva real a la vida es la muerte; la muerte es, paradójicamente, lo que más «vida» nos da, lo que nos permite disfrutar de la vida y, sin embargo, se pretende negar su existencia.

La «Danza de la muerte» medieval llevaba a la conciencia colectiva la inconmensurabilidad de la muerte como amenaza pero también como punto de referencia vital; casi como recordatorio de que la vida es para vivirla con alegría, buscando la felicidad, «fin supremo del hombre» según Aristóteles.

Una forma poética, y tremendamente vitalista de enfocar nuestra tesis sobre el sentido de lo penúltimo en la sociedad actual se encarna en los siguientes versos de Miguel Hernández:

Después del amor, la tierra.  
Después de la tierra, nadie.

(Del poema «El último rincón»)

No es posible perdernos. Somos plena simiente.  
Y la muerte ha quedado, con los dos, fecundada.

(Del poema «Muerte nupcial»)



# Las formas del poder

Antonin Kosik

## La moral individual o el mundo mudo

Por primera vez, hacia finales de la primera mitad del siglo pasado, los hombres de honor (“gli uomini d’onore”), fueron llamados, desde un mundo exterior al suyo, *mafiosi* o *mafiosi*, y su sociedad, *mafia*. Entonces se escribía *maffia*, con dos *f*. La mafia siciliana, la “onorata società”, sociedad para la ayuda recíproca, existía ciertamente antes del siglo XVII, quizás incluso alrededor del año 1000. La palabra *mafia* es probablemente derivada del árabe, y en italiano originariamente significaba arrogancia, coraje y capacidad de aterrizar y proteger, de maldecir y encantar, de exorcizar y conjurar y de evocar espíritus malignos; incluso era el vocablo con el que se designaba a las brujas.

Observada desde fuera, la mafia parece estar estructurada y jerarquizada. En el vértice hay un jefe, el “capo dei capi”. Desde fuera la estructura se distingue claramente y parece estar netamente diferenciada: las relaciones de inferioridad y de superioridad están establecidas según quien habla más a otro, y quien escucha más a otro, y viceversa. No se distingue entre “verdad”, “bello-belleza” y “bien-bondad”. Se trata de lo mismo: el *Respetto*, la estima, la seriedad, la confianza... Pero aquí se acaba la analogía de la mafia con el mundo de la información o sociedad informada: quien posee más información, claro está, escucha más y está, pues, más cerca de la cima del poder.

En la sociedad mafiosa quien calla tiene o puede tener, mientras calle, estima y respeto, veracidad, belleza y bondad: tiene razón y es bello y bueno. Quien habla, en cambio, no es tomado en serio. No informa, no lleva al conocimiento, no comunica, no anuncia, sino habla para diversión de aquellos que saben y callan. El mafioso no ríe pero le divierte lo que no se puede observar desde fuera. Quien habla pone de manifiesto, usando la lengua, su propio estado de sumisión, su propia relación de inferioridad. Si lo que es digno de estima y respeto, verdad, belleza, bondad, se pronuncia, entonces pierde todo su valor e importancia. Pierde credibilidad y respetabilidad, seriedad y veracidad, belleza y justicia, autenticidad y realidad, ya sea para el interlocutor como para el oyente, y por tanto para cualquier súbdito de la mafia. La verdad, por el hecho de ser pronunciada, ya no es tal, no es ya verdadera y no puede ser ni siquiera bella. El *Respetto*, el saber, o sea, la sabiduría, la belleza, lo que es moral se pierden si salen a la luz de la lengua.

Vista desde dentro, la mafia no está organizada de ninguna manera, no tiene ninguna estructura. En este punto no se puede eludir una analogía, un recuerdo: la STB, la «Seguridad Pública» del anterior régimen checo, sufría una paranoica aspiración por descubrir o, mejor dicho, «construir» a toda costa la estructura estable del movimiento de



Francisco de Goya. *Los ensacados*

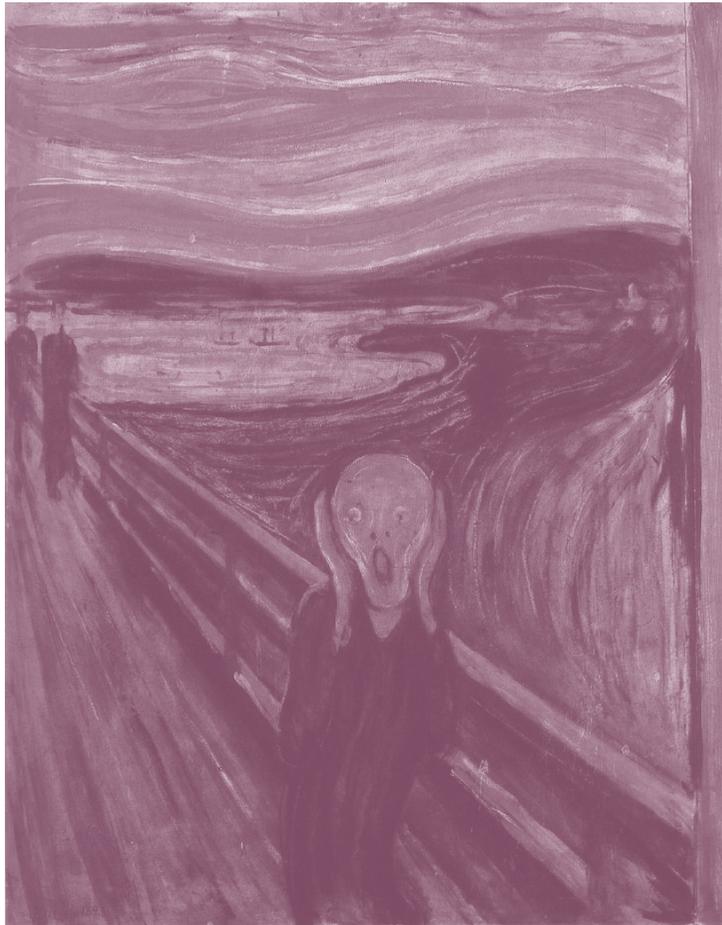
los disidentes. Éste no la tenía, pero, vista desde fuera, ésta podía, incluso debía, ser susceptible de ser descubierta y destruida.

Internamente la mafia, tal como dicen sus propios miembros, es “como el aire que respiramos, estamos dentro de ella, pero no se puede tocar”. La mafia siciliana, denominación que le fue asignada desde un mundo exterior a ella, es incapaz de comunicarse con el mundo que la rodea. Con este mundo la mafia no habla, en caso contrario admitiría su propia sumisión. A este mundo que se toma en serio en voz alta, ella sólo lo escucha y lo desprecia. Éste pierde así, para la mafia, su propia seriedad. Tampoco recibe respuestas a sus preguntas. El medio de comunicación entre mafia y Estado, el entorno, es el crimen o el crimen organizado. Ello actúa como un parásito en esta comunicación, copiando lo que desde fuera parece ser la estructura de la mafia, y la acoge como suya, y la extiende luego al mundo circundante, que a su vez será calificado de *mafia*, o *nueva mafia* o *amigos de los amigos*.

La comunicación entre mafia y Estado es bilateral y se realiza a través del crimen. En los espacios dominados o gestionados por la mafia, donde el Estado está ausente, dicha comunicación resulta innecesaria, el verdadero crimen no tiene existencia.

Los miembros de la mafia saben que si se comportan como *hombres de honor*, recibirán una recompensa, y que, en caso contrario, serán castigados. Sin embargo no existe ningún criterio interno, norma o ley de la mafia que establezca cuál sea el comportamiento de un hombre de honor. Así pues el miembro de la mafia no sabe nunca si se comporta de manera correcta o incorrecta, si será castigado o recompensado. La excepción la proporciona el hecho de hablar demasiado, equivalente a declarar la pertenencia a otra estructura, la autoexclusión de la propia sociedad, del propio mundo: *cu è surdu, orbu e taci, campa cent'anni 'mpaci*, quien es sordo, ciego y calla, vive cien años en paz, libre de cualquier complicación. El mafioso está obligado a

.../...

Edvard Munch. *El grito*

.../...

comportarse según su buena conciencia, callar es su costumbre, y permanece en la duda. Lo que, observado desde fuera, resultaría un castigo, se limita en realidad a eliminar la inestabilidad interna de la honorable sociedad, mantiene la mafia en su estado funcional. Está dispuesta para la regulación coherente de las convenciones generales en relación con la realidad, el mundo circundante.

El poder de la mafia a menudo coincide con el poder del Estado, pueden prefijarse los mismos objetivos. Para la mafia, la ética y la moral no tienen existencia en la lengua, la verdad y el bien son inefables, no se pueden expresar verbalmente.

### El mundo de los compartimentos estancos

La mafia es una sociedad abierta, en sí misma no forma ninguna estructura. Su estructuración, su apariencia como sociedad cerrada y su carácter criminal han sido provocados por su manera de relacionarse con el mundo, el mundo estructurado circundante, con el Estado. Ésta se inicia con la anexión de Sicilia a Italia, y su posterior unión, en 1860. La mafia entonces intentaba todavía asimilar el mundo circundante y con tal fin utilizaba su natural tendencia cosmopolita: la concepción del mundo como una aldea global. El mundo, en la concepción de la mafia, es la "Little Italy", la pequeña Italia. Sin embargo en los años sesenta del siglo XX la mafia pierde definitivamente su batalla. Se inicia la corrupción de la mafia. Aparece la televisión y es el principio del fin. Si aparece, comparece. Para la mafia, el mundo está corrupto, vacío y sin solución. De qué manera el mundo que la rodea, entienda a la mafia, y viceversa, ha sido bien ilustrado por la situación en que se encuentra el barón Brambeus después de la caída en el Etna (O.I. Senkovskij, *Viajes fantásticos del barón Brambeus*). Cada cosa, según la forma en que él las nombraba, no era ya la misma cosa: la incompreensión constituye la base de una comunicación recíproca eficaz. Gracias a la traducción de los títulos nobiliarios a través del italiano, el barón penetra como un subalterno en otra lengua, en calidad de alto representante del Estado. En el mundo cóncavo del cráter del Etna se atribuyen significados opuestos al mismo comportamiento, y así seguidamente. Así el barón se decide a vivir en este mundo sólo en la traducción.

La representación mafiosa del mundo es similar: se compone de compartimentos estancos, imposibles de vaciar. Si el compartimento está abierto, su representación se llena. Sin embargo, al mismo tiempo, su contenido se escapa, de donde el significado del castigo para el delator: al hablar ha abierto el cajón, ha vaciado, anulado, una parte del mundo. Y sobre la base del intercambio de las cosas es posible llegar al delator, descubrirlo y, mediante el castigo, devolver el mundo a su estado original, originario, cerrar el cajón.

La *omertá* mafiosa, o ley del silencio, es un incomprensible mutismo, si se observa desde fuera, pero, internamente, es un modo de comprender fuera de la lengua, una visión de las cosas que es realidad analógica. Lo que el mundo exterior llama *simbología mafiosa*, por ejemplo objetos, flores de piedra, sobre la boca de un muerto, es para la mafia una analogía claramente comprensible, son signos bien legibles. De ahí el firme vínculo de la mafia con la realidad, con el territorio, con la tierra.

También el concepto del tiempo es para la mafia absolutamente particular. La mafia no siente la historia, no tiene conciencia histórica; no hay nada a lo que referirse, no se puede interpretar el pasado.

*Quannu c'è lu mortu bisogna pinsari a lu vivu*, el que está muerto, muerto está, hay que pensar en los vivos.

### Moral institucional o el mundo sordo

Al hablar de *sociedad de la información*, pensamos sobretodo en la televisión, internamente bien estructurada y jerarquizada. En su vértice está el jefe, el jefe de los jefes. Internamente es una estructura bien diferenciada. Las relaciones de superioridad y de inferioridad están reguladas, de acuerdo con la relación entre quien habla menos y escucha más y de acuerdo con aquella entre quien habla más y escucha menos. No se distingue entre verdad, belleza-bello y bondad-bien. Se tienen en cuenta sólo el índice de audiencia y la apariencia. Quien habla y aparece, tiene mientras hable y aparezca estima y respeto, tiene la razón y es bello. Quien calla, mira y no es tomado en serio, no se le tiene en cuenta. Esta aquí, y calla para diversión de aquellos que hablan y aparecen: callando pone de manifiesto su propia relación de inferioridad. Lo que no es expresado, nombrado, se olvida, no puede ser honrado, y sólo cuando se expresa en la pantalla consigue respeto, veracidad, para quien habla y para quien escucha. Lo pronunciado, nombrado, no es todavía verdad. El respeto, el conocimiento, lo bello y el bien, sólo salen a la luz a través de la audiencia, por mediación de la lengua, los números, las grabaciones.

Los *showmen* mediáticos sólo son capaces de comunicar de forma unilateral con el mundo que les rodea. Los propios medios no pueden comunicar en absoluto con el mundo que les rodea. Los que pertenecen a la sociedad mediática saben que si hablan bastante, si aparecen a menudo, serán recompensados; su vida es voluntad, tensión de aparecer lo más a menudo posible en la pantalla. Castigo y recompensa mantienen en funcionamiento la sociedad de los medios con respecto a la realidad de los mismos, el lenguaje, los números, los gráficos, las grabaciones...



Ética y verdad no existen en el lenguaje de los medios, si no es como juicios relativos, en función de quien habla y en función de que el orador lo dice en la pantalla. Se vuelven circulares, se remiten a sí mismas. Sé que no sé lo que sé, es la frase que está a la orden del día. Por eso es cuerdo reducir a la norma los juicios éticos. La ética se reduce a la norma, al protocolo.

Observado desde fuera, el mundo mediático no tiene ninguna estructura. Aparece como un espacio accesible a todos y abierto a todas las posibles jerarquías y preferencias, el llamado mercado de los medios. Todo lo que sucede es comparable en relación al significado, los extremos no se representan como límites, los opuestos no se contradicen, y así la intención humana de este mercado pasa a un segundo plano. Vuelve a un primer plano en el momento en que la mirada externa desaparece, apenas el observador externo se convierte en participante, destinatario de información, espectador. ¡Así es presentada la intención humana!

Los medios se esfuerzan por absorber lo más posible el mundo circundante. En la visión mediática el mundo es una aldea global. Sólo el mundo desvelado por la imagen y la lengua puede transformarse en parte del mismo, sólo a través de la visibilidad se pone en funcionamiento.

La prolijidad y la multiplicidad de las imágenes de los medios son un modo de comprender las cosas que no encajan en la realidad: “¿qué es concretamente la realidad?, aquello que el mundo externo define como “simbolismo de las imágenes”, para la sociedad mediática la imagen verdadera de las cosas es su multiplicidad. De lo que proviene la fe en las imágenes televisivas.

El concepto de tiempo aquí es diferente: los medios son omniscientes, vacían la representación del mundo; no se dirigen al pasado, lo que ha ocurrido sucede sólo en la pantalla hoy y ahora. La verdad del pasado sólo se puede verificar a través de otras, y por ello futuras, imágenes mediáticas, aunque éstas sean ahora actuales de verdad, hemos suplantado ya las imágenes pasadas. La omnisciencia de los medios se presenta, pues, como omnisciencia con respecto al futuro. De esta manera los medios consiguen el predominio sobre la realidad.

### El fin de la mafia en Sicilia

El principio del fin de la mafia empezó el 11 de octubre de 1960. Entonces, y por primera vez, la mafia aparece públicamente en televisión en el programa “Tribuna política” de la RAI.

En el mundo de las instituciones y de los medios, la realidad está limitada por la lengua, por la imagen. Aquello de lo que no se puede hablar coherentemente, de lo que no se puede dar noticia, que no se puede enfocar o grabar con la cámara de televisión, no existe. Así pues la lengua y la cámara de televisión definen un muestrario comprensible de la realidad. No importa que no sean creídos, ni tomados en serio, ni tenidos en cuenta, en ambos casos la gente comparte la convicción de que la palabra y la imagen son una realidad que se repite. Hablar de realidad, verdad, moral deja de tener sentido. Comienza la manipulación de la realidad por parte de los medios.

La relación entre realidad y lengua-imagen está invertida: la realidad original, originaria, ilustra la realidad de la imagen, y de la misma realidad original, originaria, permanece sólo lo que está transformado en un modelo visual-televisivo. De la realidad queda sólo lo que podemos volver a llamar, lo que es reconocible de un modo mecánico, grabado. A esto se limita lo que puede penetrar en la nueva realidad. La realidad originariamente vista y vuelta a llamar a través de las expresiones de la lengua y a través de las imágenes, por ejemplo, un cierto estilo de arquitectura o una grabación televisiva, poco a poco se reduce a la lengua y a la imagen, que los caracteriza hasta el punto que les basta sustituirlas. Para que la nueva realidad no se pierda, es necesario comportarse de acuerdo con la misma, es necesario, por ejemplo en arquitectura, construir de acuerdo con un cierto estilo definido de antemano, formarse una opinión acorde con la televisión.

Ser real significa atenerse a las descripciones y a las imágenes. Se invierte la relación entre la realidad y su imagen, auditiva o visual: la realidad es sustituida por las descripciones y las grabaciones. La realidad original, originaria, limitada, manipulada se convierte en lengua. Quien hasta ahora ha callado, la mafia, habla. Empieza a hablar y a la vez pierde respeto y honor. Inversamente, quien hasta ahora en la pantalla ha hablado, empieza a callar y puede ser tomado en serio, o tenido en cuenta. Usando la lengua, que no comunica nada, pone de manifiesto su propia relación de superioridad, puede decir cualquier cosa. Sólo lo que se expresa es, pues, real, susceptible de ser estimado y honrado. Sólo lo que se expresa de viva voz y a través de imágenes puede convertirse en verdad, susceptible de convertirse en algo real y verdadero. El respeto, el conocimiento y lo bello son manipulados con el uso de la lengua.

Este es el principio del fin de la mafia siciliana. La mafia que hasta entonces no había hablado, en el momento en que la lengua se convierte en realidad, y una realidad limitada se convierte en lengua, empieza a hablar sin abrir la boca. Ya no es mafia. Pierde definitivamente su propia batalla en octubre de 1960, cuando es presentada por primera vez en televisión, empieza su corrupción y su vacío. Dos mundos, la mafia y los medios, convergen y se encuentran, adquieren una base común. De esta manera, para la mafia, el mundo es irremediamente anulado, vaciado. La “onorata società” acoge como estructura interna su propia imagen externa, y se convierte en organización criminal. Las analogías mafiosas se convierten en símbolos en la televisión. ■



Giorgio de Chirico. *Las vejaciones del pensador*



(Traducido del italiano por Carmen Rodríguez Simón)



# Elogio de la globalización

## Entrevista con René Pasquet

**L**os apólogos del sistema ultracompetitivo cantan las alabanzas de la «feliz globalización». ¿Acaso por ello deben los adversarios del neoliberalismo económico izar la bandera de la antiglobalización? No opina así René Pasquet, profesor emérito de Ciencias Económicas en la Sorbona, y eminente figura del movimiento ATTAC. Para él, la globalización es un hecho constatable, pero el género humano debe desarrollarse desde una nueva racionalidad económica.

–Elogiar la globalización cuando se está en el escalafón del movimiento ATTAC no deja de sorprender.

–La globalización es un hecho constatable. El globalismo es un ideal de acercamiento entre los pueblos a escala planetaria. Las sociedades jamás han dejado de globalizarse, especialmente como consecuencia del desarrollo de los medios de comunicación. El ordenador es el instrumento de una mutación mucho mayor: el paso de economías cuyo motor es la energía a economías que se ubican en el ámbito de lo inmaterial. André Leroy-Gourhand nos ha dicho que estamos saliendo del Neolítico: al sedentarizarse, las poblaciones nómadas delimitaban un espacio territorial y utilizaban la energía solar para cultivar plantas. Ésos son los principios de la domesticación de la energía, y todas las revoluciones, pequeñas y grandes, que se han sucedido tuvieron como base la energía. Hoy, por vez primera, lo que mueve la economía es la información (o sea, su conformación, su estructuración), el saber y la organización. No soy antiglobalista porque no me opongo al progreso tecnológico, y ello a sabiendas de que la técnica es ambigua.

–¿Que es lo que confiere al movimiento de la técnica un signo positivo o negativo?

–La política, precisamente las decisiones políticas que se injertan en ese movimiento general de globalización. Fueron Ronald Reagan y Margaret Thatcher quienes tomaron la decisión de desregular para llevar a cabo una economía de mercado. Pero sabemos que su esfuerzo propició sobre todo la liberalización de los movimientos de capitales. Como los Estados habían renunciado a intervenir en ese ámbito, se ha ido constituyendo una esfera financiera internacional que concentra un enorme poder privado. La conjunción de la globalización tecnológica (los intercambios planetarios en tiempo real que permite el ordenador) y de la revolución financiera ha engendrado la sociedad en la que vivimos hoy. En esta sociedad, la promesa de una liberación del hombre por la técnica se convierte en exclusión social, porque esta sociedad se niega a repartir las plusvalías del progreso. Por ejemplo, en Mark & Spencer se despidió a 4.500 personas para obtener en un año 21.000 millones de beneficios, que se repartieron entre los accionistas. Se podía haber conservado el mismo número de asalariados reduciendo el horario laboral. Pero los asalariados querían conservar el mismo poder adquisitivo, por lo que se planteó el problema del reparto de los beneficios de la productividad, que algunos llaman reparto de la plusvalía. En el caso de Mark & Spencer, se optó por despedir a trabajadores y quedarse con toda la plusvalía: no es el progreso técnico lo que ha determinado esa elección, sino los dirigentes de una empresa que quería que fructificara su patrimonio financiero según una lógica que predomina hoy en el mundo entero. Yo lucho contra esta globalización neoliberal en nombre de mi ideal globalizador.

–¿Cómo define usted su globalismo?

–El globalismo se sitúa en un plano distinto al de la globalización neoliberal. Se trata de un ideal unificador (no digo uniformizador), de la voluntad de acercar a los hombres a escala mundial. Ese globalismo coincide con el humanismo en la medida en que se trata de recuperar la unidad del género humano. Ese ideal lo compartieron los primeros socialistas, el joven Marx, las corrientes socialcristianas, etc. La globalización se puede llevar a cabo de distintas maneras: se puede construir desde la lógica del capital o, por el contrario, puede tener al hombre como meta.

–Todo el mundo está de acuerdo en «humanizar» la globalización, sin que esa buena intención, expresada recientemente desde la derecha y la izquierda, altere para nada la lógica que usted denuncia. ¿Cómo se puede actuar en la dirección que usted señala?

–Sólo una economía que tenga al hombre como meta puede tener un sentido, lo demás es una insensatez. Todas las escuelas definen la economía como una actividad de transformación de la naturaleza destinada a satisfacer las necesidades humanas. Nos hallamos ante tres esferas:

- Una esfera natural que se transforma.
- Una esfera humana para la cual se transforma.
- Una esfera del cálculo económico en la que se intenta introducir racionalidad, porque la economía conlleva la idea de una transformación racional: se pretende obtener de unos medios limitados un máximo de satisfacciones para los seres humanos.



Si la finalidad es humana, no concibo que los criterios de éxito puedan ser otros que humanos. Un progreso es un adelanto con respecto al objetivo propuesto: un atleta que corre más deprisa que otro pierde la carrera si corre en dirección contraria. En economía, la idea de récord no tiene sentido. Los primeros economistas modernos, Adam Smith y Ricardo, no plantean la cuestión de las metas, pero no me resulta extraño porque el nivel de vida es, por entonces, equivalente al mínimo vital. En esas condiciones, un poco más supone mayor bienestar, y lo cuantitativo es cualitativo, pues se trataba de dar de comer a las poblaciones. Hoy, la situación es muy diferente, en muchos sectores la situación normal es la sobreproducción; globalmente y por término medio, todas las necesidades fundamentales de los habitantes del planeta están cubiertas. Por ello, esta situación nos lleva a preguntarnos acerca de la escandalosa situación de 800 millones de seres humanos que mueren de hambre. Hay que plantear pues la cuestión del reparto de bienes en función de una meta humana, la de que cada cual pueda al menos cubrir sus necesidades fundamentales.

**—Una vez constatado esto y definida la meta, ¿se puede actuar de manera racional?**

- Se puede basar esos criterios en la lógica de las cosas, sea capital o mercancía. Así lo ven los neoliberales. Desde ese punto de vista, nada permite establecer una diferencia entre un quintal de trigo y otro quintal de la misma calidad. A partir de ahí, que gane en el mercado el más competitivo. Que cada cual se especialice en las producciones que la naturaleza ha puesto a su alcance y así será más competitivo. Ésa es, en el siglo XIX, la demostración clásica de Ricardo, cuando afirmaba que a Inglaterra le convenía especializarse en la producción de tejidos, y a Portugal en la de vino. Mejor aun: con el excedente de vino que hayan vendido en el mercado, los portugueses podrán adquirir tejidos en mayor cantidad y a mejor precio. Y recíprocamente para el caso de Inglaterra. Así se alcanzaría una división internacional del trabajo que sería ventajosa para todos los países. Por supuesto, no se puede falsear esa competitividad, lo cual implica la aplicación de la cláusula de la nación más favorecida: no se puede negar a una nación las ventajas que se conceden a otra. Tampoco debe un Estado favorecer a las empresas nacionales. Desde esta óptica, hay que extender a todas las empresas extranjeras las



ventajas que poseen las nacionales. Ése es el fundamento teórico de las normas de la Organización Mundial del Comercio (OMC).

**—¿Es posible otra racionalidad?**

—Sí, si tenemos en cuenta a los seres humanos, aquellas y aquellos que han producido la mercancía, las condiciones en que ésta ha sido producida, y lo que significaría para la población la desaparición de esa misma producción. Por un lado, tenemos una mercancía fabricada con mucho capital técnico, con precios de costo muy bajos. Por otro lado, el producto de una agricultura alimenticia obtenido a base de mucho trabajo y con un alto costo. La desigualdad es evidente, y bien sabemos que la agricultura más industrializada va a erradicar la agricultura alimenticia. Para el país más competitivo, la apuesta se limita a ganar un poco más con las exportaciones, pero el país con carencias se juega su supervivencia. Cuando se adopta el punto de vista humano, no es irracional defender el principio de la desigualdad a favor del más necesitado, y permitirle protegerse de los estragos de la competencia internacional. A ello nos oponen la teoría de la asignación óptima de recursos: suponiendo que ésta hubiera tenido algún valor en el pasado, hoy día no significa nada puesto que un solo factor, el capital técnico, aplasta a todos los demás. Ésta no es una ventaja «natural», sino «fabricada». Los países que tienen actualmente una ventaja en términos de capital técnico son aquellos que se protegieron durante las fases anteriores de su desarrollo económico. No es cierto que los países pobres más abiertos sean los que alcancen un mayor índice de crecimiento. Los que se benefician más de la apertura a los intercambios internacionales son aquellos que han iniciado ya su desarrollo (Corea del Sur, China, etc.). Por lo demás, no veo por qué habría que prohibir, invocando la cláusula de la nación más favorecida, que unas naciones establezcan relaciones mutuas de solidaridad, en función de un principio de complementariedad y dentro de una zona protegida. Por último, es absurdo y peligroso que un país extienda a todas las naciones las ventajas que otorga a sus propios sectores de producción. En cambio, es necesario que cada nación pueda garantizar la satisfacción de sus necesidades básicas, empezando por su soberanía alimenticia, pero sin olvidar la salud, la enseñanza, la cultura, que corresponden a los servicios públicos. Resulta, pues, posible construir una economía racional desde el imperativo del respeto al ser humano. ■



(Traducción: Wenceslao Carlos Lozano)



# La casa de Apolo en la periferia

José Miguel Gómez Acosta

“Todo lo que existe es justo e injusto, y en ambos casos está igualmente justificado”.

Friedrich Nietzsche:  
*El nacimiento de la tragedia.*



## El nacimiento de la tragedia en las ciudades

Desde el nacimiento de la ciudad, o mejor dicho, desde el nacimiento de la idea de ciudad, ésta ha venido sustentándose en la separación efectiva entre el orden y el caos. Dicha separación quedaba establecida firmemente en el límite de la muralla, de manera que el territorio intramuros representaba el orden humano, frente al exterior indiferenciado en el que tenía lugar la amenaza de lo desconocido, la fuerza desencadenada de lo natural. El estudio de la idea de ciudad en la antigüedad se fundamenta, de este modo, en la composición de un microcosmos interior en el cual quedaban reflejados los símbolos de un orden social establecido, así como los puntos de contacto entre el hombre y la divinidad, a través de una idea del urbanismo que cabría considerar como sagrada, es decir, investida de una significación mítica. Pero desde el urbanismo como acto sagrado hasta nuestras ciudades se extiende un abismo en el que se han ido dinamitando los claros conceptos de centralidad, límite, interior y exterior. La mezcla de lo que habíamos denominado como orden y caos se ha hecho cierta en lo que hoy conocemos y habitamos como ciudades.

La ciudad previa a la revolución industrial o, en cualquier caso, anterior a la explosión demográfica, estaba codificada, podía ser leída, en claves de orden y medida, independientemente de que su planteamiento fuese la cuadrícula rectora de la polis griega o la agregación orgánica y topográfica de los trazados medievales. La ciudad antigua se construía dentro de la escala humana, de este modo el hombre era capaz de reconocerse plenamente en ella de manera directa. Fuera quedaba el exceso, la potencia descomunal de lo sublime, las sombras de lo no controlado. El mundo exterior a la ciudad representaba la naturaleza titánica, la regresión a un tiempo ancestral anterior al orden humano. No es difícil establecer una relación entre el componente apolíneo de esta idea de ciudad y el dionisiaco, opuesto y complementario, que acecha a sus puertas. Veamos cómo y cuando se introduce el caos y por qué motivos, así como el significado de esta mezcla, a través de lo que para nuestras aglomeraciones urbanas vendría a suponer un particular y revelador *nacimiento de la tragedia*.

## Apolo y Dioniso en las ciudades

Apolo, deidad solar, trae consigo las potencias artísticas del placer, de la belleza y de la necesidad del buen sueño. A él podemos asimilar la comprensión inmediata de la figura, aquello construido sobre la apariencia y la moderación. Lo apolíneo viene a establecer un orden dentro de la mezcla primordial, marca la llegada del entendimiento or-

denador, el nacimiento del canon, de la unidad y del clasicismo. En este ámbito enmarcamos el ideal de ciudad antigua, una ciudad que permanecerá dentro de estos parámetros hasta la llegada de la gran urbe industrial. Hasta este instante, la tradicional separación entre bello y sublime tenía poco que decir dentro de los muros de la ciudad, pues la manifestación de las potencias oscuras y desasosegantes de la infinitud, difícilmente tenían un lugar donde revelarse plenamente, a no ser en el seno de la naturaleza furiosa. El hombre, minúsculo frente al tamaño y la fuerza del universo, encontraba el refugio dentro de su propio orden —físico, social y cultural— en la ciudad, su creación más compleja. Pero, en el camino clásico de la construcción de las ciudades, llegará un momento en el que aparezca el sufrimiento debido a la sobreplenitud: al igual que en el nacimiento de la tragedia griega, el placer, la abundancia excesiva, dejará vía libre a la demencia dionisiaca, a la embriaguez y la desmesura.

Dioniso, deidad nocturna, se introducirá plenamente en las ciudades cuando éstas necesiten, en su desbordante crecimiento, demoler sus murallas. Será entonces cuando la piel que las guardaba, al desaparecer, permita una mezcla lenta y constante del orden y el caos. Frente al mundo apolíneo, estructurado y protegido artificialmente, irrumpe la fiesta dionisiaca con sus sonidos extáticos, donde toda la desmesura de lo natural se revela mediante el propio ser humano, a través de una potencia impensada, en la que se conjugarán el placer, el dolor y el conocimiento. Dioniso pretende convencer al hombre del goce eterno de la existencia, justificando incluso la presencia del peor de los mundos. La ciudad industrial, las nuevas aglomeraciones urbanas, la periferia, encierran en su interior los restos apolíneos de la ciudad antigua, los centros históricos, pero a su vez aparecen como territorios de la indefinición, los ámbitos de la mezcla, anteriores en escala a la ciudad y a la naturaleza: el *sub-urbio*, el *sub-agro*. Dioniso defiende, de este modo, la aniquilación de las barreras y límites habituales de la existencia, así como la inocencia del devenir.

El último gran intento de Apolo por recuperar la ciudad, podría situarse en la utopía arquitectónica y urbanística de las vanguardias de comienzos del siglo XX. Algunos de los protagonistas destacados de tal utopía, como Le Corbusier, defendían su ideal apolíneo de orden, medida, proporción y luz, que debería erradicar por completo los modelos del pasado, inservibles para las exigencias del hombre moderno. Sin embargo, los centros históricos nunca fueron demolidos, y la fuerza dionisiaca también penetró en ellos, del mismo modo en que el orden de lo apolíneo

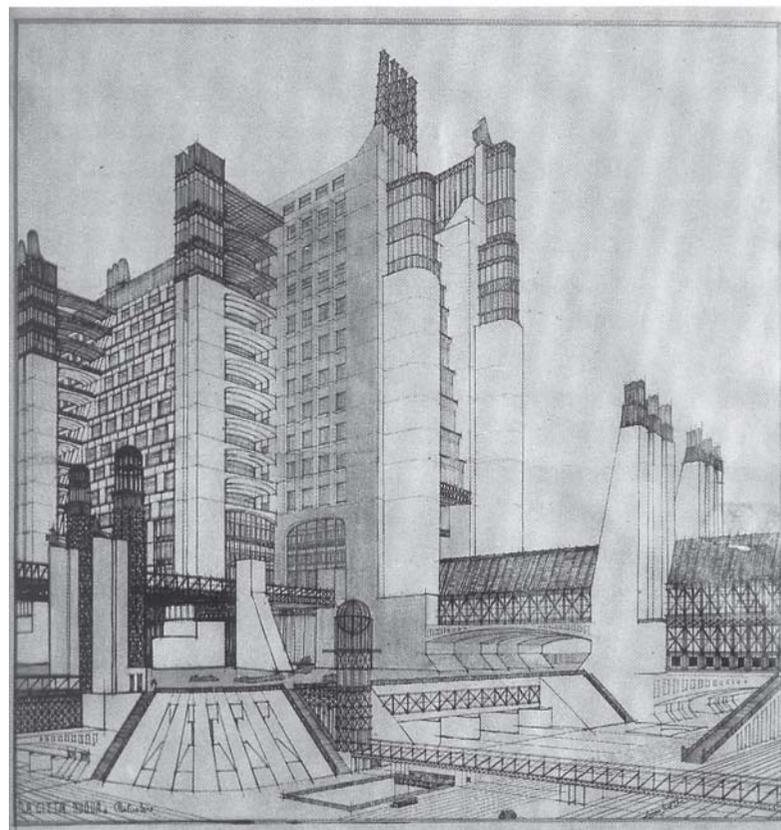
trató de hacerse un hueco, aunque fuese puntual, en el desastre de las periferias.

### Los límites entre centro y periferia

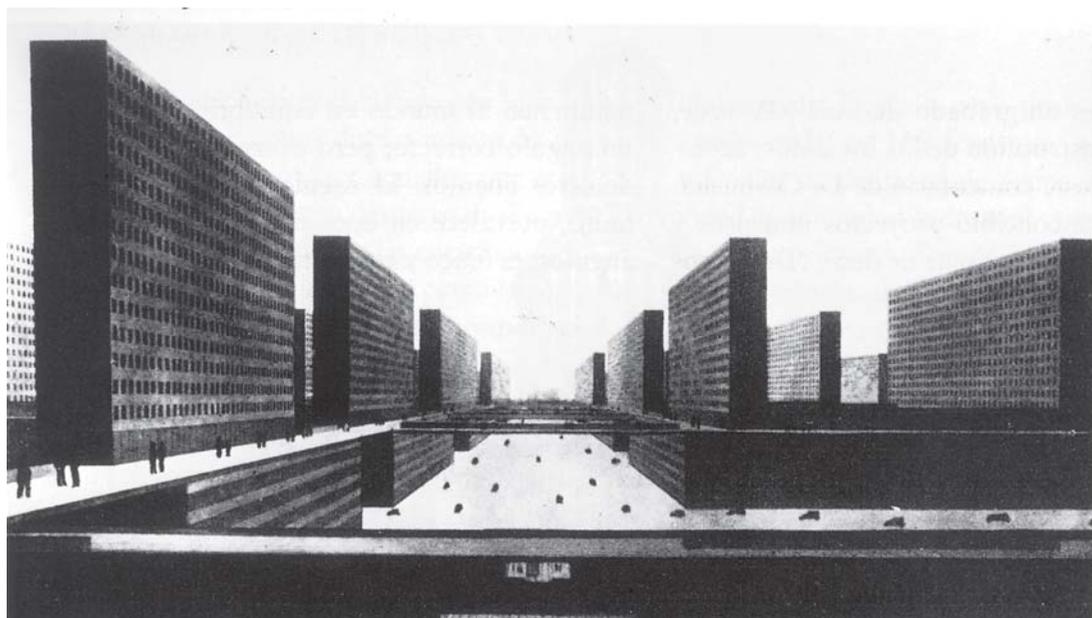
Delimitar los bordes precisos en los que la ciudad se convierte en suburbio o la periferia urbana pasa a ser territorio natural, se vuelve en la actualidad una tarea difusa. Ya no cabe intentar definir modelos puramente unitarios, sino fragmentarios o, más concretamente, híbridos. Las enormes extensiones de la periferia de nuestras ciudades se convierten en uno de los campos de experimentación más apetecibles para la arquitectura contemporánea. La embriaguez estalla en ellas destruyendo los cánones de ciudad antes conocidos. Sin embargo, tras este aparente desastre, se esconde una visión liberadora de cualquier delimitación rígida u hostil. Tras la periferia se esconde el sentido dionisiaco de la moral vital, en la que se muestra, sin engaño posible, la verdad de la existencia, en todo su placer y dolor, en todo su conocimiento. Un sentimiento vital que repara en lo efímero, en el constante devenir. La transformación se hace protagonista: todo lo que nace tiene que estar dispuesto a dejar de existir tal y como era.

La cuestión de la ciudad como *obra de arte*, es decir, desde el punto de vista de la creación de imágenes, se polariza entonces en dos vertientes diferenciadas: el nacimiento de un nuevo concepto de paisaje y el mantenimiento de los centros históricos. Los paisajes frente a los que nos encontramos no son ya la unidad natural que conocimos, sino un producto humano, variado y diverso, en el que se ha hecho hueco una mirada aguda sobre lo terrible, que se cuestiona cómo la fealdad, lo disarmónico, puede suscitar placer estético. El paisaje aparece por primera vez como un gigantesco proceso en el que la percepción subjetiva de quien lo contempla y su acción sobre él marcan los puntos clave para su entendimiento. Por otra parte, frente al dinamismo transformador del paisaje y la periferia, los centros históricos se encuentran en una situación bien distinta: la congelación artificial de su vida en el ámbito de un escenario de la nostalgia. Si durante la historia de las ciudades ha ido produciéndose una superposición de capas, de estratos sucesivos de tiempo, en la actualidad esta acumulación de registros simultáneos tiene mucha mayor presencia en la ciudad nueva, en la que estalla la periferia.

La arquitectura avanzada no es ajena a este encuentro entre Apolo y Dioniso; sus propuestas se encuentran también en este punto de indefinición en el que es difícil precisar los límites, donde el interior puede ser exterior y viceversa, donde la mezcla permite la oportunidad del cambio. Según Nietzsche, la compleja relación que entre lo apolíneo y lo dionisiaco se da en la tragedia puede simbolizarse en una alianza entre las dos divinidades, en la que Dioniso habla el lenguaje de Apolo y Apolo acaba hablando el lenguaje de Dioniso. En este intercambio enriquecedor habría alcanzado la tragedia su meta suprema. ■



Antonio Sant'Elia. *Ciudad futurista, ciudad nueva*, 1914. Museo cívico, Como.



Ludwig Hilbersheimer  
*Estudio para la Ciudad Ideal*, 1924.  
Akademie der Künste, Berlin



Sergio Hinojosa Aguayo

# La colonia penitenciaria



Franz Kafka

Hace algún tiempo, mientras escribía un artículo sobre la diferencia entre la guillotina y las formas actuales de aplicación de la pena de muerte, recibí de un buen amigo un muy acertado consejo bibliográfico. Se trataba de un breve relato de Kafka titulado *En la colonia penitenciaria*. No sé si ustedes conocen este relato, por lo que les pongo en antecedentes. Kafka escribió *En la colonia penitenciaria* en el verano del terrible año 1914, en los inicios de la Guerra Mundial, y justo cuando se estaban reclutando jóvenes austriacos para la contienda. Franz, aparentemente al margen del acontecer y sumido en la tristeza por la separación de Felice, registraba sin embargo la inquietud latente de

sus coetáneos. Cuando escribe esta reflexión sobre la confrontación del hombre con la muerte, apenas si han pasado dos meses desde que concluyera *El proceso*. El carácter dramático se une *En la colonia...* a un modo extraordinario y descarnado de tratar el carácter irracional de la ley. Ley no sólo como letra, sino como letra inscrita en el cuerpo, como deuda simbólica.

El hecho narrado: la ejecución de un soldado que contravino la orden de permanecer vigilante frente a la puerta de un oficial. El motivo no justifica ningún rigor, pues dicha vigilancia se sostiene en la aburrida rutina y no en el peligro. Pero, la ejecución que sanciona esta negligencia no es aquí un simple cumplimiento de una voluntad arbitraria. La ley está presente haciendo nudo con el goce y la muerte, y en este anudamiento se sugieren los límites de la guerra como *mandato de muerte* y como pérdida absoluta del suelo moral. La irracionalidad no aboca en un inefable, sino que se despliega como una forma absurda de la racionalidad. La falta de *resistencia* humana deja manos libres al goce depredador de una ley que marcha sola. En la aplicación de este dictado, una maquinaria engulle los cuerpos, los disecciona, los analiza, los intercambia, los reduce a cuerpos abstractos sin savia vital, para acabar con ellos e intentar la supresión de todo rasgo de individuación en la memoria de los otros. Los cuerpos, al expirar, abandonan su materialidad histórica para convertirse en signos de un dictado legal que, en su cumplimiento, gira sobre sí mismo.

Por eso, el tema del absurdo no es aquí antojo literario, sino premonición perspicaz de la guerra. Cuando escribió el autor este relato, la violencia palpitaba en carne viva. Los ideales patrióticos cobraban su deuda. Contra su simpleza, la vida era herida y la literatura mitigaba la ausencia de remedio. En su aparente distanciamiento, Kafka recoge

esta inquietud, para mezclar el tiempo milimetrado del sufrimiento y de la minuciosidad del goce mórbido, con la sucesión vertiginosa de la trama urdida.

Un recién llegado, el “Viajero-explorador”, invitado circunstancial en la «colonia», es arrastrado hacia la encrucijada de una decisión límite. De un lado, la civilización le fuerza a tomar partido por la eliminación de ese tipo de ejecución, que describo más abajo. Pero le compromete, no tanto por el daño infringido cuanto por lo ostentoso del dispositivo. Por otro lado, una fuerza opuesta le contraponen a ese llamado hipócrita contra la violencia. Es el *pathos* alcanzado por la suplica resignada y por las explicaciones llenas de sentimentalidad del verdugo, el “Oficial”, que le empujan hacia una mayor comprensión —casi cómplice— de los ideales de éste consecuente cumplidor de la ley.

El “Viajero” —juez sin nombre en el relato—, observador de un territorio absurdo localizado en una isla del Trópico, encuentra ante sí una *colonia penitenciaria* regida por un despotismo frío y calculado. Una tradición instaurada por un viejo “Capitán” ha dejado un particular legado. El cumplimiento de este mandato impone un ejercicio brutal, aunque no exento de una compasión humana y sin sentido a la vez. El “Oficial” ha prestado cuerpo a esa voz. Mientras tanto, la metrópoli, lejana e indolente, se queja con la boca pequeña y sólo pretende que no le salpique la sangre de los ajusticiados. El viejo “Capitán” dejó al morir su peculiar herencia: una máquina capaz de ejecutar a los reos de una manera espectacular y terrible. La máquina en cuestión posee un sofisticado mecanismo y requiere para su manejo una destreza fuera de lo común. Sorprende en ella la fina calibración de sus piezas y la precisión con que ha sido diseñada, para hacer las marcas en el cuerpo. Precisión que llega al punto de convertir un brocado de grañas talladas —componiendo un repertorio de sentencias morales—, en profundas heridas tatuadas por las que se desangra el desgraciado suplicante. Pero todo está previsto. El suplicante no puede hacer oír su queja por estar amordazado. La muerte sin voz, con mordaza de algodón, muere milímetro a milímetro.

Además, este aparato dispone de dos partes bien diferenciadas en su diseño; una fija, sobre la que reposa el infeliz privado de todo movimiento, y otra móvil, bien activa, que, provista de una *rostra* en conexión con una plantilla de gráficos, baja lentamente hacia su cuerpo. Al llegar la *rostra* a éste, inscribe en él todo el repertorio de sentencias grabado en la plantilla —en realidad sólo una frase: “¡Sé justo!” (*Sei gerecht!*). Cuando el dorso del cuerpo está ya “escrito”, un mecanismo lo hace girar, para concluir por la otra cara el dictado. El dispositivo fascina de tal modo a este oficial heredero, que consagra toda su vida a la compleja tarea de hacer funcionar tan maravilloso ingenio. El fiel cumplidor mima sus resortes evocando el espectro de su mentor, prepara cuidadosamente las plantillas de inscripciones y, con una constancia digna de elogio, busca día tras día reos, inocentes o no, para saciar aquellas fauces de acero y lengüaje. Naturalmente, siguiendo el más puro estilo kafkiano, sin que los ajusticiados tengan previamente conciencia alguna de su delito ni del destino que les espera.

Uno de estos reos, el que constituye el núcleo del relato, va a sufrir el ataque salvaje de la máquina en presencia

del “Viajero”. La sórdida violencia avanza en silencio. El “Oficial” explica detenidamente al “Viajero” todo el prodigio técnico aplicado a la justicia. Por su parte, el recién llegado de la metrópoli va iniciándose en la complejidad de un mundo moral en el que la eficacia está por encima de cualquier otro valor. El “Viajero” ve que ha llegado demasiado lejos y que su mala conciencia humanitaria gravita sobre la escena. La máquina va a devorar a su víctima. Las agujas ya han llegado a la carne y los monstruosos dientes se disponen a morder de nuevo el cuerpo. Este cuerpo, carne y sangre de sacrificio, se va a convertir a su muerte en gloriosa superficie de inscripción para el mandato del espectro del “Capitán”. Pero, el tiempo que marca el cumplimiento del destino se detiene, y ya es demasiado tarde para todos. La mala conciencia no quiere más sangre porque brilla demasiado y no permite el limpio olvido, y el “Viajero” así lo hace saber. Ante este ultimátum, el “Oficial” ha comprendido, por fin, que su rito no podrá volver a cumplirse y, por ende, que su vida no posee ya sentido alguno. La insignificancia de su vida se ha equiparado con la del reo.

En un gesto de coherencia pasmosa, vemos al “Oficial” liberar al condenado y precipitarse él mismo en la máquina sangrienta. Herencia y heredero sucumben como animales remotos en un abrazo de sangre y acero. El cuerpo despedazado de uno y otra dejan atrás su peculiar eticidad, presentando al lector el primer plano de la victoria de la metrópoli con su *no querer saber nada de la muerte*.

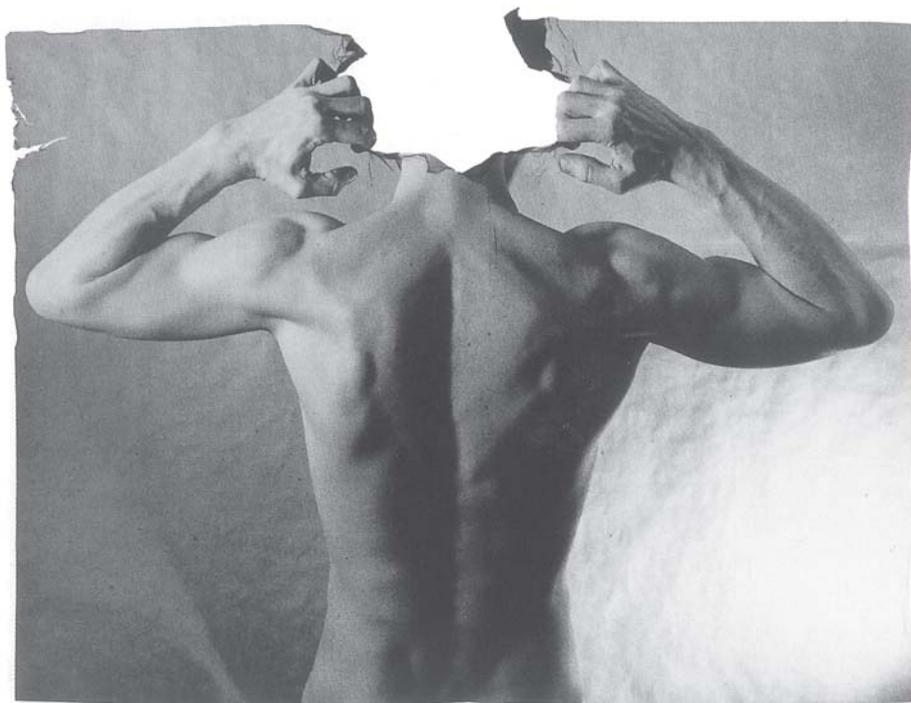
Les aseguro que acabé la lectura de este relato con tal sensación de desasosiego, que hube de ponerme a escribir rápidamente para aliviar mi inquietud. Algunas de las notas quedaron archivadas, otras se las envié a mi amigo en respuesta a su recomendación. He aquí el contenido de éstas últimas:

Realmente interesante el relato de Kafka. Foucault está ahí, y una versión de su *Vigilar y castigar* podría dar cuenta de cómo el discurso ideal (embutido en una máquina de guerra) digiere la vida y la memoria excrementando la muerte. Por mi parte, he preferido hacer hincapié en otro aspecto relativo a la guillotina y a la pena de muerte. No tengo, pues, más que decir sobre el nuevo saber que, a partir de la revolución francesa, se instaura acerca de la muerte. Tampoco sobre la necesaria “piedad” que acompaña a las nuevas técnicas de corrección del delincuente. Intento, simplemente, llamar la atención sobre el goce que produce la mirada sobre el cuerpo sufriente, toda vez que el reo se ve abocado, por la fuerza de un destino irremisible, a la desaparición. El juego de la presencia y ausencia del cuerpo sufriente alimenta viejas venganzas que anidan en el corazón perverso. Pero ¿es la muerte anunciada de su espíritu lo que alimenta ese goce? No lo creo. La supresión del espíritu, del pensamiento, del sentimiento, de la memoria del reo —que caen con su vida—, tan sólo está en función de la superposición de un valor más requerido: el del carácter abstracto de la ley. Tampoco creo que alimente ese goce la presencia insignificante de la carne dolorida. Salvo en casos de extremo sadismo, la carne del semejante macerada, o quemada por la silla eléctrica, por ejemplo, sólo despierta horror. Es necesario depurar esa ejecución y mantenerla en una asepsia rigurosa. Por el contrario, creo que es más bien el componente fantasmático el que puede evocar, más ampliamente, ese goce. Naturalmente no a todos.

Es el sometimiento sin salida, la implacabilidad de esa entrega forzada y sufriente al Otro de la muerte, lo que alimenta a esa satisfacción encubierta. Es un juego de identificaciones lo que somete al espectador a la lujuria mórbida de esa visión —no siempre velada. Liberación del elemento perjudicial, la culpa, y triunfo de la pequeña venganza. En el relato, este aspecto está oculto por la posición *ética* y no erótica del “Oficial”, pero puede entreverse ese interés, un tanto disfrazado, cuando se inclina sobre el cristal de la máquina para seguir de cerca el trabajo de *la rostra*. Una posición ética no se mantiene por sí sola si no tiene detrás la

fuerza de un poderoso impulso que la sostenga. En lo que respecta a las formas actuales, me he querido centrar, más que en el saber que la guillotina simbolizó o los medios actuales pueden simbolizar, en este otro aspecto de goce asociado al imperativo de consumo (en el sentido más literal de gasto energético y de residuo).

Ese goce de “permitirse ver el horror”, requiere un levantamiento de la prohibición de ver. Una derogación de la ley que prohíbe convertir la muerte del semejante en superflua: una imagen entre otras a gozar. La conversión de la ley en beneficio de mercado lo permite e instaura las condiciones para refortalecer este imperativo de goce. Sin embargo, estas condiciones no las creo producto de una determinada



Michal Mackú. *Sin título (n° 6)*, 1989

calidad psíquica —o al menos no sólo como tal—, sino que las considero como el conjunto de medidas dispuestas para que tenga lugar un eclipse del deseo en el goce. Es decir, para que la posición activa del sujeto en el orden de sus satisfacciones —por lo que ve e imagina— dé paso a una pasividad patética. Tales condiciones son promovidas por los medios que transmiten y generan los discursos fragmentados en el espacio público. Medios generadores de satisfacción asociada al goce de un consumo inmediato, sin más resto de “espiritualidad” (de conexión con la posición activa del sujeto) que el propio de ese juego de habituamiento a lo sórdido. Por tales medios, no circula otro residuo que el relanzamiento del goce (gasto energético), cada vez más ligado a fantasías de impotencia y sumisión. Impotencia *gozosa* y desesperanza social como un límite que indica lo imposible de la unión entre el pensamiento y la acción.

En este contexto, la muerte no es puerta para nada; no es acceso a una justicia mayor, y tampoco hace funcionar las escatologías. La muerte es, fuera del acontecimiento cercano, un fenómeno de mimesis y parálisis política. Por lo demás, la presentación espectacular de la muerte en su forma legal no se circunscribe al ámbito jurídico. Los nuevos horizontes del gusto plegado a la rentabilidad introducen un índice de relativismo ético, en el que es posible rebasar ese límite e introducir en la audiencia nuevas adicciones. Del “público”, aun cuando se retransmita en directo una ejecución de la pena de muerte, se solicita no su legitimidad, que es inapelable, sino el goce del espectáculo cada vez menos velado.

Esto me evoca la mala fe de Sartre. ¿Crees que accederemos a ese mercado canalla?, ¿subiría la audiencia más que con “Gran Hermano”? Esperemos que no. De momento, una cantidad considerable de programas televisados sostienen su audiencia gracias a la fuerza de la metáfora de esa

.../...



carne macerada y marcada por la infelicidad que ofrecen. Los telediaros, en banda continua con “lo extremo”, son su principal fuente. Esta ridiculización de la muerte y del sufrimiento ha anulado el carácter ético regulador y ha introducido un cierto sufrimiento pasivo en los espectadores de lo atroz, al que bien puedo llamar goce. No es que no existan ideales de justicia contrapuestos —eso lo sabes muy bien—, pero la inmediatez de este goce y su carácter irracional ha ido reduciendo el significado de la muerte ajena, para quedar su representación reducida a la repetición de un clisé desprovisto, *ad extremum*, de cualquier sentido y justificación. Un discurso de rutina sobre el sufrimiento, acéfalo y diseminado entre otros atrayentes fragmentos dispuestos para el mercado. Eso sí, con la suficiente carne y teatralidad como para que la ilusión de omnipotencia se mantenga en su sitio: en el impotente *omniconsumidor*.

Volviendo a Kafka, me resultan interesantes varios aspectos del relato. En primer lugar, el hecho de que la legitimidad de esa muerte se vacíe en un molde moral. Se llena bien el odre, pero de forma paradójica, pues no hay salida. Nada de inocencia, nada de adecuación delito-pena, etc. Además, la dimensión dramática tampoco tiene salida. Se coloque el lector donde se coloque, no hay puerta de salvación. El “Viajero”, supervisor carente de palabra por «extranjero ante el horror», queda sin iniciativa ante la acción que lo redimiría. Su remisión al orden de la metrópoli le exculpa circunstancialmente, pero no le exime. Llega, como una mirada ajena, para anular la barbarie en nombre de la modernidad y se encuentra atrapado en su aporía. Paralizado en su mirada humanitaria abstracta, se recrea en su incertidumbre e indecisión frente al hombre brutal convencido de su fatalidad. Lo que podría hacer de freno a la irracionalidad de la ley, se encarna pusilánime en un espectador fugitivo del horror.

Si se toma el polo del “Oficial”, éste, coherente en sus convicciones e ignorando autoridades desprovistas de fuerza, nos aterroriza por su amor, por su fidelidad al subrogado legado paterno. Su laboriosa dedicación, y su determinación ética de concluir la tarea que ha logrado dar sentido a su vida, nos espantan. Aquí, la contradicción no toca al pensamiento impotente, sino a la representación imposible. Su mirada se detiene fascinada en los pormenores de su legado. Desvela, sin pretenderlo, justo aquello que habría de quedar oculto. La máquina, su máquina, permite ver, a través del cristal donde se insertan las agujas, la más pura nada. La insignificante y apenas perceptible diferencia entre la escritura que contiene la plantilla y lo que el oficial,

heredero del legado, pretende sobre el cuerpo de otro: “¡Sé justo!”. Podríamos añadir: “¡Goza!”. El legado insiste, a través de su agente, en inscribir en el cuerpo de un cualquiera sin nombre ni conciencia, el imperativo que salvaría de la deuda. Mínima diferencia que estimula el esmero de hacer coincidir un dictado eminente con la superficie escrita del cuerpo. Su ética bien podría sintetizarse en el lema que ostenta la puerta principal del penal *The Walls*, en Huntville (Texas), y que reza: “Profesionalidad, excelencia, integridad”. Si, por otro lado, se considera el polo del “Condenado”, “un individuo de aspecto embrutecido y boca ancha”, se ve que éste no es sino el posible espejo de quien antes curioseaba en los entresijos de la máquina heredada. Atrapado por la maquinaria legal, sordo idiomático y ciego ante su destino, de repente se reconoce como espectador de su suerte en manos de otro. En manos de otro, ante quien se opone como igual e intercambiable en una relación especular.

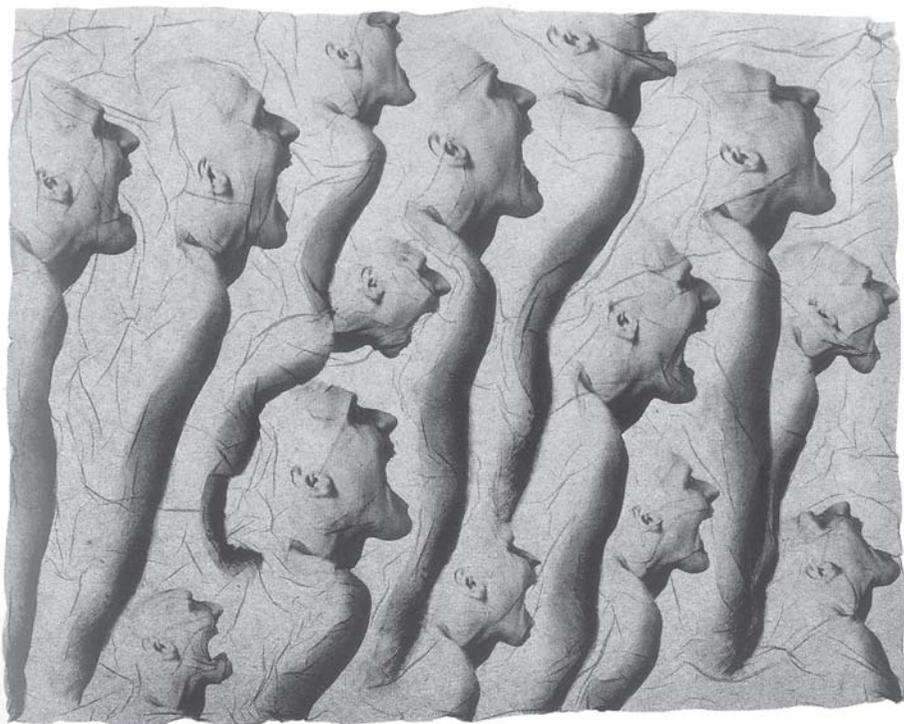
Las damas del relato, por su parte, aparecen sin rasgos ni rostro, como un coro mudo, para que su presencia enigmática resalte lo decisivo de sus miradas. Imaginariamente, estas damas tan sólo están para dejar pañuelos en prenda y luego cobrárselos con la muerte, o para atiborrar de misericordia al ya muerto en su deseo. En fin, un drama sin escape para el deseo. La forma aplastante de la ley no dejó hueco. Un buen ejemplo del carácter de rodillo de la ley quedó de manifiesto no hace mucho tiempo. Como sabes, hubo un caso en el 2000 de un convicto español ejecutado por inyección letal. El caso al que me refiero es el de Miguel Flores, ejecutado el 12 de noviembre de ese año en el citado penal *The Walls*.

Este pobre hombre, estando en el corredor de la muerte, poco antes de cumplirse la sentencia, recibía la visita de su madre. Aquel encuentro estremecedor fue interrumpido por el funcionario, para cumplir el último *deseo*: un yogurt que le trajo su madre y un cigarro. El capellán de la “Casa de la Muerte” fue su último contacto con la vida. Siempre hablándole en inglés, nunca en su lengua materna, le dijo: *Y tú, tranquilo, tú ya sabes que estaré dentro a tu lado, y cuando notes que alguien te toca la pierna, ya sabes que soy yo. Tranquilo, Miguel, es rápido. A todos les gusta que les toque la pierna, eso ayuda.* Luego se retiró sonriente y a una pregunta de un periodista español, Ignacio Carrión, interesado en el proceso más allá de lo habitual, respondió: *Mucho, mucho trabajo. La semana próxima será mucho peor. Tenemos tres o cuatro, no me acuerdo. Al que iban a ejecutar ayer, por cierto un amigo de Miguel, le aplazaron, pero ya tiene fecha para enero. Creo que Miguel se acaba esta tarde.*

Es curioso que el relato de Kafka presente una sensibilidad mayor, incluso en el personaje que encarna el horror más trágico. El “Oficial” da muestras de profesionalidad y no se interesa por la humanidad del reo, sino por lo que puede inscribir en su cuerpo para exorcizar la muerte. Pero, al menos, no hay tedio ni cinismo en su corazón. El parte oficial de la ejecución de Miguel, copia del anuncio de un espectáculo, hace gala de una siniestra pulcritud y neutralidad:

- 06.04 : Se le saca de la celda.
- 06.06 : Amarrado a la camilla.
- 06.07 : Inyección en el brazo derecho.
- 06.08 : Inyección en el brazo izquierdo.
- 06.14 : Pronuncia sus últimas palabras.
- 06.15 : Dosis letal en ambos brazos.
- 06.17 : Concluye la dosis letal.
- 06.22 : **Se le declara muerto.**

Como ves, todo un ejercicio de denegación y olvido de la muerte. ■



Michal Mackú. *Sin título (nº 8)*, 1989

# Más allá del sujeto

o La verdad como fábula

Jesús J. Nebreda

## 1. Más allá del sujeto

Una característica casi constante de la ya larga tradición de los filósofos y de la filosofía desde su remoto nacimiento en la Grecia clásica ha sido su afán de eternidad y de inmutabilidad, aquello que Nietzsche llamó “egipticismo”, una tendencia a la permanencia estática, a la intemporalidad, a la petrificación. A los filósofos y a las filosofías no les disgustaría convertirse en *monumento*, como parece haber ocurrido con el mundo egipcio, a partir de un momento determinado. Se trata de una notable falta de sentido histórico, de una exaltación del Ser que encubre un odio secular al devenir. Desde Parménides para acá, cuando los filósofos quieren honrar a alguna cosa o mostrar su aprecio y admiración por algo, proceden invariablemente a deshistorizarlo y a divinizarlo, esto es, a contemplarlo *sub specie aeternitatis*. Con habilidad egipcia, no descansan hasta momificarlo. Durante siglos, continúa Nietzsche, no escapó vivo de sus manos nada real. Lo que es no *deviene* (Parménides *dixit*). En contrapartida, todo aquello que está vivo, que se mueve y cambia, transformándose, todo lo que deviene..., no *es*. Lo que importa a los filósofos es aquello de lo que puede haber ciencia cierta y seguro conocimiento, esto es, lo verdadero, lo realmente existente y, para ellos, sólo lo permanente es. Lo que real y verdaderamente importa a los filósofos es la eternidad... de su propio yo.

Un yo pensante, un alma libre y bella, más allá del engaño de los sentidos corpóreos y materiales, pereceros engendrados de las fantasmales figuras de lo cambiante, tan inmorales por otra parte, volcados hacia el placer fugaz de lo momentáneo. Con el teatro de marionetas del mundo sensible, los sentidos generan el engaño acerca de lo verdadero, transponiéndolo a la escena del devenir, de la historia y de la mentira. Los sentidos nos ligan al sueño de la vida, nos retienen como prisioneros del cuerpo. El engaño, sueñan los filósofos y los moralistas, reside en la sensibilidad, anida en las recónditas covachas del sentido, y desde ellas destina su veneno alucinógeno que hace que el alma olvide su origen y con él su destino, para permanecer ligada al cuerpo, al pecado, a la individualidad, al sufrimiento y a la muerte. Es necesario, para hallar la verdad, deshacerse del engaño de los sentidos, desligarse de los lazos carnales del cuerpo, a fin de recogerse en el hondón del propio pensar, en la intimidad del sí mismo y en la seguridad de la lógica y del concepto. Si logramos dominar las pasiones y la vida, si ponemos entre paréntesis los señuelos coloreados de la sensibilidad y nos atenemos firme y serenamente a las operaciones propias de la mente, nuestro esfuerzo



Platón y Aristóteles (detalle de La Escuela de Atenas, de Rafael)

ascético recibirá la recompensa del hallazgo de lo verdadero en la claridad de la visión interior y en la seguridad de la certeza. La lógica refuta la existencia perecedera y fugaz del cuerpo y sus falacias. El ideal filosófico se alcanza en la ataraxia del asceta que libera su alma eterna por el progreso simultáneo en el conocimiento y la virtud. ¡Ascendamos por la empinada pirámide de las Ideas, impulsados por la pura dialéctica del concepto! “¡Ser filósofo,

ser momia eterna, representar perpetuamente el monótonoteísmo con la solemne gestualidad de los sepultureros!” El orden eterno e inmutable del ser, más allá de los avatares de la historia está, lo mismo que el reino de Dios, más allá de este mundo, más allá de la vida.

Es preciso, de acuerdo en esto con Nietzsche, poner aparte “con gran reverencia” el nombre de Heráclito. La afirmación del fluir de las cosas, la concepción de la Guerra (*Polemós*) como padre de todas las cosas, la figuración de la tensión de fuerzas que constituye el interior de la realidad, esto es, “la armonía oculta, como la del arco y la lira”, la aceptación del devenir y de su oculta ley como la clave de lo real, la afirmación gozosa de la antítesis y de la guerra, hacen de Heráclito el oscuro uno de los pocos filósofos a los que es posible mirar con simpatía de contemporáneo. Sin embargo, también Heráclito cayó en la trampa clásica al rechazar el testimonio de los sentidos, aunque lo hiciera por razones distintas, y contrarias, a las de Parménides y la línea dominante en la tradición. Parménides y la tradición filosófica rechazan los sentidos porque muestran “pluralidad y modificación” pero Heráclito los recusó porque presentan las cosas como si tuviesen duración y unidad. A pesar de que las razones de Heráclito puedan tomarse en consideración global por mejor fundadas, es, no obstante, necesario confesar que también Heráclito es injusto con los sentidos, puesto que, él también, viene a decir que los sentidos mienten. Pero los sentidos no mienten, ni como pensaban los eleatas ni tampoco como creía Heráclito. Los sentidos no mienten de ninguna manera. La mentira es introducida por la elaboración a que nosotros sometemos su testimonio: en ese trabajo de mistificación y deformación, la mente trabajada por las fijaciones tradicionales del lenguaje ya fosilizado en conceptos introduce la unidad, la coseidad, la sustancia, la permanencia dura... Es la “razón” la que falsea en nosotros el testimonio de los sentidos. Ellos muestran el devenir, el cambio, el perecer. No mienten. Por eso, pese a todo, “Heráclito tendrá eternamente razón al decir que el ser es una ficción vacía. El mundo ‘aparente’ es el único: el ‘mundo verdadero’ es sólo un



Francis Bacon

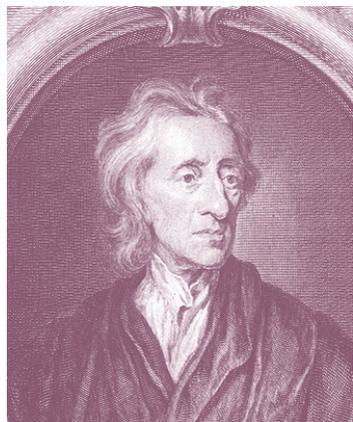
.../...



añadido mentiroso". La doctrina del eterno retorno, el gran secreto revelado por el Zaratustra de Nietzsche, pudo con toda justicia haber sido enseñada también por Heráclito.

Además del *egipticismo* de los filósofos, esa su tendencia secular al *columbarium* conceptual y a la momificación de cadáveres de metáforas, señala Nietzsche como otra característica idiosincrática del gremio, la contumacia en confundir sistemáticamente lo primero y lo último. Los filósofos ponen al comienzo, y como comienzo, lo que sólo viene al final, es decir, los llamados *conceptos supremos*, esto es, los más generales, los más vacíos, el humo último de la realidad que se evapora. Con ello se evidencia la filosofía como una peculiar forma de veneración: Lo que es superior no puede provenir de lo inferior, es más, no le está permitido provenir de nada en absoluto. Lo que es de primer rango tiene que ser *causa sui*. Pues el proceder de algo distinto de sí mismo es considerado como una objeción, lo que supone una merma en el valor de aquello que proviene. Este modo de pensar, este marco categorial filosófico, está codificado en la tradición filosófica desde los tiempos de Platón y de Aristóteles, si es que no lo está ya en el *Poema* de Parménides. No hay efecto superior a su causa, y, en consecuencia, lo que es supremo no tiene procedencia conocida ni origen alguno. En realidad, hemos de pensar que la consecuencia aquí es la causa. La secuencia real de pensamiento de la tradición es: Lo supremo, (los valores supremos, los conceptos supremos, el Ser Supremo), *no pueden* en modo alguno ser devenidos, luego *deben ser causa sui*.

(Dicho sea entre paréntesis: La *causa sui* es la mejor autocontradicción que hasta ahora ha sido imaginada. El origen de esta monstruosidad lógica se encuentra en el desenfrenado orgullo del hombre, que aspira a la libertad de la voluntad, es decir, que quiere cargar con la responsabilidad última de sus propias acciones, haciendo abstracción de Dios, de la sociedad, de los ancestros, del azar y del mundo todo. Tal desmedida e imaginaria aspiración equivale en efecto a ser *causa sui*. Equivale a salir por sí mismo de la ciénaga de la nada hacia la existencia a base de tirarse de los pelos, con una osadía y estulticia aun mayores que la del archifamoso barón de Münchhausen [más conocido en los cuentos de nuestra infancia española como el barón de la Castaña]. La rústica simpleza del concepto de 'voluntad libre' sólo es equiparable a



Locke

la de su opuesto, el concepto de 'voluntad no-libre', que conduce al uso erróneo de causa y efecto. Frente a la cosificación que tales conceptos sufren en manos de filósofos y de físicos, deberíamos servirnos de ellos únicamente como de conceptos puros, es decir, mentiras, ficciones, convenciones acordadas con fines de designación y no de aclaración ninguna. En lo *en-sí* no hay causas ni efectos, ni leyes. Nosotros hemos inventado todo eso. La voluntad libre es un invento de los aferrados a la fe en sí mismos que quieren ser los únicos responsables de sí mismos. La voluntad no-libre es acariciada por los que de nada quieren salir responsables, y de nada quieren tener culpa. Unos quieren ser el Dios Único. Los otros aspiran a la Nada. Ambos yerran por un prejuicio *personal*).

Resumiendo: La fe en el yo, la creencia en la persona, el concepto de sujeto, llevan consigo el engendro de la *causa sui* y su aplicación a los valores y seres supremos. Como todos esos seres y valores, en cuanto supremos, no pueden diferir entre sí ni ser desiguales ni entrar en contradicción los unos con los otros... Los filósofo-teólogos llegan a dar con el estupendo concepto 'Dios'. Lo último, lo más tenue, lo más vacío es puesto como lo primero, como causa en sí y como *ens realissimum*. ¿Cómo ha sido posible tomar en serio las dolencias cerebrales de unos tejedores de telarañas?

Contra y frente a todo esto es necesario contraponer una -otra- manera de encarar el problema del error y de la apariencia. Apariencia y error han sido tenidos por sinóni-

mos a lo largo de la historia del pensamiento europeo. El cambio, la transformación, la modificación, el devenir, han sido sistemáticamente tenidos por pruebas fehacientes de la apariencia, y esto equivale a pensar que allá donde estos avatares se mostraban cabía lógicamente pensar en que existía ahí algo que inducía a error. Hoy ocurre algo opuesto, aunque, en cuanto apuesto, perteneciente al mismo sistema de pensamiento, es decir, al mismo tipo de error. Pues, hoy también, en la medida en que el prejuicio racional nos fuerza a hablar de unidad, identidad, duración, causa, cosas, ser..., en esa misma medida nos vemos necesariamente cogidos en el error. Esto es así, incluso en el caso de que, en virtud de una habituación a la verificación rigurosa de los asertos, lleguemos a sentirnos íntimamente seguros de que es precisamente ahí donde se encuentra el error. Cuando miramos en el cielo nocturno el girar de las constelaciones, tendemos a equivocarnos los movimientos estelares por el testimonio cómplice de nuestro ojo habituado. En el caso del girar de las constelaciones conceptuales, el cómplice que nos induce a error es nuestro propio lenguaje. En el caso de los movimientos estelares, como en general en toda percepción segunda, nos vemos llamados a engaños por la costumbre generada al hilo de sucesivas percepciones similares, actos perceptivos en sí únicos e irrepetibles que, sin embargo, se hallan relacionados por un cierto aire de familia, sin los cuales y sin tales características, no seríamos capaces de captar un mundo significativo para nuestra propia vida y supervivencia como especie. De manera análoga, los conceptos, cápsulas necrosadas de metáforas sucesivas, dirigen nuestros sucesivos encuentros y situaciones vitales, de tal modo que nuestro sentir se ve orientado por nuestro lenguaje ya dado, esto es, por los sedimentos calcáreos de situaciones lingüísticas otrora vivas; orientado y dirigido hacia una determinada interpretación del presente y hacia un estricto significado del actual evento vivido.

Hay, ya en el ámbito del lenguaje, toda una metafísica que nos hace estructurar el mundo de acuerdo con unas pautas de identificación de lo no idéntico, por las que somos capaces de asimilar entre sí determinadas situaciones vitales, esto es, ciertos encuentros perceptivos, sensibles. A tales situaciones, de importancia para nuestro propio quehacer en el mundo, podemos de este modo agruparlos en determinados tipos clave y, así, posteriormente reconocerlas e identificarlas. La repetición es el mecanismo que crea y afianza la costumbre y la costumbre hace ley, es decir, la fuerza de la costumbre privilegia alguna de esas situaciones, prioriza determinados puntos de vista por encima de otros posibles e inicialmente igual de válidos hasta constituir unas determinadas estructuras y moldes de acercamiento al mundo y de recepción de estímulos y sensaciones. El lenguaje nombra y así consolida esas perspectivas realzadas y privilegiadas y la razón se encarga de identificarlas y unificarlas conceptual y metafísicamente. El resultado de un mecanismo complejo que actúa durante largos períodos de tiempo es, dice Nietzsche, el asentamiento de un grosero fetichismo y el asentamiento a él. El fetichismo consiste especialmente en ver por doquier agentes y acciones; para él, la voluntad es causa, más aun es la causa en general y es, por tanto, el modelo originario de toda forma de causalidad. Este fetichismo cree también, por supuesto, en el yo, suelo en el que la voluntad tiene su asiento; y, de acuerdo con una larga tradición de la metafísica occidental moderna (puesta de relieve, entre otros, por Heidegger, aunque atribuyendo a Nietzsche, falsamente, el pertenecer a ella), encuentra en la voluntad el núcleo esencial del yo moderno. Cree que el yo es un ser y que es asimismo una sustancia, un *hipokeimenon*, justamente aquello que subyace debajo de la voluntad misma, causa primordial y modélica de toda causa. La creencia fetichista en este fantasma sostenedor de otro fantasma, el espiritual y etéreo yo concebido y exaltado como sustancia y fundamento, es proyectada sobre todas las cosas de este mundo. El creer en la sustancia 'yo' se convierte entonces en un crear el concepto, y la sustancia, 'cosa'. Así el pensamiento añade el ser al mundo, con el

pensamiento el ser es introducido en todas partes: el ser, la cosa, es causa. De tal manera que del concepto 'yo', que es la causa, sostén de la causa voluntad, se siguen el concepto 'cosa' y el concepto 'ser', derivados en cuanto causas del concepto 'yo'. Todo ello tiene su origen en el error fundamental: esa creencia en que la voluntad es un ser que *produce efectos*, en que la voluntad es una *facultad*... Cuando, en realidad, dice Nietzsche, hoy sabemos que la voluntad es solamente una palabra. A pesar de todo, los filósofos siguen hablando de la voluntad como si fuera lo más claro y conocido del mundo. Schopenhauer incluso llegó a decir que era lo único que con propiedad podíamos llegar a conocer. Él y los demás filósofos, en éste como en otros casos, hacen lo que suelen, esto es, echar mano de un prejuicio popular y exagerarlo. La voluntad, como unidad simple de un acto en sí plural, complejo y nada unitario, es una unidad puramente verbal y en ella se esconde el prejuicio popular inducido por el mecanismo lingüístico y magnificado por la tradición filosófica. Pero lo que ocurre es que, en toda volición, tenemos en primer lugar una pluralidad de sentimientos, un sentir múltiple que cae, segundo paso, bajo el imperio de un pensamiento. En tercer lugar, al complejo de sentir y pensar se une un afecto, sobre todo el afecto del mando. La llamada libertad de la voluntad es simplemente la sensación de superioridad de quien manda sobre quien obedece. Como en la dialéctica del amo y el esclavo, en Hegel, se confunde aquí la libertad con el sentimiento-afecto del mandar sobre otro. Realizar una volición es mandar, dar una orden a algo en uno mismo, algo que aparentemente obedece. El que quiere, el volente, llega de este modo a creer con pasmosa seguridad que volición y acción son una y la misma cosa y atribuye a la voluntad el resultado de la acción. Con ello, el complejo sentimiento llamado 'libertad de la voluntad' se acrecienta. Al placentero sentimiento de ser el que manda se unen los sentimientos placenteros de los instrumentos que ejecutan y que tienen éxito en la ejecución de lo mandado, esas serviciales *subvoluntades* o *subalmas* que en nosotros, volentes, habitan y hacen nido. Pues, nuestro cuerpo es *una estructura social de muchas almas*. *Et l'effet c'est moi*. El efecto de todo ello es el yo, soy yo. La clase gobernante, como en toda colectividad bien ordenada, se identifica con, se apropia de, los éxitos de la colectividad.

Mucho más tarde, con una más refinada ilustración, llegó el convencimiento de que las categorías del pensamiento no podían proceder de la grosera empiria cotidiana. La posesión de los conceptos y de la razón pasó a ser la prueba, irrefutable, de que nuestro origen debiera ser más alto, más eterno, más noble de lo que nuestro cuerpo y nuestras experiencias sugerían. "Puesto que poseemos la razón, hemos de ser de origen divino". Los eleatas, con Parménides al frente, inauguraron esta línea de argumentación y pensamiento: el error acerca del ser, error que tiene a su favor las palabras y frases de nuestro lenguaje. Junto con los eleatas, cayeron también en el mismo error sus adversarios, asimismo seducidos por el concepto de ser: de Demócrito a Hegel, cuando menos todos los filósofos pagan tributo a Parménides y a la escuela de Elea. "La razón en el lenguaje: ¡oh, qué vieja hembra engañadora! Temo que no vamos a desembarazarnos de Dios porque continuamos creyendo en la gramática...". La superstición del alma, síntesis de la superstición del sujeto y de la superstición del yo, es una de esas supersticiones populares que tantos de esos sublimes e incondicionales edificios de filósofos tienen como primera piedra. Tales supersticiones, acaso juegos de palabras, seducciones de la gramática o generalizaciones temerarias están en el origen del sueño, de la apariencia. Hoy, nuestra tarea es estar despiertos, sabiendo que soñamos, y afirmar el perspectivismo y la pluralidad como condición fundamental de toda vida.

## 2. El mundo verdadero ha devenido fábula

Tal vez sea ya hora de ir resumiendo. Nietzsche resume en cuatro tesis su requisitoria esencial contra la tradi-

ción metafísica. Resumamos, pues. El mundo, *este* mundo, ha sido calificado de aparente por unas razones que más bien fundamentan y avalan su realidad. Cuando menos, otra especie de realidad no es demostrable, como ya razonara Descartes. Frente a este mundo aparente se ha erigido otro, el verdadero. El ser verdadero de las cosas ha sido investido con toda una serie de signos que, bien mirados, son los signos del no ser, esto es, las notas características de la nada. Tales signos y señales características del mundo verdadero han surgido de la puesta en contradicción del ser verdadero con el mundo y el ser reales. El mundo verdadero es así un mundo aparente de hecho, en cuanto es simplemente una ilusión óptico-moral. Ese mundo verdadero es una fábula inventada, resultado de una práctica imaginaria sin sentido para una mente sana. Sólo unas mentes dominadas por el instinto de la mentira, de la calumnia, el ansia de empequeñecimiento, la mezquindad y, en definitiva el recelo, y aun el odio intenso, contra la vida, han podido lanzarse a esta gigantesca operación de superchería y engaño, de trastrocamiento sistemático de perspectivas y de sustitución de un mundo real por un mundo imaginario. La fantasmagoría del otro mundo, distinto y más alto que éste, de la otra vida, distinta y mejor que ésta, es el delirio resultante de un afán instintivo de venganza contra la vida, de impotencia frente al mundo. Platón no pudo soportar un mundo sin finalidades racionales, tal como Demócrito lo pintara, y prefirió seguir la senda de Parménides y amplificar con sus dotes poéticas la grandeza del escenario teatral de las ideas. El cristianismo siguió su camino y puso las Ideas en el Reino de Dios y a ambos juntos, las Ideas platónicas y el Reino judío, en los cielos etéreos y azules de la imaginación soñada en el futuro absoluto. Por el mismo camino siguieron después tantos otros, entre ellos, Kant, un "cristiano alevoso" que quiso poner límites al conocimiento para hacer sitio a la fe, y Hegel, quien, secularizando al Dios cristiano, cristianizó la Idea platónica e historizando el Absoluto absolutizó y eternizó la Historia, esto es el Cuento Eterno metarrelatado y la Recurrente Narración metanarrativa. Dividir la realidad en un mundo aparente y un mundo verdadero, como todos ellos hicieron, es una sugestión decadente, un síntoma de una vida descendente y moribunda. Hemos de distinguir la "apariencia" platónica y cristiana (y kantiana y hegeliana...) de la apariencia amada por el artista, pues, en este segundo caso, la apariencia es la realidad una vez más y de ninguna manera su sustitución ni su velamiento ni su pretendida, y pretenciosa, anulación. El artista, el trágico, no es un pesimista, sino que dice sí a lo que haya en lo real de más problemático y de más terrible. El artista es, él mismo, una de las máscaras de Dionisos.

Es justamente el artista, el talante de aquel que se ha despertado del sueño de siglos y, sabiendo que sueña, quiere seguir soñando despierta y lúcidamente, el que hace de la vida una obra de arte. Tal vez estemos nosotros hoy en disposición más favorable que los hombres de otras épocas para comprender la labor de creación continua en que consiste la cultura y la existencia. El artista abre mundo, no porque muestre un más allá imposible, ni porque señale en dirección al rostro 'verdadero' tras la máscara última, sino porque no necesita ya buscar ningún ultraísmo, ningún más allá con el que consolarse, sino que la tensión creadora de mundo es ya en él cosa de este mundo, más allá, en esto sí, de la engañosa división de lo 'aparente' y lo 'verdadero'.

Es de desear que algún día se escriba por extenso, y tal vez por menudo, la serie de historias y derroteros varios por



Newton



Hume

.../...



los que, de mil maneras, el mundo 'verdadero' terminó por mostrarse como una fábula. Entretanto, se puede glosar y releer la página en la que Nietzsche pergeñó los puntos sobresalientes de ese tránsito en el que consiste y subsiste la historia de la filosofía junto con la totalidad de la cultura de Occidente.

A lo largo del período clásico se va gestando la Idea, el verdadero mundo, cuya existencia declara la aparencialidad esencial de *este* mundo de la transformación y del cambio en el que llevamos una arrastrada apariencia de vida los mortales. El *Poema* de Parménides instituye la forma canónica que la consideración de los dos mundos, -el aparente y el verdadero-, revestirá en el futuro. La diosa muestra al protagonista el camino de la verdad que conduce al corazón de la redonda verdad y le enseña a practicar el razonamiento justo y a sostener y desarrollar el discurso verdadero de la siguiente manera:

Lo que es existe desde siempre y para siempre y lo que no es efectivamente no es. Por ello no puede ser capaz de producir sino nada y por ello asimismo lo que es no puede haber surgido de cosa otra alguna sino que ha de ser único y eternamente idéntico a sí mismo. No hay origen posible, ni transformación alguna concebible. Ni comienzo, ni cambio, ni desaparición de lo existente. Ni generación ni corrupción. Lo que los sentidos y el cuerpo nos muestran a diario no puede ser otra cosa que un trampañojo, un engaño, una ilusión, un delirio, un sueño, una apariencia de ser. Los hombres vulgares, que andan bicéfalos y dubitantes, pretenden orientarse en ese proceloso magma de detritus

fantasmagóricos, tomándose en serio la película de fantasías que ante sus ojos se despliega. Otros ilusos, más honda y peligrosamente engañados, pretenden dar cuenta de la multiplicidad cambiante que los sentidos y los cuerpos testimonian por medio de unas teorías para niños, más mágicas que lógicas, más ingenuas que científicas. Piensan los milesios que el actual mundo múltiple y diverso fue en su origen uno y único y que a partir del Uno se engendraron 'las diez mil cosas'. Bicéfalos y dubitantes también ellos, estos pretendidos físicos no han comprendido lo que la diosa revela al sabio verdadero, al piadoso y al lleno de virtud: Que de la nada nada surge. Que entre lo que es y lo que no es no hay amistad ni comunicación posible, puesto que lo que no es, simplemente no es, y siendo así las cosas, mal podría dar cuenta y razón de lo que es. Pues nunca pudo lo diverso tener lugar donde sólo existió lo único.

Todavía hay quien afirma la existencia de lo plural eterno, cuyo padre es la guerra y la discordia, mundo múltiple y aun contradictorio que a sí mismo sobre la nada se sostiene en virtud de la misma tensión en que se encuentran en él sus elementos diferentes, en oculta armonía de contrarios. Aunque este último no pertenece al vulgo, sin embargo equivoca el logos mismo, y transforma el discurso edificante en palabras oscuras y en diatribas social y políticamente disolventes, al afirmar el reino universal de la guerra y la lucha de contrarios. De nuevo, ser bicéfalo ignorante, ¿de dónde pudo haber surgido lo múltiple si de la nada nada salir puede y de lo idéntico nada se engendra sino la identidad eterna y permanente de lo que es único consigo mismo?

Así razona el sabio, el piadoso, el lleno de virtud, el que ha sido iluminado por la diosa. Ese mundo verdadero es la forma más antigua de la Idea, es el mundo en el que el sabio desea vivir. Propiamente hablando, no es que el sabio, virtuoso y piadoso viva en semejante *habitat*, sino que, más bien, lo que ocurre es que *él es ese mundo*. Mundo efectivamente hecho a su imagen y semejanza. La forma

más antigua del mundo de las Ideas es una creación inteligente, una invención convincente en su simplicidad. Es la magna mentira moral que será adornada y embellecida por la dialéctica de Platón, por el desarrollo consecuente de la tesis filosófico/religiosa más básica y fundamental. La tesis que reza: "Yo, Platón, soy la verdad". Se trata de algo que llegará a hacer fortuna en el desarrollo posterior de la filosofía. Todos los maestros pensadores repetirán el gesto de Parménides-Platón y dirán asimismo por riguroso turno: "Yo, Fulano de tal, *soy* la verdad".

Tras el largo período grandioso de la juventud y plenitud filosófica griegas, se extiende otro no menos largo históricamente, en el que la Idea, el mundo verdadero afianza y refuerza su realidad y su lejanía con respecto a los triviales asuntos cotidianos. El poder y la gloria, el ser y la virtud se alejan de los hombres, se idealizan, se sacralizan, y se muestran en su inasequible altura. El mundo verdadero es ahora el Ideal del sabio, del virtuoso, del piadoso. Brillante y luminoso como el Uno y el Dios de quien todo don perfecto procede, el mundo verdadero es prometido, aunque aplazado, al sabio, al piadoso, al virtuoso, es decir, al pecador que hace penitencia. De Plotino a Filón, de San Pablo a San Juan, de Agustín a Tomás, y a Pascal y aun a Descartes, a pesar de sus razones, y también a... tantos otros creyentes pecadores como en el mundo han sido. Tras el sueño de la vida, tras el teatro del mundo, tras la mala noche de la mala posada, tras la jornada de los peregrinos en este mundo falaz, tras las sombras de la noche, tras el valle de lágrimas, el pecado y la muerte, tras el derrumbe de molesto cuerpo, tras la carne y el pecado, espera la recompensa etérea, espiritual, celeste, inmaterial y transmudana de la verdad sólo asequible al alma y al espíritu, tras largos años de purificación y sacrificios. La Idea, desde Parménides y Platón, ha progresado al par del Uno de Plotino, el mundo verdadero se ha poblado de seres espirituales, angélicos y puros, la Idea se ha espiritualizado en su inmaterialidad, es ahora ya más sutil, más etérea, más inaprensible, más insidiosa, más divinamente femenina, en una palabra, la Idea de Platón, de Plotino, de Filón el judío de Alejandría, se hace cristiana en San Juan el Evangelista, en San Agustín el maniqueo converso, en la mística mariana de San Bernardo, en la sabiduría de los libros sapienciales, en el Espíritu-Mujer del retablo de la Cartuja de Miraflores de Burgos...

Tras la Edad Media y a través del Renacimiento, se acuesta el Único y su sol declina. Reaparece en el horizonte un nuevo amanecer de los antiguos, un renacer de los viejos deseos y esperanzas terrenales del hombre europeo. Pero un re-nacimiento nunca es, como se sabe, un nacimiento, ni el prefijo 'neo' significa sin más novedad pura, sino, muy al contrario, lo que va precedido del prefijo es algo viejo y huele en cierto modo a naftalina. En la modernidad europea, el viejo sol de Grecia y aun de Roma se muestra, sí, mas a través de nieblas y de brumas de Norte, herederas de bárbaros antiguos, luego romanizados y cristianos. Con el renacimiento de los griegos y romanos tratados y conceptos, renacen en la escena europea los viejos usos del escepticismo de una cultura clásica cansada y en cierto modo ya caduca. El mundo verdadero ya es ahora definitivamente inasequible y no aparece ya en el horizonte como oscura promesa aunque lejana. Es más, el mundo verdadero ha dejado de ser demostrable, y es tan sólo pensable y conceptual. De Descartes a Kant, lo verdadero da un rodeo por mar y por las Islas Británicas de Locke y David Hume. En ellas los corsarios mercaderes de Su Graciosa Majestad despojan de fundamento alguno metafísico al mundo verdadero, que ya no es ni real ni accesible ni esenciado. El mundo verdadero es ahora sólo un ámbito pensado, un receptáculo vacío de poder y horro de esencias. Vaciado de antiguas pretensiones, deja asomar su entraña imaginaria y se estiliza en fuerza de la Idea, se sublima, se ahusa y se dilata, borroso por efecto de las nieblas y pálido afectado de escepticismo. Mas, en cuanto pensado, sigue siendo un consuelo para el dolor del alma del pecador piadoso y redimido, del *arbor malefactus* sostenido por la piedad de un Dios ya pos-



Kant



Hegel

tulado, si bien indemostrable, aunque creído. El mundo verdadero es un consuelo y es una obligación difícilmente sobrellevable para los espíritus no transformados en camellos. El mundo verdadero no es visible, tampoco es demostrable, no es promesa, ni tampoco accesible; es una carga, un fardo categórico, un encargo. La Idea, inencontrable y sublimada, “pálida, nórdica y königberguense”, no es ya otra cosa que un imperativo. La transformación del espíritu en camello, primera de las transformaciones del espíritu, se ha cumplido.

Con la reflexión kantiana, la cosa en sí es un evanescente e impalpable *noumenon*, hecho de la sustancia de la Idea, al que no llega nunca, no ya a asemejarse sino ni tan siquiera a poder atisbarlo el mecanismo del conocimiento. Comienza un ciclo de transformaciones conceptuales. Ante todo, ¿qué puede ser ahora la verdad, cuando ya no es posible hablar de ella en los términos clásicos de la adecuación? Comienza a ser posible el planteamiento del problema: la verdad como problema. Paralelamente, se va desvaneciendo, espiritualizando, idealizando el sujeto. El sujeto empírico y fenoménico no es suficientemente sólido como para soportar el peso del mundo. El mundo verdadero requiere un sujeto de más amplios hombros y más robusta espalda. El nuevo Atlas es ahora el sujeto trascendental. Al removerse los mojones clásicos que delimitaban el campo de lo verdadero, esto es, el sujeto, su entendimiento, y la cosa misma con la que ambos deberían coincidir en adecuación, el mundo verdadero es ya abiertamente problemático. ¿Es en verdad inasequible? La pregunta parece haber dejado de tener sentido. En todo caso, el mundo verdadero es algo inalcanzado. Y, en cuanto inalcanzado, consecuentemente nos es desconocido. El mundo mismo es una Idea. El Yo es una Idea y Dios es una Idea. El proyecto cartesiano hace agua. No es ya posible “saber a qué atenerse”. No es ya posible tampoco, por lo tanto, “andar seguro por esta vida”. El mundo verdadero ya no consuela, ni tampoco redime. Mucho menos obliga, pues ¿a qué podría obligarnos algo desconocido?, ¿cómo podría hacerlo? El camello cargado de deberes y obligaciones camina hacia su querencia, se dirige voluntariamente hacia el desierto para allí desaparecer. Amanece entre brumas del norte la grisácea mañana de occidente. Un durmiente león se despereza y abre calladamente sus fauces en la niebla. Es el primer bostezo de la razón. Se oye, lejano y desafiante, el ufano canto del gallo positivista.

Se trata ahora del desarrollo de la ciencia moderna, la que fue construida por la *Astronomia nova* de Kepler y los *Discorsi* de un Galileo en prisión, la que fue consagrada en los *Principia* de Newton y a cuya potencia heurística rindió homenaje Immanuel Kant, junto con todo el occidente que admiró entusiasmado su poder dominador.

Tiene su parte de razón Heidegger al señalar en la ciencia moderna la herencia de la metafísica, pues efectivamente la ciencia tomó el relevo de la filosofía clásica, de la *episteme* griega. Pero los planteamientos de la ciencia moderna no tienen mucho que ver con las motivaciones y justificaciones teóricas de la *episteme* antigua, sino, tal vez y acaso, con las prácticas de las sociedades en las que aquella se asentaba. Junto con la escolástica tardía y ya balbuciente y anquilosada, los nuevos científicos desautorizaron a Aristóteles y a las creencias edificadas sobre sus conceptos y categorías. A pesar de su fama, no fue sir Francis Bacon el patrón de los nuevos métodos, sino más bien un embrollador de perspectivas que incluso al mismo Newton empañó la correcta visión de lo que estaba él mismo haciendo. Lo que sir Francis intentaba era una puesta al día de Aristóteles, llevando el pensamiento de Aristóteles, con Aristóteles, más allá de Aristóteles y contra Aristóteles, editando un *Novum Organon*. (El mismo Descartes quiso llevar a la Escolástica más allá de la Escolástica y contra la Escolástica, construyendo sobre las nociones aristotélicas y escolásticas de sustancias y atributos una nueva Escuela que pretendió imponer en las Escuelas jesuíticas, aunque sin éxito). La nueva ciencia y su nuevo método se edificó sobre las investigacio-

nes de Galileo, más que sobre las elucubraciones de los filósofos, a pesar de ellos y aun a pesar del mismo Galileo, que era lo suficientemente aristotélico como para que su marco de pensamiento le impidiera reconocer lo que después sería el principio de inercia. No obstante, y bien lo comprendieron el papa Barberini y Roberto Belarmino, tras la nueva ciencia, en lugar de Platón y de Aristóteles, estaban Demócrito y Euclides, los átomos, el vacío y las matemáticas aplicadas, en vez de las Ideas, las sustancias y los accidentes. La razón ya incoactivamente humana desplegaba su red sobre la experiencia reinventando el mundo geoméricamente. El concepto de ‘mundo verdadero’ está empezando a no tener sentido al haber dejado ya de ser útil por estar vacío.

Hasta que, finalmente, el ‘mundo verdadero’ es una Idea que ya no sirve para nada, no se la necesita para dar cuenta de la vida ni de la existencia. No hace falta para orientarse en el laberinto de la realidad. La idea de un ‘mundo verdadero’ era un hilo de Ariadna que los Teseos del conocimiento, obsesionados por exorcizar al Minotauro monstruoso que reinaba en su centro, necesitaban para saber cómo salir del laberinto una vez llevada a buen fin su hazaña metafísica. El ‘mundo verdadero’ era la idea imaginada que los platónicos cavernícolas de la Polis Soñada echaban de menos para poder desatar las ligaduras de la caverna a fin de volverse hacia la luz del conocimiento de lo realmente verdadero transmundano e ideal. El ‘mundo verdadero’ era el *noumenon* en el que los sujetos trascendentales y éticos postulaban un imperativo categórico para poder actuar con sentido y validez universales y supramundanos. Pero, para los que no quieren salir del laberinto, para los que miran lo real con ojos claros y libres de los vapores de la caverna imaginaria, para los que, espíritus león, han comprendido el ‘quiero’ que ocultaban los ‘tú debes’, para todos los espíritus libres, el ‘mundo verdadero’ es una Idea que se ha vuelto inútil, un hilo de Ariadna que se tornó superfluo, un imperativo innecesario que a nada obliga a nadie, una Idea, en fin, y *por lo tanto*, definitivamente refutada. El ‘mundo verdadero’ es una falsedad que no hace falta alguna para nada. Lo lógico es, en consecuencia, eliminarla.

La mañana en Occidente es ahora radiante y clara. Las brumas se disipan, las nieblas se deshilachan y surgen rayos de sol tibios y dulces. Los espíritus, despiertos, se desayunan al aire claro y libre y recobran el buen sentido y la sonrisa jovial. El divino Platón se ruboriza, porque siente ahora vergüenza por sus usos tortuosos de la razón naciente en su afán de velar el sol del mundo con la luz imaginaria de la Idea. Los espíritus libres aletean alegres y gimnásticos con un tronar de aplausos que resuenan como aletazos de seres endiablados. Sobre la raya del horizonte, progresivamente aclarado, se alza solemne el disco solar de la mañana alumbrando el sentido de la tierra.

La mañana es radiante y jovial tras una larga noche y un mal sueño agitado por dolorosas pesadillas. Ha desaparecido el ‘mundo verdadero’. Ah, pero... entonces ¿qué mundo ha quedado? ¿acaso es hoy el mundo todo sólo pura apariencia? ¿ha quedado tan solo el ‘mundo aparente’?... No. Lo que ha sucedido es que, al eliminar el mundo verdadero hemos eliminado también el aparente. La mañana del mundo ha transcurrido, acortando las sombras y ahusando los errores hasta el momento de la plenitud, el claro mediodía del mundo, el puro instante de la sombra más corta, el momento final del error más largo. El mundo no es verdadero ni aparente, es verdadero en su apariencia y es aparente en su verdad... *Queda curvo el firmamento, compacto azul, sobre el día. Es el redondeamiento del esplendor: Mediodía. Todo es cúpula. Reposo, central sin querer, la rosa, a un sol en cenit sujeta. Y tanto se da el presente que el pie caminante siente la integridad del planeta.* ■



Heidegger

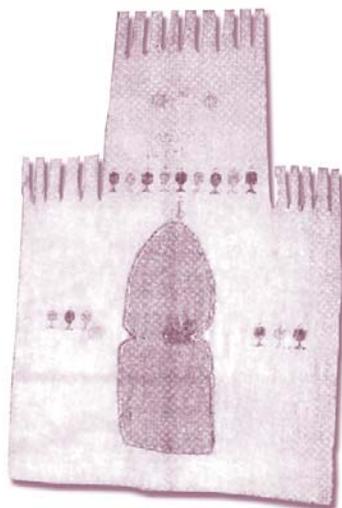
*El texto es el capítulo final de La disolución del sujeto moderno o La fábula del mundo verdadero, libro actualmente en proceso de elaboración.*



En 1997, José María Perceval publicaba un libro que lleva por título *Todos son uno*, y por subtítulo, *Arquetipos, xenofobia y racismo. La imagen del morisco en la Monarquía española durante los siglos XVI y XVII*. Un buen trabajo, fruto de incontables lecturas y de una larga reflexión. Pero también lleno de un apasionamiento del estu- dioso joven y progresista, arrastrado por el análisis de los sucesos históricos a un presentismo acaso demasiado explícito, acaso excesivamente elemental, desde (y sobre todo) la introducción misma. Eso, sumado al descuido de la edición y a la escasa difusión propia de una editorial institucional local (el Instituto de Estudios Almerienses), le restó incidencia e incluso el aprecio que se merece en el mundo académico, mucho más apegado al positivismo de lo que se quiere creer; y, sobre todo, aherrojado por el prurito cientifista de no ser confundido con el comunicador-historiador-de- ocasión, presto a establecer paralelismos entre el pasado histórico y el presente, casi siempre burdos e impropios, pues suele carecer de conocimientos suficientes de ambos tiempos, del pasado y del presente, y de la ponderación que da el verdadero conocimiento.

—Dicho sea incidentalmente: no deben confundirse estas cautelas (o estos complejos) del historiador profesional, comprensibles aunque no se compartan necesariamente, con las artimañas de quienes encubren su reaccionarismo (natural o gremial) mediante la descalificación por anacronismo de todos los que osen acercarse con ánimo desmitificador o crítico a alguna cuestión sensible, sobre todo del espeso universo eclesial: actitudes inquisitoriales y excluyentes ante las minorías, montajes e invenciones fideístas, discursos providencialistas... Pura coartada en realidad, justificación en fin de sus propios intereses—.

El “todos son uno” —tal como acertadamente lo recogía Perceval— es un rotundo enunciado de cómo los poderes pretendieron que la sociedad española de aquellos siglos XVI y XVII viera al conjunto de los moriscos, más propiamente en su singular abarcador y genérico, “el morisco”. Para mejor reprimir, nada como fabricar un arquetipo redondo, donde no tuviera cabida el matiz de la diversidad, un obstáculo que la propaganda debía allanar. El hombre de hoy sabe mucho de esto, hasta el punto de que explayar ejemplos sería incurrir en tautología: el judío, el moro, el emigrante, el rojo... son enunciados que hablan por sí solos. Ante la cuestión moris-



Estandarte morisco

ca todos los poderes se afanaron en la tarea de redondear el arquetipo, de una u otra manera, según la ocasión.

El caso más notorio, sencillamente espectacular, fue la justificación de la expulsión, la “solución final”, ordenada por Felipe III. Llevó la iniciativa el duque de Lerma, con el impagable concurso del patriarca Juan de Ribera, fautor ideológico desde su sede episcopal valenciana. El profesor Francisco Márquez Villanueva ha debelado el montaje, por otro lado demasiado obvio: toda una patulea de apologistas eclesiásticos, armados de su visceral fanatismo, emplearon su pluma, a sueldo de los poderes, para justificar una de las medidas segregadoras más radicalmente brutales de toda la Edad Moderna, la expulsión de al menos doscientas cincuenta mil almas del solar del que eran naturales, las tierras hispanas. Son nombres que se aducen cuando se quiere hacer antología del rechazo de los dominadores: Pedro Aznar Cardona, Marcos de Guadalajara, Damián Fonseca, Jaime Bleda... Las fechas de publicación de sus alegatos son bien expresivas, entre 1610 y 1614, justo el tiempo en que se están produciendo las deportaciones masivas. No bastaba a esas plumas infames constatar la apostasía de los expulsos —todos, sin distinción—; se imponía ensuciar su memoria, tachándolos de tacaños, libidinosos, demasiado prolíficos, viles en la alimentación, infidentes natos, conspiradores contumaces contra la seguridad nacional...; convirtiendo en vicios lo que eran virtudes probadas: la laboriosidad, la frugalidad, el ahorro...

El profesor Francisco Márquez Villanueva es uno de los grandes renovadores de los estudios de la minorías hispanas. Como buen discípulo de Américo Castro —ese eximio “casi” granadino, circunstancialmente nacido en Brasil, y aquí orillado— desde su doble perspectiva de historiador y crítico literario ha hecho algunas de las más finas lecturas —acaso fuera más exacto decir relecturas— de los clásicos, mayores y menores, incardinando peripecia y obras

en las coordenadas históricas y vitales (su propio origen) con precisión poco común, revertiendo luego en el campo específicamente histórico esas lecturas, lejos de agotarlas en su significación literaria. Su acercamiento al mundo morisco ha sido siempre una invitación a la renovación de los planteamientos y a la adopción de puntos de vista audaces, comprometidos, legítimamente creativos. El mismo título de su libro, *El problema morisco (desde otras laderas)*, compilación de ar-



Tipos moriscos

títulos anteriores publicada en 1991, es ya todo un manifiesto; los contenidos, una sucesión de aldabonazos en el centro de la conciencia del historiador, llamadas a la creatividad, a la relección de los hechos, a la reinterpretación anticonvencional de lo conocido, incluyendo las más sólidas aportaciones habidas en las cuatro décadas que componen el tiempo de estudio científico de los moriscos que siguió a las sugerencias braudelianas y al esfuerzo de los Reglá, Lapeyre, Caro Baroja..., allá por la mitad del siglo pasado. Entiéndase que hablo de algo más que el recurso (mero halago de tibias progresías) del manoseado aserto crociano de que cada generación está llamada a reescribir la historia...

Los moriscos tienen historia, por mucho que hayan debido desarrollarla en el seno de una sociedad mayor, la viejocristiana, y además en la ingrata condición de vencidos. Son sujetos históricos genuinos, no meramente etnológicos. En su tiempo de existencia (más o menos largo, según la región; y sin olvidar el estatus mudéjar, de todo punto decisivo), los moriscos evolucionaron, y mucho, a lo largo del tiempo relativamente breve de su existencia. En el campo económico, y consecuentemente social, su gradación responde a la dinámica de cualquier sociedad viva: una escala casi infinita que va de la indigencia a la opulencia, pasando por todos los posibles estadios, por todos los oficios, profesiones y actividades, ubicaciones geográficas y coyunturas. Estudios recientes son en este punto categóricos. En los últimos años, el antiguo Reino de Granada se ha convertido en espacio privilegiado de progresos historiográficos sustanciales, gracias al trabajo coordinado y sistemático de bastantes investigadores, quienes, a la vez que desvelaban las claves (más razonablemente supuestas que en realidad conocidas) de desenvolvimiento de la sociedad viejocristiana tras los procesos de conquista y repoblaciones (estructura social, mecanismos de diferenciación económica y social, pautas de enriquecimiento de unos y depauperación de otros, constitución de elites...), hacían lo propio con la comunidad morisca en ella inserta. La complejidad de la estructura socioeconómica de la comunidad morisca, su matizada gradación, quedaba asimismo evidenciada. Es decir, el “todos son uno”, tan eficazmente anudado en su tiempo y mantenido por siglos como estereotipo interesado, se disolvía, en el determinante campo socioeconómico, como un azucarillo en agua. Se pasaba así de la intuición plausible a la certeza incuestionable.

No hace falta especial clarividencia para intuir que esta fina gradación económico-social hubo de tener un cierto correlato en el terreno cultural y religioso. Es decir, que los intereses de estatus, tan diversos, también se reflejaron en la aceptación matizada de los parámetros culturales y religiosos de los vencedores viejocristianos y en la incorporación a sus pautas de comportamiento. Los propios intereses de los moriscos, en su gran diversidad de estatus, unidos al afán asimilador de los dominantes, habían de tener su efecto; y más lo hubieran tenido de no haberse producido la guerra (1568-1570) y la deportación subsiguiente, que yuguló de un solo tajo ese proceso —que, por cierto, siempre contó con enemigos poderosos y activos, quienes más que a la asimilación aspiraban a lucrarse de sus bienes y de la explotación de sus personas, además de los fanáticos religiosos, incapaces de imaginar una situación distinta de la de meros vencidos, apóstatas sin remedio...—. Cuando más necesario se hacía pasar de la intuición —algo más que eso, pues el caso de los moriscos castellanos ha avanzado algunas pautas de comprensión, traspolables al caso granadino— a la certeza, nos llega una obra muy notable, una investigación

universitaria de primera línea, de la mejor factura académica, de una estudiosa, Amalia García Pedraza, que ya había avanzado en trabajos menores algunas de las tesis aquí defendidas: *Actitudes ante la muerte en la Granada del siglo XVI. Los moriscos que quisieron salvarse* (Granada, Universidad, 2002, 2 vols.).

La autora realiza su investigación sobre la base de una documentación primaria esencialmente difícil, enormemente laboriosa, los protocolos notariales, que posibilita el acercamiento a la temática pretendida —queda contrapuesta a la inquisitorial, base del concepto de criptoislamismo generalizado—. La única que le podía permitir trazar empíricamente el perfil de lo que ella misma había llamado “el otro morisco”, y que ahora, al final de un largo análisis, concreta en un “echar una mirada” a “esa gama de grises” que, además de los clásicos colaboracionistas, formaban también “esas y esos cristianos nuevos, que, desde distintos sectores sociales, incluidos los más humildes, ensayaron compatibilizar su ‘ser moro’ con la forma de ‘estar’ que se les exigía bajo una reiterada, y siempre amenazante, llamada a ‘parecer buenos cristianos’”.

Los setenta años de la existencia morisca granadina no pasan en balde; el poder asimilador de las instituciones, especialmente las eclesiásticas, y la fuerte presión social surtieron su efecto: el análisis de los testamentos a lo largo del período demuestra una evolución cierta en ese sentido. En ningún momento se plantea la cuestión de la sinceridad,

pues, efectivamente, este es un parámetro no mensurable. La conveniencia económica y social, entre la que es sin duda plausible la búsqueda de la legitimación de la descendencia, en una sociedad veterocristiana fuertemente impregnada de religión, es motivación suficiente. Precisa la autora: “...hasta la década de los años cuarenta, predomina el testamento manejado como instrumento de transmisión patrimonial y resorte capaz de dotar de seguridad jurídica las relaciones inter y extracomunitarias de quien lo otorgaba”. Con el paso del tiempo, “se comienza a detectar la progresiva interiorización del andamiaje ideológico sobre el que se sustentaba la sociedad castellana”, lo que se vino a traducir en la asunción de ritos religiosos, sobre todo en relación con la muerte, que ejemplificaba una ruptura con su tradición islámica... La misma adscripción de algunos a las cofradías es sintomática de que “hubo unos cristianos nuevos, hombres y

mujeres, que comprendieron que la salvación en el ‘más acá’, y tal vez la salvación en el más allá, sólo la alcanzarán siendo, pero sobre todo pareciendo, buenos cristianos”.

Estas son resumidas a su mínima expresión las conclusiones de un trabajo que ha dado más de mil páginas de densa tipografía. Me he permitido presentarlas prefiriendo las palabras de la autora. Podrían parecer cortas para tan largo recorrido investigador. No lo creo, pues, como ya se encarga de advertir Amalia García Pedraza al comienzo, el trabajo puede ser más fructífero por las interrogantes que plantea que por las mismas conclusiones que alcanza, necesariamente relativas dada la naturaleza y magnitud de la materia investigada. Por ello precisamente, me parece excesiva la crítica que hace de la historiografía anterior —donde brillan con igual intensidad las filias y las fobias—, particularmente la referida a la vida religiosa de los moriscos y el problema del criptoislamismo, en un capítulo, el primero del libro, que, por sí mismo, constituye un buen recorrido historiográfico y un agudo estado de la cuestión de los estudios moriscos.

Pero el verdadero gran mérito de este trabajo es el análisis que realiza de la multitud de temas que incluye el enunciado del libro, las “actitudes ante la muerte”, imposibles de aludir aquí ni en su mero enunciado. Aparte la ingente



Mujer morisca amamantando a su hijo



Mujeres moriscas con traje de casa, con traje de calle y con almalafa, respectivamente.  
Christoph Weiditz

tarea de la lectura de más de mil seiscientas escrituras de última voluntad, cruzada en la medida de lo posible con la de otra documentación de distintos archivos, la investigación cuenta con una seria fundamentación teórica de cada problema planteado y el estudio comparado no sólo con los producidos en España (mayormente centrados en el siglo XVIII), sino con el paradigma francés de la historia de las mentalidades —hoy en alguna medida cuestionado— en que se significan nombres tan prestigiosos, inexcusables, como Philippe Ariès, Pierre Chaunu o, sobre todo, Michel Vovelle. Así se redime de cualquier posible tentación localista, y alcanza la dimensión de excelencia académica, tan escasa en la producción universitaria. La calidad de esa aportación

puede curar incluso de la incapacidad para fijar una evaluación numérica del fenómeno asimilatorio, imposible dada la naturaleza de la fuente archivística principal, agravada por el hecho de circunscribirse el estudio a la ciudad de Granada, la capital del reino, abismalmente distinta de los medios rurales, mucho más distantes de las sugerencias de los poderes fácticos y de las instituciones (como acaso se ejemplifique en el suceso de los “martirios” de las Alpujarras de la nochebuena de 1568, que hemos estudiado en otro lugar).

Cuando cada día somos asaeteados por un incontable número de publicaciones históricas insustanciales, una plaga contagiosa, fruto mayormente del atrevimiento de eruditos locales y especímenes asimilados y de la incompetencia de los responsables institucionales y de editores inhábiles que les dan acogida y respetabilidad, la aparición de una obra como la que firma Amalia García Pedraza debe ser saludada con apasionado entusiasmo, tanto como el que muestra la autora en la reafirmación de sus tesis. No huelga, pues, que se le dedique una pequeña reseña, apenas una noticia, fuera de los cauces habituales de las revistas especializadas. Tanto menos, cuanto que la temática que la sustenta, los moriscos, mantiene su vigencia recurrente, y que el libro está lo bastante bien escrito como para poder ser leído por un público ajeno al puro especialismo. Desde un inquietante presente, donde pareciera que la historia se repite, acaso alguien saque alguna lección. Acaso la que da título a esta pequeña reseña: ni antes ni ahora todos son uno. ■



# Palestina: un pueblo víctima de las víctimas

José Ortega

Los gravísimos enfrentamientos que de forma vertiginosa se vienen desarrollando en los últimos meses entre palestinos e israelíes tienen una raíz histórica que se remonta a la fundación de Israel. Este Estado constituye una anomalía histórica y nunca podrá llegar a ser una nación-estado mientras mantenga una estructura colonialista. Israel es una democracia formal, pues, de hecho, se fundamenta en unos principios teocráticos que sacralizan la tierra bíblica con el intencionalmente vago concepto de «Eretz Israel» («Tierra de Israel»). Israel viola sistemáticamente resoluciones del Consejo de Seguridad desde la histórica 242 (1967) que consideraba inadmisibles la apropiación de territorios por la guerra; ignora el derecho del «habeas corpus», en sus cárceles se utiliza la tortura y se perpetrán asesinatos selectivos contra enemigos políticos. Los generales, desde Moshe Dayan a Ariel Sharon, han defendido la tesis de la «redención de la tierra sagrada». Israel es también el único Estado del mundo que no tiene mapa y que no constituye un Estado de sus ciudadanos, sino de todo el pueblo judío. En virtud de las «leyes de



Retorno», todo judío de cualquier parte del mundo puede convertirse en ciudadano judío, mientras que a ninguno de los cuatro millones de palestinos que viven en el exilio se les permite volver a su tierra. Por otro lado, los no judíos dentro de Israel son oficialmente discriminados en todos los ámbitos de la vida. El movimiento sionista no ha cesado de luchar en dos frentes: apropiación de la tierra mediante la eliminación o expulsión de la población palestina y la masiva inmigración de judíos de la diáspora mundial. Es decir: cuantos menos palestinos más tierras para los judíos. Esta política demográfica, defendida por todos los gobiernos de Israel, se ha traducido en la creación de unos 200 asentamientos distribuidos estratégicamente por todo el territorio palestino como parte del programa sionista basado en el expansionismo mesiánico en el que confluyen sionismo y judaísmo. El sionismo fundacional ha sido desplazado por una cultura identitaria de raíz religiosa de la que Israel se sirva para llevar a cabo su proyecto nacionalista. Y, contra todas las leyes internacionales, sigue manteniendo una ocupación militar durante 35 años lo que hace que Palestina sea el único país del mundo bajo ocupación extranjera.

La actual ofensiva contra la «infraestructura terrorista palestina» (tendidos eléctricos, canalización de aguas, aeropuerto de Gaza, construido por España dentro del marco de la Unión Europea, archivos municipales, académicos, etc.) forma parte de un plan para acabar con la Autoridad Nacional Palestina que se remonta a 1996. El objetivo de Ariel Sharon desde 1948 ha sido la destrucción de la nación palestina con un método típico del nazi: la limpieza étnica. Su política de «tierra quemada» no apunta a una solución del conflicto, sino a su dramática exacerbación. Aprovechando la consternación producida en la opinión internacional por el atentado de las Torres Gemelas, Sharon desata una feroz campaña para destruir no sólo vidas y propiedades palestinas, sino la memoria escrita de este pueblo. A partir de esta fatídica fecha se ha incrementado la islamofobia disparando la susceptibilidad occidental contra los países musulmanes. El primer ministro israelí se ha valido tendenciosamente del 11-S para confundir los atentados suicidas palestinos con el terrorismo de Al Qaeda. Pero la violencia desatada con la limpieza étnica, conocida con los eufemismos «Muro Defensivo», «Camino Firme» y «Operación Cuestión de Tiempo», no ha hecho sino reforzar la moral y la solidaridad del pueblo ocupado. Igualmente ha restituido la credibilidad de un desprestigiado Arafat y puesto de manifiesto la cínica actitud de la comunidad internacional (Unión Europea, Naciones Unidas y Liga Árabe). En el largo proceso de las fallidas negociaciones, durante las cuales los israelíes no han cesado de crear nuevos asentamientos, los palestinos nunca han sido considerados como iguales y han sido obligados a hacer vergonzosas concesiones. La política de asentamientos y la ocupación de los territorios palestinos en Gaza y Cisjordania constituyen un error fatal por el que los judíos, culpables e inocentes, están pagando un alto precio. A Israel se le ha de exigir que cumpla con las leyes internacionales y que acepte una partición real, y no

una nueva forma de «apartheid». La resistencia palestina, no exenta de actos terroristas, debería concienciar a la opinión pública, especialmente en los Estados Unidos y Europa, explicando la historia de Palestina para de esta manera poder contrarrestar el control mediático del sionismo, el aparato de propaganda más formidable y temido del mundo, que identifica al pueblo judío con el holocausto y al palestino con el terrorista. Si hay una verdad universal en el holocausto es que ese trágico suceso, castigo colectivo de millones de seres, no debería ser infligido ni al pueblo judío, ni a ningún otro.

Ningún otro Estado podría mantener tal ocupación militar sin contar con el apoyo incondicional del gobierno norteamericano. El Congreso de los Estados Unidos, después de la masacre del campo de refugiados de Yenín, aprobó por una abrumadora mayoría (4.V.02) una serie de resoluciones de apoyo al Gobierno israelí y de condena, sin matices, de la Autoridad Palestina y Arafat. El sionismo ha sembrado la envenenada semilla del odio con sus largos años de ocupación y humillación del pueblo palestino. La venganza ha reemplazado a la esperanza en generaciones nacidas en los campos de refugiados. Los palestinos son las víctimas de las víctimas de la política suicida del Estado sionista que ha refinado el arte de la explotación del antisemitismo y el holocausto, presentándose al mundo como víctima y negándose a aceptar el hecho de que los palestinos, fuera y dentro de Israel, tienen los mismos derechos que ellos. Israel siempre ha tratado a los palestinos como un enemigo, nunca como un pueblo con derechos colectivos y reivindicaciones territoriales legítimas.

Yenín pasará a engrosar la larga lista de crímenes que jalonan el conflicto palestino-israelí, desde la matanza de Qibya (1953) a la de Sabrá y Chatila (1982). Pero el minucioso plan destructivo del gobierno israelí que culmina con la masacre de Yenín tiene una nueva componente: la violencia catastral. Esta obedece a una estrategia cuyo objetivo no es sólo eliminar o desplazar a la población palestina, sino convertir todo el territorio palestino en un erial borrando toda señal de identidad del palestino con su patria y su pasado e impidiendo la fundación de un estado palestino. El antisemitismo que el gobierno de Tel Aviv está provocando, atraerá a la «tierra prometida» a miles de judíos llamados a poblar los territorios ocupados. La paz es visceralmente rechazada por los judíos de los asentamientos, conscientes de que cualquier intento de pacificación supondría una amenaza a su situación privilegiada. A la espesa y estratégica red de asentamientos nunca han dejado de dar su beneplácito ni los gobiernos del Likud, ni los gobiernos laboristas que son los que ostentan el récord de construcción. El ejército israelí podrá destruir vidas, propiedades urbanas y agrícolas, pero no será capaz de minar el espíritu del pueblo palestino y su inalienable derecho a un Estado realmente independiente. Si la O.L.P. desaparece, lo que parece ser el objetivo de Sharon y el presidente Bush, Hamás se convertiría en el último refugio de los palestinos desesperados, y el conflicto, que es político-territorial, pasaría a ser estrictamente fundamentalista. ■





Amelina Correa Ramón

# Cándida López Venegas

## Dualidad y contradicción

narrativa

En cualquier aproximación histórica al estudio de la literatura femenina en España -una historia, no lo olvidemos, aún en gran medida por *desvelar*- durante el periodo comprendido entre el último tercio del siglo XIX y el primero del XX, debe tenerse en cuenta la situación que compartieron las escritoras decimonónicas y que podemos denominar como «construcción ideológica de la mujer», modelo sociocultural impuesto que sirvió para confinarlas en el único espacio que les era lícito ocupar, el de la domesticidad.

Este es el caso de la -hasta fecha reciente- olvidada escritora granadina Cándida López Venegas<sup>1</sup>, autora de una extensa obra que abarca casi todos los géneros<sup>2</sup> y que encarna a la perfección el característico conflicto dual presente en la mayoría de sus coetáneas, compañeras de letras hacia las que demostrará un sentimiento de clara fraternidad, ocupándose con regularidad en sus artículos de nombres como los de Emilia Pardo Bazán, Carmen de Burgos y Concepción Arenal, entre otros muchos.

Tras una primera datación de sus aportaciones literarias, resulta sorprendente constatar que, aunque su firma se halle presente en multitud de periódicos y revistas, tanto locales como nacionales, entre los años 1901 y 1918 (*El Defensor de Granada*, *El Triunfo*, *La Publicidad*, *La Voz del Siglo*, *Heraldo de Granada*, *El Profesorado* y *La Alhambra* - con quien mantuvo su colaboración más asidua-, en Granada; *El Regional* y *La Democracia*, en Almería; *Ramillete literario*, *Almanaque del Diario de Córdoba* y *Andalucía*, en Córdoba; *La Patria*, en Jaén; *La Voz del Pueblo*, en Huelva; además de otros en Madrid, Pontevedra y Valladolid), sin embargo haya resultado considerablemente dificultoso reconstruir su trayectoria biográfica.



Sus propios textos, y las exiguas noticias que de ella ofrecen las escasas fuentes documentales que citan su nombre, nos dibujan a una mujer inteligente y culta, que manifestó desde su juventud una doble vocación artística concretada en el cultivo de la literatura y la pintura.

En cuanto a sus colaboraciones en la prensa del momento, abarcarán el ensayo, la narrativa breve, y, en menor medida, el género poético. Entre los temas que ocuparán su interés se pueden citar: el sentimiento de justicia social, la defensa de la educación y la cultura, la preocupación por la situación de decadencia en que se encontraba España, su posición contraria hacia la hipocresía y los convencionalismos sociales y la manifestación de una profunda fe religiosa.

Pero uno de los temas que centrará de manera prioritaria su atención será el relativo a la situación de la mujer<sup>3</sup>, a la que dedicará numerosos artículos donde se refleja un punto de vista de filiación feminista, puesto de relieve en su decidida lucha a favor de la igualdad de derechos entre ambos sexos, propugnando la necesidad del acceso femenino a prácticas profesionales y artísticas tradicionalmente vedadas para las mujeres hasta ese momento, como la medicina, las letras o la pintura.

La concienciación acerca de la imprescindible necesidad de la instrucción femenina para alcanzar esa necesaria emancipación resulta una constante en gran parte de las autoras del periodo<sup>4</sup>. En el caso de nuestra escritora, ésta lo manifestará en varias ocasiones, entre las que se pueden destacar, por el especial interés que presentan, sus artículos titulados «La instrucción en la mujer» y «El feminismo»<sup>5</sup>.

En cuanto a su percepción de la situación concreta en que se encuentran las autoras del periodo, sus conclusiones resultan tanto más desoladoras, pues constata que, aun en los primeros años del siglo XX, el rechazo social es muy intenso. Por ello, justificará el frecuente uso que se verán obligadas a hacer de los seudónimos (ella misma firmará frecuentemente como *Violante*) con el único objeto de enmascarar su vulnerabilidad.

Sin embargo, y a pesar de la indudable valentía y sinceridad de las posiciones demostradas durante años en favor de la igualdad de la mujer, tampoco Cándida López Venegas quedará libre de las contradicciones internas que caracterizaron a la inmensa mayoría de sus contemporáneas. De hecho, su firma va a aparecer en la portada de un libro titulado *Trato social. Cartas a Rina* (Granada, Imp. de F. Gómez de la Cruz, 1908), que no es sino un manual de buenos modales para señoritas a la antigua usanza<sup>6</sup>. En dicho libro, y aunque parezca un contrasentido con lo que de la autora hemos visto hasta aquí, Cándida López Venegas parece integrarse de buen grado en el papel de *ángel del hogar* que le correspondería según las normas sociales imperantes. Este extremo parecen confirmarlo las palabras del erudito granadino Francisco de Paula Valladar (1852-1924), que en el año 1907 escribirá una elogiosa semblanza sobre la escritora en la revista que él mismo dirige, *La Alhambra*. De su lectura se desprende la imagen de una mujer polifacética, que cultiva pintura y literatura, estudia idiomas y se preocupa por cuestiones filosóficas y sociológicas. Sin embargo, el articulista no deja de resaltar igual-

mente en la autora lo que considera propio de su sexo<sup>7</sup>: «Cándida [...] es mujer y no deja el cuidado de su casa, es excelente y cariñosa hija y las mismas manos que pintan y escriben, saben guisar, coser y bordar, y no se denigran de manejar un plumero o una plebeya y prosaica escoba»<sup>8</sup>.

Pero la verdadera razón de ser de estas palabras, así como de la publicación del libro *Trato social* por parte de la escritora granadina, habría que buscarla en la continua necesidad de autojustificación que van a sentir inexorablemente nuestras autoras finiseculares. López Venegas aboga por la superación de la desigualdad entre sexos, pero no puede evitar darse cuenta de que la consecución de los objetivos se vislumbra aún muy lejana. Por ello, y cediendo igualmente a las profundas contradicciones en que la sociedad sumía a las mujeres que no se conformaban con asumir roles ya establecidos, se verá obligada a salvaguardarse de las críticas, del rechazo social, de la amenaza de ser vista como un ser anormal, probando que su feminidad no se ha visto afectada por el cultivo de la literatura, y cumpliendo con sus «obligaciones» como cualquier mujer, a pesar del íntimo coste moral que pueda suponerle.

Esta profunda escisión ideológica que se manifiesta en sus escritos, bien pudiera explicar -una vez desentrañada su biografía<sup>9</sup> - la razón que llevó a la desaparición de su firma, hasta entonces asidua en la prensa local de Granada, después de la segunda década del siglo XX, así como a la ausencia de cualquier mención o noticia suya con posterioridad a esa fecha.

Nacida un 29 de agosto de 1882 en la localidad de Yegen, pequeño pueblo de la Alpujarra granadina (quizá más conocido por los años que en él viviera Gerald Brenan<sup>10</sup>), fue hija primogénita y única mujer entre tres hijos. Aprendería sus primeras letras en la casa de su abuelo materno, para poco tiempo después, y por decisión de sus padres -conscientes de su inteligencia y de sus precoces aptitudes- trasladar el domicilio a Almería al objeto de que pudiera cursar allí estudios reglados. De este modo, Cándida permanecerá interna en el Colegio de las Siervas de María desde el año 1893 hasta 1898.

En Almería es donde parece dar sus primeros pasos en el mundo de las letras, escribiendo y cultivando la amistad de jóvenes literatos como José Campos Espadas, por cuya mediación salen a la luz sus primeros textos publicados en la prensa andaluza<sup>11</sup>.

A finales de 1901 la familia traslada su residencia a Granada, ciudad donde verdaderamente se dará a conocer como escritora. Aquí publicará asiduamente artículos, relatos, novelas, etc., hasta los inicios de la segunda década del siglo, en que su firma, como ya se ha adelantado, desaparece, en principio inexplicablemente, de los medios de prensa.

La justificación a esta definitiva ausencia se encuentra en los sucesos biográficos que determinaron su vida tras la enfermedad y posterior fallecimiento de su hermano José. Cándida hubo entonces de trasladarse a su pueblo natal, instalándose en la casa solariega familiar con el objeto de ayudar a su cuñada en el cuidado de sus siete hijos, a cuya educación contribuyó decisivamente.

De esta manera transcurriría su existencia; retirada del mundo literario y circunscrita al ámbito familiar, un espacio al que probablemente se sintiera destinada por su condición de mujer. En Yegen vivirá hasta el estallido de la guerra civil, que obligará a la familia a abandonar la casa



Retrato de la escritora en la revista granadina *La Alhambra* (1907)

para instalarse en la también localidad granadina de Padul, donde permanecerán hasta el final de la contienda, en que volverá, ya de manera definitiva hasta su muerte, acaecida el 27 de febrero de 1956, a la localidad alpujarreña.

## Notas

1. Cf. CORREA RAMÓN, Amelina, *Plumas femeninas en la literatura de Granada (siglos VIII-XX)*. *Diccionario-antología*, Granada, Universidad de Granada/Diputación de Granada, 2002, pp. 266-273.
2. Se pueden recordar, por ejemplo, sus novelas *Las luchas del destino* y *¡Redimida!*, así como su comedia *María*, todas ellas anteriores a junio de 1907 (Cf. V. [VALLADAR, Francisco de Paula], «Cándida López Venegas», *La Alhambra*, Granada, n.º 223, 30 de junio de 1907, pp. 276-277), además de varias obras de ensayo.
3. Cándida López Venegas recogerá parcialmente sus reflexiones y pensamientos acerca de la situación femenina en el volumen de ensayo titulado *La mujer ante el derecho, la familia y la sociedad*, s.f. [a. 1907].
4. Cf., en esta misma línea de argumentación: CORREA RAMÓN, Amelina, «Plumas femeninas en el fin de siglo: del ángel del hogar a la feminista comprometida», *Ojancano. Revista de Literatura Española* (University of North Carolina/University of Georgia), n.º 18, abril de 2000, pp. 61-96, artículo en el que se recoge, además, una primera semblanza de Cándida López Venegas.
5. LÓPEZ VENEGAS, Cándida, «La instrucción en la mujer», *El Profesorado*, Granada, [h. febrero 1902] y «El feminismo», *La Patria*, Jaén, [h. 1902-1903]; *apud Cuaderno para copias de los escritos de la Señorita Doña Cándida López Venegas*, s.p. (manuscrito original conservado por los familiares de la autora).
6. Cándida López Venegas traducirá también al español, y prologará (en 1911), la obra de Théodore Joran, *Alrededor del feminismo* (Valencia, Sempere y Cía., s.f.). Joran fue uno de los ensayistas franceses más contrarios al movimiento sufragista, autor entre otros de los «elocuentes» *Le mensonge du féminisme* (París, Jouve, 1905) o *Le Suffrage des femmes* (París, A. Savaète, 1914).
7. Cf., en este sentido, la entrada dedicada a Cándida López Venegas en uno de los escasos diccionarios de autores donde se recoge su nombre junto con unos escuetos datos acerca de su obra literaria, y en el que se destaca que se debió a «su iniciativa una Exposición de Labores que alcanzó resonante éxito» (CUENCA, Francisco, *Biblioteca de autores andaluces modernos y contemporáneos*, La Habana, Tip. Moderna, 1921, p. 207).
8. V. [Francisco de Paula Valladar], *op. cit.*, p. 277.
9. La imposibilidad inicial de obtener datos biográficos documentados sobre la autora, más allá de un único retrato fotográfico -un tanto borroso- publicado por la revista *La Alhambra* en 1907, y de alguna mención biográfica publicada en revistas de la época, activó la necesaria búsqueda de fuentes más próximas (Cándida López Venegas no tuvo descendencia ni contrajo matrimonio) que pudieran certificar la validez de lo investigado. Por ello, debo agradecer sinceramente a los familiares de la autora el acceso a varios documentos (artículos de su puño y letra y fotografías), así como a datos facilitados en comunicaciones postales y entrevistas personales que han resultado finalmente imprescindibles para establecer la biografía de la escritora.
10. Brenan, que estuvo en Yegen entre el otoño de 1919 y la primavera de 1924, así como desde la primavera de 1929 hasta diciembre de 1934, para volver después en la primavera de 1955, habla en sus obras de Cándida López Venegas y de su hermano José, que ejercía como médico en esta localidad granadina. No obstante, los datos que aporta sobre la escritora y su familia resultan controvertidos, pues no cuentan con la autenticación de sus familiares. Cf., en relación a los *recuerdos* de Gerald Brenan, el capítulo V, «Amor y política», en *Al sur de Granada* (Madrid, Siglo XXI, 1991, 13a ed.).
11. Según relata José Campos Espadas, la entrada de Cándida López Venegas en el mundo de la literatura «no hubiera sido tan temprana, dada su modestia, si cierto día hablando de artes y letras no me hubiera leído varios de los muchos trabajos inéditos que guardaba. Conocí el valor de ellos y sus grandes condiciones literarias y alentándola a seguir ese camino, la convencí publicara en la Prensa sus artículos» (CAMPOS ESPADAS, José, «Biografía», *La Patria*, Jaén, febrero 1902; *apud Cuaderno para copias...*, s.f. [h. 1903], s.p.).



# Tiempo de aforismos



José Carlos **Rosales**

Cristóbal Serra, que lamentablemente no ha podido colaborar en estas páginas por razones de salud, decía en el prefacio de *Efigies* (Tusquets, Barcelona, 2002) que “el aforismo es la poesía que de líquida pasó a sólida”. No cabe duda de que esta frase afortunada recoge con suficiente claridad los rasgos centrales que, en nuestra opinión, pueden definir al aforismo: su carácter lapidario, su elocución poética, su aspiración de universalidad, y su capacidad de orientación en la intrincada naturaleza del mundo. “El aforismo, afirmaba Ezra Pound, contiene una verdad profunda”. Y esa verdad profunda, en palabras de Serra, adquiere en el discurso aforístico la calidad de monolito literario. Ahora que la literatura —y los libros— parece que han desaparecido del horizonte de las cosas comunes y cercanas —casi ningún alumno de cualquier facultad lleva un libro en la mano—, el aforismo recupera prestigio y seguidores. Tal vez las últimas relecturas —tan sesgadas— de Baltasar Gracián tengan algo que ver en esta recuperación relativamente atemporal de un discurso didáctico tan llevadero y portátil como el de los aforismos. Ya nos lo explica Manuel Garrido Palazón en el trabajo con el que abri-

mos estas nuevas páginas de literatura española. De todas formas, en la literatura más joven —Lorenzo Oliván y Juan Varo son dos buenos ejemplos—, el retorno a la

brevidad de la escritura aforística no nace sin causa o de un transitar equivocado y vacío. En primer lugar tenemos la provechosa tradición de un José Bergamín —cuyo pensamiento poético es analizado por Alfonso Lázaro Paniagua— o de un Juan Ramón Jiménez —del que Rafael Juárez nos ofrece una selección de 25 aforismos—; y, en segundo lugar, vivimos tiempos de inseguridad manifiesta en los que el aforismo puede darnos anclaje, puntos de referencia, rumbo. Pero nada de esto sería posible sin la atractiva arquitectura de los aforismos, una arquitectura que bajo su fragmentaria apariencia siempre esconde —cuando está en manos fiables— su inclinación unitaria, su moderada voluntad de permanencia. Con los aforismos ocurre igual que con los árboles, a veces no nos dejan ver el bosque. Y a ese bosque —tan inagotable, tan útil— nos aproximamos en las páginas que siguen bajo la fértil indicación de Juan Ramón Jiménez: “andar entre lo inútil envejece”. Y el aforismo puede que sea antiguo, pero no está viejo.

## Arcanidad con visos de divinidad

Los aforismos de Baltasar Gracián

Manuel Garrido Palazón



**Parecería que la frase corta** es la propia de tiempos de crisis, en la tradición retórica occidental. Así lo entendió Tácito, que en el *Diálogo sobre los oradores* establece ya una causalidad perdurable entre la política y los distintos tipos de elocuencia, a la vez que mostraba la existente entre la falta de libertad y la brevilocuencia en sus anales de los poderes tiránicos en la Roma del siglo I d.C. Así lo habían de entender quienes, en torno a 1600, quisieron dar cuenta también de una situación histórica crítica que, para ellos, podía explicarse con los medios retóricos e ideológicos que proporcionaban Tácito u otros antiguos como Séneca porque creían aún, humanísticamente, en la *similitudo temporum* entre la Roma imperial y la Europa del incipiente absolutismo monárquico. No extrañe, pues, que el principal promotor de Tácito, junto con Séneca, en esa época fuese Justo Lipsio en obras como las *Políticas* de 1589. Lipsio, además de algunos autores italianos, enseñaron también a los españoles a hacer filosofía política a la manera senequiana y tacitista, a la que se unía de modo esencial la visión cristiana procedente de la Educación del príncipe cristiano de Erasmo (1516), utilizando para ello, como su espacio discursivo natural, la frase breve y sentenciosa, o bien abiertamente, según elige Erasmo ya en esa obra temprana, el aforismo; muy leídos fueron, por ejemplo, los escritos recogidos por un discípulo de Lipsio, Eric Puteanus, en *De lacónismo syntagma* de 1611. Esta unión de reflexión política y estilo aforístico bajo el ejemplo principal de Tácito fue tan estrecha que se denomina tacitistas los tratados que la realizaron en España: desde los Aforismos de Antonio Pérez, pasando por el Tácito español ilustrado con Aforismos de Baltasar Álamos de Barrientos en 1614, hasta llegar a “los doce Gracianes”, esto es, a los doce tratados que el jesuita aragonés Baltasar Gracián tenía escritos o esbozados cuando los abrevió en los aforismos de su *Oráculo manual* en 1647; mejor dicho, cuando se los abreviaron, porque, según reza en los preliminares del libro, no habría sido Gracián,

sino su mecenas y amigo don Vincencio Juan de Lastanosa quien los habría recogido “de las obras, impresas y manuscritas, de Lorenzo Gracián”, tratando así a Gracián, a Baltasar no Lorenzo, igual que Álamos había hecho con Tácito, o Fernández de Navarrete con Séneca, o sea, como autor en el sentido humanista, como autoridad, oracular incluso, pero sobre esto volveremos al final porque es esta autorización extrema de la escritura gracianesca la que nos dará su última clave.

Con Gracián, pues, y, en especial, con el *Oráculo manual* (desde ahora OM), nos situamos en el culmen de la corriente de reflexión política y práctica retórica que se conoce como Tacitismo del siglo XVII. Aquí desembocan los tratados de educación de príncipes mencionados, a los que hay que sumar el primero de Gracián, *El héroe* (1637), dedicado por el autor a Felipe IV, apelando para ello a la misma brevedad material de “un libro enano” y a la sintáctica de sus “breves períodos” como su mayor valor “en el museo real”, con el fin de “sacar un varón máximo” y “ya que no por naturaleza, rey por sus prendas”, para lo cual se apoya en “Tácito, político”, pero también en Séneca, Esopo, Homero, Aristóteles y, entre los modernos, en “el conde”, “cortesano”. Es *El cortesano* del conde Castiglione, que está también en el origen de este tipo de obras que se proponía educar no sólo al príncipe, sino también su entorno, casi siempre —no, por supuesto, en la obra italiana— por medio de la frase sentenciosa y aforística, la cual revela una primera función didáctica y mnemotécnica que la emparenta con los proverbios, adagios, apotegmas o fábulas practicados por los mismos autores, desde Erasmo hasta Gracián. No en vano éste recuerda al fabulista Esopo, u otras veces a Valerio Máximo, el autor latino de unos *Dichos y hechos* a los que se recurrió mucho para suministrar ejemplos de moralidad a los tratados en cuestión; igual que se hacía, en un desarrollo cronológico paralelo, en las misceláneas con las que estos tratados también mantienen rasgos comunes dentro de la órbita educativa, y no hay más que leer las obras de Gracián, vistas en el conjunto no en la unidad aforística, para percibir lo que tienen de colecciones “de varia lección”, aunque sea “en delecto”, es decir, con orden y elección, como se dice del OM. Así que, en suma, carácter colectáneo, libación erudita, fuerza impresiva y mnemotécnica del aforismo, lo sitúan de lleno en la literatura didáctica cortesana. Por eso, el francés Saint-Evremond apreciaba que basta el primor primero de *El héroe* para hacer un caballero perfecto; por eso, el OM fue traducido al francés en 1684 como *L'homme de cour*.

No obstante, el aforismo 1 del OM generaliza: “Todo está ya en su punto, y el ser persona en el mayor”. La educación aforística tendría un sentido general humano, además del áulico. Por él se traducía *El discreto* al italiano en 1679 como *L'Uomo universale* y al francés en 1723 como *L'Homme universel*. Y, aunque es verdad que en este último caso estamos ya en pleno siglo de la Ilustración y, por tanto, de la moral humanitaria abstracta, lo cierto es que si un tratado cortesano pudo interpretarse así fue porque contenía ya las semillas de esa moral. Muchos aforismos del OM están dedicados al hombre sin más, por ejemplo, “Hombre en su punto”, “Hombre con fondos” o, en fin, “Hombre universal”. Esto no quiere decir que Gracián llegase a una visión antropológica libre de determinaciones estamentales. El hombre de Gracián, aun en sus facetas aparentemente más individuales, es siempre el de la sociedad de corte que evolucionó a la par del Absolutismo, cuyo principio máximo de la Razón de Estado revertía en el plano civil en “una razón de estado de sí mismo”, como la que le ofrece Gracián al lector de *El héroe*. De hecho, había sido en el seno del tacitismo político donde comenzó a delinearse una imagen del individuo, mientras se buscaba una moral natural, como las de Tácito o Séneca, que reforzase la política cristiana en un tiempo en que se vivía la desacralización de los asuntos humanos tanto en la teoría, desde Maquiavelo —el verdadero haz del tacitismo, a veces también llamado antimaquiavelismo—, como en la práctica histórica de la



guerra entre Estados y la violencia estamental. Además, en estas circunstancias, esa imagen del individuo, nunca visto en abstracto, sino, con Gracián, siempre “en su siglo”, fue delineada por el estilo de la brevedad y, ahora también, de la oscuridad, como la mejor sutura retórica posible en la tensión entre el individualismo y el absolutismo emergentes. Ante esta tensión, el aforismo apenas conserva su primera función docente, para uso del preceptor real, aunque algo le quede de ella sí, frente a la frase larga y plena, ciceroniana, sirve para evitarle al príncipe ser entretenido “in dicerie” que lo distraigan de los “commodi publici”, como advertía otro aforista parejo a Gracián, el boloñés Virgilio Malvezzi. El aforismo deja de ser un mero medio de retórica docente y llama la atención sobre sí, como instrumento y señal de una rhetorica utens adecuada para moverse con prudencia en dicha sociedad cortesana que tiene entre sus elementos definidores un comportamiento verbal dominado por el silencio y el secreto, como ha explicado Norbert Eliás, el responsable de su acuñación sociológica, quien recurre a Gracián, en concreto, al aforismo 117: “Nunca hablar de sí”. Valga éste como ejemplo de los muchos que se pueden poner para explicar que esa prudencia, propiamente el objeto del *Oráculo manual y arte de prudencia*, es en buena medida prudencia verbal y que los aforismos no sólo nos lo dicen, sino que lo efectúan, como verdaderos actos de habla. Hablan del silencio, el secreto y la reticencia, casi callando, en secreto y reticentemente, para no molestar al interlocutor áulico, pero asimismo para guardarse de él, sea quien sea. Hablan de la disimulación, disimulando, a comenzar por la publicación con pseudónimo, que suele emplear Gracián, junto con otros recursos paratextuales, primero para despistar a su Orden y, en última instancia, para escudarse en un entorno donde, pese a su voluntariosa defensa de la “civil conversación”, ya no valía un comportamiento verbal cortesano de sentido único o biunívoco propio de un mundo cerrado con unas pocas fuerzas domesticables, y domesticables por la palabra dialógica, como había sido el de Castiglione. En un siglo y pico el mundo social se ha complicado y ese comportamiento se ha vuelto multívoco, abierto e indeterminado en torno a una sola, pero incontrolable fuerza, la de Leviatán, como advierte el también par de Gracián en algunos aspectos, Hobbes, otro lacónico. Ambos coinciden en la visión lupina de las relaciones humanas, la cual requiere tácticamente de la retórica aforística del silencio y el disimulo, entre otras cosas porque es la que mejor sirve para aparentar las “incomprehsibilidades de caudal” pedidas por Gracián en esas relaciones por medio de y con el aforismo, que, además del estilo de la prudencia, es también, en complemento, el estilo del caudal interior. Ahora bien, la interioridad, a la que el aforismo de Gracián más alude que realmente desvelarla —como en un envite—, no vale tanto filosóficamente por sí misma, como había valido ya en la frase también corta y densa de los *Ensayos* de Montaigne, cuanto por su juego incesante con la exterioridad: un juego que no se vive como el conflicto insalvable en que se deba-

.../...



tía el racionalismo moderno, sino que se resuelve retóricamente o “en hermenéutica”, según se ha dicho a propósito de otra obra aforística coetánea, *Della dissimulazione honesta*, del también eclesiástico Torcuato Accetto (1641). Esta hermenéutica infinita, para los moralistas cristianos como Gracián, la sostiene el aforismo que dice y, simultáneamente, calla, con lo que, sin relegarlas, le da siempre sobre las cosas otra oportunidad a la interpretación, a la palabra. Adquiere con ella su tercera función que, después de la didáctica y la pragmática, podemos llamar metafísica y, como en parte ya la segunda, metalingüística, si comprendemos que la aforística de Gracián como oráculo presupone una cosmovisión con su visión lingüística, o más bien dos, la tradicional y la moderna, plegadas por el aforismo, de nuevo sutura.

Para lograrlo sólo ahora desde esa visión, pues queda poco, pensemos que, en el racionalismo, el estilo aforístico estaba sirviendo para plasmar la conciencia herida de la separación creciente entre la interioridad y la exterioridad, las cosas y las palabras, la filosofía y la retórica, como nos muestra Francis Bacon, cuyos *Ensayos* inician también el lacinismo individualista y cuyo *Avance del saber* propone explícitamente la utilización del aforismo como nuevo método de comunicación, por ser más personal, empírico y abierto que la tradicional escritura sistemática, sea la escolástica sea la ciceroniana. Se ha relacionado esta propuesta baconiana con el OM. Pero, aunque este libro comparte en su aparente desorden extensivo el método de observación abierta que acercaría para Bacon el aforismo a la elocuencia directa de las cosas, exigida por el *novum organum* científico conforme a la idea convencionalista y desacralizada del lenguaje, Gracián, al ofrecernos en él todas sus obras en “una cifra”, es decir, en un “epítome”, pero también en una clave que pide “contracifra” —además por persona interpuesta que lo autoriza como a un Autor—, hace como si las palabras aún mediasen ontológicamente con las cosas, nombrándolas igual que Adán por la gracia de Dios. Este adanismo, que en el OM no excluye sino que pone en perspectiva el convencionalismo (como tampoco la cosmovisión tradicional

de Gracián excluye su aceptación del vacío), lo simbolizan, entre los rasgos sintáticos y léxicos de sus aforismos, las antítesis, las paronomasias o las “agudezas nominales” que, por parecer motivadoras del significante, los proyectan hacia el lenguaje originario, aún divino, según prueba también el hecho de que todos los aforismos necesitan “comento”, lo que —como diría Valente— es definitorio de la corteza del decir poético primigenio. Todos menos uno, el aforismo 251: “Hanse de procurar los medios humanos como si no hubiese divinos, y los divinos como si no hubiese humanos. Regla de gran maestro; no hay que añadir comentario”. Porque éste, significativamente sacado de una regla ignaciana, es el que comenta todos los demás al querer decirnos que la secularización de la moral y del lenguaje contiene ingeniosamente, sin negarse a sí misma, su dimensión divina, oculta en la superficie pero parpadeante en la “profundidad del verbo” —“verbo preñado”, signo y símbolo a un tiempo—, que como todas las profundidades seiscentistas es ilusoria, aunque como todas como si no fuese y fuese real, de acuerdo con lo que se ha llamado el ficcionalismo jesuítico o, mejor, el posibilismo epistemológico barroco. Es el efecto anamórfico que producen los aforismos, potenciado además por su búsqueda consistencia gráfica, que los vincula con el epigrama, entendido ampliamente como poesía y, literalmente, como inscripción, como *picta verba*, semejantes a las que aparecen en una columna oráculo de *El críticoón*. En ella, como en tantos aforismos, se inscribe una máxima prudencial horaciana, pero, sea cual sea el contenido, lo importante es que el soporte y la forma de la inscripción sobre la piedra, o sobre los blancos interaforísticos de la página, fingen “arcanidad”; y el aforismo 160 afirma en absoluto: “La arcanidad tiene visos de divinidad”, como si por el oráculo didáctico, político y portátil —aunque manual quizás también recuerde el libro de mano, esto es, manuscrito y, por tanto, de circulación para iniciados— no dejase de hablar un dios, no perdido, sólo disimulado en la Naturaleza, la Historia y su común lenguaje. ■



## Ideología

Rafael Juárez

**Estos 25 aforismos** están elegidos entre los 4.126 que recoge el volumen *Ideología (1897-1954)*, suma de los que escribió Juan Ramón Jiménez a lo largo de su vida intelectual. El libro lo publicó Anthropos (Barcelona, 1990) reconstruido por Antonio Sánchez Romeralo, haciendo constar que se trataba del tomo IV de *Metamorfosis*, el proyecto inútilmente definitivo de ordenación de su Obra que hizo el poeta. La muestra no es representativa del conjunto, en el que predominan de manera rotunda los pensamientos estéticos y metapoéticos; yo he preferido ofrecer los que me parece que pueden interesar más a un lector no especialista, aunque Juan Ramón impregna cada palabra con su ética estética y dice lo mismo cuando escribe “Andar entre lo inútil envejece” que cuando afirma que “Arte es quitar lo que sobra”. El aforismo es contagioso. Por su brevedad, o

nos alcanza o nos rechaza o nos pide un matiz. En pocas palabras, nos convierte en autores. De manera que los buenos libros de aforismos se pueden estar leyendo toda la vida sin dejar de sorprendernos: basta con que estemos dispuestos a admitir que no somos el mismo en cada instante. Puedo decir que *Ideología* es un extraordinario libro porque cada vez que lo abro me siento nuevo.



1 (56). HERMOSA en vez de bella. En vez de obra, espresión. No lo olvides, J.R.J. Vuelve a las palabras de tu madre y corríjete.

2 (121). CANTANDO las cosas nos hacemos la ilusión de que son como nosotros las cantamos. De no ser así, nada hallaríamos digno de nuestras canciones.

3 (344). NO siento tristeza mayor que después de haber hablado mucho.

4 (388). CADA día me trazo un plan, que jamás cumplo al día siguiente. Como un tatuado, tengo el alma llena de inscripciones que no sirven para nada.

5 (431). UN día me parece que el ideal de la vida consiste en ser bueno; otro, en ser malo.

6 (627). PARA leer muchos libros, comprar pocos.

7 (766). MIENTRAS viva mi madre yo siento que estoy atado, en el pasado, a la vida; cuando muera, esa atadura se romperá, y quedaré atado, en el futuro, a la muerte. Mi madre se habrá hecho mi eternidad.

8 (813). COMO SABIDURÍA. El hombre de arte, si es puro, no debe ni puede tener otra popularidad que la escasa y exacta de un científico (matemático, fisiólogo, jeógrafo) y su actividad ha de ser considerada como sabiduría. (Cuando “se resigne” a ello, será el reino del arte verdadero.)

9 (1056). HAY que hacerse, en medio de la estrepitosa vida pasajera, una estancia firme de tiempo de silencio.

10 (1073). CON MÚSICA. LO que se pierde con música, siempre se encuentra.

11 (1298). UNA buena palabra, verdadera y hermosa, tranquiliza más que un sedante específico.

12 (1640). CUANDO me limpio los dientes me parece que estoy aseando ya mi muerte.

13 (1667). SOY un espía de mí mismo.

14 (2274). LO muerto, cuando más reciente, más muerto. Lo vivo, cuanto más lejano, más vivo.

15 (2351). CONTEMPORÁNEO DE LA ROSA. EL hombre debe considerarse dichoso de haber sido contemporáneo de la rosa.

16 (2477). EN la naturaleza, el amor es hogar; en el hogar, naturaleza.

17 (2580). ANDAR entre lo inútil envejece.

18 (2771). NO hagas nada con prisa. Todo acto es vivir.

19 (3406). BELLO es lo que el tiempo no vuelve vulgar.

20 (3657). SITIO. BASTA un lugar en el mundo.

21 (3721). TIEMPO es el paso de nuestra conciencia por la eternidad.

22 (3743). TODAS las mañanas resucito a mis muertos.

23 (3296). DONDE está la emoción allí está el mundo.

24 (3897). Y NO SE HACEN CASO. ¡Qué disconformidad casi siempre entre los pensamientos, los sentimientos, las expresiones y los actos propios! Se quieren entre sí; pero no se hacen caso, porque son de edad distinta. Exactamente como los padres y los hijos.

25 (4069). ARTE es quitar lo que sobra.

# El pensamiento poético de José Bergamín

Alfonso Lázaro Paniagua



Para José Angel Valente, en el aforismo “confluyen poesía y pensamiento”, y explicita el poeta: “Hay una poesía-pensamiento a la que termina por derivar el pensamiento-razón cuando queda desasistido de sí mismo. Tal sería la estirpe a la que pertenecen Novalis o Hölderlin o Coleridge o Leopardi. Un tipo de poeta que no ha abundado, ciertamente, en nuestra precaria modernidad”. A primera vista, no parece haber en esta aforística tesis nada más que una alusión a un término ya de por sí espinoso, como es “pensamiento poético”, pero al adentrarnos en capas más hondas del significado de este aforismo alcanzamos a ver su potencia iluminadora. La “poesía-pensamiento” se eleva a la condición de guía del “pensamiento-razón” cuando éste se debilita en los ya poco profundos recursos de su hontanar. Y cuando esto ocurre, lejos de dejarse guiar de esa poesía-pensamiento, las más de las veces, el pensamiento-razón se abisma dogmáticamente, pues en ese quedar desasistido de sí mismo, queda desasistido también de la conciencia de su propio enrarecimiento. Es claro que el binomio “pensamiento-razón” no puede reducirse sin más al ejercicio de la razón como facultad, que es lo mismo que referirnos a la razón consciente de sus propios límites, la razón capaz de desprenderse de todo anquilosamiento dogmático. En otros términos, *pensamiento-razón* vale tanto como *pensamiento-libre* o *libre-pensamiento*. Aquí Valente alude, sin embargo, a una razón que se ha quedado exánime de recursos, varada en los rígidos moldes del sistema. Inapropiada —añadimos— para seguir e iluminar los latidos de la conciencia.

.../...

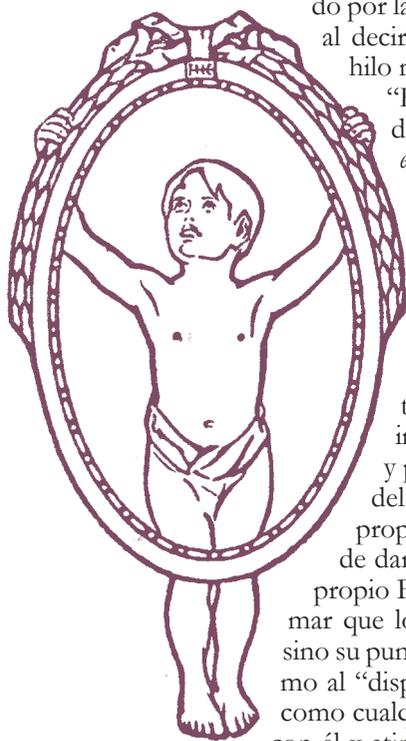


Pensamiento-razón es una clara alusión a la razón sistemática y el sistema, todo sistema, se orienta siempre presuponiendo que la conciencia avanza en un medio continuo. Pero la continuidad del conocimiento, propia del método que toda ciencia propone, no siempre o mejor, casi nunca, se acompaña con la vida. Ésta, la vida, se inclina más por las formas de pensamiento que se alejan de la pretensión cerrada del sistema, es decir, se acoge a la forma abierta del fragmento, más concorde con el modo discontinuo y súbito de manifestarse la conciencia que es vida. En el fragmento prima lo imaginativo y la inteligencia ensaya. Hacia ahí se escora o deriva el “pensamiento-razón” cuando cobra conciencia de su languidecimiento y suelta amarras. Quizá esto fue lo que quiso decir Novalis cuando afirmó aforísticamente que la abstracción debilita y la reflexión fortalece. La reflexión, aquí, es lo que confronta al hombre con el mundo, pensando; mientras que la abstracción trata al mundo ya reducido formulariamente. Y en clara sintonía con esto, M. Zambrano en *Claros del Bosque* buscó el método capaz de hacerse cargo de la vida, íntegramente, a diferencia de aquel “otro” método que “se refiere al conocimiento objetivo” y que finalmente viene a reducirse a mero instrumento. Frente a él, “el método que se hiciese cargo de esta vida, al fin desamparada de la lógica, incapaz de instalarse como en su medio propio en el reino del logos asequible y disponible”, método que M. Zambrano desarrolló en su obra como razón poética, se reconoce en esa estirpe de poetas-pensadores a que se refiere Valente.

La vida descubre su habla en esa forma de poesía-pensamiento o forma fragmentaria de pensar a la que pertenece de lleno el aforismo. De dos extremos parece pender el aforismo: de la brevedad e intensidad del pensamiento; pero de ambos extremos participan otros muchos géneros, cuya vecindad con el aforismo difícilmente nos permitiría diferenciarlo y destacarlo. El aforismo se acerca tanto como se aleja de sus afines estilísticos. El pensamiento, la máxima, la greguería, el aviso, el proverbio, la sentencia son muchas veces aforismos, pero otras no. Y si es así, por qué se asemejan y en qué se diferencian. Sería, sin duda, largo y arriesgado dar razón aquí de todo cuanto se requeriría al respecto. Mejor será en esa sutil distinción atenernos al propio autor-cultivador del aforismo, que fue José Bergamín, o a sus más próximos intérpretes. Rompamos el silencio con Salinas para quien el aforismo pertenece de lleno como género a la literatura didáctico-moral del barroco, en él se concentra la verdad práctica orientada a regular la conducta en el proceloso mar de la vida. Esto conecta al aforismo con el refrán, y esa conexión tiene sentido porque involucra lo culto con lo popular. El aforismo es un refrán intervenido por la inteligencia, por eso es el refrán de los cultos

al decir de Salinas, quien conceptuó el aforismo al hilo mismo del correr del pensamiento discursivo:

“Hay una especie de jurado popular a lo largo del tiempo, que sabe distinguir en una obra de *estructura discursiva* algunas frases donde la concentración del pensamiento y la facilidad de expresión son tan coincidentes que los hacen desprenderse, por así decirlo, de lo demás del texto y tomar calidad independiente”. Un libro de aforismos no sería sino un encadenamiento de ese tipo de frases en la que coinciden concentración de pensamiento y felicidad de expresión, lo que le confiere independencia. Esa frase/aforismo se ha de leer y pensar exenta. Mas esa incoherencia respecto del discurso es inversamente proporcional a la propiedad activa y positiva del aforismo: ser capaz de dar en el centro de lo que importa a la vida. El propio Bergamín lo dijo sintética y felizmente al afirmar que lo importante del aforismo no es su verdad, sino su puntería. Por eso pudo adscribir sin más el aforismo al “disparate”, porque el aforismo, como el cohete, como cualquier proyectil se hace, se piensa para apuntar con él y atinar, para dispararse, en suma. Lo importante



pues para el aforismo, no es que sea verdadero, sino que sea certero. La verdad se aloja en el discurso, se desprende como fruta madura de él, pero con el aforismo, como con el proyectil, se apunta para atinar. Se dispara el pensamiento que apunta a la vida y atina en impactos y fogonazos. El aforismo procede por sucesivas iluminaciones y revelaciones y en esa medida se interrelaciona armónicamente con la vida, porque la vida no evoluciona al modo estilizado del discurso, sino subitánea y discontinuamente. Extremo este que vio muy bien José Antonio Maravall al fijarse en la duda bergaminiana, en el lado opuesto de la cartesiana y entrelazada rítmicamente con la vida, sin olvidar que en Bergamín, antes o después, todo escora hacia un núcleo religioso: “La duda, no la duda metódica fabricada por la razón para progresar gradualmente en su función intelectualista, sino la que surge como un ardor desde los hontanares de la vida, en el que se abraza la vital necesidad de saber qué es el mundo, esa duda profunda mantiene despierta la fe religiosa y la defiende envuelta en un temor de Dios”. La vida, está claro, no progresa gradualmente, ni puede estilizarse intelectualmente. Bergamín, por voluntad y por destino, tuvo siempre un pie en el pascaliano “silencio eterno de los espacios infinitos”. Y esto no buscó nunca hacérselo perdonar, sino que muy al contrario, encontró una perpleja complicidad entre los escritores que mejor lo conocían, aunque alimentasen un sentir opuesto. Así, por ejemplo, Antonio Espinosa, que ve en el aforista Bergamín, “un espíritu sagaz y lleno de escepticismo. No agnóstico ...”. Si el agnosticismo no es sino el escepticismo en materia de religión, la contraposición tan abrupta que de un salto salva Espinosa, no es una negación sin más.

Pero quizá nadie vio el difícil perfil religioso de Bergamín, lo que llamó Malraux “la locura del cristiano”, como Francisco Ayala, para quien visto el maestro después de su muerte, desde la atalaya que alcanza a toda la vida, reconoció en esa que llamó “rara avis” un ejemplo de “intachable dignidad” que había de verse más en la rotundidad con que abrazaba las causas, que en las causas mismas que abrazaba “de aquello —dice Ayala— que pronto será olvidado en los recodos de la Historia”. Pero de aquella “locura cristiana”, tan determinante en Bergamín, dice Ayala: “Puedo atestiguar que el alarde católico de Pepe Bergamín era tomado por sus compañeros y amigos un poco como una extravagancia o una treta —que era la manera de desentenderse y pasar de largo—. Y sólo más tarde, en la posguerra, cuando ya la Iglesia había rizado el rizo de su integrista estableciendo una dominación cerril y sin resquicios sobre la sociedad española, el improbable catolicismo de Bergamín sirvió de inspiración —según Aranguren lo ha recordado— en el despertar de conciencias jóvenes que, sin romper amarras religiosas, aspiraban a una vida civil inteligente y libre”. No sé hasta qué punto tendrán razón Ayala o Aranguren al convertir a Bergamín en un educador de nuevas generaciones, lo que es seguro es que sorprendentemente —pues es para sorprender— en Bergamín se manifiesta siempre el pensamiento libre que no ha querido (ni ha podido), —pues es a un tiempo voluntad y destino— “soltar amarras con lo religioso”. La conciencia agónica, desesperada, de cuño pascaliano y nietzscheano, arraigó fuerte en la inteligencia bergaminiana. De uno y de otro tomó también la forma breve del pensamiento y del aforismo. Iluminación juvenil mediante la cual pudo Bergamín dar rienda suelta a su pensamiento poético.

Con un aforismo de *La cabeza a pájaros* daremos cuenta de la rara rotundidad aforística de toda su obra: “Como el fantasma agudo de una flecha lanzaron contra mí tu nombre: aforismo. Y te clavaste en mi corazón”. Con otro, de la misma procedencia, mostraremos ese lado abismático y delirante, no exento de potente ironía, hacia el que Bergamín se escora armado de fe: “Si empiezo a jugar con las palabras, las palabras acabarán por jugar conmigo. No importa. Lo mismo me da hacerme juguete de los dioses, que hacerme dioses de juguete. Porque las palabras son los dioses: la divinidad. El Verbo es Dios solo”. ■

# Mar de peces

Lorenzo Oliván



**¿De dónde nace una imagen** o un aforismo? ¿Qué ocurre en nuestro cerebro o en su cuarto de atrás, el alma, para que dos realidades distantes queden de pronto unidas para siempre? ¿Qué energía se activa al convertir la paradoja en algo secretamente verdadero? ¿Qué magia hace que lo contradictorio nos desvele su lógica sutil?

De la misma manera que un relámpago da a la noche dureza de roca y saca a la luz sus precipicios, los mejores aforismos e imágenes podrían verse como relámpagos que iluminan un fondo antes oculto.

Por eso hay que estar siempre abierto al maridaje imprevisto de lo dispar y no dar nada por supuesto. Es importante ese punto de partida, esa neutralización absoluta de lo aparente, esa relativización extrema del mundo de lo sentido y de lo pensado, como si uno, con la inocencia con la que juega un niño (con su capacidad de inmersión en el puro juego recreante), se ofreciese al lenguaje para hacerle decir las verdades que calla. Me gusta pensar que el poeta, en ese darse a lo puro posible, es como una caña en el aire, que busca el viento de la poesía, para sonar, para sentirse vibrar plenamente y para oírse por dentro.

Las imágenes y aforismos no persiguen formular verdades objetivas. Nadie cuestiona que la irrealidad de una metáfora sea un obstáculo para su goce. Una de las imágenes más surrealistas de Ramón todavía hoy me sigue desasosegando: “Cuando se cierra bien un abanico, se evitan descarrilamientos de trenes”. He ahí un nuevo tipo de lógica, hecha a menudo de intuiciones inaprensibles, que se nos escapan o rozan el absurdo. Yo puedo decir que “el murciélago parece un simple palpito, una especie de fugaz presentimiento atroz hecho de pronto carne” y sé que muchos no compartirán mi impresión, pero con que ilumine una pequeña zona en sombra de la imaginación de alguien, esa imagen habrá tenido sentido.

Esto, que se comprende y admite en el terreno de las asociaciones metafóricas o de las apreciaciones perceptivas, cuesta más que se entienda en el terreno del pensamiento y de la reflexión. Hay quien es incapaz de ver que un aforismo no persigue formular axiomas de validez universal. Ni tan siquiera el autor de un aforismo tiene que suscribir cien por cien su significado. Yo, al menos, los leo casi con la misma predisposición que una novela, buscando imantarme con su pura capacidad fabuladora, intentando contagiarme de la magia de su dinamismo intelectual.

Imágenes y aforismos (y he escrito ya varios cientos, por no decir miles) me ayudan a hacer más grande el mundo, libre de los convencionalismos de una mirada y un lenguaje engañosos, y hacen posible también que me abisme en un yo múltiple, extraño y desconocido por mí mismo. No sé si exagero al decir que me siento psicoanalizado en ellos. Dije una vez que escribo para conocerme mejor, pero cuanto más escribo más extraña me resulta la persona que habla en mí. Es una labor que a veces se me antoja como de médium, y me gusta pensar que doy salida así a las cosas y a las voces que me habitan. No hay nada tan empobrecedor, creativamente hablando, como pensar que uno tiene claro lo que ve y lo que es en la vida. Frente a esa actitud, prefiero suponer que si me contradigo tanto es para no agotar mi discurso (qué palabra tan exacta “discurrir”), para agotar-

me en él, para extraer hasta la última gota de mí mismo. Aunque Nietzsche lo dice de una manera mucho más poética: “Hay individuos que poseen opiniones como viveros de peces. Otros quedan satisfechos poseyendo una colección de fósiles, que su cerebro llama convicciones”.

Todo esto para afirmar que la verdad no existe, que me dan miedo esas personas que presumen siempre de ir con la verdad por delante y que quien cree estar en posesión de la verdad absoluta el próximo paso que dará es el de intentar inoculárnosla.

No persigo más verdad que dibujar el mapa de mis obsesiones, de los objetos que en mí se ahondan hacia símbolos que ni yo mismo sé qué explican de mi alma. Estoy con el magnífico aforista que fue Bergamín, cuando afirma que “no importa que el aforismo sea cierto o incierto: lo que importa es que sea certero” o con una idea de W. H. Auden que siempre me gusta repetir: “lo que dificulta la relación de un poeta con la verdad es que en poesía todo dato y toda creencia dejan de ser ciertas o falsas para convertirse en posibilidades interesantes”.

¿Puede el poeta no sucumbir a la “verdad” de las palabras que crean el espejismo de la indivisibilidad de fondo y forma? Si en una imagen expreso la idea de que “a la rosa el contemplarse le pone las espinas de punta” lo estoy diciendo, no sólo con significados, sino con cada sonido, estoy intentando ya resultar punzante con la “p” en punta, y estoy buscando añadir una secreta fatalidad a esa imagen o, bergaminianamente hablando, estoy intentando ser un poco más certero. Las “posibilidades interesantes” a veces vienen por esa puerta. Por eso en mis aforismos e imágenes hay un cuidado especial por los matices, cromáticos, acústicos, rítmicos o musicales.

Novalis defendía el carácter matemático de la analogía. Quizas ello explique que las correspondencias que el poeta saca a la luz nos convenzan, nos ganen, y nos hagan asentir. La matemática del ritmo relativiza nuestra prevención ante la ficción poética y nos la vuelve tan certera como una flecha ciega que da en su diana. ¿Y no hay también una matemática secreta en la fatalidad con que una metáfora o un símbolo se imponen?

Tres imágenes amalgamadas como conclusión: sumerjámosnos en el mar de la realidad (ese mar impreciso, que Lao-Tse nos iluminó para siempre, al decir que no tiene dónde asirse). La escafandra llena todo de ecos y, si se pisa en el fondo, nada es estable. De pronto somos conscientes de que el tiempo palpita en nuestra sonora respiración. Alargamos la mano y tocamos los peces, vivísimos peces que discurren ante nuestros ojos, y nos dejan entre los dedos, como forma de su huida, sus fugaces y exactos coletazos. ■

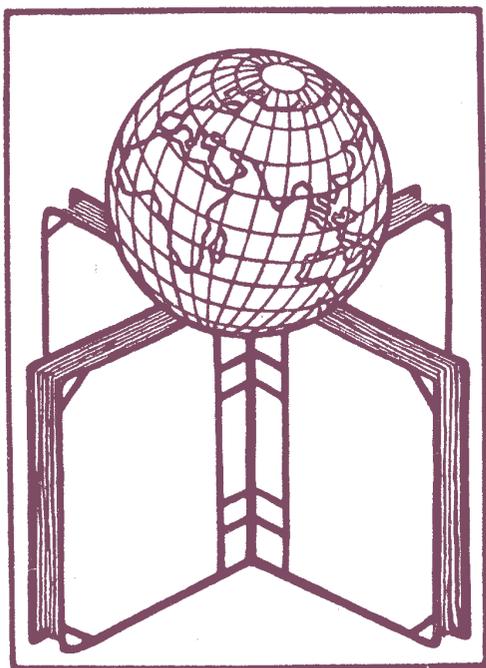




# Principia Aphorismum

Juan Varo Zafra

1. Por cada cosa que es un aforismo hay *otras* que no es.
2. Estas otras cosas que el aforismo no es, no lo son en tanto que lo aparentan.
3. En tanto que juego, el aforismo no es deporte ni juguete.
4. Si deporte pierde lo lúdico, si juguete lo serio.
5. En tanto que frase o texto aislado, ni está ni deja de estar fuera de contexto: crea su propio contexto adaptándose a todo otro.
6. Rumiar –decía Nietzsche– como método interpretativo.
7. Retórica toda pero mecánica nada.
8. Retórica toda es la que pasa inadvertida.
9. Toda otra retórica es mecánica.
10. Ni chiste, ni enigma, ni greguería.
11. El chiste, el enigma y la greguería dejan de sorprender cuando conocidos. El aforismo debe sorprender en tanto que conocido.
12. No importa la brevedad sino la concentración expresiva.
13. En el aforismo la brevedad es natural; la concentración expresiva esencial.
14. Denso pero no pesado; fácil de tragar y difícil de digerir.
15. La concentración expresiva resulta de la relación existente entre lo que se dice y lo que se deja de decir.
16. El aforismo extenso, frente al breve, no debe comprender más sino dejar más cosas por decir.
17. El aforismo tiene su origen y su final en el espacio en blanco, en el silencio.
18. El silencio del aforismo no es el silencio poético.
19. El silencio del aforismo no se refiere a lo que no se puede decir sino a lo que se debe callar.
20. Se debe silenciar todo lo que pueda herir la inteligencia del lector.
21. No existe el aforismo continuado.
22. Lo que se ha dado en llamar aforismos continuados en Gracián, Nietzsche y tantos otros deben ser leídos como aforismos *contiguados*.
23. El aforismo *contiguado* puede compartir con su predecesor el tema, referirse mediante pronombres a sustantivos incluidos en éste, e incluso ampliar, aclarar o corregir lo que en él se dice.
24. Pero en todo caso, el aforismo *contiguado* debe decir lo suyo propio, de forma que sin su precedente el sentido, tanto de uno como de otro, aunque se oscurezca, pueda reconstruirse o inventarse sin caer en el despropósito.
25. El autor debe mentir hasta el solo punto que le permita el lector. Ni un grado menos.
26. La ironía no sólo debe hacer inestable el mensaje sino al sujeto que lo emite y al que lo recibe.
27. Existe una tendencia a considerar que el contenido del aforismo corresponde a la voz del autor, que es la *verdad del autor*.
28. Es necesario que el aforismo contradiga al autor, que ironice sobre sí mismo.
29. Contra Unamuno: el aforismo debe dejar de ser incontrovertible.
30. Tan bueno es que el lector exclame “¡Es verdad!” como “¡Es mentira!” mientras lo sean o no.
31. Mejor si se dice “¿Será verdad?, ¿será mentira?”
32. Es posible un cuerpo polifónico de aforismos en el que se desplieguen pensamientos contradictorios, pero hay que evitar el diálogo, la síntesis entre ellos, porque el espacio en blanco entre aforismos debe ser siempre respetado.
33. El diálogo, la posibilidad de la síntesis, es un ejercicio que nunca debe ser escatimado al lector. De este modo, no saldrá a relucir la *verdad del autor* que nada importa sino la conclusión del lector, aunque podrá ser en cada caso diferente.
34. Para que el aforismo deje de ser incontrovertible, la controversia no puede ser presentada por el conjunto de aforismos, convertido así en texto definido, no definidor, y en contexto cerrado.
35. En un cuerpo de aforismos es lícita una estructura a modo de tronco a partir del que se extienden las diferentes ramificaciones temáticas.
36. También es válida la estructura de río en el que los distintos afluentes convergen y evolucionan juntos hacia su desembocadura.
37. Es posible el itinerario siempre que el lector pueda componer uno distinto o realizar una lectura arbitraria.
38. Las cosas no son hasta que están. ■



# Luis Cernuda

## Un esbozo de retrato

Sergio Fernández



Poesía

**E**l México que conoció Luis Cernuda no es precisamente algo que congeniara con su personalidad. Al contrario, un nacionalismo de entraña, acaso patriota, acaso patrioter, excluye a gente que, como el poeta, todo lo vivía desde dentro, en una absoluta intimidad.

Para el año en que llegó, México contaba con una fuerte población de refugiados españoles, si no amplia, sí densa y heterogénea. Por una parte, estaba aquel grupo de artistas —un tanto sofisticados— que vivían en la pensión de una tal Remedios, en el centro histórico de la ciudad, sobre la calle de Mesones, si mal no recuerdo. Por ser yo entonces estudiante de preparatoria (o estudios preuniversitarios), mi amigo Ignacio Guerrero me los presentó, porque algo o mucho me habrían de enseñar. Se trataba de la pintora Soledad Martínez y de su hermana Carmen; de Concha de Albornoz, que aun viviendo en EE.UU. (adonde se llevaría a Cernuda por temporadas), visitaba a los de Mesones. Allí conocí, muy de pasada, a Juan Gil-Albert, a Rodríguez Luna, a Enrique Kliment y a Ramón Gaya, es decir, un poeta y tres pintores de nombre, que no sé hasta qué punto se adaptaron a la vida de México. Y aunque allí vivieron por años, al final decidieron volver a Barcelona, donde la mayoría murió. Sólo Gaya, que tuvo tanto éxito con su pintura, volvió a visitarnos, casado ya, reconocido en España donde, en Murcia, se le erigió un museo.

Por otro lado, estaban los intelectuales (todos ellos de alcurnia) que daban clases en la facultad de Filosofía y Letras: María Zambrano, García Bacca —que pronto se iría a Venezuela—, Eduardo Nicol, Ramón Xirau, José Gaos. Algunos fueron mis maestros, aunque yo, sin un ápice de talento filosófico, abandoné sus clases para dedicarme a la literatura. Fue acaso por esta razón que Ignacio Guerrero —amigo de Luis Cernuda, no sé por qué caminos— me invitó a conocerlo, pues por entonces yo leía a los clásicos en mi lengua: Garcilaso, Fray Luis, Fray Antonio de Guevara, el Lazarillo, los místicos, que sé yo cuántos más. Pero luego me habría de adentrar en los barrocos de alto rango, entre los cuales Góngora ocupó un lugar primordial, sin saber que anidaba en el centro del corazón del propio Luis Cernuda.

¿Quién mejor que un jovencito como yo para contemporizar con un Cernuda recién desembarcado de EE.UU? Por eso Ignacio me pidió que cada miércoles por la tarde, sin faltar uno solo, lo convidara a tomar café al hotel del Prado, donde en aquella época estaba el famoso mural de Diego Rivera: «Paseo por una tarde de verano en la Alameda». A ambos, al mural y a Luis, los rememoro unidos en un trampantojo de la memoria, como si el poeta estuviera pintado dentro del mural, entre aquella heterogénea gente, o como si el mural, salido de su marco, estuviera envolviendo a Cernuda en sus colores tropicales más acentuados.



Luis Cernuda, años cincuenta.  
Colección de Paloma Altolaquirre, México

Sea como fuera, sentados juntos allí mismo, pasamos algunas tardes, él acompañado de una taza de té; yo, con un Martini seco, en espera de las apetecibles conversaciones que saldrían del poeta para abanicar mis interiores, dotándolos así con su aliento. Pero no, nada de eso ocurrió. Los silencios fueron prolongados. Jamás me dijo nada de la poesía, ni de los poetas, ni de sus viajes, ni de su exilio, ni de su vida íntima. Aventuró en cambio a decirme que sabía que yo me aburría con él y que le agradecía a Ignacio mi compañía, pero que él no estaba hecho para vivir la vida, sino para sentir, pensar y escribir poesía.

Aquellos miércoles (seis a lo más) se llenaron, en cambio, con lo que a él le encantaba, hablar de cine, sobre todo de los *westerns* americanos, que se sabía

prácticamente de memoria. Amaba al director, a los actores, al productor. Se embelesaba con John Wayne, con Randolph Scott, y sobre todo con Montgomery Clift, a quien yo aún no conocía.

Pero si vuelvo al México nacionalista que lo recibió, no puedo renunciar a decir lo que todos sabemos: que estábamos patrocinados por tres vertientes artísticas que también llenaron al mundo: el muralismo, la novela de la Revolución y la música de raíces prehispánicas. Ignoro si Cernuda conoció a estos artistas o sólo fue «de oídas»; sí sé, en cambio, que se trató con Alfonso Reyes y con Octavio Paz. A Tamayo debió de haberlo conocido desde mucho antes, en Europa, cuando Rufino odiaba el muralismo e intentaba hacer un tipo de pintura distinto, cabe decir poético.

De España nada, porque la detestó, como queda harto explicado en algunos poemas suyos que, cuando los leas, me dijo Ignacio, te fascinarán, porque tu sensibilidad va por caminos bien asentados. Por aquella época, mis lecturas iban también por Rilke, Saint-John Perse, a quienes acaba de descubrir. Más tarde vendría mi afición por Jorge Cuesta, Gilberto Owen, a la par de mi entusiasmo por Proust, la Woolf y la novela rusa; por Flaubert y Clarín. Por lo cual Ignacio Guerrero convino en que a Cernuda le hablaría de mí y le haría extensiva mi invitación de cada ocho días al hotel del Prado, donde Diego Rivera nos haría compañía. Yo intercalaba inconscientemente la taciturnidad y negro humor de posada con el niño Diego, Sor Juana, Cortés, Antonio López de Santa Anna, o algún pijo cualquiera, regocijado con el sol a la caída de la tarde, en la ahora extinta Ciudad de los Palacios; los intercalaba con el rostro aceitunado de Luis, con sus ojos profundos, lejos, muy lejos del lugar donde estábamos. Pero también (ya por entonces memorizaba algunos versos) me caían de pronto a la cabeza algunas líneas de él, que si al principio me parecían indescifrables, luego comprendí que eran, todos, borradores ensamblados —virtuales— a los cuales se les notaban ciertas imágenes previas, lo que me parecía maravilloso, pues significaba que yo asistía —y acaso comprendiera— a un verdadero proceso de creación.

.../...



*Eres tú, y son los idos,  
quienes por estos cuerpos nuevos vuelven.*

Pero cuando aún no me lo habían presentado, me inquietaba estar en blanco; entonces me puse con pasión a leer toda la poesía publicada (¡qué ganas de tener alguno que otro manuscrito!), a la que repito que no capté del todo, y como el asunto de encontrarnos era meramente social, doblé el poemario y, después de pasar por el estudio de Ignacio (decorado por Gaya a la manera de Watteau) me dispuse a esperar a Cernuda admirando la *nuisance* de los colores del mural trabajado al agua y pensando lo que quería decir el poeta al referirse a «La realidad profunda», cuando el cuerpo se halla «anticipado», y si acaso, el amor nos «rescata el espíritu». ¿Se trataba acaso de la reencarnación? ¿De la lectura de Platón?

Llegó a la hora en punto, hayan sido las cinco o la hora que fuese. Y como tengo muy clara su figura, diré que era relativamente alto, moreno a la manera andaluza, muy tieso, de ojos oscuros de una lustrosa profundidad, con el pelo estirado al modo de Carlos Gardel, por lo que parecía estar siempre a leguas del sitio en que estuviera, o pensando otra cosa, fuera de los rieles que marcaba la conversación. No sé cuántos trajes tendría, ni camisas o pares de zapatos, pero era elegante de por sí, aunque sus bolsillos estuvieran vacíos. Lo cierto es que su afición por la ropa se le notaba porque hacía insospechadas combinaciones, desde el color de la corbata hasta los cuellos duros a los que a veces rodeaba una mariposa de seda, pues los moños estaban de moda lo mismo que el calzado de fieltro o de dos pieles, blanca y negra, impecables. Ropa que, por otro lado, daba la impresión de que era un muro de defensa (muro es la palabra más usada por él, pues muro era él) que, naturalmente, impedía la entrada a amigos o enemigos que más bien —según colegí más tarde— eran gentes medias, indiferentes, como lo eran la vida y el mundo, tronchados, descabezados, pues Luis repetía que en verdad no había nacido sino para existir dentro de la poesía, sin rozar variantes de la vida.

*La torre ha clamado por suyos tantos muros  
Sobre huecos disformes bostezando, ayer morada  
De la cual sin cobijo subsiste irónico detalle:  
Chimenea manchada por humo de las noches  
Idas, como los cuerpos allá templados en invierno  
O tramo de escalera que conduce a la nada  
Donde sus moradores irrumpieron con gesto  
estupefacto,  
En juego de azar, sin coherencia del destino.*

Yo le agradezco a Guerrero que me presente con usted, pero créame, pienso que miserablemente le hago perder su tiempo. Entonces, ya sentados frente al mural, tomaba un té cualquiera, y si no era yo quien rompía los silencios, éstos podían de hecho penetrarse todo lo que el ambiente lo pudiera permitir —que lo permitía todo— entre la «Catrina» de Rivera y la propia calavera de Luis. Pero jamás, entendiéndose, jamás, me habló de él, o de sus viajes, o de su vida en general, o mucho menos de la íntima, o, claro está, de poesía. ¿De qué charlábamos entonces? De películas americanas, y en especial de *westerns*, que lo fascinaban. Por ello supe de memoria las actuaciones de John Wayne, Randolph Scott y, de paso, pero con comedido entusiasmo, de Montgomery Clift y de su película *Red river*, donde la luminaria se golpeaba con Wayne sin que hubiera un doble de por medio porque, lo creyera o no, Clift había sido entrenado como atleta por su condición física, extraordinaria para un hombre que la utilizaría en el arte. Y me contaba la escena una y otra vez, pues el héroe del Oeste llenaba quién sabe qué huecos en el corazón del poeta, quien no acudía



Habitación de Cernuda en Tres Cruces.  
Fotografía de Isabel Ulacia Altolaquirre

al cine sólo para distraerse de sí mismo, sino porque su afición me daba a entender que estaba literalmente enamorado de la cinta en turno, del director, del productor, de los actores y hasta de aquellas locaciones que a veces se rodaban en México.

Pues el atractivo por las imágenes de la pantalla era un claro sustituto de las imágenes, igualmente evanescentes, de la realidad, con lo cual Cernuda no se singulariza. Sí por posesivo. Jamás, claro, nombró a ninguna actriz aunque yo, a veces, mencionaba a la Shearer, que me encantaba, o a Joan Crawford, de quien era adicto. Entonces el muro se alzaba mientras el mesero me servía un segundo Martini seco. Luego, al despedirnos —siempre a las puertas del hotel del Prado—, regresaba a la casa de Altolaquirre, en Coayacán, o se metía en el cine Magerit, allí mismo, en la Avenida Juárez. Por mi parte, me iba corriendo a chismear con Ignacio a su taller, o más bien a quejarme de no haber podido entrar un milímetro en el interior de Luis Cernuda, recreándolo para mis adentros cuando, años después, se queja al final de su vida. Tomo una cuarteta de los *Poemas para un cuerpo*, en que se advierten esquejes de Bécquer, es decir, de un romanticismo en caducidad, pero siempre renovado por Cernuda:

*Tantos años vividos  
En soledad y hastío, en hastío y pobreza,  
Trajeron tras de ellos esta dicha,  
Tan honda para mí, que así ya puedo  
Justificar con ella lo pasado.*

¿Que te aburres con él? Ay, no sé cómo puedes pedirle diversión a un hombre de tinta y papel; un hombre cuyo corazón, allá en la lejanía de alguna Cruzada, le fue sustraído para que no llegara al Santo Sepulcro, en el que por otra parte no creía, pues es el poeta menos cristiano de la cristiandad, pero al mismo tiempo, el que amó más a Cristo. ¿Me explico? E Ignacio me convidaba a su casa, allá por Churubusco, donde un día y otro hacía fiestas al por mayor con sus amigos y con jóvenes obreros del rumbo, agregados algunos ensombreados al estilo de los cuentos de José Revueltas, a quien yo conocí en el trágico 68, y a quien velamos de cuerpo presente en el Auditorio Justo Sierra, todo el ambiente protegido por un gran ramo de rosas rojas, casi negras, a las que conocíamos con el gallardo nombre de «Luto de Juárez».

Pero como la falta de dinero era apremiante, se me ocurrió presentar a Cernuda a la plana mayor de la Facultad, para ayudarlo a dar clases y sacar al buey de la barranca. A Edmundo O'Gorman le encantó la idea, y organizó una cena en su casa a la que asistieron Efrén del Pozo y gente como Gaos, Justino Fernández, de la Maza y hasta famosos arquitectos, como del Moral, Barragán y de la Mora. No invitaron a ninguna mujer, no obstante que a la mano estaban las amigas de O'Gorman y de Barragán, estilizadas como modelos de revista, flacas y estilosas. Todo estuvo bien, con las manías de Gaos y su pendiente con el reloj, ya que las cosas tenían que ser a horas señaladas, como si estuviéramos en Alemania. Pero Cernuda, pese a su silencio (ya advertido por todos) hizo buena impresión y se le dieron dos clases, la de Literatura Francesa y la de Siglos de Oro españoles. Se rumoreaba que era tedioso pero que decía cosas novedosas, que no puedo imaginarme cuáles fueran, excepto su debilidad por Góngora (a quien amó sobre todos los poetas) y por Mallarmé. Pero, como todo lo suyo, sus clases se secaron y su paso por las aulas no dejó huella alguna.

Un día me dijo Ignacio: «arrastra a Luis a Churubusco; tengo una fiesta y le he preparado un regalo muy lindo. Se trata de un muchacho al que le apodan en su barrio el *Marmolillo*, así de lisa y tersa es su piel. Chaparrito y muy guapo. Ojalá no le haga ningún feo, porque se aburre —o pensamos que se aburre— hasta el delirio, el pobre, ya ves que Luis no tiene don de gentes. Tráelo, tú eres el único que puede lograr esta hazaña; será el próximo miércoles,

para que se vengan a la juerga después de su *bec-a-vec* en el hotel del Prado. ¿Por qué yo el único?, ¿por maldades de Ignacio?, ¿porque era yo quien se amedrentaba frente a él en el Prado? Pensé que el poeta no quería corregir sus duros caminos. Como Prometeo encadenado a una roca del Cáucaso, tenía el don de esperar a que el águila le devorara el hígado.

Y así se hizo. Cernuda, que ya conocía la casa de Churubusco, no opuso resistencia. Era una edificación moderna, de espacios interiores estrechos menos la estancia, grande, con un piano que a Ignacio le servía para ayudarse a dar clases de solfeo. Se llegaba por callejones y más callejones, tal como si aquella mansión de placer —ni rica ni pobre— fuera a propósito creada para recibir sólo a los iniciados. Pero éstos eran múltiples pues la gente de los alrededores ya sabía a qué atenerse cuando se abrían las puertas y, al salir la música, tal era la hora de la recepción de los invitados, gente de toda condición pero con las bebidas restringidas para evitar actos indeseados, aunque los hubiera siempre, en tamaña promiscuidad. Ignacio todo lo sabía y se pasaba arreglando las cosas a manera de Celestina, por lo que las fiestas no degeneraban jamás, o degeneraban hasta donde él lo permitía, con cachondeos, besuqueos y cambios de pareja. Nadie ignoraba que las habitaciones se prestaban por si acaso alguno de sus amigos lo requería por motivos extras y particulares. Y llegaron los conocidos, los amigos de los conocidos y los desconocidos, de modo que pronto la algazara prendió sin saber —yo al menos— en qué lugar del mundo estábamos, tal era el libertinaje y la energía que aquellas reuniones desprendían. Era como una cantina, como aquel mítico *Villamar* del México de otros tiempos, tan amplio como amplias sus maldades.

Fueron inolvidables, las más sabrosas de nuestras respectivas existencias de aquellos tiempos. Pero un buen día Ignacio se enamoró y Churubusco no volvió a abrir las puertas ni a licenciar aquellos sus espacios a los que llamábamos «el Castillo de Venus».

¿Sabes lo que está ocurriendo?, me dijo el anfitrión en voz baja no bien llegué con Cernuda y lo convidé a sentarse en la estancia. Ven. Pues me dice Lauro (se trataba de Lauro López, aquel exquisito pintor) que el *Marmolillo* murió hace una semana. Ya ves que era de Temixco y vivía puerta con puerta con él. No sabe qué ocurrió, algo del corazón, inexplicable a sus años, pues tendría veintidós. Pobrecillo, con lo mucho que le hubiera gustado a Luis, pero vamos a presentarle a un chico muy guapo, de ojos verdes, que ha venido de tu tierra, de Guadalajara, por unos cuantos días. No es de la ciudad, pero sí de los «Altos». No tardará en llegar con Alberto, que quién sabe cómo hacía siempre para conseguir gente «fresca». Pero de tanto en tanto le ofrecíamos al poeta ya *petits fours* —como les decía Ignacio a los bocadillos—, ya una copa de vino mexicano, ya cualquier otro tentempié para sacarlo de su helado mutismo. Y en tanto la gente bailó, hizo bromas, jugó, salió a la calle a coquetear, pues la noche estaba deliciosa y el barrio en su punto para prohiñar por todas partes amistades transitorias, amistades recelosas, amistades peligrosas, tal como debe ser cuando Eros se presenta para hacer de las suyas, aun y a pesar de Cernuda.

*La caricia es mentira, / el amor es mentira, / la amistad es mentira.* Y a la amistad amargosamente le dice:

*Tú sola quedas con el deseo,  
Con este deseo que aparenta ser mío y ni siquiera  
es mío,*

*Sino el deseo de todos,  
Malvados, inocentes,  
Enamorados y canallas.*

*Tierra, tierra y deseo.  
Una forma perdida.*

Sin embargo algo pasaba, ya lo sugerimos, alrededor de Luis. Era como si los muchachos, al verlo, al olfatearlo,

tuvieran resquemor porque los muchachos, sin decir una palabra, no volvían a entrar en la estancia. El poeta, el semidiós, estaba moribundo del alma. Lo mismo le sucedió al pianista, que tocó algo muy breve y luego se excusó, alegando que le dolía una mano. Por su parte, Alberto Chávez intentó alguno de sus sones rancheros, que se le quedó sin salir, como si hubiera olvidado el oficio, la letra, su plante ante un auditorio tan poco formal como el nuestro, y, sobre todo, sus ganas de exhibirse. Yo le dije a Ignacio que Cernuda espantaba de sí a todo el mundo, y era verdad. Y es que los sufrimientos humanos nos están impuestos acaso por la divinidad, con la meta que va de la tribulación a la perfección; al menos Luis Cernuda lo daba a entender como un mudo que —hecho de palabras como todos los mortales— es castigado a poder expresarlas, pero sólo a ello.

Heló a la concurrencia que, al poco rato, empezó a salirse, cuando en otras ocasiones todos nos desvelábamos hasta la madrugada. Entonces decidimos aliviarnos de la desventura acompañando al poeta a la parada del tranvía, o del autobús, o de lo que fuera. Estaba yo realmente exhausto de su seriedad, de su falta de gentileza, producto de su nada hacer en el mundo que no fuera escribir. Y él era viejo en la vida, y el tiempo envejece las almas. Pero Ignacio tenía razón: era como un raro Dionisos y nosotros la estúpida jauría que lo persigue para comérselo a pedazos.

No sé cuándo nos volvimos a ver por vez última, en medio de las luces y el colorido de Diego Rivera. Pero más temprano que tarde Luis había muerto. Se dijo que de un ataque cardíaco, al rasurarse frente a un espejo, en casa de Manuel Altolaguirre, muerte que predijo porque sus ancestros, por el lado masculino, siempre morían alrededor de los sesenta:

*Abajo pues la virtud, el orden, la miseria;  
Abajo todo, todo, excepto la derrota,  
Derrota hasta los dientes, hasta ese espacio helado  
De una cabeza abierta en dos a través de soledades  
Sabido nada más que vivir es estar a solas con  
la muerte.*

Yo, en medio de mi pena, me alegré por él y porque su poesía con creces rescataba su ausencia. Pero ¿y el amor? Ay, no te preocupes, me dijo Ignacio, alguna vez que tocamos el tema. Mira, tenía por allí un amiguito, alguien que ganó en un concurso el premio al mejor cuerpo de ese año, por lo que se le quedó el mote de Mr. Laredo; creo que se llamaba Salvador no sé qué, se me ha olvidado. Me lo contó por carta el propio Luis cuando estuvo en el norte, donde lo conoció. Fue en él en quien se inspiró para el diseño de sus *Poemas para un cuerpo* —¿no te parece espléndido?—, donde se queja de que el amor hubiera llegado tan tarde a su vida, cuando en realidad podía haberse quedado para siempre con las manos vacías. ■



Luis Cernuda firmando como testigo en la boda de Paloma Alltolaguirre, noviembre de 1952. Colección de Paloma Alltolaguirre, México.

*Sergio Fernández es escritor mexicano.*

*Éste es el texto de la conferencia que dio el pasado 30 de noviembre en Granada, con motivo de las Jornadas sobre Cernuda organizadas por la Cátedra García Lorca de la Universidad de Granada.*



# Un lugar cernudiano

en Nueva Inglaterra



Residencia de Estudiantes

Luis Cernuda en Mount Holyoke con una alumna

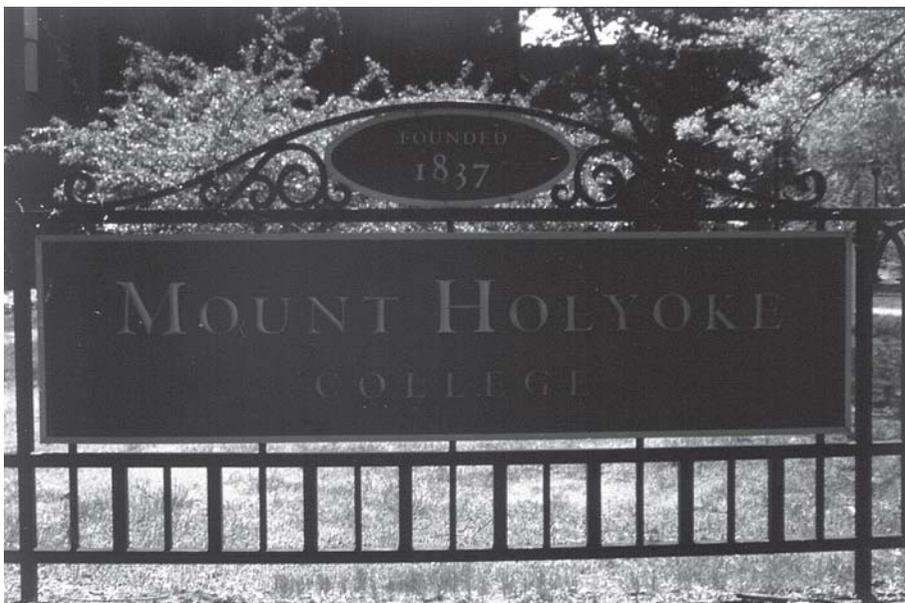
En Septiembre de 1947, después de unos últimos meses muy desagradables en Inglaterra, Luis Cernuda llega a South Hadley, un lugar situado al Este del estado de Massachusetts, cerca de una de sus principales ciudades, Springfield, para tomar posesión de la plaza de *Assistant Professor* en el Departamento de Lengua y Literatura Española del Mount Holyoke College, plaza que había conseguido gracias a los buenos oficios de su amiga Concha de Albornoz. Mount Holyoke era, y es hoy en día, un lugar muy hermoso, flanqueado por grandes arboledas y situado a la orilla de un pequeño y romántico lago, tal y como pude comprobar con mis propios ojos.

El jueves 16 de Mayo de 2002 hicimos desde Hanover (New Hampshire), el viaje proyectado a Mount Holyoke. A la entrada del College debía esperarnos Sandra Barriales, profesora española que trabaja en Mount Holyoke y con la que habíamos contactado a través de nuestra común amiga Raquel Medina. Llegamos un poco tarde por los despistes al entrar desde la autopista 91, pero Sandra estaba allí y nos condujo en una visita deliciosa por todo el campus. Nuestra cicerone, a quien no conocíamos, era ciertamente una persona muy agradable, poseedora de una extraña belleza poco ostentosa, pero sí profunda e interesante. El campus resultó ser también muy hermoso, lleno de vegetación y casas edificadas con los famosos *brown stones*, preciosas con sus fachadas llenas de hiedra y de encanto anglosajón. Hacia el sur, el campus limita con un pequeño lago, de orillas muy cuidadas, con sauces llorones acariciando el agua y bancos de madera estratégicamente colocados para descansar contemplando el paisaje. Pensé inmediatamente que aquellos elegantes edificios de ladrillo rojo a imitación de algunos estilos arquitectónicos británicos como el victoriano o el neogótico, sin duda debieron impresionar favorablemente a Cernuda, mezclando la novedad con la familiaridad de lo ya conocido. Y recordé el poema que escribiría pocos meses más tarde en aquel lugar, el titulado "Otros aires": «¿Cómo serán los árboles aquellos?», / Preguntaste. Abí los tienes: / Aún desnudos, ya hermosos, / Bajo del cielo vasto, por el llano y colinas / Que ves a la ventana, / Amigos nuevos en espera / De tu salida para andar contigo. // Allí, por el sendero / A la orilla del lago, en una fila, / Alamos, arces, abedules, / Contra las nubes claras / Y libres, pueblan un horizonte / Acogedor desde el primer instante...

Así es como se muestra, en verdad, al desconocido visitante la escenografía de este lugar, Mount Holyoke, en el que transcurrirían casi cinco años de la vida de poeta desterrado, como un lugar *acogedor desde el primer instante*. Esa

impresión primera es la que nos relata en *Historial de un libro*: «Mount Holyoke me agradó, así como la cordialidad de la gente y la abundancia de todo. Téngase en cuenta que, por vez primera en mi vida, mi trabajo iba a pagarse de manera decorosa y suficiente... Seguí experimentando... durante el curso de 1947 a 1948, agrado idéntico... *Vivir sin estar viviendo* fue continuado y terminado en Mount Holyoke, y... allí empecé también *Con las horas contadas*...»

Sandra nos condujo a continuación al edificio de la biblioteca, edificado con una inspiración claramente oxoniana, aunque el patio interior estuviese decorado con elementos "neomedievales" de muy dudoso gusto. No obstante, la sala central de la biblioteca, que imita el ábside central de una iglesia gótica, daba una sensación muy agradable de paz y recogimiento. En la galería superior derecha vimos un rincón en el que habían colgado un retrato-homenaje a Joseph Brodsky, quien también fue profesor del College en los años noventa, y comentamos que algo parecido debía hacerse con Cernuda.



Á. Salvador



A. Salvador



A. Salvador

Allí, pues, en ese lugar acogedor, vivió Cernuda desde septiembre de 1947 al otoño de 1952 en que regresa brevemente para despedirse y marchar definitivamente a México. ¿Fue la estancia americana de Luis Cernuda un mero paréntesis? Contemplando aquel lugar, su belleza y su tranquilidad, nos atrevimos a pensar que el enclave norteamericano, los “otros aires” de Mount Holyoke, pueden leerse perfectamente como una nueva Arcadia, como un posible paraíso: *Extraño nada es, sino propicio / Y familiar, aunque reciente / Seas aquí; y entre esos troncos / Hallas tu mundo fiel, que pide / Confianza y amor de parte tuya / Y ofrece de la suya / Luz nueva y soledad inspiradora...* Efectivamente, aunque nueva, no es extraña para Cernuda la cultura norteamericana. Ya en uno de sus primeros libros, *Un río, un amor*, Cernuda incluyó una serie de referencias que algunos críticos confundieron con influencias surrealistas y que, sin embargo, como él mismo aclararía más tarde en *Historial de un libro*, obedecían a la influencia de la cultura norteamericana, sobre todo al cine, lo que el poeta llamó un “entusiasmo juvenil”. Aunque no lo manifestara, el cine era una verdadera pasión para Cernuda. Uno de los pocos datos que tenemos de los rituales cotidianos que Cernuda practicó en Mount Holyoke se refiere casualmente a su pasión por el cine, como nos cuenta uno de sus amigos allá, el profesor Joseph Bottkol: “Cernuda iba cada vez que podía al cine, a veces todos los días, a pesar de que el viaje requería esperar en el frío por un autobús que le trajera y le llevara las cinco millas que distan entre South Hadley, donde queda Mount Holyoke, y la ciudad de Holyoke (donde estaba entonces el cine). No importaba el tipo de película. Cernuda iba a todas... siempre elegantemente vestido, siempre reafirmando la impresión de auténtico dandy...”

Continuamos el recorrido visitando algunos de los más significativos edificios del College, en primer lugar el llamado “Abbey Hall”, que según Sandra conservaba algunas habitaciones en un estado muy parecido al que debió conocer Cernuda. Efectivamente, el edificio que hoy en día está destinado a dormitorio y comedor de alumnos, posee un par de salones, espaciosos y bien iluminados, con un aire marcadamente “cincuentón”: muebles de esos años, sillones con grandes orejeras, tapizados de loneta, maderas en las paredes hasta media altura, lámparas de luces indirectas... Un despacho, anticuado y confortable, me llamó la atención y pensé en el Cernuda profesor preparando sus cursos, aquellos cursos sobre Classical Drama, The Golden Age in Spanish Literature, The Novels of Cervantes o The Spanish Theatre; en el Cernuda estudioso, tomando notas para los trabajos sobre poesía española e inglesa que más tarde redactaría en México y que nunca podría haber elaborado sin la disciplina de la docencia y la cantidad de tiempo que le brindaba la vida provinciana de Mount Holyoke. Pensé en los estantes de aquel despacho, ahora llenos de archivadores y folletos propagandísticos, conteniendo sus libros, aquellos que abandonó al marcharse definitivamente: *Book of the Poets*, London, Darton & Co., ¿1853?; *The Oxford Book of Ballads*, ed. por Arthur Quiller-Couch, Oxford, The Clarendon Press, 1941, o las obras de Robert

Browning en dos volúmenes, editadas en Londres por Smith, Elder & Co, 1896; *Petits Poèmes en prose, Les Paradis artificiels*, de Charles Baudelaire, París, Calmann-Levy, s.f.; o los poemas de Gerard Manley Hopkins, los de Coleridge, posiblemente las obras de Wordsworth, etc., etc.

En otro de los edificios que se conservan de aquella época, y en el que se sabe que residió Cernuda, el “Skinner Hall”, pudimos ver lo que parecía un salón de música que se abría en una especie de pabellón-invernadero con paredes de cristales. En aquella habitación llena de luminosidad y magia había un piano abierto con el atril lleno de partituras, como si el concertista acabara de levantarse. Aunque parezca que yo me lo imagino ahora o que la memoria me tiende una mano creativa, la partitura que se abría en ese piano orientado hacia la luz del ventanal, ostentaba el siguiente título: *The Young Singer*. Estaba claro que algo de él, algo asociable a él, nos estaba esperando en aquel lugar acogedor desde el primer instante y pensé en los poemas, en los más de treinta poemas que escribió en aquellos años y en aquel lugar y que sin duda componen uno de los mejores conjuntos de su obra en marcha.

Cuando al atardecer nos despedimos de Sandra, agradeciéndole su maravillosa hospitalidad, la presencia de Cernuda y la atmósfera dulce de los bosques de Nueva Inglaterra se confundían en nuestro interior y la memoria recuperaba el eco de sus mejores versos entre los abedules y los arces que flanquean la autopista 91 hacia el Sur:

Estás solo  
Frente al tiempo, con tu vida  
Sin vivir.  
Remordimiento.  
Fuiste joven,  
Pero nunca lo supiste  
Hasta hoy, que el ave ha huido  
De tu mano.



A. Salvador



Pablo García Baena

# Palabras para Vicente

Cuando el Aula de Poesía tuvo la deferencia de invitarme para hacer la presentación de Vicente Núñez, encontró en mí grata aceptación a la que no fue ajena el volver a este grave entorno de carmesíes damascos, de artesanados mudéjares y fachadas barrocas.

Y pensaba cómo iría bien todo este escenario histórico y andaluz a la poesía de Vicente Núñez, este decantado hechizo granadino de la

Granada de serafines,  
Granada de antigüedades

gongorina, a la voz interior de Vicente que vivió aquí sus años de estudiante, los inolvidables años jóvenes que nutren al poeta. Hechizo que a veces aflora melancólico como un mármol de excavación en alguno de sus poemas, bien diluido en el pormenor del sentimiento o con precisión de nombres urbanos tal ese «Paseo de los Tristes» donde Granada «abre a los amantes sus salones de olvido».

En el preliminar del libro *Poemas ancestrales* conté el encuentro de «Cántico» con Vicente; vamos ahora brevemente y con un mero sentido orientativo a dar noticia de su obra.

Vicente Núñez publica su primer libro, *Elegía a un amigo muerto*, en la colección malagueña «A quien conmigo va» en 1954. Todavía en ese tiempo parece tener vigor la cifra de Juan Ramón Jiménez «a la minoría siempre», pues de la exquisita colección sólo se hacían alrededor de 100 ejemplares. Un fragmento de carta de Vicente Aleixandre y un prólogo de Alfonso Canales hacen de prefacio del poema, ya que de un solo poema se trata. Los versos largos, derramados, deslumbrantes, con vocación de río en crecidas van inundando las comarcas de la soledad y de la pena. La motivación, el amigo muerto o el llanto de Vicente Núñez por Vicente Núñez muerto, es sólo un pretexto. Desde la muerte, la poesía sentida como experiencia, desde la angustia existencial tan en boga entonces, se hace un canto apasionado a la vida, al amor, al paisaje, a la tierra ya carne. Oigan este fragmento:

Los frutos se antojaban al reclamo del tacto,  
sólo tus pies tensaban la humedad en los aljibes,  
tus pies de imaginaria sensualidad herida.

Panteísmo a donde llegan confundidas, en comunión con el goce de la naturaleza, la luz y la sombra porque con Heráclito y con Eliot y con San Juan de la Cruz «el camino que sube es el camino que baja».

Dice Aleixandre en la anterior carta citada que Vicente es «un ejemplo de perdedor». El libro siguiente, *Los días terrestres*, todo él en alejandrinos, publicado por «Adonáis» en 1957, nos irá sucesivamente informando, en apretado dietario de pérdidas: el internado de Lucena, la infancia con las sombras tutelares y deíficas de los padres, la casa donde la familia se amuralla del frío y la desgracia, la inocente ansiedad de las amistades particulares, el amor y su fogata momentánea. Todo pasa como las hojas arrastradas a un otoño de olvido. Pero esto que es común a los humanos, el poeta lo salva o lo condena con la llave de niebla del

recuerdo hasta un edén sonámbulo, donde los idos dialogan entre el humo sin conocerse: Sor Modesta con el estudiante del Sacromonte, la dama de Eliot con la sirvienta impía, el Capitán Calandria con el hojaldrero que pregona el ocaso. Solos, ya solos con todo lo que amamos.

El tercer libro, *Poemas ancestrales*, recientemente editado por la sevillana «Calle del Aire», cierra, esperamos que para siempre, el largo claustro de silencio donde Vicente se encerrara un día voluntariamente. Si el umbral de la clausura religiosa sólo «Dios lo traspasa», el apartamiento del poeta es también sagrado y tiene mucho de monjío, de votos humildes, del «todo vanidad» bíblico, tal la cita de Isaías: «como el tejedor corté mi vida». Escrito desde el desengaño este libro de solemne gravedad transcendental, con unos temas diversos y aparentemente ocasionales, Ronda, el molino árabe, Santa Teresa, el asa etrusca, la cripta de San Lázaro, nos vuelven a dar noticia de una desolación interior y personalísima. La herida, que quizás no sea la misma, sigue abierta. Vicente sabe como ningún otro poeta contemporáneo poner su corazón ardiendo como una lámpara junto a esos abismos retóricos. En el misterio de la noche, la noche oscura de los místicos, la noche lúgubre de los románticos, esos largos sollozos son la voz misma de las ruinas y el escenario encuentra su justificación. Ante el adverso sino, el poeta es más dueño de su vigilia ensoñada.

Vamos también a oír poemas inéditos de su próximo libro *Ocaso en Poley*. Se leen por primera vez en público y el poeta ya no elevará su angustiosa pregunta:

¿Por qué tejí poemas en días ya lejanos  
pudriendo de silencio mi voz?

Esos días lejanos han vuelto, quizás «para arrasarlo todo».

Decía la Santa Madre aquello de «no me quiero santos encapotados». Tampoco los poetas encapotados son recomendables. Entre esas piedras graves truncadas por un soplo de fatalidad crecen libres, espontáneas, vivaces, respirantes, casi carnales la florecillas del deseo. Y cuando el poeta, como en este caso, es tan rico de vehemencias, de contrapuestos oleajes, de antiguas voces manando en caños propios, la felicidad también habita en su casa.

(Este texto de Pablo García Baena, inédito hasta hoy, sirvió de presentación para una lectura poética de Vicente Núñez en el Aula de Poesía de la Universidad de Granada, en mayo de 1987. Tan emotivas y lúcidas palabras se constituyen ahora en sentido homenaje al poeta y amigo desaparecido.)



Vicente Núñez

*Dos poemas  
granadinos  
de  
Vicente Núñez*

PASEO DE LOS TRISTES

Hoy sabe que te amo el Paseo de los Tristes.  
Bosquecillo y ventorro que descendéis al río,  
en un dédalo amargo de suspiros y besos:  
bien habéis desplomado mi inútil alegría  
encendiéndome sólo con vuestro olor el suyo.  
Pues Granada, que suele demorar las promesas  
y abrir a los amantes sus salones de olvido,  
Granada del deleite frágil de las afueras,  
en el umbral me deja de los amenazados;  
y una luna de polvo solitario en la Alhambra  
copia en los ajimeces mi pena y tu memoria.

Las tapias de la Cuesta del Chapiz se enrojecen  
de imprevistos abrazos, de fáciles deseos.  
Un alumno que baja tarde del Sacromonte  
pretextó al verme solo encender un pitillo.  
Y hay algo que en el puente de Aben Rasik me ata  
a ti, tú la más triste entre todas las plazas.  
Fuente de la rotonda, aluvión de ceniza,  
rojas torres que visteis mi amor entre arrayanes,  
iglesias coronadas por veletas y esferas,  
fósforos tentadores de «El Rey Chico» en la noche:  
mi pabellón de muerte os hará compañía.  
Y cuando de la Audiencia los gallos a la aurora  
con su timbre ensombrezcan la Cuesta de Gomérez,  
mis ojos encendidos quedarán como lunas  
marmóreas junto a ti penando, oh triste plaza.  
Y un perro inagotable les ladrará hasta siempre  
en el pálido y lento callejón de los días.

GRANADA

Hoy vuelvo a ti, Granada de mi ensueño,  
como el alumno eterno de lo amargo.  
Todo lo encuentro, igual que entonces, bello;  
todo más triste aún y alucinado.

Beso la clara fuente y beso el puente  
donde mis ojos estudiaron llanto.  
Y, como el gallo de la Alhambra, vuelvo  
con la veleta de la muerte en alto.

Sombra fui de una tarde entre las colchas  
de la calleja vieja del estanco...  
Qué nauseabundo el perro de la vida  
hallé, tan negro, tras de mí acechando.

Oh Granada, granada está mi alma  
y el corazón a punto de enterrarlo.  
Yo sé que tú no quieres que me vaya,  
sino que muera —¡rojo!— entre tus gajos.

*(Este poema surgió, desde sus dos primeros versos, como un trallazo, una de esas noches en las que Vicente Núñez estuvo en Granada para ofrecer su lectura de poemas. Tanto Pablo García Baena como Fidel Villar Ribot lo recuerdan aún con el corazón atravesado por el puñal de la memoria. Pasaban los tres por la calle de la Colcha a horas hermanas de la luna y Vicente recordaba aquella su lejana estancia juvenil en la ciudad, que el poema anterior evoca.)*



# Camaradas de Ícaro

## CAMARADAS DE ÍCARO (II)

El frescor de aluminio de los mares,  
 el humo denso y verde de los prados,  
 la ciudad reducida a cuentas de ámbar  
 sobre un fondo oscurísimo,  
 las nieves nebulosas, los silencios,  
 la ebriedad del vacío perforado.

—No fabriqué con cera mis alas clandestinas.  
 Fueron otras sustancias. Puse los embriones  
 del tiempo detenido,  
 la minúscula arena de oro que mojaba  
 las horas placenteras,  
 la avaricia que supo custodiar  
 el olor de los cuerpos entregados  
 y el jugo de las noches,  
 briznas de los asombros de la infancia,  
 palabras sacudidas por latidos  
 o palabras huyendo de sí mismas  
 con su erosión a solas  
 —esas cosas que archivan los poetas.  
 Pregunté a mis deseos sus rutas favoritas,  
 dejé que prepararan su equipaje.  
 Gastar en otra luz  
 aunque pase la vida, vigilante,  
 su factura de abismo. Conocer la región  
 en que los laberintos se destejen,  
 donde pueda el Deseo  
 firmar un alto el fuego con la Muerte.

## LA HABANA MULTIFRUTAS

¿Que qué es La Habana? ¿Y tú me lo preguntas?  
 La Habana somos todos.  
 Se va con la maleta cargada de entredichos  
 como se va a otras partes con los ocios obtusos.  
 La Habana es un batido de mamey  
 en un insospechado barrio chino,  
 luciérnagas prendidas en la gasa  
 plisada del escote  
 de la joven Mercedes Matamoros,  
 el Hermes sucumbido de la Lonja,  
 charcos frente a la casa de Lezama  
 donde duermen la siesta fantásticas langostas,  
 un mar secretamente cantábrico y oscuro  
 como habanero era para Heredia  
 el Atlántico galo.  
 Vivir es celebrar la propia vida,  
 su consistir en canto luminoso,  
 su textura de jugo recién hecho.  
 Si abandonas el canto o la palabra  
 —la isla entre dos fosas—  
 la Vida, con su cara  
 de diosa acalorada, te desprecia,  
 la Vida sabiamente te desprecia,  
 muy habaneramente te desprecia...

## TRIESTE LA NUIT

Como la grappa amarga echa a rodar  
 un verso roedor, una elegía.  
 Elegía por barrios tristes como el judío  
 de Trieste, con sus ruinas  
 precintadas, atroces, herrumbrosas.  
 En cada escombros insiste su fantasma.  
 Al presente le duelen  
 los hombros de cargar  
 los sacos polvorientos del pasado.  
 El teatro romano, despreciado  
 y herboso: Musolini  
 dio veneno a la risa originaria.  
 La bulimia del Tiempo en las ciudades.  
 Elegías por horas arruinadas,  
 por noches envasadas al vacío,  
 por lo que sólo a solas  
 voy a saber que pierdo,  
 a saber devorado por la hambruna  
 violenta de la nada.  
 Los cuerpos son ciudades que se aguantan  
 con sus ruinas deshechas  
 y que no reconstruyen sus palacios  
 —les falta presupuesto  
 y arquitecto, y andamios,  
 y monarca.  
 Al presente le duelen  
 los ojos de llevar  
 las lentes polvorientos del pasado.

## NOTA A EMILY DICKINSON

Tú también habitaste en el Planeta  
 de aquellas Lentitudes,  
*hospes comesque*, alma  
 nómada mía,  
 cuando eran las palabras  
 frescas como cerezas y duraznos  
 en la penumbra  
 y la Hora del Mundo  
 una fragante pulpa penetrada.

Las palabras llegaron a tu lado  
 densas, plenas de sí,  
 con sus cuerpos atléticos,  
 con sus zapatos púrpura,  
 no palpadas, intactas,  
 en fervorosas cápsulas de luz.

A los demás nos queda, únicamente,  
 una nostalgia huérfana  
 del discurso de Orfeo.

## AL ENVIAR SUS LIBROS A LA TORRE DE HÖLDERLIN

Vivir es aprender el uso habilidoso  
de la Calculadora:  
Sueños a plazos, venta a un alto Interés,  
y cíclicos descuentos fabulosos  
sobre la demasiado cara Dignidad.

Apartado de Deudas Impagables:  
Tubinga, verde Neckar,  
la pura turbación de las palabras,  
los dioses preguntados frente a frente,  
la vehemencia pura de la tierra,  
y saber cómo hablaba exactamente el sol  
y cómo murmuraba sordamente el destino.

Dones Incalculables.  
Don de los himnos plenos  
del poeta, titán de los subsuelos  
del destino. ¡Oh la revelación  
de todo lo viviente que transporta un poema,  
del dolor jubiloso que descifra  
la soleada altura de la vida,  
del Etna que transmuta con soberbia de luz  
los calcinados mapas interiores!

*Sé que he de sucumbir a vuestros golpes, pero antes  
quiero pertenecerme.*

## LECHE DE PANTERA

*Figura femenina. Ios, Cícladas.  
Cicládico antiguo (2200-2000 a.C.).  
Mármol.*

-Cicladia, mi amuleto,  
el deseo nos hace,  
nos deshace el silencio.

Desear nos eleva,  
enmudecer nos mata.  
El silencio machaca  
nuestros huesos rendidos,  
nuestra arcilla disuelven  
las voces que se apagan.

Pero el semen, la sangre,  
las lluvias de la noche  
riegan tus piernas blancas.  
-Habla, Cicladia, crece.  
Goza, Cicladia, habla.



## NOTICIA BIO-BIBLIOGRÁFICA

Aurora Luque (Almería, 1962). En Granada cursó estudios de Filología Clásica. Trabaja como profesora de griego en Málaga. Colabora como articulista de opinión en el diario Sur. Dirige la colección de poesía «Cuadernos de Trinacria» y codirige con Jesús Aguado la colección «MaRemoto».

**Obra poética:**

*Hiperiónida*, Granada, col. Zumaya, 1982.  
*Problemas de doblaje*, col. Adonais, Madrid, 1990.  
*Fecha de caducidad*, col. Tediria, Málaga, 1991.  
*La metamorfosis incesante*, Ateneo de Málaga, 1994.  
*Carpe noctem*, col. Visor, Madrid, 1994.  
*La isla de Mácar*, col. Bauma, Barcelona, 1994.  
*Carpe mare*, col. Capitel, Málaga, 1996.  
*Transitoria*, col. Renacimiento, Sevilla, 1998.  
*Las dudas de Eros*, col. 4 Estaciones, Lucena, 2000.  
*Portuaria. Antología 1982-2002*, El Toro de Barro, Cuenca, 2002.

Sus poemas han sido recogidos en numerosas antologías: *Litoral femenino* (Málaga, 1986), *Selección nacional* (Gijón, 1995), *Approdi. Antología di poesia mediterranea* (Milán, 1996), *Poesía española de agora* (Lisboa, 1997), *Dnevi poezije in vina* (Medana, Eslovenia, 1997), *Ellas tienen la palabra* (Madrid, 1997), *La generación del 99* (Oviedo, 1999), *Poesía española reciente* (Cátedra, Madrid, 2000), *Hitos y señas* (Laberinto, Madrid, 2001), *Quinta del 63* (Salamanca, 2001) y *Los 40 principales* (Renacimiento, Sevilla, 2002).

Ha traducido a María Lainá y a Meleagro de Gádara (*25 epigramas*, col. Llama de amor viva, Málaga, 1995). Asimismo ha preparado *Los dados de Eros. Antología de poesía erótica griega* (Hiperión, Madrid, 2000) y *Safo. Poemas y testimonios* (El Acantilado, Barcelona, en prensa). Próximamente aparecerán sus traducciones de Louise Labé y de René Vivien en Pre-Textos e Igitur respectivamente. La editorial Visor publicará en abril su último libro de poemas, *Camaradas de Ícaro*, galardonado con el Premio Alfonso VIII de Cuenca.



Fidel Villar Ribot  
(Traducción)

Cinco poemas últimos de  
**Miguel Torga**  
(1907-1994)

PRENDA DE ANIVERSARIO

Es lo que quedó.  
El recuerdo perenne  
de lo que fuimos, sentimos y pudimos  
en el tiempo intemporal de la juventud.  
Ilusiones de energía y salud  
en cada gesto que ya no hacemos.

Es el vacío de nosotros  
lleno de nosotros.  
Las indelebles huellas que dejamos  
en los líricos caminos recorridos  
invisibles a la mirada inerme.  
Es lo que quedó. El calor recordado  
de la hoguera apagada.  
Todos los Orientes de la imaginación  
visitados,  
presentes en el arroz cotidiano  
comido diestramente  
con triviales tenedores  
occidentales.  
Es lo que quedó y quedará, Mujer.  
La ceniza de estos versos invernales  
de amor y de tristeza,  
y la íntima certeza  
de que es todo verdad  
lo que de nosotros diga  
la mudez de la nostalgia.

(Coimbra, 3 marzo 1993)

TRAMPA

Vivo preso en las redes de mis sueños  
deshechos.  
Recordándolos.  
Y cuanto más me muevo  
más me enredo en la trama  
de la celada.  
Todo era la manera  
airosa  
de salvarme.  
Y nadie consiguió realizar,  
ni siquiera olvidar.  
Vueltos del revés, son ahora  
una negra mazmorra  
de condenado.  
¡Hasta donde no pude!  
¡Hasta donde no soy!  
¡A qué alturas celestes quise subir!  
¡A qué lejanías ir!  
Y no subí, ni fui, ni ciertamente voy.

(Coimbra, 20 junio 1993)

PRENDA DE ANIVERSARIO

É o que ficou.  
A lembrança perene  
Do que fomos, sentimos e pudemos  
No tempo intemporal da juventude.  
Ilusões de energia e de saúde  
Em cada gesto que já não fazemos,  
Mas apetecemos.  
É o vazio de nós  
Cheio de nós.  
As indeléveis pegadas que deixamos  
Nos líricos caminhos percorridos  
Invisíveis à vista desarmada.  
É o que ficou. O calor memorado  
Da fogueira apagada.  
Todos os Orientes da imaginação,  
Visitados,  
Presentes no arroz quotidiano  
Comido destramente  
Com trivais tridentes  
Ocidentais.  
É o que ficou e ficará, Mulher.  
A cinza destes versos invernales  
De amor e de tristeza,  
E a íntima certeza  
De que é tudo verdade  
O que de nós disser  
A mudez da saudade.

ARMADILHA

Vivo preso nas malhas dos meus sonhos  
Desfeitos.  
A lembrá-los.  
E, quanto mais esbracejo,  
Mais me enredo na trança  
Da rotoeira.  
É que todos eram a maneira  
Airosa  
De me salvar.  
E nenhum consegui realizar,  
Ni consigo esquecer.  
Virados do avesso, são agora  
Uma negra mazmorra  
De condenado.  
Até onde não pude!  
Até onde não sou!  
A que alturas celestes quis subir!  
A que lonjuras ir!  
E não subí, nem fui, nem certamente vou.

## JUICIO FINAL

Largos días de vida sin motivo.  
 Todo acabó y fue innecesario.  
 Las cuentas del rosario  
 gastadas de tantos rezos repetidos.  
 Preces vanas a deidades soñolientas.  
 Desatentas  
 a quejas de antemano desengañadas.

Sol aún en el fondo de la memoria  
 dorando los bordes de los caminos  
 de niñerías y nidos  
 y ariscas lagartijas sin rabo.  
 Y versos desde siempre, obsesivos  
 y calmantes  
 como vendas en heridas gangrenadas.

(Coimbra, 16 agosto 1993)

## TÉRMINO

¡Detente, imaginación!  
 No hay más aventura, ni poesía.  
 Es la hora de los finados,  
 con versos apagados  
 en el hogar donde el fuego ardía.

¡Detente, es de ley!  
 Ahora es sólo cansancio  
 y memoria obstinada que entristece  
 la nada que acontece  
 y es muy acontecida.

Detente, porque acabó  
 el tiempo intemporal  
 del amor y de la gracia concedida  
 a quien en él, no sólo barro original,  
 modela la propia vida.

(Coimbra, 3 noviembre 1993)

## REQUIEM POR MÍ

Se acerca el fin.  
 Me da pena acabar así,  
 en vez de naturaleza consumada,  
 ruina humana.  
 Inválido de cuerpo  
 y tullido de alma.  
 Muerto en todos los órganos y sentidos.  
 Largo fue el camino y desmedidos  
 los sueños que en él tuve.  
 Mas nadie vive  
 contra las leyes del destino.  
 Y el destino no quiso  
 que yo me cumpliera como porfié,  
 y cayese de pie, en un desafío.  
 Río feliz yendo al encuentro del mar  
 a desembocar,  
 y, en ancho océano, eternizar  
 su esplendor torrencial de río.

(Coimbra, 10 diciembre 1993)

## JUÍZO FINAL

Longos dias de vida sem motivo.  
 Tudo acabou e foi desnecessario.  
 As contas do rosario  
 Gastas de tantas rezas repetidas.  
 Preces vãs a deidades sonolentas,  
 Desatentas  
 A queixas de antemão desiludidas.

Sol ainda nos longes da memoria  
 A redoirar as sebes dos caminhos  
 De criancice e ninhos  
 E ariscas lagartixas mutiladas.  
 E versos desde sempre, obsesivos  
 E sedativos  
 Como pensos em chagas gangrenadas.

## TERMO

Pára, imaginação!  
 Não há mais aventura, nem poesia.  
 A hora é de finados,  
 Com versos apagados  
 Na lareira onde a fogueira ardia.

Pára, é da lei.  
 Agora é só cansaço desiludido  
 E memoria teimosa que entristece  
 O nada que acontece  
 E o muito acontecido.

Pára, porque findou  
 O tempo intemporal  
 Do amor e da graça concedida  
 A quem nele, no seu barro original,  
 Modela a própria vida.

## REQUIEM POR MÍM

Aproxima-se o fim.  
 E tenho pena de acabar assim,  
 Em vez de natureza consumada,  
 Ruina humana.  
 Inválido do corpo  
 E tolhido da alma.  
 Morto em todos os órgãos e sentidos.  
 Longo foi o caminho e desmedidos  
 Os sonhos que nele tive.  
 Mas ninguém vive  
 Contra as leis do destino.  
 E o destino não quis  
 Que eu me cumprissem como porfiei,  
 E caísse de pé, num desafio.  
 Rio feliz a ir de encontro ao mar  
 Desaguar,  
 E, em largo oceano, eternizar  
 O seu esplendor torrencial de rio.



Ricardo Molina  
Castellano

51ª edición del Festival de Música y Danza de Granada

# El año que Sokolov explicó la música

m  
úsica

La edición del año 2002 del Festival Internacional de Música y Danza de Granada ha contado con el trabajo de la nueva dirección, tras la despedida de Alfredo Aracil en la pasada edición del cincuentenario y la entrada como director del Festival de Enrique Gámez. Lo que debería quedarse en el terreno de lo anecdótico, pues no es más que un relevo administrativo, ha supuesto para el festival granadino un evidente cambio en su imagen y en su concepción de la música. Un festival consolidado, con cincuenta y un años de historia, debería tener ya un concepto claro de sí mismo, impermeable a la simple sucesión de la persona que sustenta el cargo de director. Sin embargo, de una edición a otra, este Festival ha adoptado una nueva orientación, con una facilidad tan sorprendente que invita a la reflexión sobre la existencia de una personalidad propia en el festival granadino más allá de los manidos tópicos.

Esta circunstancia no debe ocultar la actitud más comprometida con la música que se ha tomado en esta edición, al menos en comparación con la errática etapa de Aracil. El excesivo personalismo del anterior director producía una tendencia a primar la escenificación del evento, en vez de profundizar en las fantásticas posibilidades de expresión que encierran dos semanas de conciertos. Este año la música ha podido ser más protagonista, como no debe ser de otra manera, y lógicamente el Festival ha ganado en credibilidad. Existen tres razones para ello: la apuesta clara por la música de cámara, la recuperación del auditorio Manuel de Falla para el Festival y la consolidación del Palacio de Carlos V como escenario válido para la ópera.

En el Hospital Real se ofrecieron dos conciertos de cámara a cargo del Cuarteto de la Filarmónica de Berlín y del mítico Cuarteto Alban Berg. Fueron los berlineses quienes tuvieron el honor de prácticamente inaugurar en Granada una música que parecía estar vetada, como es la del cuarteto de cuerda.

Estuvieron algo fríos en el inicio de su concierto, pues la crispación y la dureza del cuarteto nº 11 de Shostakovich se vieron desde el distanciamiento académico de cuatro brillantes solistas. Se sintió un mayor compromiso con el Cuarteto opus 41 nº 3 de Schumann, aunque siguieron buscando una hermosa sonoridad antes que una expresión de la obra. En cambio, con el cuarteto nº 3 de Brahms los berlineses demostraron poseer carácter como agrupación de cámara. Una fuerte compenetración emocional entre los músicos elaboró una visión clara de una obra que parecían amar especialmente. A la exposición de la increíble belleza de esta música se unió unos desarrollos sinceros de sus temas y variaciones.

Cuando se asiste a un concierto de unos músicos del pres-

tigio del Cuarteto Alban Berg, es difícil reprimir el deseo de revivir todas las emociones que se han sentido al escuchar sus grabaciones, repletas de perfección técnica pero también entregadas en el plano expresivo. Ello conduce irremediablemente a pequeñas decepciones, pues ni el estado de ánimo de los músicos ni su interés pueden ser siempre los mismos. En los casos en que la formación inicia sus conciertos con cierta apatía, el público puede convertirse en un revulsivo para la actitud de los músicos. Y así ocurrió en el concierto del Alban Berg en el Hospital Real, pues la entusiasta acogida del Cuarteto nº 4 de Wolfgang Rihm no pasó desapercibida para esta histórica formación, que agradeció el buen recibimiento de una música contemporánea que ellos veneran. De esta manera pasaron de ofrecer una fría y rutinaria interpretación del Cuarteto nº 22 de Mozart, con el que abrieron el concierto, a profundizar sobre el Cuarteto opus 59 nº 3 de Beethoven, mostrando con vehemencia la pureza y la rebeldía que contiene la música de los cuartetos Rasumovsky.

Quien no dosificó esfuerzos y dio lo mejor de sí mismo desde el primer momento fue el gran pianista Grigory Sokolov, en su concierto del Manuel de Falla. Desde la primera hasta la última nota de la velada transmitió una genialidad tan rotunda que pudo convertir su recital en uno de los mejores momentos de la historia del Festival. Sokolov se erigió en el genio que utiliza el más depurado virtuosismo para moldear un desarrollo expresivo brutalmente conmovedor. La cristalina claridad de las voces, la estudiada acentuación de cada nota y un ritmo preciso y calculado, revelaron la profunda meditación que Sokolov realiza sobre las partituras para sacudir el ánimo del oyente. Propuso un Haydn reflexivo, comunicador de sentimientos triviales pero también íntimos, lejos del formalismo clásico en el que suele quedar limitado el piano del compositor austriaco. Sokolov expuso a Prokofiev con generosidad, con toda la energía que ha hecho legendarias sus interpretaciones sobre virtuosismo a un esquema expresivo, apartándose del mero espectáculo de la dinámica del piano. Un sólo músico con su instrumento demostró que no son necesarias grandes masas orquestales y corales para exponer toda la grandeza de la música, llevando al ridículo toda la parafernalia de decorados y actos con la que tristemente se puede disfrazar un concierto para satisfacer pretensiones sociales.

También en el Auditorio Manuel de Falla se vivió otro de los mejores acontecimientos de esta edición del Festival, con la representación de *Las estaciones* de Haydn a cargo de William Christie, dirigiendo a la orquesta y coro de Les Arts Florissants. Se propuso una versión historicista, aunque no radical, dejando espacio para el fraseo con un bellissimo sonido de orquesta y coro. Se adoptó una actitud comprometida con cada escena, por lo que la obra se hiló sólidamente a través de su argumento. Los cantantes se sumergieron en sus papeles, siendo solidarios con las intenciones del director. De la labor de los solistas destacó la hermosa y delicada voz de la soprano Sunhae Im y la modulación del tenor Paul Agnew. Pero no se puede obviar que toda esta belleza se pudo disfrutar gracias a la elección del Auditorio como recinto para el concierto, pues en el Festival una par-



Grigory Sokolov

titura de orquesta y coro siempre ha sido lienzo para el marco incomparable del Carlos V. La pobre acústica del palacio habría acabado sin piedad con la riqueza de timbres y el empaste que exhibió la agrupación francesa. Es cierto que el Auditorio no se llenó, lo que nunca hubiera ocurrido en el Carlos V. Sin embargo se trata de una situación circunstancial, pues existe un público que llena el Manuel de Falla durante todo el año para asistir a los conciertos de la Orquesta Ciudad de Granada. Un público al que el Festival tiene casi la obligación de ganarse, y no puede haber mejor manera que mediante la programación de conciertos de este nivel en el Auditorio. La música saldrá ganando.

El evento que a priori se divisaba como el centro de gravedad de la edición de este año, era la representación de *Fidelio* en el Carlos V. Ya el año pasado hubo una interesante experiencia con la ópera-oratorio *Oedipus Rex*, que parecía habilitar al palacio como un lugar decoroso para la ópera. A pesar de la pobreza de su acústica, al menos no se precisan equipos de amplificación y existe un espacio razonable para escenario, orquesta y público, convirtiéndose en un recinto mucho más indicado que el Generalife. Evidentemente, Granada carece de un coliseo capaz de albergar con todas las garantías una representación de ópera, pero no por ello se debe privar al Festival de ofrecer este arte total que tan buena acogida tiene en la ciudad. Sobre todo si las representaciones alcanzan un nivel tan alto como el *Fidelio* que se vivió este año. Esta vez se dispusieron de unos ingredientes de calidad para hacer posible que el todo fuera la suma de las partes. Nadine Secunde conmovió en su papel de Leonore, al que dio vida con una bellísima voz, técnicamente intachable, y con la pasión incondicional que exige el canto al amor y a la libertad que representa Leonore. Matthias Hölle elaboró un Rocco noble y bondadoso, dándole una voz solvente en todos los registros y hábilmente acentuada según la exigencia de cada momento. El resto de los solistas resolvieron con capacidad sus papeles, aunque quizá en un escalón algo menos brillante. Mención aparte merece el Coro de la Generalitat Valenciana, que asombró con unos timbres sólidamente empastados y una precisión milimétrica en los acordes finales. Una puesta en escena heterodoxa pero honesta con la partitura, la dirección de Sebastian Weigle y una sensacional Orquesta Ciudad de Granada hicieron el resto para elaborar un *Fidelio* muy denso, rebosante de carga emotiva pero sin histrionismo, capaz de aunar el drama y la épica como las dos grandes causas del legado beethoveniano.

El ciclo sinfónico del Carlos V siguió el guión bastante previsible que se repite demasiado en las programaciones del Festival, es decir, una inauguración mediocre a cargo de una orquesta del país y una distinguida conclusión, con la garantía del buen oficio de una formación británica. En esta ocasión la inauguración corrió a cargo de la Real Orquesta Sinfónica de Sevilla, bajo la dirección de Pinchas Steinberg. Se ofreció un *Segundo Concierto para piano* de Litz bastante insulso, con la colaboración de Jean-Yves Thibaudet como solista, y una endeble *Sinfonía Fantástica*, que contó con los intentos de planificación argumental de Steinberg pero que sacó a relucir el bajo estado de forma de la formación hispalense. Hay que agradecer a la orquesta sevillana que viniera para subsanar el desplante de la Orquesta Nacional de España, pero la organización debería pensar en la posibilidad de inaugurar con más decisión las sucesivas ediciones del Festival.

La Royal Philharmonic Orchestra, con Daniele Gatti a la batuta, consiguieron superar las expectativas que despierta una formación británica, mediante el buen sonido de todas sus secciones y con una notable motivación en la interpretación de las partituras. Iniciaron las dos veladas con el *Concierto para violín* de Brahms, donde las virtudes de los británicos y su director se vieron oscurecidas por la actuación del solista lituano Julian Rachlin, quien no aportó más que la pedantería de un virtuosismo poco depurado. En las obras puramente orquestales, tanto en Strauss y Wagner como en la impresionante *Quinta Sinfonía* de Mahler, la narración de la música por parte de Gatti se

unió a la profesionalidad y al entusiasmo de los músicos, dando por resultado unas interpretaciones muy convincentes.

Josep Pons y la Orquesta Ciudad de Granada fueron, cómo no, quienes pusieron el aliciente dentro del predecible ciclo sinfónico del Festival. El amor al riesgo que sienten la O.C.G. y su director titular, les llevó a afrontar la *Missa Solemnis* de Beethoven. El desarrollo estructural de esta obra posee una tremenda complejidad y sus pentagramas esconden todo tipo de dificultades, desde brusquedades armónicas hasta insólitos saltos en la dinámica de las distintas secciones. Una actuación discreta de los coros y solistas, la caótica acústica del Carlos V y una premura en la preparación de tan compleja partitura, hicieron que la interpretación de la *Missa Solemnis* no figurara entre los mejores conciertos de la orquesta granadina. Sin embargo, gracias a la valentía de Pons y de la O.C.G. se tuvo la oportunidad de escuchar en directo una obra muy poco programada y con escasa discografía, que a pesar de su dificultad no deja de ser una de las cimas de la historia de la música.

Fueron muchos más los conciertos y veladas que ofreció la edición de este año. Entre ellos destacó el sabroso concierto de Paolo Pandolfo con su grupo Labyrintho sobre música francesa de principios del siglo XVIII, donde el italiano fue fiel a su estilo y no decepcionó a nadie. Pero también hay que felicitar a la organización por el nuevo intento de acercar a los niños el evento mediante *El Festival de los pequeños*. Este año sólo se dispusieron dos sencillas actuaciones, pero se trata de una idea tan atractiva que debe ir a más en las próximas ediciones.

Un acontecimiento de la magnitud del Festival Internacional de Música y Danza de Granada, no debe usarse como escaparate de la visión que tenga sobre la música la persona que ocupe un cargo eventual. La imagen del Festival no puede depender del capricho de quien ostente ocasionalmente el puesto de director. Debe tener una imagen propia, protegida de los cambios administrativos o políticos, fruto de su trayectoria como acontecimiento cultural de primer orden que aspira a tener una repercusión internacional. No se trata de hacer un festival rígido o impersonal, cerrado a nuevas propuestas, pero sí un festival firme en sus propósitos, con memoria histórica para el trazado de nuevos caminos. La nueva dirección ha apostado por que sea la música quien moldee la personalidad del Festival. No puede haber apuesta más interesante ni más sencilla para encauzar y relanzar un acontecimiento que ha estado lleno de altibajos. Si se mantiene a la música como reina absoluta de la programación y se permite que se exprese en toda su amplitud, dejando al mínimo imprescindible las concesiones a la gala y a la romería de adornos ajenos a la música, esta nueva etapa que se abre podrá trazar un futuro muy prometedor para Granada y su Festival. ■



Representación de *Fidelio* en el Palacio de Carlos V



Blue Monk, dibujo a pluma y rotulador. A. Pamies 1982

# Veinte años sin Thelonious

*El culto de las efemérides, que parece enervorizar el mundo de la cultura en estos últimos años, no afecta por ahora al ámbito del jazz. Valga el ejemplo del centenario de Duke Ellington, nacido el mismo año que Federico García Lorca, que -no sé si por suerte o por desgracia- no generó grandes acontecimientos conmemorativos. Ahora se cumplen dos decenios de la silenciosa muerte del que fuera el Beethoven del jazz, el profeta Thelonious Sphere Monk, al que hasta su nombre parecía predestinar a la incompreensión. En aquel momento hice un dibujo, que hoy lleva veinte años amarilleándose en mis paredes, y que adjunto a este pequeño monográfico de homenaje que la sección musical de El Fingidor rinde al autor de Monk's mood, Off minor, Ruby my dear, Epistrophy, Round' midnight y otras maravillas que tanto nos ayudaron a sobrellevar ese también extinto y ya pronto añorado siglo veinte.*

**Antonio Pamies.**

## Monk, Monk, Monk

por Sergi Pamies

### Si metemos la obra y la vida de Thelonious

Monk en una batidora obtendremos un puré oscuro, amargo pero rico en matices artísticos. El resultado tendrá un aspecto imperfecto aunque, por suerte para él, no será lo bastante sofisticado para decorar ningún plato de *nouvelle cuisine*. Los que lo prueben, sin embargo, quedarán atrapados por la intensidad de un sabor irrepetible. Son muchos los que opinan que la vida de Monk daría para una película. Algunos la hicieron. Hay un documental en el que se le ve tocando y recorriendo aeropuertos, durmiéndose sobre el teclado o canturreando las mismas notas que, al instante, era capaz de sacarle al piano. Lleva trajes oscuros, fuma, de vez en cuando sonríe, pero, pese a la fidelidad notarial de las imágenes, el misterio permanece. A Charlie Mingus también le convirtieron en material documental. El contrabajista aparece apuntando con una escopeta a una serie de tipos sospechosos que pretenden embargarle el piso por falta de pago. La escena resume qué clase de vida tuvieron que llevar los que ahora consideramos genios de un estilo de música que creció pese a los palos del sistema y las reticencias de los críticos y que les costó tener que vivir como perros callejeros.

Monk fue, sin quererlo, la locomotora más original de aquel caótico pero feliz movimiento. Le avalaba su mutis-

mo y una biografía en la que la música no sólo forma parte del paisaje sino que es lo único que importa del paisaje. Si pasamos la película de su vida a toda velocidad, vemos un certificado de nacimiento escrito con caligrafía pomposa en el que se cuenta que nació en octubre de 1917 en un pueblo de Carolina del Norte. Vemos una hermana mayor, un hermano pequeño, un pisito en Nueva York y un padre tuberculoso, acribillado por las secuelas que le dejó el trabajo en las plantaciones. También sale una iglesia en la que mini-Monk hace sus pinitos con el harmonium, acompañando el coro en el que canta su madre. Hasta entonces, nada demasiado original, pero, de repente, en esta sucesión de instantáneas, Monk sale acompañando a la cantante Helen Humes y se hace un sobresueldo tocando en un restaurante chino. Daría el dedo meñique por haberle visto tocar rodeado de falsos cuadros de falsos chinos en el rincón más contaminado de un local presidido por el humo procedente de una cocina en la que se cuecen extrañas mezclas orientales tan extrañas como la manera de tocar de este pianista con alma de pistolero, que aporrea las teclas del piano y convierte los estándares que le pide el público en zumo experimental. Y más tarde, los amiguetes de la noche de Harlem, terroristas del compás, siempre entre la espada de la necesidad y la pared del delito. Los primeros fieles observan el estilo de Monk con incredulidad y hablan de disonancia y de discontinuidad en las estructuras. A Monk, ninguna definición parece afectarlo. Improvisa, canturrea, no pierde el compás, o sea: consigue estar en diferentes sitios a la vez, una virtud sólo reservada a los grandes artistas (Picasso, Django, Di Stefano).

Pero, para poder dar carnaza a los señoritos que se pirran por el lado trágico de estos artistas, la vida les da más madera. Los amigos de Monk caen como moscas. A Charlie Christian se lo lleva la tuberculosis. A Bud Powell, lo pillan unos cuantos policías, le pegan una paliza y le dejan un traumatismo craneal del que nunca se recuperará. En los disturbios de Atlanta de 1941, Art Blakey también recibe

lo suyo y, debido a la gravedad de las lesiones, debe ser operado (lleva una placa de metal atornillada en la cabeza). Monk, mientras tanto, bebe y se droga, y algunos creen que por eso no habla. Se duerme, llega tarde y empieza a labrarse otra de esas reputaciones malditas. Todos quieren tocar con él, incluso los mejores (Coltrane, Parker, Davis), porque saben que aprenderán cosas que ignoraban. La policía le pisa los talones. Un día, le detienen con droga en el coche. Consecuencia: dos meses de cárcel que le permiten agudizar su creciente mutismo, que sólo rompe para cantar o insultar a algún imbécil que pretende sacarle más de dos frases seguidas. Graba discos, esquivando la prohibición de tocar en Nueva York, se hace famoso en Europa y Japón y procura no estar nunca sobrio, supongo que para no tener que llegar a la conclusión de que el mundo del músico negro de jazz es una mierda. La baronesa Pannonica de Koenigswarter le sostiene económicamente. Es una mujer rara, que fuma como un carretero y que tiene, además de nombre de vodka, una biografía más jugosa que la de todos los músicos de jazz juntos. Es en su casa donde, en 1955, Charlie Parker muere de sobredosis. A los 40 años, Monk ya es un artista consagrado que, sin embargo, a veces se

pierde por la ciudad luciendo sus anillos, metiéndose en líos y bebiendo más de la cuenta. Su retrato en la portada de la revista *Time* reproduce la mirada desafiante y el perfil de una cabeza que parece diseñada para dar cabezazos en una pelea entre borrachos. La consagración le llega cuando ya es demasiado tarde. Toca lo que le echen. Viaja donde le dicen y tiene la suerte de que su hijo Thelonious toca la batería con él. Su hija, en cambio, muere de cáncer. Los que saben de eso cuentan que pasó los últimos años de su vida callado, pero yo sospecho que estaba cantando para sus adentros, componiendo extraños acordes, dejándose llevar por su tendencia al atajo y a encontrar caminos allí donde no los hay. Ése fue su legado: saber acortar distancias entre el que toca y el que escucha, a machetazo limpio si es necesario, una virtud generosa e inusual en un mundo donde, por presunción, vanidad o sentido barroco del oficio, se tiende al rodeo y a la verborrea musical. Monk fue tan contundente como su apellido, que suena como una nota grave, onomatopéyica, orgullosa, aporreada con fuerza en el piano desafinado de un tugurio sin licencia para vender alcohol, muy tarde, en algún lugar prohibido de una ciudad humana, triste y decadente. ■

# El Último Silencio de Monk

por Sergio Córdova



**Thelonious Sphere Monk, hombre y músico** inclasificable. Un ser único de nombre no menos único. Un hombre con una sola causa: su música. Ensimismado o exaltado, inescrutable o transparente, romántico o distante, Monk ha ganado el todo o nada que fue su apuesta vital. Su obra sigue creciendo 20 años después de su muerte. Su personalidad sobrepasa lo anecdótico para constituirse en parte de la obra misma. Vida y obra de Thelonious están aún por descifrar.

## Thelonious

Nacido en Carolina del Norte en 1917, a los 4 años el pequeño Thelonious y su familia se mudan a Nueva York. En casa se fomenta la música y aprende el piano. Monk se nutre del pianismo de la época, el *Harlem stride*. Sus máximos exponentes son James P. Johnson, Fats Waller, Willie «the Lion» Smith y Duke Ellington. Sin embargo, acompañando a su madre que canta en un coro bautista, Monk toca música religiosa *gospel*. *Mi madre nunca pensó que fuera a hacer algo diferente... Estaba de mi parte. Si quería hacer música, a ella le parecía bien... tocar en las iglesias era muy divertido... pero siempre toqué jazz. En las iglesias siempre tocaba de la misma manera.* En Kansas City conoce a la

compositora y pianista Mary Lou Williams que describe así su encuentro con Monk: *... era un adolescente, llegó a la ciudad con un evangelista... Mientras estuvo en Kansas, Monk participó en las jam sessions cada noche que estuvo, de hecho le daba duro al piano...*

A principios de los años 40 Monk es contratado como pianista del club Minton's, cuna del jazz moderno. Continúa Williams: *...Cuando Monk empezó a tocar en el Minton's, pocos músicos podían seguirle. Charlie Christian, Kenny Clarke, Idrees Suleiman... eran los únicos que podían tocar con Monk por entonces...* Monk influyó con ideas, en particular en lo armónico, a la nueva generación que revolucionó el jazz. Fue proclamado «Sumo Sacerdote del Bebop», y su mayúsculo porte, atuendos y excentricidad contribuyeron al «título». De aquella época existen fotografías en las que se puede ver a un sonriente Thelonious con traje cruzado a rayas, corbata, boina, anteojos de Carey y pañuelo de seda atado al cuello, que le daban un aire bohemio e irreverente. Esta forma de vestir se convertiría en la moda de los *boppers*. En 1944 el gran Coleman Hawkins llama a Monk para que participe como pianista en su disco «Flying Hawk». En éste, los solos de Monk despliegan un lenguaje musical propio que anuncia la aparición de una voz enteramente

.../...



original. En 1947 Thelonious graba su primer trabajo como líder, el disco se llamaba «Thelonious Monk, Genio de la música moderna», pero genio incomprendido. Monk goza viviendo el jazz y da su nombre a una primera obra maestra. *Thelonious* es toda una declaración de intenciones que infiere el pasado y presente del jazz. Se oyen ecos de Armstrong, Ellington, James Yancey, James P. Johnson, Lester Young, Basie y Gillespie. Quizá Monk no estuvo interesado en salpicar su música de homenajes o citas. La lección está en que encontró en el jazz todo lo necesario para elaborar sus propias y extravagantes fantasías. Disonancias, cambios de tiempo, acentuación y tonalidad, texturas, *riffs* asimétricos, ironía, *swing*, pausas súbitas, silencios, timbre, lirismo, constituyen el espacio-tiempo que es la música del Monk compositor. Sus primeras obras, *Thelonious*, *Off Minor*, *Evidence*, *Misterioso*, *Epistrophe*, *I Mean You*, *Straight No Chaser*, *Criss Cross* son ya un ejemplo de madurez artística y conciencia del reto que suponen la disciplina y la economía en la música. Con 34 años Monk había grabado sólo dos discos para la Blue Note. Abordaban el jazz de una forma tan novedosa que pasarían años antes de que trascendieran y fueran comprendidos.

En realidad, Monk no fue seguidor de ningún movimiento, desde muy temprano ya tenía un universo musical constituido que fue incorruptible a modas y tendencias. Contra las normas del *bebop*, el jazz de Monk no consistía en tocar tiempos rápidos o desarrollar improvisaciones sobre secuencias armónicas. Su búsqueda fue personal e intransferible, componía obras abstractas de intención puramente musical y estética. Cada elemento de una obra monkiana cumple funciones que a primera vista no se hacen evidentes. Para tocar una pieza de Monk se hace imprescindible comprender la melodía y armonía, saber cómo y por qué se integran. Monk componía obras compactas, sin artificios inútiles, en un entramado perfectamente lógico. Así, gracias a un sentido de la forma innato y natural que se proyecta durante la interpretación, los elementos de ésta se conjugan en conclusiones compositivas originales que no pierden la frescura de la improvisación. El jazz, música improvisada por excelencia, es compuesto de manera multi-dimensional para que se improvise desde el «interior», en el que existen puertas y espacios que otorgan libertad bajo un control poliédrico.

El Monk pianista tocaba como lo piden sus obras, a tres niveles. El piano era su trío: piano, contrabajo, batería. Melodía, armonía, ritmo. Decían que poseía técnica limitada, ¿pero qué técnica necesitaba? Lógicamente para él, la que tenía. Tocaba con los dedos extendidos para tocar la «correcta nota equivocada». Steve Lacy, que tocó con Monk,

cuenta: *...le gustaba lo excepcional... También le gustaban los errores. Le encantaban y los coleccionaba para estudiarlos, para extraer ideas e inspiración de éstos...*

Monk además desarrolló una concepción percusiva del piano en búsqueda de sonidos inauditos. Sus movimientos corporales eran verdaderas descargas para lograr su sonido: *A veces le doy al piano con los codos porque quiero escuchar ciertos sonidos, ciertos acordes. No se le puede dar a tantas teclas con las manos.* Una técnica convencional de nada le hubiera servido, más bien habría desvirtuado su instinto creador. Sus recursos físicos fueron aprovechados por su talento y genio para crear un estilo inimitable. Thelonious al piano asume riesgos impensables, creando una densidad rítmica novedosa hasta entonces. Al escucharlo tocar, puede dar la sensación de que todo el entramado que arma con laboriosidad va a colapsar, sin embargo, una válida e imposible geometría mantiene el todo perfectamente ordenado, construyendo un mundo monkiano de inapelable lógica. Las interpretaciones pianísticas de Monk poseen hondura, candidez infantil, dramatismo y modernismo.

Sus zarpazos tiernos siempre dejan las conclusiones abiertas con interrogantes musicales que nos hacen soñar y pedir más.

Los 50 pasaron en un relativo olvido. Entre 1951 y 1957 ni siquiera pudo tocar en clubes por carecer del permiso de trabajo, retirado por la policía. No obstante, fueron años creativamente fecundos. 40 nuevas composiciones repartidas en más de una docena de discos para las discográficas Prestige (1952-1954) y Riverside (1955-1961). Allí están, *Monk's Dream*, *Rhythm-a-ning*, *Trinkle Tinkle*, *Reflections*, *Blue Monk*, *Brilliant Corners*, *Pannonica*, *Crepusculle with Nellie*, entre otras. Monk aloja su música en armazones forjados por su irreductible genio e hizo lo propio con algunos «standards». *April in Paris*, *I Should Care*, *Body and Soul*, *Just a Gigolo* o *I Surrender Dear* fueron minuciosamente tratados por Monk aplicando su particular prisma sin sacrificar las melodías. Los temas permanecen reconocibles desde la primera nota, pero por igual, desde el primer compás son Monk puro. Su alquimia las transforma en paisajes musicales vírgenes en cada audición.

Monk no parece ser comprendido hasta que con otro «iluminado», John Coltrane, irrumpe como meteorito en la escena musical neoyorquina de 1957. Se formaban colas para verlo. Todos se preguntan dónde ha estado ese talento único. Monk tuvo que esperar una década tras su primer disco para que su enigma se revelara al gran público. La crítica y la industria discográfica no se detuvieron hasta llevarlo a la portada de la revista *Time* en 1964. De pronto todos reparan en este hombre que había tocado con la crema del jazz: Hawkins, Parker, Gillespie, Rollins, Coltrane, Blakey, Roach, etc. Thelonious era además tan «peculiar» que el espectáculo estaba servido: un enorme pianista hombre-oso de sombreros inclasificables baila sobre el escenario ajeno a todo, salvo a su música, que además empieza a vender.

Los años 60 fueron extraordinarios para Thelonious Monk. Fue contratado por la poderosa Columbia y el éxito comercial estaba asegurado. Giras, entrevistas, fama, dinero y reconocimiento le permitieron formar un cuarteto estable que conocía sus obras al dedillo. Musicalmente Monk es incorruptible, retoma sus obras de hace 10 o 15 años y despliega su talento ante la admiración de todos, pero también la creatividad persiste y aporta más composiciones originales, como *Ugly Beauty*, *Green Chimneys*, *Boo Boo's Birthday*, *Bright Mississippi* o *Raise Four*. Monk es una celebridad sobre la que corren ríos de tinta al comentar su personalidad, pero algunos también le critican porque creen que empieza a repetirse a sí mismo.

En 1970 Monk ya no tocaba para la Columbia. El nuevo contexto musical, con la aparición del jazz-rock, impone el consumo. Monk, Basie y otros pocos más se resistirían a poner sus manos sobre un teclado eléctrico. El jazz vive una crisis de identidad y los nuevos tiempos acarrearán el declive de Monk. En 1971 forma parte de los «Giants of Jazz» que emprendieron una gira europea. Monk sólo tiene un papel secundario en el grupo. En los años siguientes las apariciones de Thelonious son cada vez más infrecuentes. El festival de Newport de 1976 fue la última ocasión en que se le pudo escuchar en concierto. Monk dijo adiós a todo. Su íntima amiga y protectora Pannonica de Koenigswarter declararía años más tarde que en aquella época Thelonious le confiesa por primera vez que está realmente enfermo. Ya parecía confinado en sí mismo y no volvería a buscar un teclado. El silencio, ese espacio que tan bien conoció, fue su último refugio.

### Monk's Mood

Monk era una persona evidentemente «especial» y debió tomar conciencia de no ser como los demás. Según las investigaciones que indagan en su personalidad, Monk exacerbó su comportamiento como mecanismo de defensa, aunque no parece quedar muy claro hasta qué punto. En el célebre artículo del *Time* de 1964 se habla de su consumo de fármacos y alcohol, sus extravagancias, días de insom-



nio, internamientos y mutismo. Sin embargo, es muy difícil saber qué drogas consumía, nadie próximo a él admite haberlo visto ir más allá del alcohol o la marihuana. Monk era perseverante, honesto, egoísta, gruñón, fiel amigo, generoso, padre amante, inconformista, irónico, tímido, terco, pero por épocas se ausentaba y dejaba de serlo todo. Era sólo un ser apagado que no reconocía a nadie. La primera hospitalización de Thelonious Monk fue en 1954, a los 37 años, y se sucederían varias más hasta su retiro total. A propósito decía: *No puedo estar loco... Porque estuve en un sitio de esos y me dejaron salir.*

Monk tenía su propia lógica, sus entrevistas periodísticas y anécdotas reflejan un tenue límite entre el raciocinio más riguroso y el desvarío. Las interpretaciones sobre su salud mental son varias. Por ejemplo, se cree que desde joven desarrolló compensaciones de la personalidad que se manifestaron en excentricidades típicas de una personalidad esquizoide. Hipótesis que contrasta con un informe médico sobre las hospitalizaciones de Monk que sugiere que fue mal diagnosticado y medicado por algunos de sus médicos, además de aseverar que Monk no era ni esquizofrénico ni maniaco-depresivo. Un médico que analizó el caso dice: *...cada prueba que tenemos nos sugiere que lo que ocurrió al final de su vida fue probablemente un daño cerebral causado por el excesivo consumo de drogas. ... si tuviera que emitir un juicio: no fue la edad, fue una especie de síndrome parecido al de Alzheimer. Los que padecen el síndrome de Alzheimer caen en el mutismo y mueren. ... Monk no tuvo ese síndrome. La similitud está en el daño cerebral generalizado, y una de las formas de dañar al cerebro es un excesivo uso de drogas no indicadas.*

El pianista francés Laurent de Wilde narra en su biografía de Monk el testimonio del trompetista y psiquiatra Eddie Henderson, del Langley Porter Psychiatric Institute de San Francisco, que describe el internamiento de Monk en 1969 en ese hospital: *Pasa entonces por las pruebas rutinarias... sin reacción alguna de su parte. Los médicos deciden pasar a la siguiente etapa: administrar neurolépticos para aliviar al paciente. Aquí interviene Henderson... es el único que sabe quién es Monk. Conoce los efectos devastadores de una posología mal prescrita... Intuye asimismo el consumo de narcóticos por parte de Thelonious y propone asumirlo bajo su responsabilidad. Según Eddie, el neuroléptico era la Torazina... 50 mg es la dosis mínima y su efecto debía teóricamente «apaciguar» al enfermo... Pero ante la ineficacia de la dosis en Thelonious, dice haberla aumentado progresivamente, días más tarde estaba en el umbral autorizado... ¡3,500 mg! Ante la poca mejoría... El jefe de la unidad procede según ciertos manuales para la esquizofrenia deficitaria: el electrochoque. Se colocan entonces los electrodos sobre Thelonious y se suelta la descarga. ¿Cuál fue la realidad? El hijo de Monk, el baterista T.S.Monk, asegura que nunca se sintió el tratamiento con electrochoque a su padre.*

En el documental de Zwerin la aproximación a Monk se da por diversos flancos. El más intrigante es sentir la mirada de Monk ante la cámara. Con la mirada directa, su presencia física ejerce de centro de gravedad, nos revoluciona e introduce su esencia en estado puro. Cuando sus ojos se hallan aparentemente perdidos, son de un blanco eterno y profundo, parecen buscar una complicidad, un vínculo que lo entienda. Surrealista negro, invoca atavismos típicamente. Juega el juego, suelta monosílabos, no comprende por qué no le entienden, evoluciona sobre sí mismo. Monk estaba en la cresta de la ola, lo vemos de gira, viajando, girando sobre sí mismo, en un viaje total. Las únicas ocasiones en que Monk no nos hace sentir que él *sabe* que estamos allí, son cuando está volcado en la música. Existe una tensión creadora con sus músicos, Monk está listo para todo, el ha dispuesto el plan pero ellos han de entenderse como pue-

dan, porque todo está dicho. Pueden entrar como quieran, que estoy en la plenitud, da a entender. Todo va a salir bien. Y todo sale bien hasta que la tormenta interior se desata. A su lado, Monk siempre tiene a una mujer, Nellie, su hija Barbara o Pannonica, ellas son las intérpretes terrestres de un ser-obra viviente. Madre e hija no se fían de la cámara. Thelonious tiene los resortes puestos y en una transmutación trascendental primitiviza la imagen, estamos ante un testimonio único de misterio etnográfico. Monk se deja ir, está en trance.

### Crepusculle with Nellie... y Pannonica

Musa y *alter ego* de Monk, Nellie es parte de los sueños del músico. El azar hizo que Thelonious y Nellie se conocieran. ¡Qué encuentro tan fructífero! La entrega musical absoluta de Monk implica que la cotidiana carga práctica sea una interferencia con su ciencia. Nellie fue el sostén de los años difíciles. Monk sin trabajo, Monk que empieza a sufrir sus primeras crisis, Monk que sólo quiere música. Monk la necesita. La devoción de Nellie fue el respaldo esencial para el artista y su influencia es mucho mayor de lo que podamos conocer jamás. Fue la «madre-esposa». 35 años estuvieron juntos y son pocas las palabras que salieron de su boca. Sólo sabemos que tuvo que adaptarse de la privacidad de su casa a los viajes y popularidad, a Nica. Pasar de la pobreza a la riqueza, vivir con la parquedad de su «genio», soportarlo. Planchaba sus camisas, hacía los trámites en los aeropuertos, cocinaba con medio piano dentro de la cocina, sufría y gozaba con Thelonious en el escenario. Enseñó a sus hijos lo especial de su padre, a que aprendieran a convivir con él. Monk debió adorarla y a su manera le dedicó el crepúsculo más hermoso de Nueva York, *Crepusculle with Nellie*. Ella y él nunca se casaron.

¿Cómo se sentiría Nellie cuando su Thelonious conoció a la baronesa? Zwerin, con bastante elegancia, escabulle el tema en su documental. Suena la bellísima *Pannonica* y vemos las fotos de dos amigos cómplices fuera y dentro del jazz, Monk alto e imponente, Nica atractiva y rica. Dice Nica *...when Thelonious and I got together...* ¿Hubo algo más allá de la amistad? La hermana de Monk piensa que sí, otros que eran sólo amigos y otros que a él sólo le fascinaba el *glamour*, poder y dinero de ella.

Los dos se conocieron a través de Mary Lou Williams en París, en 1954. Fueron inseparables, el pianista Tommy Flanagan les dedicó *Thelonica* y muchas veces los creyeron marido y mujer. ¿Fue la baronesa sólo una protectora? En 1973 Monk se retiró a la casa de Nica en Weehaken, frente a Nueva York. Pocas veces salió.

Hace veinte años, el 17 de febrero de 1982, Thelonious Sphere Monk murió. En un obituario se podía leer: *...Monk se escondió tan bien detrás de la música que sabemos poco de él...* ■



Monk junto a la baronesa Pannonica de Koenigswarter





Antonio Pamies

# Caetano Veloso

El errante navegante

yo soy tan sólo  
un viejo bahiano  
un fulano  
un caetano  
un tío cualquiera  
a contravía  
contra la melodía  
nado contra marea



Lola Miranda

Con sus ojitos infantiles, como los ojos de un bandido, Caetano Veloso se metió en el bolsillo el corazón de los miles de granadinos que fueron a escucharlo en el multitudinario y espléndido recital que organizó la Huerta de San Vicente (24-6-2002). Todos fueron sensibles al irresistible calor de su voz y a la turbadora sinceridad de sus versos, sin necesidad de conocer nada sobre su personalidad: *cada uno sabe el dolor y la delicia de ser lo que es.*

Aficionado desde la infancia a la música, la literatura, la pintura y el cine, pronto se alistó en el bando de la Bossa Nova, tras las huellas de João Gilberto (su *maestro supremo* al que llama *redentor de la lengua portuguesa*). Hace sus primeros pinitos en su Bahía natal junto a su hermana Maria Bethânia y sus paisanos Gilberto Gil, Gal Costa y Tom Zé (los futuros *dulces bárbaros*), cantando por las barandillas del amanecer. Llega a Rio de Janeiro para sustituir a Nara Leão, en 1965, en el comprometido espectáculo "Opinião". Lanza su primer *single* y renuncia a su vocación de crítico cinematográfico (¡por suerte!) para dedicarse totalmente a su otra manía: crear canciones que hagan compatibles a João Gilberto con Ray Charles y a Miles Davis con Carmen Miranda.

Você me deixa a rua deserta  
Quando atravessa  
e não olha p'ra atrás

Su creciente fama como cantautor lo convierte en cabecilla del llamado *tropicalismo*, portavoz artístico de una contradictoria amalgama de idealismo izquierdista y de exhibicionismo hippy que le valía el odio tanto de la izquierda marxista como de la derecha bienpensante, por no hablar de los pistoleros fascistas entonces en el poder. En el *III Festival Internacional da Canção*, presenta a concurso su última canción "É proibido proibir" (estamos en 1968), con su grupo *Os mutantes*, uniformado para la ocasión con trajes de plástico verde, cabello a lo Jimi Hendrix y collares de falsos colmillos de tigre. Si quería provocar lo consiguió: el público indignado le vuelve la espalda, otros abuchean y hasta le tiran piedras. Poco después, Caetano Veloso y Gilberto Gil son secuestrados y retenidos secretamente en diversos establecimientos militares, sin juicio ni abogado, sin ninguna acusación precisa y expuestos a "desaparecer" en cualquier momento. Durante su largo cautiverio, su canción "Atrás do trio elétrico só no va quem ja morren" hacía furor ahí fuera, ganando un Carnaval histórico que él no pudo presenciar.

Tras año y medio de secuestro (1969-70) y dos años de exilio en Inglaterra (1970-71), logra volver a Brasil gracias al recibimiento masivo de que es objeto en los conciertos que le ha gestionado Maria Bethânia, así como al hecho de que se había ido convirtiendo en una estrella en Europa. Pero es tras su vuelta cuando publica sus álbumes más famosos y representativos. En los 90 cumple además un viejo sueño de su adolescencia, dirigir su primera película (*O cinema falado* 1996) y publicar su primer libro (*Verdade Tropical* 1997), un valioso documental sobre la historia reciente de la música popular, y complemento indispensable para entender el marco cultural de todo lo que fueron la Bossa Nova y el Tropicalismo.

eu canto no ritmo  
 não tenho outro vício  
 se o mundo é um lixo  
 eu não sou

Autor de canciones que hicieron historia, este artista inquieto y polifacético, *pop star intelectual tercermundista*, como él mismo se define, ha viajado con ellas por los cinco continentes y en multitud de discos. Su estilo, hoy inconfundible, se fue fraguando desde una falta total y deliberada de estilo, fruto de un eclecticismo furiosamente autodidacta y caprichoso (no en vano Djavan tuvo que acuñar el verbo *caetanear*), cuya única coherencia estaba en este inmenso talento natural del artista, clave de la que no era consciente este *macaco complexo namorando a lua / e repetindo a lua é minha*.

Provocador hasta rozar el esnobismo (*mi mayor enemigo es el buen gusto*), no sólo mezcla el cosmopolitismo con lo más profundamente localista, sino el elitismo con la pachanga (al menos eso le han reprochado), pero sin concesión fácil al comercio, en beneficio de un arte que no da la espalda a las calles frente al ghetto narcisista que él llama *música impopular*. Por encima de las características concretas de cada una de sus composiciones o interpretaciones, hay unos elementos esenciales que lo impregnan todo: una profunda humanidad, una capacidad de expresar ternura de manera transparente y universal, un sentido de la elegancia y de la estética tan versátil como excepcional (*eu sempre quis muito / mesmo que parecesse bem modesto*).

En su autobiografía reconstruye la historia de su peculiar forma de entender la música y la poesía, desde sus primeras inquietudes artísticas y sociales a sus malas experiencias con drogas, pasando por la forzada maduración que supuso el drama del secuestro (aunque él concluye de la misma que el *sufrimiento nunca sirve para nada*). En aquel periodo compone curiosamente algunas canciones tan bonitas como la célebre *Terra* (la conocida foto del planeta azul hecha desde la luna apareció durante su cautiverio), o la palindrómica *Irene ri*, que Vinicius y Toquinho cantaban entonces por los escenarios del mundo y que era para él una forma secreta de gritar sus ansias de libertad. Retrata desde dentro una época tan ingenua como real, profetas iluminados por la Poesía Concreta, revolucionarios de salón embebidos de Sartre y de psicoanálisis, intelectuales con el sobaco dañado de tanto pasear los *Cahiers du cinéma*, narcisos y sectarios de toda calaña, utopías y fantasías de una generación que despertaría tras la horrible sacudida de la verdadera represión. Con la libertad recobrada, había de sentirse también el *desencanto*, las revoluciones se hunden con el muro, los furibundos izquierdosos de antaño heredan carguetes y prebendas en los *podridos poderes*, y otros con menos suerte se hacen adeptos de la *maconha* y ahumaban su cerebro hasta quemar la última neurona. Desde el aislamiento de quien, habiendo sido un poco precursor de todo aquello, nunca encajó en el rebaño de turno (demasiado pronto o demasiado tarde), Caetano Veloso ha dejado en cambio una huella en la cultura brasileña, grabada en casi cuarenta años de canciones, que retratan el país y la época que las vieron surgir, tal como corresponde a la música popular digna de este nombre.

Tropeçavas nos astros desastrada  
 Sem saber que a ventura e a desventura  
 Dessa estrada que vai do nada ao nada  
 São livros e o luar contra a cultura.

Contradictorio hasta la exasperación, este brasileño tan brasileño encarcelado por supuestos patriotas, ese subversivo despreciado por la izquierda y que se declara *enemigo del desorden*, ese jipi poco amigo de *queimar fumo*, ese bohemio que viste como un dandi, ese místico que huyó de la iglesia y de los *terreiros*, ese libertino que condena el *desbunde* y la desinhibición, ese *Hombre viejo* que parece un *Chiquillo de Río*, ha convertido la heterodoxia dentro de la heterodoxia en el mejor alimento de la creación artística. Siendo el *Revés del revés del revés*, es como logra hechizar y conmovir, dejando simplemente salir el universo ávidamente almacenado en su *corazón vagabundo*. Él mismo se describe como una especie de *medium*, pues lo mismo se comunica con los espíritus a través de un bolero de César Portillo de la Luz, un fado de Amália, un rock de los Beatles, una samba de Caymmi, una balada de Cole Porter, un tango de Gardel sobre la *vergüenza de haber sido y el dolor de ya no ser...* En el fondo, no hay mezcla alguna, sólo *Belleza pura*.

Como el criminal que siempre vuelve al lugar del crimen, después de sacar a bailar a Michael Jackson sobre las aguas del lago azul de Ypacaraí, su nave siempre acaba repostando en su puerto más seguro: *depois do que o silêncio, só João*. ■



Lola Mirand

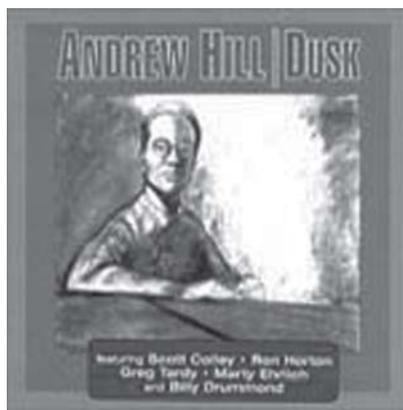
#### DISCOGRAFÍA COMPLETA de CAETANO VELOSO

<http://www.slipcue.com/music/brazil/veloso.htm>  
<http://www.caetanoveloso.com.br>



Jorge Córdova Moya

reseñas discográficas



**ANDREW HILL**  
*Dusk*

Andrew Hill, piano; Ron Horton, trompeta; Greg Tardy, saxofón tenor, clarinete, flauta; Marty Ehrlich, saxofón alto; Scott Colley, contrabajo; Billy Drummond, batería.

Nueva York, Palmetto Records, 2000.

El “secreto mejor guardado del jazz” es Andrew Hill, compositor y pianista nacido en Chicago, de padres haitianos. Alumno del compositor alemán Paul Hindemith, fue pianista acompañante y de *rhythm. & blues* antes de convertirse en protagonista de sus propia música. Individualista en la tradición de Thelonious Monk, comparte con éste algo más que las disonancias. Desde su primer disco desarrolla una propia voz ajena a tendencias y limitaciones. Compositor estimulante, entrelaza capas de sonido de enfoque tanto abstracto como rítmico con un lirismo agrídulce que magnetiza. Su música angular es un espacio inspirador para los músicos que integran sus formaciones. Recordemos *Point of Departure* (Blue Note 1964) en el que el virtuosismo de Eric Dolphy fue catártico con la definida voz de Hill.

*Dusk* (crepúsculo) es el primer disco de Hill en casi diez años. Su concepción nace de un proyecto de la Knitting Factory de Nueva York para conformar un sexteto con la misma instrumentación del clásico de hace 38 años. El resultado ha sido superlativo, incluso ha estado a punto de lograrlo. En esta aventura Ehrlich hace de Joe Henderson, Horton de Kenny Dorham, Tardy de Eric Dolphy, Colley de Richard Davis y un magnífico Drummond de Tony Williams. El material musical es enteramente original y la conjunción instrumental alrededor de las obras está sabia y finamente conducida por los acentos rítmicos y armónicos del piano de Hill, sutil como pocos pueden serlo. En dos temas, Hill al piano solo evoca la dulce melancolía que baña los atardeceres. En *Dusk* estamos ante un lienzo en el que las vetas de luz sonora sólo se esconden para continuar en un amanecer que ya deseamos escuchar. Hill ha vuelto. ■



**THE HERBIE NICHOLS PROJECT**  
*Strange City*

Frank Kimbrough, piano; Ben Allison, contrabajo; Ron Horton, trompeta, fiscornio; Ted Nash, saxofón tenor; Michael Blake, saxofón soprano; Wycliffe Gordon, trombón; Matt Wilson, batería.

Nueva York, Palmetto Records, 2001.

Herbie Nichols (1919-1963) ya no es el gran desconocido del jazz. Gracias a ciertos preclaros músicos, las obras de Nichols experimentan un renacer que nunca hará justicia a su disparatado destino de “artista maldito”. Prohibido de practicar el jazz cuando joven, aprende el piano clásico, sus preferidos son Hindemith, Bartok y Stravinsky. Sin embargo, se mueve en el entorno *bebop* y toca como acompañante para ganarse la vida. Mary Lou Williams graba una de sus obras y Billie Holliday canta otra, *Lady Sings The Blues*. Nichols sólo grabó 6 o 7 sesiones a trío con sus obras y fue devorado por Nueva York, la «extraña ciudad», hasta su muerte en 1963.

*Strange City* es la tercera entrega de este proyecto liderado por Frank Kimbrough. Las obras de Nichols son formas interactivas a manera de diálogo entre el ritmo y frases melódicas. Llenas de giros inesperados, swing, humor y modernidad, son un reto para este magnífico grupo que resuelve con gran calidad el reto. Si los dos primeros discos de este proyecto tenían como referencia la propias grabaciones de Nichols, ahora 8 de los 10 temas son totalmente inéditos. Empieza el cd con *Moments Magical* que se abre con una improvisación de los vientos que guarda todo ese indescriptible misterio etéreo que tienen los temas “lentos” de Nichols. En los obras de más swing, el piano de Kimbrough y la base rítmica interactúan con los solos en el intercambio de frases *bluesy* o *free* en tiempos ciertamente libres y poco convencionales. Atención a *Karna Kangi*, un facsímil musical de la grabaciones a trío del ahora reconocido Herbie Nichols. ■

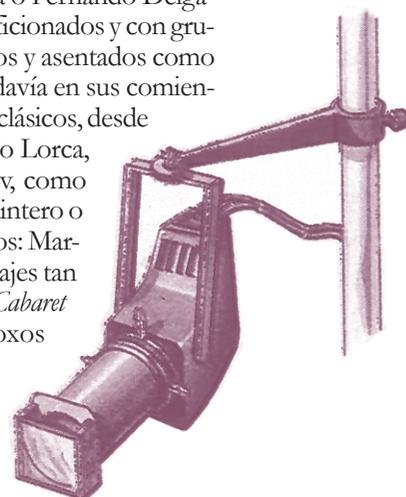
# Todo para el pueblo

## Teatros municipales

Marina Moreno Lorenzo



Teatro



En este momento en el que los medios de comunicación amenazan con virtualizar hasta nuestros más íntimos menesteres, las instituciones y ceremonias que propician el contacto humano directo se sitúan en el primer plano de nuestras necesidades. De ahí que el teatro, cuya muerte llevan pronosticando los hábiles futurólogos a la violeta desde el umbral de los tiempos, adquiera un nuevo protagonismo en el jovencísimo siglo XXI.

Frente al espectáculo enlatado y pretendidamente interactivo, este invento cuasi-jurásico demuestra que tiene todavía mucho que decir y mucho que ofrecer al público actual. Esta vigencia se refleja en el auge que experimentan los Teatros Municipales, que últimamente han proliferado por toda la geografía patria, lo que constituye sin duda una importante iniciativa para devolver a los pueblos algo que los avances de la técnica les hicieron perder en la segunda mitad del pasado siglo. Aquellos viejos teatros, convertidos en cines y finalmente demolidos o, en el mejor de los casos, abandonados a la ruina, renacen ahora convenientemente remozados y restaurados, o bien surgen completamente nuevos en aquellos lugares en los que no se han conservado o simplemente no llegaron a existir por uno u otro motivo.

Ahora bien, una vez que la institución existe, auspiciada evidentemente por intereses políticos, la buena gestión es la clave de su utilidad. Si un Ayuntamiento sabe encomendar la dirección del Teatro Municipal a un equipo eficiente y entendido en la materia, la inversión se rentabiliza astronómicamente en breve plazo. Tenemos numerosos ejemplos de ello tanto en nuestra provincia como en toda España, pero como para muestra basta un botón, tomaremos como tal el Teatro Municipal de Armilla, que por su proximidad a la capital constituye un caso de especial interés.

Ubicado en un amplio edificio de nueva construcción y dotado con todo el equipamiento necesario para poder ofrecer una representación digna de cualquier producción escénica, sea del tipo que sea, se encuentra en funcionamiento desde la primavera de 1999. Su director, Alejandro Corral, que domina todas las facetas de la escena, se encuentra firmemente enraizado en la vida cultural de Armilla desde hace más de una década. En la actualidad, al frente del Teatro Municipal, ha sabido alcanzar el difícilísimo equilibrio que permite a la vez hacer llegar a los ciudadanos las últimas tendencias y experimentos y permitir que se canalicen las actividades y aficiones artísticas desde su fuente principal que no es otra que la gente de a pie.

De poco serviría una programación exclusivamente elitista y abstrusa, que terminaría aburriendo a la mayoría, aunque eso sí, dejaría encantados a un pequeño grupo de eruditos locales. Tampoco una programación excesivamente comercial tiene mucho sentido en este contexto. Hemos recorrido un largo camino desde aquella época en la que todo lo que sabíamos de artes escénicas venía representado por el Teatro Chino de Manolita Chen, y ya en *plan fino*, por las compañías madrileñas que caían, cual aves precursoras, en las vecindades del Corpus, a golpe de comedia de tresillo y madura estrella en declive. La sociedad actual demanda un amplio espectro al que los centros subvencionados con el dinero de todos deben atender en su totalidad. El criterio didáctico tiene que estar presente, pero también la diversión. Aquello de lo dulce y lo

útil no ha pasado todavía de moda y, en este sentido, creemos que se produce aquí un aprovechamiento modélico de todos los recursos.

En primer lugar, las actividades no son exclusivamente teatrales: hay música, cine, exposiciones, cursos y conferencias. Es un espacio abierto a todo tipo de iniciativas, que ofrece siempre a los artistas locales la posibilidad de ser conocidos en su tierra, y a los foráneos la hospitalidad de quienes saben que para la cultura no hay fronteras ni diferencias étnicas, ideológicas o lingüísticas. Centrándonos en lo específicamente dramático, observamos también una doble tendencia, un eclecticismo que se balancea entre lo local y lo universal, lo castizo y lo moderno, lo clásico y lo experimental, dando así cabida a todas las tendencias para llegar a todos los espectadores.

Junto a famosos como J.L. López Vázquez, Guillermo Montesinos, Silvia Tortosa, Carlos Sobera o Fernando Delgado, nos encontramos con compañías de aficionados y con grupos independientes, algunos tan conocidos y asentados como Yllana, Ques quis pas o Atalaya, otros todavía en sus comienzos. Lo mismo se representan los grandes clásicos, desde Aristófanes o Esquilo hasta Valle Inclán o Lorca, pasando por Shakespeare, Lope o Chéjov, como los «clásicos populares»: los hermanos Quintero o Muñoz Seca, o los autores contemporáneos: Martín Recuerda, Alonso de Santos etc. Montajes tan experimentales y atrevidos como *666* o *Cabaret Caracol* conviven con otros tan ortodoxos como «La vida es sueño». Ningún género queda excluido, la revista se codea con la tragedia sin escándalo ni objeción. Las granadinas arrecogías tienen su lugar igual que la intemporal *Lisístrata*, girando todos en la eterna zarabanda del escenario.

En este calidoscópico panorama no podemos dejar de lado el capítulo de las producciones propias. Del Teatro Municipal depende el Taller de Teatro del que derivan dos grupos: Espiral y Carambola. El primero, formado por jóvenes en su mayoría universitarios, tiene ya en su haber un extenso historial, con montajes como *La casa de Bernarda Alba* de Lorca, *El sueño de una noche de verano* de Shakespeare o *La verdadera historia de la princesa y el dragón* de José Luis Alonso de Santos. Destacaremos aquí, por su valentía y generosidad, la adaptación de *Los viejos no deben enamorarse* de Alfonso Castelao.

«Carambola», llevado conjuntamente por Encarnación Iañez y Alejandro Corral, surge al principio del interés de unas cuantas mujeres del Centro de Educación de Adultos. El entusiasmo y empuje de estas señoras, muchas de ellas abuelas, se contagia pronto a amigos y familiares que vienen a engrosar sus filas. Desde su primer y conmovedor trabajo, *Mosaico lorquiano*, hasta el último, *De lobos y caperucias*, ha sido un verdadero gozo verlas aprender y evolucionar. No es el menor de los logros del teatro el conseguir iluminar con sus brillantes focos una etapa de la vida en la que muchos empiezan a apagarse.

En conclusión, los vecinos de Armilla se han aprendido ya el camino de su Teatro Municipal, invirtiendo su ocio en una alternativa que les permite apartarse, al menos por unas horas, del memo y aborregado sendero por el que se atropellan las masas cada fin de semana. ■



# 1 Literatura y cía.

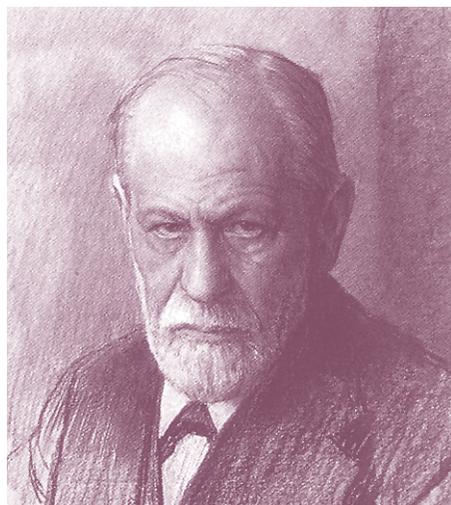
## Las amistades de la Literatura

La literatura, y especialmente la poesía, siempre mantuvieron estrechas relaciones, más o menos visibles, con otras disciplinas y trabajos. La agricultura, la jurisprudencia o la medicina fueron algunos de los acompañantes originarios de la poesía. Sin embargo, desde hace algún tiempo, tenemos la impresión de que la literatura se ha quedado fatalmente sola. Pero esta impresión es falsa: nunca hasta hoy habían confluído tantas —y tan variadas— facetas del pensamiento humanista en las líneas de un poema. Sacudidas definitivamente las servidumbres de épocas pasadas, cuando los textos literarios tenían que rendir pleitesía a un noble o a una iglesia, hay que reconocer que los escritores disfrutan hoy de la capacidad de elegir sus propias lealtades y compañías. Y lo que es más valioso, la literatura puede plantearse abrir caminos todavía no transitados, incluso acompañar, desde una distancia relativa y cambiante, disciplinas tan aparentemente alejadas de ella como la tecnología o la arquitectura. Las utilidades y el sentido de esas múltiples y variadas compañías es lo que se intentará analizar en esta nueva sección que, bajo el epígrafe de Literatura y Cía., se incluirá a partir de ahora en las páginas de El fingidor. Dicha sección se inaugura con un trabajo de la poeta Milena Rodríguez, no sólo buena conocedora —como licenciada en psicología— de los logros del psicoanálisis y de sus deudas con la literatura, sino también solvente filóloga, tanto en sus ediciones —por ejemplo, la de los poemas del cubano Rubén Martínez Villena— como en sus artículos de crítica literaria.

Desde que André Breton, fascinado con las observaciones de Freud, nos desvelara que la realidad, o la existencia, siempre está en otra parte, han sido muchos los autores que de un modo u otro, a veces sin saberlo, han hecho converger sus palabras con las observaciones de los psicoanalistas. Al ser los seres humanos —otra vez Breton— unos soñadores definitivos, o máquinas de desear como decía Lacan, los poetas más consecuentes han tenido que moverse en un escenario tan resbaladizo como el de los sueños caducados, o el de los deseos sin objeto. En fin, la realidad nunca los dejó satisfechos, pero tampoco dejó de entusiasmarles. Si no, no se hubieran buscado tanta compañía.

### Goethe y Freud o el psicoanálisis de los poetas

Milena Rodríguez Gutiérrez



Sigmund Freud

**Que a Sigmund Freud,** que buscó siempre el Nobel como científico desde aquellos primeros estudios sobre la cocaína, le dieran el *Premio Goethe*, premio literario, casi al final de su vida, en 1930, constituyó sin duda un mensaje, un mensaje para Freud, pero también para el Psicoanálisis.

En lo que respecta a Freud, creo que este hecho instruye cabalmente sobre la recepción invertida del mensaje a la que se refería Jacques Lacan: el científico que habla para los científicos y recibe, sin embargo, la respuesta esperada no de ellos, sino de los artistas, de los escritores; o también podríamos pensar este premio como un lapsus de los escritores, un acto fallido o un chiste, pero siempre, claro está, considerándolos en relación con el inconsciente, o sea, en su dimensión de producción de *verdad*. Después de todo, más importancia tuvo para Freud lo que escribió Dostoievski que los descubrimientos neurológicos.

En cuanto al mensaje para el Psicoanálisis, no fue quizás “escuchado” verdaderamente hasta Jacques Lacan, quien lo resume en su homenaje a Marguerite Duras al decir: “un psicoanalista sólo tiene derecho a sacar una ventaja de su posición: la de recordar con Freud, que en su materia, el artista siempre le lleva la delantera, y que no tiene por qué hacer de psicólogo donde el artista le desbroza el camino”. Estas palabras de Lacan las precisa el psicoanalista Françoise Regnault: “Lacan no aplicará el psicoanálisis al arte ni al artista, sino que aplicará el arte al psicoanálisis, pensando que el artista precede al psicólogo, su arte permite hacer avanzar la teoría psicoanalítica”.

Lo cierto es que muchas obras artísticas y literarias sirven a Lacan para organizar la teoría psicoanalítica, porque —y esto es muy importante— el arte, y dentro de éste fundamentalmente la literatura y la pintura—, más que ilustrar o ejemplificar, como observa también Regnault, *organiza*. En este sentido, quizás el más notorio sea el caso de “La carta robada”, la narración de Edgar Allan Poe, material en el que se apoya Lacan para organizar la teoría del significante.

Porque, ¿quién sabe más que los escritores sobre la dimensión de lo simbólico y el significante? (Recordemos aquí que Lacan reemplazó los términos freudianos de *condensación* y *desplazamiento*, las operaciones del inconsciente por excelencia, por los de *metáfora* y *metonimia*.) Pero también, ¿quién percibe mejor que los artistas y escritores el registro de *lo real* y el *goce*?

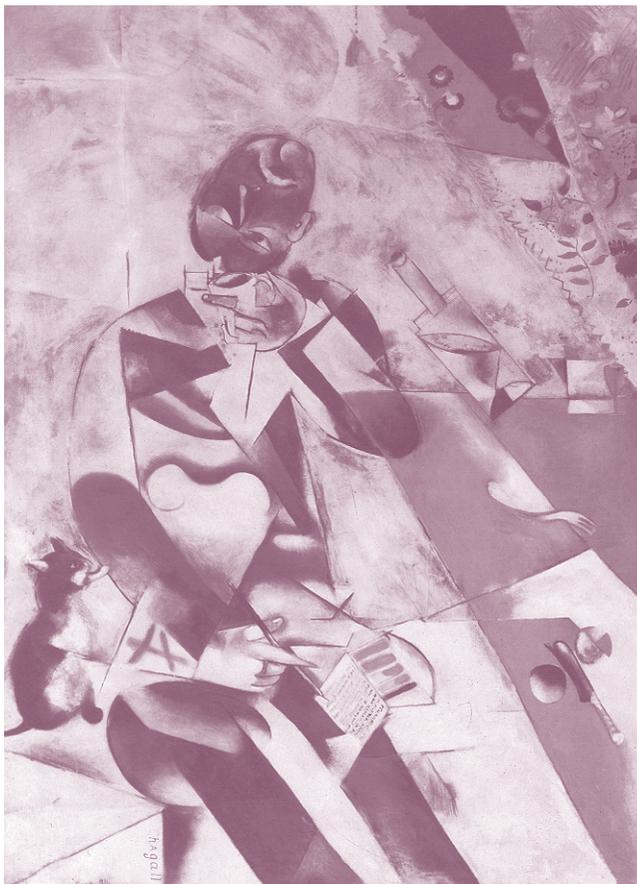
Dentro de la literatura, la poesía es un modo al que ha acudido el psicoanálisis para organizar y también para *verificar*—esa sería otra operación adecuada— su saber. Pero hay otros modos, tangencialmente poéticos, que suelen ignorarse, que pocas veces se consideran, y es en ellos en los que quiero insistir aquí, aunque sea a modo de esbozo.

Cuando hablo de esos otros modos poéticos, estoy pensando en las llamadas *poéticas*, esos pequeños y en ocasiones breves ensayos en los que los poetas vuelven prosa su poesía—hasta donde pueden— y nos explican los fundamentos de su producción y de su práctica. Pienso que estas *poéticas* pueden también constituir *verificaciones* para la teoría psicoanalítica, y que se trata asimismo de verificaciones con un interés y un valor particular, ya que en ellas, y a diferencia de lo que ocurre en los poemas como tales o en cualquier obra de arte en sentido estricto, el *imaginario* que las recubre suele tener una envoltura más delgada.

Veamos así lo que pueden decirle al Psicoanálisis, lo que le permiten verificar—probablemente también organizar, pero eso queda para los sabios—, las poéticas de ciertas figuras de la generación más importante del siglo XX de la poesía cubana, la generación de *Orígenes*, particularmente dos de sus poetas más importantes: Gastón Baquero y Cintio Vitier.

En la temprana fecha de 1947 escribe Gastón Baquero una poética titulada “Los enemigos del poeta”—sugere el título—. En ella podemos leer, entre otras cosas, lo siguiente: “Un nombre que se desprende de encima de un objeto como si se tratase de una vieja capa de pintura, y se vuelve de revés y se reaviva, y se mete en otra iluminación cualquiera; es un agente máximo de conocimiento...”. Certera y preciosa frase de Baquero. ¿Es posible describir con mayor sutileza la acción del significante, sus operaciones de sustitución y desplazamiento, o de metáfora y metonimia? ¿Puede definirse mejor que con esta noción de “agente máximo de conocimiento” la capacidad del significante para producir *saber*? Pero veamos otro apunte de esa misma poética, en el que Baquero ofrece su concepción de lo que es un poeta: “Y cuando se entra en crisis con las palabras porque se las ve como arrumbadas y exhaustas bajo vigilo de un empleo infiel o ya agotado; cuando se empieza a sentir que no es para esto, para repetir los nombres y convenciones mudas e imprecisas para lo que se ha nacido, comienza el poeta...”. Esta concepción, ¿no es también perfectamente aplicable a un psicoanalista? ¿No consiste también el oficio de psicoanalista en modificar el empleo “infel y agotado” de las palabras, en intentar que no se *repite*—la palabra repetición habría que subrayarla— nombres y convenciones que se han vuelto mudos o imprecisos?

Pero todavía es posible acercarse de manera más directa al psicoanálisis desde las poéticas, en un grado realmente asombroso, en el que prácticamente ya no hay necesidad de verificar, en el que llegamos a leer lo escrito en un *como si*, como si se nos estuviera hablando de psicoanálisis, en un punto en el que se confunden el psicoanálisis y la poesía, como si de pronto hicieran real la apariencia del Uno. Estudiemos, si no, una de las poéticas construidas por Cintio Vitier—construyó varias, pues Cintio es el ensayista por antonomasia de los poetas de *Orígenes*—, en concreto, la titulada “La palabra poética”, escrita en el año 1953. Continuando en la dimensión del lenguaje, en la que hasta ahora nos hemos movido de manera exclusiva, podemos leer allí: “Las preguntas por el ser no son tan turbadoras como las que se inquietan por el ser de la palabra, que es la que pregunta... Únicamente lo que en nosotros pregunta, puede responder, o sólo podemos responder con otra interrogación que ilumina otras lejanas islas”. ¿No encontramos aquí, expresada prácticamente en términos psicoanalíticos, la



Marc Chagall. *El poeta (Las tres y media)*, 1911.

noción del Otro del lenguaje, cardinal para la teoría, la idea de que hay algo en nosotros—el Otro con mayúsculas, el lenguaje, el inconsciente— que pregunta y que sabe, y que sólo ese algo, por lo tanto, puede realmente ofrecer una respuesta? ¿No hallamos también en esta frase—y es esa quizás uno de los hallazgos más sugestivos— la idea de que más que la pregunta por el ser, por el quién soy, pregunta para la que en última instancia podemos encontrar una respuesta—o muchas— nos perturba más la pregunta de “quién o qué habla en mí que no soy yo”? Añadirá Cintio también aquí una afirmación que, además de ubicarse en la dimensión de lo simbólico, engarza con los registros de *lo imaginario* y de *lo real*: “Enemiga de la historia es la palabra en cuanto la historia tiende a cristalizar el verbo en fórmulas y repeticiones”. ¿No leemos en esta frase la cuestión del “engaño” de lo que Freud llamó “la novela familiar del neurótico”, esa historia personal que nos inventamos y que tiende a la fijeza, a lo inamovible, a la fórmula cerrada, al goce, en última instancia? ¿No es también el psicoanalista en este sentido un enemigo de la historia, de esta supuesta historia personal al menos? Pero el poeta cubano va aún más allá, nunca mejor dicho, más allá del significante. Escuchemos así esta declaración de Cintio: “La escritura poética nos revela ese carácter silencioso de la verdadera palabra, de la que no sirve para coloquio, ni oratoria ni mayéutica.” El silencio de la verdadera palabra... ¿no es esa acaso la *Tyché* lacaniana, el encuentro con *lo real*, ese que no se puede poner en palabras? Por último, podemos llegar incluso a descubrir, con la poética de Vitier, las similitudes entre la relación del escritor con el lector y del analizante con su analista: “La verdad poética, lo que constituye el objeto comunicativo de la escritura poética, no admite dubitación ni diálogo. Como la palabra del Dios del oráculo, ‘ni dice, ni oculta, sino que hace señales’. La visión—del lector— es una visión donde se funden la sorpresa y el re-conocimiento.”

Creo que de estos esbozos puede deducirse al menos una recomendación—una recomendación para psicólogos y psicoanalistas—, la recomendación de leer a los poetas porque mientras construyen la poesía, en sus poemas y en sus poéticas, están produciendo, también, por añadidura, el psicoanálisis, la teoría psicoanalítica. ■



Antonio Weinrichter



Hace exactamente medio siglo el gran cineasta Akira Kurosawa ganaba el León de Oro en el festival de Venecia con su película "Rashomon". Por esa puerta —el título puede traducirse como "La puerta de Rasha"— se coló un aluvión de películas que acapararon premios durante la década de los años cincuenta y demostraron la pujanza de un cinema hasta entonces ignorado en Occidente. Por esa misma puerta se coló también algún malentendido: se tendía a ver la vigencia del cine oriental en función de su exotismo, prefiriéndose las películas históricas, de época, que reflejaban la pintoresca diferencia de una cultura "lejana y milenaria" a aquellas otras que hablaban de la sociedad contemporánea. Ese es el motivo por el que Occidente "descubrió" mucho antes a los samurais de Kurosawa y a las geishas de Kenji Mizoguchi que a las familias de clase media cuyos conflictos ponía en escena con su inimitable estilo un Yasujiro Ozu (Mikio Naruse, otro cineasta de temática similar pero de estilo menos llamativamente depurado que Ozu ha tardado aún más tiempo en incorporarse al canon occidental). El cine oriental de los cincuenta no se agota en el modelo histórico nipón, por supuesto: ahí está la formidable aplicación de la fórmula neorrealista a la realidad social india que ensayó Satyajit Ray en obras, hoy demasiado olvidadas, como su "trilogía de Apu".

No es una cuestión baladí: el indudable peso que juega el exotismo en la recepción occidental del cine oriental —lo que he llamado "el efecto-kimono"— siguió haciéndose notar, cuarenta años después, cuando llegó el turno de "descubrir" el cinema chino a través de la llamada Quinta Generación. El origen del boom se sitúa en el momento en que Zhang Yimou gana con "Sorgo rojo" el Oso de Oro en Berlín 1988. Sus siguientes películas, todas deslumbrantes ejercicios coloristas de época, le convierten en el cineasta chino favorito de Occidente. Un tanto celoso de su éxito, su colega de generación Chen Kaigé, que no conseguía los mismos resultados con obras de tema contemporáneo como "El rey de los niños", hizo un esfuerzo deliberado por emplear el efecto-kimono a su favor rodando "Adiós a mi concubina": su éxito es de todos conocido. Mientras tanto, la obra contemplativa y contemporánea de sus colegas de la isla de Taiwan Edward Yang ("A Brighter Summer Day") y Hou Hsiao Hsien ("City of Sadness") sigue siendo uno de los secretos a voces del cine actual: el primero sigue inédito en nuestro país mientras que el segundo estrena de forma

irregular, pese a que ambos se encuentran entre los favoritos de los críticos y festivaliers de todo el mundo.

Todos estos avatares en su recepción no empañan un hecho aplastante: la década de los años noventa ha sido del cine oriental, tras la nueva puerta abierta por los cineastas chinos. Zhang Yimou sigue haciendo películas fascinantes



La ducha. Zhang Yan

# La nueva puerta de Rasha

El desafío del cine oriental

como "Ni uno menos" y Chen Kaige anda un poco perdido en su carrera hollywoodense; pero ya ha surgido una nueva generación de directores, como Wang Xiao Shuai ("La bicicleta de Pekín") o Zhang Yang ("La ducha"), que trazan en sus películas fábulas sobre los cambios de una sociedad rural a otra de carácter urbano. Acabamos de mencionar a los dos grandes cineastas taiwaneses, cuya



Deseando amar. Wong Kar-wai

puesta en escena a base de planos de larga duración es una instancia admirable de cine modernista que recupera, modificada, la vieja fe de Bazin en las virtudes realistas del plano-secuencia.

El cinema de Hong Kong es un universo aparte de las otras dos Chinas. Es un cine que cuenta con una estrella rutilante como Wong Kar-wai, otro favorito de los festivales, que ha conocido un formidable éxito con esa maravillosa, inefable, exploración del deseo que es "Deseando amar"; en su obra se funde el posmodernismo con una reinención del cine que en títulos como "Chung King Express" remite directamente a la fresca insolente e inspirada de la nouvelle vague francesa. Wong es sólo la punta del iceberg de un cine de autor honkonés que cuenta con figuras desconocidas aquí como Stanley Kwan: su película "La actriz", con la incandescente Maggie Cheung, es una de las más hermosas de la pasada década, mientras que "Rosa roja, rosa blanca" es de las más eróticas. El último autor honkonés revelado es el prolífico Fruit Chan: su estilo pos-neorrealista llega a su culminación en "Durian Durian", transparente fábula sobre una chica que se prostituye en el barrio de Kowloon, explotando al máximo su visado de turista, para luego volver a China continental y emplear sus ahorros en empezar una nueva vida. También hay que citar a LouYe, cuyo "Río Suzhou" es algo así como un fascinante remake de "Vertigo" para los tiempos de la cámara digital.

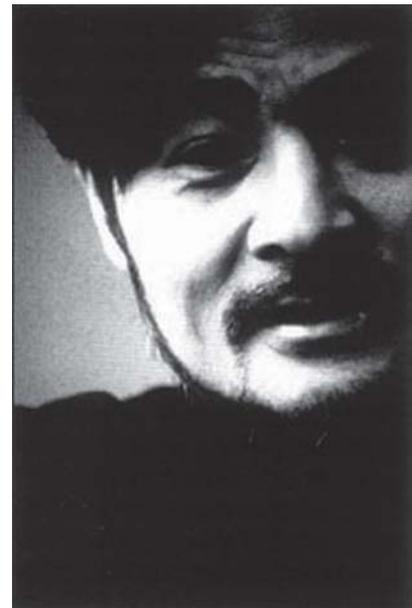
Pero reducir el cine de Hong Kong a este valioso puñado de cineastas "homologables" en el mercado festivalero sería una reducción inadmisibile: la antigua colonia británica ha albergado sobre todo un floreciente sistema de estudios que fabricaba un cine de género, estilizado y violento, sin parangón en el mundo. Hollywood ha acabado "importando" a sus mejores figuras, directores como John Woo y Tsui Hark, estrellas como Jackie Chan y hasta coreógrafos como Yuen Woo-ping, para que hicieran en América lo que ellos ya no saben hacer: un cine de acción lleno de inventiva. El cine de género honkonés supone un desafío

de orden distinto para el espectador y el estudioso occidental; es un desafío brillantemente recogido por el influyente historiador David Bordwell, quien en su reciente libro *Planet Hong Kong* (2000) demuestra, por medio de una serie de minuciosos análisis formales (le interesa menos su valor como reflejo social o cultural), que este cine ha desarrollado una estética propia en la que se funden lo artístico y lo popular.

El cine de las tres Chinas ha destapado la caja de las esencias orientales, sirviendo de locomotora para otras cinematografías. Se empieza a hablar con naturalidad de la tailandesa, por ejemplo, de la que nos ha llegado un título como "Las lágrimas del tigre negro", de Wisit Sasanatieng, un ejercicio imposiblemente kitsch que problematiza nuestra percepción del ingenuo realismo que, supuestamente, debe regir en el cine del Tercer Mundo. Se dice que el próximo boom corresponderá a la industria de Bollywood, el Hollywood indio cuyos paradigmas musicales cita tan afectuosamente la cineasta Mira Nair en su gozosa "La boda del monzón", con la que ganó el León de Oro en Venecia 2001. Pero esta nueva instancia de un cine popular sin cartografiar en Occidente, y tan ingente como el propio subcontinente indostánico, que es Bollywood, es todavía un territorio ignoto. Más conocida empieza a resultar la topografía del cine coreano, del que incluso han estrenado en esta plaza figuras como Jan Sung-woo ("Mentiras") o el polémico Kim Ki-duk ("La isla"), dueño de un mundo personal en donde lo poético se mezcla con sacudidas de violencia expresiva que sólo pueden proceder de una cultura que nos resulta verdaderamente "otra": véase la incorrección política que demuestra en su última película, "Bad Guy", historia de un proxeneta que pone a "trabajar" a una colegiala de la que se ha enamorado. De Corea proceden también dos de las grandes revelaciones de esta temporada festivalera: Chang-dong Lee, premio de la Fipresci en Venecia con "Oasis", y Kwon-taek Im, que recibió el premio al mejor director en Cannes con "Chihwaseon".

En este renacimiento del "orientalismo" Japón ocupa, como ha hecho siempre, un lugar aparte. Es una cinematografía especialmente potente de la que conocemos tan sólo la punta del iceberg: periódicamente, Europa ha ido ampliando la nómina de cineastas incorporados al canon, ya sean clásicos (el último, Mikio Naruse) o modernistas

(Shohei Imamura), ya trabajen en el terreno del cine comercial (Juzo Itami), del thriller de autor (Takeshi Kitano) o del cine de género excéntrico (Seijun Suzuki). En general, estos nombres son la excepción al oscuro velo que cubre la producción japonesa para el espectador medio occidental, con la excepción puntual de Akira Kurosawa. Sin embargo, ya empiezan a llegarnos los ecos de la profunda renovación generacional vivida por el cine nipón a lo largo de la pasada década. Hay directores que practican un valioso cine de autor, como Hirokazu Koreeda ("Maborosi"), Naomi Kawase ("Suzaku") o Nobuhiko Suwa ("M/Other"). Pero hay también un nutridísimo grupo de cineastas de género, prolíficos artesanos que ruedan thrillers y horror films en los que, una vez más, Japón marca la diferencia (también lo hace en el terreno de la animación, con creadores tan importantes como Hayao Miyazaki, quien ganó el Oso de Oro en Berlín 2002 con "Spirited Away"). Cineastas de género como Shinya Tsukamoto ("Tetsuo"), Hideo Nakata (que tras rodar "El anillo", una historia de fantasmas de tanto éxito que ha llegado incluso a nuestros videoclubs, vuelve al género en la inquietante "Dark Water") o el temible Takashi Miike (que ha estrenado en nuestras salas la feroz "Audition"). El más interesante de este grupo parece Kiyoshi Kurosawa (sin relación con Akira): en películas como "Kairo" o "Kyua" trasciende las convenciones de género para revelarse como uno de los más intrigantes cineastas actuales, dueño de un genuino universo personal. Quizá el verdadero reto, para el espectador occidental, consista en ampliar su canon de Akira a Kiyoshi Kurosawa y, en general, complementar su aburrida dieta de cine americano con un poco de cocina oriental. ■



Kiyoshi Kurosawa

*Antonio Weinrichter acaba de publicar el libro "Pantalla amarilla. Una apreciación del cine japonés (para el espectador occidental)" (T & B Editores)*



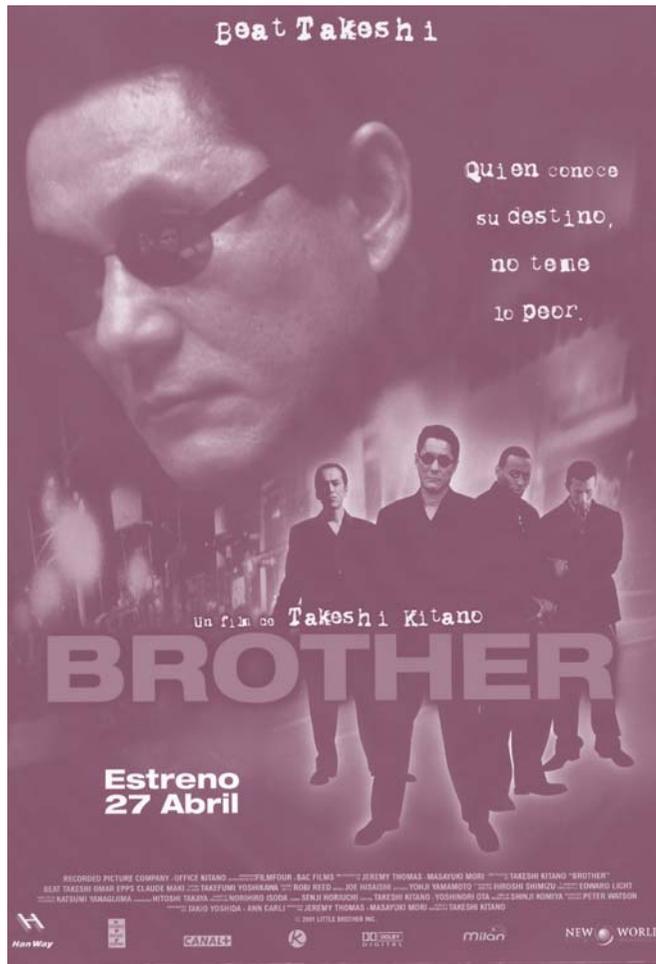
José Abad



## La tempestad y la calma

El cinéfilo apenas sí puede hacerse una idea de los tesoros ocultos que una cinematografía como la japonesa, tan rica como poco conocida, tiene por desenterrar de cara a Occidente. Nos privan de las sorpresas, buenas y malas, una distribución en manos de unos pocos, parcial y tendenciosa, sorda a acentos extraños, y asimismo, el conciábulo de una crítica mediocre, o rastrera, o cutre, y un cierto espectador para quien el único cine posible es el norteamericano. Si a las Tres Coronas del clasicismo japonés (Kenji Mizoguchi, Yasujiro Ozu, Akira Kurosawa) parece que debemos enquistar sin tardanza una

.../...



cuarta joya (Mikio Naruse, de quien sólo escucho elogios), uno se pregunta cuántos otros y cuáles autores están esperando el vibrante momento del descubrimiento. La lista promete ser larga. Mientras tanto podemos afirmar que cualquier nómina de cineastas nipones de cierto relieve deberá incluir, además de los mencionados, a gente como Kon Ichikawa, Kaneto Shindo, Shohei Imamura, Nagisa Oshima y, sin asomo de duda, Takeshi Kitano (Tokio, 1948), una certeza ya a estas alturas, poseedor de una filmografía singular compuesta por diez largometrajes, la mayor parte invisibles en las salas comerciales españolas.

A Kitano lo conocimos primero como actor (labor que ejerce regularmente bajo el pseudónimo de Beat Takeshi): era uno de los protagonistas de esa obra hermosa e insuficiente titulada *Feliz Navidad, Mr. Lawrence* (1983) de Oshima; también estaba presente en el reparto de *Johnny Mnemonic* (1995) de Robert Longo, fábula futurista de sugerente planteamiento, pero endeble resolución; y lo podemos encontrar en la reciente *Battle Royale* (2000), de Kinji Fukasaku... Si damos crédito a la leyenda, no habría pasado a la dirección si el azar no le hubiera facilitado las cosas. Contratado inicialmente como intérprete, se hizo cargo de *Violent Cop* (*Sono Otoko Kyobo ni Tsuki*, 1989), cuando el realizador previsto, al apenas mencionado Fukasaku, abandonó el proyecto en fase de preproducción. Aunque no aparece reconocido como guionista (el libreto es de Hisashi Nozawa), se cuenta que Kitano aceptó el encargo a condición de reescribirlo a su antojo —a continuación se responsabilizará de la escritura de todas sus películas—. *Violent Cop* es una historia de corrupción policial y violencia extrema, un *thriller*, género de gran predicamento en Japón, que le ofrecía los materiales con que construir una reflexión de la existencia en donde el fatalismo se presenta hermanado a una inefable melancolía. Kitano se sirve del género (y sus elementos recurrentes) para definir una poética que tiene la ciudad como escenario propicio para sus acordes más pesimistas, mientras el mar o el campo vendrían a ser una promesa de huida; sus personajes son tipos marginales, que han crecido en contacto con una violencia sistemática y gratuita, y que en el interno del clan han elabo-

rado una ética mínima, basada en una sacralización de la amistad, que los redime en parte a los ojos del público. En sus relatos predomina la imagen sobre la palabra; se plantean sobre las sugerencias de la primera más que sobre el dictado de la segunda.

En su «Storia del cinema Giapponese» (Marsilio, Venecia, 2001), Maria Roberta Novelli escribe de este primer trabajo: “El resultado es una feliz interferencia entre violencia y poesía, extremos que Kitano conjuga en perfecto equilibrio, y que devienen los polos de un estilo inédito y fascinante”. Violencia y poesía, pues, tempestad y calma, crispación, sosiego, crueldad, piedad, los dos pentagramas, se diría antitéticos, donde Kitano ha musicado su visión del mundo, si bien el cineasta se ha arriesgado ensayando otros ritmos, con suerte desigual. En su tercer film, la entera historia está concebida sobre el extremo más difícil de dicha dicotomía: la calma.

Según Novelli, hay un término en japonés, *wabi*, de difícil traducción a otras lenguas, que hablaría de la serenidad inherente a la sencillez, del refinamiento presente en lo no elaborado. La autora lo saca a colación como preámbulo a un comentario sobre Mikio Naruse, pero creo que pueda aplicarse asimismo a la tercera realización de Kitano, una sorprendente propuesta que en Italia se estrenó como *Silenzio sul mare*. En nuestro país se conoce por el título inglés, *A Scene at the Sea* (*Ano Natsu Ichiban Shizukama Umi*, 1991), aunque su título original significaría «Aquel verano, el más tranquilo». El protagonista es Shigeru, un joven sordomudo que trabaja como basurero y cuya máxima aspiración es ser un buen surfista. Su novia, Takako, también sordomuda, lo apoya incondicionalmente, y el chico conseguirá su propósito sin estridencias ni triunfalismos: se hará con una tabla de *surf*, aprenderá la habilidad de cabalgar las olas, participará en alguna competición, cosechará algún trofeo, discreto, y un día desaparece. No hay más. *A Scene at the Sea* tiene la virtud, osadía en estos tiempos que corren, de ser una película sin importancia. La sensibilidad de Kitano se muestra aquí en la sutil identificación que establece entre la impenetrabilidad del joven y ese inmenso mar que debe comprender, en lo que básicamente es un relato de superación personal. Se añade asimismo una mirada (documental, casi) a una sociedad nipona en vías de americanización: además del mundo del *surf*, vemos también a los empleados del servicio de recogida de basuras jugando al béisbol en los descansos. Kitano no censura, documenta (es más, se dice que es un apasionado de ambos deportes). Debemos agradecerle, en cambio, haber esparcido todo atisbo de esa pseudo-religión de nuevo cuño (y de pacotilla) en torno al surfismo, a la cual rezaron John Milius (*El gran miércoles*) o Kathryn Bigelow (*Le llaman Bodhi*). El empeño de quitarle lustre a dicho deporte se nota además en su decisión de rodar el film en una de las playas más sucias de Tokio.

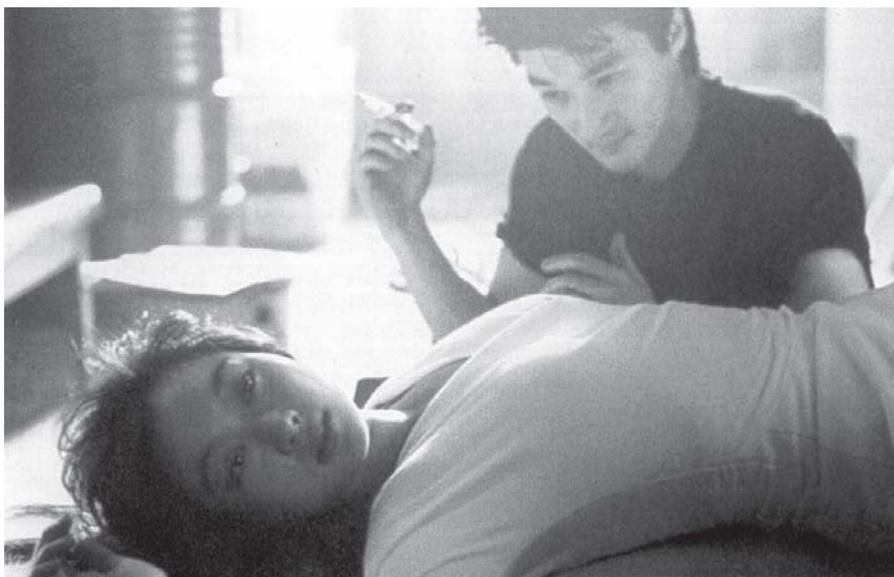
En esta película, Kitano se presenta como cantor de las pequeñas cosas, ésas que cimentan nuestro entorno día a día y lo mantienen en pie. Se erige en cultor de la sencillez en un peliagudo ejercicio filmico que sitúa al paladar occidental (y hodierno) ante la concisión extrema, la desnudez completa, la neutralidad más radical, o casi: ciertos apuntes melodramáticos, evanescentes, se hallan dispersos por todo el relato. Se sirve, en fin, de una cadencia que mal puede llegar a una sociedad educada en el miedo al silencio y la lentitud. Después de *Sonatine* (1993), que no he visto, encontramos otro tentativo de ampliar los registros de su cine, si bien los resultados esta vez están muy lejos de ser satisfactorios. Además de ser la peor película de su autor, *Getting Any?* (*Minna Yatteruka!*, 1994), en cierto sentido, clausura una primera etapa en su obra.

Las imágenes iniciales de *Getting Any?* nos sitúan en un contexto urbano y noctámbulo: un hombre sube a su coche a una hermosa mujer y pocos minutos después están haciendo el amor en un descampado. Los aires de comedia no se hacen esperar. El prólogo es parte del sueño de Asao, un joven ingenuo que vive en un mundo propio, erigido

según los modelos celebrativos del consumismo más procaz, en donde lo único importante es llevarse alguna moza sumisa a la cama. Asao, que no se come una rosca, pretende solucionar el problema haciéndose con dinero (primero deviene ladrón de bancos, luego buscador de oro) o, en su déficit, trabajando su *sex-appeal* (intenta triunfar en el cine, se hace pistolero), para acabar finalmente como cobaya de un científico loco (interpretado por el propio Kitano)... Estas peripecias permiten al cineasta elaborar una serie de parodias de los géneros más populares del cine nipón: cine de samurais, cine erótico, cine de yakuzas (que le permitiría entrar en el terreno de la autoparodia) y cine de ciencia-ficción, en su variante de mutaciones gigantescas, a la manera de Godzilla; Asao acabará convertido en un descomunal hombre insecto, aniquilado por el ejército gracias a una montaña de mierda y un matamoscas gigante (sic). El humorismo de *Getting Any?* se basa en el sinsentido, en situaciones grotescas, cuando no groseras, filmadas por Kitano en tono neutro. La película se suma a una larga tradición cómica conocida como *nansensu mono* (esto es, cine del absurdo) —y aquí el cronista occidental debe reconocer que carece de numerosas claves de lectura—, que en ciertos aspectos entronca con el *slapstick*: una construcción episódica de la historia, el sometimiento de la lógica narrativa al *gag*, incluso, la aceleración de la imagen como en los tiempos del cine mudo. Sea como fuere, este título y, en parte, *El verano de Kikujiro*, me inspiran una primera conclusión, no sé si definitiva: el de la comedia no es el molde genérico donde encaja Kitano. Estamos ante una obra zafia, evidentemente populachera, que por contra no gozó del favor popular. Quizás esto sea indicativo.

A pesar de este fracaso, son años de consolidación —en *A Scene at the Sea*, por ejemplo, aparecía ya acreditada su productora, la Office Kitano—, aunque en ello probablemente ha influido la proyección mediática y la figura polifacética de Kitano más que el éxito de sus filmes. Kitano ha hecho de todo en la televisión patria (espectáculos cómicos, programas de variedades, concursos), pero sus intereses atañen también al mundo de la radio, la prensa y la literatura. Ha escrito crítica, poesía y novela, y además pinta. Al parecer, la última de sus aficiones, la pintura, lo ayudó a recuperarse del gravísimo accidente de moto que sufrió en agosto de 1994, y que le ha dejado como secuelas un tic en el ojo derecho y una cierta rigidez facial que aprovechará posteriormente en su faceta como actor. De todos modos, la rehabilitación lo mantuvo alejado del mundillo un par de años. Y cuando volvió a la dirección, con *Kids Return* (*Kidzu Ritan*, 1996), se abstuvo de aparecer delante de las cámaras.

*Kids Return* inaugura dignamente esta segunda etapa en la filmografía kitaniana. Es una historia de adolescentes, historia de una amistad planteada una vez más sobre acordes minimalistas, cuyas imágenes aúnan la delicadeza de *A Scene at the Sea* y la electricidad de sus mejores *thrillers*. Los protagonistas son, aquí, dos chicos agresivos que roban a sus compañeros de colegio, que insultan a sus profesores, tentados por el espejismo del poder y el dinero fácil. Uno de ellos, Shinji —en quien Kitano ha puesto mucho de sí mismo—, probará fortuna como boxeador; el otro, Masaru, se dejará seducir por el submundo yakuza. Estamos ante la crónica del despertar y el morir de los sueños adolescentes. Ni Shinji será un campeón en el cuadrilátero (demasiada cerveza, poca disciplina deportiva), ni Masaru entrará en la élite mafiosa (demasiada arrogancia, poco respeto por sus mayores). De una manera admirable, sin subrayados, sin forzar el fluir del relato, Kitano anula la posible moralina, introduciendo aquí y allá la peripecia de un tercer personaje, un chico voluntarioso, buen estudiante, trabajador, con quien la vida no será mucho más amable que con los dos balas perdidas. *Kids Return* muestra una sociedad de una violencia soterrada, más cruel que la de los combates en el ring o la de las palizas en callejones; la violencia de la falta de alternativas, la que empuja inexorablemente a dos jóvenes a autoinmolarse sin esperanza. Quizás carezca de la con-



Violent Corp

tendencia de sus obras más acabadas, pero *Kids return* contiene instantes de una rara belleza, de una emoción contenida que bien pudiera nacer del abono autobiográfico que, según Kitano, fertiliza la historia.

Y llegamos a *Hana-Bi* (1997), que obtuvo el León de Oro en Venecia y le abrió las puertas a la distribución internacional. *Hana-Bi* es un título polisémico. Puede traducirse por «Fuegos artificiales», pero también por «Flores y fuego», lo cual debiera entenderse como metáfora de vida y muerte. Para el cinéfilo europeo es la película de acceso a la obra de Kitano, aunque en el interior de la misma sea la culminación de un estilo que viene depurándose desde su exordio, un estilo que, por emplear referentes reconocibles para el público occidental, estaría cercano al de Robert Bresson en su intento de despojar la imagen de todo elemento formal y emocional superfluo. En *Hana-Bi* entramos de nuevo en un mundo de violencia omnipresente, devastadora, insorteable. Una vez más, Kitano la libera de cuanto pueda tener de espectacular para presentarla, de forma distanciada, como expresión de la crueldad y el dolor que rigen las sociedades modernas. Con Kitano es lícito invocar también el nombre de uno de los mayores estoicos del cine de todos los tiempos, Jean-Pierre Melville, que ha nombrado en vano gente como John Woo, uno de esos cineastas que necesitan cinco planos para mostrar cómo un tipo da una patada a otro. En *Hana-Bi* se nos cuenta la historia de un policía que reconsidera su existencia a partir del dramático tiroteo que deja parapléjico a su mejor amigo. A las escenas de calma se suceden las de tempestad, las del tiroteo, una violenta secuencia que se va reconstruyendo de manera paulatina a lo largo del metraje. Un cine de contrastes, con palabras de Quim Casas, “donde tienen cabida a la vez, ya no en una misma película, sino incluso en el mismo plano, el lirismo minimalista y la exposición brutal de la violencia, el tiempo detenido y el relato acelerado, el espectáculo popular y la reflexión romántica” («Dirigido», n.º 301, mayo 2001).

A pesar de la buena recepción crítica, *El verano de Kikujiro* (*Kikujiro no Natsu*, 1999) me parece una obra menor, arriesgada pero fallida, que retoma la sencillez de *A Scene at the Sea* y la extravagancia de *Getting Any?*. El punto de partida es, cuando menos, interesante: durante las vacaciones estivales, un niño de siete años decide escapar de casa de su abuela, para ir en busca de su madre, a quien no conoce, pero de quien ha descubierto el paradero. La casualidad hace que un matón de poca monta (Kitano), de escasos modales y menos entendederas, se convierta en su ángel custodio durante el viaje. Se da un aprendizaje a dos bandas: el del niño, que entra en contacto con algunas facetas más ingratas de la sociedad (el acoso de un pederasta carroñero, entre otras cosas), pero asimismo el del matón, que acaba viviendo la gran aventura de su vida: él es el Kikujiro del título. La película consta de dos partes muy diferentes,

.../...



diseñadas según el sentido de la marcha: una primera se centra en el viaje de ida (al final frustrante: la madre tiene otra familia), en la que el laconismo del realizador transcribe magníficamente la mirada sencilla de sus protagonistas, mientras la segunda parte ilustra el viaje de regreso: Kikujiro intentará hacerle la vida feliz al chico y la historia se instala en el territorio de la fábula ingenua. Aquí, el quehacer de Kitano no se muestra tan eficaz. No es que carezca de pronto de ideas, sino que introduce personajes nada verosímiles (la pareja de motoristas que secundan los juegos del matón y el niño) y delinea situaciones poco sustanciosas. Los episodios humorísticos son poco divertidos y los 122 minutos del film (el metraje más largo de Kitano hasta la fecha) acaban pesando en el espectador como una losa. Al menos, a este espectador.

Tras este nuevo paréntesis intimista, el cineasta ha vuelto a sus modos más genuinos, o los más reconocibles, imponiendo una mudanza en el escenario. En *Brother* (2000), el yakuza Yamamoto emigra a Estados Unidos para evitarle problemas a su hermano mayor, el cual se halla en una situación delicada después de una fusión entre dos bandas rivales. En los EE. UU., Yamamoto se reúne con el benjamín de la familia y emprenden una guerra particular contra

las mafias hispana e italiana para hacerse con el control del mercado de la droga, una empresa que en el caso de Yamamoto adquiere los visos de un suicidio lento, pero inexorable. En esta ocasión no importa el Qué o el Quiénes, sino sobre todo el Porqué y el Cómo. Kitano narra una historia ya vista mil veces, de la manera más honesta: se niega a banalizar el relato de acción, reniega de toda moralina fácil, para tejer un drama de alto contenido ético. Se trata de hacer tesoro de cuanto bueno se nos presenta (la amistad, el amor) y observar con frialdad cuanto de negativo ofrece la vida: quien entra en los círculos de la violencia, entra en ellos para siempre. *Brother* conjuga horror y emoción con maestría. La suya es una hermosa elegía sobre un hombre (o una clase de hombre) que vive y muere según su credo personal y que permite a Takeshi Kitano (de la misma forma que Cosa Nostra permitió a Leonardo Sciascia hablar de *sicilianidad*) pensar qué significa ser japonés en este mundo globalizante de hoy. A muchos, interrogantes de este tipo les traerán sin cuidado; otros esperamos con interés ulteriores desarrollos de tales reflexiones. La siguiente cita con Kitano ya tiene título, *Dolls* (2002), una historia de amor y de muerte que fue presentada el pasado mes de septiembre en el Festival de Venecia. ■



Juan de Dios Salas

## El amigo oriental

Directores asiáticos en el Hollywood actual



A finales de los 80 y principios de los 90 pudimos asistir a la lenta pero firme irrupción del cine realizado en Extremo Oriente en el panorama cinematográfico mundial. A través de festivales, pero también a través del video, nombres como Juzo Itami (*Tampopo*, 1986), Zhang Yimou (*Sorgo rojo*, 1988), Takeshi Kitano (*Violent cop*, 1989) o John Woo (*The killer*, 1989), comenzaron a sonar familiares al espectador occidental. Desde ese momento y a lo largo de la última década, directores como Hou Hsiao-Hsien (*El maestro de las marionetas*, 1993), Chen Kaige (*Adiós a mi concubina*, 1993), Tran Anh Hung (*El olor de la papaya verde*, 1992 / *Cyclo*, 1995), Hayao Miyazaki (*Porco Rosso*, 1992 / *La princesa Mononoke*, 1999), Wong Kar-wai (*Chungking Express*, 1994 / *De-seando amar*, 2000), Wang Xiaoshuai (*La bicicleta de Pekín*, 2000), Kim Ki-duk (*La isla*, 2000)... han seguido aumentando la nómina de cineastas gracias a los cuales ha sido posible (re)descubrir cinematografías como la china, la taiwanesa, la hongkonesa, la vietnamita, la coreana, etc...; o constatar gratamente que el cine japonés avanza gracias a los nuevos realizadores que siguen el camino abierto por los legendarios Kurosawa, Ozu o Mizoguchi.

El respaldo que desde Cannes, Venecia y Berlín recibieron y reciben algunos de estos cineastas, pero también el que les ha venido desde Estados Unidos por parte de los miembros más jóvenes y aclamados de la nueva hornada de directores norteamericanos –Tarantino, Raimi– y de crea-

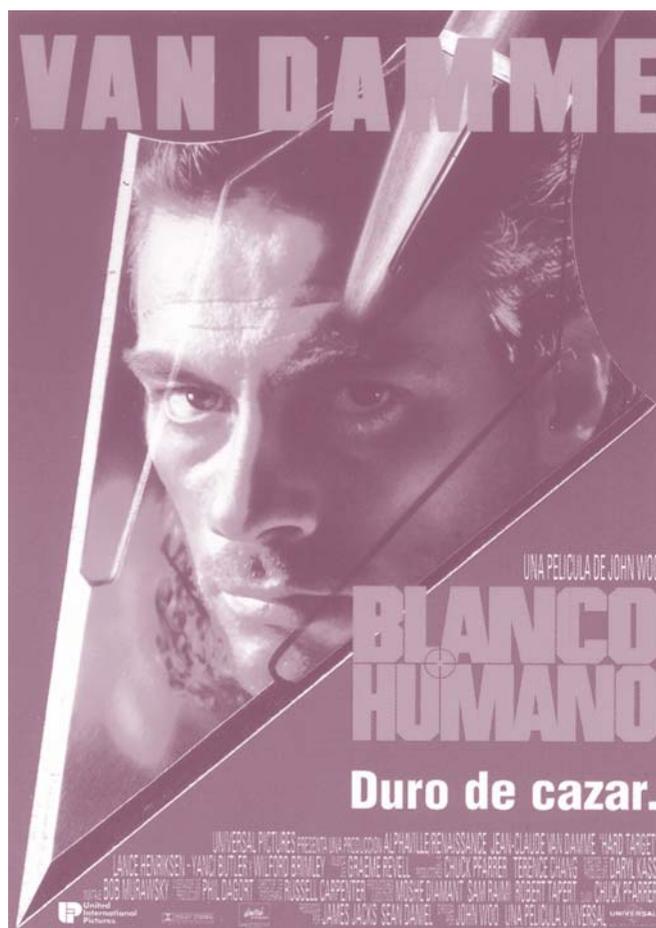
dores ya consolidados –Scorsese–, ha servido no sólo para que este desembarco oriental en Occidente no haya quedado circunscrito al universo elitista de los festivales europeos, sino, y sobre todo, para que la variedad del material a conocer abarque toda la producción cinematográfica de esos países, desde el cine de autor más o menos minoritario hasta los productos de consumo más comerciales y populares, en un fenómeno ciertamente insólito, sorprendente y creo que único en la historia del cine.

La mayoría de los directores citados han seguido trabajando en sus respectivos países, aprovechando en todo caso su descubrimiento internacional para realizar algún que otro trabajo en coproducción. Sin embargo, bien porque su formación como cineastas había tenido lugar en tierras norteamericanas, bien porque su obra ha provocado la llamada de alguno de los patronos de esta industria cinematográfica, bien por ambas cosas, o bien por alguna otra razón que excede el ámbito que nos ocupa –por ejemplo, el paso de Hong Kong a manos de China y las consiguientes restricciones de toda índole que ello ha conllevado–, lo cierto es que algunos de estos directores se han asentado temporal o definitivamente en Hollywood, adaptándose en su mayoría muy bien a su sistema de trabajo, incluso mucho mejor que colegas procedentes de Europa o Sudamérica.

Curiosamente, el primero de estos directores orientales a los que me voy a referir comenzó su andadura en el cine norteamericano antes del periodo temporal señalado al principio, si bien se vio pronto beneficiado de algún modo por el “boom” de lo oriental. Wayne Wang –cuyo nombre completo, John Wayne Wang, casi lo predestinaba– nació en Hong Kong en 1949, y con 18 años se trasladó a California para estudiar cine y televisión. Graduado en 1973, debuta sin mucha repercusión con **A man, a woman, and a killer** (1975). De vuelta a Hong Kong trabaja en televisión, pero muy pronto regresa a Estados Unidos donde, sin dejar el medio televisivo, realiza varios documentales sobre la comunidad chino-americana. Este tema, con sus geografías, sus gentes y sus problemas, va a estar presente en la mayoría de sus primeras obras de ficción. Así sucede en su primer éxito, un film rodado en blanco y negro y en 16 mm, financiado por el American Film Institute y titulado **Chan is missing** (1982): un thriller ambientado en la comunidad china de San Francisco y una auténtica “cult movie” cuyo éxito en el festival de Los Ángeles le permitió ampliarla a 35mm y tener una notable carrera comercial, aunque limitada a Estados Unidos como ocurrirá con su siguiente trabajo, **Din Sum** (1984), film que comparte adscripción temática con el anterior.

El salto internacional le llegará con un curioso thriller postmoderno titulado **Slam Dance** (1987), protagonizado por Tom Hulce y Mary Elizabeth Mastrantonio. Tras éste, su capacidad para adentrarse en los problemas de los chino-americanos, así como sus buenas dotes para narrar historias intimistas donde los vínculos familiares juegan un papel básico, quedarán plasmadas en sus dos films más representativos, **Cómete una taza de té** (1989) y **El club de la Buena Estrella** (1993), adaptación esta última de la novela homónima de Amy Tan acerca de la relaciones entre dos generaciones de mujeres chino-americanas. En su último trabajo hasta la fecha, **A cualquier otro lugar** (1998), según la novela de Mona Simpson, vuelve a tratar el tema maternofamiliar aunque ahora centrado en mujeres americanas, interpretadas por Susan Sarandon y Natalie Portman.

Además de su facilidad para el acertado retrato femenino y el desarrollo de este tipo de narraciones –la crítica dijo de él a propósito de **El Club de la Buena Estrella**: “Wang hace pasar la vida con la sencillez de Truffaut, retrata el núcleo femenino con la severa penetración de Mizoguchi, dirige a sus actrices con la alegre familiaridad de Cukor” (J. Batllé Caminal, Fotogramas, junio 1994)–, Wang volvió a probar fortuna en ese otro gran espacio dramático por el que se siente atraído, el thriller, en **Life is cheap...but toilet paper is expensive** (1990) y **La Caja China** (1997), films ubicados en el Hong Kong finisecular,



ese que pasa de las manos británicas a las chinas y cuya transformación (y más que probable muerte) ambos films tratan de constatar. Sin embargo, ninguno de estos trabajos ha estado a la altura de sus otras obras.

Queda para el final su particular experiencia de la mano del novelista Paul Auster en **Smoke** –premio especial del Jurado en Berlín– y **Blue in the face**, ambas de 1995. Se trata de dos rarezas cinematográficas, en especial **Blue in the face**, especie de improvisada exploración y ampliación de las situaciones y personajes que vertebraban **Smoke** y que fue definida como “la primera película experimental instantánea” y como un film a ritmo de “improvisación jazzística” (Quim Casas, «Dirigido», enero 1996). Ambos films pertenecen claramente más a la órbita del autor de “Cuento de Navidad de Auggie Wren” –relato del que parte **Smoke**– que a la de Wang, si bien éste puso su buen hacer cinematográfico al servicio del mundo de Auster. Todo un detalle de humildad a destacar.

La trayectoria vital y artística de Ang Lee se aproxima bastante a la de Wang. Con una sólida formación teatral y cinematográfica obtenida entre la Academia de Artes de Taipei y la Universidad de Nueva York, Lee (Taiwán, 1954) realiza su *opera prima* en 1991 con **Manos que aprietan**, historia centrada en el papel que juega la familia dentro de la comunidad china residente en Estados Unidos. Será precisamente con otras dos historias similares como llegue su reconocimiento internacional, vía sendas nominaciones consecutivas al Oscar a la mejor película de habla no inglesa para Taiwán: **El banquete de boda** (1992) y **Comer, beber, amar** (1993). Los tres films citados comparten pues “un notable interés por retratar las convulsiones que sacuden la institución familiar (...) La figura del padre se convierte en el lazo de unión de la familia justo cuando esta institución presenta signos de evidente desgaste” (Mark Robbins, «Dirigido», noviembre 1997). Además, Lee va a buscar en el resorte del humor –un humor ligero, eso sí– la mejor forma de que el espectador aprecie la punzada crítica propuesta sin, con ello, suavizarla.

El considerable respaldo crítico obtenido con estos films, el prestigio internacional consiguiente, la también notable buena aceptación por parte del público y el detalle, no por

.../...



secundario menos importante, de que **Comer, beber, amar** fuera una coproducción de Taiwán y Estados Unidos, generaron la primera prueba de fuego de este director en la industria norteamericana: **Sentido y Sensibilidad** (1995). Sin todo lo expuesto hasta aquí, podría resultar desconcertante que Ang Lee utilizara para tan crucial momento un material —la novela homónima de Jane Austen— tan alejado en principio de su cultura y de sus preocupaciones como cineasta; sin embargo, puesto que dicha novela aborda el tema de los lazos familiares utilizando como telón de fondo “un mordaz retrato cargado de ironía de la sociedad inglesa de principios del XIX” (J.A. Jiménez de las Heras, «Dirigido», marzo 1996), la extrañeza ante tal decisión se nos aparece bajo la forma de un riesgo gustosamente asumido al que el director taiwanés aplica unas claves similares a las de sus anteriores trabajos, para lanzar su mirada foránea sobre una sociedad y una época que le son ajenas.

Esta misma actitud le orienta cuando rueda en 1997 **La tormenta de hielo**. Ahora, prescindiendo por completo del humor y a partir de una novela de Rick Moody, la sociedad y la época diseccionadas son la Norteamérica de los años 70. Novela y film resultan “una bofetada moral para el espectador norteamericano (...) un agrio recordatorio de los males que le circundan y el origen de los mismos” (Mark Robbins, «Dirigido», noviembre 1997); de ahí su gélida recepción crítica y comercial en Estados Unidos, si bien algo de lo expuesto en ella se reencuentra en la visión sobre la Norteamérica contemporánea que Sam Mendes ofrecerá dos años después en la excelente **American Beauty**.

Lee repetirá esa mirada crítica —respondida con idéntica frialdad— en **Cabalga con el diablo** (1999), donde se acerca nada más y nada menos que al universo del western, y más concretamente a un acontecimiento de la historia de los Estados Unidos tantas veces llevado a la pantalla como es la Guerra de Secesión. Lee narra una serie de sangrientos episodios ocurridos en este conflicto fratricida “con la mirada neutra del extranjero que tiene el privilegio de observar la historia sin pasiones tendenciosas, consiguiendo un western bélico con elementos melodramáticos que confieren un trasfondo crítico a la guerra y sus horrores, el mito y la leyenda” (Antonio J. Navarro, «Dirigido», mayo 2001).

Con su último film, **Tigre y Dragón** (2000), rodada en chino y coproducida por Taiwán, Hong Kong y Estados Unidos, Lee ha tratado de combinar sus raíces, repletas de mitos y leyendas tradicionales, con lo más solicitado en el Hollywood actual, a saber, la acción a raudales y el virtuosismo técnico, y con esa estética que, procedente de Oriente, se ha instalado con rapidez en el cine norteamericano: la de los films de acción y/o artes marciales *made in Hong Kong* cuyo máximo representante es John Woo. No obstante, la película se aleja bastante de este tipo de cine, ya

que “carece del espíritu cruento de los combates, del masoquista sentido de la heroicidad y del sacrificio y de la delectación en el sadismo” tan caros a estos films (Antonio J. Navarro, «Dirigido», febrero 2001). Con todos sus premios —Oscar incluido— y su éxito comercial y crítico, **Tigre y Dragón** parece augurar una larga carrera a Lee en tierras americanas.

**Blanco humano** (1993), **Broken arrow** (1996), **Cara a cara** (1997), **Misión Imposible 2** (2000) y **Windtalkers** (2001) —ésta aún por estrenar— son por ahora los trabajos realizados por John Woo en Hollywood. Su nombre comenzó a sonar en boca de Quentin Tarantino, quien, como es bien sabido, devoraba vía videoclub sus películas y las de otros directores hongkoneses como Ringo Lam, cuyas sombras pueden rastrearse en la excelente **Reservoir Dogs** (1991). Posteriormente cineastas como Oliver Stone, Sam Raimi, James Cameron o Martin Scorsese han con-



Ang Lee

tinuado la reivindicación de este realizador nacido hace 54 años en Cantón pero educado en Hong Kong. Precisamente han sido Stone y Raimi quienes han jugado un papel decisivo en el asentamiento de Woo en el cine norteamericano, ya que el primero le propuso su debut en Estados Unidos con un film que no se llegó a realizar, mientras que el director de **Spiderman** se acabó convirtiendo en el productor de **Blanco humano**, *opera prima* de Woo en Hollywood.

La formación de Woo como cineasta ha sido más práctica que teórica, ya que desde principios de los 70 trabajó en los principales estudios de cine de Hong Kong especializados en films de artes marciales —Cathay Studios, Shaw Brothers o Raymond Chow—, desempeñando las más variadas labores hasta debutar como director con **The young dragons** (1973).

Scorsese, Antonioni, Coppola, Melville o Peckinpah son algunos de los directores que configuran la variopinta galería de influencias, por él mismo reconocidas, que hay en su cine; galería que la crítica amplía a Fuller, Aldrich o Don Siegel. No obstante, estos referentes sólo funcionan a un nivel superficial, anecdótico y básicamente centrado en detalles argumentales o de trazado de personajes, ya que en cuanto a la puesta en escena los films de Woo, con sus mil piruetas, cámaras lentas y enloquecida fragmentación visual, rezuman todo el jugo del —delicioso para unos, intragable para otros— cine de Hong Kong. Un vistazo a sus films producidos en Estados Unidos lo corrobora.

El éxito comercial de estos trabajos protagonizados por Van Damme, Travolta o Tom Cruise ha sido, como se preveía, arrollador. Más extraño ha resultado el beneplácito obtenido por parte de algunos sectores de la crítica, quienes le han dedicado comentarios, artículos y estudios repletos de toda serie de elogios y parabienes, los cuales resultan cuando menos alucinantes, cuando más vergonzosos —sobre todo si comprobamos cómo esa misma crítica no duda en despellejar o simplemente ningunear a otros directores comerciales de más fuste y calidad a todos los niveles—.

Afortunadamente el éxito de Woo no ha sido contagioso y no ha alcanzado a una serie de realizadores que, procedentes de la misma escuela hongkonesa —algunos incluso colaboradores habituales de Woo—, han ido apareciendo en el cine norteamericano atraídos por el olor de las taquillas millonarias. Tsui Hark (**Double Team**, 1997 / **En el ojo del huracán**, 1997), Ringo Lam (**Al límite del riesgo**, 1997 / **Replicant**, 2001) y Ronnie Yu (**Guerreros de la virtud**, 1997 / **La novia de Chuky**, 1998) no han tenido respaldo ni de público ni de crítica en sus respectivas aventuras americanas, por lo que su futuro aquí parece incierto. Todo lo contrario que para el afortunado Woo, quien en 1999, en una mesa redonda organizada junto a otros miembros de la cinematografía hongkonesa ubicados ya en Estados Unidos, decía: “Es una ironía que Hollywood empezara a imitar los films de Hong Kong al final de los 80 y principios de los 90, porque la mayoría de las películas hongkonesas eran imitaciones de las películas hollywoodienses” («Dirigido», julio-agosto 2000).

Más que una ironía es una desgracia. ■



John Woo

# El valor de la analogía

## como método cognitivo

Consuelo Vallejo Delgado



ciencia

*“Muchos de los pensadores que han reflexionado sobre arte y ciencia, como Gombrich, Hafner o Kuhn, firmarían la siguiente conclusión: Cuanto más cuidadosamente tratamos de distinguir el artista del científico, tanto más difícil se volverá nuestra tarea.”*

(Jorge Wagensberg. *Ideas sobre la complejidad del mundo*.)

Quizás el conocimiento no es aquello que pensábamos era. Quizás la búsqueda de la tautología debe abandonar para siempre los senderos que llevan a las conclusiones, pues todo se traduce en una determinada forma de comunicación con el entorno, inmersos en el territorio de las preguntas, de los significados.

Definir qué es el verdadero conocimiento se vuelve una tarea difícil cuando nos preguntamos el valor de la literatura o el arte. La creación adquiere un sentido amplio que trasciende los valores de lo fantástico, para convertirse en una herramienta capaz de producir un cierto acercamiento a lo que tradicionalmente pertenece al campo del saber.

La analogía puede describirse como un método que opera tanto en los procesos artísticos como en los científicos, aceptándose su validez, a pesar de los límites de su demostración. Perteneciendo tradicionalmente al campo de las humanidades, imprescindible para disciplinas como la Historia del Arte o la Estética, constatamos que ha acompañado casi siempre a lo que llamamos “descubrimiento científico”.

Un recorrido a través del concepto de “analogía”, nos lleva desde la filosofía medieval, basada en la relación del ser y el todo, hasta Leibniz, donde cada porción de materia expresa todo el universo. Foucault, en *Las palabras y las cosas*, habla de las cuatro similitudes del siglo XVI: convenientia, aemulatio, analogía y simpatía. Diderot, en su “análisis jeroglífico”, la describe como espíritu que hace que las cosas sean dichas y representadas a la vez. También Lévi-Strauss y Octavo Paz incluyen pensamientos sobre la analogía. Sin embargo, aún sigue estando subordinada a otros métodos tradicionales de demostración.

En su doble acepción, como método y atributo de las formas del conocimiento, es decir, como partícipe de los procesos cognitivos que tienen en cuenta no sólo operaciones analíticas o sintéticas sino campos de relaciones múltiples basadas en la idea de semejanza o conectividad, surgen connotaciones que la aproximan al problema del realismo o el relativismo epistemológico. Tanto en el arte como en la ciencia, existe un ámbito común que, desde una posición más o menos relativista, se sitúa en el ser que conoce, adquiriendo una cierta independencia con lo conocido, superándose el problema de la referencialidad del arte y la ciencia con respecto a «lo real», la excisión tradicional entre descubrimiento científico y expresión artística, objetividad y subjetividad. Sin embargo un mismo proceso —la analogía— opera en los dos ámbitos, pudiéndose aceptar como consecuencia inmediata que la relación existente entre el arte y la ciencia no es sólo procesual sino que, al compartir el método, la relación se hace extensiva al resultado del proceso, asemejando las formas del conocimiento. Arte y ciencia quedan relacionados en sus procedimientos

disciplinares: en un proceso cognitivo común, y en los productos artísticos y científicos: paralelismo formal y conceptual.

Entre el arte y la ciencia se descubren coincidencias, las cuales se derivan de los diversos aspectos en que pueden reunirse ambas disciplinas. Así, determinados ejemplos del arte presentan una cierta correspondencia con la ciencia según niveles diversos, entre ellos, la semejanza de imágenes u objetos artísticos con los científicos; relación entre esquemas, estructuras, recorridos perceptivos en el arte y las leyes formuladas por la ciencia, entre movimientos artísticos y teorías científicas, entre cambios de estilo y avance científico, etc.

Los problemas que desencadena el establecimiento a priori de relaciones según una conectividad relativa, implican límites metodológicos, solamente superables bajo la adopción de estructuras amplias de pensamiento, cuya flexibilidad permita optar por unas u otras, según el ámbito a que se adscriba la comparación. La aplicación de reglas matemáticas o esquemas rítmicos servirá en aquellos casos específicos en que sea posible aplicar dichos modelos ante la evidencia de relaciones formales que se adapten a ellos. No obstante, se constatará cómo, en la mayoría de los casos, el estructuralismo es una metodología parcial, siendo necesario recurrir a procesos de asociación conceptual cercanos a lo que hemos denominado como «pensamiento analógico». De cualquier forma, la analogía es un método de conocimiento, compartido por diferentes disciplinas, cuya validez, aunque prescinde de su demostración, se certifica en la constatación de que lo que realmente subyace como principio cognitivo está ligado a los territorios de la creatividad. Es, pues, la analogía un método que se adscribe al ámbito del conocimiento pero reivindicando el papel de la imaginación como fuente principal del saber. De ahí que señalemos su importancia, el valor que tiene tanto para las humanidades y las ciencias, tanto en el caso en que es posible establecer correspondencias más o menos demostrables, como cuando lo que tiene lugar es una cierta conectividad. Entre estos procesos, a camino entre la razón y la intuición, entre la ciencia y el arte, es donde realmente acontece la expresión del ser humano, frontera que conduce a la emoción, el lugar en que habita toda posibilidad de conocimiento. ■

M.C. Escher.  
*División regular del plano III*,  
1957





Julio Juste

# El árbol de la ciencia

En la tradición judeocristiana, el pasaje bíblico de la tentación y caída de Adán constituye el punto de partida de los conflictos inherentes al ser humano, y el momento de arranque de las responsabilidades para la interpretación y modificación del mundo, y su autoafirmación como rey material de la naturaleza. Giancarlo Marmorì (*Iconografía femenina y publicidad*. Gustavo Gili, 1977), a mediados de la década de los años 60 del pasado siglo, acierta a describir el reparto de papeles, desde el punto de vista jurídico-mercantil, en la caída de Adán. En la conciencia de la sagrada representación, Eva desempeña el doble papel de prevaricante y prevaricada, y la serpiente el de prevaricadora, por mediación de Eva. Consecuencia del pasaje, algunos de los sujetos y objetos en juego han llegado a nuestros días con un alto valor icónico, tras un recorrido histórico extenso y complejo.

Pero, en mi opinión, el verdadero protagonista de la escena trágico-sacra fue el árbol de la ciencia, que inmediatamente después de la expulsión del Paraíso fue interiorizado —siguiendo en el mundo de las imágenes— como herramienta esencial para la ordenación y razonamiento de la experiencia, situación a la que se verán abocados Adán y su descendencia: un esquema claro que permite desglosar y jerarquizar la realidad compleja, ramificando un hecho que nace de un tronco central hasta su asimilación. Un paradigma al que, sin saberlo, tuvo que recurrir Adán, que al carecer de experiencia asumió asuntos tan complejos en su inicio como ganarse el pan con el sudor de su frente, ya fuera depredando o cultivando.

El árbol se salió del pasaje del Génesis y triunfó hace más de siglo y medio como diagrama teórico, para la ejemplificación y visualización de los hechos objeto del pensamiento positivo, siendo esta consagración paralela al triunfo y generalización del pensamiento empiro-positivista, impregnando este modelo todas las instancias institucionales dedicadas a la docencia, e imponiéndose en las prácticas administrativas y jurídicas. Se trata de una herramienta universal que permite esquematizar idealmente la realidad para analizarla y transformarla. El árbol como modelo teórico lo hemos estudiado y asimilado en nuestros estudios universitarios y lo aplicamos con la naturalidad que recurrimos a la autoridad que representa la última edición del DRAE, pero no estoy muy seguro de que este diagrama sea adecuado para abordar cada situación y disciplina, ni de que garantice necesariamente rendimientos satisfactorios.

Así piensa Christopher Alexander (“La ciudad no es un árbol”, en *Tres aspectos de matemáticas y diseño*. Tusquet 1969), que ante los lamentos y quejas de muchos de sus colegas dedicados al diseño urbano de cómo las *ciudades artificiales* (o sea, las iniciativas urbanas proyectadas por planificadores urbanos, frente a las *ciudades naturales*, que son producto de una confrontación histórica) que planifican carecen de algo esencial, como son las características físicas y planimétricas, la interacción de usos, y, naturalmente, la pátina de la historia, en relación con las ciudades heredadas. Una de las conclusiones principales de los fracasos en la planificación de nuevas ciudades es la aplicación de un paradigma que permite desglosar y ordenar las necesidades urbanas de modo unívoco e irreversible. La naturaleza de estos modelos choca profundamente con los “principios ordenadores abstractos que regían las ciudades naturales”, las mismas que añoran los responsables del nuevo diseño.

¿Se puede estudiar más para fracasar tan estrepitosamente? La inadecuación de los diagramas teóricos para el desglose y ordenación jerárquica de las necesidades y exigencias del espacio urbano es lo que lleva a Christopher Alexander a enunciar un título polémico: *La ciudad no es un árbol*. Las ciudades históricas responden teóricamente a un semirretículo, cuyos elementos se relacionan por superposición. Un ejemplo de ello lo pone Alexander en Berkeley, en la esquina que forman dos calles, donde hay un drugstore, un distribuidor de prensa y un semáforo. Las señales luminosas, la acera, el tiempo de espera, los titulares de prensa y las compras urgentes, generan un sistema de cooperación donde los elementos se complementan. Las ciudades de nuevo cuño se caracterizan por ramificar los problemas hasta lo irreductible. Mientras que las primeras manifiestan una tendencia a fortalecer vínculos entre sus elementos, el modelo arborescente vigente tiende a segregar e independizar, creando usos estancos pues, al igual que el paradigma en el que nos hemos educado, ordena los hechos en la medida en que establece desconexiones entre ellos. La complejidad estructural propia de las ciudades históricas choca con la simplicidad de la estructura de un árbol. Esta simplicidad funcional es justamente la que provoca las grandes decepciones de las nuevas ciudades: usos universitarios aislados, segregación de la residencia con respecto al trabajo y a los servicios, o confinación de la población anciana, eliminando los vínculos intergeneracionales.

No obstante estos errores, se sigue recurriendo al modelo en cuestión cuando se trata de analizar y ordenar la realidad. ¿Por qué la mente —se pregunta Alexander— tiene tan arrolladora predisposición a ver árboles en todas partes? Por fortuna, no siempre es así. Recientemente el muy talentoso pintor inglés David Hockney ha publicado un libro (*Conocimiento secreto*. Destino 2001) en el que expone y desarrolla una nueva teoría sobre la materialidad de la pintura desde el siglo XIV, hasta el triunfo de la fotografía. La ha basado en el análisis de la obra en sí misma, concibiendo el cuadro como un objeto material que registra todos los hechos físicos a los que recurre un artista para llevar a cabo su empresa. Lo que aquí me interesa de este estudiando trabajo no es tanto sus conclusiones teóricas, en cual-

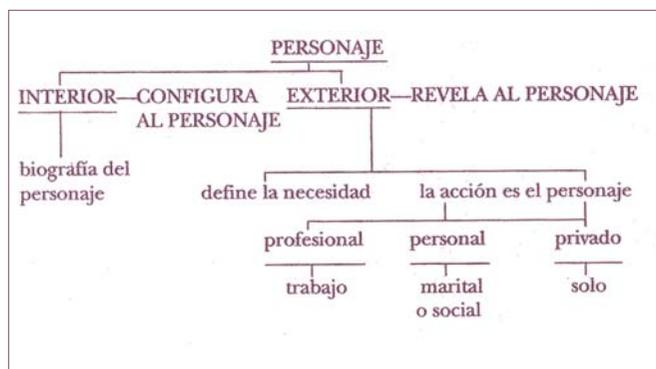
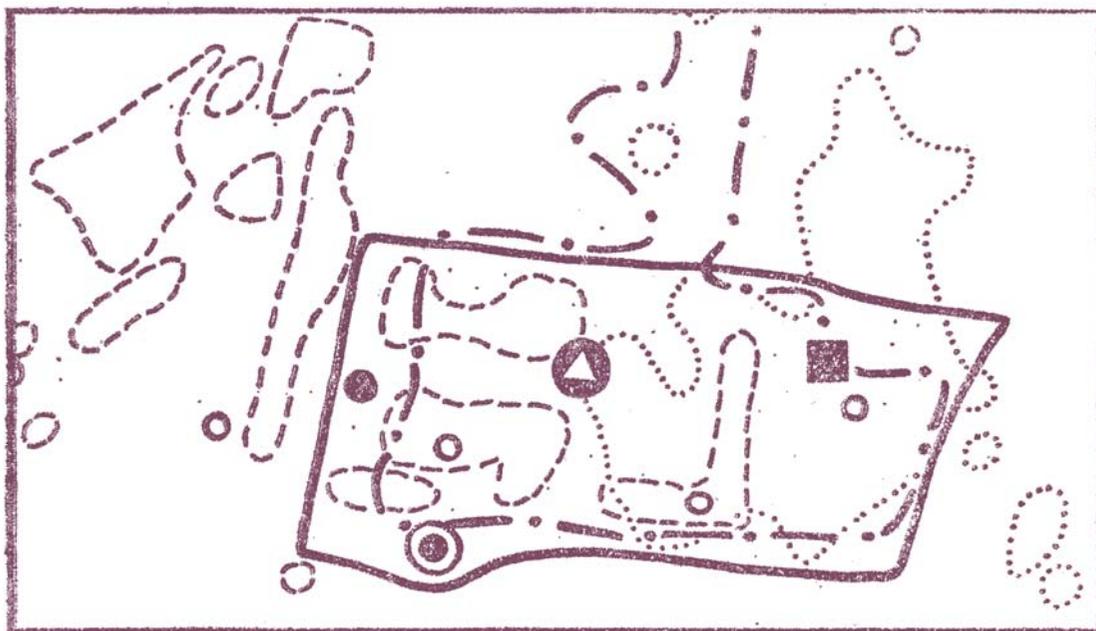


Diagrama para la construcción del personaje de un guión cinematográfico, según Syd Field.



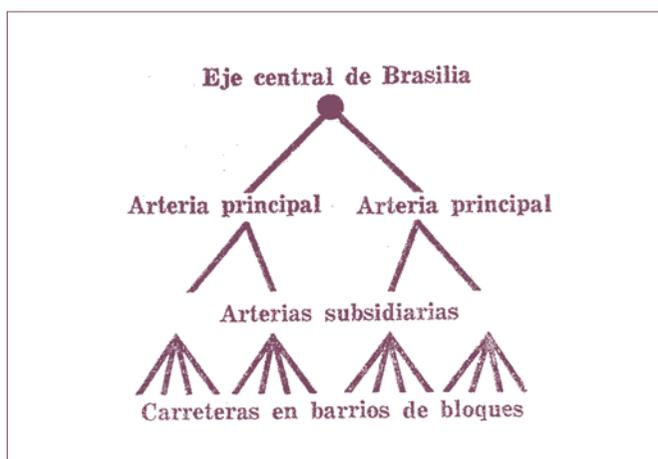
Ejemplo de ciudad natural. Los usos del barrio se interrelacionan, y no se estancan en esa demarcación urbana.

quier caso excelentes, como su método, en absoluto arborescente.

Ante la necesidad de investigar en torno a un cuadro, el modelo universitario responde acumulando demasiados papeles entre bibliografía especializada y documentos, que terminan por imponerse a la materialidad de la obra objeto de estudio. Las síntesis al uso están plagadas de citas autorizadas, en un ejercicio de eterno retorno que redundan en un pensamiento endogámico, fuera del cual el investigador queda huérfano. El expediente suplanta al objeto, y las responsabilidades sobre la obra se desdoblaron en aspectos materiales relacionados con la intendencia (que queda de la mano de conservadores y restauradores) y en aquellos otros, espirituales y sublimes, objeto de los especialistas en arte. Por el contrario, la teoría de Hockney surgió de la observación de una colección de retratos realizados a lápiz por Ingres. De escala muy reducida, presentaban una sorprendente perfección. Resueltos con una línea limpia y decidida, no presentaban restos de tanteo ni de esbozo. En contraste con esta perfección, observó, en uno de aquellos retratos, algún error óptico proporcional entre el rostro y el busto. A partir de ahí estudió crítica y ordenadamente una selección de obras maestras de la pintura, señalando y argumentando algunas patologías que mostraban, que se tornarían en evidencias de la aplicación de técnicas ópticas por parte de los pintores entre los siglos XIV y XIX. Entre otras situaciones, señaló la multiplicidad de puntos perspectivos en un

mismo cuadro; se preguntó cuánto tiempo podrían durar los modelos orgánicos que utilizaba Sánchez Cotán para sus naturalezas muertas, con respecto al tiempo necesario para desarrollar un meticuloso cuadro. Igualmente observó en algunas obras retoques en las proyecciones para salvar un problema de profundidad de campo.

Estas aportaciones no quedan en el descubrimiento de la aplicación de medios ópticos que conviven con técnicas «globoculares» (dibujar y pintar por aproximación, como imaginamos que lo hace un artista); por el contrario, abren el campo a nuevas explicaciones estilísticas, que los historiadores relacionan con los cambios del espíritu y la quiebra de la sensibilidad: las marcadas proyecciones barrocas y la pintura del llamado claroscuro, la entronización en la retratística europea del medio busto, tras la crisis luterana, o explicaciones sobre el porqué de la imagen flotante o aérea de los pintores venecianos. Procede preguntarse si estos pintores se encontraban insertos en los conflictos artísticos que la historiografía ha teorizado, o si su compromiso se centraba en su propio producto, en su calidad material, que repercutía considerablemente en la mejora de su presentación. Quizás tengamos que pensar que los problemas formales y espirituales que vivió la Europa moderna no mantuvieron una relación directa con la espiritualidad de sus artistas. Y que la obsesión metodológica por el diagrama arborescente es una rémora de las imperfecciones a las que nos condenó la expulsión del Paraíso. ■



Proyecto de Lucio Costa para Brasilia, de estructura arborescente.



Rectificación óptica en la perspectiva de un tejido, para mayor verosimilitud de la composición.



## De la memoria trágica

Alain Montcouquiol

*Cúbrelo de luces*

Zoela. Granada, 2002

Juan Carlos Rodríguez

Quiero decir de entrada que estamos ante un libro insólito. Y sin duda espeluznante. Puesto que la tragedia aparece planeando ya sobre el texto desde el inicio. El libro se abre de capa —y nunca mejor dicho— con un desafío radical para los lectores, como si el autor se planteara: no me preguntéis cómo termina, pues todo el mundo lo sabe (y además se explica en la contracubierta), sino preguntadme únicamente qué pasó *después* del final. Y este desafío resulta narrativamente fundamental. Pues lo normal, cuando uno lee un libro, es preguntarse, al acabar cada capítulo, el inevitable “¿qué va a pasar ahora?”. Pero hay algunas excepciones respecto a esa pregunta de *qué va a pasar ahora*. Por ejemplo la excepción de la novela policíaca, donde el crimen o la muerte o el caso a resolver sí se nos presentan desde el principio y el detective tendrá que rastrear toda la historia anterior a la muerte y toda la historia de después de la muerte. En la novela policíaca el *qué va a pasar ahora* se mezcla, pues, con la pregunta sobre *lo que pasó después*. Otra excepción importante son los libros de memorias. Es un tópico decir que en la cultura francesa y anglosajona los libros de memorias son muy abundantes, mientras que no ocurre lo mismo en la cultura escrita en castellano, a un lado u otro del Atlántico. No voy a entrar a discutir el tópico, pero basta con aludir a libros de memorias triunfadoras: digamos las de Churchill tras ganar la segunda guerra mundial o las de Malraux como símbolo de una “grandeur” francesa que hoy ya no existe. También hay memorias siniestras, donde la tragedia fluye desde el principio. Por ejemplo las de los judíos perseguidos por los nazis (desde Anna Frank a Primo Levi); o, para romper el tópico, las de los exiliados españoles tras la derrota de la Segunda República; e incluso las memorias (publicadas u ocultas) del interminable exilio interior de aquellos 40 años. Una etapa sucia, de gris amarillento, de mediocridad e incultura, de miseria física y moral, que evidentemente se prolonga aún hoy en múltiples aspectos, pero que el autor de este libro sabe condensar sobre todo en torno a la frase típica de “una caña y un bocadillo de calamares”, la frase que zumbaba en el enjambre taurino de las tertulias de la Plaza de Santa Ana en Madrid.

De algún modo este libro comienza instalándose en aquel mundo amarillo/pardo para transformarlo de algún modo en un mito. Y resulta perfectamente lógico. España era el mito para cualquier chico francés que soñara con ser torero. Todo el libro está atravesado por una frase pavorosa: “*es preciso que muera un torero francés para que en España nos respeten*”. Y esto ha sido trágica y grotescamente cierto, como también es cierto que en la plaza de Nimes se tocara la españolada de Carmen, el Toreador, al comenzar una corrida. Pero yo me estaba refiriendo a la magnífica construcción del libro que comentamos. Esa mezcla de un detective que rastrea antes y después de la muerte y una memoria que no sabe qué hacer cuando se queda sola tras la muerte. Esto es lo importante. La mezcla de tonos que tiene el libro. Se lee de un tirón y además te desgarras. Y eso en dos planos. Como digo, el plano de lo que pasó después, esa lucha continua con la propia memoria. Sobre todo en las páginas que se intercalan en letras cursivas, como si el autor no se fiara mucho de su propia memoria

actual, como si se estuviera peleando con ella. Y luego viene el otro plano: eso que los franceses llaman escribir un libro en *futuro anterior*. Es decir, contarnos (o contarse el autor a sí mismo) no sólo lo que pasó *después* de la co-

gida o de la muerte, sino contarnos lo que pasó *antes*, como el que mira la imagen borrosa de una fotografía en la lápida de un cementerio o en el vacío de una habitación.

Y es desde la soledad de esa habitación vacía desde donde se nos cuenta (o el autor se cuenta a sí mismo) todo lo que ha pasado antes. Como quien trata de rellenar los blancos de un crucigrama o descifrar un jeroglífico imposible. Este jeroglífico: *por qué el destino, el azar o la suerte me tocó a mí*.

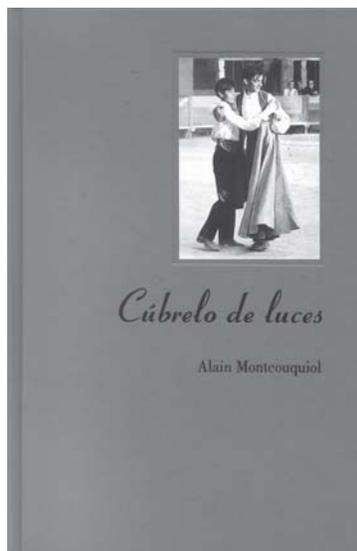
Hay dos voces, pues, en el libro: la voz de la soledad de la habitación vacía en que se ha quedado el narrador; y la voz que nos cuenta lo que pasó cuando la habitación estaba llena, pero no llena por él sino por su hermano. La voz del hermano muerto que es la tercera que vemos y oímos en el libro, y que sin embargo parece predestinada hacia la tragedia desde el principio. Por eso el narrador siempre tiene miedo. Incluso en el viaje en que un ganadero mexicano los lleva a todos a su hacienda, lo que se nos resalta es que si hay que tentar un toro o si se produce un accidente, allí se está muy lejos de cualquier asistencia médica. La voz del narrador parece estar siempre temblando (aunque hay inesperados rasgos de humor, como la sorpresa al oír que los picadores mejicanos llaman de usted al toro: “¡Venga usted aquí, torito!”).

Pues en efecto son tres muertes o tres ausencias las que aquí se entrelazan entre las diversas voces. E incluso las que luchan con la memoria que nos habla: la muerte del padre en un accidente de moto a los 37 años; el suicidio de Nimeño II a la misma edad y la muerte de la propia voz que nos narra su propia frustración como torero. Esa frustración que se convertirá luego en la presencia continua al lado del hermano. Y finalmente la soledad absoluta, que es la que responde a la pregunta: *¿qué pasó después?* Y sólo pasó esto: La vida se quedó sin sentido y había que reescribirla para encontrarle al menos algún sentido. Es el fundamento último de este libro que trata de cubrir de luces lo que ya no tiene luces.

Pues el libro no se engaña. Sabe que esa presencia del destino maldito siempre estará ahí, como la sombra de la muerte que es ya lo único que llena la habitación vacía. Y así ocurre en los dos finales del libro. Primero el final de la historia que se nos ha contado en letra normal: «*Christan murió con treinta y siete años, como nuestro padre. Y sigo buscando un sentido a mi vida desde el recuerdo de esos dos jóvenes muertos.*»

Y luego el otro final, en letras cursivas, que no es propiamente un final sino la presencia de esa lucha continua entre la memoria y la tragedia, la explicación última que trata de dar sentido al libro: “*El nombre de todos esos muertos en quienes hay que pensar, hoy como siempre, para conservar la esperanza de un auténtico misterio y buscarla, hasta el final de la vida, mezclando con la muestra su dispersa memoria...*”

Claro que el libro también nos habla de cosas muy concretas acerca de ese

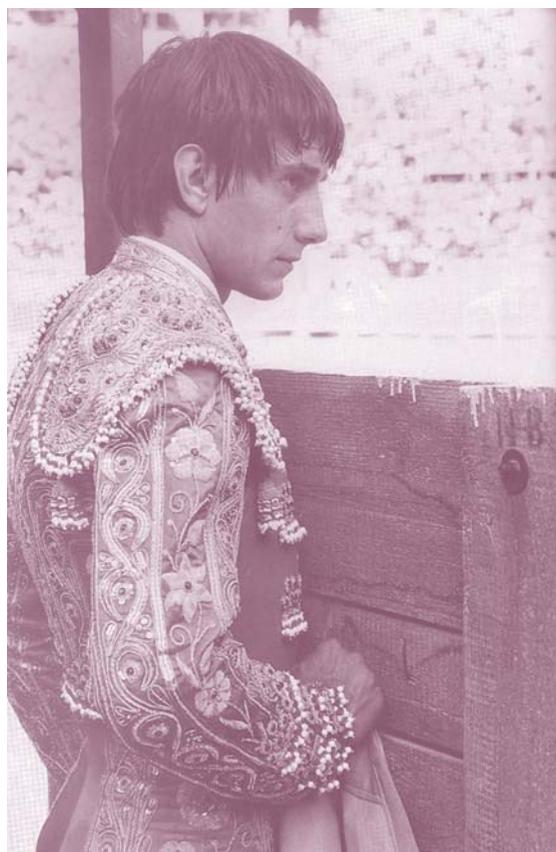


mundo de mitos, miedos, esperanzas, mentiras y suciedades que se llama el mundo del toro, un mundo en el que se suele decir que el único que tiene vergüenza es el toro. Lo que siempre es verdad cuando se trata del negocio del toro. En la arena ya las cosas cambian porque ahí se encuentran frente a frente el hombre y el animal bravo. Es curioso cómo este libro nos habla continuamente de la soledad y ciertamente yo titulé mis últimos artículos sobre el toro de ese modo: “La soledad y tú solo”. En el libro hay dos soledades. La de Nimeño II en el hotel o en la plaza y la soledad de la memoria que nos habla cuando aquella vida ya no tiene remedio. La clave del toro es el engaño, pero se trata de engañar al toro, no al público ni a sí mismo. Por eso en el libro hay otra frase magnífica, cuando el narrador nos dice que el toro es una ética más que una técnica y cuando nos cuenta cómo —por esa ética— su hermano temblaba de miedo, de sudor o de frío para luego vencerse a sí mismo y vencer al toro. Además se nos cuenta el comienzo de los monopolios televisivos, aliados con el poder omnímodo de empresarios y ganaderos, que no estaban salvando la fiesta sino hundiéndola. En realidad todo esto son ribetes contextuales del libro, pero algo imprescindible para que entendamos la historia. Por ejemplo que lo normal es que sea el propio torero el que se equivoque y deje que el toro aprenda. Aprenda que detrás del engaño no hay nada y entonces lo busque a él, lo mire a él y no al trapo. Hay párrafos magníficos que a veces me recuerdan las descripciones de Hemingway en *Muerte en la tarde*, uno de los mejores libros de toros que se han escrito nunca. Por ejemplo un momento en que Nimeño II se da cuenta de que a un compañero de lidia el toro lo está mirando, lo está buscando. Son estas ráfagas las que nos expresan esa latencia de la tragedia, esa presencia incomprensible del destino, que aparece en cada momento en el ruedo, como si la muerte estuviera allí esperando, escondida, como en el poema lorquiano: “Ay, que la muerte me espera/ antes de llegar a Córdoba”. Así el narrador mira también a su hermano en cada corrida y siente la misma sensación de miedo: porque basta un momento de descuido, perderle unos segundos la cara al toro, un choque inesperado para que el toro te empitone. Sabemos que eso ocurrió con Paquirri o con El Yiyo, que se quedó seco en la plaza por la espalda. Pero es que sobre todo está la mala suerte, ese maldito destino del que tanto se habla en este libro: por ejemplo el instante en que el viento destapa a Nimeño el día de sus famosos seis Guardiolas o el decisivo tropiezo con el toro gris de Miura, que pareció una cornada de muerte. Y a la larga lo sería de hecho, aunque en principio ese revolcón brutal lo convirtiera en tetrapléjico. Las escenas del hospital y de la recuperación del torero que vuelve a andar increíblemente, pero que pierde su fuerza y se queda inválido de un brazo, todo este relato, digo, es impresionante. Como es impresionante la visita al mismo hospital y a la misma habitación donde ahora estaba Julio Robles al que un toro también le había hecho polvo las cervicales.

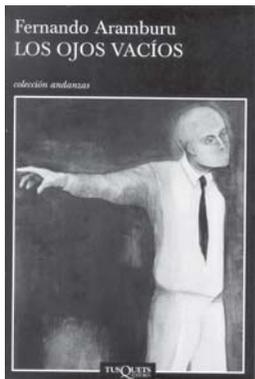
Nimeño II era un torero alto, muy delgado y muy poderoso. Como al portugués Víctor Mendes (al que tantas veces se cita en el libro) se le intentó colocar el marbete de torero/banderillero, un eslogan como otro cualquiera, pero que por debajo deja traslucir algo importante. Nimeño II sabía medir muy bien las distancias. No es extraño que los mayores éxitos de Nimeño los obtuviera precisamente con los toros más duros: con Miúras, con Victorinos, con los seis Guardiolas que le hicieron tan célebre... Y que fuera precisamente un Miura, “Pañolero”, el que lo prendiera en aquel Septiembre de 1989. Esos son los toros con los que no vale el toro de perfil ni el ponerse fuera de cacho, ni el piquito ni el continuo pasito atrás que a mí me saca de quicio. Y no descubro nada nuevo: obviamente saber medir y dar las distancias es la clave para parar la embestida y templarla o acompañarla. Así es como se lidia, como se manda sobre un toro bravo de verdad: para llevarlo a tu sitio y no al sitio al que el toro quiere llevarte. Lo difícil con ese tipo de toros es, lógicamente, ligar los pases, pero cuan-

do se logra aparece el toro en estado puro. Quizá fuera Ordóñez el maestro de los toreros poderosos. Y en la época de Nimeño II, desde el 75 hasta el 89, hubo también toreros que, como Ordóñez, trataban de poder honestamente con el toro. En el libro se citan varios: El Viti, Ángel Teruel, Ruiz Miguel, Víctor Mendes y el propio Nimeño II. Y podían con los más duros no porque no tuvieran miedo, como decimos, sino porque no podían engañarse a sí mismos. Este libro es entre otras cosas una biografía del miedo: de cómo se vence al miedo, porque el sueño de realizar tu vida como torero puede más, porque, insisto, no puedes engañarte a ti mismo ni engañar al público. Nimeño I I intentó durante dos años creer en el milagro, incluso el narrador cuenta cómo intentaba engañar a su hermano, hasta el día en que Nimeño II se dio cuenta de que cualquier autoengaño o cualquier autoilusión era imposible: ya no podría volver a su vida de torero, y como esa era su única vida decidió suicidarse, a solas y sin público.

Hoy apenas hay público, aunque las plazas se sigan llenando, con su “triumfalismo” y sus turistas. Afortunadamente hoy España ha dejado de ser rural pero con ello resulta que la gente no entiende de animales. En los campos sólo quedan los toros bravos y algunos caballos. Además la presión ecologista se hace mayor en todas partes y la gente se divierte de otras maneras urbanas. Los toros no son ya una pasión popular. No hace mucho tiempo comenté a un amigo en la plaza que un toro era bizco y un señor me preguntó cómo podía verle los ojos al toro desde el tendido. Fue sólo un detalle, anecdótico si se quiere, pero un buen síntoma del tipo de público que hoy existe. Lógicamente los monopolios televisivos ya no buscan el toro sino que fabrican o aniquilan la imagen del torero. Hoy las figuras no quieren a los Núñez, que en los años 70 y 80 eran considerados pastelitos de azúcar para los cabezas de cartel. No sé si esto acabará como la historia del Oeste, donde Búfalo Bill empezó matando búfalos de verdad y acabó montando un circo. Pero lo único que quedará por debajo en la fiesta es precisamente lo que nos cuenta este libro: la realidad siempre presente de la tragedia. Quizá esa mezcla de vida y de muerte que somos todos nosotros. Este libro, pues, más que un libro de toros es la historia de una ética. Una ética sobre la soledad y tú solo. Y sobre una memoria que lucha contra el miedo a que la vida carezca de sentido. ■



Nimeño II



## La corrupción como norma

Fernando Aramburu  
*Los ojos vacíos*  
Tusquets.  
Barcelona, 2000

Eduardo Iáñez Pareja

se configuren radialmente, sin predominio de ninguna orientación, debiera ser tomado más bien como indicio preocupante de inmovilidad, de neutralización mutua de los distintos discursos; también de pérdida de dirección común y, en consecuencia, de imposibilidad práctica de sentido (socialmente hablando, cuando menos)».

Quien así se expresa es Ignacio Echeverría (*Babelia*, 544, 27 de abril de 2002) en el arranque de «Rosa de todos los vientos», artículo en que intenta diseccionar algunas «novelas primerizas» [sic] que no vienen al caso. Después de este comienzo, desconcertante por lo que tiene de lúcidamente sincero, se limita a la correspondiente reseña, y aquí paz y después gloria, que no ha pasado nada. Ni pasa, porque desde hace ya muchos años, demasiados, la producción narrativa española se limita a ser una regurgitación al mercado de novelas que no necesitan ser «primerizas» para tener de tales sólo la etiqueta y en las que el escritor de turno —que también pone en la portada su etiqueta, de mayor o menor prestigio (a veces, una auténtica ‘marca’)— suele ser incapaz de contar siquiera una historia relativamente creíble de forma medianamente correcta y con un estilo moderadamente atractivo.

No es ése el caso de Fernando Aramburu (San Sebastián, 1959), aunque, en ese ambiente de atonía narrativa, también él ha tenido que sufrir en sus carnes la correspondiente falta de lucidez —¿o de redaños?— crítica. Es cierto que su primera novela, *Fuegos con limón* (Tusquets, 1996), premio Gómez de la Serna 1997, que según su editor llegó a sus manos sin más referencia «que su nombre y su dirección en Alemania» (donde reside desde 1984 como profesor de español para hijos de emigrantes), fue saludada por la crítica —permítase la frase hecha— como «una novela considerable [...] que es preciso destacar como una revelación inesperada» (*ABC*), «primera novela de inusual potencia narrativa» (*El Mundo*), «novela de alta calidad» (*El País*). ...: frases, en definitiva, que bien pueden leerse de otras muchas primeras novelas a lo largo del año. Tampoco tras su colección de relatos *No ser no duele* (Tusquets, 1997) y de la reedición de *El artista y su cadáver* (Tusquets, 2002), ni siquiera tras su segunda novela, *Los ojos vacíos* (Tusquets, 2000) —premio Euskadi para literatura en castellano—, ha conseguido Aramburu ese «gran éxito de público y de crítica» que algún medio y su propio editor le quieren adjudicar. Es más, para medios como *El País* —y me refiero al suplemento *Babelia* y al diario mismo—, *Los ojos vacíos* prácticamente no ha existido (pero claro, esta segunda novela aparece prácticamente en noviembre de 2000, y durante 2001 Aramburu publica en *El Mundo* una serie de columnas en su sección de opinión «Tribuna libre»...).

No obstante, algún crítico parece atento a su trayectoria. Señalemos aquí la ambiciosa mirada de Santos Sanz Villanueva en *El Mundo* («Una alegoría crítica», 12 de marzo de 2001), y, más ampliamente, en «Fábula moral» (*Revista de libros*, 51, marzo 2001). Atina Sanz Villanueva al obviar un aspecto en el que insisten otros, despistados quizá por el mismo autor o por su editorial: el sentido picaresco de la narración (sobre el que habremos de volver); y atina también, aunque pueda quedarse corto, al señalar en *Los ojos*

« En los balances que periódicamente se hacen de la narrativa en lengua española, suele saludarse como un signo favorable lo que —puestos a emplear una expresión ya estereotipada— se entiende alegre y comúnmente por “diversidad de tendencias”. Sin embargo, el hecho de que las tendencias que actúan dentro de un mismo campo literario no entren en conflicto y

*vacíos* su alcance crítico, por más que ya sea mucho el mero hecho de señalarlo, cuando otros han pasado por ese aspecto como de puntillas, ocultándolo tras denominaciones peregrinas: «fábula», «espacio simbólico», «amarga lección sobre la condición humana», «historia sobre la pérdida de la inocencia», «novela de maduración»... Aunque todo ello es cierto, tampoco lo es menos que, como señala Sanz Villanueva, *Los ojos vacíos* «adquiere un valor colectivo [que] tiene todas las propiedades de lo real y resulta tan verdadero como lo que conocemos por la experiencia. Un retrato colectivo muy original y vigoroso que, teniendo vida propia, alude también por extensión a las sociedades contemporáneas. Y lo hace con una perspectiva crítica» («Una alegoría crítica», *cit.*). «Que esta experiencia histórica no sea real importa poco, porque transparenta una sociedad posible, casi cierta, sin perder nada de las cualidades imaginativas y morales de la alegoría. [...] La alegoría, pues, se convierte en soporte de una denuncia podría decirse que social, sólo que sin ninguna simplificación artística ni documental» («Fábula moral», *cit.*).

No señalar esta función crítica en *Los ojos vacíos* es falsear su lectura y, con ello, contribuir desde la crítica a la inexistencia del «conflicto», a la «inmovilidad», la «neutralización»... , porque *Los ojos vacíos* es, ante todo, la historia de una corrupción; no sólo —como se ha señalado— de crueldad, injusticia, barbarie, horror, violencia... , sino de degradación y de envilecimiento del ser humano, así como de su extensión colectiva.

La corrupción imperante en Antíbula es manifiesta durante los años en que transcurre la acción, entre 1916 y 1928, y viene de la mano de la dictadura del general Balzadón Vistavino, de sobrenombre Matamuertos («de descerrajó al difunto [rey] un tiro a bocajarro entre los ojos, que le dejó la cara como un perro destripado...», p. 19), que se deshizo de la reina y del consejo de regencia y «propaló, además, desde las páginas de *La Hoja de la Patria*, la presunción de que “elementos alevosos, contrarios a la paz y el orden, han acabado con la vida de nuestros monarcas, dejando a la patria huérfana de guías, razón por la cual, y con el beneplácito de Dios, no me queda más remedio que cargar sobre mis espaldas el peso de la gobernación”». Después vendrá la represión: «En menos de tres días, sus temidos guardias de seguridad limpiaron Antíbula de opositores políticos, personajes leales a la monarquía y sospechosos de cualquier especie. Entre los innumerables detenidos se hallaba un extranjero sin nombre ni conocimientos en nuestra lengua, mi padre» —nos dirá el narrador (p. 39). Este «extranjero sin nombre», ajusticiado como sospechoso de conspiración o de asesinato —no importa, pues ni siquiera hay constancia oficial de su ‘desaparición’—, constituye el cruce de la historia colectiva de Antíbula con la del narrador: alojado en la hospedería de Braes Cuiña, a cuya hija Minta casi azarosamente seduce, de resultas de ello nacerá el narrador, cuyo nombre desconocemos (para su madre es «el hijo»; para su abuelo, el «bastardo» y, más tarde, a causa de su afición a la lectura, el «profesor») y que a sus casi ochenta años reconstruye esa historia —la personal y la colectiva—, aderezándola con una serie de documentos de diverso tipo a los que tiene acceso como bibliotecario.

Esta retrospectión es el punto de contacto más evidente de *Los ojos vacíos* con la picaresca, mientras que otros posibles parecen traídos por los pelos: la estructura no es tanto episódica —según pudiera parecer— como conscientemente fragmentarista, fruto de una trabajada complejidad novelesca; la primera persona se combina con demasiada frecuencia con otras voces narrativas como para ver en ella algo más que la instalación del autor en el terreno de la subjetividad; y en cuanto a otros rasgos, no dejan de ser meramente anecdóticos, como el hecho de que la Minta, y según los cánones tradicionales de la picaresca, pueda ser tenida por puta (así la califica el abuelo Cuiña, y por tal la toman el propio padre del narrador, el líder colectivista Tuergo de Brendades y unos huéspedes), o su padre considerado un criminal, puesto que efectivamente muere ajusticiado.

Por su lado, la técnica retrospectiva, utilizada por lo demás libremente por Aramburu —el narrador presente interfiere constantemente en el relato intercalando opiniones, recuerdos e incluso diálogos ulteriores a los hechos relatados—, es fundamental para darle sentido a la narración, pues le confiere un carácter justificativo desde una perspectiva irónicamente moral: el del proceso de normalización en la corrupción. Tengamos en cuenta, en este sentido, que el narrador-protagonista es un ser decididamente anormal, excepcional en el sentido literal del término: una excepción hecha a la regla de la barbarie que lo rodea, a raíz de su confinamiento a la inexistencia durante sus primeros años: «El mundo, tal como lo conoce y experimenta el común de las personas, empezó para mí aquel día de 1924, cuando una mujer, corpulenta, papuda y ya metida en años, a quien yo jamás había visto, entró en el camaranchón [...]. Cuanto más me paro a meditar en ello, con más fuerza me persuado de que antes de conocer a la Flapia el camaranchón de la hospedería representaba para mí una prolongación del útero materno. Yo fui, por así decirlo, un niño marsupial.» (pp. 51-52). De este modo, el desarrollo de la novela confluye precisamente hacia un punto que podríamos decir de normalización del protagonista, esto es, de su conformación a la norma de la corrupción imperante. O con otras palabras: en *Los ojos vacíos* no hay tanto una pérdida de la inocencia como una toma de conciencia de en qué consisten la normalidad y las normas humanas. La observación del mundo y su comprensión se realizan inicialmente desde el camaranchón, «mi verdadero hogar y mi refugio, mi concha de caracol, mi sitio predilecto en el universo» (p. 414); después vendrá el mundo en su totalidad y su ordenación, incluyendo lo observado con anterioridad a su segundo nacimiento: «Otra cosa, me acuerdo, se podía observar por las ventanitas de este lado, que yo entonces, debido a mi corta edad, no estaba en condiciones de entender. La repetida escena despertaba en mí, sin embargo, la curiosidad. Y era que a menudo, dentro de un huerto tapiado, en la margen del río, solía reunirse gente [...]. Había una pared pardusca ante la que solían colocarse de pie unos hombres. Enfrente había otros vestidos con ropa gris. Sonaba de pronto un ruido grande que llegaba a mis oídos deshecho en ecos. Para entonces los de la pared habían caído al suelo y se quedaban allí tirados tanto tiempo como tardasen en llegar dos hombres de azul que venían a recogerlos con un carro» (p. 45).

Primeramente, el niño habrá de aprender a esquivar la violencia de su abuelo, Braes Cuiña, de quien —a modo de muestra— recibe azucarillos «si me aguantas un mojicón sin llorar [...] ni tan fuerte que me saltase un ojo ni tan blando que no diera casi siempre conmigo en el suelo» (pp. 46-47); así como a familiarizarse con una corrupción envilecedora que lleva a su propia madre a afirmar que «el abuelo Cuiña es un buen hombre que trabaja sin parar. ¿Por qué no pruebas a quererlo? Entonces verás que se vuelve bueno contigo.» (p. 47). La extensión de la corrupción constituye uno de los motivos fundamentales de *Los ojos vacíos*, siendo la educación (y la función en ella de la mujer) y la religión sus dos pilares fundamentales: «Hacia tiempo que no se escribía en castellano un alegato tan duro, contundente y plástico sobre el catolicismo y sobre los ministros de su iglesia» —habrá que convenir con Sanz Villanueva («Fábula moral», *cit.*). Las órdenes de los doloritas y de las corazonianas capitanean la moralización de la sociedad antibulesa, colaborando activamente con el Santo Oficio de la Virtud: no sólo vigilan cómo, cuándo y quiénes asisten a los actos religiosos, sino hasta sus actitudes externas, cuya ostentación —en la cual es un verdadero maestro el abuelo Cuiña— permite ganarse así el beneplácito de las autoridades religiosas y su intercesión en los asuntos civiles. La corrupción a que somete la presencia de la religión en la dictadura vistavinista es precisamente la que rompe con la candidez de la Minta: «La persuadieron a que contara al tribunal eclesiástico encargado de juzgar el caso que nada más saberse encinta, la vergüenza y el temor la indujeron a

guardar oculto su pecado [...]. Le encarecieron que hiciera alarde de arrepentimiento, que sollozara y hablase como moza sin experiencia de la vida, y que tuviera la precaución de adelantarse a implorar un castigo antes que le impusieran uno, porque ése era el único modo de conseguir clemencia» (p. 68). Después de haber sufrido la violencia física y moral del Centro de Reformación Femenina, la Minta se lanzará a recuperar a su hijo para la normalidad: «Niño santo te has hecho. Tan joven y ya comediente. Peor aún, compinche de los que atormentaron a tu madre. Mírate esas manos tuyas, amigas del santiguado, sucias de religión. ¿No ves entre tus dedos el mango del vergajo con que me desuellas todos los días la espalda? Cada vez que rezas y te entusiasmas en la iglesia, al lado de tu abuelo, es como si me hicieras un tajo en la carne. ¿Entiendes lo que te digo, niño pío? Seguro que no. Pero, te guste o no, yo te voy a abrir los ojos, porque para eso te parí y he sufrido por tu culpa. Después de lo que me ha tocado vivir no creo ni en mi sombra.» (p. 107).

Abrir los ojos, frente a lo que durante generaciones han venido haciendo los antibuleses en memoria del santo Jancio, su patrón. El martirio como negación de la verdad se convierte en una tradición, especialmente desde que «en señal de protesta contra aquel influjo creciente [de las nuevas ideas y costumbres venidas de Francia], satanizado sin éxito por la propaganda eclesiástica, se cegó a sí misma en 1802 la santa Cenarrita, a la tierna edad de quince años.» (p. 246). Contra esos *ojos vacíos* nada se puede en esa Antíbula corrupta que produce personas como el abuelo Cuiña, pero también como aquellas otras que toman venganza de éste en su nieto rompiéndole un brazo (cap. 8), o como los muchachos impúberes que violan a la niña Acfia Fenelina (cap. 32). También ella se empeña en abrir los ojos al protagonista («¿De qué te sirve leer tantos libros si después no sabes ser embustero?», p. 348), aprendiendo de y con ella las técnicas del embuste y del engaño, y consolidando ambos una madurez que culmina con la violación: para cuando esto sucede, el protagonista ya ha asumido el grado de corrupción suficiente como para someterse exclusivamente a sus intereses, hasta el punto de que «por nada del mundo deseaba yo arriesgarme a perder la pala del abuelo Cuiña. Acodado en el pretil, vi a la niña Acfia Fenelina ganar la otra margen, doblar a la derecha, apresurarse por la calleja abajo y traspasar por fin la verja del huerto. Los andrajosos la rodearon de inmediato. Algo les decía ella que los movía a risas estruendosas. Luego, entre tres o cuatro, la sujetaron y a viva fuerza la metieron en una caseta de ladrillos, junto a la parte de la tapia que no mucho tiempo atrás servía de paredón de ejecuciones.» (p. 352).

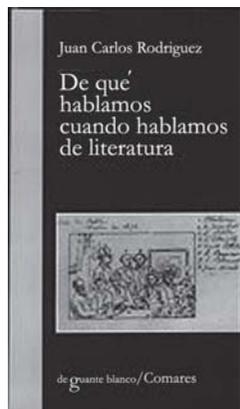
El proceso de normalización en la corrupción finalizará con su conocimiento traumático de los guerrilleros colectivistas (caps. 35-37) y de la Revolución del Guau-guau, que, como el lector habrá ido comprobando a lo largo de la novela, tampoco prometen ser mucho mejores que lo ha sido el vistavinismo ni la dinastía reinante desde la fundación de Antíbula en el siglo XV. Forzoso es no ser explícitos en este punto, evitando desvelar a potenciales lectores un final que, pese a no tener carácter cerrado —pues está justificado por el conjunto de la historia—, en buena medida depende del desarrollo de los últimos capítulos, cuando Aramburu parece reservarse una técnica más cercana al realismo tradicional y un dinamismo narrativo que aceleran una novela especialmente morosa.

Un autor y una novela, así pues, tonificantes, o lo que es lo mismo, contrarios a la atonía de la narrativa española reciente; un relato que «se aviene mal a los lectores acomodaticios, pero logra colmar las expectativas de un lector exigente, cansado de novelitas abstractas, sin personajes, sin mundo vivido, casi esquemáticas.» (J. M. Pozuelo Yvancos. «La lucha por la vida», *ABC Cultural* 463, 3 de septiembre 2001); una narración contracorriente, con una calidad estética y un rigor intelectual realmente envidiables, ajenos por supuesto al falso esteticismo, al minimalismo posmoderno y a las aventuras hueras a los que nos hemos

.../...



ido resignando de tanto soportar novelas para regalo que somos incapaces de recordar. *Los ojos vacíos*, por contra, es una novela para leer y releer, cuyas páginas parecen destinadas a ser señaladas, marcadas y sobadas. A pesar de su crudeza —no importa que se revista simbólicamente—, una auténtica gozada. ■



## De las distintas formas de pensar el gris

Juan Carlos Rodríguez  
De qué hablamos cuando hablamos de literatura: Las formas del discurso.  
Comares  
Granada, 2002

José Luis Fernández de la Torre

su genealogía histórica, la novela histórica (esto es, el poder del público o el folletín), el mundo de la escritura novelesca o *El concentrado de lo real*, hasta cuatro versiones de cómo hay que leer a Borges; en poesía desde Ausiàs March, Rubén Darío (con dos acercamientos: *Azul y Prosas profanas*), Antonio y Manuel Machado, Lorca, Aleixandre hasta dos reflexiones sobre el veintisiete; en teatro se analiza la construcción del teatro moderno (desde Lope a Cervantes); en ensayo se reflexiona sobre Montaigne; para concluir, de nuevo, con el principio: Discurso e ideología. Todo ello en una muestra de la versatilidad de saberes y conocimientos, que una nueva edición debiera *corregir* con detenimiento los errores *maquinae* y deslizamientos impropios del rigor teórico *sustanciado* en 656 páginas, aunque, especialmente, recuerda *La norma literaria*, con sus dos ediciones básicas en 1984 (Diputación de Granada) y 2001 (Debate); sobre todo evoca una nueva norma, su continuación y su singularidad, un modo de decir su soledad en el panorama de grisura que se divisa en la academia, en el sentido más lato del término. En realidad, en este nuevo libro no reconocemos al filólogo, al sociólogo, al filósofo, al marxista y, mucho menos, al postnietzscheano o postmoderno, reconocemos simplemente al pensador capaz de combatir la dificultad de un sistema de valores que niega el pensamiento y nos convierte en un elemento más de ese capital simbólico del que hablaba la sociología y antropología francesas (Bourdieu, Baudrillard...).

Por eso, el índice puede parecer arbitrario como toda selección de trabajos quizá lo sea, pero el resultado no es un libro arbitrario o vacío, sin sentido: todo lo contrario. En la arbitrariedad de la selección reside la unidad de pensamiento del libro, su aportación... fundamental, valga la paradoja.

Cada uno de los capítulos-trabajos se convierten en ejemplificaciones prácticas de una *forma* conceptual. En el PRÓLOGO aparece claramente la filiación(?) del libro, Carver y su *What We Talk about when We Talk about Love* (1981, literalmente *De qué hablamos cuando hablamos de amor*. Barcelona: Anagrama, 1993), esto es, frente a la seguridad del conocimiento, la apuesta por el no-saber o el no-estar-muy-seguro-de..., la inseguridad que provocan las *convenciones pragmáticas establecidas* (p. 15); por eso también las *formas-marcas* conceptuales, la necesidad de *palabras gastadas* para propiciar un modelo de pensamiento en el límite, esto es, en la desesperación de la frontera de un sistema

contra el que se enfrenta y en el que destacan dos elementos opuestos: el de la simulación, el virtual que se registra y se repite a sí mismo, y el simbólico, es decir, el de la singularidad de la escritura ya sea sobre la muerte o el amor, el que permite reflexionar o situarnos entre lo fatal y lo banal o, por ejemplo, ante Darío y Lorca.

Entre estos dos extremos o elementos se sitúa la fascinación vitalista del pensamiento, esa singularidad amenazada por la homogeneización del conjunto o el sistema y en la necesidad de equivalencia, quizá cuando el intercambio resulta imposible, reside la posibilidad de pensar la crítica de otra manera (léase despacio, con *lápiz-instrumento artificialiter*, el ensayo que realmente abre-ordena-explica el libro *Lecciones de escritura*, en él está contenido en síntesis todo el material ensayístico anterior —*Un largo recorrido para no llegar a ningún final*, p. 53— y las nuevas posibilidades *sin miedo al aire de vidrio*, p. 58, E. Montale-J. C. Rodríguez dicen). En esta conjunción que nos sitúa lejos del tópico, del encefalograma cuasi-plano de gran parte de la Universidad actual, reside la posibilidad de pensar en el disfuncionamiento del sistema y, por tanto, en la posibilidad de *poder decirlo todo...* de otra manera, en otro nivel.

Por eso, en un libro que se concibe así la situación se radicaliza hasta el extremo: la pérdida de coordenadas racionales puede dar la posibilidad de otro mundo crítico, aunque el sistema y lo no-crítico esté asentado en unas estructuras tecnológicas hipersofisticadas y unas mentalidades banales o nada sofisticadas, nada críticas. En este sentido, léase *Las teorías literarias contemporáneas* y el casi final *Discurso e ideología* en una apuesta rupturista de lo hegeliano.

En el sistema del exceso: de información recibida acriticamente, de tecnología a veces despreciada o no utilizada, de comunicación no asumida..., cuando se han vivido todas las utopías o se ha pretendido vivirlas, ya no quedan valores absolutos: el yo que ha descifrado el mundo ha desaparecido porque estamos sumidos en la totalización del no-valor o en que el único criterio es el dinero y el mercado, esto es, la indiferencia que aniquila las diferencias. De aquí, la intolerancia, su contrario es una coartada, un simulacro.

El libro propone una seducción: la posibilidad de leer la literatura *in genere*: novela, poesía, teatro, ensayo; mas sobre todo la libertad de pensar y este hecho es decisivo. El individuo actual dispone en las llamadas sociedades avanzadas, en el Estado del bienestar más o menos generalizado (en tanto que menos, Estado del malestar), de una gran libertad, aunque un elemento distinto sea su propia acción de discernimiento (¿valdrán las cuatro versiones, la *variatio* sucesiva de Jorge Luis Borges, escritor?), su propia capacidad de pensar... hasta tal punto que quizá el individuo de hoy se caracterice no por su responsabilidad trascendente de pensamiento, sino por sus reacciones encadenadas ante fenómenos o situaciones dominadas por la confusión total de valores.

Este hecho que describimos genera, a su vez, una situación de radicalización extrema: la pérdida de coordenadas racionales (11 de septiembre, por ejemplo) podría generar una inversión de singularidad frente a la banalización extrema, puede dar la posibilidad de otro mundo y, por tanto, de otra manera de pensar. Si volvemos a nuestro propósito, ¿no es lo que sucede con Ganivet o, mejor, con *El mito de la ciudad-mujer de Ganivet a hoy?* Detengámonos sólo un momento, el profesor Rodríguez establece el odio de Ganivet por lo que el escritor denominaba *Edad Metálica* y cómo en el artículo *Las ruinas de Granada (Ensueño)*, perteneciente a su famoso *El libro de Granada*, se combina la imagen-metáfora de la ciudad mujer con la de esa edad metálica que muy bien podría conducir a la ruina de la ciudad, e inmediatamente o casi, con la síntesis radical que le caracteriza, leemos: “Hegel es el teórico máximo del ciudadano ¡del Estado!; Feuerbach el fundador de la antropología social; Fichte el teórico de la práctica como inicio del yo absoluto, pero —junto a Schelling— también el que problematiza la cuestión del bien y del mal” (p. 119) y en estos destellos de conocimientos se juega todo el problema: cómo el pequeñooburgués Ganivet se enfrenta con el pro-

blema de la ciudad y la acumulación de sus contradicciones, por eso los saltos: *Granada la bella*, *Idearium*, *Hombres del Norte*, *Cartas finlandesas*, o la diferencia del paseo / viaje, o Berman, Benjamin y su Baudelaire, Kafka; o el cine: Francesco Rossi y su película *Las manos sobre la ciudad*, etc.

Y es que si el mundo *civilizado* actual se basa en la hispersofisticación, las mentalidades que se enfrentan a él no lo son tanto o no lo son en absoluto. Fijémonos en un comienzo: ... *donde Sawa aparece y no encuentra sitio*: Si en el principio era el *Naturalismo*, también lo era el sexo y la expansión sexual, el culto al cuerpo y a la imagen observante u observada, etc.; pero si todo es biología y los sentimientos no existen y todo es un *fijo* que sólo altera la fisiología, ¿qué puede hacer Alejandro Sawa con sus seis novelas naturalistas y su vinculación inmediata con la bohemia de los malditos y los simbolistas franceses? Adentrarse en el claroscuro, en la ceguera del claroscuro; como Valle-Inclán encuentra un final: sus *cráneos privilegiados*. Y es que el sistema avanza tan rápido que elimina la vida real, las singularidades y todo el sentido crítico. El sistema nos engloba en una dimensión virtual que nos conduce a ningún sitio, a la “novela filosófica” y a los “casos clínicos” de Baroja y frente al *prever* y *curar* de Andrés Hurtado, el antihéroe de *El árbol de la ciencia*, sólo queda el *mostrar* del positivismo, en todo caso el *higienismo*; o una consecuencia: ese *estilo lejano* del *Camino de perfección*. Por supuesto, no hay valores absolutos, aunque posiblemente el *objeto* sea también hoy más enigmático e inaprehensible que nunca y es que el yo que descifraba el mundo ha desaparecido y, ahora, para Fernando Osorio el problema es *leer*, pero también *vivir*, en definitiva, para Baroja el problema es la *sensibilidad trascendental*.

Lo único cierto es que la estructura político-económica impone o trata de imponer una dictadura mental(?). Este modelo único es casi un modo u otro modo de violencia terrorista. En Occidente ya no hay valores, es el momento del no-valor, esto es, del dinero o el mercado que genera una cultura de la indiferencia. De aquí la importancia de un acercamiento como el de Valle-Inclán: *Genealogía e historia en la escritura de Valle-Inclán*, que se plantea desde la falacia de la lectura epocal o global, hasta la teleología para analizar las *Sonatas: Primavera* o el diablo; *Estío* o la comida de las fieras, la primeriza pieza de Benavente; *Otoño* o el problema de las manos e *Invierno* y la cuestión de la guerra. Un modelo en el que la indiferencia aniquila otras diferencias que no puede *ver* o *soportar*.

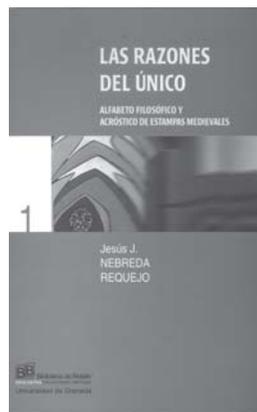
Probablemente tuviera razón M. Foucault cuando advertía sobre la *condena del comentario*, y el profesor Rodríguez: “El comentario arrastra ese peligro invisible: el riesgo de decir en él, en tanto que toma una voz prestada, lo ya dicho en el texto que se comenta. Tendremos, pues, que acudir a otros recursos de lectura. No hablar al margen de una escritura sino hablar a través de una escritura” (p. 441). Por eso, no pretendemos un análisis de *comento* como una actividad de autoconfiguración en cada uno de los capítulos-ensayos del texto. En todo caso, lo que pretendemos recordar al leer este ensayo *global* es que existen pensadores como Sloterdijk que señalan que el futuro de la especie, en este momento de posthumanidad, no es político ni histórico sino biogenético, como si todavía quedara alguna alternativa y, sin embargo, no se puede tratar de salvar la vida y descartar la muerte.

La llamada posthumanidad no puede consistir en vivir en lo virtual, en un ordenador: hacer el amor a través de él, dar cursos por Internet, etc. como si la inteligencia artificial fuera inteligente: no lo es porque carece de artificio, aunque la virtualidad ha liquidado la cultura del pensamiento moderno. Así, frente a la producción sólo queda la seducción del pensamiento (es lo que afirmaba Baudrillard), ese juego del deseo de la no identidad, de aquí la fascinación que genera como contrario el rechazo, incluso cuando ese rechazo se inscribe o instala en lo ya dicho, en lo esperable, sobre por ejemplo, el teatro moderno y Lope o Shakespeare o, sobre todo, Cervantes; y también sobre la escritura fronteriza o Montaigne y el ensayo.

El problema es que desde el siglo XVIII la sociedad se concibe para que el mundo sea feliz, sólo que la felicidad no consiste en la realización de las necesidades ni en la seguridad. Y si consistiera en eso, no funciona. Este principio iluminista es una simple hipótesis que no quiere decir nada: la persecución del bien o la felicidad ha degenerado. El bien es un valor moral y la felicidad un valor existencial. De aquí que quizá lo único importante sea lo que propone de forma implícita Juan Carlos Rodríguez: alcanzar la lucidez, a pesar de la grisura de la teoría –Goethe y su lema: *Gris, amigo mío, es toda teoría / pero verde es el árbol frondoso de la vida*– para desvelar el juego de los fantasmas ideológicos. Pensar es una forma de riesgo y supone situarse, *ver* las ambigüedades, los desequilibrios. Pensar no consiste tanto en saber como en mostrar la fragilidad, identificar la reversibilidad de la ilusión de la ficción, de eso que se llama Literatura; pensar, pues, es mostrar las contradicciones de la existencia, alcanzar ese espacio de magisterio indiscutible en el que se desvela la hermética alusión lorquiana *Vuelve hecho luna y corazón de nada*, o en el que Montaigne no nos hace un favor escribiendo ni nosotros se lo hacemos leyendo: *Yo escribo y tú lees. Y se acabó. Adiós, pues...* ¡increíble! A través de la *astucia del fragmento*, de su desbordamiento se consigue la unidad del libro y la libertad del no-saber, del pensamiento como invitación de heterocronía en la que la estética se aparece como forma-marca de fundamentación, como forma o fórmula magistral de la duda del conocimiento y la existencia.

Aunque, sin duda, la genialidad del libro está en el final que remite al principio, en ese *Retorno para volver a empezar: Discurso e ideología*, en esa circularidad que contiene análisis y matices sobre las *lecturas de nuestra vida* que son las que hemos apuntado, pero que también podrían ser otras, incluir otras; mas no tanto en el *excursus* sobre la *muerte del Sujeto*, el problema del *descentramiento* o la ahora llamada *Trasmodernidad* (en el hecho de que el único horizonte de referencia sea el capitalismo que realizó sus ideales en la Modernidad y los concluyó en la Postmodernidad), como en los interrogantes que pautan estas reflexiones. Por ejemplo, “¿Qué discursos objetivos y qué sueños subjetivos convendría producir a partir de ahora para darle un verdadero sentido a la lectura de nuestra vida?” (p. 651), donde se desliza el asunto de la *verdad* de manera casi invisible; o más adelante: “¿qué va a ocurrir a partir de ahora? ¿Hasta cuándo el lenguaje de la circulación o distribución de ese poder va a seguir existiendo como legitimador de la explotación de las vidas y del planeta?” (p. 653), y todavía: “¿qué hacer con nuestros sueños subjetivos, cómo establecer esas lecturas de nuestra vida?” (p. 655).

Interrogantes abiertos que remiten al principio o a las *falsas* respuestas de *La cabaña del Tío Tom* y, sobre todo, a la metáfora del *pequeño castaño* como trabajo, de B. Brecht. En definitiva, los interrogantes confirman esas realidades no-ficticias o libres de toda ficción o ilusión que inevitablemente remiten a otros no implícitos como ¿qué función tendrá la literatura y su crítica o su pensamiento?, sino ¿qué relación, a partir de ahora, puede haber entre la literatura – eso que llamamos literatura– y el sentido?, ¿entre la literatura y la indecidibilidad o el silencio? O es que ese estrechamiento del horizonte de la vida practicado por una realidad abstracta y sin estética, o es que esa levedad de la existencia ya no necesitará hacerse soportable con metáforas como la página en blanco, y su opuesto, la página en negro; con las inscripciones o enigmas, sus desgastes o lo inexpreso, lo que todavía no es y lo ilegible o lo que ya no es, y *ex nihilo in nihilum*, esa existencia precaria no necesitará alguien que escriba y alguien que lea, por ejemplo, *Mi nombre es el desierto donde vivo*, o, mucho antes, *libre nació y en libertad me fundo*. Y es que este libro de Juan Carlos Rodríguez se propone como una invitación para que en el viaje al laberinto del pensamiento, donde a veces habita el olvido y nos hacemos nadie en los libros que no se escribirán, nos acompañe una desilusión y un entusiasmo, la desilusión y el entusiasmo de eso que llamamos Literatura. ■



## Polifonía medieval

Jesús J. Nebreda  
Las razones del único. Alfabeto  
filosófico y acróstico de estampas  
medievales.

Universidad de Granada  
Granada, 2007

Sultana Wahnón

En el “Prólogo”, escrito por el propio autor, se dice que *Las razones del único* es un libro que trata “de la evolución de las ideas acerca de Dios a lo largo de la Edad Media”. En la época medieval, teocéntrica y teocrática, el Único es Dios, y de ese Único trata, pues, este libro. Pero en el “Prólogo” se nos dice también que, cuando los pensadores medievales hablaban de Dios, lo que hacían “en verdad” era hablar “de la estructura última del mundo y de la realidad toda”, y esto explica que, en realidad, el Único no fuera nunca tan único ni tan idéntico a sí mismo como el propio pensamiento medieval tendía a creer. Las “razones” (en plural) del título aluden, por eso, a las muchas y diferentes, cuando no opuestas, contradictorias y hasta irreconciliables maneras en que los distintos pensadores o sistemas de pensamiento medievales concibieron y se representaron la realidad. A despecho, pues, de los tópicos sobre el monologismo y uniformidad del pensamiento medieval, este libro pone de relieve su carácter de verdadero y genuino pensamiento, con lo que eso conlleva de conflicto, de polémica y, por tanto, de pluralidad.

Lo más original no es, con todo, que el contenido de *Las razones del único* sea —por decirlo así— la pluralidad ideológica de la Edad Media, sino que lo plural sea también la clave de su forma o estructura —muy alejada por ello de la que es habitual en los estudios de filosofía. Las ideas medievales no se presentan aquí en el estilo impersonal propio de la escritura científica o ensayística, sino que se representan por medio de procedimientos textuales más propios de la literatura. Cuando se trata, por ejemplo, de exponer la filosofía de Boecio, es el propio filósofo romano quien lo hace, en primera persona del singular y mientras lo vemos esperando en la cárcel el momento de su ejecución. Cada una de las veintisiete “estampas” de que consta el libro glosa o recrea o reconstruye así de literariamente la figura de un pensador medieval, desde San Agustín y Boecio hasta Guillermo de Ockham, pasando por San Bernardo y Averroes —en riguroso orden cronológico y alfabético. Pero, incluso cuando las historias se relatan en tercera persona, quienes lo hacen son diferentes narradores ficticiales, que van desde el discípulo que glosa la figura de San Isidoro de Sevilla, hasta el “anónimo comunicante” que cuenta la vida y las obras del monje Alcuino. Todos, pues, filósofos y narradores son seres de ficción, *personajes literarios*, que protagonizan un relato corto o, como se dice en el subtítulo del libro, una “estampa medieval”.

Todas estas estampas sin excepción son creación, invención literaria, juego de la imaginación del autor, que disfruta y hace disfrutar imitando las voces de estos personajes que un día fueron reales y a los que ahora se da nueva vida para que sigan defendiendo sus ideas ante los incrédulos lectores contemporáneos. Ahora bien, siendo todas ficticiales, unas lo serían más que otras, y, mientras que la mayoría mezcla en proporciones muy similares lo verídico y lo inventado, en algunas el equilibrio se rompe en claro beneficio de lo puramente imaginativo. Es la diferencia que existe entre, por ejemplo, la protagonizada por Boecio y la que tiene como heroína a la monja Hroswitha.

En la primera, tal como se nos dice en el introito, “Boecio, el último romano medita en la cárcel a la espera de su ejecución”. Oímos, pues, la voz de este personaje en una especie de monólogo interior, que es, por supuesto, ficticio, obra de la imaginación del autor del libro. Esto no quiere decir, sin embargo, que Nebreda se haya entregado aquí a la pura y libre fabulación, inventándose a un nuevo

Boecio completamente ajeno al que conocemos por la historia. En realidad, nada de lo que éste dice a lo largo de su dramático parlamento es, en este sentido, falso o inventado. Lo que el personaje cuenta de su vida, por ejemplo, son datos que están tomados de la propia *Consolación* o de otras fuentes antiguas: su formación filosófica en Atenas; su actividad como cónsul de Roma, primero, y como jefe de gobierno después, bajo el reinado de Teodorico Primero; su caída en desgracia tras ser declarado traidor por el mismo monarca que antes lo había encumbrado...

Y de la misma manera que Nebreda no fantasea sobre la vida de Boecio, tampoco se inventa el contenido de su meditación, que está tomado —a veces incluso literalmente— de la *Consolación de la Filosofía*, es decir, de la obra que el filósofo escribió precisamente en la cárcel mientras esperaba su ejecución y sobre la que, por tanto, es verosímil que meditara largamente. El Boecio que reflexiona en este libro es, pues, un personaje ficticio, pero de ninguna manera un personaje falso, y menos aun deformado por la perspectiva de un autor que hubiera hecho de él un mero portavoz de sus propias ideas sobre el mundo. Tal como ocurre en casi todas las estampas de este libro, el personaje habla desde sus propias convicciones, expresa su verdad —o, al menos, la que ha pasado, históricamente, por tal—, y la defiende con los mejores argumentos, los mismos que el autor del libro pone a su disposición para que su punto de vista resulte tan persuasivo como el del resto de los protagonistas —incluso cuando éstos son tan opuestos y enfrentados entre sí como Pedro Abelardo y su mortal enemigo, Bernardo de Claravall.

Todas estas estampas, la de Boecio, la magnífica de San Bernardo, la del monje Gaunilón en polémica con San Anselmo, están construidas, pues, con un mismo procedimiento: una feliz combinación de elementos imaginativos y trabajo de estilo con elementos históricos y erudición filosófica. En cambio, la que se dedica a la monja Hroswitha —autora de comedias y poemas narrativos en el siglo X— sería de otra clase. En el introito se dice: “Hroswitha de Gandersheim se duele en su corazón de la secular condición de las mujeres”. Y el lector asiste a continuación al despliegue de un precioso discurso en el que, en efecto, vemos a este personaje condolerse con mucha razón por la condición secundaria y sometida en que habrían vivido las mujeres desde tiempos inmemoriales. Al igual que en la estampa de Boecio, se trata de un discurso imaginario —un supuesto escrito que la propia monja dice estar escribiendo a modo de “íntimo desahogo”. Sólo que, en esta ocasión, además, el discurso sería también falso, por no apoyado en escrito alguno conocido de la monja Hroswitha sobre la condición de la mujer —aunque sí en textos de otros autores y épocas. Lo que hace Nebreda aquí es inventar un discurso para el personaje o, mejor aun, un personaje para un discurso —el que quizás él mismo se ha sentido urgido a escribir para explicar la obligada ausencia de mujeres en su alfabeto filosófico. Pese a todo, la reivindicación feminista *avant la lettre* que se atribuye a la pluma de esta autora medieval no deja de resultar verosímil, como si, pese a no haber ocurrido, pudiera perfectamente haber ocurrido, lo que seguramente obedece a que se formula con razones y argumentos creíbles —por ajustados o adecuados a la que debía de ser la mentalidad de una mujer docta del siglo X en lucha contra la misoginia de sus colegas, los doctos varones eclesiásticos.

Y así, de figura en figura, se llega al final del libro, integrado por tres estampas algo peculiares: las dedicadas a Ysabel de Castilla y a Cristóbal Colón, en quienes se encarna el paso al espíritu de la edad moderna (con sus nuevas pretensiones de unidad y uniformidad), y la titulada “Zalema final”, donde de manera completamente inesperada comparece ante el lector el narrador del libro, que se presenta como un “humilde juglar” al estilo de los que en la Edad Media, luego de haber “cantado”, hacían una larga y profunda reverencia al público para obtener su aplauso final, y al que, por lo mismo, no cabe identificar del todo con el Jesús Nebreda real y empírico, profesor de Filosofía. Tal como se lee en el introito: “La voz múltiple del narrador

multilocuo aparece en su última transformación”. Todo apunta, pues, a que el principio constructivo que rige la composición de este original libro de filosofía no es otro que el de la *polifonía*, lo que explica también la irónica retahíla de preguntas que el narrador se hace finalmente acerca de su verdadera identidad: “¿Quién soy? ¿Qué soy? ¿Dónde mi esencia habita? ¿Cuál de mis muchas voces es la mía? ... ¿estoy yo entre las voces de los que cantan? ¿oigo esas voces de lejos cantar? ¿Yo soy el narrador y éstas, mis voces? ¿Son estas voces mías realmente? ¿Soy narrador por ellas o son ellas las que son voces porque son mis voces, voces de única voz?”.

Las preguntas quedan naturalmente sin responder, aunque el solo hecho de que se planteen permite suponer que este libro no trata de cuestionar sólo al “único” medieval, sino también al que, siguiendo a Stirner, se llama su “heredero”, es decir, el sujeto cartesiano, al que Nebreda parece querer oponer la subjetividad fragmentada y plural de todos sus personajes, incluido el suyo en cuanto narrador. Muchas voces, pero un solo autor verdadero: así podría quizás resumirse el misterio de la estructura plural o polifónica, no menor ni menos irresoluble para el pensamiento actual que el del Hijo del Dios Único y trino que tanto atormentó a los filósofos medievales. Pero, por enigmático que parezca, el caso es que *Las razones del único* logra combinar, en armónica unidad, la contradictoria pluralidad de las voces ajenas, sin renunciar por ello a la voz o voces propias. Para explicar cómo es esto posible, habría que poner a dialogar, en una nueva sucesión de estampas —ahora ya posmodernas— a Nietzsche, Freud, Bajtin y Gadamer (entre otros). En cambio, para *verlo* lo único que hay que hacer es abrir las páginas de este originalísimo libro de filosofía en el que se consigue, además, lo más difícil: tal y como mandaban precisamente los cánones de la poética medieval, enseñar y deleitar al mismo tiempo. ■

## Volver a Vallejo

Félix Grande  
Taranto

Universidad Popular José Hierro y  
Ayuntamiento de San Sebastián de los Reyes  
Madrid, 2001

Wenceslao Carlos Lozano

*Taranto* es ya un clásico en la bibliografía de este gran poeta que es Félix Grande, y debe agradecerse al autor la procedencia de reeditar unos textos antiguos, de dar al lector nuevo una oportunidad de embeberse en su tempranísimo y contumaz ‘vallejianismo’. A los poemas de *Taranto* se añade un conjunto de ensayos sobre el poeta, el primero de mayor extensión y envergadura inquisitiva (*César Vallejo. Semejante mendigo*), ya presente en la edición de 1978; los siguientes, unos emocionados apuntes (*¿Quién fue ‘la andina y dulce Rita’?*; *Para calentarnos las manos*; *La casa de Vallejo*; *El velatorio de la eternidad*), los dos últimos inéditos hasta la fecha. Y, por último, el magnífico texto autobiográfico (*Esta noche: viaje desde la opulencia de la infancia a la mendicidad de Vallejo*), así como una no por jocosa menos objetiva ‘autocronología’ hasta 2001.

*Esta noche...* (1989) es un tórrido relato de la infancia del poeta, de su iniciación al vértigo de la palabra poética, con la desgarradora hondura de quien se atreve a enfrentar los misterios y horrores de la vida y de la condición humana, sin duda con pavor, pero sin pestañear, desde el recuerdo sangrante de nuestra incivil guerra y sus secuelas de humillación y hambre, presente desde la primera infancia (nació en Mérida en 1937, con un padre en el frente republicano y una madre desesperada atendiendo heridos en un hospital). Pero se trata, además, de una lección magistral de

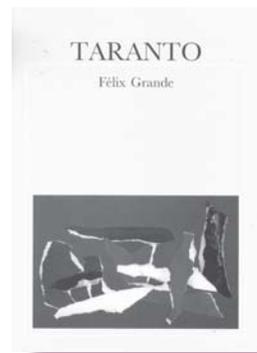
literatura, elaborada a partir de un material interiorizado desde muy atrás: la herencia de sus maestros. Gabriel y Galán fue su ‘primer profesor de retórica pomposa’, y más tarde, de una forma muy otra, Dostoiewski: ambos responsables de sus arrebatos de patetismo y su ampulosidad adjetiva, en términos suyos. Bien es cierto que en el discurso de FG esa desmesura está tan bien objetivada que raras veces resulta empalagosa. César Vallejo surgió en su vida como un seísmo, como también vemos en *César Vallejo. Semejante mendigo*. Es la ‘alta mendicidad’ del lenguaje de Vallejo, lo que «nos hace más grandes desde lo más pequeño» (57), un lenguaje que procede de las cumbres del castellano y de un remoto espíritu incaico, y cuya lóbrega desnudez parece emanar de la mirada y del «espanto de un niño que descubre que Dios se encuentra enfermo: grave.» (59) El poeta peruano «realizó ese milagro de virilidad que es transportar toda su vida y todas sus edades a la espalda como un fardo de inacabable respeto a la memoria; nos habló con un candor, una hombría, un balbuceo y una misericordia únicas en la historia del castellano; nos enseñó lo más esencial de cuanto nosotros seamos capaces de aprender.» (60)

Nadie en sus cabales, por mucho que le asombre y conmueva tanta grandeza —forzosamente eterna—, la desea ni envidia, ante la inmensidad de la desdicha que la acompaña. Nadie la puede desear para sí, a menos que se sea poeta y no se tenga más remedio que frecuentar el infierno. Cualquiera preferirá creer, con encogida sensatez, que el secreto de la felicidad está en una buena salud y en una mala memoria. En efecto, ¿quién está en reales condiciones de, durante toda la existencia, velar su eternidad muerta? Por eso dice F.G. que «allí donde nos sea imposible soportar el espectáculo de su totalidad, nuestro deber es ser humildes y asumir que lo que sucede es que él era el más grande. César Vallejo fue, en suma, gigantesco.» (74). Y por eso también ningún gran poeta de hoy ni de mañana puede ni debe avergonzarse de ser más pequeño que él. La lección que da muy tempranamente Dostoiewski a F.G. no es de menor envergadura: «Dostoiewski me susurró al oído que no existe en este mundo ninguna felicidad sin epilepsia, que el placer y el alivio sólo habitan en el infierno y allí hay que ir a buscarlos. En suma; que la vida no le regala nada a nadie, que es por lo menos tan despreciable como maravillosa, que vivir es un milagro y a la vez una inmensa estafa. Fueron lecciones que no olvidé nunca, y todos mis libros lo prueban.» (119).

Pero si bien el poeta F.G. está señaladamente capacitado para abismarse en el dolor, el suyo y el ajeno, no es menor su ímpetu vitalista y aptitud para el feliz asombro. Poeta de *locus amenus*, de arcadias perdidas (el campo de su infancia y juventud), como le ocurriera a Vallejo con su Santiago de Chuco, cree que quizá sea éste el lazo inconsciente que lo ató de por vida al poeta peruano, además de su también mutua sensibilidad ante el dolor universal, un dolor hecho de miedo y hambre pero también un dolor creador de tensión poética. Pues si algo puede explicar el mundo es el lenguaje, la palabra, y quien encuentra una explicación está más cerca de salvarse. Aunque, como bien dice el poeta, las palabras no son definiciones, sino revelaciones, como lo es también la más mágica de sus formulaciones, la metáfora, de la que FG tuvo de quien aprender: «En el Romancero gitano la inconcebible piroteoría metafórica ponía vestiduras de domingo a la pena de la marginación.» (133). Y, claro, también está Machado, sin el cual no se puede concebir a FG: «Cuando quedan grabadas en el fondo de la conciencia las palabras ‘Hoy es siempre todavía’, aniquilarse es en verdad un poco más difícil.» (138).

A veces parece como si FG se doliera de haber sabido aminorar su carrera autoaniquiladora, de haber sobrevivido, mientras que su adorado modelo peruano no lo consiguió. Ambos han descubierto «la gloria de la sensualidad y la naturaleza sagrada del lenguaje» (114) y las han integrado en su vida, pero Félix también estaba destinado a ser feliz: amor, familia, amistad, un incuestionable magisterio literario y humanístico, su guitarra y su flamenco. Ahí es poco... Quizá una de las facetas de ese infierno sea el insomnio,

.../...

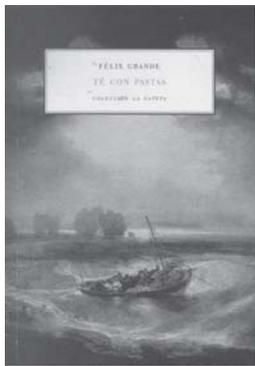


.../...



que un día llegó y se quedó a vivir con él, aunque no lo achaque a la literatura: «*mi insomnio había nacido en la placenta de mi madre y en la pus de la guerra civil española.*» (121).

Esta reedición de *Taranto* nos ofrece unos soberbios relatos del nacimiento de una vocación literaria de rara excelencia, una lectura que nos devuelve a ese privilegiado espacio donde se hermanan entrañablemente la emoción y la inteligencia. ■



## Felicidad temeraria

Felix Grande  
Té con pastas  
La Gaveta  
Mérida, 2000

Clelia Durant

En preciosa edición, Felix Grande nos obsequia aquí con cuatro magistrales relatos, procedentes de tres libros anteriores. Unos relatos en los que arrasa la compulsión amorosa y sexual, pero que también, y sobre todo, constituyen sendas invitaciones a recorrer los meandros de la angustia que siempre ha provocado en el autor el paso del tiempo.

*Como una flor vieja* es la carta desgarrada de una mujer al que ha sido su joven amante durante un mes en México, y del que se acaba de despedir en el aeropuerto, para regresar a Santiago de Chile, junto con su marido y sus hijas. Constituye un monólogo en el que impera el dolor, como realidad de una relación serena y callada entre dos personas que apenas se han volcado en la palabras para sentirse el uno al otro a través del sexo y del silencio, un dolor cuya continuidad no debería ir más allá del incipiente recuerdo (*las cicatrices licuadas que caían sobre el parabrisas del taxi me traían la belleza insoportable de tu pelo mojado de sudor*), mientras regresa junto a su marido «*con una serenidad y un cariño de profesionales de la convivencia*», pues ésta le resulta, a pesar de su «marea vital», más convincente que cualquier pasión.

*Sara* constituye un espléndido relato onírico con tres personajes: el narrador, amigo de infancia de Ernesto, un psiquiatra a cuyos cuidados ha estado, y que está casado con la bellísima Sara, también ex paciente suya. El narrador es invitado a pasar una temporada en casa del matrimonio tras abandonar el sanatorio, pero Sara y él se sienten compulsivamente atraídos el uno por el otro, y hacen furiosamente el amor a instancias de Ernesto. A partir de ahí, el lector se adentra en un paseo por la locura y el sexo, donde la realidad se desdobra en pesadilla sin que los límites entre ambas puedan ser plenamente aprehendidos por ninguno.

En *Té con pastas*, relato que da título al libro, el personaje acude a un muy efectivo ejercicio de iteración para plasmar sus obsesiones, como la voracidad sexual (*aquella mujer que lo amó con toda la voracidad que lleva el amor en su hocico y a la que él amó con toda la voracidad que lleva en los colmillos lo que las gentes desprevenidas suelen llamar amor*), el innominable sentimiento de culpa, el martirizante recuerdo del goce perdido, y, en expresiones del mismo, la nostalgia agresiva, el odio disfrazado de pena y el deseo disfrazado de recriminación. Este imprescindible relato se lee sin respiro, tanto más que carece de puntos, y consigue contagiar al lector, mejor que ningún otro, un hondo escepticismo, un sentimiento de vaciedad, de vértigo ante la huida del tiempo, aunque no de inutilidad, de nihilidad de la existencia.

*El marido de Alicia* nos lleva de nuevo a los paroxismos carnales del amor, el acto hecho literatura, pero emponzoñado por los celos, quizá el más atroz de los infiernos posibles en vida, con su cortejo de odio y de insensata rabia.

Por lo demás, unos celos encarnados, hechos pura cefalea. Pero Felix Grande templó la codiciosa embestida del lector, tras haberlo citado con el engaño de los celos al «otro», trasladándolo a otro nivel de lectura cuando se le va revelando que la esquizofrenia del personaje se debe, en realidad, a su sorda lucha contra el tiempo (*la testaruda dentellada del tiempo*), al asco de la carne triste y al duro aprendizaje de la vejez, cuando se había dado todo por aprendido en la tersura de la madurez, y cuando en el fondo sólo se trata de sellar un pasado (*abuyentar a su juventud*) para asumir un porvenir no demasiado protervo. Así, marido y amante —celoso de sí mismo— son uno en la vida real. El celoso escribe su autobiografía a modo de catarsis (*al disparar contra sí mismo había, dentro de él, asesinado al amante de Alicia*), y ese relato dentro del relato, consistente en una superposición de planos psíquicos, será, una vez concluido, el factor determinante de su curación, la de sus cefaleas y, sobre todo, la de sus aciagos «celos». En feliz final —excepcionalmente—, Alicia tranquiliza a su marido (*Mi viejito querido, nosotros ya no tenemos eternidad: ya tenemos la vida*), a la vez que lo instruye acerca de su propia angustia, idéntica a la suya aunque más sosegada.

Una vez más, Felix Grande nos violenta con su visión sufrida de la grandeza humana, ese desgarró del alma alumbrador de lucidez encarnada en la vida. Pero en todos los casos se aprecia asimismo un homenaje a la mujer, a la temeridad con que aspira a la felicidad, nada menos que asumiendo la realidad. ■

Las palabras de Joan Margarit (Segarra, (Lleida, 1938) vienen desde *L'ombre de l'altre mar* (1980) y desde *Voll malentès* (1981). Y han venido siendo transparencia en un ejercicio de honestidad. Pero ahora, como un lobo, la palabra aúlla desde el dolor de una herida que define la vida y la muerte, depositando en el pellejo erizado de la existencia el polvo del tiempo.

Son palabras escritas en el silencio definitivo de una vida que el mundo marcó desde el principio para el dolor pero que el amor salvó de par en par convertido en los frutos de la verdad que queda después de haber nacido. Y en este caso, el amor se hace poesía como una forma de elegía sublime, hermosa y estremecedora.

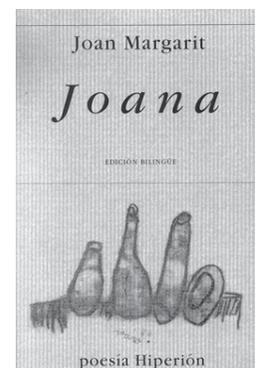
No se trata aquí de divagar sobre la muerte ni tampoco de escoger tal tema como núcleo para elaborar un acendrado discurso poético. No se trata de eso en absoluto. Se trata, en realidad, de algo similar a lo que expresó con toda exactitud Blas de Otero en su poema "A punto de caer": es la línea que iría de "Nada es tan necesario al hombre como un trozo de mar/y un margen de esperanza más allá de la muerte" hasta el más esencial "Nada es tan necesario al hombre como un par de lágrimas/a punto de caer en la desesperación".

Sí, en efecto, lágrimas, desesperación y muerte —y palabras!— pueden ser tres elementos en la intimidad de la tragedia que nos viene a contar Joan Margarit en su último poemario, *Joana*. Es el drama

## El amor como herramienta

Joan Margarit  
Joana  
Hiperión  
Madrid, 2002

Mateo Blanes



de un padre que ve morir poco a poco a su hija postrada en una enfermedad que la poseyó como la huella lacerante del tiempo y que marcó así una biografía de treinta años. Dice Margarit que “De lo que siento acerca del mañana, lo más parecido a una certeza es que Joana y yo no volveremos a vernos. Cuán distinta sería la vida si la muerte fuese esperar muchos millones de años para podernos encontrar de nuevo, aunque fuese tan sólo durante unos breves instantes”.

Es la certeza de la ausencia. Aquí están las lágrimas: “Temblorosas, las luces en las calles:/todas se han apagado, de repente, por ti”. Aquí está la desesperación: “Diciembre, el último diciembre juntos./Después, buscar en mí tu voz perdida”. Aquí está la muerte: “Te has ido y sólo queda/un cuerpo al que un saqueo ha devastado/y al que amo ahora, igual que te amé a ti”.

Pues bien, *Joana* recoge los poemas realizados por Joan Margarit durante once meses de escritura que se corresponden con los últimos ocho meses que la vida le permitió, al final, a aquella muchacha de la lluvia sin otoño que se fue un dos de junio, estrenando sin embargo una sonrisa en el corazón. (El poemario encierra un calendario de dolor y despedida: desde el diecinueve de octubre hasta el dos de junio.)

*Joana* es un libro sencillamente estremecedor tanto por la narración minuciosa de la mirada cotidiana como por la propia palabra escogida para decirlo. Porque ahí está la poesía, más allá del propio poema. A Joan Margarit nadie lo va a cuestionar a estas alturas de su creación literaria y su poesía es un hallazgo y un magisterio continuos. Pero después de tantos libros —¿cómo olvidar, por ejemplo, *Els motius del llop* (1993) o *Llum de pluja* (1986)?—, *Joana* nos lo revela de nuevo impacto súbito al corazón donde tal vez se alberguen las derrotas y sus huellas, la ruina de los días y sus sombras, pero donde reina la luz que nunca se apaga.

Todas y cada una de las palabras de *Joana* son vividas en un presente que las convierte en esa otra forma de eternidad que es el amor como el vuelo de un pájaro a la intemperie. (La cita de Ph. Larkin que cierra el libro es algo más que un mero lema culturalista.)

Lo que en el mundo queda de Joana son tan sólo unas letras y unos números en una lápida “que miran hacia el mar/y que el sol lee cada amanecer”, mas en la maleta del corazón se ordena el equipaje de los sentimientos, y en los bolsillos de la poesía esta lección de ternura.

En el conjunto de los treinta y siete poemas que conforman el libro, destacan por su conmovedor mensaje cada uno de ellos, ubicado con justeza en la sucesión de la lectura cual fotos de un álbum que reta, por eso mismo, a la muerte y al olvido. Estamos ante una poesía en el territorio de la vida, desnuda de chantajes. Y el poeta como un jugador en una partida de dominó en la que han sustraído la blanca doble. Tal es la voluntad del juego: “de que me digas qué hago con mi vida,/mientras los días van, con lluvia o con cielo azul,/organizando ya la soledad”. ■

## De la flora provincial

C. Morales, C. Quesada, L. Baena  
Árboles y arbustos  
A. Ortega, E. Linares  
Setas y trufas  
Diputación de Granada  
Granada, 2001 y 2000

Jacinto del Campo

En la recientemente creada colección “Los libros de la Estrella” de la Diputación granadina se ha recogido la presencia de una sección denominada “Granada. Guías de la Naturaleza” y que consta, por ahora, de dos volúmenes que vienen a estudiar sendos episodios de la Flora de la provincia de Granada.

Se trata de libros que aúnan el más estricto

rigor científico y su carácter de divulgación. Y un primer valor a destacar de estas publicaciones es el propio planteamiento bibliográfico. El libro es una perfecta mezcla de guía de uso manual y de cierto desarrollo pedagógico que viene de la mano de un diseño de cada página en la que texto, fotografías e ilustraciones —tanto textual como en dibujo— suman un atractivo visual más.

*Árboles y arbustos* es obra de las biólogas Concepción Morales, Carmen Quesada y Laura Baena. Consiste en una guía de identificación de las especies vegetales leñosas provinciales. Se recurre a la clave dicotómica para el planteamiento de la guía, lo que favorece evidentemente el uso del volumen, que también puede ser utilizada muy bien como una guía de campo. El contenido que el naturalista va a encontrar es un catálogo de especies arbustivas y arbóreas.

Por su parte, *Setas y trufas* es obra de Antonio Ortega y Eduardo Linares, reconocidos especialistas en el tema. La micología es una de las aficiones tradicionalmente más arraigadas tanto entre los amantes de la naturaleza como en los ámbitos rurales. A nadie se le escapa el valor añadido de lo gastronómico que las setas tienen consigo. Tal lo reconocen los autores en las páginas previas de la guía.

El catálogo florístico se divide en dos grandes grupos; por un lado, los especímenes fúngicos y, por otro, los macromicetos, para el que se ha contado con la colaboración de Baldomero Moreno-Arroyo y de Javier Gómez Fernández.

Con muy buen criterio, al final del libro se incluyen algunas recetas singulares realizadas con setas en distintos lugares de la provincia.

Dos libros, en suma, que cumplen a la perfección el proyecto de esta colección y que son muy útiles para cualquiera que guste de salir al campo, conociendo el entorno. Esta sabiduría es, sin duda, también conservación de un patrimonio común. ■

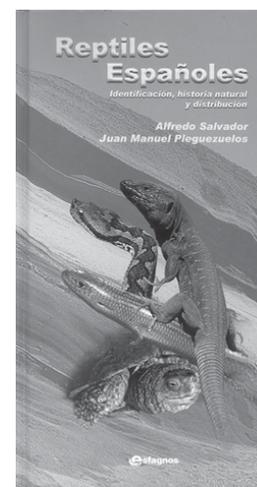
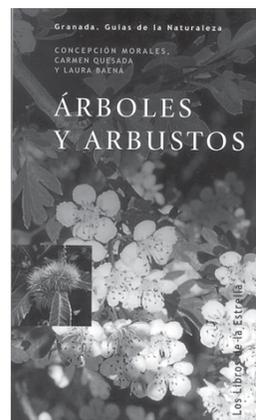
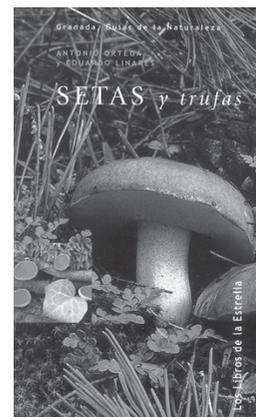
La labor que viene realizando la Asociación Herpetológica Española (AHE) es más que encomiable. En el ámbito de la biodiversidad ambiental, cada vez está cobrando mayor protagonismo el papel que juegan los anfibios y reptiles. Y dentro de esta proyección no se puede olvidar el trabajo realizado por el profesor del Departamento de Biología Animal de la Universidad de Granada y secretario de dicha

Asociación, J. M. Pleguezuelos. No en balde, ya en 1997 publicó su *Distribución y biogeografía de los anfibios y reptiles de España y Portugal* (edición en la actualidad agotada). Sin duda alguna, estamos ante la obra cumbre de la herpetología española, siendo referencia obligada a partir de ese momento.

Para completar este serio panorama de investigación, aparece ahora *Reptiles españoles*, en colaboración con Alfredo Salvador, otro de nuestros mejores herpetólogos.

Este nuevo estudio aborda el estudio tanto de las distintas especies autóctonas como el de las alóctonas. Este segundo aspecto es muy importante por el hecho de poner seriamente en cuestión el equilibrio de la biodiversidad ibérica. Ahora mismo, por ejemplo, el caso más sintomático se presenta con la abundancia del Galápagos americano (*Trachemys scripta elegans*). Su presencia se ha constatado

.../...



## Una guía imprescindible

Juan Manuel Pleguezuelos, Alfredo Salvador  
Reptiles españoles  
Identificación, historia natural y distribución  
Canseco Ediciones  
Toledo, 2002

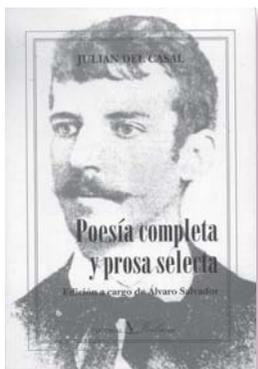
Florencio Aranda Nofuentes



en más de trescientos puntos de nuestra geografía, ocupando un biotopo en el que resulta invasor de especies autóctonas como el Galápagos leproso (*Mauremys leprosa*).

La presente obra se plantea como una guía de identificación en donde se ofrece cuanta información existe actualizada. Para la oportuna identificación se aportan tanto fotografías como dibujos que peculiarizan a cada especie. Los mapas de distribución complementan al día de hoy la presencia de los animales. Y todo ello se completa con una detallada secuencia de datos informativos entre los que se aportan la historia natural y las posibles variaciones.

Estamos, pues, ante una publicación que, sobrepasando lo estrictamente científico, llega al campo divulgativo de este mundo animal tan desconocido, pero en el que, por fortuna, encontramos una serie de estudiosos que, como los autores de esta obra, se sitúan en primera línea. ■



## Un rey misterioso como la nieve

Julián del Casal  
Poesía completa y prosa selecta  
Edición a cargo de Álvaro Salvador  
Verbum  
Madrid, 2001

Milena Rodríguez

tantos estudios sobre el modernismo no habían logrado que se editara en España la poesía completa de uno de sus representantes fundamentales: Julián del Casal (La Habana, 1863-1893) que, junto a José Martí, puede considerarse el poeta más significativo del siglo XIX en Cuba. De “las amargas ondas del olvido”, para decirlo con versos del propio poeta, han rescatado a Casal, Álvaro Salvador, amante de la poesía hispanoamericana, y Pío Serrano, director de la Editorial Verbum. Después de la espera de más de un siglo, tiene, por fin, el lector español en sus manos toda la poesía incluida en los tres libros del cubano: *Hojas al viento* (1890), *Nieve* (1892) y *Bustos y Rimas* (1893), con el regalo de varios poemas que no se encuentran en aquellos, y de ciertos trabajos en prosa: algunos *Bustos* y artículos periodísticos que publicó, firmados con su nombre o bajo los seudónimos de Hernani o El Conde de Camors, en periódicos habaneros de su época. Una breve, pero documentada introducción de Salvador nos presenta al poeta.

Julián del Casal es el símbolo más alto de lo que se ha llamado la *otra* tradición de la poesía cubana, cuyos principales atributos son la frialdad, el vacío, la extrañeza. Aunque abundan singulares y conmovedoras anécdotas sobre la vida, y la muerte, del poeta y no faltan hermosos poemas dedicados a su persona —“Oda a Julián del Casal”, de Lezama, y “Julián del Casal (Canto élego)” de José Manuel Poveda son dos magníficos ejemplos—, los mejores retratos de Casal están quizás en los poemas y artículos que él mismo escribió sobre las que podríamos llamar sus *almas gemelas*. Entre los últimos, los estudios sobre Juana Borrero y Joris Karl Huysmans —recogidos en la presente edición— y, entre los primeros, poemas como “Flores de éter” (a la memoria del rey Luis II de Baviera), en el que leemos: “Si así tu alma gozar quería / Y a otras regiones arrebatarte, / Un bajel tuvo: la Fantasía; / Y un mar espléndido: el mar del Arte. (...) Tedio profundo de la existencia, / Sed de lo extraño que nos tortura, / De viejas razas mortal herencia, / De realidades afrenta impura, / Visión sangrienta de la neurosis, / Delicuescencia de las pasiones, / Entre fulgores de apoteosis / Tu alma llevaron a otras regiones, / Donde gloriosa ciérnese ahora / Y eterna dicha sobre ella llueve, / Rey solitario como la aurora, / Rey misterioso como la nieve”.

Las influencias de Casal proceden de románticos, parnasianos y simbolistas, y de la figura mayor de Charles

Baudelaire. Precisamente con éste, ha sido comparado en más de una ocasión, y es cierto que el espíritu del creador de *Las flores del mal* flota sobre la poesía del autor de *Nieve*. El culto a la belleza, y a la belleza como artificio (escribe en “A la belleza”: “Ascendiendo del Arte a las regiones / Sólo encontré tus rasgos / De un pintor en los lienzos inmortales / Y en las rimas de un bardo”), la elección radical de lo urbano frente a lo natural (“Tengo el impuro amor de las ciudades, / Y a este sol que ilumina las edades / Prefiero yo del gas las claridades”), y el hastío, el tedio (“¡Ah los muertos deseos / nada ansío de lo que el mundo ofrece ante mi vista”) constituyen motivos centrales en la poética casaliana; sin embargo, hay en el cubano una actitud melancólica, una irremediable tristeza, que no encontramos en el francés. Esta tristeza incurable da a Casal su acento más personal y *emocionado*, así en “Día de fiesta”: “Mas, ¡ay!, mientras la turba se divierte / Y se agita en ruidoso movimiento / Como un mar de embravecidas olas, / Circula por mi ser frío de muerte / Y en lo interior del alma sólo siento / Ansia infinita de llorar a solas” o en el que es tal vez su poema más famoso, “Nihilismo”: “Ansias de aniquilarme sólo siento / O de vivir en mi eternal pobreza / Con mi fiel compañero, el descontento / Y mi pálida novia, la tristeza”.

Bienvenida pues esta edición de Verbum que nos devuelve, como un espejo, la imagen del poeta, de ese “rey —de la poesía— misterioso como la nieve”. ■

Algunos lectores de *Tiro al pichón* (1953) se quedarán con la explicación inmediata del título, la anécdota sanguinolenta, el sarcasmo cruel de quienes disparaban a los oficiales de esa fantochada que fue la República Social de Saló apuntando al águila (al pichón) de sus gorras. Otros lectores hallarán ecos, recovecos más su-

gestivos estableciendo equivalencias entre el pichón, ave inmadura e inexperta, y la juventud movilizada para engrosar el número de cuantos sacrificaron los bandos enfrentados en la Italia de entonces: las hordas fascistas que veían desvanecerse el sueño imperialista de Benito Mussolini, pero también —la vorágine no hace distinciones—, las de los grupos partisanos que se les enfrentaron. En cualquier caso, estamos ante el retrato veraz de un país embrutecido por la guerra, una situación pesadillesca que describe bien el comentario desarmante del soldado Gennari: “Yo creo que es repugnante que los italianos nos matemos unos a otros. Puede ser divertido al principio, pero luego fastidia”.

Son, las tuyas, páginas que no transpiran perfección, sino inmediatez, autenticidad. El autor de esta novela, Giose Rimanelli (Casacalenda, 1925), en una escritura frenética que le ocupó los meses que siguieron al fin de la contienda, había volcado en éstas la experiencia vivida, vista y oída, como soldado de las Brigadas Negras entre 1943 y 1945. Su alter-ego, Marco Laudato, venía a representar a esos italianos que, sin creer en cuanto hacían, secundaron mansamente la empresa mussoliniana; se sumaron a las filas fascistas de manera acrítica, podían estar allí como en el bando enemigo, lo cual los justifica sólo hasta cierto punto, quién lo puede dudar. Rimanelli tuvo el valor de ponerle un rostro a esa masa amorfa en un momento en que la

## El caso Rimanelli

Giose Rimanelli  
*Tiro al pichón*  
Universidad de Granada  
Granada, 2002

José Abad



rectificación última —con el linchamiento de Mussolini como colofón dantesco—, pretendía correr el velo de la desmemoria sobre el error original. Al fin y al cabo, el Duce había ostentado el poder veinte años con el apoyo del pueblo italiano.

Un estilo descarnado, en ocasiones desmañado, acorde con la peripecia que se narra y el atribulamiento que la rige, define una memoria ingrata. Desde sus primeras páginas la obra respira una honda tristeza, también hastío. El autor se refugia en esa actitud cínica tan común en quien rememora algo demasiado doloroso, pero el cinismo no borra la sensación de asco que conlleva el recuerdo... En una pequeña localidad de Molise, el joven Marco no tiene trabajo ni posibilidad de encontrarlo; en su casa todo son reproches, y los revolcones que se da con una vecina, a escondidas, no son suficientes para acallar el prurito de la insatisfacción. Una noche escapa subiendo a un camión alemán de los muchos que se baten en retirada. Llega a Venecia y se alista, por inercia, en la milicia de apoyo al ejército nazi. Deserta, pero es descubierto y lo enrolan —a la fuerza, esta vez— en las tropas atrincheradas en el Norte, en defensa de aquella promesa de gloria continuamente postergada tan arraigada en la Italia del momento, un estado de esperanza y acecho que Dino Buzzati retrató magistralmente, en clave alegórica, en *El desierto de los tártaros* (1940).

Cesare Pavese fue mentor de Giose Rimanelli ante la editorial Einaudi y parece ser que *Tiro al pichón* llegó a entrar en máquinas en 1950. Sostuvieron asimismo la propuesta autores más allá de toda sospecha como Italo Calvino. El libro se publicará en Mondadori en 1953, seis años después de ver el punto y final, gracias al apoyo de Elio Vittorini. No obstante, por su circunstancia (haber luchado en el bando fascista) y por el enfoque de la narración (una reconstrucción cruda, nada heroica, de la guerra civil que sacudió suelo italiano durante la II Mundial), Rimanelli estaba condenado al ninguneo y su obra es hoy escasamente conocida. ¡Ay de quienes se salen de los renglones trazados por la Norma o el Mercado! La de la Universidad de Granada es la primera traducción en España de un libro suyo, y continúa una lenta labor de revalorización crítica reciente.

El favor de Pavese, en concreto, tuvo que enorgullecer al debutante Rimanelli, pues el autor de *Lavorare stanca* se encontraba entre sus lecturas decisivas. No pasa desapercibida cierta afinidad entre ambos escritores, de carácter, de contenidos. En diciembre de 1936, Pavese escribía en su diario: “Nunca olvides que, debajo de todo, el hombre está desnudo”. Más de diez años después, *Tiro al pichón* parecía concebida para ilustrar esa sentencia. ■

## El poeta de más aire

José Luis Ferris  
Miguel Hernández

Pasiones, cárcel y muerte de un poeta

Temas de Hoy  
Madrid, 2002

Mariano Alcribite

Si en que sea especialmente determinante, no todos los poetas poseen una biografía y, mucho menos, que alguien la cuente. Porque la vida está en los versos del poeta de la misma manera que la sangre en el cuerpo: necesaria, oculta, permanente. Tan sólo en el caso de haber una herida, aflorará al exterior con su color de miedo y su olor de tiempo sin palabras, como la espesura dramática de las lágrimas.

Pero no parece que sea el caso de Miguel Hernández (1910-1942), uno de esos grandísimos poetas que, como suele ocurrir, excede los agónicos límites de las teorías literarias y el pábulo encasillado de los manuales de aprendizaje escolar.

Por lo tanto, no es fácil, de entrada, la labor que ha llevado a cabo el poeta (*Pielago, Cetro de sal o Niebla firme*), ensayista (varias ediciones críticas) y novelista (*Bajarás al reino de la tierra*, XXIII Premio Azorín) José Luis Ferris (Alicante, 1960), proponiéndose abordar la figura humana y literaria de Miguel Hernández en toda su dimensión. Mas, una vez cumplida la tarea, el resultado es claramente hermoso y definitivo. La extrema dedicación a Hernández no es nueva en Ferris: fruto de esa larga lectura es su imprescindible *Antología* del poeta publicada por Espasa Calpe en el año 2000 y una novela basada en un episodio fundamental en su vida, *El amor y la nada*.

Porque, sin duda, estamos hablando de un reto. De Miguel Hernández se saben muchas cosas, pero, entre el tópico extendido gratuitamente —y sin fundamento alguno— y la ignorancia más repetida, la verdad es que quedaba mucho por apuntar y por decir, por corregir o por precisar. Y esta magna obra de José Luis Ferris viene justamente a saldar deudas, a abrir ventanas de comprensión, a sugerir nuevas lecturas de la obra del poeta de Orihuela y a puntualizar orientaciones en la brújula literaria de tan singular escritor.

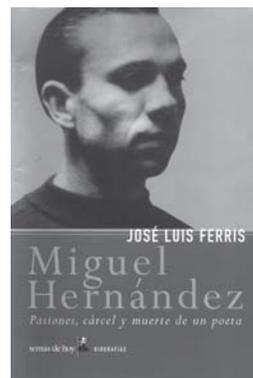
El riesgo de toda biografía radica en que el autor pueda incurrir, al final, en una exaltación épica que construya al protagonista como un personaje tan ficticio que se aleje de la realidad vivida. Pero aquí no estamos en tal situación. Conquistas y derrotas humanas, logros y fracasos literarios se suceden, en estas cuidadas páginas, con la autenticidad de lo cotidiano. ¡Toda una revelación y un ejemplo!

De todo lo que cupo en la vida de un hombre como Miguel Hernández, resulta estremeedor el final vital del personaje. Era el 28 de marzo de 1942, sobre las cinco y media de la madrugada: «Respiraba mal, muy mal (...); ya no podía moverse, y él me miraba, sin hablar, pero yo lo sabía, yo sabía lo que quería y le ayudaba a moverse, porque tenía llagas, y en el trasero, y la herida en la espalda de cuando le operaron estaba infectada (...), salía pus, mucho pus, y yo le limpiaba y le ponía la cánula, que se salía, (...). Aquella noche tenía fiebre, como siempre, y pedía aire; (...) y me miraba como si me hablara, con los ojos abiertos, siempre abiertos (...) Al final, sólo dijo «¡Ay, hija, Josefina, qué desgraciada eres!». El testimonio es del recluso Joaquín Ramón Rocamora. Todos los testigos de aquel, no por aciago menos esperado, momento coinciden en afirmar que no se le pudo cerrar los ojos al cadáver. ¿Acaso así saludaba también a la eternidad más allá de la mirada de la muerte? Y es que hay silencios que se quedan volando en las sombras de las palabras para siempre.

Se trata de un hombre que se llamó Miguel Hernández Gilabert y de un poeta que es Miguel Hernández. Así pues, todo está en esta biografía: un sincero testimonio. Y su poesía, en sus libros. ¡Para seguir viviéndolo! ■

Es sorprendente que un libro de aforismos mantenga la unidad temática. Juan Varo Zafra, en *Desaforado*, consigue establecer el hilo conductor en la conciencia de un personaje que en el escenario impreciso de una larga noche reflexiona angustiado sobre cuestiones vitales. En el Libro del Amejoramiento, primero de los siete capítulos que componen la obra, surgen las primeras dudas del protagonista, que desacredita el principio de autoridad; entiende que la razón no es suficiente por

.../...



## Desaforado ma non troppo

Juan Varo Zafra  
Desaforado

Alhulia  
????, 2002

Marga Blanca Samos



sí misma y no le sirve la moral porque necesita ir más allá de la costumbre. Basta ver cualquier anuncio de un producto alimenticio para confundir la condicional de Séneca de *La vida es larga si es plena* con una “dieta equilibrada”: *la moral ha dejado su lugar a la medicina. No se pretende alcanzar la felicidad sino la máxima longevidad; se rebuye la virtud en busca de una vida saludable*. Persigue un tiempo más favorable que lo incline hacia la felicidad, y en la libertad, en la posibilidad de elegir, descubre ese momento terrible de la negación y el desamparo que implica un monosílabo: *dichoso el que encuentra la felicidad en la virtud; virtuoso el que la halla en la renuncia*.

Las horas en vela alumbran el segundo capítulo: Dioscórides. El tradicional libro de plantas medicinales que sirven para curar las dolencias físicas acaba siendo la mejor medicina para sanar otro tipo de males; el remedio destinado a valorar la amistad, la dosis necesaria de humildad o la infusión tranquilizante para el que sólo le preocupa el dinero, *procura, sobre todo, que el dinero no te deslumbré... a nadie le sirve ganar el mundo si pierde el tiempo para disfrutarlo*; y aborda un tema implícito en todo el libro: la literatura no como divertimento (tan de moda) sino como elixir que crea dependencia. En este particular tratado de botánica utiliza la acertada metáfora de la planta trepadora para trazar la semblanza del que quiere medrar, y da la vuelta inteligentemente a un refrán: *el que a buen árbol se arrima debe tener cuidado con los vertidos de los pájaros que anidan en sus ramas*.

El autor de *Jugador de ventaja* comienza en un tono pesimista el Libro de la Adulación, defecto humano del que nadie está a salvo, y estudia la relación que se establece entre adulador y adulado. Pero la mayor desazón no procede del éxito mafioso del adulador ni de la debilidad del adulado, sino de la soledad y la envidia que los sostiene. Entre las artes adulatorias, cita la imitación, de manera que *el mimético es al doble lo que el fantoche al fantasma*. La triste paradoja es *el final de todos los adulados: convertirse en aduladores de sus aduladores y ser despreciados por éstos*.

Juan Varo Zafra escribe el Libro del Desengaño dentro de la mejor hondura juanramoniana, *del desengaño no se sigue el descubrimiento de la verdad sino tan sólo la sensación de ser algo situado más allá de nuestro entendimiento. Por eso, a un desengaño suele suceder otro aún mayor*. Pero hasta en las partes más desoladoras del libro, un juego de palabras, un doble sentido o una contradicción, nos deja en los labios la sombra de una sonrisa: *lo peor de los inmorales es que nunca se desmoralizan*.

En mitad del insomnio surge el Libro del Remordimiento en un clima de amargura que conforma el paso irreversible del tiempo, lo trágico y lo imposible de los secretos, la culpa y la memoria que no habitan el pasado. Es maravilloso el paralelismo que establece entre el remordimiento y el otoño en el polo. A la manera de Lichtenberg da un giro del tono poético y conmovedor al humor y al escepticismo, *podrías haber cambiado mi vida si hubieras acudido a nuestra cita, o, tal vez, si yo hubiera sabido que la cafetería en la que quedamos tenía una segunda puerta a otra calle*.

En el marco truculento de la resurrección de la carne el Libro de Lázaro pone del revés las enseñanzas religiosas y el mundo de los muertos y los vivos, recreando otra lectura de los milagros y las parábolas; *Milagro de las bodas de Canaan: lo milagroso no fue que el agua se convirtiera en vino sino que las últimas copas sentaran mejor que las primeras*. Y aprovecha para tratar religión y política en lo que tiene en común: *Las religiones comparten con las ideologías un fondo de ferocidad que supone la consideración de que la falta de fe es peor delito que la mala fe*.

El último capítulo del libro amanece en la purga necesaria y jocosa de Afilado y Dañino. Unas veces con un tono atrevido critica una expresión actual, *probablemente te engañabas a ti mismo cuando confundías crear riqueza con hacerse rico*; otras, la ironía como la entiende Oscar Wilde roza el cinismo, *Ella dijo que mi único defecto es que era demasiado joven. Yo, naturalmente, me abstuve de decirle cuál era el suyo*. Es divertido y punzante el retrato del gremio de

las monjas, copias con la edad, de la madre fundadora, hábito de poder y orgullo desmedido. De las miserias y la fragilidad humanas el autor muestra su lado cómico porque exige a la vida que tenga un sentido.

Porque la esperanza nunca nace de una visión optimista del mundo, la vigilia del desafuero se apoya en una realidad comprometida sin ser atormentada. Después de *Jugador de ventaja* Juan Varo ha cumplido al menos con uno de sus aforismos: *si un escritor es bueno, la mejor crítica a uno de sus libros debe ser su obra siguiente*. ■

## Belleza y destino

Luis Cernuda

Ocnos

Edición de Francisco Brines

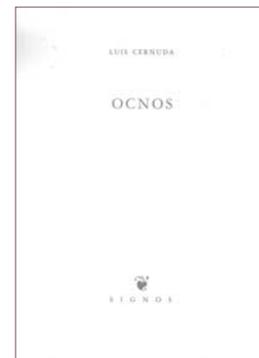
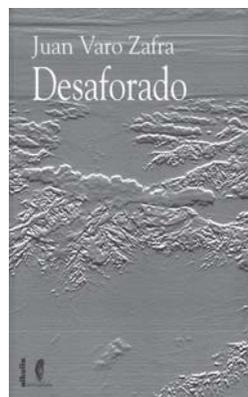
Huerga y Fierro editores  
Madrid, 2002

Ángel Rodríguez Abad

Enrique Vila-Matas, en uno de esos excelentes libros fronterizos que no se sabe muy bien a qué género pertenecen, con los que nos deleita de vez en cuando, se preguntaba para qué demonios sirven los números redondos. Su carácter oficial y conmemorativo para bien poco, en su dimensión más periodística e informativa; quizá algo más si particularmente comprobamos cómo alguna amiga sigue estando tan bien en sus cumplidos cuarenta. Por lo que respecta a la tribu de los poetas, el lector puede agradecer el capítulo de reediciones, puestas al día, pequeños descubrimientos que nos ayudan a (re)valorar la más alta calidad contra el fárrago ordinario del usar y tirar o la escasez alarmante de fondo en cada vez más librerías. La esforzada y benéfica colección Signos ha rescatado la edición completa de *Ocnos* (de 1963) como libro exento, ha pedido al poeta Francisco Brines unas palabras de prólogo y reproduce en addenda el facsímil de la primera edición inglesa de 1942.

A partir de la afirmación de que “es *Ocnos* uno de los libros más logrados de poemas en prosa de nuestra literatura”, Brines, en su clarificadora exposición, refiere la llegada del género al español con Rubén Darío y Juan Ramón Jiménez (siguiendo la vía francesa de Bertrand, Baudelaire y Rimbaud), incidiendo también en aquellos prosistas (Azorín, Valle-Inclán, Gabriel Miró...) que desde Bécquer escribieron páginas con la intención de lograr resultados semejantes a los que se alcanza con la poesía. Cernuda bebió en tal tradición, sin olvidar la agitación de las vanguardias en los años veinte con Gómez de la Serna o Cansinos. Ahora bien, este libro —medular en la evolución del autor por el momento en que se escribe y por su intensidad— no es ningún ejercicio formalista. Obsesionado el poeta con los recuerdos de infancia y primera juventud de una innominada Sevilla para siempre abandonada, la emoción de la poesía concebida en su palpito como el poder mágico que consuela de la vida (explícita Cernuda ya en el poema que abre el libro) se destila en la ceñida primera edición de su reciente exilio como palabra lírica que fija y hace fulgir una edad y un espacio míticos de eternidad, valga el sesgo juanramoniano, a modo de íntima poética. Donde destino y obra se abrazan en comunión (véase “El magnolio”). Resume Brines: “El niño que fue y originó al poeta, contempló y gozó el mundo desde una soledad que pobló de sí mismo”.

La melancolía ante la belleza efímera de lo hermoso contemplado, un sentimiento radical de soledad inherente al dolorido sentir del creador, impregnan el viaje interior por la ciudad y la plenitud perdidas: la vida como embeleso inago-



table; el cielo de un ardiente azul; la caricia de la brisa y el perfume de la dama de noche al atardecer; el mar azul oscuro y profundo, encanto sin fin; el surtidor de una fuente en un patio escondido; una voz fresca y pura entre todas las voces. Gil de Biedma señalaba sobre *Ocnos*: “En 1940 y 1941, a solas con su edad y con su exilio, refugiado en un clima antipático y en un país extranjero oscurecido por otra guerra, escribir esas prosas pudo ser para Cernuda como una tentativa póstuma por habitar aquello mismo de que hablan”. Gastón Baquero, en su perspicaz elegancia, intuyó algo más hondo. Cuando Cernuda visita La Habana a finales de 1951, el poeta de Orígenes le considera sutilmente como sevillano del lado triste y reflexivo de Sevilla, muy tocado por lo inglés. Y sabe ver bajo el aura romántica tan cara al español cómo resplandece la estatua griega y el templo escueto. Es decir, lo dolorido sin alarido, lo elegíaco sin crespón. Dice Baquero: “En Luis Cernuda se reencuentra lo griego, se comprende que el punto final del romanticismo apuntaba más hacia el retorno a Grecia que el Renacimiento”. Y es este fluir griego el que despertó en el niño que fue el poeta un gozo callado, desinteresado y hondo. Y así el poeta, en las evocadas “Mañanas de verano”, se sabe acorde con la vida, propicio a su melodía rara vez percibida, ebrio de la luminosidad que será libro: “Estaba borracho de vida, y no lo sabía; estaba vivo como pocos, como sólo el poeta puede y sabe estarlo”. ■

## Historia y sentimientos

Ángeles Mora  
*Contradicciones, pájaros*  
Visor  
Madrid, 2001

Antonio Jiménez Millán

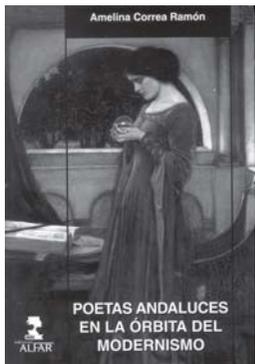
también que la poesía moderna encuentra su clave de búsqueda en la construcción de un yo: Ángeles Mora es consciente de que la construcción de un yo a través de la escritura lleva a hablar de los sentimientos como parte de la historia, de nuestra historia, y en esa línea se orientan sus primeros libros (*Pensando que el camino iba derecho*, 1982; *La canción del olvido*, 1985), hasta alcanzar la plenitud en títulos como *La guerra de los treinta años* y *La dama errante* (1990). *Contradicciones, pájaros* se abre con un poema cuyo enunciado contradice un célebre aserto de Jean-Paul Sartre: “El infierno está en mí”. Desde el inicio, la poesía es fuerza vital para quien se sitúa “en otra parte siempre”; la extrañeza del *doble* se convierte aquí en objetividad de la escritura (“esta voz/ que me escribe,/ el doble que me habita en el silencio”), una escritura *nómada* —así la define J. C. Rodríguez— que se sabe inscrita en un mundo cambiante donde no es posible la fijación, donde no existe un lugar, un centro.

Las cuatro secciones en las que se divide el libro trazan un recorrido desde la memoria y el deseo hasta las consideraciones sobre el lenguaje. Los versos “son la propia vida”, escribe Ángeles Mora en “Para hablar contigo”, y vuelve a una imagen que ya aparecía en *La dama errante*: la página en blanco es una especie de llamada o un principio de conocimiento. El deseo se asocia al presente (“Cada día a tu lado/ promesa es de mañana./ Hoy es siempre/ todavía”), llega, como algo imprevisible, desde una cotidianidad que niega la costumbre, es certeza de vida (véase la sección

“Poemas del deseo”, y muy especialmente “Trabajos de amor ganados”, “Hoy”, “Se piangi, se ridi”). En este último poema, la memoria desempeña ya el papel protagonista que se le asignará en la segunda parte del libro, “Días enteros en las ramas”: recordamos que otra cita de Marguerite Duras, “Une aussi longue absence”, abría también el segundo apartado de *La dama errante*. Y la memoria puede ser presencia del dolor (“La casa del padre”) o evocación irónica (“La escuela de la mirada”, “Provocaciones”). Cuando la colección Maillot Amarillo publicó una antología poética de Ángeles Mora, en 1995, Luis Muñoz señalaba acertadamente que la autora construía un espacio de conocimiento del amor a la vez que anulaba su trascendencia, esa marca de *lo sublime* que tradicionalmente se vincula a la “sensibilidad” o al “imaginario social” femenino. Lo ha dicho muy bien Ángeles Mora en un texto reciente sobre Javier Egea: “El amor no pertenece sólo a la esfera de lo privado, el amor está en la calle, en medio de ese mercado sombrío donde se vende nuestra vida. Ese es el espacio de la lucha. Tal vez convenga sacar nuestro amor a la plaza pública (...) Se trataría de construir otro tipo de relaciones que no se basen en la explotación”. El amor se presenta, pues, como el espacio de las preguntas y de la reflexión, un ámbito que incluye otras *compañías*, los libros por ejemplo: “Los labios que me besan, los besos que me hablan./ Una voz entre todas las voces en mi oído./ Una ciudad tan sólo, una sola mirada./ Y los campos, de plumas,/ y de amor, las batallas.”

Los libros y los viajes permiten, a veces, la nostalgia. Los poemas de “Luna a lo lejos”, tercera sección del libro, hablan de una taberna en un rincón de Long Island, de una ciudad recordada desde la distancia, del cuervo de Poe (“La soledad se duerme entre las sombras/ cuando el cuervo se aleja. Mañana volverá/ a posar su tristeza con la mía./ Y nunca me dirá *nevermore*.”) y de los petirrojos de Emily Dickinson. La cuarta y última parte de *Contradicciones, pájaros*, “Más allá de la literatura”, sitúa la constante reflexión sobre la identidad en otro plano: el espacio teórico en el que se funda una poética. En “Casa de citas” queda clara la intención de no renunciar a una tradición específica: “O más sencillamente: no borrar nuestras huellas”. Si el lenguaje es ya un “animal herido”, si “los discursos más vivos, más honestos/ han caído manchados y arrastrados/ por los suelos” (son versos de “Variaciones sobre Wordsworth y Auden”), es preciso desconfiar de las grandes palabras, de las verdades absolutas. Al final del libro anterior de Ángeles Mora, *La dama errante*, el poema “Noches y días” afianzaba una apuesta por la inmediatez del deseo: “Piensa que nunca acaba/ lo que la piel no olvida, su oferta/ —esa mañana...”; ahora, en el poema que da título a *Contradicciones, pájaros*, se afirma que “Las verdades son la única verdad,/ esas pequeñas huellas/ de nuestra historia./ Si las verdades dijeran la verdad/ mentirían.” Precisamente porque no existen verdades absolutas, Ángeles Mora se instala desde el principio en un espacio que podemos reconocer como propio: la contradicción, el *huir quedándose*. ■





## Un completo estudio del modernismo andaluz

Amelina Correa Ramón  
Poetas andaluces en la órbita del modernismo. Diccionario.

Alfar  
Sevilla, 2001

Remedios Sánchez

línea de estudio ya avanzada por Juan Ramón, Federico de Onís —el gran teórico— e incluso Max Henríquez Ureña, aparece la obra *Poetas andaluces en la órbita del modernismo* de Amelina Correa Ramón, profesora de la Universidad de Granada e investigadora sobre literatura española de finales del siglo XIX y principios del XX.

En este libro de referencia la doctora Correa continúa con una de sus líneas de investigación preferente de los últimos años: la recuperación del patrimonio literario andaluz; y complementa de algún modo sus anteriores monografías y artículos sobre escritores modernistas tradicionalmente considerados “secundarios”, iniciadas a partir del extenso estudio que publicara en el año 1996 sobre el decadentista Isaac Muñoz.

El volumen se halla precedido por una introducción analítico-descriptiva donde la autora expone con claridad y rotundidad una interesante teorización sobre los modernistas andaluces dentro del panorama global, ya que, como opina Gullón —cuya idea subyace también en Amelina Correa—, “*El modernismo literario no debe ser considerado como un bloque, monolito en que las tendencias y las personalidades se reduzcan a un programa o a una actitud*” (*Direcciones del modernismo*, p. 14.). La parte fundamental del estudio, dedicada al diccionario propiamente dicho, recoge la trayectoria modernista de un total de cincuenta y dos poetas, e incluye un completo estudio bio-bibliográfico de cada uno de ellos.

Algunos de los escritores reseñados en la obra (los menos) han recibido el reconocimiento de la crítica, como es el caso de Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Ángel Ganivet y, en menor medida: Francisco Villaespesa —al que Correa califica acertadamente de “promotor del modernismo”—, Salvador Rueda —de clara influencia dariana, como ya indicó Andrés González Blanco— y Manuel Reina (este último, y en contra de la opinión de Henríquez Ureña, visiblemente influenciado —desde mi punto de vista— por Gautier, e incluso por el brillo colorista del Rimbaud de “*A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu...*”), frente a otros autores que no han corrido la misma suerte; ejemplos son Durbán Orozco, Alberto Álvarez de Cienfuegos, José Almendros Camps o Carlos Fernández Shaw (cuestionado por algunos en su actitud como modernista, y vindicado por Díez-Canedo), dentro de una nómina muy amplia de poetas que lo “ejercieron” en algún momento de su carrera.

Con *Poetas andaluces en la órbita del modernismo* la profesora Correa Ramón lleva a cabo una labor significativa, como es la de sistematizar el estudio de los escritores andaluces más relevantes que tuvieron vinculación (plena o parcial) con esta actitud artística; la misma autora afirma que su obra debe servir como punto de inicio para posteriores pesquisas más profundas sobre cada uno de ellos, ya que muchos no tienen actualmente el reconocimiento merecido —que en su tiempo sí que se les dio—, o bien porque sus obras han quedado relegadas a un segundo plano dentro de las indagaciones sobre autores de la literatura española —a pesar de los estudios individuales de recuperación que se

A cercarse al *modernismo*, como señaló Juan Ramón Jiménez, comporta partir de la premisa de que “*se trata de una época y no de un movimiento: Modernismo como se diría Romanticismo, Renacimiento o Barroco*” [*El modernismo. Notas de un curso (1953)*, edición de Ricardo Gullón y Eugenio Fernández Méndez, p. 15]. Insertándose en esta

están llevando a cabo actualmente—, o por hallarse las mismas descatalogadas. Sin embargo, y a pesar de lo expuesto por Amelina Correa, este libro es mucho más que eso, y una de sus utilidades reside en que con él se viene a restablecer una parte de nuestra historia literaria para (re)construir así un período de la literatura sobre el que se ha dicho mucho, pero sobre el que todavía queda mucho por decir. ■

« En las calles, los policías suelen tocar su silbato, y con un silbato semejante como señal de partida, comenzó, también, la representación. Pero luego se puso en marcha un *modelo*, y se pudo comprobar que la historia se había escapado de él”. Basta con adentrarse en las primeras páginas de esta historia de la dramaturgia contemporánea que

## Los dos silbatos de Botho Strauss

José A. Sánchez

Dramaturgias de la imagen

Universidad de Castilla-La Mancha  
Cuenca, 1999

Mónica Francés

nos brinda José Antonio Sánchez para comprobar que parte de la misma queja referida en la cita de Botho Strauss: existe un desfase entre el modelo escénico que impera en el panorama teatral y la sociedad, la historia, a la que debiera responder y de la cual se escapa, no responde.

De este silbato de salida se desprende la reivindicación, la necesidad: el libro *Dramaturgias de la imagen* se construye como legitimación teórica de determinadas prácticas escénicas, hoy silenciadas o relegadas a la marginalidad. Estas dramaturgias son esencialmente aquellas que reivindican precisamente una herencia histórica, lo que el autor llama desde la falta “la herencia no asumida” (fecha en sentido amplio desde mediados del siglo dieciocho hasta hoy), la herencia acumulada a lo largo de más de un siglo de arte escénico autónomo, las sucesivas apuestas de un modelo divergente del drama burgués. Y no asumida, en tanto que barrida del panorama general de la escena española, y por tanto: no asumida por las instituciones de enseñanza (las universidades y las escuelas de arte dramático), el conservadurismo intrínseco de la administración cultural, la cobardía de los programadores, los propios profesionales (escenógrafos, autores, directores, coreógrafos, actores...) y por la desinformación del público y la crítica en general. Malos tiempos para todos aquellos de los que quiere ser cómplice este libro. Y sin embargo, los agradecidos y los cómplices somos muchos: creadores, espectadores y lectores a los que alienta, enseña o incluso sorprende este horizonte interpretativo.

El autor José A. Sánchez no es un teórico al uso: profesor titular en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca (imparte asignaturas de *Historia del teatro contemporáneo* y *Arte y Literatura*), ha dirigido grupos de teatro universitario e independiente (T.U.M. y E\*A\*T), publicado libros y artículos sobre teatro contemporáneo y estética (*Brecht y el expresionismo*, UCLM, 1992 y *La escena moderna*, Akal, 1998) al tiempo que ha promovido y organizado festivales y encuentros de artistas (*Desviaciones* en Madrid y *Situaciones* en la ciudad de Cuenca). No es usual que a una rigurosa preparación teórica le acompañe semejante proyección creativa y escénica. Cuánto más si en el ámbito de la teoría y de la crítica a lo que estamos acostumbrados es a la consideración del teatro y su historia desde el privilegio de la literatura dramática. Esa misma crítica para la que viene siendo un clásico tanto una *Historia del teatro español* de Ruiz Ramón como la búsqueda de las nuevas dramaturgias de fin de siglo en las canteras de los talleres y en los premios de literatura dramática.



Así las cosas, *Dramaturgias de la imagen* resulta cuanto menos chocante, en el ámbito de la crítica habitual al proponer una reconstrucción de la historia de la dramaturgia contemporánea desde un terreno distinto al literario. Esto es: el seguimiento histórico, el rastreo de aquellas “propuestas híbridas y totalizantes” desde una nueva categoría teórica, la hibridación (de raíz romántica) y la definición explícita de lo escénico. A Schreyer se debe

la primera definición explícita de lo teatral como territorio autónomo e independiente de lo dramático-literario: los textos dramáticos no son autónomos, carecen de sentido, no tienen vida, fuera de la obra de arte escénica. Y ésta es un organismo (G. Craig), si se prefiere una estructura, que se “escribe” directamente sobre la escena —el propio proceso creativo— con un lenguaje único —que incluye, fusiona todos los elementos o lenguajes escénicos en un mismo nivel— y cuya única codificación posible es la partitura. La unidad de las artes y la obra de arte total medulan la génesis de las nuevas escrituras escénicas entendidas como “propuestas híbridas y totalizantes” que hunden, nos dice Sánchez, su hibridación en la tensión unificadora que emana de la lógica y de la ideología romántica.

Dejando de lado el paradigma del drama burgués —la tradición realista (donde entre otras cosas se reduce a sus mínimos el elemento espectacular autónomo) resultando portadora de estructuras / estrategias aristotélicas más efectivas en soporte fílmico que escénico: “y es que el cine es mucho más eficaz en la producción de la ficción verosímil (naturalismo) o en la articulación de estructuras narrativas (realismo épico) que el más dotado de los escenarios contemporáneos” (p. 24)— *Dramaturgias de la imagen* propone a lo largo de sus nueve capítulos, “en la línea que conduce del romanticismo a Wagner, de Wagner al simbolismo, y del simbolismo a las progresivas contaminaciones practicadas por las vanguardias del XX en Europa y en Estados Unidos” (p.24), el seguimiento de aquellas dramaturgias que desde mediados del siglo dieciocho han sabido dialogar de otra forma tanto con lo literario como con lo escénico, diluyendo las categorías tradicionales de lo escénico (el teatro, la ópera, la danza, el performance, la instalación, etc...) y el teatro (la literatura dramática).

Para saber dónde se ha colado Tadeuz Kantor, en qué espectáculo se ha pasado por alto o bien atendido a la noción de partitura desde Wagner a R. Wilson, qué obras manifiestan la vigencia de Jacques Copeau a partir de la ruptura con el servilismo al autor dramático: la obra fruto de un grupo de actores y no sólo de un autor —o director— dramático, la reivindicación de la función creativa de la puesta en escena, qué es o a qué responde la concepción del texto como collage y su consecuente incompatibilidad con la pervivencia de personajes, por qué al día de hoy según se mire se puede decir que el Living Theater ha sido banalizado, Brecht aniquilado o sencillamente Artaud y Beckett ni se representan... Para estas y otras preguntas viene a alumbrarnos esta obra que firma nuestro cómplice José A. Sánchez. El mismo que nos brinda un nuevo horizonte interpretativo, aborda un modelo nuevo con el que enfrentarnos a aquellas nuevas escrituras escénicas que son otro tipo de producciones dramáticas donde lo escénico es autónomo, otra la idea que tienen —persiguen— los propios creadores, otro el procedimiento de trabajo y elaboración, otra la concepción de arte y sus géneros y, por tanto, otras las herramientas y búsquedas de transformación de aquellos dos silbatos de Botho Strauss. ■

«El poema es vía de acceso al tiempo pura, inmersión en las aguas oriundas de la existencia»

O. Paz.

En la cuidada colección Silene/Minor aparece el tercer poemario del escritor granadino José Rienda *El porvenir es tarde*. El título nos remite al problema del sentir

temporalista inequívocamente unido al concepto machadiano de la poesía como palabra a diálogo del hombre con el tiempo. Porque la poesía no es nada, sino tiempo, creación permanente. En el texto poético de Rienda domina el tiempo interior, refugio de una lírica que huye de la congoja de una realidad. Y para escapar de su condición temporal, el hablante lírico no tiene más remedio que hundirse más plenamente en el tiempo. Poesía lírica que prescinde de toda precisión espacio-temporal, aunque no histórica, porque el poema, un producto social, carecería de sentido sin la historia. La conciencia vigilante del sujeto poético se debate en el presente bajo el peso abrumador de un pasado y la incertidumbre de un futuro. El exceso de sensibilidad que provoca la vulnerabilidad existencial se traduce en melancolía, como tristeza interiorizada y herida abierta que afecta al pasado y al presente: «Será este ayer / encallecido y el presente aquí / en su cerco / que mengua y crece en torno a la tristeza» (p. 30). El hablante lírico se refugia en la melancolía, no por desencanto por la vida, sino para reiniciar la búsqueda nunca ininterrumpida de una felicidad previamente experimentada. El ánimo doloroso que proviene de la pérdida o deterioro de la pasión amorosa, lleva al melancólico a la reflexión sobre el origen de su tristeza e incluso, a veces, a una actitud suicida: «el dolor que desvive en la impaciencia / de sabernos al borde del suicidio» (p. 27). El amor lucha contra el efecto destructor del tiempo («el refugio imposible contra el tiempo», p. 22) valorando la autosuficiencia de cada instante que separa el hoy del ayer. Porque el poema constituye un tiempo único, arquetípico, que siempre será un presente potencial. En la efímera victoria contra el tiempo en el presente, el hablante lírico no abdica de un futuro que, aunque incierto, no excluye la dicha: «que la urgencia tardía de un mañana / se agolpa arrebatada entre preguntas» (p. 37). A pesar de la categórica afirmación que da título («Sí») al último poema de *El porvenir es tarde*, y a pesar de que el futuro se asocia con «tarde», «nunca» y «nada», la poesía representa una apuesta instantánea contra el tiempo y sus accidentes. Constituye un lenitivo momentáneo contra la tiranía del tiempo y una forma de contrarrestar las implicaciones negativas asociadas con la progresión del ser hacia la muerte. La poesía, como manifestación de la temporalidad, es un movimiento continuo con referencia a algún valor, porque el ser humano es trascendencia y anhela ir a un más allá de sí. ■

## La poesía como temporalidad

José Rienda

**El porvenir es tarde**

Silene/Minor

Granada, 2001

José Ortega





## De la poesía como resistencia

Manuel Ruiz Amezcua  
El lenguaje tachado  
Octaedro  
Barcelona, 2001

Ricardo Vallejo

cultivadores de una poesía ética y estéticamente inauténtica. A San Juan de la Cruz, en su aspecto literario, se le califica como escritor subversivo y rebelde. Dentro de esta categoría se incluyen los nombres de Emilio Prados y Miguel Hernández. El referente literario de este último consiste en la autenticidad que surge de una dolorosa experiencia personal. «... ese necesitar su poesía la noticia del hombre concreto que fue él, la engrandece tanto y acaba singularizándola de tal forma en la literatura española que acaba convirtiéndola en una de las más grandes» (P. 156). En el capítulo 11 se nos descubre el universo trágico y nihilista de Antonio Machado, especialmente en los poemas compuestos en Baeza. El terror infligido al ser humano, motivo recurrente en los versos del poeta sevillano, tiene su paralelismo, según Ruiz Amezcua, en el cuadro de Goya «Los fusilamientos del tres de mayo». El extenso capítulo IV (p. 101-146) está dedicado a la vida y obra de García Lorca del cual se destaca la síntesis de tradición y modernidad o lo popular y lo culto. A la obra pictórica de Manuel Angeles Ortiz, Blas Cabrera y Carmelo Palomino se dedican unas breves notas, así como a los poetas J.M. Caballero Bonald, Antonio Colinas y Alfonso Fernández Malo. El comentario sobre los poemas de este último da pie a una demoledora crítica de la cultura dominante en nuestro tiempo en el que se ha venido imponiendo el imperio del individualismo y la sinrazón. De aquí que la lírica tenga que recuperar los secretos y sutilezas del alma, ahuyentados por la civilización.

La corriente conocida como «poesía sentimental» o «de la experiencia» tiene, según Ruiz Amezcua: «el tufillo campoamoriano de la mesa camilla y el franquismo sociológico, adobado con unos gramos de inservible realismo socialista, reciclado en posmoderno muy barato... Es el falso progresismo de los hijos de papá, con mala conciencia y vueltos al redil, pero sin que se note demasiado: ni lo de la conciencia, ni lo del redil» (p. 195). Este juicio tendría que ser matizado en las pocas líneas que permiten esta reseña. El planteamiento de la «poesía de la experiencia», después de la demolición estética de la vanguardia, abrió un largo y estéril debate sobre la compatibilidad o incompatibilidad de ambas tendencias. Al basarse la «poesía de la experiencia» en la premisa de que el poeta puede comunicar sus experiencias a un lector corriente de una forma accesible, está limitando tanto la sensibilidad del poeta como la capacidad del lector. Ya que toda poesía, además de razonablemente inteligible, ha de ser fundamentalmente sugeridora.

Realidad empírica y fantasía son inseparables. Ambas dependen del lenguaje, de por sí insuficiente, para expresar la complejidad del alma. Una obra de arte la es si nace, no de la gratuidad, sino de la necesidad tanto de signo vanguardista como de la experiencia individual. El predominio de una de estas dos tendencias puede ser nefasto, como apunta Guillermo de Torre, a la escritura: «La pureza química —en sus rarefacciones líricas— y la impureza residual —en sus vertederos tendenciosos— amenazan por igual a la literatura».



En *El lenguaje tachado* del poeta-crítico Manuel Ruiz Amezcua se recogen una serie de artículos y conferencias sobre la poesía española. La idea vertebradora de este volumen consiste en una lectura heredodoxa basada en la apología de aquellos poetas para quienes la escritura constituye un acto de rebeldía y resistencia. La censura se dirige contra los

Uno no puede menos que reírse —y sonrojarse— cuando escucha banalidades políticas al uso del tipo de «la Granada de las tres culturas» o «la Granada de la convivencia». Sin duda alguna, se trata de un revisionismo histórico que, si no fuera sólo por su falsa estridencia y su fraudulento estruendo, uno se quedaría en pensar que se trata de la construcción de un pretexto de solapado pacifismo tan irreverente como irredento. La Historia fue como fue, nos guste o no. Y lo que es necesario es contarla con la mayor precisión posible de datos para que, al menos, se pueda sacar la necesaria lección moral de no incurrir en repetirla.

El tema morisco ha venido recientemente siendo pasto de una mentira que caía más del lado de lo folclórico que del de la veracidad, pertrechado tras una tramoya de mentiras. (La Historia es siempre un discurso «políticamente no correcto».)

Pues bien, después de las imprescindibles obras ya clásicas de Caro Baroja, de Gallego-Gámir y de Domínguez-Vincent aparece este libro imprescindible de Manuel Barrios Aguilera, *Granada morisca, la convivencia negada*. Y lo creemos imprescindible por un primer valor: contextualizar el dato en el marco de la referencia exacta.

La oferta crítica ahora es precisa: el conflicto morisco es una muestra de la modernidad de España, de esa España que se ha construido desde el siglo XVI a base de imposturas del poder y de la corrupción ideológica de los principios sociales más necesarios para la convivencia de las distintas culturas que, por fortuna, nos sustentan como pueblo. Y así, el siglo XVI granadino puede ser un ejemplo excelente, extrapolable conceptualmente a cualquier otro sitio, para demostrar la existencia de una España imposible. Si el siglo XVI en Granada se abría con el fervor isabelino (y tan racista), se vendría a cerrar con la figura de Pedro de Castro, el décimo arzobispo, fundador del Sacromonte e instaurador de la devoción inmaculista y del «paradigma contrarreformista».

Un añadido encomiable que aporta esta obra de Manuel Barrios Aguilera es su valor pedagógico. A partir de la materia histórica se asiste a la aportación del dato documental, paso a paso, identificativo tanto del detalle como del panorama. Todo se hace concreto y no cabe ni la dispersión ni la invención. O lo que es lo mismo: la inviolable realidad del relato histórico.

Estamos pues ante una obra novedosa que rompe muchos tupidos velos —demasiados— que han venido a adecuar un escenario tan acomodado como erróneo. Con el trabajo concienzudo de Manuel Barrios Aguilera, el siglo XVI de Granada es ya de otra manera: ¡de la que fue!

Es de agradecer, por lo mismo, que el historiador haya huido sistemáticamente de la hagiografía cronológica y del enredo nominal, tan del gusto de esa calaña crítica que nos circunda y nos agobia. En el trabajo de Manuel Barrios Aguilera hay un culturalismo asumido desde la sabiduría, el rigor y la seriedad. ¡Y la amenidad!

Por lo tanto, este libro viene a confirmar una vez más la oportunidad de conocimiento y síntesis de claridad a la que tan bien nos ha acostumbrado el trabajo del autor a lo largo de sus años de investigador.

Debería de ser éste, por lo menos, un libro de cabecera para los plácidos recreadores del pasado y los zafios teatreros del presente político.

## La verdadera Granada del siglo XVI

Manuel Barrios Aguilera  
Granada morisca, la convivencia negada.  
Historia y textos  
Comares  
Granada, 2002

Fidel Villar Ribot



## Los papeles del naufrago

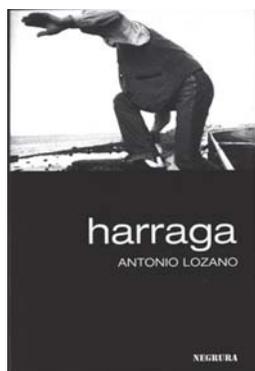
Antonio Lozano  
Harraga  
Zoela  
Granada, 2002

Antonio Pamies

la literatura con este género no es ni mucho menos el camino más fácil para un escritor, al menos en los tiempos que corren. Antonio Lozano lo ha conseguido con esta su primera novela, que relata las aventuras de Jalid, un joven camarero marroquí que logra hacerse un sitio en el soñado paraíso español gracias a unos trapicheos que en poco tiempo lo convierten en un experto traficante de *harragas* (sin papeles), y lo guían hacia la cloaca que ha de devorarlo.

Dentro de un buen excipiente de *suspense*, podemos entrever, por medio de este infeliz personaje, el retrato de una época y de unos lugares contrapuestos: la España *nuevarrica* del falso progreso y un Marruecos enfangado en la opresión física y mental, unidos por un puente marítimo sembrado de cadáveres y controlado por individuos a cuál más siniestro, pero tan reales como los que nos encontramos a diario a la vuelta de la esquina o en cualquier despacho. Asistimos en primera fila a un proceso de degradación tan sencillo como infalible: un ser primario e ingenuo, alejado de su medio natural por los espejismos (la vida fácil que parece al alcance de cualquier camello de poca monta a este lado del Estrecho), destruye sus vínculos con la familia, el trabajo, la religión, la cultura, la ley (*la normalidad, la patria de los inocentes, estaba definitivamente vetada para mí*). Cuando se quiere dar cuenta, sólo le queda la huida hacia delante, hacia la propia regla que lo aplastará: *los escrúpulos no son más que una carga que debes ir aligerando cuanto antes, un invento para mantener el hombre a raya, zancadillas para los mediocres*. Esta huida es el denominador común de casi todos los personajes, que, igualmente predestinados al fracaso, van dando bandazos hacia una humillante marginalidad que confundieron con el éxito, o hacia el culto de la autodestrucción, como el primo de Jalid, que se convirtió en uno de esos barbudos que sembraban la medina y las mezquitas de esperanza y amenazas, que siempre tenían alguien para escucharlos, a alguien para temerlos.

A pesar de alguna ocasional ingenuidad estilística y algún que otro «mensaje» innecesario, la narración es viva y eficaz, y logra sumergir al lector en el mundo decadente y sugestivo de las ruinas de un Tánger que pretende detener el tiempo, escindido entre un pasado de idealizadas luces y un futuro que no aparece por ningún sitio. Basta con una levisima pincelada de ficción para que cobre vida un drama fuertemente anclado en la realidad. ■



Hay ciudades sin suerte. Ciudades que en el reparto de los encantos volvieron con las manos vacías.

Aunque la novela policíaca sea sin lugar a dudas un género menor, su cultivo no deja por ello de ser arduo, ya que está sometido a una ley tan sagrada como tiránica: no dar nunca el tostón al respetable. En este sentido, iniciarse en

Ahora que parece que Europa comienza a ser algo más que una unión mercantil, hay que destacar que, en los siglos XVIII y XIX, se forjan algunos escritores genuinamente europeos. Son hombres ilustrados, de clase acomodada y, sobre todo, con un nomadismo que los lleva a residir sucesivamente en diversos países del continente, donde escriben sus obras, tienen

amantes, celebran tertulias, conspiran políticamente... Es lo que llegó a llamarse un *homme de lettres*, libre, inquieto, refinado y con una sensibilidad que prefigura el romanticismo, una corriente que se prolonga hasta Rilke (1875-1926). Uno de esos pioneros fue, un siglo antes, Benjamin Constant. Nacido en Lausana en 1767, vivió posteriormente en Holanda, Alemania, Bélgica, Inglaterra y sobre todo Francia, relacionándose con escritores de la talla de Goethe, Schiller o Germaine de Staël de la que, por lo demás, fue amante.

Constant fue también uno de los primeros intelectuales tal y como los entendemos hoy, es decir, un escritor que no sólo compone poemas o redacta novelas, sino que opina, interviene en su tiempo, trata de cambiar las cosas, lucha por la libertad. El intelectual moderno se forjó principalmente a raíz del asunto Dreyfus (capitán del ejército francés condenado por un delito que no cometió), injusticia contra la cual se alzó Zola con su famoso *Yo acuso* (1898). A partir de entonces se hizo imprescindible que el intelectual tomara partido. Pero un siglo antes, Constant ya estaba haciendo justamente esto e intervenía decisivamente en política, apoyando primero la Revolución, la monarquía constitucional, o a Napoleón (llegó a ser caricaturizado como un camaleón), pero siempre en pos de la libertad pues sabía bien que, cuando ésta es restringida, la tiranía campa a sus anchas. Su prestigio era tan grande que todos intentaban atraérselo a su causa. Es autor de numerosos panfletos políticos y artículos periodísticos, de una monumental obra de carácter jurídico e histórico, una considerable correspondencia con los principales protagonistas de la época, así como de diarios íntimos y textos literarios.

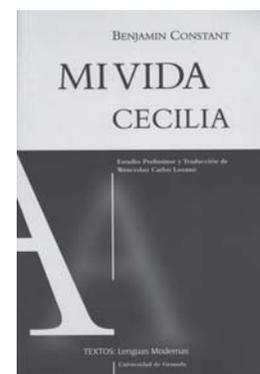
Pero sobre todo, Constant fue un destacado cultivador de la novela psicológica, con su *Adolfo* (1816), donde relata con minuciosidad y una deslumbrante percepción el proceso del protagonista desde el amor por Ellénore, hasta el desengaño, la incomodidad o la indiferencia. De nuevo, y aunque la novela psicológica por excelencia ha sido considerada, varios lustros más tarde, *Madame Bovary* (1856), Constant es, junto con Chateaubriand, uno de sus iniciadores.

No cabe duda, pues, de que estamos ante un precursor en numerosos sentidos, es decir, un hombre *moderno* tal y como ha sido considerado durante todo el siglo XX (podemos rastrear en él, por su inquietante indiferencia, hasta el *Extranjero* de Camus). A pesar de todo, la influencia de Constant en España ha sido mínima, salvo en el reducido ámbito del constitucionalismo y en el caso de la citada novela. Otra suerte corrió su obra póstuma *Mi vida* (1767-1787), también conocida por *El cuaderno rojo*, por el color de la tapa de su manuscrito, y que sólo podía leerse hasta ahora como un apéndice de la traducción que Emma Calatayud hizo del *Adolfo* (Bruguera, Barcelona, 1982). De ahí la oportunidad de la edición que publica la Universidad de Granada, que además incorpora otra obra de Constant aun más inédita en español: *Cecilia*, ambas precedidas de un apretado estudio de situación, por lo que hoy disponemos de un material imprescindible para conocer en nuestro idioma al Constant hombre y al Constant escritor.

## Un homme de lettres

Benjamin Constant  
Mi vida. Cecilia.  
Estudio preliminar y traducción de  
Wenceslao C. Lozano  
Universidad de Granada  
Granada, 2002

Gregorio Morales

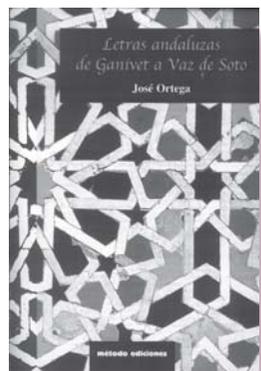


.../...



*Mi vida* abarca los veinte primeros años del autor y es una autobiografía al uso, de las puestas de moda por las *Confesiones* de Rousseau (1712-1778), donde son tan importantes la existencia pública como la íntima. Pero es sobre todo en *Cecilia* donde encontramos la complejidad y finura de percepción de *Adolfo*, lo que hace intuir inmediatamente que existe una relación entre ambas obras. Y, en efecto, Cecilia no es otra que Charlotte de Hardenberg, mujer que Constant conoció muy tempranamente y con la que tuvo, a lo largo de su vida, encuentros y desencuentros, hasta casarse secretamente con ella en 1808. Esta identidad nos la revela la entrada del 30 de octubre de 1806 en su *Diario íntimo*: "He escrito a Charlotte y comenzado una novela que será nuestra historia". No obstante, los especialistas ven también en el personaje de Ellénore elementos biográficos de otras dos mujeres estrechamente vinculadas con el escritor: la Staël y Anna Lindsay (a la que conoció en 1800 y con la que mantuvo una relación llena de altibajos entre la pasión desenfrenada y la indiferencia).

La traducción de W. Carlos Lozano, que ya había vertido al español el *Adolfo* (Cátedra, Col. Letras Universales n° 45, 1985), está cuidada hasta el más mínimo detalle y es de una fidelidad asombrosa, en espíritu, sintaxis y riqueza de léxico. El prólogo que la precede no tiene desperdicio, actuando como una glosa ilustrada al hilo de la lectura de los textos, de modo que ambas se pueden simultanear. En España, Lozano es uno de los más profundos conocedores de la obra de Constant, por lo que todos los datos que nos aporta son preciosos, debidamente documentados y sugestivamente ilustrativos. Su trabajo, además de implicar un gran placer como lectura, representa una sutil llamada a la europeización de nuestra literatura, demasiado anclada en un costumbrismo que está en las antípodas de lo que aún hoy día representa Constant. ■



**Asedios literarios**  
José Ortega  
Letras andaluzas.  
De Ganivet a Vaz de Soto  
Método ediciones  
Granada, 2002

Antonio Herranz

La dilatada y consciente trayectoria crítica del Profesor José Ortega, hoy adscrito a la Universidad de Granada, aunque el mayor tiempo de su dedicación docente haya transcurrido en universidades estadounidenses, se nos ofrece en esta miscelánea de artículos de muy cómoda lectura —la mayoría de ellos publicados con anterioridad— acertadamente ahora reunidos en una suerte de antología necesaria en función del título que los encabeza.

Sobresale, en dimensión y calado, el espacio dedicado a F. García Lorca, su visión del mundo desde diversos puntos de vista: el sociológico, el íntimo (denuncia y erotismo), etc. Es oportuno también señalar la atención que al crítico le merece A. Machado, en concreto el análisis de «Poema de un día» en lo que en éste incide la tensión dialéctica yo/tú.

El interés crítico dedicado a dilucidar la obra de Vaz de Soto nos pone delante la sordidez de la posguerra, el juicio adverso del novelista, aunque dicha actitud crítica no la asuman más de un protagonista de dicho ámbito novelesco en cuanto al machismo ibérico ancestral de que hacen gala. Es de interés también el seguimiento de Caballero Bonald y su estratégica, por no decir fluctuante, trayectoria desde el realismo a la fantasmagoría barroca, para reincidir en el realismo posterior.

Las diversas calas sobre la obra novelística de A. Muñoz Molina —su indiscutible calidad es patente— nos clarifican cómo el tratamiento de la memoria selectiva es un elemen-

to primordial de la técnica depurada del escritor ubetense, más aun si a ello se añade el espacio fabulístico de Mágina como símbolo cosmovisionario.

No faltan en este recorrido la atención a la obra poética de autores granadinos, desde el vértice de calidad que supone la referencia al tiempo en soledad de E. Martín Vivaldi, hasta la nostalgia de futuro de José Gutiérrez, sin olvidar la transitoriedad dispersa de L. García Montero. Un breve tratamiento, no por ello excusado de interés, nos presenta la atención concretada en aspectos más particulares de personalidades tan sugestivas como Picasso o Ganivet, el primero en su poco conocida labor como escritor y el segundo en la correspondencia inquietante entre sus propias depresiones y la situación crítica del país, por los años en que vida personal y circunstancia histórica coinciden en el escritor granadino.

El rico y múltiple calado intelectual del crítico se hace patente, por lo demás, en las oportunas y precisas notas a pie de página, que ilustran el texto con referencias de primer orden.

Mas allá del contenido crítico, de indudable valor, como hemos señalado, y atendiendo ahora al continente material, no sin alabar la orientación divulgadora de «Método ediciones», es inexcusable el repetido descuido (múltiples erratas, textos fallidos o incompletos, etc.) de que la impresión hace gala, despreciando al lector atento. La calidad del contenido exige el cuidado del continente, más aun en una edición generosa en formato, calidad de papel y amplitud en los márgenes de la paginación. Es de esperar que estos torpes fallos no se repitan en detrimento del sello editorial. ■

Y América son los Estados Unidos, el centro del imperio, pero a la vez un gran territorio utópico en el que los poetas españoles del siglo XX han insistido en proyectar sus obsesiones, de la Nevada de Cernuda al Wyoming de Miguel d'Ors pasando por la Nueva York de Lorca o José Hierro. Pablo García Casado (Córdoba, 1972) se incorpora a esta tradición —hay un

## América es un mapa de carreteras

Pablo García Casado  
El mapa de América  
DVD Ediciones  
Barcelona, 2001

Emilio Quintana

libro de Dionisio Cañas sobre la ciudad de Nueva York en la poesía hispánica— para establecer con ella un fértil diálogo en el que los interlocutores principales son una parte del surrealismo español, y en menor medida la etapa fundacional de los novísimos —con *La muerte en Beverly Hills* en primer plano—, en un ejercicio intelectual de alto riesgo que se encara con dos de los momentos clave de la modernidad literaria.

La poesía de Ga. Casado, como la de sus referentes, no sólo se nutre de la tradición escrita sino también del cine, la música o la pintura: Wim Wenders, Steve Reich, Edward Hopper. El resultado no siempre es satisfactorio y puede caer en el pastiche o la trivialidad ("Menphis, TN"), pero en general consigue efectos de sinestesia cultural notables ("Miss X"), con la incorporación añadida del eslogan publicitario o el telefilme televisivo ("Spin off"). Un poema como "Travelling", además, sabe sacar partido del simbolismo —hay una referencia a Machado en "Garner, NC": "aturdida por el efecto de los somníferos casi desnuda / como los hijos de la mar"—, invirtiendo el recorrido de la cámara de dentro a fuera, de la mercantilizada intimidad de nuestra sociedad del espectáculo ("mamá diciendo adiós mi mamá los perros el jardín") a la precaria fuga en que se esfuma el verso final ("la autopista / el límite del estado y luego américa").

Los coches, que estaban ya presentes en su primer libro —*Las afueras* (1997)— como inestables espacios de intimidad den-

## EL MAPA DE AMÉRICA

Pablo García Casado



DVD poesía

tro del suburbio, aparecen de nuevo ahora como elementos estáticos, aparcados al margen de sí mismos. Metáforas mecánicas del ser humano, ni siquiera conocen la tragedia histórica del accidente –hay un cuadro de Ponce de León (“Accidente”) en el Museo Reina Sofía que data premonitoriamente de 1936– sino la impotencia del atasco, la intemperie de la gasolinera, la perplejidad de la cuneta (“¿José Luis se ha echado a la cuneta / lleva unos días mirando cómo pasan los automóviles / (...) yo le hablo de praderas del desierto de nevada / (...) de las grandes capitales pero no del miedo / del miedo a echarme como él a la cuneta / a mirar cómo pasa la vida en automóvil”).

Esta bohemia de la autopista, cien años después de la que ocupó unos cuantos metros cuadrados del centro de Madrid, no renuncia a la crítica social, tanto en la línea del Lorca neoyorquino (“yo tengo una tristeza se llama desempleo”) como del realismo sucio (“Gel”) que practican algunos compañeros de generación. El corazón metido en una bolsa de plástico del poema final –“Workmanship”– da fe de ello: “mete tu corazón en una bolsa de plástico / guarda la bolsa en tu taquilla deja la llave al encargado / ponte el mono de trabajo / (...) déjalo todo limpio cuando acabes cierra bien todas las puertas / y recoge el corazón no vaya a estropearse”. Poemas sobre la deriva actual de lo masculino (“Padre”) y lo femenino (“Woman in blue”) son una prueba de la voluntad de G. Casado por bucear en la identidad de la sociedad contemporánea y de sus individuos, de cada uno de nosotros en su circunstancia.

No tiene sentido comparar este segundo libro con el primero –*Las afueras* (1997)–, los dos forman parte de un arriesgado y emocionante proyecto poético con el que el autor se enfrenta a la soledad y el desarraigo del hombre contemporáneo a través de una reflexión de sólido anclaje en la tradición poética española del siglo pasado. ■

## Una ocasión para el asombro

Elena Martín Vivaldi  
En plenitud de asombro  
(Antología poética)

Edición de José Gutiérrez  
Silene/Minor  
Granada, 2002

Eva Morón

La obra poética de Elena Martín Vivaldi se extiende a lo largo de la segunda mitad del recién terminado siglo XX de una forma sólida y constante. Sin embargo, y a pesar de su incuestionable calidad, ha permanecido durante cierto tiempo sin despertar la atención de críticos y estudiosos, por una serie de motivos que no es posible enumerar aquí. Lo cierto es que la figura de Elena Martín Vivaldi ha empezado a hacerse más visible en los últimos diez años. Se han escrito trabajos de índole académica sobre su obra, ha sido objeto de artículos con creciente propósito crítico, ha empezado a figurar, aunque brevemente, en monografías de indudable solvencia y no ha dejado de aparecer en antologías de distinto ámbito y propósito.

A medida que esta visibilidad crece, lectores especializados y no especializados demandan información sobre esta singular poeta, no sólo estudios críticos sino también puntos de encuentro, lugares de confluencia con su palabra. Por eso no podemos dejar de regocijarnos con la aparición de esta hermosa antología titulada *En plenitud de asombro* y preparada por José Gutiérrez en la serie Minor de Silene. Precisamente el hecho de que esta antología aparezca en la misma editorial que *Tiempo a la orilla*, la obra reunida de la poeta, nos hace experimentar un delicioso *dejà vu*. Cuando se evocan los versos de Elena, siempre aparecen con la claridad y luminosidad

de estas páginas, con el cuidado exquisito que nace del trabajo y la devoción de José Gutiérrez y José Ortega.

*En plenitud de asombro* se abre con unas palabras preliminares del propio antólogo, tituladas “Elena en el jardín”, en las cuales se hace un breve pero ciertamente intenso recorrido por la trayectoria de esta poeta, que contribuye a situar los poemas seleccionados en el contexto en que surgen. Este prólogo va acompañado de la bibliografía completa de la autora y de una selección bibliográfica de estudios sobre ella. Consta la antología de treinta poemas, situados por orden cronológico y elegidos con dos únicos criterios, según consta en estas palabras introductorias: la opinión personal del antólogo y el intento de dar cabida a los libros mayores de la poeta. En cuanto al primer punto, difícilmente podría encontrarse una opinión más justificada que la de José Gutiérrez, gran conocedor y experto catador de esta poesía, como demostró en su delicado *Manual de nostalgias*, y que, como digo, participó junto con José Ortega en la edición de *Tiempo a la orilla*. Por lo que se refiere al segundo punto, es tarea bien difícil escoger tan sólo treinta poemas de una obra tan extensa y tan sometida a un riguroso proceso de selección por parte de la propia poeta. No obstante, es evidente que José Gutiérrez ha salido sobradamente airoso de tan dura prueba.

Creo que su proceso de selección ha seguido un doble propósito: ofrecer poemas clave de este mundo poético, al tiempo que dar cabida a otros que por distintas razones han sido menos citados o menos recordados, pero de equivalente calidad. Efectivamente, en la antología aparecen poemas como “Tilos”, “Presencia en soledad” o “Lluvia con variaciones”, hitos imprescindibles que no se pueden negar ni al lector primerizo ni al que vuelve una y otra vez al caudal de esta palabra poética. Pero junto a estos poemas imprescindibles aparecen otros que amplían el horizonte de expectativas y muestran una Elena Martín Vivaldi menos conocida, menos asimilada por nuestro imaginario poético. En este sentido, me gustaría señalar el interés del conjunto de sonetos titulado *Desengaños de amor fingido*, por lo que tiene de reflexión sobre el proceso de la escritura poética en general y propia en particular. En el caso de una poeta en que son peligrosamente identificables yo poético y yo existencial, el juego que proponen estos sonetos entre lo real y lo fingido nos sitúa frente a frente con su radical conciencia poética. También es destacable la maestría de dos sonetos titulados respectivamente “Reverso” y “Nevermore”, especialmente por su fino trabajo intertextual. En la elección de poemas podemos encontrar también algún guiño al contexto en el que esta antología salió a la luz, un homenaje a Elena Martín Vivaldi en el VII Encuentro de Mujeres Poetas celebrado en Granada del seis al nueve de noviembre pasado. Al menos así es como podemos leer la elección de la “Elegía a Celia Viñas”, el homenaje de una poeta a otra en el marco de un encuentro de mujeres poetas. No podía faltar tampoco el poema “Lluvia” y su “manual de nostalgias” que tan decisivo ha sido en la lectura que ha hecho el propio José Gutiérrez de la obra de Elena Martín Vivaldi.

En cuanto a la disposición de los poemas creo que hay un seguimiento exquisito de las pulsiones íntimas de este mundo poético, para lo cual no basta desde luego con ordenar los poemas de manera cronológica, sino ser muy consciente de los diferentes matices, texturas y luminosidades, pues de estos elementos tan sutiles depende la progresión del pensamiento de esta poeta.

Por último, el título de la antología se ajusta a la perfección a la materia que designa. En primer lugar, porque nace de los propios versos de la poeta, procedimiento que ella siempre utilizó a la hora de titular sus libros. Segundo, pero no menos importante, porque la voz poética de Elena Martín Vivaldi es una voz en plenitud de asombro. Pese al paso del tiempo y el incumplimiento de expectativas vitales, pese al desengaño y la soledad, jamás perderá la capacidad de asombrarse ante el renacimiento de las pequeñas cosas, ante la permanencia de la vida frente al vacío y la ausencia. Nosotros, como lectores, también entramos en plenitud de asombro al recorrer sus caminos poéticos, y esta antología es una excelente oportunidad de iniciar o recuperar ese asombro. ■





## La inmaterialidad de lo existente

Rafael Guillén  
*Las edades del frío*  
 Tusquets  
 Barcelona, 2002

José Ortega Torres

desmaterialización de lo que fue, tal vez, sin haber sido.

Nunca la poesía de Rafael Guillén ha rozado, como en este libro, los límites más sutiles entre metafísica y poética, hasta riesgos conceptuales y estéticos tan extremados. Temas y claves poéticas iniciados en *Límites* y ampliados en *Los estados transparentes*, culminan ahora en el último título de la trilogía: *Las edades del frío*.

Ya de por sí, este último sustantivo nos produce un desasosiego inquietante, hecho éste que se va ahondando conforme avanzamos en la lectura. El libro consta de 60 poemas distribuidos en perfecto equilibrio: 15 por cada parte. Siguiendo la misma progresión discursiva del texto, en la Iª Parte nos hallamos en el *espacio* evanescente, en la IIª nos situamos en el *tiempo* efímero, en la IIIª en la incertidumbre de la *materia*, para en la IVª Parte finalizar con la lábil opacidad del *movimiento*.

El ámbito total del libro se abre con una cita tomada del interior: «la eternidad es una inmensa encrucijada», a la que sigue un breve texto en prosa, a modo de nota introductoria, en donde el autor, tras un breve recorrido por las edades del hombre, nos retrotrae, a través del presente, al frío inicial de los orígenes en donde empieza «la otra soledad».

La Iª Parte, situada en el *espacio*, nos remite a la propia soledad del poeta a través de la luz y la sombra, desde el cotidiano existir hasta el misterio de la ausencia o la insólita negación del tiempo. Todo ello enmarcado en el paisaje cercano pero efímero: «la tarde es una plaza / con tilos y con pájaros...», «húmedas grutas en las que gotea / calladamente el tiempo...», «el eco / del clavecín abandonado / donde persiste el aire», «el desfiladero / que atraviesa (...) el corazón frío del abismo».

La IIª Parte nos expone un recorrido por el *tiempo*, visto y sentido desde su fantasmal inaprensión, de aquí que cuando el tema amoroso aparezca, nos produzca una dramática desazón. Así como la añoranza se oponga a la felicidad pasada, mientras la vida, a través de la metáfora del tren sólo nos conduzca a lo inexistente, esto explica el rotundo cierre de esta IIª Parte: «el tiempo no existe». Esta conciencia desvalijada de pérdida, no excluye momentos climáticos de contraste, como el poema que se inicia con: «Te estoy tejiendo una guirnalda / con lirios y violetas», y poco después: «Vienes con el pasado como / con un enorme ramo de alhelies»; ambos poemas amorosos elevan con su vertiente cordial un recorrido poético donde alegría y tristeza confirman la realidad de estar vivo, frágil posesión, que se nos irá escapando día a día.

La IIIª Parte está dedicada a la *materia*. En el poema que abre este conjunto el poeta se pregunta por la verdad del existir situando esa inquietud entre la realidad y el sueño. Ocurre, pues, que el conocimiento se retrotrae más allá del inicial surgir del universo. Destaca en esta Parte el poema que se inicia así: «Surge el diamante desde lo profundo / de su brillo...», donde el autor plantea la comparación imposible entre la pureza del diamante y la conciencia del hombre. En este proceso de visión desolada, al que aludíamos antes, el poeta intenta invocar tímida y amorosamente un tú que aplaque o mitigue «con tu ardentía el frío de su esteparia soledad». En el último poema de esta serie, la existencia del mundo queda afirmada por la negación de la nada mediante este aserto apodíctico: «Sentir es ser».

La IVª y última Parte nos sitúa en lo inescrutable del movimiento a través de diversos escenarios: unos entrevistados o difusos por la niebla, otros girando en la danza, otros, en fin, ante la Alhambra entrecruzando sus aristas y cuadrículando resplandores. Pero será al inicio de este final donde el poeta se plantee las dudas del saber, allí donde sus «movedizas convicciones... acechan la sin razón», hacia «una maraña / en el único hilo que conduce / fuera del laberinto». Situación ésta que lo aboca a pronunciar el oxímoron: «Mi única certeza / es esta incertidumbre». Sin embargo será el recuerdo y el sentimiento amoroso quienes se hagan presentes en un intento por romper la contraposición dialéctica señalada: «un recuerdo de amigos conversando / por los alrededores de Narila» (...) «Era aquel un silencio (...) con palabras limpias» en donde «El otoño blandía (sus álamos) dorados». Esos mismos tonos de atardecer aparecen en un poema amoroso contiguo, el que se inicia: «Amo tu grácil cuello, bajo el pelo / recogido...», sin duda el momento de mayor tensión emotiva del libro, poema que no por su brevedad delata, sin embargo, con hondura el íntimo sentir del poeta cuando al dirigirse a la persona amada mide «sobre su piel desnuda esa distancia / que va desde tu inconsciencia a mi deseo». Por lo demás el poema central de este último ámbito lo encontramos en el texto que se inicia así: «La estatua nunca mantuvo / la misma postura»; aquí el poeta, a través de la figura esculpida, nos sitúa virtualmente en el centro del universo, ante una visión imposible del movimiento desde sus infinitas perspectivas.

Pero, de nuevo, en esa compensación de puntos de vista pasa de la abstracción a concretar la belleza real y visible partiendo de una aparente contradicción: «Todo lo bello / es inestable. / De ahí su fortaleza», para afirmar con rotundidad a continuación: «Todo / lo bello es equilibrio». Más aun cuando esas denotaciones de lo bello se connotan en la belleza real de «estos...ojos / que encendían bengalas por los altos / balcones de mi corazón». En un apoyo nuclear de construcción señalada anteriormente (IIIª y IVª Parte), conforme nos acercamos al final del libro se nos aparece de nuevo la asociación frío-soledad: «Cruzan por el parque / los heraldos del frío», ámbito que comporta el alejamiento del tú: «te estoy perdiendo (...) más allá del alarido (...) circundando / la amenazante soledad». El libro se cierra con un engarce ya aludido en la IIª Parte: el tren como metáfora de la vida en curso, hacia la inexorable extinción final, donde el individuo es despojado de su propio ser: «se quedan solos / los andenes y en todos hay un banco / de madera y una luz roja al fondo». Este texto último se corresponde en intención global con el 2º poema de la IIª parte, lo que nos muestra el entrelazado perfecto del tejido poético configurador de *Las edades del frío*. En efecto esa «luz roja al fondo» del andén nos señala «esa otra vida nuestra / que está ahí sin nosotros, como un río / que no llega hasta el mar que es el morir, / porque subsiste sin haber nacido».

Queda por señalar un último engarce de elementos binarios —los anteriores eran vistos desde la configuración interna del libro—, nos referimos a un tercero observado desde fuera; se trata, en concreto, de la poética específica de este libro. Rafael Guillén la sitúa casi en posición simétrica en la zona central de las Partes IIª y IIIª, esto es, los poemas que empiezan: «Amo la aventura / de las palabras» y «Voy poniendo palabras sobre cada / cosa». El 1º de los poemas citados nos confirma que ante la duda del poeta en la elección de las palabras, son ellas «la única / certidumbre», son ellas —insiste— las que afloran «con su luz a la conciencia, es más: «Ellas rigen la vida. Son la vida». El 2º poema de referencia —el único que presenta en cursiva seis vocablos, el último el sustantivo *amor*— va delimitando el ámbito poético, lo que el poeta llama «la piel de la materia» a través del «sob», el «agua», el «firmamento», para culminar, no sin sentirse enajenado, en la palabra *amor*, sobre la que el propio poeta se pregunta: «¿En dónde pongo / esta palabra que tan dulcemente / me vivifica y anonada?».

Hasta aquí este breve recorrido a lo largo de un libro tan intenso y de múltiples lecturas —dada la diversa proyección y perspectiva de su estructura poliédrica— con el cual Rafael Guillén ha alcanzado, sin duda, el punto culminante de su obra poética. ■





# h

## istorieta

Diario de un fingidor / Enrique Bonet

El verdadero artista debe vivir siempre alerta. Cualquier ocasión, cualquier encuentro, cualquier azar es susceptible de convertirse en arte. Y mi obra plástica es una demostración de ello...

En esta pieza reflexiono sobre las traiciones del destino, mostrando de manera descarada un cálculo renal que fue expulsado por mí mismo.



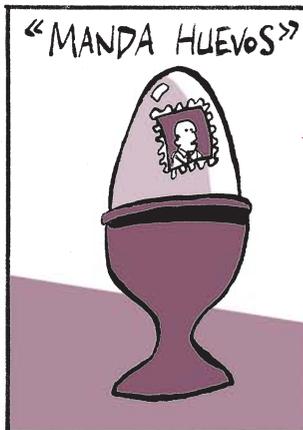
«Suciedad de consumo» es una impactante denuncia del consumismo desenfrenado. La basura es auténtica, recogida de un contenedor, con lo cual se consigue ganar en intensidad y dramatismo escénico con el devenir del tiempo.

Un hermoso y sentido homenaje al colectivo gay, realizado con la simple manipulación de dos alargaderas estropeadas.



Otro sentido homenaje hacia mis amigas lesbianas realizado, igualmente, con los trozos que me sobraron de las susodichas alargaderas.

«Lavadora de cerebros»: una muñeca rota robada a mi sobrina y un bote de lejía (robado a mi madre) se conjugan en este sutil retrato de los mass media.



Este poema-objeto aúna un sello de correos de época franquista con un huevo de zurcir para lanzar un grito desgarrado contra el autoritarismo machista.

Y ahora, esta noche, el destino pone otra oportunidad en mis manos...



