



el fingidor

revista de cultura

La guerra y el olvido

Aurora
Luque

Entrevista

Jesús Conde

Letras españolas

Los caminos de la
memoria

Poesía

Luis Cernuda
Joan Margarit
Rafael Guillén
Javier Lostalé

Música

Festivales en Granada

Ciencia

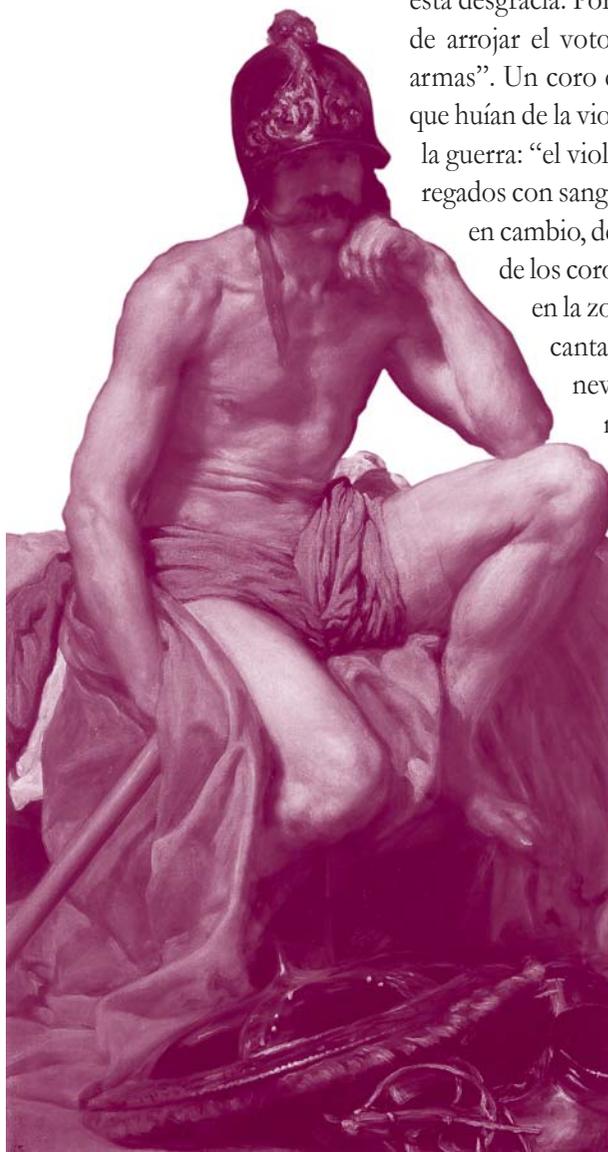
La medicina del
siglo XXI



Universidad de Granada

3 euros

El recordatorio de la vieja Troya se oye hoy como un diluvio de olvido universal. El presente es un alumno torpe y díscolo de la Historia. Más que como Maestra de la Vida, la Historia está relegada al papel de una afónica Casandra desdeñada. El motivo de las guerras fue siempre siniestramente banal y desproporcionado. Y la injusticia sale engrasada, crecida, soberana, triunfante de todas las campañas. La justicia queda pulverizada entre los escombros: hay que volver a definirla y reconstruirla desde un grado cero del olvido. Helena regresó a Lacedemonia y volvió a hacer labores junto al fuego; Hécuba, la reina, se convirtió en portera y en esclava. Un Tigris o un Escamandro fluyen enrojecidos de dolor. Tan hueco fue el pretexto de aquella guerra como el de la de hoy: un arreglo de cuentas de honor, un arreglo de cuentas bancarias, un cálculo letal. El teatro de ayer contiene reflexiones que sirven de pie de foto para los diarios de hoy. Un coro de Eurípides protesta contra el beneplácito ciego que un pueblo da a un proyecto de guerra: “Cuando un pueblo vota la guerra, nadie hace cálculos sobre su propia muerte y suele atribuir a otros esta desgracia. Porque si la muerte estuviera a la vista en el momento de arrojar el voto, Grecia no perecería jamás enloquecida por las armas”. Un coro de Esquilo –el de las mujeres refugiadas en Argos que huían de la violencia de Egipto– lamenta los atributos del dios de la guerra: “el violento Ares, / el que siega a los hombres en campos regados con sangre, // Ares incompatible con coros y cítaras, padre, en cambio, de lágrimas”. Las calles de hoy traducen los clamores de los coros de ayer. También hay actores de reparto, solitarios en la zona más oscura de la escena: un soldado moribundo canta el aria de la lucidez (la oyó Colinas) en un campo nevado del norte de Hispania: “Oh dioses, qué locura me trajo hasta estos montes / a morir, y qué inútil mi escudo y mi espada / en este amanecer de hogueras y de lobos. // Oh dioses, cómo odio la guerra mientras siento / gotear en la nieve mi sangre enamorada”. Luego se hace el silencio. En el valle, un arroyo cuelga plateados jirones en las hierbas. Crecen berros azules que sirven de almohada silvestre y lirios para posar los pies. “Acúnale cálidamente, Naturaleza” –el soldado de Rimbaud siente frío– “Tiene / dos orificios rojos en el lado derecho”. La tragedia termina con una Hécuba retorcida de dolor: “Malditas sean las guerras y los canallas que las hacen”. La guerra de Troya se repetirá infinitamente. El diluvio universal del olvido también. ■



Director

José Gutiérrez

Edita:

Universidad de Granada.

Vicerrectorado de Extensión Universitaria y
Cooperación al Desarrollo.

Redacción y Administración:

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

Consejo de Redacción:

Juan Manuel Barrios Rozúa,
Rafael Hernández del Águila,

Wenceslao C. Lozano, Margarita Orfila Pons,

Antonio Pamies, José Carlos Rosales,

Javier Ruiz Núñez, Antonio Sánchez

Trigueros, Fidel Villar Ribot.

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.

e d i t o r i a l

Con esta nueva entrega *El fingidor* se adentra en su quinto año de travesía por las agitadas aguas de la cultura en sus más variadas manifestaciones.

Fieles a nuestras habituales secciones –que, antes que limitar, expanden el abanico de los posibles acercamientos críticos a los más variados temas–, se dan cita aquí de nuevo la entrevista, el artículo de opinión, la poesía, la traducción, la música, el cine, la divulgación científica..., y así hasta culminar con la penúltima página de la revista, la que reservamos para ese delirante “Diario de un fingidor”, que en esta ocasión –como en el lúcido artículo de portada que firma Aurora Luque– no ha podido eludir la no por irónica menos dolorosa reflexión sobre la barbarie bélica en la que nos hallamos inmersos.

Ojalá la cultura, el diálogo, las palabras, terminen abriéndose paso frente a tanta sinrazón, frente a tanta hipocresía.



Portada: Velázquez. *Marte*,
h. 1640

s u m a r i o

3/ **ENTREVISTA:** El movimiento de la materia: conversación con Jesús Conde/ *Fidel Villar Ribot*.

6/ **PATRIMONIO:** El patrimonio en la Universidad de Granada/ *M^a Elena Díez Jorge*.

El edificio Zaida y la tradición de lo nuevo/ *José Miguel Gómez Acosta*.

11/ **OPINIONES:** Don Antonio Domínguez: la huella del maestro/ *Francisco Sánchez-Montes González*,

Miguel Luis López-Guadalupe Muñoz.

En la muerte de Joan Ferraté.

La infancia del terrorismo/ *Bernard Giossi*.

Ebook: ¿se acabaron los libros?/ *Javier Ruiz Núñez*.

Historia judía, religión judía/ *José Ortega*.

19/ **LETRAS ESPAÑOLAS:** Los caminos de la memoria.

La memoria y los mitos: sobre *La Arboleda Perdida*, de Rafael Alberti/ *Antonio Jiménez Millán*.

No sé bien lo que digo más que cuando escribo/ *Fidel Villar Ribot*.

¿De qué hablan las mujeres?/ *Pablo Alcázar*.

La memoria epistolar/ *Andrés Soria Olmedo*.

25/ **POESÍA:** Juan Valera, poeta en Granada/ *Remedios Sánchez*.

La rosa del misterio/ *Ángel Rodríguez Abad*.

«...De nocturnas aves»: lápidas y homenajes en *Birds in the night*, de Luis Cernuda/ *J. Ignacio*

Díez Fernández.

30/ **NARRATIVA:** Primera experiencia guatemalteca/ *Rafael Guillén*.

32/ **TRADUCCIÓN:** Joan Margarit: *Rèquiem per a Anna*/ *Fidel Villar Ribot*.

35/ **MÚSICA:** La obra y su intérprete/ *Ricardo Molina Castellano*.

Orfeo o la música/ *J. Luque Moreno*.

No me llames extranjero: Granada por tango/ *Wenceslao Carlos Lozano*.

Nuevos rumbos, nuevos aires: Festival Internacional de Jazz de Granada/ *Jorge Córdova Moya*.

Reseñas discográficas/ *Antonio Pamies*.

44/ **LITERATURA Y CÍA:** Literatura y Derecho

Los puentes, el agua/ *Mariano Maresca*.

46/ **CINE:** El tebeo de los ricos/ *Enrique Bonet*.

Fábula, cómic y videojuego/ *José Abad*.

50/ **CIENCIA:** La medicina del siglo XXI/ *José María Peinado Herreros*.

Física y poesía en el siglo XXI: *Las edades del frío*, de Rafael Guillén/ *Diego Pablo Ruiz Padillo*.

54/ **RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS:** Cántico espiritual y poesía completa de San Juan de la Cruz ■ La historia más bella de los animales ■ Noticia de una ausencia ■ Teatro del mundo: Recuerdos de mi vida ■ Muertes y entradas (1934-1953): Antología poética de Dylan Thomas ■ Hoy es nada ■ Recuerdos míos ■ Lo que vale una vida ■ Portuaria ■ Volver al agua ■ La mirada.

61/ **HISTORIETA:** El último filibustero/ *Antonio Pamies*.

Historia de una página/ *Miguel A. Vid*.

Diario de un fingidor/ *Enrique Bonet*.

El movimiento de la materia

Conversación con Jesús Conde

Jesús Conde nació en Archidona (Málaga) en 1953 y vive en Granada desde hace años, en donde ahora es profesor titular en la Facultad de Bellas Artes de nuestra Universidad. Es grabador y pintor, y un maestro en el difícil oficio del dibujo, sin olvidar su pasión irredenta por los viajes. En la actualidad tiene itinerante en la provincia de Jaén su exposición «Piedra Aurea», una suerte de tema con variaciones sobre la Colegiata de El Salvador de Ubeda.

La tarde es un triunfo de luz en el estudio del pintor. En una calle céntrica. La temprana hora del encuentro permite la paz y un calor silencioso evita la prisa que impone la frecuente invasión de turistas por la zona. El estudio del pintor presenta un orden en el que las cosas y las obras a medio hacer viven habitadas por un latido de hospitalidad que hace acogedora y amable la estancia. Sólo dos cuartos. Y en uno, el diván rodeado de objetos procedentes de Africa. Libros puestos en horizontal. Cuadros que guardan la memoria de sus distintas etapas. Alguna fotografía familiar y de viajero. Pertenencias, en suma, de quien halla el latido del tiempo en cada instante.

Frente a nosotros un cuadro con el nuevo tema de su preocupación: las puertas de las iglesias, las *portae coeli*. Son y serán una invitación al pensamiento y a la sensación, y una revelación –otra vez más, como siempre– de la rigurosa educación del pintor.

Partimos el diálogo buscando un pretexto inicial. Convenimos que sea el Barroco. Jesús Conde no es, desde luego, ni un pintor barroco ni un pintor del Barroco. Pero la cuestión vale como excusa. Por eso, todo surge a partir de una frase mencionada de Quevedo: la realidad sentida es «un mundo que reconoce su firmeza en la perpetuidad del movimiento» (El Rómulo de Virgilio Malvezzi): «La frase me remite a la esencia de la pintura. Toda obra pictórica es una obra personal ya que no existe obra pictórica desconocida. Al menos en nuestra época. No hay ningún museo de arte del siglo XX en donde existan cuadros anónimos del siglo XX». Entonces, la pintura tiene nombres. ¿Por qué un nombre y su intención? «La pregunta sería: ¿para qué pintamos? Pues porque, al fin y al cabo, vivimos porque nos movemos. Pintamos porque piensas y porque mueves tus dedos. Entonces el único objetivo de la pintura es demostrar que estuviste vivo. O lo que es lo mismo: demostrar que fuiste movimiento. De ahí nos vienen todos nuestros miedos y todos nuestros éxitos».

El pintor es un ser en el tiempo (con permiso de Heidegger), una suerte de viajero –y sé que la imagen es muy del agrado del artista: «El concepto del viaje se sustenta en el concepto de moverse. El hombre tiene un componente nómada. Creo que la humanidad ha evolucionado a dos niveles: a nivel nómada y a nivel sedentario. Ahora es-



ntrevista

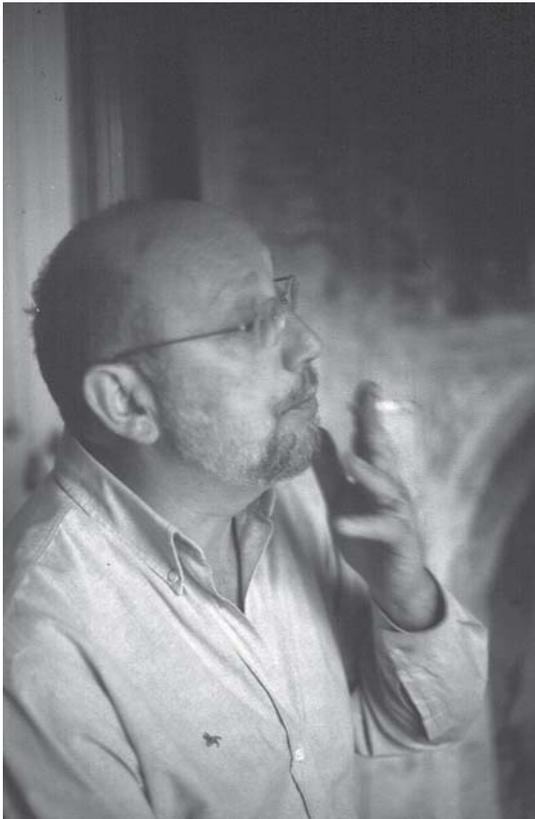
Fotos: Fidel Villar

tamos viviendo en la contemplación de la sociedad sedentaria. El arte es fruto de esa sociedad sedentaria. Pero, al final, se echa de menos ese componente ancestral de lo nómada que es, en esencia, la vida a través del movimiento. Fíjate en una cosa: ¿por qué le gusta a un niño una película de guerra? No es por la violencia en sí misma, sino porque tiene un movimiento trepidante. Lo que no tiene movimiento, resulta muy pesado. Lo que no tiene actividad es la muerte».

Retomamos el concepto apuntado por Quevedo, «la perpetuidad del movimiento». Es una esencia, el germen de una idea: «La pintura es movimiento, más allá del mero ejercicio físico de mover la mano delante del cuadro y de mover la mente. Uno pinta para reflejar su propio movimiento. Y esto es desde un pintor chino antiguo que con un solo trazo de tinta deja ya para los restos el gesto de un instante hasta el primero de los cromañones que, en una cueva, ante el miedo del paso del tiempo, deja registrados unos signos en una piedra o hasta en el pintor más moderno de ahora. No en balde, a los grandes hitos del Arte se les ha dado el nombre de Movimientos».

Y si vamos a la esencia, la esencia del dibujo es la línea. Y en un dibujante como Jesús Conde la línea es básica, aun antes del papel: «El Barroco es la exégesis de la línea. Sin olvidar que la línea se produce en movimiento. El Barroco

.../...



demuestra que nada está quieto y que todo se mueve. Creo que el Barroco es el movimiento cultural más vivo de cuantos han existido. El triunfo de los descubrimientos estéticos del Barroco llegan hasta el Romanticismo. A partir de ahí, tendemos a repetirnos. Además me parece que la esencia de la cultura mediterránea es lo barroco. Por ejemplo, las fiestas y tradiciones populares. De ahí el fracaso de ese ocurrencial concejal de turno que ahora se inventa una fiesta local. Es un fracaso. Si la cosa no tiene una exégesis barroca, no hay ninguna perpetuidad en lo lúdico».

No es necesario apelar al tópico pero se impone empezar por lo imprescindible: «El pintor busca la verdad, su propia verdad, con la esperanza de que sea la verdad común, la verdad de los demás. Lo que ocurre es que, en el fondo, tu propia verdad nunca crees que

va a llegar. Y entonces, ante el miedo al fracaso, adoptas actitudes que lleguen a los demás y que son como fingimientos que tomas. Yo tengo un debate permanente dentro de mí mismo. ¿Soy capaz de hallar y transmitir esa verdad? No lo sé. Jamás lo he sabido. Si ni siquiera lo he conseguido a la edad que tengo, ignoro si mi verdad puede ser interesante. Sólo sé que existe porque la he visto en otros cuadros».

El pintor es la magia de los colores en su mano, de la línea en la punta de su lápiz. Pero también su propia educación de la mirada: «Hay que ir a los museos. Los museos son los lugares donde habitan las Musas, las hijas del olvido y la memoria. Y hay que ir para que demuestren que existe la buena pintura. Allí están las verdaderas parábolas del discurso de la pintura: esos fingimientos se enmascaran en la biografía de cada artista en forma de viajes, en manifestaciones visuales realistas o no, en lenguajes que otros entienden».

Y nos cuestionamos inevitablemente la función social del pintor. No es evocar ahora a Hauser gratuitamente. Se trata de buscar una idea elemental que explique un sentido de la función del pintor en el mundo que le toca vivir: «Yo creo que el pintor no es ningún demiurgo. El siglo XX dinamitó definitivamente la figura social del pintor. Por ese divorcio que hubo entre la ciudad y el artista ya no hay capacidad de enviar mensajes a la mayoría. Aquí sí que hay un fingimiento atroz. El artista del siglo XX se ha creído colocado en una torre de marfil y, como un aeropagita, enviar mensajes desde allí. Una vez puestos allí para bajarse de la torre es necesario recurrir a modos de fingimiento. Cuando tildan a un artista de comercial es porque usa unas claves más comunes. Pero si esas claves no son geniales, todo se queda en un populismo comercial.»

Y como viene utilizando con sorprendente frecuencia la palabra «fingimiento», le recuerdo que todo esto es para una revista que se llama precisamente *El fingidor*: «La palabra *fingidor*, como todas, tiene dos sentidos. Si se toma en el sentido de herramienta, me parece positiva. Si se toma como sistema, sí que es negativa. Y es que, al final, te puedes morir y, de todos esos fingimientos, no sabes cuál es el de verdad. Y yo, si estoy en la pintura, es para saber quién soy. Si crees que das una clave de quién eres, es posible que tu propia experiencia como pintor le transmita a otra gente ese valor, llámalo verdad o belleza».

Le argumento a Jesús Conde el verso de Horacio («Ut pictura poesis») para proponerle una posible lectura de su

obra. ¿O mejor diría, mirada? Acepta la propuesta y parto de la idea básica de «Transición», en tanto que enunciación conceptual del movimiento. Así lo creo, resumiendo todo lo concerniente a su obra en cinco «transiciones».

La primera sería «la transición de lo lineal a lo pictórico», siendo el color antes que el dibujo porque en aquél está el movimiento: «Yo creo que, a nivel conceptual, la clave fundamental de mi pintura es lo barroco. Mi primera apreciación es que el Barroco es una cuestión de contrasentidos. Ideológicamente es la Reforma y la Contrarreforma es lo que da vida al Barroco. O, si se quiere, el enfrentamiento entre el racionalismo y una posición caótica, entre la luz y la sombra. Las arquitecturas de mis cuadros surgen de una aparente estructura caótica donde vive el color. El color me da luz, me busca la luz como un estallido. Para mí, el Barroco busca la luz de una manera cosmológica, a diferencia del Renacimiento que lo hacía de forma lineal. Creo que el cuadro más barroco que existe es «La caída de los réprobos» de Rubens: toda una columna de cuerpos que bajan de la Gloria al Infierno de manera tortuosa. En mis cuadros existe ese magma inicial, en la parte inferior, que va hacia arriba buscando la luz como en un torbellino».

La segunda vendría a ser «la transición de la superficie a la profundidad» pues el movimiento del color rompe la frialdad de los planos: «Si se observa a cierta distancia una obra barroca, lo que hay son formas matéricas puras —los colores negros, por ejemplo— producen unas luces y unas sombras. Y si te acercas, esas formas resulta que están muy trabajadas, muy elaboradas, pero ninguna de ellas es figurativa. Hay que recordar aquí a Kandinsky. El nos dijo que una mancha roja es sólo eso y no tiene por qué significarnos nada. Y nos reveló que lo que es realismo, en el fondo, es una abstracción porque las formas son un poco de materia con tonos y con luces. Ante mis cuadros es esa situación: lo concreto está abajo y una mancha de color es la forma; lo que hay arriba es pura abstracción, es que la luz, como en un retablo barroco, construye las líneas, los planos, otras formas para un triunfo de la mirada».

La tercera transición podría conceptuarse como el paso «de la forma cerrada a la abierta», lo que induce a pensar que el pintor realiza una composición de ritmo complejo: «La gran pintura siempre ha sido plana. Lo demás me parece que es recurrir a una teatralidad de efectos creados por los que están obsesionados con la ficción de la profundidad. Esa fórmula de la visión plana ya está muy bien hecha. ¿Recordamos de nuevo a Kandinsky? En mí he querido aunar una cierta tradición cultural, la del Barroco. Pero también la pintura del siglo XX. He recurrido a las técnicas conocidas que son las que construyen mi forma de ver el arte. Pero sin olvidar nunca que el cuadro tiene que ser plano. Por eso, la parte de abajo es una abstracción que se convierte en una realidad matérica. También he recurrido, a veces, al *trompe-l'oeil* e incluso a una solución primitiva como es la de escribir un texto cual graffiti porque sólo se puede escribir sobre una superficie plana. Creo que apelar a esas claves, significa demostrar que soy hijo del siglo XX».

La cuarta bien podría ser la transición «de la pluralidad a la unidad», siempre a través de la construcción de detalles independientes: «En un cuadro lo que pretendes es aplicar el concepto que tú tienes de la pintura. Yo, antes de ser pintor, soy aficionado a la pintura. Para ser pintor no hay que recurrir a formarse en libros teóricos. Lo primero sería leerse unos cuantos libros claves en la cultura del siglo XX. Cuando mis alumnos me piden bibliografía técnica, yo siempre les respondo hablándoles de esos libros que a mí me han señalado como persona y como artista. Y no son obras que tengan que ver con la pintura. Pues ahí encuentras esos detalles que te construyen, que te identifican. En mis cuadros creo que hay siempre una fuerte diversidad de tonos y colores en apariencia aislados, que luego unifican la mirada».

Y, por último, la quinta transición vista en los cuadros de Jesús Conde sería la de «la claridad a la oscuridad» pues el color, en su difusión, crea los límites de los objetos: «La mayoría de las veces, cuando estoy pintando, los cuadros

están al revés. Yo me acuerdo de niño de ponerme a mirar las cosas del revés. Es como hacen los pintores chinos clásicos que en el cielo ven un paisaje y en la tierra ven nubes. En mis cuadros, primero hay que mirar abajo. Arriba hay un capitel; pues de acuerdo. Pero mira abajo y descubrirás la esencia, la materia con la que se hace ese capitel que, en el fondo, son colores supuestamente desordenados. Para mí eso es la pintura y lo de arriba es una ficción de la mirada. Lo que creo que hay en mis cuadros es esa transición continua, ese movimiento perpetuo, que es lo que, en última instancia, me da sentido a la vida».

Toda esta lectura que le he propuesto al pintor conduce seriamente —más allá de los pretextos— a plantear la responsabilidad del artista, máxime coincidiendo en el artista su condición de profesor; así es que su experiencia pedagógica puede resultar de interés: «Tal vez te sorprendas si te digo que a los jóvenes de ahora les interesa ver ARCO y no ir al Museo del Prado. Y es porque allí se triunfa mientras en el Prado —dicen— todo está muerto. No hay forma de hacerles entender que en el Museo está la educación, el hallazgo de claves que luego construirán tu identidad de manera consciente o inconsciente. Yo, de joven, quería hacerme médico. Y eso era por ver al médico de mi pueblo que era rico. Y yo pensaba que si tuviera mucho dinero, podría comprar cuadros o viajar por el mundo para verlos. Lo que entonces no sabía era que, si el médico era rico, era porque se había casado con la niña rica del pueblo. A mí lo que me gusta es ver pintura y después intentar aplicar en mis cuadros lo que descubro en los grandes maestros. Pero digo aplicar, no imitar. A mí me interesa muchísimo ver cómo surge el proceso creativo en cada artista, en cada obra».

Pero el proceso creativo nada tiene que ver con el montaje comercial que descaradamente se cierne sobre el arte: «El mundo del arte no es democrático sino piramidal. Hay muchos artistas buenos y no son conocidos. Y al revés, no digamos. A veces pienso que no todos tenemos que triunfar. Creo que la sinceridad de cada uno está en buscarse sus propias claves, las que expresen tu forma de ser de una manera más auténtica. Los grandes pintores son los que lo han conseguido: los demás, estamos en ello. Me conformo con pensar que yo no soy Velázquez, pero sé que miro como él».

Hablamos sobre nuestras preferencias. En el fondo eso tan vago de la estética se reduce a decir «me gusta» o «no me gusta». Se puede entender perfectamente una cosa y no tiene por qué gustarte. Así es que le pregunto qué es para él un cuadro acabado y defendido como suyo: «Un cuadro es el reflejo siempre de una pasión interior, de una pasión sostenida. Algo que, de repente, te ha llegado y si, pasados unos días, sigue llamándote la atención y piezas a plas-

marlo en un cuadro, y consigues expresar esa emoción mantenida durante el tiempo que tardas en pintarlo, ese cuadro seguro que está bien hecho. Puede que no tenga interés, pero bien hecho sí que está. Yo me paso más tiempo mirando un cuadro que pintándolo». No parece el pintor estar situado muy cómodamente en la vacua actualidad histórica que nos toca vivir y soportar: «Creo que nuestra cultura actual vive una pasión tardorromántica de lo más absurdo. Es la pasión por lo instantáneo. Acaso una incongruente vehemencia por el deseo más frugal. Yo creo que el arte es como el amor y se debe siempre a una pasión sostenida».

He dejado para el final una obviedad que, sin embargo, a mí me ha llamado siempre la atención cuando he visto una exposición de Jesús Conde. Se trata de la arquitectura casi como tema único en su obra. Incluso aquella antigua serie de armaduras en las que todo parecía un modo de recrear el cuerpo humano como si fuese arquitectura a partir de las potentes formas del metal: «Claro. La arquitectura es el arte compartido, es el arte que se vive. En una época de gran crisis como la nuestra no se construyen catedrales. Es una idea que me interesa mucho y me viene interrogando desde hace mucho tiempo. Hoy no parece que se den las circunstancias sociales para erigir esos edificios para la convivencia. La arquitectura es la gran idea del Arte de la época dorada de la humanidad cuando la humanidad tenía un relativo sentimiento común de las cosas. La arquitectura no es ningún fingimiento y sí que la tengo como un pretexto imprescindible tras el que subyacen muchas de mis preocupaciones».

Nuestra conversación puede muy bien concluir cuando la luz de la tarde se apaga ya sobre los cuadros. Con la luz eléctrica todo esto pertenece a otra realidad que seguramente nos convocará otro día. Salimos del estudio por una puerta que da a un amplio rellano de la escalera. Atrás, con toda certeza, se ha quedado el movimiento de la materia, aguardando el pulso de otro encuentro. ■



El arte del viaje

«El viaje es un acto simbólico»

Sabiendo que Jesús Conde es un viajero empedernido, no estará de más abordar este tema. ¿Qué significa pues el viaje? «Los románticos reinventaron la idea del viaje como búsqueda. Algo que ya estaba en Ulises o en Jasón. Yo creo que el viaje es la idea básica del espíritu humano. Sin pretender optar por una visión científica, a mí me parece que en el mismo concepto de la Evolución Humana ya está implícita esa idea. El ser humano empezó a moverse de sitio, no como los animales —y eso nos diferenció—, sino por curiosidad. Creo que la auténtica evolución fue fruto de una sensación por el viaje continuo. La evolución del hombre no es por el desarrollo de habilidades sino por un deseo de curiosidad. Y nosotros somos herederos —hasta genéticamente— de esa curiosidad que hace viajar. Ahora mismo vivimos una cultura del deslizamiento. Esto es, que hay que moverse obligatoriamente y se inventan cantidad de

deportes que tienen que ver con eso. Y no es por contraposición al sedentarismo urbano».

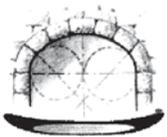
Y para el artista, ¿es fundamental viajar? «Si eres pintor tienes que tener una curiosidad por moverte. El problema del verdadero viajero de hoy está en esa vulgarización que supone la masificación. Hay que ser muy valiente, no para correr aventuras, sino para no verse inmerso en esa vulgaridad».

Entonces, el viaje siempre habrá de ser algo incógnito: «Yo creo que el viaje es un acto simbólico. No lo haces sólo porque te guste desplazarte o porque quieras aprender cosas que ya están en los libros. Y es que nosotros

somos hijos de un dilema: o nos deslizamos haciendo el idiota como muchos o nos deslizamos psicológicamente a través de un viaje que luego te ha de servir como ejercicio mental para pintar».

¿Se puede entender el viaje como una metáfora esencial del ser humano? El hombre es un nómada cuyo único destino es la búsqueda de un rumbo de su destino: «En mi caso, sí. En la literatura creo que las grandes obras coinciden siempre con ser un viaje interior. No sé si es lo mismo en la pintura».

Cuando hablamos de viaje, está claro que no nos referimos al acto del turista: «Hoy existe una teoría del viaje muy extendida y que es errónea. Hay quienes creen que por hacer un viaje, va a surgir después una creación excelente. El viaje de verdad lo que te deja es un poso de vivencias y miradas que luego, en cualquier instante, te sirve para algo que también suele ser siempre lo más inesperado.»



M^a Elena Díez Jorge

El patrimonio en la Universidad de Granada

Presente y futuro

patrimonio

El patrimonio histórico-artístico de una cultura o de una ciudad supone uno de los valores materiales principales para la salvaguarda de su memoria histórica. En este sentido, el papel dinamizador de la Universidad es claramente visible en la función que históricamente ha desempeñado como responsable en cierto modo del patrimonio histórico-artístico de la ciudad, especialmente a partir del siglo XVIII. Los estudios sobre el patrimonio de Granada, sus propuestas de tutela, conservación y restauración, o inclusive los proyectos artísticos llevados a cabo bajo su mecenazgo, han constituido por lo general uno de los papeles más positivos y relevantes ejercidos por la institución universitaria para la historia de la ciudad de Granada. De este modo, la Universidad se ha convertido en una de las instituciones garantes para el conocimiento y salvaguarda de nuestra historia y patrimonio artístico.

Tradicionalmente, las cuestiones de patrimonio universitario habían sido gestionadas desde el Secretariado de Patrimonio y Extensión Cultural, dependiente del Vicerrectorado de Extensión Universitaria. Desde este puesto se iniciaron los primeros pasos para la protección de nuestro patrimonio universitario. El caminar de nuestra Universidad y la madurez que en algunos aspectos ha ido alcanzado, ha implicado una clara apuesta al reconocer la importancia de la conservación y difusión del patrimonio universitario con la creación de un nuevo órgano de gestión específico que bajo el nombre de Secretariado de Patrimonio depende del Vicerrectorado de Patrimonio, Infraestructura y Equipamiento. Las intervenciones en edificios históricos, las excavaciones arqueológicas en algunos terrenos de la universidad, o los cambios y reordenación del equipamiento, y por tanto en ocasiones del patrimonio artístico, hacían más razonable que el Secretariado de Patrimonio dependiera del Vicerrectorado de Infraestructura, estableciéndose desde entonces una estrecha colaboración y trabajo en equipo.

No obstante, no se pueden negar las conexiones que este Secretariado de Patrimonio tiene con otras áreas, especialmente de la Extensión Universitaria, de ahí las estrechas relaciones de trabajo que se mantienen con el Secretariado de Artes Visuales, Artes Escénicas y Música.

Hablar del patrimonio histórico-artístico de las Universidades supone reconocer ciertas especificidades que el patrimonio universitario presenta. El gran reto del patrimonio mueble e inmueble de las Universidades es que al tratarse de un patrimonio vivo y en uso, lejos de las concepciones museísticas tradicionales, se encuentra expuesto a la cotidianidad de la vida universitaria. La preocupación que ello significa para los diversos gestores del patrimonio universitario ha hecho que las diferentes Universidades españolas estemos en el proyecto de crear una Asociación de Museos y Colecciones Universitarias para intentar compartir experiencias y problemas.

Esta vida universitaria cotidiana hace que nuestros edificios históricos sean espacios de docencia, como el antiguo Colegio de San Pablo –actual Facultad de Derecho– o el Colegio Máximo de Cartuja –actual sede de la Facultad



Hospital Real. Patio de los Mármoles

de Biblioteconomía y Documentación así como de la Facultad de Odontología–, o bien sean espacios culturales como la antigua universidad islámica o Madraza, y cómo no, espacios tan emblemáticos para la Universidad como el Hospital Real, sede del Rectorado. Sin duda preservar y conservar estos edificios a la vez que conjuntarlos con las tareas y actividades diarias es un reto para todos. Las ventajas de estas circunstancias es patente ya que estamos llenando de usos un espacio, y siempre que los usos sean respetuosos y adecuados, le prolongamos la vida a la arquitectura. Tenemos que reconocer que no podemos convertir a todos los edificios históricos en espacios museables.

Esta vida con la que la Universidad llena sus edificios pasa necesariamente por la sensibilización y responsabilidad que cada uno de los miembros de la comunidad universitaria debemos asumir. Construir universidad no recae exclusivamente en aquellos que tenemos actualmente la responsabilidad de gestionar, quienes podremos acertar en unos casos y en otros cometer errores. Construir universidad es tarea de todos y todos nos debemos implicar con los mecanismos que nos han caracterizado: el diálogo constructivo. Por ello, una de las funciones principales en esta gestión

universitaria del patrimonio debe ser saber escuchar la ideas, propuestas y necesidades, y llevarlas a cabo con un trabajo en equipo.

Del mismo modo que nuestro patrimonio inmueble, el patrimonio mueble de la Universidad tiene unas características especiales ya que las obras no se encuentran expuestas en un museo sino que están repartidas por los diferentes edificios universitarios, ya sea en salas de juntas, en decanatos o en otros espacios universitarios. Debido a la dispersión del patrimonio mueble se hace imprescindible la colaboración de los centros ya que gracias a ellos mantenemos una estrecha vigilancia de su ubicación y estado de conservación. A pesar de ello hemos iniciado medidas preventivas con un riguroso control de las obras.

Este patrimonio mueble de la Universidad es extremadamente rico, contando con cerca de 2000 piezas de diferentes épocas y tipologías. Para su difusión dentro de la comunidad universitaria así como fuera de ella se hace necesario el proyecto en el que estamos trabajando para crear un museo universitario. Un museo entendido como algo vivo, cambiante en contenedor y contenido.

Teniendo presentes estas características de nuestro patrimonio, desde este Secretariado de Patrimonio hemos planificado un programa a corto, medio y largo plazo en el que ya se han emprendido y se están realizando actuaciones importantes.

Entre estas actuaciones está la rehabilitación de edificios. Estas actuaciones no son nuevas en la Universidad. Ya desde el siglo XIX, la rehabilitación de los edificios universitarios se establece como una exigencia y compromiso que debe tener la Universidad. Es en ese momento cuando se empieza a hacer clara la llamada de atención sobre el estado de las antiguas arquitecturas dedicadas a colegios u otras dependencias universitarias. Desde entonces, esta rehabilitación de edificios históricos pasa a ser un distintivo en la política universitaria sobre el patrimonio.

Esta función rehabilitadora tiene una clara repercusión en la sociedad. Si bien es verdad que en los años sesenta y setenta del siglo XX, con la expansión de la Universidad a través del Campus de Fuentenueva y del Campus de la Cartuja se perdió una oportunidad de convertirse la Universidad en reactivadora del centro histórico-artístico, sin embargo, la configuración del panorama actual con las últimas rehabilitaciones permite apreciar un futuro más alentador de la Universidad con respecto al patrimonio histórico-artístico del centro de la ciudad.

Continuando con este empeño, la universidad de Granada ha emprendido la rehabilitación de la Madraza. La antigua universidad islámica empieza a cobrar nueva luz arquitectónica con un cuidadoso plan de rehabilitación en el que ya se ha finalizado una primera fase en las cubiertas y en breve se iniciará la segunda fase para resolver el problema de humedades e intervenir en la fachada. Un tercera fase centrada en el espacio interior nos permitirá abrir las puertas de la Madraza a la ciudad, para ser el corazón de extensión cultural de la Universidad.

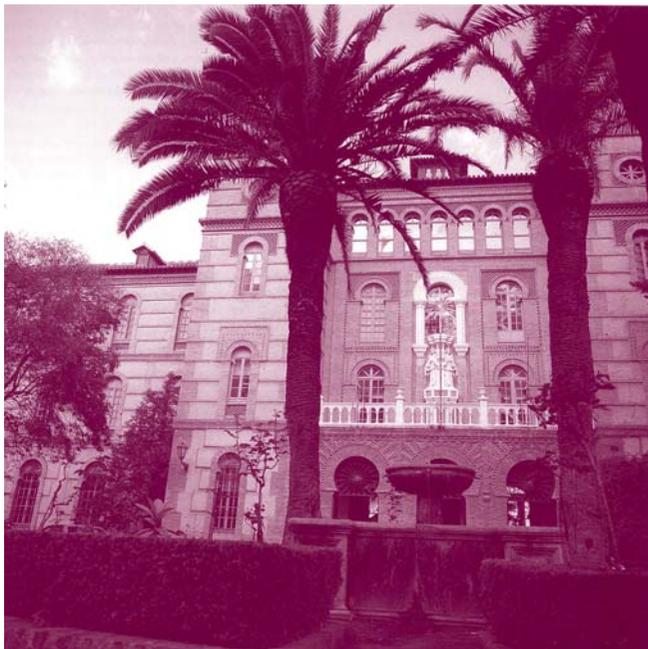
Los esfuerzos humanos y económicos dirigidos a la Madraza no nos han hecho descuidar otras intervenciones en bienes inmuebles. Recientemente se han hecho varias intervenciones en el Palacio de las Columnas, actual Facultad de Traducción e Interpretación, aunque somos sabedores de la necesidad de seguir esforzándonos en este edificio de estilo neoclásico, y que algunos han atribuido sus trazas a Juan de Villanueva, para que vuelva a brillar en todo su esplendor. El esfuerzo sin duda merecerá la pena.

Intervenciones más puntuales se han proyectado en la Fachada de Derecho, antiguo colegio de San Pablo, ya que mediante convenio con el programa URBAN nos va a permitir trabajar conjuntamente al Ayuntamiento y a la Universidad, contribuyendo al ya iniciado acondicionamiento y mejora de la zona de San Jerónimo. Este proyecto sobre la fachada de la Facultad de Derecho será llevado de la mano de profesionales y especialistas de la Universidad y se iniciará en breve. La intervención en esta fachada es una más de

las múltiples actuaciones que se están haciendo y se pretenden llevar a cabo con el fin de dignificar el edificio en sus usos y espacios. De ahí el sentido de la ampliación de la Biblioteca y sus zonas adyacentes a la vez que intentamos evitar la excesiva parcelación de espacios en el interior de estos edificios históricos.

Otra intervención puntual se va a ejecutar en el Colegio Máximo de Cartuja, declarado Bien de Interés Cultural, donde además de intentar recuperar espacios y volúmenes en el edificio se va a intervenir en el Salón de Grados con una obra que estará centrada primeramente en eliminar las humedades que han afectado seriamente a las pinturas, para en una segunda fase recuperar las pinturas murales así como adecuar el espacio.

Por otro lado, nuestra miras no pueden evitar dirigirse al Hospital Real. La necesidad y exigencia de un plan inte-



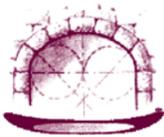
Colegio Máximo de Cartuja

gral supone una empresa que va a requerir un gran esfuerzo humano y económico y para lo cual se han iniciado los pasos oportunos. La recuperación del entorno, del propio edificio, así como un adecuado uso, son tareas en las que la ilusión y empeño del Excmo. Sr. Rector Magnífico de esta Universidad y del Excmo. Sr. Vicerrector de Patrimonio, Infraestructura y Equipamiento, nos alientan a trabajar en las posibles alternativas de actuación y financiación.

Otras intervenciones en las que de una u otra manera interviene la Universidad ha sido la ya finalizada Casa del Almirante, cercana a la Iglesia de San José en el Albayzín, u otros proyectos que están en marcha como el del antiguo Hospital Militar, sede de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura, o intervenciones puntuales en la Casa de Porras.

En este punto, es importante anotar que todo este tipo de intervenciones puntuales son entendidas desde una manera global. Intentamos analizar el problema en el conjunto global del edificio. Ello requiere un proceso más lento pero más coherente y a largo plazo más beneficioso para el bien inmueble.

Dentro de la intervención en los bienes inmuebles hemos de apuntar la finalización de las excavaciones en el antiguo Hospital militar. En estos momentos, nuestra mayor ilusión está en la recuperación de los Hornos romanos de Cartuja, uno de los pocos restos romanos que se conservan de la ciudad de Granada. Además de que ya hemos llevado a cabo una serie de actuaciones para preservarlos mínimamente, así como otras excavaciones en espacios cercanos, hemos iniciado, con la inestimable ayuda del Departamento de Prehistoria y Arqueología, la conversión de este espacio en un campo de prácticas para la Universidad,



en un “laboratorio” privilegiado con el que podamos contar. En la actualidad estamos elaborando un plan en el que trabajando de manera interdisciplinar entre otros con el Área de Arqueología, con la Escuela Técnica Superior de Arquitectura, con la Escuela Universitaria de Arquitectura Técnica, con especialistas de restauración de la Facultad de Bellas Artes, con el Departamento de Historia del Arte..., nuestros alumnos puedan hacer prácticas con tareas de consolidación, de mediciones, de estudio de la flora, proyectos de protección y adecuación de un campo arqueológico... A la vez que podemos formar a nuestros alumnos podemos ir consolidando el uso de este espacio para que no esté en abandono. Un proyecto abierto en el que serán bien recibidas aquellas áreas que quieran participar y colaborar.

El mismo afán de revitalizar los espacios arqueológicos en el Campus de Cartuja, nos ha movido a este equipo a emprender la dignificación del entorno del Monasterio de Cartuja.

Pero a lo largo de la historia, la Universidad ha sido tanto tutelar de la rehabilitación de edificios y obras artísticas como mecenas de nuevos proyectos. Un recorrido por algunos de sus proyectos de nueva creación nos permiten vislumbrar la pluralidad y variedad de formas que la caracterizan, aun tratándose de un mismo edificio. Modernidad y tradición se aúnan en nuestro patrimonio.

Por otro lado, y en lo que se refiere al patrimonio mueble, la primera tarea para una correcta preservación del patrimonio es su inventario. En este sentido estamos finalizando la revisión y actualización del Inventario de Bienes Muebles que ya se iniciara años atrás, tarea en la que incluimos una campaña de revisión, ya finalizada, y llevada a cabo conjuntamente con los conservadores del Museo de Bellas Arte de Granada así como con los conservadores del Museo del Prado, instituciones que en su momento realizaron depósitos en la Universidad de Granada. Esta tarea de revisión del inventario debe ser continuada en campañas anuales, de ahí las inspecciones que regularmente hemos iniciado.

La finalización de este inventario nos permite centrar nuestros esfuerzos en una publicación en formato CD-R del catálogo de nuestro patrimonio mueble que saldrá en

breve. Esperamos que un futuro a medio plazo podamos editar una publicación en papel.

La otra línea de actuación se ha centrado en un proyecto novedoso que se inaugura en esta Universidad como es la conservación preventiva del patrimonio mueble. Prevenir posibles deterioros mediante un pequeño estudio sobre su adecuada ubicación, una limpieza superficial, o algunas fijaciones cuando sean precisas, supone una tarea fundamental y necesaria. Para ello se han adquirido diferentes aparatos de limpieza y de medición de la luz y la humedad con los que la Universidad no contaba. Además, esta conservación preventiva nos está permitiendo elaborar un proyecto a corto y medio plazo de intervenciones urgentes.

Esta conservación preventiva no supone no intervenir en aquellas obras que se estime necesario. La tarea es inmensa. Poco a poco, y con el trabajo por parte de miembros de la comunidad universitaria así como de profesionales, hemos podido finalizar la restauración de obras como el Cristo Crucificado de la Escuela de Mena del Hospital Real así como emprender las restauraciones, ya finalizadas, de obras como “La Gestante” de Manuel Maldonado, las bancas de sacristía del siglo XIX del Hospital Real, el cuadro de San Juan de Dios que se expone cerca de la celda de San Juan de Dios en el Hospital Real, el piano de cola que se ha reubicado en el Aula Magna de Medicina y recientemente el tapiz del Aula García Lorca de la Facultad de Filosofía y Letras.

Para este trabajo con el patrimonio mueble ya contamos con el espacio para la creación del Gabinete de Restauración de la Universidad que estará ubicado en la Casa del Almirante, donde se impartirá el título propio de restauración y con cuyos profesores y alumnos contaremos para algunos aspectos de la conservación preventiva y futuras intervenciones.

Por último, no queríamos dejar de mencionar nuestro interés en las nuevas adquisiciones de obra mueble. Aunque se han hecho algunas adquisiciones, y especialmente el Secretariado de Patrimonio gestiona la compra de obras dentro de “Promoción de Jóvenes Valores”, sin embargo, los esfuerzos de la Universidad se han centrado en iniciar una colección de arte contemporáneo que por vía de las donaciones se está consiguiendo con el trabajo, esfuerzo e ilusión del Secretariado de Artes Visuales. Una colección de gran calidad y necesaria para el panorama artístico universitario.

En definitiva, insistimos en la idea de la necesaria salvaguarda de nuestro patrimonio histórico-artístico que pasa por su protección y conservación así como la necesaria difusión y conocimiento. En la medida en que podamos, los que ahora tenemos el encargo de la gestión de este patrimonio, dedicaremos nuestro tiempo, trabajo y nuestra mayor ilusión, pero más allá de los cargos académicos o de coyunturas políticas y temporales, la protección de nuestro patrimonio es una labor de todos. Todos somos corresponsables de su salvaguarda. ■



Fachada de la Facultad de Derecho

M^a Elena Díez Jorge es Directora del Secretariado de Patrimonio de la Universidad de Granada y Profesora Titular del Departamento de Historia del Arte.

El edificio Zaida

y la tradición de lo nuevo

José Miguel Gómez Acosta

Hay que rehacerlo todo, comenzando por el principio.
Fernando Távora, 1947.



Fotos: José M. Gómez Acosta

La ciudad como permanencia y transformación

Pensar qué significa la sustitución de un edificio como el Hotel Zaida por la nueva construcción que se levanta ante nuestros ojos, supone una profunda reflexión acerca de la naturaleza de la ciudad y de lo que representan en ella la permanencia y la transformación de sus edificaciones, espacios y tramas. El solar donde se alza el nuevo edificio Zaida, obra del arquitecto portugués Álvaro Siza Vieira, es uno de esos lugares que han ido conformando el imaginario de la ciudad de Granada hasta convertirse en uno de sus centros urbanos más representativos. Desde las imágenes que nos muestran el paso del río Darro y sus puentes, hasta la actual plaza contemporánea, se ha ido produciendo una serie de transformaciones radicales en la configuración urbana y arquitectónica de su entorno. Sin embargo, una mirada desprejuiciada puede encontrar un grado similar de sugestión e interés entre la visión decimonónica de, pongamos por caso, la pintura de Darío de Regoyos, y la complejidad de los diversos niveles de actividades superpuestas y simultáneas de nuestros días. La confluencia del edificio Zaida y Puerta Real es uno de los escenarios de mayor vitalidad urbana de la ciudad, donde es posible seguir con precisión las diferentes estrategias que han transformado su imagen de manera tan acusada (variación de la escala de la edificación, embovedado del río, reconocimiento de hitos singulares). El nuevo Zaida puede entenderse, por tanto, como una etapa más, por ahora la última, de un proceso de continuo cambio en el que las piezas urbanas se crean y se destruyen, se insertan y se reordenan. Así, Granada presenta en Puerta Real una de sus caras más contemporáneas, donde conviven sin recelo ejemplos variados tanto de la arquitectura histórica como de las propuestas con las que cada época ha ido marcando su forma de entender la ciudad.

Quizá la enseñanza de su entorno no sea otra que la de permitir el cambio: cuando la ciudad requiere de nuevos espacios y estructuras, la sustitución o transformación de su arquitectura se convierte en algo necesario, sin que esta pérdida tenga, por fuerza, que resultar negativa. Frente a la musealización de los centros históricos, aparece una posibilidad de actuación que pretende crear la conciencia de una tradición de lo nuevo.

Complejidad, mezcla, tradición y modernidad

Para la generación de arquitectos portugueses que desarrolla su obra en la segunda mitad del siglo XX, la modernidad no será sino una síntesis entre la multiplicidad de las necesidades y posibilidades del hombre. Esto se traduce en la búsqueda de un conjunto de reglas no establecidas a priori, evitando reducir la arquitectura a un procedimiento único, para entenderla como un proceso de transformación de modelos y contextos preexistentes. El alejamiento conceptual de las vanguardias se hace evidente a través del *análisis del lugar* y de un cierto *manierismo* consistente en la confrontación con la tradición mediante la manipulación crítica y artística de un lenguaje ya establecido. La manera de valorar esta arquitectura se aleja de los instrumentos de la crítica tradicional, se desmarca de la mera apariencia formal de los edificios terminados, para enfatizar el proceso de producción, el porqué conceptual que permite descifrar unas claves tras la lectura del proyecto. En este sutil equilibrio de complejidad, mezcla, tradición y modernidad podemos inscribir el nuevo edificio Zaida. Para comenzar, vemos cómo éste no sólo abarca al edificio histórico del Hotel Zaida, sino que recoge además una pequeña y reciente edificación posmoderna sin interés y una hermosa casa patio del siglo

.../...

.../...

XIX. Es aquí donde el proyecto empieza a jugar con la complejidad, pretendiendo regularizar un desequilibrio que la ciudad muestra en ese punto. Las premisas de partida son claras y contundentes:

1. Reestructurar las proporciones y la escala que el edificio ha perdido frente a la ciudad que ha ido surgiendo a su alrededor.
2. Establecer relaciones visuales con el paisaje circundante, convirtiendo al edificio en un punto vigía privilegiado sobre la ciudad de Granada.
3. La recuperación de la casa patio, insertándola como un elemento más de la actuación.

El nuevo Zaida es un edificio que sustituye a dos de las edificaciones existentes y engloba transformándola a una tercera. Y es aquí donde quizá radique su mayor interés, puesto que podemos entenderlo como una actuación enriquecedora, que aporta algo a la ciudad, a la vez que sustituye si prejuicios aquellos elementos que juzga necesario. Frente a la ciudad que desaparece, la buena arquitectura aporta una ciudad emergente que continúa el proceso sin fin de evolución urbana, que deja su marca como uno más entre los múltiples sedimentos de la historia.

La materialización de una idea

¿Cómo aborda el nuevo Zaida el orden desconocido de una heterogeneidad no tipificable? La ciudad se presenta como una reunión fragmentaria que no quiere esconder su realidad ni su relación constante con otros fragmentos que nunca se complementan, ni pueden reducirse a un discurso lineal. Ante esto, el proyecto de Álvaro Siza da respuesta a una serie de inquietudes y problemas concretos que la transformación urbana ha puesto sobre la mesa. Cara al exterior, el edificio presenta tres imágenes bien diferenciadas: primero, el simbólico frente a Puerta Real, donde la construcción alcanza niveles de significación urbana singular, en la tradición de edificios cercanos como el Hotel Victoria o la sede de Correos, incluso con un remate que singulariza su posición con espíritu clásico. En segundo lugar la cara que da a la acera del Darro, en donde el edificio toma la escala de la gran avenida urbana, asomándose de manera continua a su frente de calle-corredor. Por último, la fachada de la Carrera de la Virgen, donde el proyecto se adapta en una serie de volúmenes retranqueados a la calle bulevar, esponjándose para dejar penetrar el paisaje hasta lo profundo de las viviendas. Una cuarta cara sería la medianería que antes se asomaba amenazante sobre el hotel Zaida y que ahora queda perfectamente incorporada en el discurso, tras la casa patio.

Si el edificio funciona de manera fragmentaria para dar respuestas a la multiplicidad urbana en la que se encuentra, no es menos mestizo en cuanto a solucionar los requerimientos de uso y estructurales. El edificio Zaida ejemplifica la nueva situación híbrida de la arquitectura, donde los usos ya no son únicos. Así, si las primeras plantas conforman un zócalo firme y compacto dedicado a la actividad bancaria, asomándose generosamente a la ciudad, las plantas altas recrean una escala doméstica en la que aparece una fuerte relación entre los paisajes interior y exterior, un riquísimo juego de veladuras y miradas sucesivas que remite desde la más avanzada contemporaneidad a esquemas tradicionales de la arquitectura granadina. En este diseño, en apariencia tan clásico, como puede suponerse el zócalo, el cuerpo y la coronación, se desarrolla un programa mixto donde adquieren igual protagonismo las oficinas, las viviendas, el mirador, la terraza cubierta, o el paisaje exterior.

La solución constructiva del edificio responde a la complejidad de sus usos y escalas. Resuelto mediante unos muros de hormigón, que rozan en ocasiones el alarde estructural, el nuevo Zaida libera el espacio interior de las plantas bancarias y el sótano en un continuo diáfano, flexible y modificable, sin pilares ni particiones, sustentado por las pantallas estructurales de sus muros perimetrales, que acogen a su vez las instalaciones dentro de su grosor, y por la caja de escaleras. La singularidad constructiva del edificio radica en cómo casar unas plantas inferiores libres con unas plantas altas de vivienda retranqueadas en torno a un patio mirador y por último coser también el remate de cubierta, donde entra en juego una estructura mixta metálica. Podemos decir que la estructura se adapta en cada nivel a unas necesidades distintas, trabajando simultáneamente en una superposición de capas, de tal forma que precisa del trabajo conjunto, no aislado, de los diversos profesionales relacionados con la construcción material del edificio.

Álvaro Siza, con su proyecto para el edificio Zaida, entiende la tradición de una manera activa y comprometida. Si pensamos que la arquitectura de cada época refleja la expresión formal de un espíritu, sólo cabe concebir la tradición como la obligación de mantener viva dicha energía en su transformación, movilidad y fluidez. La tradición de lo nuevo puede consistir en el simple legado de obras que recreen el mito de un determinado tiempo y lugar, que den testimonio de los logros e inquietudes humanas de un momento histórico. Inserto en su particular *estrategia de la memoria*, el edificio Zaida está llamado a ser un punto de referencia en la tradición arquitectónica de la ciudad de Granada. ■



Don Antonio Domínguez

La huella del maestro

Francisco Sánchez-Montes
González

Miguel Luis López-Guadalupe
Muñoz



piniones

Don Antonio Domínguez Ortiz (Sevilla, 1909-Granada, 2003) tuvo la rara fortuna de disfrutar hasta el último día de una excelente capacidad física y mental, lo que le permitió siempre trabajar en su incesante actividad intelectual. Y el perfil de una vida de larga experiencia —de casi un siglo— recorrió el convulso transcurrir de nuestro país a todo lo largo de la pasada centuria del XX: desde la remota y sangrienta “Semana Trágica” de Barcelona y la caída de Moret, vivida en tiempo del recién nacido, pasando por la dictadura de Primo de Rivera, la posterior abdicación del monarca, la siguiente y ansiada Segunda República, la dura sublevación franquista con su consecuencia de muerte, hasta cerrar, año a año, aquel siglo con los tiempos de la actual democracia.

Quiso así el destino, con sus cambios, que por los ojos de don Antonio desfilaran los acontecimientos y personajes de una historia que enlaza con su lectura de la vida y su gran capacidad de expresar el devenir de nuestro pasado. Pues sobre él, como en tantos intelectuales, pesan múltiples posibilidades para poder acercarnos al perfil de su persona: los rasgos individualizados del hombre, su memoria del tiempo colectivo y, a distancia de la mayoría, la labor de quien fuera el mejor Historiador.

En lo más íntimo, del más lejano tiempo del que fuera aún un niño, pesan los sevillanos recuerdos de quien es bautizado en la parroquia de San Pedro. Como juega también un papel el oficio paterno, aquel ejercido por Salvador Domínguez: tallista, dorador y restaurador de imágenes, labrando así el recurso familiar que poco sedujo en posible herencia material a Antonio —pese a su ayuda en el taller—. Así, quien era el hijo mayor, cambió la madera por los libros, demostrando, con su escasa edad, la rápida capacidad de aprender. Fueron tiempos felices, los del niño que crece, pero tristemente cortados, en la frontera de tan sólo los ocho a nueve años, por la muerte de la madre.

Un salto de la imagen, tras su paso de escolar por los Escolapios y junto a posteriores años en que colabora en el taller del padre, nos presenta al ya adolescente, rozando los catorce años como alumno oyente (por no poseer aún la edad legal) en el primer curso de la Escuela Normal y trazando la idea —sería el amplio futuro— del magisterio que lo acompañó en vida. Aquellas aulas, en sus palabras, con unas “miserables condiciones materiales”, abrieron también —como



Lola Miranda

contraste del mal estado físico del espacio— su pensamiento a la ideología liberal de entonces y esencialmente por el compromiso progresista que muchos de sus docentes ejercían en los estudiantes.

En secuencia posterior, alentado por la idea de alcanzar la mejor formación, decidió continuar en su aprendizaje ascendente al ingresar en la Facultad de Filosofía y Letras de la Hispalense en tiempos de una intensa agitación social y con la protesta estudiantil a punto de la calle, conociendo una universidad donde recibió las sólidas enseñanzas de Jesús Pabón, de Diego Angulo, de Juan de Mata Carriazo; alcanzando en ella el definitivo título de Licenciado que, en reconocimiento a sus méritos académicos, recibió el Premio Extraordinario por el más brillante expediente.

Son años cruciales, en los que la Historia sale al encuentro no tan sólo para su conocimiento, ya que, también por ser uso del oficio, surgen por aquellas fechas las primeras incursiones en los archivos y bibliotecas sevillanas. Y desde entonces —como una norma más que cumplir— serán largas las horas que don Antonio vivirá en el lugar que también habitan los papeles antiguos. En ocasiones, las más, como un hombre solo, pero también, en otras, con la excelente compañía de aquellos quienes compartían

tal pasión. Así, nos recuerda John Elliott que, al visitar por vez primera Simancas (era en el año 1953), pudo conocer a Domínguez Ortiz y “estuvimos sentados en la misma mesa y trabajando más o menos sobre los mismos documentos. Vivimos juntos en la residencia de investigadores, cenábamos cada noche y fue para mí una gran experiencia”, naciendo de tal contacto entre los folios una muy fuerte y duradera amistad.

Como fórmula de abrirse paso en la vida se presenta a la primera convocatoria de oposiciones de maestro de la II República, ganando una plaza de enseñante en Écija el año de 1932, es su primer y también efímero puesto docente. Al poco tiempo se inicia en el recorrido profesional de la experiencia: en 1933, con una beca, asiste al primer curso de la recién creada Universidad de Verano “Menéndez Pelayo” y que coordina Don Ramón Menéndez Pidal. Seguidamente, y tras una selección de entre los muchos aspirantes, es enviado por la República a Barcelona donde en su Universidad Central se imparte el novedoso “curso de formación” —inspirado en el krausismo de Fernando de los Ríos— destinado a suplir la laguna dejada en la enseñanza hispana por el cierre de los colegios religiosos. A su finaliza-



.../...

ción, el joven docente —en razón a su buen número de promoción—, pudo elegir volver a su ciudad de Sevilla y donde en su instituto “Murillo” es ya profesor de Secundaria, mientras que, siempre bien cercano a la Hispalense, regresa de nuevo a las aulas universitarias para impartir sus clases como profesor auxiliar de Historia Moderna y Contemporánea.

Será en Sevilla, con su familia paterna, donde tenga que vivir don Antonio el estallido de la guerra civil, con todo su drama humano, y con la inútil pérdida de sangre tras la dura represión de la ciudad andaluza por unos sublevados que, entre otras actuaciones, cerraron su universidad y depuraron a algunos de sus docentes. Quizás tal hecho fuera un punto crucial y decisivo, ya que hubo de optar, al fin, por su modelo profesional y, tras opositar de nuevo, alcanza la cátedra de instituto el año de 1940.

Elige como primer destino el Instituto femenino de Palma de Mallorca, recordando aquellos sus primeros traslados insulares en los “viejos, ruidosos y horrorosos aviones que partían desde el aeródromo de Tablada”. Mientras que, en su mundo más íntimo, ya por entonces está casado con Doña Magdalena Iglesias, con quien recorrerá los varios destinos de los tiempos de cambio: de Palma a Cádiz y, desde la corta estancia en ella, hasta la primera llegada en 1943 a Granada —aquella que sería “su otra ciudad” y el hogar donde crear su familia—. Desde Granada, ya en 1967, será su nuevo destino en Madrid donde, por desgracia, volverá la renovada soledad de la ausencia de la mujer con la muerte de su esposa en 1978. Hasta que, ya por último, con la jubilación, regresa definitivamente a la ciudad de la Alhambra en el año de 1981.

Su incesante recorrido vital, con los continuos traslados, fue por causa de la libre elección de ser docente en la Enseñanza Media, o bien, quizás forzado desde algún desafecto universitario sobre el cual aún se mantiene un cierto rasgo de misterio e incompreensión. En todo caso, en defensa de la propia opción personal, como también unida a la visión pesimista del deterioro progresivo del prestigio docente en los institutos, apelaba don Antonio con orgullo a las palabras de Marañón diciendo que tal enseñanza “más debiera llamarse Medular, porque es la clave de la bóveda de todo sistema educativo bien entendido”. Como igualmente, y no ubicando su labor en ningún planteamiento de cortas miras, el más fructífero legado de don Antonio sería el del investigador —también trasgresor del mezquino encasillamiento profesional—, y donde se extrae el valor científico real que muchos historiadores, incluidos en la amplia nómina un gran número de universitarios, reconocieron como un magisterio único. Sin que nadie, en el sentido



Lola Miranda

estricto de tal palabra, y por una paradoja, pudiera sentirse un directo discípulo de don Antonio.

Su enorme enseñanza fue su huella: la entregada fuera y dentro de las aulas, la oída de una conferencia en aquel pueblo indeterminado y la también dictada en la lección magistral de la Real Academia de la Historia. Y nos quedó, para siempre, la vertida en una clara escritura de negro sobre blanco; para ser leída, y aprendida, por todo aquel que mire hacia una historiografía edificada sobre más de cuatrocientos artículos y varias decenas de libros que son hoy su herencia.

A don Antonio, en cumplida justicia, le llegó en vida el reconocimiento a sus méritos: “Premio Príncipe de Asturias en Ciencias Sociales”, Doctor “Honoris Causa” por varias universidades —entre ellas la granadina—, “Andaluz Universal” e “Hijo Predilecto de Andalucía”, “Oficial

Don Antonio (Domínguez Ortiz) *In memoriam*

El pasado 21 de enero, víctima de un derrame cerebral, murió en el Hospital Clínico de Granada el historiador Antonio Domínguez Ortiz a la edad de 93 lúcidos años, considerado un verdadero maestro por todos sus muchos discípulos y hombre cordial para quien quiso acercarse a su obra y, sobre todo, a su persona, conversador entrañable y un auténtico sabio.

Nació en Sevilla el 18 de octubre de 1909, hijo de Salvador Domínguez Gordillo y Antonia Ortiz Morilla, siendo bautizado en la parroquia de San Pedro. En 1918 ingresa en el colegio de los Escolapios, compaginando sus estudios con el trabajo manual en el taller paterno de tallista. En 1927 obtiene el título de Maestro y se matricula en la Facultad de Letras. En 1932 obtiene la licenciatura en Historias. Tras ganar el Concurso de Oposición es destinado a Ecija como maestro. Al año siguiente obtiene plaza en Secundaria y es destinado al Instituto Murillo de Sevilla, compartiendo clases en la Universidad Hispalense como profesor auxiliar. En 1940 gana la Cátedra de Instituto y marcha a Palma de Mallorca. Tras dos años, regresa a Cádiz. En 1944 llega por vez primera a Granada e imparte clases en el Instituto Ganivet. En 1959 pasa a ser titular del Instituto Padre Suárez. En 1968 se traslada a Madrid, ejerciendo como profesor en los institutos Tirso de Molina y Beatriz Galindo. En 1974 ingresa en la Academia de la Historia. En 1979 se jubila como profesor, estableciéndose definitivamente en Granada en 1981.

Entre los numerosos premios recibidos a lo largo de su dilatada vida destacan el Príncipe de Asturias de Ciencias Sociales (1982), el Menéndez Pidal de Investigación Histórica (1986) o el Nacional de Historia (1998). Fue Académico de la Historia.

De sus reconocimientos públicos cabe reseñar el de Doctor Honoris Causa por varias Universidades entre las que se cuentan las de Barcelona (Central), Madrid (Complutense), Córdoba, Sevilla, Cádiz, Burdeos y Granada (1976), el de Andaluz Universal (1983), el de Hijo Predilecto de Andalucía (1984), la Medalla de Oro e Hijo Predilecto de la ciudad de Sevilla o el de Medalla de Oro e Hijo Adoptivo de Granada (2000).

de las Artes y las Letras de la República de Francia”, “Medalla de oro e Hijo Predilecto” en la ciudad que le vio nacer, por igual en la Granada donde residió... acumulando, sobre su persona, el mayor número de expresiones de gratitud que nunca un investigador de las humanidades recibió y que él siempre dedicó en su humildad a la construcción del edificio de la Historia.

Desde el punto de vista historiográfico, el trabajo de Domínguez Ortiz supone, sin albergar duda ninguna, la principal aportación al modernismo español en las últimas cuatro décadas. Huyendo siempre de etiquetas de escuela y de grandilocuentes filosofías de la Historia, la obra de don Antonio, personalísima, es la del maestro vitalista que con placer y afán de enseñar indaga en el terreno de la Historia utilizando principalmente las fuentes directas de los archivos.

Sobre esta base establece un método de trabajo sencillo, pero efectivo, consistente en el rigor en la consignación de datos, la permanente apertura a corregir las noticias desfasadas, su honradez profesional, su búsqueda de explicaciones desde el sentido común (las razones más sencillas suelen ser las más acertadas) y la agilidad de una pluma, que sigue deleitando a quienes se acercan a su quehacer.

Muy atrevida fue su opción, al comienzo de su labor investigadora, por estudiar a las minorías marginadas, tan desapercibidas, u ocultadas, en muchas obras de Historia de España. Fue desgranando artículos y también monografías sobre los esclavos (1952), los conversos (1955, 1971), los extranjeros (1960) y los moriscos (1978), en ese espléndido libro escrito en colaboración con Bernard Vincent, que lleva por subtítulo *Vida y tragedia de una minoría*.

La sociedad era, en aquellos años, su obsesión, su mesurada obsesión. Es evidente que Domínguez Ortiz ha abierto como nadie, y antes que nadie, la senda firme de los estudios de historia social, perfilando magistralmente los grupos humanos en la época del Antiguo Régimen. Cada una de esas obras es una lección que nos acerca aquel mundo al nuestro, o lo que es igual aquellos hombres hasta nosotros. Con todo rigor y paciencia va desgranando, al estilo de los *exempla* tan comunes en la historiografía anglosajona, datos y más datos sobre el modo de vida, riqueza y expresión de las clases sociales, especialmente de los estamentos privilegiados.

No desdeña ninguna información para conformar ese prodigioso puzzle que, a la vez que tomaba parte en la originalísima y revisionista *Historia social y económica de España y América* (1958), dirigida por Vicens Vives, nos

ofrece en *La sociedad española en el siglo XVIII* (1955) y, más tarde, en *La sociedad española del siglo XVII* (1963 y 1979); obras que en su día pasaron casi desapercibidas – como la personalidad ingente de su autor– y que hoy constituyen la base preciadísima sobre la que se asientan los estudios de la sociedad española en la época moderna. ¿Qué alumno o curioso de la historia no ha leído esa joya de bolsillo, en la que sintetiza perfectamente los contenidos de ambas monografías, que es *Las clases privilegiadas en el Antiguo Régimen* (1973)?

Lecciones sabrosas de un historiador que se aproxima al tema de estudio sin prejuicios, sin las reservas que aquella España del franquismo mostraba hacia el “disoluto” siglo XVIII. Sólo unos pocos, entre ellos Domínguez Ortiz, se atrevían a fijarse en un siglo “tan poco español” como aquél y, sin embargo, cargado de tantas esperanzas, como proyectos incumplidos, para nuestro país. La España del *quiero y no puedo*, superando las caprichosas disputas decimonónicas, más políticas que historiográficas, emergía con una personalidad propia en las páginas escritas por don Antonio.

Toda una revisión del siglo XVIII español, mostrando la debida atención, que otros habían obviado, a la periferia y, en general, a la realidad regional española, aflora en *Sociedad y Estado en el siglo XVIII español* (1976). Y muy lejos de las revisiones de circunstancias en torno a la figura de Carlos III, su *Carlos III y la España de la Ilustración* (1988) nos ofrece un diagnóstico certero de un reinado y de una época que todavía hoy, por su dinamismo y altura de miras, sorprende a los amantes de nuestra Historia.

No rehusó tampoco, en el comienzo de sus investigaciones, abordar un tema tan engorroso –cualquiera que haya intentado indagar en la “contabilidad” del Antiguo Régimen sabe a qué nos referimos– como las cuentas del Estado. Tildar de aportación a la historia económica su monumental *Política y Hacienda de Felipe IV* (1960) es reducir a una parcela concreta una obra que abarca, en su complejidad, todo un período crucial de la Historia de España. Al igual que Carande, también en solitario, indagaba en las finanzas de Carlos V, Domínguez Ortiz analizaba los avatares políticos del reinado de Felipe IV desde un estudio exhaustivo de los recursos económicos del Estado, sobre la base de generosos documentos destilados por el Archivo de Simancas. Sobre esta importante parcela de la historia moderna, cargando las tintas sobre su repercusión social, volvería años más tarde en *Política fiscal y cambio social en la España del siglo XVII* (1984).

.../...

De sus amplísima obra se podría escoger la siguiente bibliografía:

- Orto y ocazo de Sevilla (Sevilla, 1946. 4ª ed. Sevilla, 1991).
- La sociedad española del siglo XVIII (1955).
- La clase social de los conversos en Castilla en la Edad Media (1955. 2ª ed. 1991).
- Política y Hacienda de Felipe IV (Madrid, 1960. 2ª ed. Madrid, 1983).
- Crisis y decadencia de la España de los Austrias (Madrid, 1969. 2ª ed. Barcelona, 1989).
- La sociedad española en el siglo XVII. (2 vols. 1963 y 1970. 2ª ed. Granada, 1992).
- El Antiguo Régimen: Los Reyes Católicos y los Austrias (Madrid, 1973. 4ª ed. 1999).
- Alteraciones andaluzas (Madrid, 1973. 2ª ed. Sevilla, 1999).
- Hechos y figuras del siglo XVIII español (Madrid, 1973. 2ª ed. Madrid, 1980).
- Desde Carlos V a la Paz de los Pirineos (Madrid, 1974).
- El Barroco y la Ilustración (Sevilla, 1976).
- Historia de Sevilla. Sociedad y estado en el siglo XVIII español (Sevilla, 1977).
- Sociedad y mentalidad en la Sevilla del Antiguo Régimen (Sevilla, 1979).
- Historia de los moriscos. Vida y tragedia de una minoría (Madrid, 1978) en colaboración con Bernard Vincent. Con posteriores reediciones.
- Autos de la Inquisición en Sevilla (Sevilla, 1981. 2ª ed. Sevilla, 1994).
- Andalucía, ayer y hoy (Barcelona, 1983. 2ª ed. Madrid, 1996. 3ª ed. Málaga, 2002).
- Política fiscal y cambio en la España del XVII (Madrid, 1984).
- Instituciones y sociedad en la España de los Austrias (Barcelona, 1985).
- Las clases privilegiadas en el Antiguo Régimen (Barcelona, 1985).
- La Sevilla del siglo XVII (Sevilla, 1986).
- Los judeoconversos en España y América (Barcelona, 1988).
- Las claves del despotismo ilustrado (1715-1789) (Barcelona, 1990).
- Carlos III y la España de la Ilustración (Madrid, 1990).
- Sociedad y Estado en el siglo XVIII español (Barcelona, 1990).
- Los judeoconversos en la España moderna (Madrid, 1991. 2ª ed. Madrid, 1993).
- Los extranjeros en la vida española durante el siglo XVII (Sevilla, 1996).
- Carlos III y la España de la Ilustración (Madrid, 1996).
- La sociedad americana y la corona española en el siglo XVII (Barcelona, 1996).
- Estudios americanistas (Madrid, 1998).
- España. Tres milenios de historia (Barcelona, 2000).



Domínguez Ortiz es también el historiador de Andalucía, con mayúsculas. Su perspectiva regional se ejerce desde una postura tan mesurada que nos propone un modelo de Andalucía única no reñida con la pluralidad. Su discurso *La identidad de Andalucía* (1976), pronunciado en su investidura como Doctor Honoris Causa por la Universidad de Granada, es tan sugestivo en el planteamiento de ese pluralismo enriquecedor (totalmente compatible con una identidad andaluza) y tan sugerente en líneas de estudio, que hoy puede ponerse a cada una de ellas una relación de autores, con nombres y apellidos, que gracias a sus insinuaciones han avanzado considerablemente en el conocimiento del pasado andaluz.

Ya había tratado con certera apreciación la convulsión socio-política en la Andalucía del seiscientos (*Alteraciones andaluzas*, 1973) y seguiría ofreciendo trabajos bellísimos de historia regional, como los englobados en la *Historia de Andalucía*, (Planeta, 1980), que él mismo dirigió. Pero no queremos pasar por alto una monografía con perfil de ensayo que tanto nos enseñó y sigue enseñando sobre la historia de nuestra tierra, escrita sin retórica ni aspavientos, como es *Andalucía ayer y hoy* (1983), recientemente reeditada.

No escapan a su sagaz curiosidad los temas de historia local. De hecho, la practicó con su Sevilla natal en sus primeros trabajos de investigación, como aquel primer artículo sobre la población sevillana en la Baja Edad Media y en la época moderna (1941) y, de una forma especial, su *Orto y ocaso de Sevilla* (1946), que mereció un premio de la Diputación hispalense, y décadas más tarde, su *Sevilla del siglo XVII* (1984, en la bella colección de bolsillo de aquella Universidad). Sus planteamientos de historia local nada tienen de localista, pues en todos ellos planean las líneas generales de la Historia de España y parecen páginas escogidas con primor de un jardín mucho más frondoso, amplio y variado, que el jardinero conoce con precisión en sus especies, aromas y colores.

En fin, Domínguez Ortiz es el historiador de la Historia de España, desde la riqueza de ópticas y la complejidad de fenómenos, con sus aportaciones a diversas colecciones de Historia de nuestro país, manuales variados, que se siguen viendo en todas las librerías, de forma especial *El Antiguo Régimen: los Reyes Católicos y los Austrias* (1973), de la mítica "Historia de España Alfaguara", obra revisada profusamente en su edición de 1988 y que ha enseñado a generaciones enteras de historiadores el abc de nuestra historia en los siglos XVI y XVII.

Y es el autor también, tan amablemente dispuesto a ello, de ponencias para congresos locales, nacionales e internacionales, de prólogos de libros, de multitud de artículos hoy en día agrupados en riquísimas misceláneas temáticas, de uso general entre docentes y estudiantes de historia, como *Crisis y decadencia de la España de los Austrias* (1969), *Hechos y figuras del siglo XVIII español* (1973), *Sociedad y mentalidad en la Sevilla del Antiguo Régimen* (1979) o *Instituciones y sociedad en la España de los Austrias* (1985).

Una obra, pues, ingente y madura, reflexiva, como le permitió su sentido común y su longevidad. Fruto de esa madurez es sin duda su síntesis y ensayo último *España. Tres milenios de Historia* (2000). Aparece en ella la obra del sabio, término que él se negaría a reconocer, del profesor que no quiere dejar sueltos los distintos cabos de la Historia de España, que hilvana cada época con singular maestría y que se resiste a una enseñanza de la Historia de España reducida casi al nivel de lo anecdótico.

Un sabio, ciertamente, que sabía de qué hablaba cuando se pronunciaba sobre la estéril, por inútil, polémica sobre la Toma de Granada, sobre el arraigo social de la nefasta Inquisición o sobre las sombras, junto a las luces, del reinado de la Católica Isabel. Sobre estos temas se pronunció el maestro y lo hizo con autoridad, con la autoridad de esas miles de páginas impresas —una lección de historia en cada una de ellas— que nos ha dejado como el más firme puntal de su memoria. ■

Joan Ferraté

En la muerte de

El pasado 13 de enero murió en Barcelona el traductor y crítico Joan Ferraté, uno de los más significativos intelectuales españoles, en general, y catalanes, en particular.

Joan Ferraté nació en Reus (Tarragona) el 25 de noviembre de 1924 y fue el primer hijo del matrimonio formado por Ricard Ferraté y Gili y Amàlia Soler Roselló. Su siguiente hermano fue el poeta Gabriel Ferrater —éste optó por añadir la erre final al apellido paterno.

Creció en el seno de una familia acomodada, dedicada al negocio del vino, que le otorgó una excelente cultura. Cuando niño, contó con la compañía de una *fräulein* que le enseñó la lengua alemana.

En la Guerra Civil del 36, la familia marchó a Francia, en donde el padre ejerció un puesto diplomático.

Licenciado en Filología Clásica (1953), en el año 1954 decide partir de España. En la Universidad de Oriente de Santiago de Cuba fue profesor durante quince años. En 1955 publicó su primera obra de crítica literaria en catalán: *Carlers Riba, avui*. Al que siguen en 1957 *Teoría del poema* y en 1962 *La operación de leer*. Es ésta también la época de su conocidísima y todavía insustituible edición bilingüe —griego/castellano— *Líricos griegos arcaicos* (1968). En 1962 se trasladó a la Universidad canadiense de Alberta, de Edmonton, donde empezó impartiendo clases de literatura española para pasar después a la materia de literatura comparada. Ya en este momento Ferraté demostró su interés y profundo conocimiento de la literatura escrita en lengua inglesa. Destacaba por su agudeza e inteligencia a la hora de hacer lecturas tanto de los clásicos como de los contemporáneos. Fruto de todo ello es ese incomparable volumen titulado *Dinámica de la poesía* (Ensayos de explicación) (1968), una lección permanente de crítica literaria.

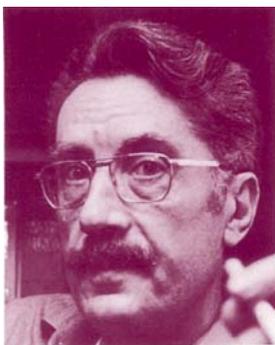
Entre 1970 y 1973 residió en Barcelona, siendo director literario de la editorial Seix-Barral. Ahí está su encomiable traducción de los 25 poemas de Cavafis (1970). Puso en catalán a escritores como Auden o Jarrell. Su versión de Elliot en *Lectura de «La terra gastada»* (1977) es toda una cumbre de su erudito trabajo de traductor. Tampoco ha de olvidarse la extensa labor crítica que llegó a realizar en 1979 con toda la poesía de Ausiàs March, preparando su edición canónica (*Les poesies d'Ausiàs March: Introducció i text revisat*).

Joan Ferraté también escribió poesía, en libros como *Les taules de Marduk i altres coses* (1970) y *Llibre de Daniel* (1976). Con posterioridad, toda la obra poética y las versiones de otros poetas se reunieron en *Catàleg general* (1952-1981).

Ha sido durante mucho tiempo el cuidadoso responsable de las ediciones de los poemas y textos de su hermano Gabriel. Así, por ejemplo, con *Sobre literatura* (1979), con *Sobre pintura* (1981) o con los últimos materiales personales dispersos tras su muerte que se reunieron en el volumen *Papers, cartes, paraules* (1986).

Y ahí están sus postreros libros de artículos: *Provocacions* (1989) y *Apunts en net* (1991).

Dicen que, desde hace unos años, había abandonado toda labor literaria, hastiado por la mediocridad que, a su juicio, embargaba el panorama de las letras españolas.



La infancia del terrorismo

Bernard Giossi

Frente a la insensatez de los actos terroristas, a muchos les desconcierta que unos seres humanos puedan cometer crímenes tan horribles. Pero pocos se preguntan cómo han llegado hasta ahí, cómo y hasta qué punto pudieron perder la dignidad humana, el respeto por su vida y, por ende, la de los demás.

Un niño a quien sus padres no cesan de repetirle que su vida no sirve para nada ni tiene ningún valor, y que vive a diario esa negación con palos, vejaciones y ofensas, asume profundamente el miedo que sus padres tienen de sus propias vidas. En Estados Unidos, una madre *crisiana fundamentalista* ahogó hace poco a sus hijos en la bañera para —explicó— «salvar su alma». Un padre *creacionista* remata con estas palabras una carta en la que advierte a su hija estudiante acerca del riesgo de exponerse a las teorías de Darwin: «Más te valiera estar muerta que perder la Fe». Una chica ya adulta se rebela contra las violencias que su padre le infligió cuando era niña: «Debí darte una paliza de muerte cuando todavía eras niña y tenías una oportunidad de entrar en el reino de Dios».

Éxtasis suicida

La desvalorización sistemática de la vida del niño por parte de sus padres le produce tal inseguridad que queda a merced de la manipulación de los poderes religiosos, militares o políticos que oprimen a la sociedad. En *Muslim Woman Magazine*, un programa ampliamente difundido por *Arab Radio and Television Network* (ART) y dedicado a la enseñanza del Corán, la señora Doaa' Amer presenta como modelo de musulmana a una niña de tres años y medio llamada Basmalah. Se pide a la cría que repita la lección que se sabe de memoria: que no le gustan los judíos, que son unos monos y unos cerdos porque Dios lo dice en el Corán. A un adolescente norteamericano de 17 años lo han metido sus padres en la *Missouri's Mountain Park Boarding Academy*, una escuela cristiana bautista fundamentalista como, según ellos, «alternativa educativa a la vida fácil y disoluta de las ciudades». Allí lo privan, con el beneplácito de sus padres, de sueño y de higiene, y lo someten a humillaciones, amenazas, chantajes, violencias físicas y a un total aislamiento.

En 1996, en esa misma «escuela», otro adolescente fue asesinado por dos correligionarios suyos. Hasta la fecha no ha sido clausurada. El 25 de abril de 2002, ART entrevistó al profesor Abdel Sadeq, rector de la facultad de psiquiatría de la universidad Ein Shams del Cairo. Éste explicó, no cabiendo en sí de gozo, que «la civilización occidental no tiene una concepción similar del sacrificio propio y del honor». Por tanto, los americanos «no comprenden la experiencia suicida del hombre bomba, ese sumo del éxtasis y la felicidad que se inicia con la cuenta atrás y culmina cuando se aprieta el botón». Todo ello con una gran sonrisa.

El autosacrificio

Hace poco la cadena *Arte* dedicó un programa especial a los kamikazes, esos seres que otros usan (y que se usan a sí mismos) como instrumentos de muerte. Un joven iraní que cuando la guerra entre Irán e Irak debía de tener 20 años recuerda que «para limpiar un campo de minas prestándose

voluntariamente a saltar por los aires se necesitaba a mil voluntarios». Seleccionaron a mil entre tres mil jóvenes voluntarios para una carrera a pie. A él no le tocó... Para que sus mayores los puedan tratar de ese modo es necesario que la fuerza vital de esos seres haya sido completamente extrañada y luego encauzada hacia el odio y la vergüenza de sí mismos.

Según un comentarista, los kamikazes «proceden de todas las clases sociales, y sólo su edad, alrededor de los veinte años, parece ser el *detonante* común de su compromiso». Este discurso nos revela lo que los adultos proyectan sobre la juventud, o sea, que es *incontrolable y peligrosa*. De hecho, todos estos jóvenes tienen en común una absoluta carencia de porvenir, una drástica reducción de su potencial de vida, debido a las monstruosas exigencias educativas de los adultos y a la violencia de la represión que han padecido. A fuerza de manipulación e instrumentalización, el ser se identifica totalmente con este terror a la vida de sus padres, que ya no puede sino encarnar el terror y la muerte para que por fin se le reconozca.

Otra explicación sugiere que los atentados suicidas conforman un arma adaptada a un mundo apocalíptico, y que esas formas de agresión conllevan la tentación de morir con una virulencia que se asemeje a la del agresor. Así ocurre, con la salvedad de que el auténtico agresor es el pariente inconsciente de las consecuencias de sus actos. En cuanto al enemigo, es el soporte con el que se va a jugar de una tacada la enormidad de la violencia vivida durante la infancia, cuando esa posibilidad se ofrece desde el poder.

En ese programa de *Arte*, un anciano japonés recordaba con gran emoción el momento en que regresó a casa de su madre, tras la capitulación de Japón por la que se libró de sacrificar su vida en avión. Avergonzado y con la cabeza gacha, lo primero que dijo a su madre fue: «lamento no haber podido salvar a mi patria». 50 años después acabará declarando: «Lo que más siento es no haber podido decir a mi madre lo feliz que me sentía de seguir vivo».

Amor escarnecido

La dignidad, el respeto a la vida y la vitalidad relacional son inherentes al ser humano desde su nacimiento. El niño acaba cediendo cuando sus padres y parientes están, por sus propios sufrimientos, abocados al odio y a la violencia, y cuando su mortífera presión educativa no permite escapatoria. Para sobrevivir, renuncia a su amor escarnecido y a su vitalidad pisoteada. El terror que anida en él lo rebaja al nivel de los adultos que lo rodean y amenazan. Ese niño acaba estirando en tan poco su vida que ni siquiera siente lo que la anima y, a partir de ese momento, está listo para sacar fuera el terror que lleva dentro y para convertirse en terrorista. ■

Traducción: Wenceslao Carlos Lozano





Javier Ruiz Núñez

Ebook: ¿Se acabaron los libros?

Desde el primer Adán que vio la noche / Y el día y la figura de su mano, / Fabularon los hombres y fijaron / En piedra o en metal o en pergamino / Cuanto ciñe la tierra o plasma el sueño. / Aquí está su labor: la Biblioteca. / Dicen que los volúmenes que abarca / Dejan atrás la cifra de los astros / O de la arena del desierto.

Jorge Luis Borges. *Alejandro*



Dispositivo de lectura: softbook

El *ebook* (libro electrónico), es la versión digital de un libro impreso, que ha sido diseñada para su distribución y comercialización en internet. Se descarga automáticamente sobre nuestro ordenador personal, a través de un programa específico de lectura, y mediante un sistema de compra segura que respeta la confidencialidad de los datos y los derechos de autor. Su formato y diseño están pensados para su lectura desde la pantalla de un ordenador y posee una estructura flexible que permite insertar notas, subrayados, cambiar el tipo y tamaño de letra, la forma de las páginas...

Con objeto de proteger los derechos de autor, el *ebook* dispone de un sistema interno de encriptación informática, que permite la protección de los contenidos y evita su copia e impresión sin autorización de los propietarios. Además, este sistema garantiza al comprador que ha adquirido un *ebook* unos determinados derechos de uso.

Un *ebook* hace posible disfrutar de una serie de propiedades que el libro en papel no permite. Algunas de ellas derivan de su fácil y cómoda distribución en internet, su bajo coste de producción, su alta portabilidad, permitiendo incluir múltiples obras en un solo ordenador, su disponibilidad inmediata, la posibilidad de reedición permanente, la compra personalizada por capítulos o formando un mismo libro a partir de varias obras diferentes, su lectura interactiva, la gestión inteligente de su comercialización que ofrece información sobre datos en tiempo real de las ventas realizadas, lugar y hora de descarga, informe económico de comisiones y pagos...

Aunque tiene muy pocos años de vida, el *ebook* está experimentando un crecimiento vertiginoso en muy poco tiempo, debido a todas estas cualidades que lo hacen muy

atractivo. Sin embargo no está exento de críticos que ven en el *ebook* un peligro real para la cultura escrita, representada por antonomasia, desde hace ya tiempo, por el libro impreso sobre papel. Pero los buenos aficionados al *bibliion*, al "libro", saben sin embargo que el "libro", en un sentido estricto, tiene más relación con el «texto» que con la propia tecnología en la que se conserva. Libro, según la definición de Real Academia Española, es *esa obra científica literaria o de cualquier otra índole con extensión suficiente para formar volumen, que puede aparecer impresa o en otro soporte*. La Biblia es un conjunto de "libros" que se escribió mucho antes de que apareciera lo que hoy conocemos como libro impreso. Mucho antes de que apareciera ese objeto familiar que habita en nuestras bibliotecas, ya existían "libros" de todo tipo, es decir, obras escritas en diferentes soportes como papiros, pergaminos, rollos, ... Y lo que sería terrible no es que llegara algún día en que dejaran de existir libros, algo por otro lado impensable, sino que se acabara con el propio hecho de escribir y leer, ya sea sobre un libro o sobre cualquier otro soporte.

Un breve recorrido por los avatares que han seguido algunos libros a lo largo de la historia, nos permitirá comprender que lo que más nos importa de ellos no es precisamente el sitio en el que se escriben, sino el contenido que albergan.

En Uruk, la actual Warka de IRAK, una ciudad estado Sumeria del 4.500 a.c. en el Cercano oriente de la antigua Mesopotamia, dicen los arqueólogos, comenzó la prehistoria de los libros. Allí se encontraron dos pequeñas tablillas de arcilla de forma ovalada del cuarto milenio a.c., en las que aparecen grabadas unas sencillas incisiones, que a decir de los expertos, representan uno de los primeros vestigios de mensaje escrito sobre un soporte. En una de ellas, aparece la figura de una cabra y en la otra la de una oveja. En ambas hay grabado un pequeño signo representando el número 10. "10 Cabras, 10 ovejas", parecen decir. Se trata de tablillas de no más de 6 cm de alto que podían albergarse en la palma de la mano para ser transportadas, como pequeños "cuadernos de notas". Pero sabemos que, ya en aquella época lejana, estamos hablando de hace más de 3.000 años, existían libros rudimentarios más importantes y extensos, escritos sobre ese mismo tipo de soporte. Libros de tablillas que tenían una información de tanto interés para sus pueblos, que se conservaban y se almacenaban en grandes bibliotecas. Bibliotecas como la de Ebla, una de las más antiguas que se conocen, en la que se han hallado más de 17.000 fragmentos de tablillas, pertenecientes a unos 4.000 documentos diferentes. O como la de Nínive, en la que también se encontraron los restos de una enorme Biblioteca, la Biblioteca del Palacio de Asurbanipal, en la que había nada menos que treinta mil volúmenes en placas de arcilla. La leyenda de Gilmagesh, una epopeya Babilónica del siglo XIX a.c., uno de los libros más antiguos que se conocen, apareció allí, escrita en 19 tablillas de arcilla, hace casi 4.000 años. En ella se narran la lucha de Gilmagesh, rey de la ciudad de Uruk contra Kunisaba, un demonio usurpador. Como ya dijo Borges, desde el origen de los tiempos, los hombres han fabulado y han fijado lo que han visto con sus ojos o con su imaginación, en los soportes

Restos de la ciudad de Uruk



más raros e increíbles: arcilla, conchas, piedras, metal, tela, piel, papiro... ¿Cómo no entender así, que los lugares sobre los que se escriban y se lean los libros en el futuro, seguirán cambiando y evolucionando hacia formas cada vez más nuevas y diferentes?

La Odisea de Homero probablemente se cantó en las plazas públicas, se enseñó en las escuelas para que fuera recordada por los alumnos, se escribió también sobre tablillas de arcilla y de madera. La división de *La Odisea* en 24 Cantos, parece corresponder a los 24 rollos en que se organizó cuando pasó a estar escrita sobre libros rollados de papiro o pergamino. Gran parte de los más de 70.000 volúmenes en forma de rollo, que reunía la Biblioteca de Alejandría eran ediciones diferentes de *La Odisea*. Zenódoto de Efeso, primer director de la Biblioteca, dedicó gran parte de su trabajo a realizar estudios y reseñas sobre ese libro. Posteriormente, el libro de *La Odisea* pasó a tener forma de códice manuscrito, de libro encuadernado en páginas y con pastas duras, de consulta más fácil que el rollo, mayor capacidad, más cómodo para el transporte y de mejor conservación gracias a su encuadernación. Marcial, un poeta del siglo I expresó de esta manera su admiración por la llegada de los Códices:

*¡Homero en páginas de pergamino!
¡La Ilíada y todas las aventuras
de Ulises, el enemigo del reino de Príamo;
Todo encerrado en un trozo de piel
plegado en páginas de escaso tamaño.*

Dice en el Libro VIII de *La Odisea*: “los Dioses tejen desdichas para que las futuras generaciones no les falte algo que contar.” Mientras que la humanidad tenga cosas que decir y que escribir, y haya quien las quiera escuchar y leer, los libros seguirán existiendo, por mucho que cambie su forma y su aspecto. Hoy disponemos ya de ejemplares de *La Odisea* en *ebook*, accesibles en un instante a cualquiera en el mundo que desee disfrutar, desde un ordenador, de las heroicas aventuras de Ulises en su búsqueda de Itaca.

El itinerario iniciático de Dante por el infierno, el purgatorio y el asombroso encuentro con la bella Beatriz, uno de los pasajes más bellos de *La Divina Comedia* de Dante, fue leído en el Renacimiento en un soporte bien distinto al del códice medieval. La invención del papel, así como de la xilografía y la tinta, debida a los chinos y la imprenta de tipos móviles, que Johannes Gutenberg desarrolló e impulsó por toda Europa, hizo posible no sólo una mejor reproducibilidad de los libros, sino también la aparición de un nuevo formato de libro, más pequeño y manejable, que se podía llevar a todas partes, y leer en cualquier situación. Maquiavelo gustaba de esos libros transportables, que se pudieran disfrutar a cualquier hora y en cualquier sitio. Petrarca odiaba esos caracteres diminutos propios del códice, “el lector” –decía– “no solo compra un libro, sino la ceguera que lo acompaña”. Montaigne huía de una lectura empedernida como la que provocaban esos códices llenos de glosas y comentarios de los volúmenes medievales. El impresor italiano Aldo Manuzio, editó y publicó un nuevo género de libros, de tamaño reducido, de diseño austero, a la vez que elegante, práctico y funcional, y tuvo un verdadero éxito entre sus contemporáneos. Puso además las bases, de lo que más tarde se conocería como el libro de bolsillo. Los pioneros de este nuevo concepto de libro fueron los Penguin Book, editados a principios del siglo XX. Sus colecciones de clásicos que incluían, como no, a esos dos grandes de la historia de los libros, *La Odisea* y *La Divina Comedia*, arrasaron los estantes de librerías, kioscos y puestos callejeros de todo el mundo, desde Tailandia a Sudamérica. Estos *libro del pingüino*, fueron, por su forma de distribución extensiva, la mejor anticipación de los modernos *ebooks*, presentes con un solo clic del ratón en cualquier lugar del mundo. Según Mallarmé el mundo existe para llegar a un libro. Pero también los libros existen para llegar a todo el mundo. Hoy podemos encontrar ejemplares de *La Divina*

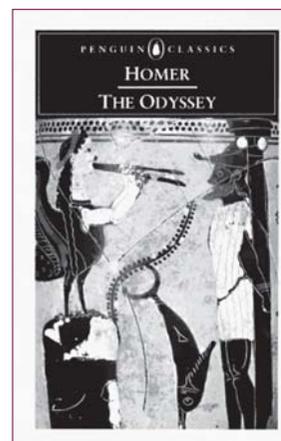
Comedia en formato electrónico y existe en la actualidad un proyecto financiado por la UNESCO en internet para conocer *La Divina Comedia* de forma virtual. Se podrá visitar el infierno de manera virtual tal y como la describió Dante, así como el purgatorio y el paraíso.

Es curioso que la palabra “libro”, que procede de la raíz latina “liber”, corteza de árbol que se utilizó para escribir, tenga otras derivaciones como la de libertad, por ejemplo. No está mal la coincidencia ya que ¿caso no son los libros un valuarte para la libertad de expresión y pensamiento? Lo importante de los libros no es el soporte en el que se escriban ni el lugar en el que se lean, sino que permanezcan siempre entre nosotros, que no se olviden, ni se destruyan, ni se lleguen a perder. Platón en el año 387 a.c. sugiere eliminar partes del texto de *La Odisea* que consideraba inconvenientes para lectores inmaduros. En el año 35 a. C. Calígula, prohíbe su difusión por considerar las ideas griegas sobre la libertad, presentes en *La Odisea*, perniciosas para Roma. En 1318, ese libro imprescindible, *La Divina Comedia*, fue quemado a fuego lento en un París rendido a las órdenes de la Santa Inquisición, por considerarlo herético y ultrajante para los dogmas eclesiásticos. Y dos siglos más tarde, en 1581 se hicieron infinidad de hogueras con él en la ciudad de Lisboa, también por los mismos santos principios, y los mismos venerables jueces. Los libros han cambiado en su forma y en su soporte y ello nunca ha supuesto un peligro para su supervivencia. Sin embargo sí se han visto amenazados cuando la estulticia intelectual, la ignorancia y el oscurantismo han arremetido contra ellos.

Para Platón, lo intrínseco del libro es su capacidad de circular (*Kulindo*), es decir dirigirse de forma abierta y extensiva y en todas direcciones a sus lectores. Un símil que quizás proviene de los libros escritos en forma de rollos, como los que él mismo manejaba en su época, que había que abrir y extender de forma circular. Los diferentes soportes de escritura y los cambios tecnológicos consiguientes, no han puesto nunca en peligro la lectura ni la propia necesidad de leer. Muy al contrario, la han mejorado y perfeccionado, haciéndola cada vez más diversa, más completa y más extensa, consiguiendo, en definitiva, una mayor circulación. Nadie puede acabar con esa capacidad de circular de la escritura mientras haya personas que escriban, que expresen sus ideas mediante las palabras y quieran que otros las lean, sea sobre el dispositivo que sea. Y mientras nadie impida que los pensamientos se publiquen y que las ideas circulen y que la inteligencia se exprese a través de las palabras que habitan en los libros, sea donde sea donde estén fijadas, los libros seguirán existiendo. De modo que aunque se acabaran definitivamente esos libros de papel impreso tan queridos de nuestras bibliotecas, algo imposible y nada deseable, siempre existiría el libro en sí mismo, es decir, el texto escrito como medio de comunicar ideas de personas a personas.

“En la historia de la cultura, nunca nada ha acabado con nada. En todo caso lo ha cambiado profundamente”, afirmó Umberto Eco. Si con el libro se trata de que las ideas circulen, el *ebook*, es un revolucionario dispositivo de escritura que hará que los libros circulen más y mejor y lleguen cada vez a más personas desde sitios diferentes. El *ebook* no acabará con la cultura escrita, ni con el libro impreso. Más bien lo transformará, aún no sabemos de qué modo ni hacia dónde, pero bien seguro que de un modo radical y novedoso. ■

Edición de la Odisea de Homero en la colección Penguin Books



Tablillas mesopotámicas



De los muchos materiales del hombre, el más asombroso es sin duda el libro. Los demás son extensiones del cuerpo. El microscopio, el telescopio, son extensiones de la vista. El teléfono es la extensión de la voz. Luego tenemos el arado y la espada como extensiones de su brazo. Pero el libro es otra cosa, el libro es una extensión de la memoria y de la imaginación.

Jorge Luis Borges. *El libro*.

Más información: www.relatocorto.com



José Ortega

Historia judía, religión judía

El historiador y activista Israel Shahak (1933-2001) nació en Varsovia de padres judíos ortodoxos y sionistas. Superviviente del holocausto, no permitió que el exterminio nazi sirviera para manipular la verdad de lo que el gobierno israelí ha hecho a los palestinos. Al final de la Segunda Guerra Mundial emigró a Palestina. Fue profesor de Química Orgánica en la Universidad Hebrea de Jerusalén. En sus escritos de carácter político ha combatido las constantes violaciones por el Estado israelí de los derechos humanos de los no-judíos. Desde 1970, presidió en Jerusalén la liga de los Derechos Humanos y Cívicos. El profesor Shahak, además de su valiosa actividad como historiador, llevó a cabo una inapreciable labor informativa difundiendo sus traducciones de la prensa hebrea al inglés. Sus trabajos de investigación han ejercido una gran influencia en la obra de Edward W. Said y Noam Chomsky. Su oposición al sionismo y al fundamentalismo judío se inició en 1956 cuando mostró su desacuerdo con la política expansionista de Ben Orion cuya objetivo era «restablecer el reino de David y Salomón». Los palestinos no son, según Shahak, el punto clave de la situación en Oriente Medio, sino la voluntad de Israel de dominar todo el Oriente Medio. También ha sido muy crítico con la errática política de los palestinos y su ignorancia respecto a Israel. La expresión «judeo-nazi» fue suscrita por Shahak para caracterizar lo sistemática represión del pueblo palestino.

Israel's global role. Weapons for repression es un texto censurado en Israel, publicado en los Estados Unidos en 1982. En este ensayo, y basándose exclusivamente en fuentes israelíes, se nos revela cómo Israel y Estados Unidos suministraron armas a dictaduras latinoamericanas y africanas durante las décadas de los 70 y 80. *En Open secrets. Israel nuclear and foreign policien* (Londres, 1997) se analiza la política exterior del gobierno israelí cuyo interés se centra en todo el Oriente Medio, de Marruecos a Pakistán. Esta aspiración hegemónica no puede tolerar la presencia de otros estados fuertes en la región, especialmente Irán, estado que trata de romper el monopolio de las armas nucleares del gobierno israelí.

Historia judía, religión judía. El peso de tres mil años es una breve historia del judaísmo redactada en inglés y dirigida a lectores que viven fuera de Israel. En el judaísmo clásico o rabínico (siglos VIII-XVIII) cualquier decisión dependía de las autoridades rabínicas. La actual manipulación de la religión define el carácter totalitario del Estado de Israel que Shahak denuncia en sus escritos. Esta motivación ideológica de base religiosa explica la prioridad de la política expansionista israelí y su feroz campaña para expulsar o eliminar a los palestinos de los territorios ocupados. La apoyatura religiosa se basa en los derechos históricos para la restauración de las fronteras bíblicas: todo el Sinaí, Jordania, Kuwait, Líbano, Siria y Chipre y parcialmente Arabia Saudí y Turquía (p. 59). Muchos movimientos ultraortodoxos, como «Gush Emunim» («Bloque de los fieles») fundado en 1974, consideran esta reivindicación territorial como una orden divina. En 1993, Ariel Sharon

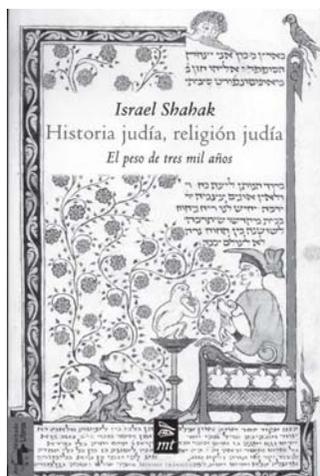
propuso que Israel debería adoptar el concepto de «fronteras bíblicas» como política oficial. Destruído el gran poder que los rabinos ejercían sobre los creyentes, el sionismo restablece este poder secularizándolo. Este movimiento es a la vez una reacción al antisemitismo y una alianza conservadora con él. De hecho, siempre ha habido una alianza entre los sionistas y los antisemitas, porque los primeros podrían utilizar a los segundos para sus propios objetivos. Algunos líderes sionistas de Alemania saludaron el ascenso de Hitler al poder, porque compartían su creencia en la primacía de la raza y su hostilidad a la asimilación de los judíos con los arios. La victoria del nazismo descartaba la asimilación y los matrimonios mixtos como opción para los judíos. El sionismo moderno sigue abogando por la pertenencia a la nación y la raza judía y rescata el antiguo odio del judaísmo.

El número de normas derivadas de la «Halkhah», o sistema legal del judaísmo clásico que discrimina a los gentiles, es considerable. Todos los no-judíos, según estas leyes, son promiscuos y se les aplica el versículo: «cuya carne es como carne de asno y cuya emisión (de semen) es como emisión de caballo» (p. 217). En la relación sexual de judío y mujer gentil, ésta ha de ser ejecutada, incluso si fue violada por el judío (p. 219). El desprecio y odio hacia los no-judíos no sólo emanan de la «Halakhah», sino de muchas otras doctrinas religiosas. En una plegaria matutina regular los judíos bendicen a Dios por no ser gentiles, y en la oración del fin de semana hay una maldición contra cristianos, conversos y herejes: «Y que no haya esperanza para los apóstatas» (p. 229). Otra regla establece que un judío que pase cerca de una vivienda no judía habitada debe pedirle a Dios que la destruya, y si el edificio está en ruinas debe darle gracias a Dios por la venganza. También debe escupir tres veces al ver una iglesia o cruxifijo (p. 230). El Talmud contiene muchas ofensas contra el cristianismo, como las insidiosas alegaciones sexuales contra Jesús cuyo castigo será ser sumergido en excremento ardiendo (pp. 84-85). El precepto de quemar copias del Nuevo Testamento fue una medida practicada en Jerusalén en 1980.

El capítulo III está consagrado a una detallada descripción de la estructura teológica-legal del judaísmo clásico. Por ejemplo: el famoso versículo «Amarás a tu prójimo como a ti mismo» es considerada por el judaísmo clásico y por los ortodoxos en nuestros días como amar al prójimo judío, no a cualquier prójimo humano (p. 117). A un judío le está prohibido, en general, salvar la vida a un gentil, porque no es su prójimo. En el plano económico, el Talmud prohíbe estrictamente a un judío, bajo pena de severo castigo, cobrar intereses por un préstamo hecho a otro judío, pero es un deber religioso cobrar el máximo interés en un préstamo hecho a un gentil (p. 126).

El peso de tres mil años de religión judía sigue contribuyendo al chovinismo y totalitarismo sionista, movimiento que continúa imposibilitando la solución del conflicto israelí-palestino. Hay que lamentar la pérdida de Israel Shahak, uno de los pocos intelectuales judíos dentro de Israel. Sus estudios, especialmente *Historia judía, religión judía*, son imprescindibles para una comprensión de las ficciones sobre la democracia del Estado israelí. ■

El peso de tres mil años
Israel Shahak
Prólogos de Gore Vidal y
Edward Said
Antonio Machado Libros
Madrid 2002



Los caminos de la memoria



etas españolas



A la memoria le pasa como al agua, que se cuela por cualquier resquicio. Pero puede domarse, hacer que corra por el cauce adecuado. Las letras españolas no han estado muy inclinadas a dejar constancia visible de sus avatares. Pero ahora, de un tiempo a esta parte, el memorialismo se ha revelado como una posibilidad cierta, está dejando de ser una excepción. Estas páginas de El fingidor se proponen acercarse a sus múltiples caminos: los libros de memorias (los de Rafael Alberti como modelo, analizados por Antonio Jiménez Millán), las cartas (ese espacio íntimo que luego se hace público queda delimitado en las reflexiones de Andrés Soria Olmedo), o la meditación autobiográfica (rara avis a la que se aproxima Fidel Villar con motivo de la escritura de Juan Gil-Albert). Completan este panorama las sutiles apreciaciones de Pablo Alcázar sobre el memorialismo de aquellas mujeres que vivieron al lado -o a la sombra- de figuras masculinas demasiado significativas, omnipresentes. Esperemos que los caminos de la memoria ya no sean inescrutables, que comiencen a ser caminos transitados. O transitables. JCR

La memoria y los mitos

Sobre *La Arboleda Perdida*,
de Rafael Alberti

Antonio Jiménez Millán

En los últimos meses de la guerra civil,

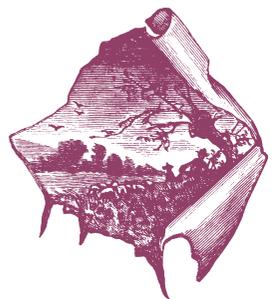
Rafael Alberti escribe, y publica en la revista *Hora de España*, dos poemas imprescindibles. Uno de ellos, "Nocturno", sería incluido en *De un momento a otro*, como parte de la última sección, "Capital de la gloria"; cuando la situación de la República es desesperada y se ve próxima la derrota, las palabras ya no sirven, están heridas de muerte ("Manifiestos, artículos, comentarios, discursos, / humaredas perdidas, neblinas estampadas..."). El otro poema, "Para luego", iba a cambiar de título al encabezar el primer gran libro de la obra albertiana del exilio, *Entre el clavel y la espada*: "De ayer para hoy". Ya en 1938, Alberti quiere abordar un proyecto literario que no estuviese condicionado por la "urgente gramática necesaria" de los años de guerra, por la prisa y el "desorden impuesto", y recurre al "inédito asombro de crear". Es entonces cuando vuelve atrás la mirada para recuperar su pasado y construir, sobre esa base, una especie de mito: también lo haría, a su manera, Luis Cernuda en los primeros años de su exilio, al escribir las prosas de *Ocnos*.

La Arboleda Perdida (Libros I y II de *Memorias*) se publica en Argentina (1942 y 1959), y me parece muy reveladora la cita de Miguel de Unamuno con la que se inicia el primer volumen, que llega desde el año 1902, fecha de nacimiento de Alberti, hasta 1917, cuando se traslada con su familia a Madrid: "No sé cómo puede vivir quien no lleve a flor del alma los recuerdos de su niñez". El nombre de un lugar real donde Alberti jugaba en su infancia va a convertirse en emblema de la memoria, una memoria que afirma la identidad del desterrado al volver a los paisajes de la ba-

hía gaditana y al ambiente familiar ("Todo sonaba allí a pasado, a viejo bosque sucedido. Hasta la luz caía como una memoria de la luz, y nuestros juegos infantiles, durante las rabonas escolares, también sonaban a perdidos en aquella arboleda"). Y es también reveladora la intersección constante del presente y el pasado, marcada por el autor a través de párrafos en cursiva que nos sitúan en los sucesivos momentos de redacción de las memorias: la caída de Barcelona en enero de 1939, la estancia en París y el trabajo como locutor en Radio Paris-Mondiale, el inicio de la segunda guerra mundial, las presiones del gobierno francés sobre los exiliados republicanos, la travesía en el "Mendoza" hasta Buenos Aires, la invasión de la URSS por parte de Hitler...El mundo que rodea la infancia y la adolescencia de Alberti es el sustrato de una reflexión crítica que en los años treinta da origen a los poemas de "La familia" (1934) o a la obra teatral *De un momento a otro*; en todos esos textos —podemos recordar poemas como "Colegio S. J.", "Siervos", "Índice de familia burguesa", "Os marcháis, viejos padres"— resulta evidente un proceso ideológico de desclasamiento, una distancia que también observamos en *La Arboleda Perdida* cuando se alude a los "católicos maniáticos, locos beatos andaluces" y queda bien patente la repugnancia "por ese último espíritu católico español, reaccionario, salvaje, que nos entenebreció desde niños los azules del cielo, echándonos cien capas de ceniza, bajo cuya negrura se han asfixiado tantas inteligencias verdaderas".

Y sin embargo, la nostalgia de ese mismo ambiente, el de la niñez irrecuperable, comienza a aflorar en las páginas de *La Arboleda Perdida*, como lo hará de forma aún más intensa en los poemas de *Pleamar*, *Ora marítima* y, muy especialmente, *Retornos de lo vivo lejano*: "¡Sagrada fauna familiar y adorable! Tengo nostalgia de vosotros, poéticos tíos de mi vida..." Ahora, las diferencias ideológicas quedan en segundo plano. La memoria lleva a la mitificación de un paraíso perdido que los años y la distancia espacial van configurando en la escritura de Alberti; no es raro que el segundo volumen de las memorias, escrito en la década de los cincuenta, reconstruya otro ámbito ideal que se superpone a la evocación de la juventud: se trata de un país que ya no existe, de un mundo destruido por la guerra. La acotación temporal del Libro II de *La Arboleda Perdida* (1917-1931) nos sitúa de lleno en el periodo de afirmación de una nueva cultura que culmina al proclamarse la República. Nos describe Alberti su llegada a Madrid en la primavera de 1917, su inicial rechazo de la gran urbe y su fascinación inmediata por el Museo del Prado, donde se consolida su primera vocación artística; al copiar una y otra vez algunas obras maestras de la pintura clásica, Alberti está asumiendo unos principios estéticos y vitales decisivos para su

.../...





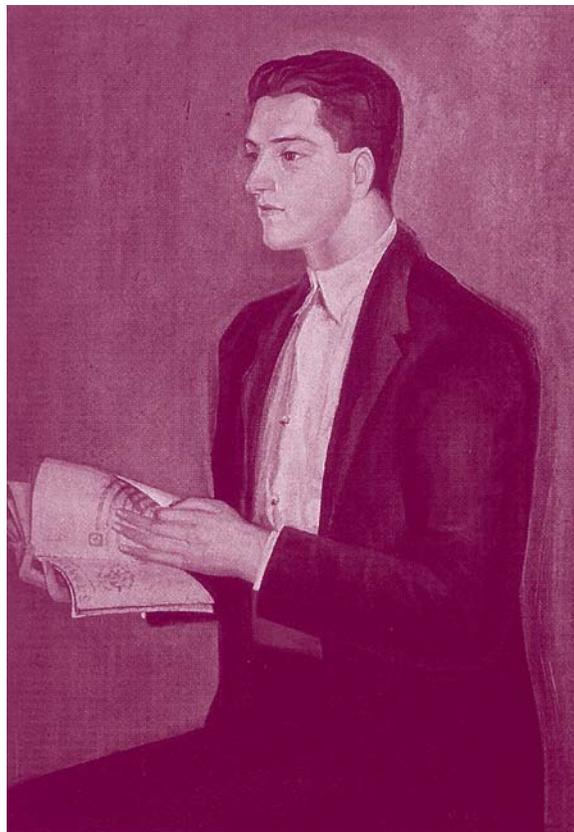
obra posterior. De la pintura de Tiziano le llega “el anhelo de una perpetua juventud, de una ilimitada, luminosa armonía”. Goya le aproxima a “la comprensión de esa desventurada España suya, tan semejante todavía –¡ay!– a la que ahora padecemos”. Y todos esos estímulos están presentes en los poemas de *A la pintura*, un libro sucesivamente ampliado a lo largo de muchos años de exilio. El joven pintor Rafael Alberti participa muy activamente en los intentos de renovación que surgen con el impacto de las vanguardias europeas, conoce a Daniel Vázquez Díaz, a Barradas, a los polacos Jhal y Marjan Paskiewicz, a Robert y Sonia Delaunay, huidos de la guerra, se rebela igual que ellos contra los modos académicos y costumbristas dominantes en nuestro país y expone sus cuadros en 1920, en 1922. Pero la poesía va a desplazar pronto a la pintura. *La Arboleda Perdida* recoge algunos poemas juveniles de Alberti en la onda del ultraísmo, cuyas revistas le sirven para descubrir a autores extranjeros (Apollinaire, Max Jacob, Jules Romains, Yvan Goll) y para desconfiar muy pronto de las modas literarias, como también les ocurrió a sus nuevos amigos de entonces: Dámaso Alonso, Juan Chabás, José Bergamín, Vicente Aleixandre, Gerardo Diego, Jorge Guillén o Pedro Salinas. Todos ellos –y Alberti no olvida a los “residentes” Moreno Villa, García Lorca, Buñuel o Dalí– consolidan un nuevo horizonte de referencias estéticas basadas en una síntesis de tradición y modernidad: “La nueva y verdadera vanguardia íbamos a ser nosotros...nuestra poesía, en sus momentos más altos, estuvo por encima de las modas”, escribe Alberti en sus memorias, con suficiente distancia en el tiempo como para ser consciente de que ya se había establecido un canon generacional del que su obra resultaba indisociable, sobre todo en esa primera etapa neopopularista a la que responde *Marinero en tierra*. Es bien sabido que la actividad de la “joven literatura” de los años veinte tiene su momento cumbre en el homenaje a Góngora de 1927. Es entonces cuando se delimita una estética de la forma pura, una poesía de la imagen y la metáfora, esencial, desprovista de anécdotas, y es también cuando Juan Ramón Jiménez comienza a distanciarse de quienes lo habían considerado su maestro indiscutible. Las rarezas y susceptibilidades del poeta de Moguer son reflejadas con mucho sentido del humor en las memorias de Alberti: su estrambótica reacción, por ejemplo, contra el homenaje a Góngora, contra Gerardo Diego y la “Revista de Desorientate”...

La Arboleda Perdida es un testimonio excepcional de los cambios que experimenta la poesía española (podría decirse la cultura española) a finales de la década de los veinte. El fervor gongorino, el afán de exactitud y brillantez que definen un libro como *Cal y canto* (el título inicial era *Pasión y forma*, suficientemente expresivo), cuyas imágenes poseen, según el propio autor, el vértigo del cine, son desplazados por la expresión de la inquietud y la angustia. De remordimientos, dudas y temores habla Alberti en estas páginas: “...Y se me revelaron entonces los ángeles, no como los cristianos, corpóreos, de los bellos cuadros o estampas, sino como irresistibles fuerzas del espíritu, moldeables a los estados más turbios y secretos de mi naturaleza...Nadie me seguía. Un poeta antipático, hiriente, mordaz, insopportable, según los rumores que me llegaban. Envidiaba y odiaba la posición de los demás...¿Yo? ¿Qué era yo? Ni bachiller siquiera...”. La crisis personal, que es también insatisfacción con la propia obra, desemboca nuevamente en un territorio común a otros poetas de su tiempo: la búsqueda de un nuevo lenguaje, más o menos próximo a la órbita del surrealismo. Alberti anticipa, en *Sobre los ángeles*, esa disconformidad con el mundo –ya no tan *bien hecho*– que alentará después en libros como *Poeta en Nueva York*, *Un río, un amor* o *Los placeres prohibidos*; incluso recupera el modelo expresivo romántico, becqueriano, tan decisivo en la década siguiente (“Tres recuerdos del cielo”). Él mismo se considera un provocador, ya fuera a través de burlescos gestos vanguardistas (la conferencia en el “Lyceum Club” femenino) o de ácidos panfletos contra el ambiente cultural

(aquella diatriba contra Ortega y la *Revista de Occidente* a la que se refieren Guillén y Salinas en su correspondencia), y su actitud se identifica con la creciente convulsión social de los últimos años de la dictadura de Primo de Rivera, hasta alcanzar una nueva dimensión: “Me sentí entonces a sabiendas un poeta en la calle, un poeta «del alba de las manos arriba», como escribí en ese momento... Desproporcionado, oscuro, adivinando más que sabiendo lo que deseaba, con dolor de hígado y rechinar de dientes, con una desesperación borrosa que me llevaba hasta morder el suelo, este poema, que subtité “Elegía cívica”, señala mi incorporación a un universo nuevo, por el que entraba a tientas, sin preocuparme apenas adónde me conducía”.

Y así, desde la perspectiva del compromiso social asumido, describe Alberti los detalles del escandaloso estreno de *El hombre deshabitado* (1930) y el aún más escandaloso de *Fermín Galán*, una especie de “romance de ciego” sobre la sublevación republicana de Jaca que prefigura la “poesía simultánea a los hechos” escrita por Alberti en los años treinta. El último capítulo de este segundo libro de memorias se abre con un poema, “Retornos del amor recién aparecido”; la figura de María Teresa León aparece en este momento con todo su poder de atracción, borrando el recuerdo de otras experiencias amorosas no muy gratas (Alberti no nombra a Victoria Amado ni a Maruja Mallo: lo hará en el libro III, escrito mucho después), y confirma el sesgo ideológico, ahora compartido, de la escritura del poeta: “La causa del pueblo, ya clara y luminosa, la tenía ante mis ojos”. En 1931 queda interrumpida la narración de Alberti; otras páginas, escritas en Roma y en los años sesenta, van a seguir recordando una historia vivida con enorme intensidad: me refiero a *Memoria de la melancolía*, de María Teresa León, un libro que servirá de referencia al propio Alberti cuando vuelva a redactar sus memorias –Libros III y IV de *La Arboleda Perdida*– en los años ochenta (*). ■

(*) Para esta segunda parte de *La Arboleda Perdida*, es muy conveniente ceñirse a la primera edición (Barcelona, Seix Barral, 1987). Remito al libro de Benjamín Prado *A la sombra del ángel. Trece años con Alberti* (Madrid, Aguilar, 2002) a la hora de constatar la imprevisible manipulación que han sufrido posteriores ediciones.



Retrato de Rafael Alberti en su juventud, por Gregorio Prieto

No sé bien lo que digo

más que cuando escribo

Fidel Villar Ribot

«**Vivir es lo más íntimo del mundo**» es el primer verso del poema «Los átomos», perteneciente al libro *Homenajes e Impromptus* (1976), uno de los poemarios de mayor intensidad de cuantos escribió Juan Gil-Albert (Alcoy, 1906-Valencia, 1994).

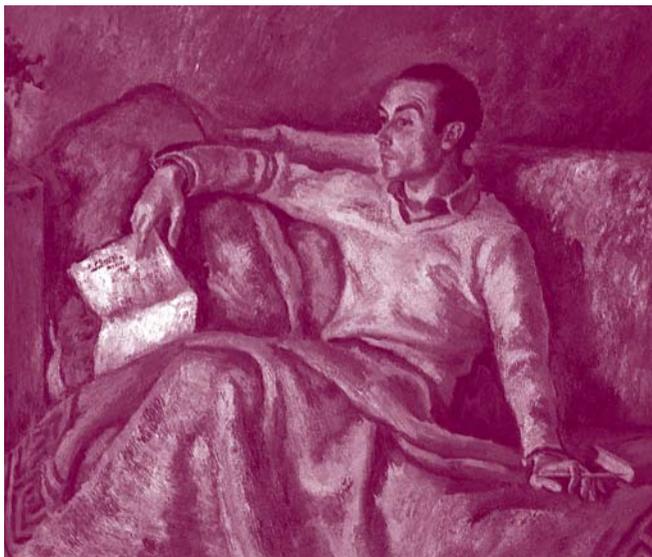
Juan Gil-Albert tanto en su vertiente prosística como en la poética fue un escritor de una pulcritud extrema que lo convierte, sin duda alguna, en un maestro en el manejo de la lengua castellana. («Expresarse mal, con desorden, sin armonía, está demasiado cerca de la materia», dijo en *La trama inextricable* (1975), un texto de homenaje a Azorín). Pero no solamente eso, sino que el lenguaje en el caso concreto de su obra puede ser considerado como un principio vital y estético. Siendo así que la escritura se nos ofrece como una transparencia de la vida.

Pero, ¡cuidado!, que no se quiere decir con ello que estemos más o menos ante un mero preciosista de estirpe azoriniana. La palabra de Gil-Albert se nos presenta como un sereno equilibrio entre pensamiento y dicción. El lo aprendió cumplidamente en sus primeros escritores de lectura atenta: Valle-Inclán, Oscar Wilde, Gabriel Miró, Marcel Proust o André Gide.

Pues bien, si en la poesía de Juan Gil-Albert, por su profundo carácter elegíaco, la memoria es un cristal tras el cual los sentimientos se transforman en expresión, en la prosa es la materia sustancial. Diríamos que el presente siempre es una mirada hacia el futuro que encuentra su argumento en el pasado: «Del ayer vengo, al mañana voy, pero el hoy es ese momento inverosímil, por lo real y lo inapresable, en que yo escribo, canto o muero: vivir, he ahí mi realidad única, y eso es, por lo que se, lo que intentan borrar de la faz de la tierra, mi vida momentánea, mi momento, mi única posibilidad de ser, mi latido gracioso», escribió en un texto de 1952.

Fruto de una lectura parcial o incompleta de su obra, a Gil-Albert se le tildó rápidamente de memorialista. Fue un tópico al uso periodístico que cundió allá por los años setenta y principios de los ochenta, cuando empezaba a tener una obra publicada y consolidada en nuestro país. Y el caso es que Juan Gil-Albert es un excelso memorialista, pero justo por unos valores mucho más importantes. Robert Saladrigas, por ejemplo, lo dijo en su momento de forma nítida: «Tampoco sería válido confundir a Gil-Albert con un escritor recurrente de «memorias», con un obstinado y poco imaginativo succionador de experiencias personales transpoladas por medio de la orfebrería literaria. Mucho más que eso, es un poeta romántico de la memoria».

La mejor reflexión que se ha pronunciado sobre el Juan Gil-Albert memorialista la hizo Jaime Gil de Biedma en una nota a manera de epílogo para *Valentín* (1974), en la que hablaba de un «sentimiento autobiográfico». Porque eso es lo que constituye la verdadera esencia de la obra en prosa del autor alcoyano: trátase el tema que se trate, siempre hay detrás una «meditación autobiográfica». Y esto nos



Retrato de Juan Gil-Albert por E. Climent, 1940

conduce a reconocer el hondo sentido moral de su extensa obra. En el prólogo a la edición de su *Obra Poética Completa* (1981) él mismo dejó escrito para mayor claridad: «Sólo vista en conjunto, mi labor, podrá un día, si es que llega, atribuirse un sentido. Que oscila entre lo estético y lo moral. O, más bien, tratando de identificarse: estético en un sentido educativo, moral en un sentido vital; ambos condicionados por la vida, pero no sumergidos a la acción petrificadora de ningún pragmatismo».

Se hace, pues, necesario recordar que la memoria en Juan Gil-Albert no es nunca un desván polvoriento del que sacar, a conveniencia del escritor, los materiales que custodia la herrumbre del tiempo, que es como frecuentemente funciona la memoria en los mecanismos habituales de la escritura. Para él la memoria es tanto reflexión como sentimiento. De ahí el carácter ético de su subjetividad. Y la captación y expresión de esa memoria encuentra su mejor cauce en esa minuciosidad verbal en la que se basa su discurso.

Entendiendo entonces que toda su obra en prosa —desde *Drama patrio* (1977) a *Gabriel Miró, el escritor y el hombre* (1931), en donde la lectura es el relato de una evocación— podría estar incluida bajo el epígrafe general de la Memoria, hay sin embargo libros que capitalizan el tema desde el propio planteamiento. Así, por ejemplo, estarían tanto el *Concierto en Mi menor* (1964), *Los días están contados* (1974) o el imprescindible *Memorabilia* (1975) como esas dos magnas obras que son *Crónica General* (1974) y *Breviarium Vitae* (1979), sin olvidar tampoco el precioso y rarísimo volumen misceláneo —tan de su gusto— titulado *Mesa revuelta* (1974).

Para una comprensión más lúcida de la función de la memoria en la obra gilalbertiana, recuérdense las palabras que dedicó Carmen Martín Gaité a *Crónica General* en un fundamental volumen de dedicado homenaje que la revista sevillana *Calle del Aire* publicó en 1977: «¿Es *Crónica General* un libro de memorias? Yo más bien diría que es un discurso sobre el tiempo y la memoria. Los materiales de que el autor echa mano son indistintamente recuerdos personales, referencias literarias, sucesos y espectáculos, acontecimientos históricos, viajes. Pero todo está igualmente vivo en la trama narrativa, todo viene «a cuento», a su cuento. Sus ilustraciones que esmaltan el discurso y lo vivifican, pero no lo interrumpen, están a su servicio, como los ejemplos en un libro de texto. La verdadera materia reside en el minucioso y esmerado engarce de este material».

Tal actitud quedó reflejada en una obra preciosa y preciada que no debería caer nunca en el olvido de la yerba paz de las bibliotecas. Y es que además de todo lo dicho hasta aquí, nadie ha de menospreciar en absoluto a quien una vez afirmó: «He aquí pues mis palabras traspuestas al papel; porque en mí ocurre que no sé bien lo que digo más que cuando lo escribo; siempre fue así y debida a ésta, llamémosle fatalidad de mi verbo, he tenido que ser escritor; ésa es mi misión y mi mandato; al hablar floto y al flotar me pierdo; al escribir me realizo». ■



¿De qué hablan las mujeres?

Pablo Alcázar

En la primera mitad del siglo XX algunas mujeres comienzan a publicar, con su nombre, diarios, crónicas y biografías. Ya hacía tiempo que las mujeres llevaban diarios íntimos de contenido religioso y cada vez escribían con mayor frecuencia crónicas familiares para lectura privada, pero hasta el siglo XX no se atrevieron, o no pudieron publicarlos libremente. En el círculo ilustrado y burgués de Marianne y Max Weber, el filósofo Georg Simmel (1858-1919), obligó a su amante, Gertrud Kantorowicz, y a su esposa a firmar lo que escribían con pseudónimo.

¿De qué hablan estas mujeres cuando pueden, por fin, escribir de sí mismas? Pues no sólo hablan de ellas sino que, también, hablan de sus compañeros, de sus maridos. Así lo hacen, incluso, las más inteligentes, las más 'productivas' y creadoras: la feminista alemana Marianne Weber, esposa y editora de la obra del sociólogo Max Weber, Zenobia Camprubí, mujer de Juan Ramón Jiménez y la compañera de Sartre, Simone de Beauvoir. Fielato forzoso: la mujer (lectora apasionada u oyente de lecturas, desde siempre), cuando comienza a pisar el espacio viril de la escritura, del que ha estado prácticamente ausente desde su invención, ha de apoyarse en el varón.

En el caso de Marianne, hablar de su marido era inevitable, ya que lo que firma es una *Biografía* de Weber, que publica en 1926, seis años después de enviudar. Pero se sitúa a sí misma como heroína al lado de su marido.

Lo que conocemos del *Diario* de Zenobia Camprubí, publicado por Graciela Palau de Nemes años después de la muerte de la escritora —y no sabemos si con su consentimiento—, está saturado de Juan Ramón.



Simone de Beauvoir y Jean Paul Sartre



Zenobia Camprubí



La ceremonia del adiós de la filósofa y escritora Simone de Beauvoir, parece no hablar nada más que de Sartre: es la "crónica" de los diez años que precedieron a su muerte, acaecida en 1980; aunque admite que en el libro habla algo de sí misma, "porque el testigo forma parte de su testimonio, pero lo hago lo menos posible".

Biografía o autobiografía, diario, o crónica, los tres tienen un cierto aire de confesión, en la línea de las de San Agustín y de versión alambicada del cuento *La bella y la bestia*.

¿De qué se confiesan estas mujeres? ¿Qué encontraron debajo de la "Bestia", para permanecer, como hembras-madres y adoradoras, durante tanto tiempo junto a tan ilustres "monstruos"?

Sobre la "confesión" de Simone Beauvoir y las reacciones que provocó en su tiempo, el filósofo Bernard Henry-Lévy ha dicho esto en *El siglo de Sartre*: "¿Por qué la publicación de la primera parte de *La ceremonia*, ese largo relato preciso, casi clínico, en el que ella cuenta con crudeza los últimos días de su compañero, provocó tanto revuelo? Es verdad que no se ocultaba nada de las peripecias del cuerpo sartriano. Es verdad que no se ahorra casi nada de su deterioro patético: un Sartre alelado, vacilante, que no atina con las palabras, excusando su incontinencia: "Vaya, qué curioso... es como si un gato me hubiese orinado encima..." Pero bueno, ¿acaso no incluía también eso el contrato? ¿Acaso no era fiel hasta el final, como en las *Cartas*, a ese pacto de inmortalidad que desde el principio la había convertido en la secretaria perpetua de la transparencia deseada, teorizada y cantada por Sartre?"

Pero ni Marianne Weber, ni Zenobia Camprubí, que escriben antes que Simone, habían firmado pacto alguno de "transparencia" con sus maridos y sin embargo hicieron pública parte de la privacidad o de la intimidad de su relación y desmenuzaron para el público la degradación física y las miserias morales de los compañeros.

Las tres se encargan en sus libros de hacernos saber que viven con seres enfermos, feos e incompetentes para las tareas domésticas más sencillas. Y, como buena enfermera, Marianne rellena informes exhaustivos sobre los padecimientos de su compañero. Es minuciosa y recoge hasta la meningitis que Weber sufrió de niño y cómo "durante esa enfermedad la cabeza del pequeño Max creció extraordinariamente, mientras el resto de los miembros de su delicado cuerpecillo conservaba su tamaño". A los 18 años, el aspecto y la salud de Weber no han mejorado: "larguirucho y delgado, de miembros delicados y hombros caídos, un candidato perfecto a una tuberculosis". Lo que no le impide destacar pronto, entre los estudiantes, "por su tremendo aguante bebiendo". En 1899, ya casados, contrajo una grave enfermedad nerviosa de la que nunca se repuso del todo y que sobrellevó gracias a los cuidados de su mujer.

Juan Ramón Jiménez, o la incompetencia y el egoísmo menos inteligente. Enfermo también, es, según se despren-

de del *Diario* de Zenobia, un neurótico notable, que con frecuencia (*Diario*, 18 de enero de 1939. Miércoles) “no hace absolutamente nada y pasa en cama la mayor parte del tiempo, sentado con la cabeza afincada en la almohada y los pies en una silla en el arco más incómodo”. Incapaz de valerle por sí mismo, no permite que Zenobia se separe de él ni un minuto. Ni siquiera para operarse de un lipoma que tenía en el vientre. El 27 de diciembre de 1937, la mujer se queja: “Pero nunca tendré el valor ni la determinación suficientes para deshacerme de mis problemas mientras J.R. esté cerca [...]; si él tuviera algo que le molestara la quinta parte que a mí, hubiera tomado una decisión acerca del asunto sin importarle mi opinión y yo podría quejarme todo lo que quisiera”.

Y por último, el feo. Sartre era el primero en reconocerlo: “Hasta los cinco años era un crío muy guapo, con ese aspecto un poco convencional que tanto les gusta a las mamás mediocres. A partir de los cinco años mis cabellos cortados se llevaron consigo ese esplendor efímero, y me volví feo como un sapo, mucho más que ahora”. A nadie como a Sartre le venía bien la existencia del alma, que puede ser embellecida hasta el infinito, por encima de la degradación y de la fealdad. Porque el cuerpo de Sartre, su cara, no tenían arreglo. La “transparente” Simone no tiene inconveniente, en la segunda parte de *La Ceremonia*, de hacerle observaciones relacionadas con su fealdad: “Por otro lado, es un tópico que un hombre puede ser muy feo y tener mucha seducción y se cita a grandes seductores que eran feos; eso usted debe saberlo”.

La pregunta es: ¿qué hacían estas mujeres excepcionales con hombres tan peculiares? Posiblemente como Bella, en el cuento, las tres prefirieron la virtud a la belleza. Sobre todo en una sociedad en la que la mujer había de contar con el respaldo de un varón, influyente, comprensivo y liberal, si quería moverse cómodamente en el espacio público. Zenobia se casó con Juan Ramón, en opinión de la editora de su *Diario*, “aparte del amor que le tuviera, porque el oficio y la personalidad de él permitían desarrollar sus instintos de mujer activa, independiente y emprendedora, lo que le hubiera prohibido un marido menos absorto en su labor”, o menos incompetente para ganarse la vida.

El catedrático Weber introdujo a Marianne, perteneciente a la primera generación de alemanas que estudió en la universidad, en los ambientes intelectuales de Heidelberg y estuvo a su lado en las luchas del movimiento feminista burgués alemán. E incluso retó a batirse en duelo —en el año 1910!— a un joven profesor que escribió un panfleto difamatorio contra el grupo de mujeres que presidía su esposa, en el que se decía que el movimiento estaba integrado únicamente por mujeres solteras, viudas, judías, estériles y mujeres que no son madres o no quieren cumplir los deberes de una madre.

Cuando Simone de Beauvoir y Sartre se presentaron, él con 24 años y ella con 21, al examen final de filosofía, Sartre sacó el primer puesto y Simone el segundo, pero los miembros del tribunal estaban convencidos de que “la verdadera filósofa era ella”. Simone, apodada el Castor —el animal arquitecto— construye, sobre todo, una casa ineludible para Sartre. Pero también tiene sus libros. Tiene su propia obra, su propia casa, que no es pequeña. Pero una parte de esa obra sólo existe en la medida en que su compañero la dirige silenciosamente.

Pero la utilización de los hombres para colarse en el espacio público no lo explica todo. Marianne, ya viuda, dedica varios años a la redacción de la *Biografía* y a la publicación de las obras de su marido, “porque”, escribe, “su fama no está en mi opinión más que al comienzo de su ascenso. La gente quedará sorprendida cuando tenga en sus manos sus obras (10-12 tomos). Yo vivo para su inmortalización terrenal”.

La obra de Sartre no se entiende sin la colaboración de Simone, a la que escribe: “Usted, mi pequeño juez. Usted mi primera lectora, mi ‘censor’, mi ‘buena consejera’. Usted ‘mi pequeña conciencia moral’. Usted, mi ojo, mi ore-

ja, mi ‘testigo’. Usted es más yo que yo. Lo que escribo sólo existe en la medida en que tengo su ‘veredicto’”.

En el discurso de aceptación del Premio Nobel, Juan Ramón proclama: “mi esposa Zenobia es la verdadera ganadora de este premio. Su compañía, su ayuda, su inspiración de cuarenta años ha hecho posible mi trabajo. Hoy me encuentro sin ella desolado y sin fuerzas”.

Estas mujeres fueron, sobre todo, leales al “alma” de sus compañeros, a su genio creador y productivo. Se consideraron responsables de su espíritu y de los productos que éste generaba. El cuerpo enfermo, deforme, o dependiente no les pertenecía, aunque había que atenderlo para mantenerlo vivo. En una contorsión narcisista poco estudiada, estas mujeres sin hijos, madres adoptivas de niños grandes, preservaron de ellos lo que creían suyo: el hijo espiritual de sus entrañas, es decir, la excelencia intelectual de Sartre, Juan Ramón y Weber.

Y de nuevo la pregunta: ¿de qué hablan las mujeres, cuando podrían hablar de ellas mismas? Explican a sus congéneres por qué aceptaron quedarse en un segundo plano, en sacrificar sus posibilidades de ser las primeras, por delante de los hombres a los que sirvieron intelectualmente. En novelas del XIX la claudicación sentimental, la entrega, se justifica por la “gran pasión”, que exonera a la culpable de sus responsabilidades sociales. En nuestro caso, por la luz arrebatadora del genio. Parecen decir estas notables mujeres: “Sí, me he sometido al genio de este hombre, a su maestría para manejar lo más femenino, lo más ilustrado, lo menos zafio, lo menos violento: el Verbo; mirad, compañeras, hembras de la especie, me doblegué ante su capacidad de enunciar mensajes complejos, ricos, luminosos. Una mujer no puede, no debe negarse a la fuerza civilizadora de las palabras. Estos hombres las usan bien. Son, al menos en esto, compañeros de viaje, aliados objetivos de nuestra lucha para desterrar la violencia e instaurar el reino de la palabra, que no mata”. ■



Marianne y Max Weber



La memoria epistolar

Andrés Soria Olmedo

Cualquier carta de cualquier época, buena o mala, en prosa o en verso, familiar o solemne, formularia o íntima, constituye un lugar de memoria. En estricto, las cartas encierran la memoria del presente. Como es sabido, esta paradoja, “memoria del presente” fue empleada por Charles Baudelaire como objetivo de los artistas modernos. El artista de la modernidad debe esforzarse por apreciar lo fugitivo, lo que en cada momento lleva la huella del tiempo. Y el tiempo de las cartas suele ser el inmediato; se habla de lo que acaba de pasar y de lo que está a punto de pasar. Por encima de esa base, las cartas pueden especular sobre lo remoto en el pasado y en el futuro. Pero en relación con la memoria, la sal de las cartas es la sal de lo inmediato.

La sazón inigualable de lo relativo a un momento. En su clásica y agudísima “Defensa de la carta misiva y de la correspondencia epistolar” Pedro Salinas se fijaba en los cuadros de Vermeer de Delft: la luz entra por una ventana a un lado e ilumina un mapa de tierras lejanas y a una joven que lee una carta, quizá de un amigo que le da noticias y abrazos desde aquellos países.

(En este momento, entre las posibilidades de la memoria epistolar se abre paso la mía, al atar cabos: Vermeer es el artista predilecto de Proust, Salinas traduce a Proust, Marcel Proust es un epistológrafo extraordinario, Salinas es un extraordinario escritor de cartas. Ambos tienen facultades epistolares como para haber sido imaginariamente los autores de esa carta emocionante que lee la joven del cuadro de Vermeer de Delft).

En efecto, las facultades de los epistológrafos, según el juicio autorizado de Claudio Guillén, consisten en producir “la ficcionalización dentro de lo que no pretende serlo, o sea, desde la ilusión de la no ficcionalidad”¹. O sea, yo, aquí, ahora, te cuento la verdad y a lo mejor la adorno para que te haga más gracia. Es decir, todo puede ser literatura: yo me construyo como el que te cuenta (es decir te construye como receptor) lo que me pasa, me acaba de pasar o me va a pasar.

Desde el punto de vista histórico, la carta, con esas características, es la forma de escritura más extendida y más antigua, en estricto. Hay testimonios en Babilonia, en Egipto. Basta con saber leer y escribir para atreverse a la carta. En el principio estaba la carta, antes que la epopeya. Siempre estuvo relacionada con la transmisión de la verdad

Por eso en un momento determinado la carta se relaciona con la conversación. Erasmo, gran epistológrafo y fino teórico, definió: “Epistola absentium amicorum quasi mutuus sermo” —la carta es como una conversación entre amigos ausentes—. Pero más que la imitación de la conversación —que también

es propia de las cartas— la clave está en los amigos, o sea, a quién se dirige. Pedro Salinas advirtió que si una carta —privada por definición— está bien escrita, por eso mismo se desliza hacia los abismos de la publicidad. Es difícil impedir que una carta bien escrita pase al dominio público —sobre todo si se debe a un escritor o escritora cuya obra de ficción se conoce y se valora, puesto que la curiosidad de los lectores es extensa, duradera e intensa— una vez que se percibe como “bien escrita”. En realidad, se ha dicho que toda carta bien escrita se propone como un regalo ofrecido a un receptor. En ese regalo la ficcionalización es una especie de suplemento de la verdad, complementario de la conversación. Con esos presupuestos, en las cartas cabe todo, quizá con la cautela retórica de la “brevitas” (las cartas no pueden ser interminables, ni siquiera larguísimas, porque nadie aguantaría su lectura) dentro de la cual los lectores curiosos pueden encontrarse con relaciones de viajes, sermones, ensayos, poemas, relatos. En cierto modo, tal variedad de registros es comprensible para nosotros, lectores del siglo XXI, dentro de cierta perspectiva de modernidad, inaugurada para nosotros cuando Petrarca escribe sus cartas familiares imitadas de Cicerón y se dirige al propio Cicerón hablándole de tú. Con ese gesto, ha recordado Francisco Rico, Petrarca rompe con las cautelas jerárquicas medievales e inaugura el sujeto moderno que habla con todos “de tú a tú”.

Con todas las indicaciones que se han dado hasta el momento y a partir de esa lógica histórica no es caprichoso proponer la lectura del más atractivo de los epistolarios recientes: el de Juan Valera, en edición rigurosa por Leonardo Romero Tobar, con la ayuda de María Ángeles Ezama Gil y José Enrique Serrano Asenjo².

Valera es delicioso epistológrafo, escritor, curioso, sociable, llevadero, tolerante. La desgracia es que no haya habido más como él y que sus herederos —Alberto Jiménez Fraud, director de la Residencia de Estudiantes, Manuel Azaña, presidente de la II República— fuesen barridos de la realidad española.

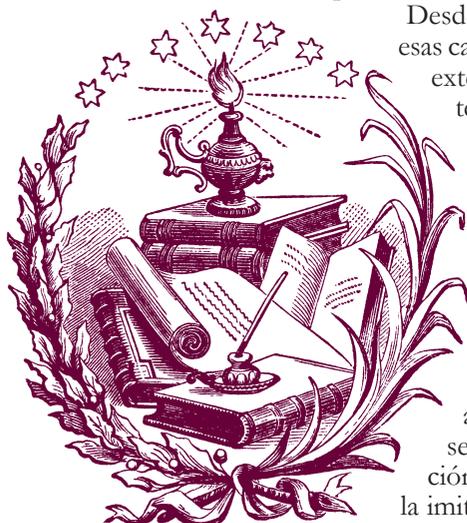
¿Por qué? El tomo consiste en 347 cartas, escritas entre 1847 y 1861, y probablemente seguirán otros, y en él se despliega la personalidad, la chispa, la instrucción, la frivolidad estupenda del autor de *Pepita Jiménez*— (que es una novela epistolar, por cierto). Como muestra gloriosa, el botón donde describe a una adolescente granadina que se convertirá en Emperatriz de los franceses:

“...la hermosa Eugenia, su hija menor, que es una diabólica muchacha que, con una coquetería infantil, chilla, alborota y hace todas las travesuras de un chiquillo de seis años, siendo al mismo la más *fashionable* señorita de esta villa y corte, y tan poco corta de genio, y tan mandoncita, tan aficionada a los ejercicios gimnásticos y al incienso de los caballeros buenos mozos, y, finalmente, tan adorablemente mal educada, que casi, casi se puede asegurar que su futuro esposo será mártir de esta criatura celestial, nobiliaria y, sobre todo, riquísima”.

Sea Eugenia de Montijo, el Vesubio o San Petersburgo, estas cartas no son reemplazables por nada si queremos conocer el siglo XIX. Igual ocurre con el siglo pasado. Para su final y para éste habrá que recurrir al *e-mail* y sus cartas. Pero estas cartas no serán diferentes de las que se glosan en este artículo. La memoria epistolar de marras y la memoria epistolar de nuestro presente, por muy electrónica que sea, obedece a los mismos parámetros: perspicacia en la observación, reflexiones, relatos, soliloquios, advertencias, gritos de protesta o desesperación. ■

Notas

- 1 Claudio Guillén *Múltiples moradas*, Barcelona, Tusquets, 1998.
- 2 Juan Valera, *Correspondencia. Volumen I (1847-1861)*. Edición de Leonardo Romero Tobar (Dir.), María Ángeles Ezama Gil y Enrique Serrano Asenjo, Madrid, Castalia, 2002.



Juan Valera

Poeta en Granada

Remedios Sánchez



Poesía

Siempre que se escribe sobre la personalidad literaria del escritor decimonónico Juan Valera (1824-1905) se hace referencia fundamentalmente a su obra novelística o crítica. *Pepita Jiménez*, *El Comendador Mendoza...* incluso *Morsamor*, unido a sus obras de crítica literaria han dejado en un plano de penumbra su obra como poeta. Sin lugar a dudas, Valera no es un gran poeta porque sus obras, más que dominadas por el sentimiento —como los versos de Espronceda, al que imitó en la época de juventud—, lo están por la razón y ese es un obstáculo difícil de salvar para que una composición de ese carácter cumpla la función a la que está destinada.

Sin embargo, Valera siempre se sintió poeta y ese sentimiento queda plasmado, quizá mejor que en los versos, en la construcción de sus novelas, porque, ¿qué es *Pepita Jiménez* o *El comendador Mendoza* sino trasuntos poetizados en forma de novela? El Dr. Antonio Gallego Morell afirmó al respecto que “*conviene leer al prosista de la madurez partiendo del poeta de la juventud. Un poeta es quien acierta al crear la arquitectura y el lenguaje de Pepita Jiménez*”¹.

Desde muy joven escribió siempre versos, y en una carta a D. Luis Ramírez de las Casas Deza le informa sobre ese asunto: “[...] *A todo esto, era yo poeta; quiero decir, componía versos desde la edad de once o doce años. Aún conservo un tomo manuscrito de poesías de entonces, en el cual hay pájaros de mal agüero, brujas, bultos con negro capuz, y, sobre todo, desesperación y desengaño a lo Byron y a lo Espronceda...*”². Algunas de estas composiciones las publica refundidas en su época de adolescencia en el periódico literario malagueño *El Guadalhorce*, justo después de haber entablado cierta amistad con Espronceda, Miguel de los Santos Álvarez y Ros de Olano en 1839-40 en los baños de Carratraca.

El sentimiento lírico de Valera vuelve a aflorar en todo su esplendor en el prólogo a sus *Canciones, romances y poemas*, publicada en la Colección de Escritores Castellanos en 1886 cuando indica lo siguiente: “*Mi escritura no tendría perdón de Dios, ni yo mismo me perdonaría aunque soy indulgente para con todos y para conmigo, si yo no fuese o si al menos yo no me creyese poeta*”.

Antes de la aparición de ese recopilatorio de su obra poética, ya había aparecido en 1858 *Ensayos poéticos*, repertorio prologado por su tío en segundo grado, Antonio Alcalá-Galiano, que era a su vez una reelaboración de un primer intento de darse a conocer como poeta lírico. Se trataba en este caso de una refundición “corregida y aumentada” de un intento primigenio, realizado en su etapa de juventud, justamente en Granada, la capital donde finalizó con éxito sus estudios de Derecho³.

La vinculación de Juan Valera con Granada se inicia cuando su hermano Pepe Freüller⁴ lo matricula en el curso 1840-41 en el colegio del Sacromonte para estudiar Derecho. Allí consigue una densa formación humanística bajo la dirección de los canónigos Baltasar Lirola y Juan Cueto, como se demuestra a lo largo de su obra. Permanece en Granada también el año siguiente, pero traslada su expediente a la Facultad de Derecho, donde se licenció como Bachiller en Jurisprudencia en 1844⁵; de todas maneras, su relación con Granada fue mucho más allá de lo estrictamente académico y se nos antoja fundamental para el progreso de su frustrada trayectoria poética⁶. Publicó composiciones en revistas como *La Alhambra*⁷ o *La Tarántula*⁸ y

se vinculó al mundo cultural y literario granadino en una época de cierto esplendor, puesto que había otros estudiantes que animaban el mundo cultural granadino y que luego se convirtieron en personajes de cierto renombre, como Aureliano Fernández Guerra o Manuel Cañete⁹.

Sin embargo, el momento culminante —en términos literarios— de su etapa en Granada es la publicación de su primera obra, *Ensayos poéticos*, en 1844. De esta obra de juventud, *sensu strictu*, se conocen muy pocos datos porque el propio Valera se ocupó de ocultarlos muy bien, por lo que ni siquiera aparece bajo ese nombre en el recopilatorio de sus *Obras Completas* publicados por su hija Carmen tras su muerte¹⁰. Tan sólo tenemos algunas alusiones en sus cartas a personas cercanas sobre este asunto que tan profundamente le hirió.

La publicación de *Ensayos poéticos* se produce, como decimos, en 1844 y fue un regalo paterno por haber finalizado con éxito sus estudios de Derecho, tal y como ha verificado el Dr. Gallego Morell¹¹. Esta obra tuvo una tirada de 300 ejemplares y llevaba prólogo de J. Jiménez Serrano; se puso a la venta en el mes de abril en la imprenta-librería Benavides (precisamente donde se componían las revistas granadinas en las que él colaboró), sita en la calle Nueva del Milagro 5-7. Sin embargo, el fracaso en cuanto a ventas fue rotundo —tan sólo se vendieron tres ejemplares— y Valera, frustrado y dolido, retiró la tirada íntegra a los pocos días y la llevó al desván de su casa en Doña Mencía (Córdoba)¹².

Este primer intento malogrado dejó, como decimos, una huella profunda en el alma de Valera; tanto que intentó olvidarlo y no hablaba de ese “aborto de su ingenio” sino con sus más allegados y cuando el tema lo sacaba a colación el interlocutor. Así le responde a Menéndez Pelayo —quizá su mejor amigo en el mundo literario— sobre este asunto cuando le pregunta acerca de esta primera obra: “*Me hace usted un encargo difícil de cumplir: que yo le lleve o le envíe un tomito de poesías que imprimí en Granada en 1844 o quizá en 1841, pues no recuerdo bien la fecha. Si fue, como creo, en 1841, la cosa tiene su mérito, aunque las poesías tengan mil incorrecciones. Entonces tenía yo apenas diez y siete años, y mi educación literaria, mala o buena hoy, pero hecha por mí, había sido descuidada por completo*”¹³. Es sin duda cuando menos curioso —además de poco creíble— que se hubiese olvidado de la fecha de publicación (1844 y no 1841) de su primera obra que para él —en el momento que se publicó— tuvo una importancia capital, tanto por ser el regalo de finalización de su época estudiantil como por ser la primera vez que se enfrentaba al público de forma directa con una obra completa suya.

Sin embargo, conforme avanza en la carta a Menéndez Pelayo, parece que comienza a recordar más datos: “[...] *La mayor parte de las publicaciones contenidas en el tomito de 1844 están después en el tomito de 1858, si bien limadas y pulidas. [...] El desdén o la indiferencia del público me hizo, apenas publicado el tomo, conocer que valía poco y aún exagerarme su escaso valor, avergonzándome además de las faltas que se hicieron patentes a mis ojos. El libro, pues, jamás salió de Granada*”.

.../...



Juan Valera, por S. Mendoza



.../...

da, donde estuvo expuesto a la venta, en balde, durante algunos días, fue recogido por mí y confinada toda la edición en un desván de la casa de mi padre en Doña Mencía. Esta casa pertenece hoy a mi hermano. Cuando vaya a Doña Mencía, buscaré el libro a ver si doy con él y puedo remitírselo, aunque me repugna. Yo tengo odio y mala voluntad a aquel aborto mío y no sé por qué no hice auto de fe con él¹⁴. Sin embargo, no hay constancia de que jamás se lo enviase al bibliófilo santanderino.

Desde 1844 hasta 1858 Juan Valera no se atrevió a reunir de nuevo sus composiciones poéticas; sería en ese año y con un prólogo de su tío Antonio Alcalá Galiano cuando diese de nuevo a la imprenta un conjunto de sus poesías que el prologuista calificó acertadamente de “poesía sabia” y que es producto de la vasta cultura que había ido adquiriendo don Juan a lo largo de esos años. Así lo dice Alcalá Galiano: “De las poesías contenidas en la siguiente colección, algunas salieron a la luz ha ya no pocos años, siendo su autor todavía muy joven; otras aparecen ahora impresas por vez primera. En aquellas van hechas varias y notables alteraciones, bien dignas de ser llamadas correcciones, habiendo servido de guía y maestro al poeta la no escasa instrucción

que ha adquirido en un plazo medianamente largo, y aprovechado en prolijos estudios¹⁵”.

La suerte no acompañó al egabrense en este intento, tal y como lo demuestra su correspondencia, ni tampoco la última vez que publica un tomo de versos, en 1886, bajo el nombre de *Canciones, romances y poemas* que apenas llamó la atención del público. Este volumen contenía sesenta y nueve composiciones seleccionadas por él y consideradas como las mejores de su trayectoria poética.

La poesía de Juan Valera –unos ciento treinta poemas, según nuestros cálculos– no triunfó, en nuestra opinión, precisamente por eso: porque era “poesía sabia”, desde que se inicia su trayectoria editorial en Granada hasta el final de su vida en 1905; es fruto de la erudición y del conocimiento reflexivo de los autores clásicos –valga como ejemplo “La muerte del avecilla”, fiel reflejo catuliano– y está falta en muchos momentos de algo básico, el sentimiento, que impregna la mayor parte de la poesía decimonónica que ha sido capaz de sobrevivir al riguroso dictamen del tiempo. ■

Remedios Sánchez es Premio Internacional Juan Valera 2001

Notas

1 GALLEGO MORELL, Antonio: *Poetas y algo más*, Sevilla, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1978, p. 40. (El Dr. Gallego Morell fue Premio Juan Valera en 1960).

2 Vid. BORJA PAVÓN, Francisco de: “Noticia autobiográfica de Don Juan Valera”, *Boletín de la Real Academia Española*, I, febrero 1914, pp. 128-140.

3 Vid. al respecto, GALLEGO MORELL, Antonio: “Un trabajo inédito y universitario de Juan Valera”, *Boletín de la Real Academia Española*, LII, ene-abr 1972, pp. 149-160.

4 José Freüller y Alcalá Galiano; era hermanastro de don Juan; como primogénito, heredó el título de marqués de la Paniega y ayudó a Juan Valera en diferentes empresas políticas y en alguna literatura. Cfr. VALERA, Juan: *Una anatomía electoral. Correspondencia familiar (1855-1864)* (ed. de Leonardo Romero), Barcelona, Sirmio, 1992.

5 Sólo un año de la licenciatura estuvo fuera de Granada; fue el curso 1842-43 cuando se trasladó a Madrid, pero retornó a Granada para finalizar los estudios.

6 Un trabajo interesantísimo sobre la relación de Valera con Granada es el de GALERA SÁNCHEZ, Matilde: “Don Juan Valera y Granada” in ARGENTE DEL CASTILLO, Concepción, Antonio SANCHEZ TRIGUEROS et alii: *Homenaje al profesor Gallego*

Morell, II, Granada, Universidad, 1989, pp. 9-25 (La Dra. Galera Sánchez es Premio Juan Valera 1982 por su tesis doctoral sobre el escritor egabrense).

7 “LA ALHAMBRA. Periódico de Ciencias, Literatura y Bellas Artes (21 de abril de 1839-serie II. Enero de 1842?. S. Fundador: Aureliano Fernández Guerra. Imp. de Sanz; Imp. de Benavides. En 4º[...].” MOLINA FAJARDO, Eduardo: *Historia de los periódicos granadinos (siglos XVIII-XIX)*, Granada, Diputación Provincial, 1979, p. 91. Vid. también al respecto, MAJÓN CABEZA SÁNCHEZ, Antonio: *Guía de la prensa granadina y provincia (1706-1989)*, Hemeroteca del Museo de la Casa de los Tiros. Catálogo general y análisis de publicaciones, Granada, 1995 p. 42. Según nuestras noticias, Valera publicó aquí las composiciones “Imitación de Byron”, “Al sol (Paráfrasis de un fragmento del Manfred)”, “A la niña Laureta”, “Mi lira”, “La muerte del avecilla”, “Soneto. Imitación a Lamartine” y “A la muerte del ilustre poeta José de Espronceda”, muchas de las cuales aparecieron reelaboradas en sus obras poéticas posteriores: *Ensayos poéticos* y *Canciones, romances y poemas*. Se puede afirmar también que seguramente todas debieron aparecer en sus *Ensayos poéticos* publicados en Granada.

8 “LA TARÁNTULA (27 de marzo 1842-12 junio de 1842. Núms.:12.S., Imprenta Benavides” En MOLINA FAJARDO Eduar-

do: *Historia de los periódicos granadinos (siglos XVIII-XIX)*, op. cit., p. 91. Vid también al respecto, MAJÓN CABEZA SÁNCHEZ, Antonio: *Guía de la prensa granadina y provincia (1706-1989)*, op. cit., p. 472.

9 BORJA PAVÓN, Francisco de: “Noticia autobiográfica de Don Juan Valera”, art. cit. p. 130. Aureliano Fernández Guerra era el director de *La Alhambra* en la época en la que publicó en ella Juan Valera.

10 VALERA, Juan: *Obras Completas*, Madrid, Imprenta-Librería Alemana [edición de Carmen Valera y de Sánchez Ocaña], 1905-1935, 53 vols.

11 GALLEGO MORELL, Antonio: “Un trabajo inédito y universitario de Juan Valera”, art. cit.

12 PANTORBA, Bernardino: *Juan Valera. Estudio y antología*, Madrid, Compañía Bibliográfica Española, 1969 (Premio Juan Valera) p. 14.

13 ARTIGAS FERRANDO, Miguel y Pedro SAINZ RODRÍGUEZ: *Epistolario de Valera y Menéndez Pelayo*, Madrid, Compañía Iberoamericana de Publicaciones, 1930, p. 177.

14 Idem.

15 VALERA, Juan: *Ensayos poéticos*, Madrid, imp. Rivadeneyra, 1858, p. III. La tirada fue de 500 ejemplares.

Ángel Rodríguez Abad

La rosa del misterio

Es curioso observar cómo treinta años después de su aparición, la antología de los *Nueve novísimos* sigue siendo polémica, y atacada, todavía, por tirios y troyanos. Quizá su mayor valor de entonces, aparte de dar pie a la obra posterior de varios de los incluidos, fuese el agitar las aguas literarias de aquella España grisnuevosministerios (así, léase como un solo adjetivo). La lista de nombres no es lo principal: el hecho de que se colase en ella un reputado gastrónomo o de que otros autores con voz propia y un mundo definido, como Antonio Colinas o Antonio Carvajal, quedasen al margen le puede pasar a cualquiera. Sobre todo si en una antología anterior, el antólogo se había olvidado de quién era Juan Ramón Jiménez.

Quiero recordar con lo que acabo de decir que Javier Lostalé se da a conocer en la antología *Espejo del amor y de*

la muerte (con Luis Alberto de Cuenca y Ramón Mayrata entre otros) y que su primer libro *Jimmy, Jimmy* – de 1976 – fue obra de culto para los entonces novísimos y anexos, y hasta llegó a tatuarse como emblema en el tanque de gasolina de alguna motocicleta.

Ya la crítica ha señalado cómo la visión cernudiana y una dicción alexandrina acompañaban el territorio en donde aquel joven apasionado por la poesía empezaba a moverse. *Jimmy, Jimmy* nos transmite la atmósfera de los veranos de la infancia, el temblor del misterio de cuando puro se derrama el corazón, el fuego del solitario que se consume en el resplandor del poema, la clara ascensión de una mirada limpia que sabe ya de lo imposible:

Hermosa es esta tarde la luz de lo perdido porque nadie la resucitará desde su orilla.

La palabra es hoja suspendida en el claro de la tormenta, forma luminosa que exhalan unos labios; frente a las opacas palabras que vanas explican la prosa del mundo, la transparencia y la fragilidad estallan en el país vívido del sueño, y la mirada transfiguradora del mendigo, del poeta, sabedor del secreto, ofrenda esa dicha mayor y salvadora que es el poema:

Alguien cruza, y no roza, pero queda.

Visto en la distancia, podemos afirmar que la semilla de lo que iba a madurar en Lostalé se adivinaba en los trazos aquí dibujados.

Habrían de pasar los años, tendrían que supurar para después cicatrizar las heridas del amor y de la edad; aquella mirada febril y juvenil, siempre limpia en su pureza radical apasionada, habría de ir cincelandó unas maneras de vivir hasta poder acariciar con el tacto la imagen imperecedera de la rosa tantas veces soñada. Hasta poder celebrar con pulso firme:

**Rosa que en su reflejo canta entera pasión,
hora de nadie donde arder en soledad.**

La rosa inclinada se nos aparece como un libro capital en la lírica en español de la década de los noventa.

Explícitamente, ya desde su “Confesión” inicial, es un libro de salvación. De manera implícita alcanza su unidad como libro de amor. Es la memoria de un cuerpo que deviene rosa inalcanzable, es así mismo exaltación de una espiral del querer, de una batalla de amor cuerpo a cuerpo que esconde la anhelada armonía de ese cuerpo y de esos besos, también de sus heridas. Una cicatriz interior que se exhibe como rosa inclinada pero no vencida.

“La memoria de un hombre está en sus besos” escribió Vicente Aleixandre, poeta admirado siempre por Lostalé. El amor sostenido en su altitud (quizá una profunda sima vertiginosa) que no deja de arder:

Tristeza es el silencio después de cada ser.

Pero el ser que vertebra esta rosa aniquila y permanece, es el tatuaje del corazón, impregna la mirada del poeta que despliega una rosa en cada poema hasta hacer del más bello engaño cifra de una escritura de perpetua esperanza radical. La imaginería de la modernidad (la máquina de pinball, la ginebra derramada de las cicatrices, la vieja cervecería del luminoso sur cercana al cementerio, el tren nocturno de ojos azules) se tiñe tan física con la electricidad del deseo:

**Hubo el cuarto creciente de una sábana
en un corredor de madrugada.**

La frágil flor del amor, protagonista y antagonista de todo este libro tan cerrado en sí mismo y por ello tan enfermizo (no hago sino citar la rosa moribunda de un poema del libro que sin embargo es fe de vida), podría tomar cuerpo en la figura del expulsado que es también un príncipe.

Si en *La rosa inclinada* encontramos al Lostalé más brillante, es en *Hondo es el resplandor* donde hallaremos al Lostalé poeta puro y duro. Si *La rosa...* es un libro acerca de la carne, *Hondo...* es un libro acerca del espíritu.

Si bien se podía divisar en el ya mencionado tratado de amor:

**Ni rosa tuya, ni rosa mía,
esplendor sólo de un sueño mío contigo.**

Haciendo un guiño al gran poeta Vicente Núñez: sus enamorados días terrestres son ahora sus himnicos días celestes. El lector que guste de las adicciones intensas que se interne en el orbe de Lostalé por este libro – la clave del arco del conjunto de su obra – y remito también al espléndido ensayo de Roberto Loya (“Hacia un cuerpo de luz”) recogido en este volumen.

El aforismo de Elias Canetti que cita Lostalé (“A nada se halla el hombre tan abierto como al aire”) es un pórtico adecuado para la luminosidad generadora, reveladora, purificadora que baña esta honda meditación lírica.

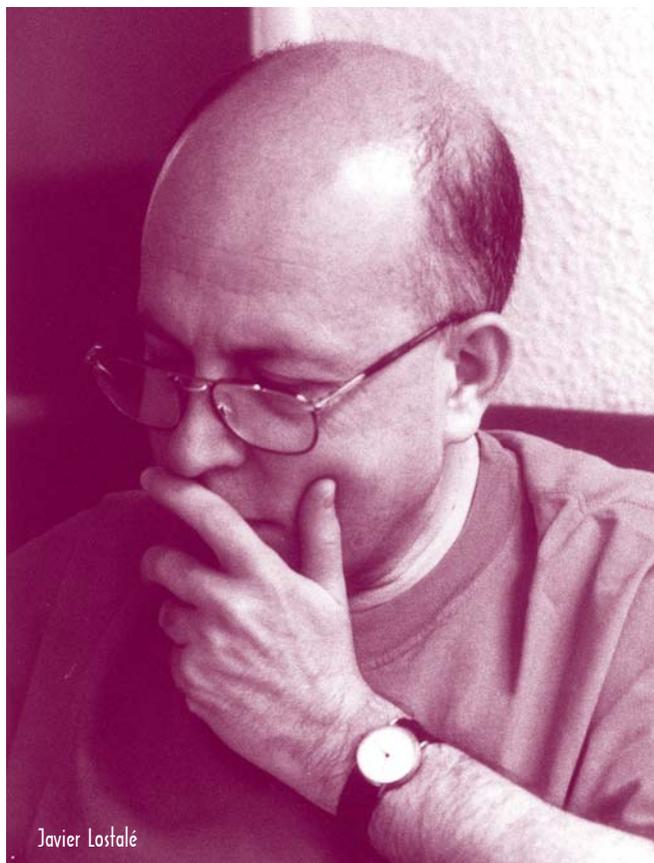
En la mejor tradición mística, Lostalé parte de lo cotidiano que nos rodea para desnudarlo en su ser y elevarlo hacia una hondura altísima: donde la pureza del verbo alumbraba, arde, habita y aniquila.

Valgan dos ejemplos; el recordado mantel de la infancia a través de la escritura del tiempo permite que el pensamiento toque las imágenes; una cabeza rendida sobre un hombro se revela como el resplandor de lo innombrado y hace florecer en el poema la rosa del misterio. Pulsación, música, pensamiento, temblor: núcleo del núcleo de un pensador sensual. *Hondo es el resplandor* es el pétalo más precioso de toda su poesía. Permítanme los lectores una referencia a la gris prosa del mundillo literario: un crítico al reseñar esta poesía reunida en un suplemento cultural...¡ni siquiera se refirió a este libro indispensable! Que cada palo aguante su vela y cada garcía su mezquindad moral.

Una sorpresa en forma de posdata – en el sentido que Octavio Paz daba a este término – nos aguarda en este libro. Su última sección inédita, *La estación azul*. El círculo se cierra y la iluminación fulge. Este conjunto de poemas en prosa es una suerte de álbum de milagros. El poeta afirma que todo pensamiento es embrión de un ser, que toda oración es un lugar de revelación en esta estación azul: cada poema es una oración lírica y su conjunto establece un ámbito que traslada al lector al otro lado del espejo de lo real para conformar el latido de un corazón, del corazón del poeta.

Valga citar tres poemas: “El espíritu de la luna” prende la bóveda de los sueños y descubre nuestro lado mágico pues “Somos tiempo en lunación”. “La nieve” es deslumbramiento de quietud, sofoco rosa en la transparencia del solitario. Mi preferido quizá sea “El jardín”, que para mí significa la poética de Javier Lostalé: “Desde que nacemos vamos cultivando un jardín tan íntimo y secreto que hasta nosotros mismos perdemos la llave”. Este jardín es “un orbe cerrado donde canta siempre la fuente del espíritu”. Lean esto último como el emblema del Lostalé más en sí. Y, por fin, su apertura escrita, su despliegue en libro: “Hermosas plantas de desvarío crecen en nuestro jardín. Gracias a ellas renacemos cuando ya nada nos parecía posible”.

Leamos esta poesía reunida, *La rosa inclinada*, como el desvarío desordenado e íntimo del deseo, como el desvarío rítmico en azul de la palabra. Como el hermoso desvarío de un poeta que nos acompaña en nuestras acciones y ritma con nosotros en la revelación de las constelaciones. ■



Javier Lostalé

José Méndez



J. Ignacio
Díez Fernández

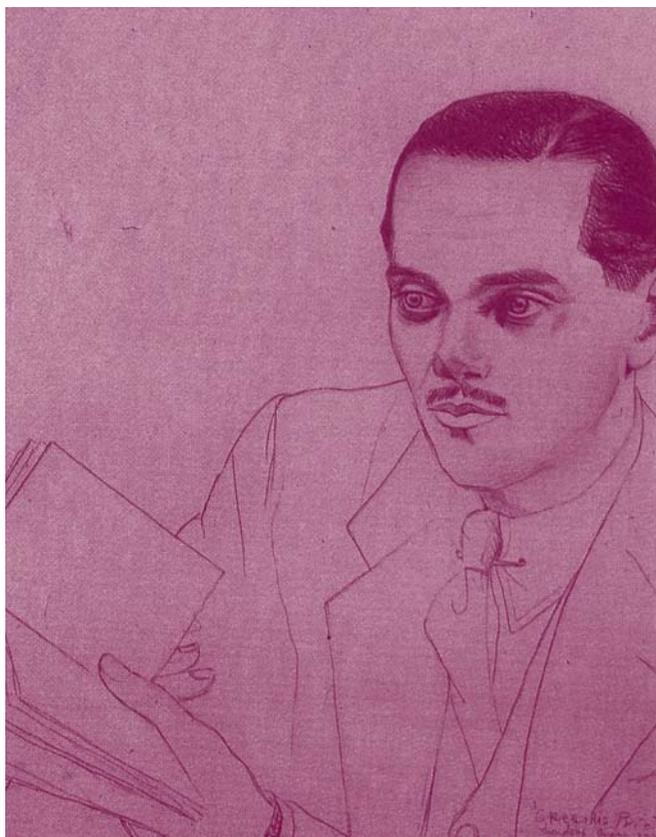
“... De nocturnas aves”

Lápidas y homenajes en
“*Birds in the night*”, de Luis Cernuda

No parece discutible que esa oscura entidad que aún se llama cultura se mueve en España, en buena medida, a golpe de centenario, quizá por una cierta comodidad en la que parece que nos hemos instalado casi todos, o quizá también por una voluntad celebrativa que es esencialmente tradicional o —si se prefiere— melancólica, o quizá por la presión de un futuro que es necesario planear con la suficiente antelación para que rinda sus frutos —en gran parte económicos, pero no sólo—. Sin embargo, algunos de los escritores de los que se celebran centenarios son menos dúctiles para esa función celebrativa. Como Luis Cernuda.

En su último libro, entre los magníficos poemas que encierra *Desolación de la Quimera*, publicado en México en 1962, se hallan unos versos particularmente aptos para reflexionar sobre el poder de las culturas, oficiales o no, o sobre los intentos de apropiación —necesariamente simplificadora y, por ello, falseadora— de lo que se opone al sistema: los cincuenta y cinco versos largos y libres del poema “*Birds in the Night*”, cuyo título es un préstamo de la poesía de Verlaine. En este poema se parte de una anécdota, del homenaje lapidario de un gobierno a los dos conocidos poetas franceses Verlaine y Rimbaud, para realizar una reflexión mucho más amplia sobre la apropiación de la vida y la obra de ambos autores “Para mayor gloria de Francia y su arte lógico” (dice el verso 40 de la edición de Luis Antonio de Villena, en la editorial Cátedra, por la que cito), pero también desde la perspectiva de un poeta que se identifica tanto con la vida marginal y rebelde de las dos “glorias” como con el papel sacral de la poesía.

Luis Cernuda, por
Gregorio Prieto



Resulta más que apropiado que Cernuda elija, para la composición de su poema, una lengua que se ha considerado próxima a la coloquial, aunque es improbable que alguien se exprese así. Se trata de un lenguaje buscadamente prosaico, o más propiamente antilírico, el que se vierte en largos versos blancos, pues ¿tiene sentido embellecer, como hace la hipócrita sociedad burguesa, una realidad que es triste, por más que se puedan distinguir distintos tipos de tristeza? Así, el lugar en el que las autoridades han colocado la marca de aceptación, la lápida, el lugar en el que vivieron Verlaine y Rimbaud es triste, desnudamente triste, pero no está muerto:

La casa es triste y pobre, como el barrio,
Con la tristeza sórdida que va con lo que es pobre,
No la tristeza funeral de lo que es rico sin espíritu.
(vv. 8-10)

Cernuda elige para el comienzo de su poema esta aceptación oficial de la vida de Verlaine y Rimbaud en Londres, que transcurrió en un barrio obrero, gris en vida de ambos y gris en el momento en que se redacta el poema:

El gobierno francés ¿o fue el gobierno inglés? puso una
[lápida
En esa casa de 8 Great College Street, Camden Town,
[Londres,
Adonde en una habitación Rimbaud y Verlaine, rara
[pareja,
Vivieron, bebieron, trabajaron, fornicaron,
Durante algunas breves semanas tormentosas.
(vv. 1-5)

Carece de importancia lo que preocupa a los burgueses, divididos en naciones que se enfrentan periódicamente, en guerras convencionales o en otras de prestigio o de competencia cultural. Carece de importancia lo que dijera la lápida (aunque no es difícil adivinar el empleo de un lenguaje rimbombante, oficial y vacío, al que se opone en su desnudez la lengua del poema, inicialmente semejante a la periodística, pero muy pronto una lengua auténtica que no esconde los hechos), pues lo que importa es que en el lugar elegido “Vivieron, bebieron, trabajaron y fornicaron”. ¿Recogerá la lápida oficial esa riqueza vital en toda su extensión? Está claro que no, pues quienes rinden este tardío homenaje son los “enemigos de Verlaine y Rimbaud cuando vivían” (v. 7).

Recuerda Cernuda, sin la fingida compasión burguesa, las irregulares vidas, brevemente unidas por la amistad, “de Verlaine el borracho/ Y de Rimbaud el golfo”, aunque, por contraste con lo que la sociedad ofrecía

[...] podemos pensar que acaso un buen instante
Hubo para los dos, al menos si recordaba cada uno
Que dejaron atrás la madre inaguantable y la aburrida
[esposa.
Pero la libertad no es de este mundo, y los libertos,
En ruptura con todo, tuvieron que pagarla a precio
[alto.
(vv. 17-21)

Frente a la hipocresía de unas autoridades y una sociedad que obligan a los dos “libertos” a pagar un “precio alto” por atreverse a ser libres, se alza el mísero reconocimiento de una lápida que les otorgan cuando mueren. Pero el sarcasmo no acaba ahí, pues el proceso de apropiación, y de simplificación, es más lacerante, aunque las apariencias indican que la cultura, generosa de manera irónica, ha aceptado lo que antes rechazaba:

Hoy, como el tiempo ha pasado, como pasa en el
[mundo,
Vida al margen de todo, sodomía, borrachera, versos
[escarnecidos,
Ya no importan en ellos, y Francia usa de ambos
[nombres y ambas obras
Para mayor gloria de Francia y su arte lógico.

Sus actos y sus pasos se investigan, dando al público
Detalles íntimos de sus vidas. Nadie se asusta ahora,
[ni protesta.
(*vv.* 37-42)

Sus vidas han sido convenientemente aseadas, pues la pasión de Verlaine ha quedado reducida a su interés por las mujeres, que es, por otro lado, el de cualquiera de los consumidores de Verlaine convertido en producto cultural, mientras Rimbaud es visto como fiel católico —asunto espinoso en la biografía del poeta—, olvidándose así de otras facetas quizá más obvias y, por supuesto, mucho más incómodas para esos mismos consumidores. Al mismo tiempo, sus obras también son engullidas por una cultura aparente que se apropia de lo que la contradice, a través de la trivialidad, de la repetición de lugares comunes, de las modas y de la ignorancia:

Y se recitan trozos del “Barco Ebrio” y el soneto a las
[“Vocales”.
Mas de Verlaine no se recita nada, porque no está de
[moda
Como el otro, del que se lanzan textos falsos en
[edición de lujo;
Poetas jóvenes, por todos los países, hablan mucho de
[él en sus provincias.
(*vv.* 46-49)

De manera escalonada, Cernuda ha ido descendiendo desde la presunción teórica que supone el premio de una lápida, cuyo texto sería previsible y absurdo, hasta la recreación de las vidas difíciles de los dos poetas que mantuvieron en Londres una tormentosa relación homosexual, que vivieron de espaldas a una sociedad hipócrita, que crearon su poesía; y hasta la apropiación tras la muerte de ambos de sus figuras y de sus obras, convenientemente descargadas ambas de lo más molesto para esa sociedad que en vida los despreciaba. En su final “*Birds in the Night*” juega con las dicotomías explícitas de “vivos”/ “muertos” y “palabra”/ “silencio”, para alcanzar una conclusión violenta que reduce a la humanidad a “una sola cabeza”, o, en otra imagen aún más reductora, a “una cucaracha”, pues la “farsa elogiosa repugnante” que orquesta frente a dos seres independientes “que vivieron por la palabra y murieron por ella” merecería pagarse con una moneda rotunda que, aunque contiene un enorme desprecio, va mucho más allá:

¿Oyen los muertos lo que los vivos dicen de ellos?
Ojalá nada oigan; ha de ser un alivio ese silencio
[interminable
Para aquellos que vivieron por la palabra y murieron
[por ella,
Como Rimbaud y Verlaine. Pero el silencio allá no
[evita
Acá la farsa elogiosa repugnante. Alguna vez deseó uno
Que la humanidad tuviese una sola cabeza, para así
[cortársela.
Tal vez exageraba: si fuera sólo una cucaracha, y
[aplastarla.
(*vv.* 50-56)

¿Hay que pensar que Cernuda juega con el habitual destino mortuario en español coloquial de una “lápida”, aunque, apoyándose en la etimología, el diccionario de la RAE asépticamente recoja una sola entrada válida para cualquier tipo de inscripción? De ser así, de haber preferido la “lápida” a otros posibles términos por sus connotaciones, el sarcasmo del poema sería aún mayor, pues el final constituido por el juego entre los vivos y los muertos cerraría agudamente un poema abierto con la colocación de una lápida, homenaje y entierro a un tiempo de los dos grandes poetas, signo y síntoma de que la cultura oficial diseca o mata al apropiarse de lo que está frente a ella.

El poema contempla a Verlaine y Rimbaud en su humanidad, contradictoria quizá pero auténtica, al tiempo que pueden ser percibidos también como un símbolo que maneja varios planos, pues ambos representan a los grandes poetas en su dedicación a la palabra, a los poetas renovadores que viven y mueren por la palabra, en un ejercicio de coherencia que extiende el manto de lo literario hasta fundirse con una biografía para crear un entramado de compleja textura, o, al menos, esa coherencia es la que se percibe entre la obra y la imagen que de sí mismo proyectan o crean los dos poetas. También encarnan, por su forma de vida, por su entrega a un trabajo tan distinto del de explotadores y explotados, a los antiburgueses, e incluso a los antisociales en una rebeldía profunda, a los netamente individualistas, y a los homosexuales, manifestaciones todas que chocan violentamente con una sociedad hipócrita que olvida lo que no le gusta y que se apropia de sus enemigos falseando vidas y obras.

Me parece evidente que “*Birds in the Night*” es un gran poema, frente a quienes lo rechazan por ese prosaísmo al que antes me refería, a quienes perciben que es “demasiado previsible, demasiada obvia la elaboración temática, absurdamente melodramático el final”. Un lector avezado sabe que en literatura es un gran logro adaptar con precisión envidiable los recursos a un tema y al deseado tratamiento del mismo, y creo que el poema de Cernuda lo consigue de manera palmaria. Es evidente también que no sólo no es posible considerar un defecto el empleo consciente de un lenguaje antilírico, sino que en ese aspecto, y en otros, el poema goza de una enorme coherencia retórica y literaria, además de que construye una lúcida crítica social y literaria.

Quizá no merezca la pena preguntarse sobre el sentido de los homenajes a los poetas. Quizá sea inevitable esta celebración. Quizá sea necesaria, y más para un poeta que vivió una gran parte de su vida en un duro exilio (Cernuda salió de España en 1938 y no regresó nunca). Pero lo que es imperdonable es reducir a un poeta a una lápida, es intentar disecar una fuerza creadora en unas pocas palabras, a menudo vacías; es ignorar las ideas que se expresan en el verso, para seguir viviendo de espaldas a ellas. Ni el poeta (golfo como Rimbaud, borracho como Verlaine, homosexual como ambos y como Cernuda mismo) ni sus versos son objetos, ni masas moldeables según el gusto social, ni mercancías para comerciar con ellas en el mercado de las ideas, de las identidades nacionales. Quizá el mejor homenaje es leer los versos del poeta sin falsear ni vida ni obra. ■





Rafael Guillén

Primera experiencia guatemalteca

narrativa

Andaba yo con los problemas de la subsistencia más los del pago del piso de la Avenida de Cervantes, cuando un día, sin esperarlo —mi vanidad de joven e iluso poeta no llegaba a tanto—, recibí un telegrama con el encabezamiento «Quezaltenango/Guatemala Vía Tropical», por el que se me invitaba a la Feria Centroamericana de la Independencia, como ganador del floral, decimonónico y codiciado premio literario que conjuntamente concedían aquellos países, cuya convocatoria había sido abierta también ese año a la participación española para celebrar así el cincuentenario de su institución. El texto, menos explícito, claro, venía firmado por Gerardo Hurtado Aguilar, Alcalde Municipal.

Sobre la alegría del sustancioso ingreso que aquel premio suponía para el antedicho pago del piso, se impuso la conmoción de saber que en el plazo de ocho días había de encontrarme, en cuerpo y alma, en una desconocida ciudad de la entonces tan lejana, misteriosa y selvática Guatemala, teniendo en cuenta que no tenía pasaporte, que nunca había salido al extranjero y, lo más grave, que me vería obligado a subir a un avión, artefacto y su inminente abordaje que me producían un pánico irracional, como casi todos los pánicos.

Mi cuarto hijo apenas tenía ocho meses de edad. Mi sueldo era escaso. Mis sueños de inmortalidad ilimitados. Así que, abintestado porque nada había que testar, me puse en paz con la humanidad y conmigo mismo, acometí la empresa y, aunque ignoro cómo pude solucionar los trámites, el día 10 de septiembre del año de gracia de 1965, tras hacer escala en Nueva York y en México, el abajo firmante entraba en la Pensión Bonifaz, el mejor hotel de la ciudad de Quezaltenango, la vieja Xelajú.

Me había recogido en el aeropuerto un amable ladino —es decir, mestizo—, el licenciado Moscoso, perteneciente a la clase de los que, según el porcentaje de sangre blanca que circula por sus venas, manejan, con más o menos influencia, los asuntos públicos. Y yo, por supuesto, era un asunto

público de primera magnitud. Llegué tan aturrido por el largo viaje y por el cambio de horario, que algunos españoles que me esperaban para presentarme sus respetos creyeron que estaba drogado. Según sus palabras, había sido para ellos un honor y una alegría que un poeta de la Madre Patria... y aquí un largo discurso, realmente emotivo.

La colonia española había acordado que sus más fornidos hombres, de dos en dos y armados con pistolas, se turnasen para darme escolta las veinticuatro horas, fuese de día o fuese de noche. Así mismo había organizado una comida en mi honor, celebrada días después en su sede oficial, en la que se me entregó una artística medalla de oro, que será uno de los pocos bienes que legaré a mis hijos. El menú de aquella concurrida comida —que yo esperaba fuese un cúmulo de sabores exóticos y nuevos para mí— estaba compuesto por paella y boquerones fritos. Pretendían, desviéndose por agasajarme, que me encontrara como en casa. Difícilmente se las compusieron para que aquel arroz pareciera una paella; pero los boquerones fritos, eso sí, eran auténticos y estaban fritos en España años atrás: procedían de unas latas de conserva importadas, listos para servir, y no tenían mal sabor, aunque la capa de fritura que los cubría estaba mojada y blancuzca, sin duda debido a los conservantes y al paso del océano.

Paso por alto lo de la justa poética, con sus peroratas y sus banderas y su entrega de premios y sus reinas de belleza de cada país centroamericano, con todas y cada una de las cuales hube de bailar terminada la cena de gala subsiguiente —las había guapas, a fe mía— y me sitúo seis o siete horas más tarde, que en este caso era más temprano, pues ya era de día.

Esa mañana, también gentilmente invitado, me vi obligado a inaugurar el ferial junto con las autoridades; y así lo hicimos, tras nuevos y encendidos discursos patrióticos —no olvidemos que era el Día de la Independencia— rodeados por un enjambre de soldados que apuntaban a la multitud con sus metralletas. Yo, que hacía veinticuatro horas estaba paseando en Granada por la plaza de Bib-Rambla, tras tomarme un chocolate con churros, no acababa de despertarme. Había imaginado un trópico de exuberante belleza, poblado de gentes amables, más o menos indígenas, amantes de todo lo español. Y no es que no fuese así; es que aún no tenía experiencia viajera y desconocía que los aviones, con su facilidad para dejarte caer en cualquier avispero, te pueden jugar muy malas pasadas.

A pesar de todo, recuerdo con nostalgia aquella ciudad. Tanto es así, que después he vuelto a ella. Su teatro de solemne portada neoclásica, y aquella plaza con pérgolas, y la blanca fachada barroca de la iglesia —no quedó más después de un terremoto—, y sus estatuas y sus jardines y sus indígenas ataviados con la más viva y variopinta indumentaria. Y conservo en la memoria un curioso reportaje en el que me veo flotando entre banderas multicolores, bandas de música, bellezas coronadas, marimbas, medallas y agasajos por doquier. Entre los obsequios, guardo con especial cariño el que me hizo un viejecito, encargado de la estación de unos autobuses que llamaban “Los Galgos”: una edición bilingüe, quiché-español, del Popol Wuj. Nunca se lo agradecí bastante.



Vista general de Quezaltenango



Retalhuleu



Quezaltenango. Plaza de la Iglesia

Y, sobre todo, recuerdo, como si de mí no se tratara, a aquel joven poeta entusiasmado y ligeramente engrdeído, que paseaba sus ripios desde los altos volcanes hasta las extensas playas oceánicas.

En uno de aquellos días, se me presentó uno de los españoles de la colonia, todo de negro porque la guerrilla –hoy no sabría decir si la de las Fuerzas Armadas Revolucionarias o algún grupo de la extrema derecha– había asesinado a un hermano suyo la semana anterior en la misma puerta de su casa. Hacía dos años que había sido elegido presidente el coronel Peralta Azurdía y su régimen militar fue de los más reaccionarios y represivos. Quería mi compatriota que le acompañase para conocer sus cafetales en el departamento de Retalhuleu, lindando casi con la costa del Pacífico.

Hicimos el trayecto en automóvil, con el arma en la guantera y en medio de una de esas tormentas tropicales en las que da la impresión de que se circula por debajo del agua. Había que ser muy insensible o estar muy acostumbrado para no apiadarse de aquellas criaturas que, caminando por la carretera con una descomunal carga a cuestas o acurrucados en el borde, junto a los maizales, soportaban estoicamente el diluvio.

Tras la comida, tras conocer el proceso de selección del fruto en mansos conductos de agua y tras visitar los secaderos, nos dispusimos a dar un paseo por el cafetal. A la sombra de las ceibas gigantes brillaban, recién mojadas por la lluvia, las hojas verde oscuro de los arbustos punteadas por las rojas bayas del café. Por primera vez en mi vida percibí el latido tumultuoso del trópico. Cerca, se dejaban entrever las cabañas de los inditos.

Me dijo mi acompañante que cuando adquirió el cafetal les repartió sacos de cemento para que acondicionaran el suelo de las cabañas, ya que dormían encima de la tierra mojada. Al día siguiente, ninguno se presentó a trabajar. Ni al siguiente. Habían vendido el cemento y gastado los quetzales en coger una monumental borrachera; lo que les era fácil, pues raro es allí el rancho que no posee su alambique para destilar aguardiente. Las borracheras pueden durar varios días y es frecuente ver a individuos tumbados en plena calle, con su mujer sentada al lado, día y noche, esperando que se les pase. Al posterior y lógico malestar le llaman «estar de goma». ¿Cuántos años se necesitarán para –siempre que haya voluntad de hacerlo– sacar a estos indígenas de su estado de postración y abandono? Por vez primera asistía a la explotación y marginación de todo un pueblo, y esta toma de conciencia me acompañó, como la parte negativa, en aquella candorosa primera experiencia guatemalteca.

Fue al hilo de esta conversación, cuando mi amigo me entregó el machete.

– ¿Pero es que no basta con la pistola? –le dije.

– La pistola es por si vienen a por nosotros –me contestó–. El machete es para las serpientes.

Ahí fue donde yo empecé a preguntar cuál era el camino más corto para volver a España. Y esto fue lo que me salvó la vida. Al no haber vuelo directo, me dijeron que el enlace más rápido era el del norte, aunque todos me aconsejaban que reservase plaza en la Panam, que regresaba por el sur. Tenía mejores aviones que los viejos Fokker de la TACA y me ofrecía la oportunidad de pasar unos días en algún otro país, como Costa Rica o Venezuela. Y yo, que no, que prefería el camino más corto, aunque fuese en un turbo-hélice y aunque repitiese escalas en México y en Nueva York. Ante mi insistencia, así me reservaron el pasaje.

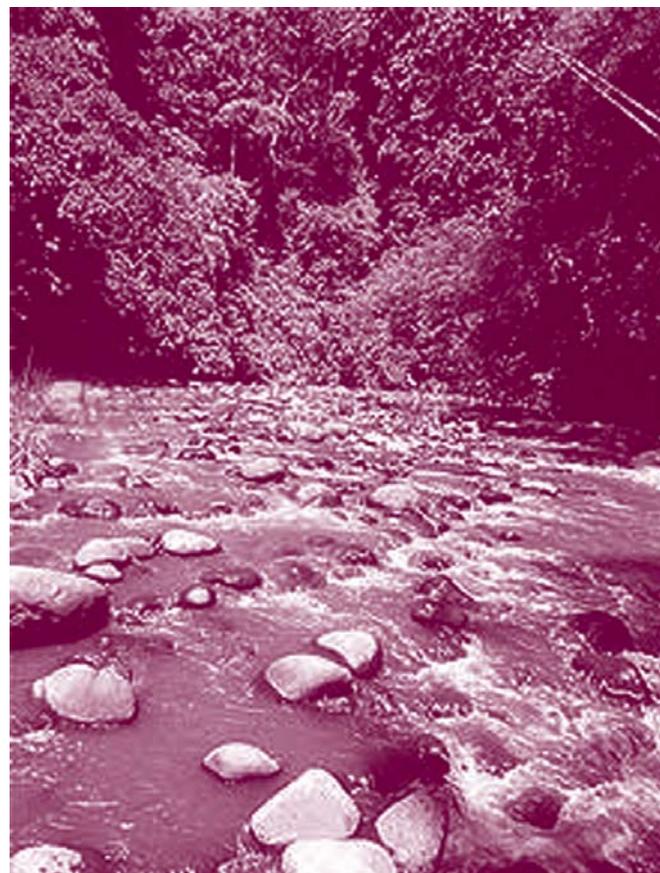
Regresé a la capital, donde almorcé con el embajador de España –que me reprochó no haberme presentado a la llegada, dada la situación del país– y él mismo me llevó al aeropuerto. Cuando llegamos, la gente estaba consternada: el avión de la Panam que había despegado una hora antes, se había estrellado cerca de la isla La Antigua. No hubo supervivientes. Fue, como indiqué al principio, en septiembre de 1965. ■

(Del libro inédito *Por el ancho y pequeño mundo*)



Teatro de Quezaltenango

Selva de Retalhuleu





Fidel Villar Ribot

Joan Margarit

Rèquiem per a Anna

I

Luces de los instantes se apagan en la ceniza
 y ahora nosotros, huéspedes, deshacemos
 el equipaje para no partir nunca más.
 Encima de la piel concluyen las horas,
 pausadamente, espesor de eternidad,
 porque, tras el mañana, la vida
 volverá como el hilo de agua helada
 que llegando el deshielo retoma el canto.
 Anna, hablo de ti y de largas playas
 con la tristeza del mar de invierno.
 De cómo la niña que fuiste
 ha dejado caer entre sus dedos el polvo
 de las horas pactadas con la muerte.
 El texto de la memoria está escrito
 en un friso de agua remota como el mármol
 que anuncia el cielo azul de otros lugares.
 De ti me queda la luz en las manos vacías
 y un signo muy sutil
 que se dispó en los cristales empañados.
 Y si donde estás hay un lejano eco de alegría
 es que el mañana se nutre en el presente
 con la claridad de los muros de las afueras
 y nuestro cavilar de caminantes.

Llums dels instants s'apaguen en la cendra / i ara nosaltres, hostes,
 desfariem / l'equipatge per no partir mai més. / Al damunt de la pell
 perforan les hores, / pausadament, un gruix d'eternitat, / perquè, darrere
 del demà, la vida / tornarà com el fil d'aigua gebrada / que en arribar el
 desgel reprèn el càntic. / Anna, parlo de tu i de llargues patges / amb la
 tristesa de la mar d'hivern. / De com l'infant que fores / ha deixat caure
 entre els seus dits la sorra / de les hores pactades amb la mort. / El text
 de la memòria és escrit / a un fris d'aigua remota com el marbre / que
 anuncia el cel blau d'altres indrets. / De tu em roman la llum a las mans
 buides / i un signe molt subtil / que s'ha envanit als vidres entelats. / I
 si on ets hi ha un llunyà ressò de joia / és que el demà es nodreix en el
 present / amb la claror dels murs dels afores / i el nostre cavillar de
 caminants.



II

Tu no ser arde arrebatado
 por una gran ternura, y nos mira
 desde los espacios de esta retaguardia
 de habitaciones de mosaico soleado.

Están todos en un gran espejo, y me da miedo
 ver vacía la mesa, después de comer,
 cuando en el poso de un vaso de rosado
 se refleja la luz de media tarde.

La brisa hace mover el mantel claro
 como una señal de ausencia. Estoy solo
 en una mesa dispuesta para cenar,

y para que no estalle la hora de la añoranza,
 y para darme consuelo, fucsias rojas
 se ensombrecen a causa del atardecer en el patio.

El teu no-esser crema arrevatat / per una tendressa, i ens esguarda
 / des els espais d'aquesta reraguarda / de cambres de mosaic assolellat. /
 / Som tots a un gran mirall, i em fa basarda / veure buida la taula,
 havent dinat, / quan el ressò d'un vas de vi rosat / es reflecteix la llum
 de mitja tarda. // L'oratge ara fa moure el manteil clar / com un senyal
 d'absència. Sóc sol / a una taula parada per sopar, // i perquè l'hora de
 l'enyor no esclati / i per dar-me consol, fúcsies roges / són aombrades
 pel capvespre al pati.

III

Se ilumina el follaje de la arboleda
 delante del ventanal de pensar en ti.
 Queda el ligero eco de la palabra
 hasta el límite verde de hierba y cipreses
 en un largo camino de lluvia y senectud.
 Como un cuarto al anochecer es la memoria;
 las paredes blancas de la soledad
 me esperan a la vuelta del pasadizo
 como si ya no hubiesen de volver nunca
 los campos nevados, el olvido y las hogueras.
 No quiero hablar más que contigo y el silencio,
 ya que es el más perenne de los lenguajes;
 quiero encender la luz de la casa,
 que así señale para mí el mañana
 en las tardes tranquilas donde mido
 la eternidad que habita en la costumbre.
 Pues la ternura de los niños de ayer
 está hacia adentro de la muerte y ya te pertenece.

S'illumina el fullatge de l'arbreda / davant del finestral de pensar
 en tu. / Em resta el lleu ressò de la paraula / fins al límit verd fosc
 d'herba i xiprers / a un llarg camí de putja i senectut. / Com la cambra
 d'un vespre és la memòria: / Tes parets blanques de la solitud / m'esperen
 al revolt del passadís / com si mai més no haguessin de tornar / els
 camps nevats, l'oblit i les fogueres. / Només vull parlar amb tu i amb el
 silenci, / ja que ets el més perenne dels llenguatges; / vull encendre la
 llum de dins de casa / perquè assenyali per a mi el demà / en els vespres
 calmosos on mesuro / l'eternitat que hi ha dins l'habitud. / Car la
 tendresa dels infants d'ahir / és mort endins i ja et pertany a tu.

IV

El amor es la sombra de un gran árbol desnudo
que solamente un sueño ha hecho florecer.
A veces la luz del porvenir
entra en un cuarto donde ya no hay nadie.

Oh, cuanto de ti se ha ido muriendo en mí
y cuanto de mí está perdido al fondo de ti.
Qué corriente de años se lleva hacia el mañana
lo que en nosotros queda del ayer.

Pero he nacido en un pueblo de riera
y hay claridad de fuego de roble en mis ojos.
Y si la muerte es un gran atajo

para alcanzar la paz de otro lugar,
nos dará luz la helada cuando amanezca,
al acercarse nuestro invierno más frío.

L'amor és ombra d'un gran arbre un / que solament un somni ha fet florir. / A vegades la llum de l'avenir / entra a una cambra on ja no hi ha ningú. // Oh, quant de tu s'ha anat morint en mí / i quant de mí és perdut al fons de tu. / Quin corrent d'anys vers el demà s'endú / el que en nosaltres resta de l'ahir. // Però he nascut a un poble de riera / i duc claror de foc de roble als ulls. / I si la mort és una gran drecera // per assolir la pau d'un altre indret, / ens farà llum el gebre quan claregi, / en apropar-se, el nostre hivern més fred.



V

Las largas noches horadan las palabras.
He reencontrado el leve estuco del tiempo
donde permanecerá grabada tu sombra:
solo en el cuarto de esperar la aurora
contemplaré tus signos como las hojas
que en la casa paterna, sobre el agua,
caen aún de la gran acacia.
Si junto a ti no hay más que luz, ¿qué palabras
podrán describir el vacío con el que me ensombreces?
He empezado a entender mi camino
siguiendo los mapas de la soledad,
y me he concedido a mí mismo el derecho
a la luz pasajera de las rosas.

Les llargues nits foraden les paraules. / he retrobat el prim estuc del temps / on romandrà gravada la teva ombra: / sol a la cambra d'esperar l'aurora / contemplaré els teus signes com les fulles / que a la casa aterna, damunt l'aigua, / cauen encara de la gran acàcia. / Si vora tue només hi ha llum, quim mots / podran descriure el buit amb què m'aombres? / He començat a entendre el meu camí / seguint els mapes de la solitud, / i m'he atorgat a mí mateix el dret / a la llum passatgera de les roses.

VI

Manos de niño escribían la canción
de la prisión de Lleida en los ventanales,
y los versículos arcaicos, elementales,
quedan escritos en la claridad.

Miro la luz que me entierra el horizonte
y el recuerdo pende como un cuadro falso;
es la muerte quien enjabelga los años con cal
y enciende los ojos en un mítico comedor.

El abismo del pasado sólo lo sondea
un perfume poderoso, como cuando la guadaña
siega una fanega de hierba tierna en los prados.

Y es el sueño de ti el que hace que piense
en la canción olvidada, y que halle
en las palabras la belleza del silencio.

Mans d'infant escrivien la cançó / de la presó de Lleida als finestrals, / i els versicles arcaics, elemntals, / resten esgrafats a la claror. // Miro la llum que em colga l'horitzó / i el record penja con un quadre fals: / és la mort qui emblanquina els anys amb calç / i encén els ulls a un mític menjador. // L'abisme del pasta sols l'escandalla / un perfum poseeros, com quan la dalla / sega una feixa d'herba tendra als prats. // I és el somni de tu el que fa que pensi / en la cançó oblidada, i que retrobi / en els mots la bellesa del silenci.



VII

Calmado y benigno, el viento de los muertos
viene de tus manos, que se mueven lentas
más allá de los campos labrados del horizonte.
Se despierta la brisa en la baranda
y los símbolos fragmentados de la aurora
hacen imaginarte en los lugares
de esta arquitectura de grandes patios
luminosos que hay en el mañana.
Qué costumbre de tiniebla en las escuelas
cuando me miran los ojos inexistentes
de esta niña morena que ahora serías.
Vago debajo del cielo gris de unos días,
oscuros días de lluvia necesarios
para hacer más alta la claridad de los lirios
y tú eres una luz muy delante de mí,
sobre la corona de laurel
en una losa que ignoro entre la niebla.
Detrás del balcón familiar
de esparragueras y geranios rosa
queda la soledad de la hermana,
los ojos estudiosos que descifran
el tiempo cuando veleja en la cortina
de la habitación de sol rozando los libros.

Encalmat y benigne, el vent dels morts / ve de les teves mans, que es mouen lentes / enllà dels camps llaurats de l'horitzó. / Es desvetlla l'oratge en la barana, / i els símbols trencadissos de l'aurora / em fan imaginar-te en els indrets / d'aquesta arquitectura de gands patis / llimonosos que hi ha en el meu demà. / Quin costum de tenebra en les escoles / quan em miren els ulls inexistentes / d'aquesta noia bruna que ara fores. / Vago dessota del cel gris d'uns dies, / foscos dies de plutja necessaris / per fer més alta la claror dels liris, / i tu ets un llum molt endavant de mí, / damunt de la corona de llorer / a una llosa que ignor entre la boira. / Darrere del balcó familiar / d'esparragueres i geranis rosa / resta la solitud de la germana, / els ulls estudiosos que llegeixen / l'oratge quan veleja a la cortina / de la cambra de sol fregant els llibres.





VIII

Qué frondoso es, Mónica, el valle
y oscuro el caserío, deshabitado y en paz,
donde sí quemó la reja el conde Arnau
ahora el silencio lo quemara Maragall.

El sueño arde como una viruta
iluminando las habitaciones de un palacio
donde solamente la vieja dama es
mujer leal bordándonos el cobertor.

El tiempo misterioso de Maragall,
ahora que tengo su edad última,
es también el mío, y lo que no he escrito me espera

bajo el velo mortal de la apariencia
mientras, noche oscura adentro, el canto del gallo
nos anuncia un más grande nacimiento.

Com és frondosa, Mònica, la vall / i fosc el mas, deshabitat i en pau, / on, si crema la reixa el comte Arnau, / ara el silenci el crema Maragall. // El somni flama com un encenall / il·luminat les cambres d'un palau / on solament la vella dama escau / muller lleial brodant-nos el tapall. // El temps misteriós de Maragall, / ara que tinc la seva edat darrera, / és també el meu, i el que no he escrit m'espera // dessota el vel mortal de l'aparença / mentre, nit fosca endins, el cant del gall / ens anuncia una major naixença.



IX

Nada ha sido cierto fuera de nosotros.
En el cielo azul y profundo de las alondras
la brisa es una leal respiración de ti,
y, en la piel, el follaje de los tilos
tiene el dominio dorado del otoño.
Pero hay un muro de piedra tras el cual
el sol se pone como una mola roja
para entrar en tu no-ser como en un exilio.
Sombra querida, luz de las palabras
de mármol donde bate el mar: ¿entiendes la alegría?
Ahora es el alba dentro de los recuerdos
y el anochecer en las fachadas de las casas;
grandes hogueras en los atrios frente al mar
son los sueños de vida que hemos encendido
en solidaridad con la tiniebla.
Siento el culto eco que hace la lluvia
en el jardín cerrado de mi lenguaje, y la intemperie
está en mis ojos para devastarme el alma.
Aún arde, más allá de las balaustradas,
el retablo donde tú sonríes
y es muy tuyo el silencio con el que en la arboleda
se consumen lentamente las hojas.
He empezado a venderme el oro del tiempo
en el pequeño cementerio de altos cipreses,
escribía de la muerte en los campos
sobrevolados en esta hora baja
por el vuelo litúrgico de las golondrinas.
Querría que de ti me llegase un día
un oscuro presentimiento de eternidad,
como la súbita bandada de pájaros
que atraviesa, volando, la niebla en el bosque.
Conozco la fortaleza del recuerdo
de lo que nunca ha existido, y cuán oscuro es
aquel lado del horizonte de donde viene,
como un caballo de mármol, nuestro sueño.
El balcón es un retablo de silencio
desde donde miro el cielo tierno de la tarde
como la otra cara de tu muerte.

Res no ha estat cert defora de nosaltres. / Al cel blau i profund de les aloses / la brisa és un lleial respir de tu, / i, a la pell, el fullatge dels tillers / té el domini daurant de la tardor. / Però hi ha un mur de pedra rera el qual / el sol es pon com una mola roja / per entrar al teu no-ser com a un exil. / Ombra estimada, llum de les paraules / de marbre on bat el mar : entens la joia? / Ara és l'albada dintre dels records / i el vespre a les façanes de les cases; / grans fogueres als atris vora mar / són els somnis de vida que hem encès / en solidaritat amb la tenebra. / Sento el culte ressò que fa la pluja / al clos del meu llenagatge, i la intemperie / és als meus ulls per devastar-me l'ànima. / Encara crema, enllà de les baranes, / el retaule on tu restes somrient- / i és ben teu el silenci amb què a l'arbreda / es consumeixem lentament les fulles. / M'he començat a vendre l'or dels temps / al petit cementiri d'alts xiprers, / escrivania de la mort als camps / sobrevolats en aquesta hora baixa / pel vol litúrgic de les orenetes. / Voldria que de tu em vingués un dia / un fosc pressentiment d'eternitat, / com la sobtada munió d'ocells / que travessa, volant, la boira al bosc. / Conec la fortaleza del record / del que mai no ha existit, i com és fosc / aquell cantó de l'horitzó d'on ve, / com un cavall de marbre, el nostre somni. / El balcó és un retaule de silenci / des d'on miro el cel tendre de la tarda / com l'altra cara de la teva mort.

X

Con el cielo de la noche cual damasco
y las luces de Montblanc en el horizonte,
como un silencioso anfitrión
el tiempo sirve vino negro en mi vaso.

Ahora la vida es como un gran balcón
en los espejos suntuosos del ocaso.
Cada instante nos acerca, paso a paso,
el luminoso esplendor de la oscuridad.

He venido desde el orden del sembrado
y de la geometría de las viñas,
pero cuando el huésped me haya señalado,

si en su umbral acaba mi camino,
alzando con lentitud el vaso de vino
brindaré por nuestra libertad.

Amb el cel de la nit com un domàs / i les llums de Montblanc a l'horitzó, / com un silenciós anfitrió / el temps serveix vi negre en el meu vas. // Ara la vida és com un gran balcó / als mirals sumptuosos de l'ocàs. / Cada instant ens apropa, pas a pas, / el lluminós esclat de la foscor. // He vingut des de l'ordre del sembrat / i de la geometria de les vinyes, / però quan l'hoste m'hagi assenyalat, // si el seu lllindar finés el meu camí, / alçant amb lentitud el vas de vi / brindaré per la nostra llibertat.



Este poemario fue escrito por Joan Margarit durante el invierno de 1982 en Sant Just Desvern-Forès, su lugar de residencia habitual, y obtuvo la Flor Natural en Els Jocs Florals de Barcelona del año siguiente. Se recogió únicamente en el volumen L'ordre del temps. Obra Completa 1980-1984 (1985). Esta es la primera vez que se traduce al castellano.

El programa de la 52ª edición del Festival de Música y Danza de Granada

Ricardo Molina
Castellano



m
úsica

La obra y su intérprete

La lectura atenta del programa del año 2003 desvela que se ha realizado un trabajo serio en la búsqueda de los mejores intérpretes posibles para una ambiciosa programación, dentro de unas limitaciones presupuestarias. Esta edición vuelve a abarcar una gran variedad de épocas y formas, pero con la inquietud de que son los intérpretes quienes finalmente hacen el Festival, modelando su éxito o su fracaso. Por ello el propósito de la organización debe ser adecuar los medios que dispone al programa que quiere ofrecer. En la utopía de unos recursos ilimitados, realizar la programación de cualquier festival no sería tarea difícil, pues bastaría con una llamada general a la constelación de estrellas de la música para hacer un programa irresistible. En cambio, cuando los recursos deben administrarse, es fundamental un profundo conocimiento del repertorio y de sus intérpretes, ya sea a través de las grabaciones o de las crónicas, para ofrecer la música con las mayores garantías posibles.

De esta manera en el programa de 2003 existen sorpresas tan agradables como la visita del director Claus Peter Flor, dirigiendo a la Orquesta Ciudad de Granada en la *Sinfonía N.º 4* de Mendelssohn. Quien haya escuchado las grabaciones del maestro alemán en el repertorio romántico, entenderá las expectativas que puede levantar este concierto. Por si no fuera suficiente, en la misma velada la carismática violinista Viktoria Mullova abordará una de sus obras predilectas, como es el *Concierto para violín* de Sibelius.

Michel Plasson, extraordinario conocedor de toda la música sinfónica francesa, dirigirá en dos conciertos a La Orquesta Nacional del Capitolio de Toulouse. En el primero se ofrecerán obras de varios compositores franceses, mientras que el segundo lo protagonizará *La condenación de Fausto* de Berlioz en versión de concierto. La inauguración del ciclo del Carlos V correrá a cargo de la Orquesta Sinfónica de Galicia dirigida por Rainer Steubing, con la interpretación del oratorio de Prokofiev *Iván el Terrible*. Era inexplicable que una de las mejores formaciones nacionales llevara tanto tiempo sin venir al festival granadino, con lo que la ejecución de una obra tan compleja en la misma inauguración del festival puede suponer cierto desagravio a tan injusto olvido. Josep Pons dirigirá a la Orquesta Ciudad de Granada en el oratorio dramatizado *Juana de Arco en la hoguera*, del compositor suizo Arthur Honegger, con la presencia del Coro de la Generalitat Valenciana que tan buen recuerdo dejó en la edición del año pasado.

Otro oratorio que se escuchará en el Palacio de Carlos V será *Aci, Galatea e Polifemo*, interpretado por Le Concert d'Astrée, un conjunto reconocido por sus solventes aproximaciones a la música de Handel. En el mismo recinto Maria Joao Pires ofrecerá un recital de piano solo, cuyo programa no está determinado a fecha de estas líneas. Es bastante

obvio que estos dos conciertos deberían haberse programado en el Auditorio Manuel de Falla, por la fina acústica que requieren los instrumentos originales y un piano solo. Pero parece ser que el Auditorio ha sido merecedor de un severo castigo por no haber sido capaz de llenar sus butacas en la edición anterior, en los conciertos de Les Arts Florissants y Sokolov, pues en este año tan sólo se programa en su sala una actuación de la Orquesta Joven de Andalucía. Es una lástima, pero en el Festival la lentejuela se sigue imponiendo a la acústica.

La música del cuarteto de cuerda tendrá su oportunidad con el Brodsky Quartet, que interpretará obras de Beethoven, del Campo y Fauré en el Hospital Real. El Brodsky es un conjunto un tanto heterodoxo, pero no cabe duda de que ha elaborado su discografía con algunos registros de gran nivel. Su actuación supone una apuesta interesante, aunque los amantes de la música en estado puro hubieran deseado más conciertos dedicados a las cuatro cuerdas.

El festival de los pequeños vuelve a tener su protagonismo en la programación, con dos eventos destinados al público infantil. En el Teatro Isabel La Católica se ofrecerá una adaptación de la célebre ópera de Rossini *El barbero de Sevilla* con la dirección de escena a cargo de Tricycle. El otro apunte del festival de los pequeños será en el Teatro Alhambra, donde se estrenará el espectáculo *Sueños de Cristal*.

Por supuesto el Festival sigue ofreciendo una gran cantidad de actuaciones y recitales por toda la ciudad, para acercarse a un público lo más amplio posible y para dar una imagen de continua vitalidad a lo largo de su periplo. Además de los conciertos en las iglesias y en los monasterios de Granada, algunos muy atractivos como el que ofrecerá Al Ayre Español en la Catedral, se sucederán los «café conciertos», el flamenco, los homenajes, además del ballet en el Generalife. ■

Para conocer el programa en su totalidad y para recabar información sobre la forma de acceder a los distintos espectáculos, se puede visitar la página oficial de la organización www.granadafestival.org. A pesar de la tradicional escasez de papel que afortunadamente acarrea el Festival, en más de una ocasión y para los eventos más insospechados se quedan entradas en la taquilla, por lo que merece la pena informarse y así poder asistir al que sigue siendo el acontecimiento cultural más importante de Granada.



Michel Plasson



Brodsky Quartet



Claus Peter Flor



Viktoria Mullova



J. Luque Moreno

Orfeo o la música



La Orquesta Ciudad de Granada entre otros muchos aciertos ha tenido el de incluir en la programación de esta temporada un ciclo de tres conciertos en torno a la figura de Orfeo.

• **Orfeo.** Orfeo es uno de los personajes más misteriosos y cargados de simbolismo de la mitología greco-romana; es rico y complejo como la propia realidad que encarna, la de la antigua música griega, la *mousiké*. De orígenes remotísimos, la figura de Orfeo evolucionó hasta adquirir, por un lado, un gran desarrollo literario y aglutinar, por otro, en torno a sí toda una teología esotérica; no han faltado incluso quienes han querido ver en él un personaje histórico, fundador de la religión órfica, convertido luego en leyenda.

La iconografía de todas las épocas y de los más diversos ámbitos (metopas de templos, vasos, sarcófagos, pinturas murales, incluso en las catacumbas cristianas) demuestra el alcance de esta figura y de sus mitos: su descenso a los infiernos, su muerte a manos de las mujeres tracias, sus dotes de adivino, su encanto sobre el mundo vegetal y animal, etc. Ampliamente difundidos en el mundo helenístico, en ambientes tanto griegos como romanos, estos mitos órficos tuvieron una considerable influencia en el cristianismo primitivo, en el que la persona de Orfeo llegó a identificarse con la del “príncipe de la paz” de Isaías.

Pero como con más frecuencia se representó a Orfeo fue cantando con una lira (una cítara o una forminge) en sus brazos; su imagen de cantor y tocador de lira, de citaredo, es equiparable a la de Apolo; puede incluso que esta fama de poeta y cantor esté en relación con los poemas a través de los cuales se difundieron las doctrinas órficas. En cualquier caso, el hecho es que Orfeo es el más famoso de los músicos míticos griegos y que en su persona canto y lira quedaron aglutinados para siempre en el mundo antiguo.

Por lo general, se lo consideraba hijo del dios-río Oeagro y de una musa, bien Calíope, la más importante de ellas, bien Polimnia. No faltaban, sin embargo, otras filiaciones, como la que le asignaba por madre a Menipe, hija de Támiris, el legendario cantor épico tracio. Según Píndaro (*Pyth.* IV 176 s.), puede que se lo tuviera también como hijo de Apolo; aunque por la ambigüedad de la expresión el dios puede ser simplemente su protector y no su padre. Y, por otra parte, tanto esta posible relación filial con Apolo, como la que normalmente se le atribuye con Calíope, podrían entenderse como intentos de helenización o interpretaciones alegóricas de la figura.

Varias tradiciones ubicaban en Tracia el origen de Orfeo, al igual que el de otros músicos o cantores legendarios del tipo de Lino o Támiris. Se lo representaba así frecuentemente con indumentaria tracia y se lo tenía por rey de diversos pueblos de esa región: bistonos, odrisos, macedonios, etc. De este modo, aunque profundamente integrado en la vida griega, Orfeo a todo lo largo del mundo antiguo no dejó de ser considerado un extranjero, bien es verdad que perteneciente a un pueblo al que junto a un profundo sentido religioso se le reconocía un especial talento musical; la música y, más en concreto, la lira se decían provenientes de Tracia.

Orfeo, por tanto, al igual que las Musas, era vecino del monte Olimpo, donde con frecuencia se lo representaba. Orfeo es el músico, cantor y poeta por excelencia, la encarnación de la *mousikév* griega en sus múltiples facetas: una tradición, di-

fundida en diversas versiones, lo consideraba antepasado de Homero y de Hesíodo; y su importancia para las concepciones musicales pitagóricas, damonianas o platónicas es indudable. Aunque ni la poesía que se le atribuye a él y a sus seguidores tiene una conexión directa con la música, la literatura no órfica y las artes plásticas insisten una y otra vez en el aspecto más llamativo de su personalidad: su fama de inigualable cantor al son de la lira, cuya música tenía mágico poder sobre todas las cosas.

• **Orfeo: el poder de la música.** En efecto, en la cultura griega Orfeo personifica ante todo el poder de la música, poder psicológico o ético (*étbos*), poder que llega al encantamiento, a lo sobrenatural; poder que ejerció Orfeo como cantor y músico, como poeta y adivino (*uates*); téngase en cuenta el carácter sagrado de la inspiración poética y la peculiar entidad de la antigua *mousiké* griega, que va mucho más allá de lo que nosotros entendemos por música, integrando en su seno todas las artes que operan con el tiempo y el movimiento, entre ellas, por supuesto, la poesía (siempre “cantada” en su origen) y la danza.

Y es desde esa *mousiké* desde donde se puede comprender con claridad no sólo el verdadero significado de su aparentemente múltiple figura, sino también el sentido del poder de su música. Orfeo, en efecto, no es propiamente, como se ha interpretado muchas veces, por ejemplo, en el Renacimiento, símbolo de civilización, de un arte noble y ennoblecedor capaz de commover hasta a los dioses del infierno. Lo que encarna Orfeo es la propia música, la *mousiké*, esa realidad mágica y oscura, metafísica, expresión sensible de la más íntima esencia de las cosas, del propio hombre (“microcosmos”) y de todas las cosas que integran el universo, el mundo organizado, el “macrocosmos”. La música poderosa de Orfeo es la música que en sí misma encarna, haciéndolo perceptible, el Número, el más hondo principio de la naturaleza de las cosas, de la divinidad, del alma del mundo y del alma humana que deriva de ella, del cuerpo del mundo y del propio cuerpo humano. Todo ello, y la propia música en sí, se rige por el principio de la “harmonía”, del justo ensamblaje que en exacta proporción aritmética conjunta y “armoniza” principios contrarios: la amistad o el amor (*phília*) y el odio (*neíkos*), principio y final del mundo y de las cosas; lo frío y lo caliente, lo húmedo y lo seco, lo alto y lo bajo, etc., etc. Así lo formularon ya los primeros filósofos griegos, cuyo estudio de la naturaleza trataba no sólo de reducir el universo a sus componentes mínimos (*archaí, stoicheía*) sino de precisar la disposición de dichos elementos y sus interconexiones para formar el mundo. Una armonía de contrarios presente siempre en el pensamiento antiguo, que retoma y desarrolla, por ejemplo, Aristóteles, reconociéndola como objetivo último y primario del arte y de la ciencia (la *téchne*); es lo que hace la pintura con los colores, la gramática con las vocales y las consonantes (es decir los elementos “con voz”, *phonéenta*, y “sin voz”, *áfono*) o la música con los tonos agudos y graves o las duraciones largas y breves.

Es, pues, esa música la que encarna Orfeo, una música cuya estructura rítmica y “harmónica” no es otra que la que rige en lo más íntimo del hombre y del mundo todo y que conecta y “armoniza” (ajusta, ensambla) entre sí las potencias de la belleza y la fealdad, del bien y el mal, de la vida y la muerte; que es capaz de “harmonizar” las facultades del hombre y estructurarlo (la música, clave de la educación) en sí mismo y en relación con los demás (la música, clave del esta-

do), que tiene poder de curar y de enfermar, de precipitar a los abismos del mal y de elevar hasta el cielo y hasta dios.

Ese es el poder de Orfeo sobre las piedras, sobre las plantas y los árboles, que se inclinaban ante él; sobre los animales y las fieras. Es ése su poder sobre el hombre, tal como se pone de manifiesto en su papel en la expedición de los Argonautas: Orfeo, más débil que aquellos otros arriesgados navegantes, no rema, pero marca la cadencia rítmica a los remeros; cuando llega la tempestad, sabe tranquilizar a los marineros y calmar los elementos; y es capaz de contrarrestar con el poder de su canto la seducción de las Sirenas; y así otras actuaciones durante aquel osado periplo en cuanto que iniciado en los misterios de Samotracia, como una especie de sacerdote de la expedición. Precisamente con esta aventura de los Argonautas se identifica de ordinario la más antigua imagen de Orfeo que ha llegado a nosotros, un relieve de mediados del siglo VI, en el que se lo representa de pie tocando la lira sobre la cubierta de un barco.

• **Orfeo y Eurídice.** Y son estos poderes sobrenaturales de Orfeo los que toman cuerpo en su más célebre mito: el de haber logrado con su música rescatar de los infiernos a su esposa Eurídice. Un mito que, aunque conocido ya en cierta manera en el siglo V a.C., se desarrolla luego especialmente como tema literario, sobre todo en época alejandrina; de Virgilio (*Geo.* IV 453-525; *cf.* también *Ov., Met.* X 1-11, 84) procede la versión más acabada que ha llegado hasta nosotros.

Eurídice era una ninfa o dríade o bien una hija de Apolo. Cuando paseaba por la orilla de un río en Tracia, la persiguió Aristeo e intentó violarla. Al correr por la hierba fue mordida por una serpiente y murió. Orfeo, sin consuelo por la pérdida de su esposa, desciende a los infiernos a rescatarla. Encanta Orfeo con su lira a los monstruos del Tártaro y a los dioses infernales. Los poetas dieron imagen a estos poderes de la música haciendo caer bajo sus efectos a todos los seres del mundo infernal: la rueda de Ixion deja de girar, la piedra de Sísifo no rueda por la pendiente, Tántalo olvida su hambre y su sed, las Danaides cesan en su intento de llenar de agua sus canastas.

Al fin Hades y Perséfone, los señores de aquel mundo de allá abajo, conmovidos por el amor conyugal de Orfeo, acceden a su petición de llevarse a su esposa con la condición de que no se vuelva a mirarla hasta que haya salido de sus reinos. Mas Orfeo, que marcha delante de Eurídice, en un momento de desconfianza o de impaciencia se vuelve; Eurídice entonces se desvanece y muere para siempre. Orfeo trata de recuperarla de nuevo, pero Caronte se muestra inflexible y no le deja acceder de nuevo a los infiernos; desconsolado entonces, no tiene más remedio que volver al mundo de los humanos.

Esta es la versión definitiva, consolidada quizá ya desde comienzos del siglo V a.C. No es, sin embargo, imposible que hubiese existido otra original más simple y directa, con final feliz.

• **La muerte de Orfeo.** El segundo en importancia de los mitos de Orfeo quizá sea el de su muerte; son varias las versiones que se desarrollaron sobre ella. La más extendida es la de que lo mataron las mujeres tracias, una tradición que, a su vez, presenta diversas variantes en cuanto al motivo del asesinato: por envidia y despecho ante su fidelidad al recuerdo de su esposa; por no querer trato con mujeres y andar siempre rodeado de muchachos (se lo decía inventor de la pederastia); por haber instituido con su sabiduría adquirida en los infiernos unos cultos místicos a los que no daba acceso a las mujeres. Se aducía asimismo una maldición de Afrodita: cuando discutió con Perséfone por causa de Adonis, había tenido que someterse por orden de Zeus al juicio de Calíope, la cual había fallado que las dos divinidades se repartirían a Adonis en dos turnos a lo largo del año; al no poder vengarse en la persona de Calíope por este fallo, lo habría hecho sobre la de Orfeo, inspirando a las mujeres tracias una violenta pasión y ellas, no queriendo cedérselo unas a otras, habrían terminado despedazándolo. Otra tradición hacía a Orfeo víctima de un rayo lanzado por Zeus, irritado por las revelaciones místicas hechas por él a los iniciados en los misterios que había organizado.

Las mujeres tracias se identifican igualmente con las Ménades o las Bacantes, que en ese caso habrían matado a Orfeo por no honrar debidamente a Diónisos, cuando visitó y conquistó Tracia. Orfeo, en efecto, se halla también ligado con Diónisos y su mundo; junto a la del Orfeo apolíneo, el de la lira, hay otra imagen, de transmisión más reciente, de un Orfeo más dionisiaco, el Orfeo de los cultos místicos; en ese ámbito de lo místico se da Orfeo en cierto modo la mano con Diónisos. Orfeo de este modo participa tanto del mundo apolíneo de la lira como del dionisiaco del aulós, una oposición básica en la historia del pensamiento musical y en otros muchos sectores de la cultura y de la vida de la Grecia antigua. Bien es verdad que entre esos dos mundos la personalidad de Orfeo se mantiene siempre con unos rasgos bien definidos: desde la vertiente dionisiaca de lo místico Orfeo personifica no tanto lo pasional como lo racional, una sabiduría que trasciende hasta lo metafísico, y no pierde sus vínculos con lo apolíneo. Y en esta otra vertiente apolínea encarna Orfeo de modo particular, como vengo diciendo, el poder sobrenatural de la música; un poder que se ejerce no tanto a través de la excitación orgiástica a la que pueden llevar los sonos de la música de viento, la del aulós, sino mediante la más dulce y serena influencia de la música de cuerda, la de la lira.

Cuando las Ménades, seguidoras de Diónisos, o simplemente las mujeres tracias, despedazaron a Orfeo, arrojaron sus despojos a un río, cuyas aguas los arrastraron hasta el mar. Su cabeza y su lira, se decía, fueron arrastradas por las olas hasta Antissa en Lesbos, donde se le rindieron al músico honras fúnebres y se le erigió una tumba, en la que a lo largo de los años se dejaban oír a veces los sonos de su lira (Virg., *Geo.* IV 523 s.; Ovid., *Met.* XI 50-55); una leyenda, sin duda, de tipo etiológico: la isla de Lesbos, cosa bien sabida, es una de las cunas principales del canto lírico; de allí procedían músicos como Terpandro y Alceo y Safo.

Pero también en otros sitios se reconocía la tumba de Orfeo; por ejemplo en Asia Menor, en la desembocadura del río Meles, donde unos pescadores la habrían encontrado la cabeza aún sangrando y cantando como cuando estaba viva.

Tras la muerte de Orfeo, su lira fue llevada al cielo, convertida en estrellas (la constelación de la Lira) y su alma pasó a los Campos Elisios, donde, revestida de una larga túnica blanca, siguió cantando para los bienaventurados.

• **La tradición artística.** Si la figura de Orfeo resultó extraordinariamente fecunda para la literatura y el arte en el mundo antiguo, no lo fue menos en épocas posteriores. Pervivió a lo largo y ancho de la Edad Media y se mantuvo como alegoría musical en el Renacimiento y en el primer Barroco. Luego, hasta nuestros días, no ha dejado de ser fuente de inspiración literaria y musical; son innumerables las óperas (precisamente la primera de la que se conserva la música completa es la *Eurídice* de Jacopo Peri), los ballets y otros muchos tipos de composiciones instrumentales y/o vocales que se han escrito en torno a ella.

De ese inmenso repertorio la Orquesta Ciudad de Granada ha seleccionado tres obras especialmente consagradas en los programas de teatros y salas de concierto. Tres versiones de la historia de Orfeo y Eurídice, diferentes entre sí pero igualmente hermosas: la de Gluck (Viena, 1762), que, como las anteriores de Peri y Monteverdi, tiene un final feliz (gracias en este caso a la intervención final de Amor, como *deus ex machina*); la de Haydn (1791), que se cierra con la soledad de Orfeo tras la segunda muerte, definitiva, de Eurídice y con su encuentro con las Bacantes, que acaban despedazándolo y echándolo al mar; y la de Offenbach (1858), una opereta que, en clave de desenfadada parodia, supone una interpretación no menos profunda (freudiana “avant la lettre”, se diría) del mito amoroso de Orfeo y de otros mitos más o menos próximos. ■



Wenceslao Carlos **Lozano**

Vinieron a hacer tango y llegó la maldita guerra, pero cumplieron, disimulando su pesadumbre aunque no su indignación. Bienvenidos el tango y la primavera, con su sangre alterada y ese desarreglo sistemático de los sentidos que preconizara un adolescente iluminado de mala vida y genial intuición en aquellos mismos años en que se gestaba este arte. La noche de la inauguración llovió a cántaros, como siniestro presagio. Las maletas emigrantes hallaron cobijo bajo los soportales del Ayuntamiento e hicieron de telón de fondo tanguero a Marcela y Víctor, acompañados al saxo por Julián Vat, que repitieron en el salón de plenos como colofón de las intervenciones del anfitrión Jesús Valenzuela; de Gregorio Morales como autor del soporte textual de la colección de dibujos de David Zaafrá, *Eros Tango*; de la esperada cantante Amelita Baltar; del sumo hacedor del tradicional evento, dedicado este año a la emigración, Horacio Rébora; del actor granadino José Cantero, que leyó un oportuno texto de Saramago sobre el tema; y, finalmente, del comunicador consumado Diego Rivarola, coordinador en Buenos Aires del Festival Internacional de Tango de Granada, quien entregó un diploma de la Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires al consistorio granadino por su promoción internacional del tango, y leyó mensajes de felicitación de diversas instituciones culturales argentinas.

El teatro Isabel la Católica acogió durante cuatro días una decena larga de espectáculos, presentados con ingenio y simpatía por Carmen Huete y Diego Rivarola, ya habituales en estas lides, y pautados por una doble e inequívoca consigna: no a la guerra y sí a la inmigración (o sea, legalidad para todos). El jueves, Esteban Valdivieso y Fedé Comín cantaron su sobria ciudadanía, primero solos y luego acompañados por el Ensemble Vocal Son del Sur (soprano, contralto, tenor y bajo), que estrenó su original y lograda propuesta de tangos y milongas

bailables, *Bailando con voz*, con Astor Piazzola como referencia, y que también arrojó a los saxos Julián Vat y Arturo Cid, y al baile de esos magníficos asiduos que son Marta y Manuel, grandes hacedores de afición en Granada. En la segunda parte, el cuarteto Che Camerata (bandoneón, piano, contrabajo y violín) nos deleitó con sus versiones de ayer y de hoy y, como expresión de su protesta, con un enérgico tango-cacerolada y un tema dedicado a la inmigración. También los acompañaron Julián Vat (flauta), Arturo Cid y al baile los portentos Diego y Ximena.

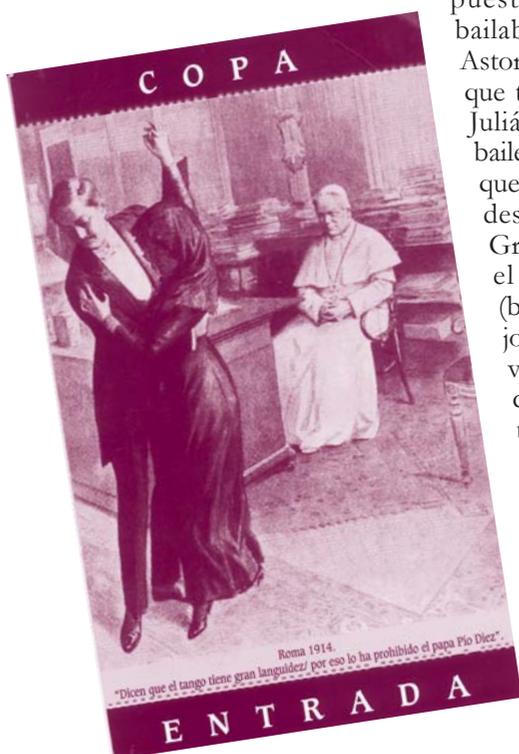
El viernes calentaron motores Marcela y Víctor. A continuación, el Sexteto Aires de Tan-

go (trombón, saxo, trompeta, piano, bajo eléctrico y batería), un soberbio conjunto de músicos granadinos dirigido por Juan Vizcarra (un argentino sin don de palabra, ¡qué bárbaro!), nos ofreció un concierto de tango instrumental, aquí también combinando las formas clásicas con la creación personal, acordándose de Piazzola y de Julián

Plaza. La espantada de los tangueros japoneses por *casus belli* fue generosamente suplida por la armónica tanguera de Germán Baltucci, una adelantada participación de Osvaldo y Lorena, y un contundente recitado de la cantante Fabiana Boer (*Tango al tucú. Diario de un naufrago del siglo XXI*). El segundo acto fue para Tangótiko (piano, bandoneón, violín y violoncelo), dirigido por el maestro Marcelo Raigal, que previamente acompañó al piano a Luis Otero (el inspirado director de Son del Sur) y a la joven Paula Guida en sus interpretaciones de las letras de tango premiadas en el Festival de Albolote y musicadas por el propio Raigal. Aquí de nuevo, un interesante conjunto apto para la tradición como para la creación propia.

El sábado arrancó renovado y brioso, con un sexteto de la fuerza tímbrica e impactante virtuosismo de Buenos Aires Tango (bandoneones, piano, contrabajo, violín y violoncelo), en concierto, acompañando a dos cantantes de tronío, Cacho Soler y Bibi González, y con su espectáculo *Inmigrantes*: van y vienen maletas, escenificación de época, y al baile grandes parejas, como Leo y Eugenia (¡fantásticos!), Marta y Manuel, Sanjo y Graciela, Sandra y Daniel y los componentes de la Escuela de tango-danza de Granada. Compusieron una coreografía de alta intensidad emocional y estética. Luego llegó Rafael Amor con su bronco vozarrón a la vez tan melodioso y conmovedor. El público, revolucionado, jaleaba a más no poder su recio cantar (*El tango de los negros, No me llames extranjero, La Flor del Sur*) y sus chascarrillos de sabor porteño. Todo el mundo salió de allí con la clara sensación de haber aliviado su conciencia.

El broche de oro lo pusieron el domingo tres fascinantes parejas, Osvaldo-Lorena, Leo-Eugenia (con su delicada coreografía sobre la inmigración) y Aurora-Jorge, con su baile estilizado y de gran precisión; y por fin la gran Amelita Baltar —que formara mítico equipo con Astor Piazzola y Horacio Ferrer treinta años atrás—, acompañada por un sólido Cuarteto Porteño (piano, violín, bandoneón y contrabajo). Amelita entusiasmó al público con su temperamental voz y su soberbia madurez, e interpretó temas clásicos de Piazzola (*Preludio para el año 3001, Balada para mi muerte, Chiquilín de Bachín, Vamos Nina*), Contursi (*Grisel*), Discépolo (*Cambalache*), culminando con Piazzola en *Balada para un loco*. Así quedó clausurada esta 15ª edición del Festival Internacional de Tango de Granada, con una pro-



longada ovación a esa enorme artista y a los responsables del evento. El espacio cultural de este Festival se vio ensanchado con el tango en la calle y con el acto del domingo a mediodía en la sede central de La General (un interesante espacio arquitectónico complejo de sonorizar), donde Son del Sur y Fabiana Boer con Quiero Vale Quartet (armónica, bajo eléctrico y guitarra) pusieron la nota popular y espontánea para la afición granadina al tango-danza. Memorable la conferencia de Amelita en una sala abarrotada de la facultad de Filosofía y Letras, donde nos habló de su experiencia artística con rigor y con su mejor simpatía, acompañada por el catedrático Juan Carlos Rodríguez, un tanguero erudito para Granada y para bailar con las ciudades.

Todos los artistas actuaron prodigiosamente en sus respectivos registros y ratificaron la diversidad y riqueza expresiva que ha alcanzado este género, por lo que no caben más calificativos. Un aplauso para el equipo técnico (luz y sonido, video pantalla con sugerentes composiciones y míticas fotografías de los principios), y para la organización, con Miguel Mateos en la coordinación general.

Las tres primeras funciones tuvieron su correlativa milonga. En el amplio salón *Nazaríes* del hotel San Antón, la Granada tanguera y numerosos foráneos cabían con justicia. La envolvente sonorización en directo, con Son del Sur, Fabiana y Bibi, Che Camerata, Marcelo Raigal, Buenos Aires Tango —todo el artísteo pululando por allí— dieron a esos trasnoches una impregnación ambiental cautivadora en su especificidad. Decenas de mesas ocupadas y de parejas en la pista, de toda edad y condición, ejecutando su baile (tangos, milongas, valsecitos) con una meticulosidad esteticista y una seriedad admirables. No se puede uno perder la cara de gozo del maestro Juan Cruz milongueando, el bohemio más sabio y vitalista de esta ciudad. Un servidor, nada bailón, curioseaba sin disimulo entre el jaraneado, copa en mano, y se admira del brío de esos aficionados que, por espacio de unas noches, se han apuntado a un ritual procedente del confín de unos tiempos tampoco tan lejanos. Bailan, cambian de pareja, se observan complacidos, maqueados para la ceremonia del lucimiento. ¿Cómo no pensar en el amor en tan vehemente ocasión, un amor todo ternura y arrebató? Uno (¡ay, el de siempre!) ve con despecho cómo «una» se le cruza desentendida hacia «otro» que ni se sabe si la conocía pero que se la apropia sin paliativos. Cacho Soler canta en directo *Balada para un loco* con Buenos Aires Tango y arrebató a la concurrencia. Cuanto más whisky, más tanguero me siento. A ver si se me entiende:

¿Por qué nunca aprendí a bailar tango? Una paica morocha y shusheta con gambas inabarcables y a todas luces poseída por un espíritu de yiranta inmemorial, rumbea hacia un garabito con pinta de engrupido, le planta su ñata a un palmo del pucho que lleva en la comisura y, retándole de arriba abajo, le jetea milonguear. Él se afila el gacho de atrás adelante, la agarra de perfil con la diestra en vertical sobre la grupa, y se alejan bailando con paso canyengue, marcándose ella ocho tras ocho. Me dejan piantao unos pies acharolados por los que cualquier fetichista perdería el alma, cuando no la vida. ¡Esta noche canalla no me mienten a la china, que yo tampoco respondo de mí!

Ahora bien, si salgo entero de acá me invito de amanecida a un completo antes de rematarme en el postranoche de La Tertulia. Pero tras la farra, y sin apenas tiempo para recuperar, se impone regresar a la normalidad (es nuestra obligación). Para esta 15ª edición de su Festival, Tato Rébora nos ha invitado a una reflexión sobre lo que nos está pasando, aquí, ahora y siempre, abogando por la inmigración y contra la extranjería. No se trata de una ocurrencia. No erraban él ni sus compañeros de aventura cuando, hace más de veinte años, decidieron que el tango era preceptivamente recuperable para releerse a sí mismo y para una nueva dialéctica, *la ciudad y nosotros*, desde una expresión sólida, solidaria consigo y con los demás; también con una intrepidez no siempre bien entendida. La tesis de Tato es que,

salvo despiste ideológico, el tango no es lo que se entiende por tópico sino el resultado de una mixtura protagonizada por una inmigración masiva y heterogénea, fundamentalmente masculina, prostibularia, maleva y lloricona por imperativo existencial, promiscua y urgente, que no se pudo permitir salvaguardar su cultura originaria. Su topografía primigenia es el arrabal. No se trata de un género nacional sino migratorio y urbano. No casualmente tiene adeptos en todas las capitales del mundo, que lo viven como una semiótica de la ciudad, al igual que el jazz y el rock.

Ha llovido y centelleado desde que el tranvía llevara el tango del arrabal al centro urbano a la vez que éste se ensanchaba arrasando aquél, llevándose junto con el barrio a la propia juventud y dejando el traumático recuerdo de un tiempo

en que el mundo (tu cuerpo y tu calle) te pertenecía. A sofisticación acelerada, ha llegado hasta nuestros días convertido en género mayor, en forma de música, baile y literatura, que ha impregnado el cine, la pintura, la moda, etc. Luego viene la ineludible propuesta ideológica de la «escuela tertuliana». El tango es una muestra elocuente de ese desmesurado y a menudo traumático encuentro de civilizaciones que ha protagonizado, en tantos ámbitos, el siglo XX y que va a condicionar decisivamente el XXI con fusiones de nuevo cuño y trascendentes convergencias, desde la inmigración como referente cultural y cauce por el cual ha de discurrir la participación colectiva.

Una vez más se evidencia que cierta sensibilidad, lamidas sus heridas, regresa por sus fueros sin haberse ido nunca, desde una concepción de la solidaridad —quizá su mejor legado— hoy como nunca coreada por una infinidad de conciencias a quienes repugna la arrogancia y torpeza de esos sempiternos vencedores que, con indisimulada impudicia, sólo anhelan desarmar al enemigo ya desarmado. El tango —como espíritu y como espacio cultural— no es ajeno a esto, y lo demuestran tanto sus cultivadores como su público al hacer del Festival internacional y granadino un foro para entender mejor, desde las ciudades, un proyecto de civilización y un hibridaje que, en palabras de Ernesto Sábato, además de inevitable es siempre fecundo. ■



Amelita Baltar



Son del Sur



Jorge Córdova Moya

Festival Internacional de Jazz de Granada

Nuevos Rumbos, Nuevos Aires

Qué tenacidad se requiere para no salir disparado a sin copar el tiempo, a chasquear hasta los dedos del pie. Qué control para no pegar un grito ole-jazzístico que perturbe el regocijo del vecino o que un estertor inevitable lo despierte de su sueño irremediable. Que una mueca le interrumpa la transmisión radial de un Barça-Madrid en medio de la sala o que la mirada encendida le corte el inefable comentario. Qué urgencia no dejarse engullir por las eléctricas y elásticas tensiones de Joshua Redman sin que este Fingidor crea sentir una transformación material «cuántica» dada las frecuencias sonoras. Cómo no sentirse al filo de la navaja ante la música y presencia de Tom Harrell, héroe inmóvil de la trompeta. Cómo no sentir el deleite de los espectadores y crítica ante ese pianismo apabullante y hercúleo, que con cadencias caribeñas exalta caderas, besos y embelesos que ofrendan las manos con más dedos del planeta. Y cómo no enamorarse de la dama alta, castaña y vestida de negro que con su susurro cortó el aire de color azul con sus filudas palabras incrustadas a tramas sin salida. Cómo no apreciar el magnífico regalo del Steve Kuhn Trío, acompañantes de lujo de Sheila Jordan. Su cielo oceánico musical fue quizá la obra más delicada y visual del último festival, paisaje sonoro infinitamente bello como la puesta de sol que en esta ciudad se disfruta desde hace siglos.

El fingidor asistió una vez más al Festival Internacional de Jazz de Granada, un festival que año tras año parece sumar espectadores, crecer en prestigio y transformarse. El festival se ha convertido en un evento imprescindible para la proyección cultural de Granada. Proyección que a veces se concibe desde una óptica miope a las evidencias. Hasta que una «intervención» corrige la escasa visión. Este ha

sido el caso. Afortunadamente, tras un periodo de nebulosas brumas, las autoridades y patrocinadores parecen haber entendido el valor añadido del festival, cada uno desde sus particulares intereses por la cultura. La XXIII edición del festival ha sido el primero dirigido desde la Oficina Técnica de Festivales de Jazz. Esta es ciertamente una forma material de institucionalización que ha puesto al festival en un circuito que incluye los muchos festivales que están surgiendo por toda España. El nuevo ente es el positivo resultado del acercamiento de la Junta de Andalucía, la Diputación Provincial de Granada y el Ayuntamiento de Granada más la colaboración del Ministerio de Cultura y Cervezas Alhambra, entre otros.

Dentro de unos meses ya estará confeccionado el programa del festival de este año 2003. Con el tiempo veremos si este novedoso respaldo institucional contribuye con resultados artísticos que de verdad pongan a Granada en la mira de los músicos de jazz que entienden su arte como genuino medio

de expresión. Ojalá que no se administre la música por cuotas o a cuenta gotas en cuanto a calidad, las ofertas de relleno son perfectamente prescindibles. Esperemos que esta no sólo sea una plaza más donde «torear». ¡Que aquí se jueguen el tipo todos los que vengan! Que no se entienda que el Fingidor pide estrellas o super-estrellas que por lo general no tienen nada que perder o son parte de una gira de presentación discográfica de interés extra-musical. Todo lo contrario, que se rebusque entre los olvidados, los parias, los excéntricos del jazz, que se busquen a los innovadores, a los verdaderos clásicos vivos -aunque cada vez haya menos- o incluso entre los músicos de jazz comerciales, pero que todos vengan con verdad y hondura como en general ocurrió en el último festival. El amplio programa presentado fue muy bueno y sinceramente al Fingidor le fue imposible estar en todo, so riesgo de sobredosis por hastío, trasnoches o jazz.

El primer logro del nuevo y polimorfo formato ha sido la instauración del concurso de intérpretes de jazz con la colaboración la Asociación de Editores y Discográficas Andaluzas (AEDA). La pasada primera edición del concurso la ganó el trío de Edwin Berg (Holanda); el cuarteto Aborigen de Sevilla se llevó la mención de «mejor grupo de jazz andaluz». Durante la presentación de los dos triunfadores, este Fingidor disfrutó de la vitalidad cubano-andaluza de los aborígenes, en especial la de su líder, el cubano Rafael Garcés, que se arrebató ante la audiencia. Ese fue su mayor mérito, ser bullidores y transmitir entusiasmo de forma contagiosa. La noche, sin embargo, reservaba la verdadera sorpresa del festival en el pianista Berg en trío y su invitado, el saxofonista Jorg Kraaig. Música de alto vuelo la de estos dos músicos que se elevaron a fuerza de una extraordinaria sensibilidad por terrenos propios, musicalmente hablando. Las improvisaciones sobre sus temas revelaron sonoridades cristalinas, tan tenues que esa noche el cuarteto pareció levitar por la delicadeza de su sonido y arreglos. El «mago de Oss» (ciudad natal de Berg) es un interesante ejemplo de todos esos buenos pianistas que están por ahí «escondidos», de la vitalidad del jazz europeo, y en este caso del holandés. El auditorio premió con aplausos merecidísimos a los ganadores de un concurso que esperemos siempre nos depare tan agradables sorpresas. Un acierto dignísimo. Desde estas líneas el Fingidor reclama al holandés otra vez, pero a horas menos diurnas... Su presentación en marzo en el Palacio de Daral-Horra, dentro del ciclo «Música en los Monumentos», un domingo a mediodía, está lleno de buenas intenciones que felicitamos, pero jazz es jazz y cierta nocturnidad se presta más a la música de este estupendo y sensible pianista.

De los conciertos fuera de abono también





destacó la presentación del disco *Mediterranean Colours* de Henry Vincent. Este músico y pianista alemán ofrece en su último proyecto, su particular visión musical del mediterráneo, sus colores y ritmos. Y lo hizo con una frescura que en este tipo de experiencias suele perderse. De tal manera pues, su actuación supo transmitir musicalmente, una razonada y honesta libertad emocional que le ha permitido integrar su concepto de fusión entre el flamenco, el jazz y los sonidos musicales del Magreb. Desde ya esperamos su próximo trabajo y que el presente se difunda un poco más, más allá del CD, en algún local que se preste a ello.

En un plano más tradicional, aunque sólo hasta cierto punto, The Missing Stompers aportaron sus relecturas de temas del jazz tradicional o *dixieland*. Lo hicieron con gran humor para deleite de una entusiasta audiencia, en la que la presencia de los niños regaló un ambiente cálido. Interesantes los arreglos de este grupo que por instantes revelaba timbres y colores a lo Benny Carter o fraseos a lo Lester Young -excelentes solos de los saxofonistas- conduciendo a cierres brillantes que funcionaron bien en este grupo que, sin prejuicios de ninguna clase, nos hizo reír y aprender a disfrutar como niños su buen jazz.

El teatro Isabel La Católica acogió el cartel principal del festival: Chucho Valdés, Joshua Redman, Mingus Big Band, Joe Zawinul, Tom Harrell, Michael Mossman & Granada Big Band, Sheila Jordan, Patricia Barber. Gracias a la amable invitación del baterista Billy Drummond pudimos hablar y cenar con Sheila Jordan. No pudo el Fingidor fingir su admiración por la veterana cantante que compartió escenario con el mítico Herbie Nichols. Poco antes de su anónima muerte, Sheila Jordan tuvo a Nichols de acompañante actuando en un bar de mujeres lesbianas en 1963. Han caído muchos desde entonces, y ella ciertamente ha visto desaparecer a no pocos, pero esta mujer sigue con la misma entrega que en su «Portrait of Sheila» de 1962 para la Blue Note. El timbre de su voz se ha agravado pero sigue siendo una cantante que sustenta, sobre acompañamientos minimalistas, líneas melódicas diáfanas, en los que la importancia de *decir cantando* ha hecho escuela. Y no sólo por ser *única* sino por sus célebres talleres, en los que intenta «tan sólo dar indicaciones, direcciones...» Algunas de sus discípulas llegaron a Granada a escucharla y a saludarla después del concierto, el afecto mutuo era evidente. Se abrazaron y contaron sus últimos periplos, no se veían desde el taller que Jordan había dirigido en Sevilla en 2000. La maestra había sentado cátedra y todos le decían «You are my sunshine» (Eres mi sol) como el título del, según ella, tema más emblemático que haya cantado. «Llevé a George Russell a Pennsylvania, donde había pasado mi infancia, todo estaba peor que cuando la dejé. Las minas de carbón habían cerrado y la situación social era deprimente. Allí en el lugar le canté «You are my sunshine» que luego incluiría en su disco *The Outer View*. El arreglo que hizo fue increíble, hasta ahora se me ponen los pelos de punta al escuchar mi voz con esa orquesta tan innovadora e increíble... Creo que el tema transpira una esperanza que parecía perdida desde los días de mi niñez en ese barrio obrero...» Sus pequeños ojos se encendían como bengalas al recordar los viejos tiempos y su flequillo recto y estático contrasta con unos labios que forman una boca expresiva en constante vaivén. Sheila Jordan se distiende y cuenta a sus colegas músicos anécdotas, les pide que le pelen una manzana y ríe. «Tengo sangre Cherokee y el tema que canté, «Little Song», me llegó a través de este vínculo con mis antepasados oriundos de América». Lleva muchos años en este negocio y se sabe querida, nosotros no la vamos a olvidar.

Como Sheila Jordan, Patricia Barber cantó el tema de McCartney «Blackbird» y las coincidencias no se detuvieron allí. Otra cantante atenta a lo que dice, Patricia Barber cincela sus letras en un material misterioso y lleno de vértices un tanto oscuros que apelan a sensaciones e imágenes a menudo no exploradas en el jazz. Logra así resultados compactos y rotundos, es decir temas que como en el cuento corto se cierran y definen a través de resoluciones sorprendentes, que en su voz son enteramente vívidos. Camafeos de su noche y verso. También lo son sus recreaciones de standards del pop o del jazz. Su «Jitterbug Waltz» de Fats Waller fue una ejemplar re-interpretación de un viejo standard. Barber explora con «neologismos» el jazz mismo, sus confines bajo nuevos prismas pop, clásico o rock. Los neologismos están en sus fuentes mismas, da igual Monk que Bach, Waller que Lennon o Morrison. La pianista-cantante dejó a algunos atónitos y a otros arrobados, toda enteramente vestida de negro, hecha de hielo ardiente. Más tarde bajo la lluvia hube de declararle mi perplejidad, no podía fingir: Patricia Barber no sé si eres más pianista o cuentista. Hasta ahora espero una respuesta.

Tom Harrell entró discreto al escenario y salió casi en hombros de los revelados, de los incrédulos que atestiguaron la musicalidad de un hombre quieto. Porque quieto, sin aspavientos, sin efectos, dejó la electricidad de su voz, la emoción de su trompeta apenas alzada rumbo a los vericuetos de su veloz mente musical. La esquizofrenia que padece no es impedimento a su ser musical. Harrell se expresa lucidamente sobre la música: «La forma es ritmo a mayor escala... Me gusta usar mi mente para empujar la música hacia adelante... En el jazz puedes trascender tu ego con la música... La primera música fue de las aves, el agua, los árboles...» Sorpresa causó la entrada de Harrell, sus ganas de subirse al solo para luego desistir. ¿Por qué? ¿Qué idea habría sido inmediatamente desechada? Porque Harrell piensa cuando solea y cuando algunos desprevenidos pensábamos en la debacle.

Joshua Redman es uno de los nuevos leones del jazz. Si quiera por los rugidos de su saxofón sintetizado, que se elevó a volúmenes que crearon verdaderas tensiones sonoras. Redman está en una nueva etapa que busca ampliar su concepto de composición para el jazz. Fusión puede ser la palabra mágica, pero lejos de lograr resultados impecables en la mezcla, Redman se interna en una dinámica trillada que tiene en su virtuosismo la anécdota. Es verdad que su música suena lucidísima y cómplice, *groovy*. Sin embargo, su proyecto con la Elastic Band está carente de un eje que hinque de otra forma en una tradición que él tan bien conoce.

En otras tradiciones se refugió Joe Zawinul para presentar su disco *Faves & Flaves* y lo hizo literalmente pues poco se oyó de él. Un grupo multicultural arropó al tecladista que sólo apareció en la propina ellingtoniana que nos regaló. Pasó también la Mingus Big Band con la energía que se supone a cualquier intérprete del legado del genial Mingus. Chucho Valdés estuvo en lo suyo, ser un portento pianístico cubano que toca jazz. Que vuelva las veces que quiera. Como esperamos que vuelva la Granada Big Band que con Michael Mossman brilló en las piezas orquestales. ¿Qué nos espera este año? Hasta la próxima. ■

Nota aclaratoria: Jorge Córdova es el autor de «El último silencio de Monk», artículo aparecido en el nº 16-17 de El fingidor (pp. 67-69) y que, por error tipográfico, apareció firmado por Sergio Córdova.



Fotos: Lola Miranda



Antonio Pamies

reseñas discográficas

El otro jazz latino

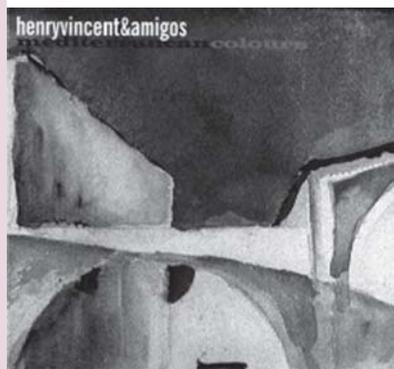
Dejando de lado el infantilismo del término, el hecho es que el llamado *Latin Jazz* ha sido algo más que una corriente que -aupada por Dizzy Gillespie- enriqueció el jazz de los últimos 40 años, fue incluso una alternativa histórica a un narcisismo del que abusaron las vanguardias anteriores. El jazz afrocaribeño, desde Machito hasta David Sánchez pasando por Irakere y Michel Camilo, trajo consigo una música que, siendo sumamente creativa, individualista y compleja, le devolvía también al jazz algo de su ya lejano carácter «popular», en el buen sentido de la palabra. Como reacción crítica a un mismo momento histórico, muchos jóvenes jazzmen norteamericanos de los 80 se volvían hacia el pasado (bebop, o incluso a Nueva Orleans), lo cual, para bien y para mal, traería consigo una especie de «conservatorio» del jazz, replegado sobre sí mismo pese a los destellos de un multiplicado virtuosismo técnico. Pero si el jazz ha podido digerir el fuego cruzado entre un agresivo renacimiento purista y un masivo desembarco caribeño, es también porque ya estaba preparado para ello por una multitud de experimentos eclécticos que, al final de los 70, hicieron del jazz un lenguaje versátil, capaz de integrarse tanto a los movimientos culturales de vocación universalista como a los de corte localista, bandazos propios de un fin de siglo escindido entre una creciente «globalización» y los no menos potentes movimientos de signo contrario que ésta genera.

Entre estos «eclécticos» que, alejándose del *free jazz*, se inventaron la tan denostada *fusión*, debemos recordar a los entonces jóvenes colaboradores de Miles Davis, tales como Herbie Hancock, Chick Corea, Wayne Shorter, George Benson, John McLaughlin, Joe Zawinul, Dave Holland, Jack de Johnette, Keith Jarrett, Joe Farrell, Jaco Pastorius, y un largo etc., que, con su arte sin dueño y sin nombre, abrieron la mente de músicos y aficionados a toda clase de audaces promiscuidades. Aquello no estaba exento de riesgo, y el nacimiento de ese insulso sobrino bastardo llamado *new age* lo demuestra; incluso muchos de estos pioneros acabaron cansándose de tanta guerra, volviendo hacia un concepto más ortodoxo de lo que es el *swing* (p.ej. el quinteto *V/SOP* de Hancock y Shorter, la *Acoustic Band* de Corea, los tríos de Jarrett etc.), pero nadie niega hoy que aquella década logró tener un sonido propio, obra de aquellos extravagantes bigotudos de melena afro y camisa hortera, que le daban un envoltorio electrónico a un jazz mezclado con músicas exóticas, entre ellas el flamenco (*La fiesta, Spain, La rumba de Armando, Guitarras amigas, Siesta*, por no hablar de lo que hacían en España Pedro Iturralde, Tomás San Miguel o Jorge Pardo). A pesar de las mencionadas vacilaciones, que, en los 80, llevaron a una integrista vuelta al *bebop* como autodefensa autóctona ante el poderío cubano, la semilla de la fusión estaba echada, y no dejó nunca de cultivarse hasta hoy. Precisamente tenemos en Granada a dos destacados adeptos de esta corriente, el bajista Franc O'Shea y el pianista Henry Vincent Kneur, que, por cierto, actuaron juntos en un memorable concierto dentro del último Festival Internacional, y cuyo talento y creatividad quedan plasmados en sendos discos.



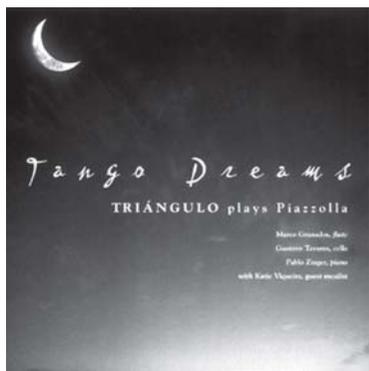
FRANC O'SHEA «*Esprit*»
Alltone Records ALF0003,
www.alltone.co.uk

Todo en la forma de tocar, componer y arreglar, de este joven británico nos recuerda a Jaco Pastorius: hace todo lo que quiere, y más, con su castigado bajo sin trastes, virtuosismo insolente, que a veces parece desafiar al maestro Marcus Miller (claro que éste toca también otros instrumentos, pero es porque ya no lo quedaba nada que aprender del suyo). Este disco, en el que participan excelentes compadres (buenos solos de Gerard Presencer, trompeta, Julian Nicholas Nigel Hitchcock, saxofones, o Mark Edwards, teclados, entre otros), nos da un recorrido por todas las variantes del jazz-fusión, desde los típicos temas funky (*Abacus, Lollapalooza*) hasta otros más aflamencados (*España y Cariba*), pasando por coqueteos con la música africana (*Bé for Baka*) y una llamativa balada (*Pearl for Maria*), que el bajo se atreve a tocar sin ningún acompañamiento, demostrando que el virtuosismo no está necesariamente reñido con el buen gusto y la sensibilidad. Ingenioso componiendo y desbordante de swing tocando, gusta de sofisticar los arreglos en una línea muy interesante y que todavía puede dar mucho de sí cuando supere el tributo al sonido de sus maestros (más información en www.francoshea.com). ■



HENRY VINCENT Y AMIGOS
«*Mediterranean Colours*»
Big Bang Records, KAR
7773, Granada 2003
www.bigbangspain.com

El polifacético Henry ataca de nuevo, esta vez con una formación de flamenco-jazz con la que lleva años trabajando, y que ha logrado un equilibrio sólo alcanzado hasta hoy por Chano Domínguez. Sobre una base de bulerías, tanguillos y tangos, sutilmente tratados para que puedan prestarse a largas y complejas improvisaciones sin que la máquina rechine ni derive hacia la repetición bailonguera, el teclado mágico de Henry Vincent, la siempre elegante guitarra de Miguel Ángel Corral (otro gran experto en la materia), el swing cubano de Julio Muñoz (violín) y Eric Sánchez (trompeta), la flauta y el tenor de un inspiradísimo Manuel Morales, dialogan con alegría y buen gusto, a la par que se apoyan mutuamente en unos *riffs* cuidadosamente arreglados, que recuerdan vagamente el estilo *My Spanish Heart*, pero mucho más ágiles. La sección rítmica, también «mixta», le da a este edificio musical una estructura a prueba de sismo (los curtidos *jazzmen* Julio Pérez [bat.] y Guillermo Morente [b.] junto con las jóvenes estrellas de la percusión flamenca, «el Cheyenne» y «el Moreno», más el toque moruno de Suhail). De toda la atípica carrera musical de Henry, éste es in duda el producto más rotundo y espectacular. A veces me pregunto incluso si todo eso no será demasiado bueno para nosotros. ■



TRIÁNGULO "Tango Dreams:
Triángulo plays Piazzolla".
New York 2003, TRI 4178
[http://www.triangulo.org/
biographies.htm](http://www.triangulo.org/biographies.htm)

Ya que hablamos de fusión, y dada la trayectoria de este peculiar grupo musical, de formación clásica al máximo nivel y especializado en homenajear a los compositores latinoamericanos, uno podía esperarse que su acercamiento a Piazzola fuese "provocador". Nada de eso, la lectura que se nos ofrece de las obras más célebres del bandoneonista argentino resulta sorprendentemente "purista", comparada incluso con las grabaciones del propio Piazzola, que al fin y al cabo era un heterodoxo total dentro del tango. Despojada de la innecesaria teatralidad con la que se suelen envolver estas obras, y con una reducción de instrumentos que elimina toda redundancia musical, convierte la parte de cada uno de ellos en *tour de force*, y la música de Piazzola, sin artificios ni efectismos, desnuda mas no impúdica, resulta más emocionante y profunda.

No parece casual que se hayan añadido a este disco monográfico algunos tangos "de toda la vida", entiéndase anteriores a Piazzola (*Caminito*, *Volver*, etc.), porque sirven de referencia para integrar a éste en el contexto que se sugiere como suyo: la música "clásica" de Iberoamérica. Tomando este adjetivo no en su sentido habitual (reduccionista y sectario), sino teniendo en cuenta que en

el continente americano, entre 1900 y 1930, nacieron muchas nuevas músicas que habían de marcar el S.XX (hay mucho más en común de lo que parece entre Scott Joplin, Lecuona, Zequinha de Abreu, Ignacio Cervantes, George Gershwin o Pixinguinha), y éstas no encajaban en la dicotomía *clásico* versus *popular* tal como se entendía en Europa.

Sobre la base de un piano que asume todo el trabajo habitual de una sección rítmica (Pablo Zinger), la cristalina flauta de Marco Granados y el sensual violonchelo de Gustavo Taveres emergen como una escultura que se arranca del mármol crudo, evocando una escena sonora en la que uno cree percibir coros, bailarines y decorados, rindiendo al maestro un homenaje que, de tan clásico, resulta sumamente innovador. ■



Historia del Jazz

Es de celebrar esta traducción de *The History of Jazz* (Oxford University Press 1997), una obra premiada en EEUU, y que llega a España aún a tiempo para cumplir con su cometido, a diferencia de otras que lo hicieron cuando ya se habían convertido en pre-historias, en el sentido literal del término. Ahora tenemos un siglo de jazz, completito, desde los míticos lupanares de Storyville y los lujosos casinos de la prohibición (y otras glorias de la imaginaria canalleca jazzera) hasta el footing de Josuah Redman.

Ted Gioia es pianista (*To the end of the open road* 1987), compositor, productor, musicólogo (debería decir *jazzólogo* pero suena fatal), autor de ensayos importantes como *West coast jazz* y de *The imperfect art*, profesor en Standford, deportista, es lo bastante polifacético para abordar semejante tarea sin las manías proselitistas de algunos de sus predecesores (estamos lejos de los catecismos de Hugues Panassié o de Leroi Jones).

Equilibrando la erudición y los datos objetivos con el comentario y la interpretación de los mismos, Ted Gioia no olvida las cuestiones "técnicas", estrictamente musicales, sin llegar a resultar inaccesible para el diletante. El describir de forma espléndida los inicios y los antecedentes del jazz no le impide extenderse sobre estilos más recientes, incluida la antes mencionada *fusión* (acierto que, naturalmente, le ha sido reprochado). Su principal baza es sin duda saber tratar la modernidad, sin esquivarla pero sin plantearla tampoco como si de un final feliz se tratara, como si fuese la meta de la historia y todo lo que hubiera antes fueran meros "precursores" suyos, vicio endémico del progresismo tras tantos años de materialismo mal entendido. Igualmente ajeno a cualquier pretensión purista, opta por la visión plural de un mismo fenómeno, así, por ejemplo, su enfoque del *free jazz* permite comprender tanto el discurso sobre el que éste se fundó como el de los acérrimos detractores de Ornette Coleman. Una excelente ocasión tanto para iniciarse como para reciclarse y refrescarse de paso la memoria. ■ A. Pamies



ED GIOIA *Historia del Jazz*
Madrid: Turner / Fondo de
Cultura Económica, 2003
(ISBN 84-7506-536-8)

Literatura y Derecho



1
literatura y cía.

Los puentes, el agua

Mariano Maresca

I

El epistemólogo argentino Enrique E. Marí publicó en 1998 un artículo titulado *Derecho y literatura. Algo de lo que sí se puede hablar pero en voz baja*. La ironía del título viene de un ingenioso juego con todas las prohibiciones derivadas del positivismo lógico: “Nuestro puente [el puente que él intenta tender entre literatura y derecho] sería, en verdad, un puente semejante al del inolvidable film “El puente sobre el río Kwai”, un puente construido para ser destruido de inmediato, en celada para el enemigo. Consecuencia, en nuestro caso, de otra guerra. La guerra de las ideas, las doctrinas y las teorías, aunque la destrucción no le ocasionaría tanto sinsabor a Carnap como al oficial inglés enamorado de su obra, representado por Alec Guinness”. Lo que hace Marí es una profusa constatación del densísimo tráfico que, a pesar de todas las prohibiciones y pesares, transita por ese puente, que está construido -y ese es el problema- con las herramientas de la hermenéutica y bajo la dirección de Gadamer.

Al menos en la cultura jurídica, la recepción prácticamente universal de la hermenéutica obedeció a la necesidad de hacer un severo ajuste de cuentas con la teoría mecanicista de la interpretación jurídica heredada del positivismo legalista del siglo XIX, que abrazaba una fe inquebrantable en el carácter científico y objetivo del trabajo del intérprete y en el encuentro limpio con hechos claros y textos que también son hechos claros. La revancha contra este primer positivismo jurídico ha sido exhaustiva, y en la teoría del derecho solamente la tradición analítica -ciertamente en auge- le disputa el terreno a las variadísimas formas de moverse en el horizonte determinado por Gadamer. En la medida en que fenómenos parecidos se han dado en otros campos de las ciencias humanas, resultaba absolutamente lógico que acabara por definirse un área problemática común, *el problema de la interpretación*, como el problema por excelencia a la hora de intentar tender puentes interdisciplinarios entre literatura y derecho -y no sólo entre ellos dos. Sobre este tema hay ya una literatura considerable que, de todos modos,

sigue siendo un material secundario o una rareza en la cultura jurídica estándar de nuestro país.

Antes de este giro hermenéutico lo que sí cabía encontrar -pero siempre con la misma condición de rareza- eran trabajos de *juristas cultos* que, aun dedicados a especialidades en principio poco propicias a ello, nunca habían dejado de frecuentar la literatura, además de por puro placer, porque pensaban que los textos literarios pueden ser en ocasiones fuentes de *conocimiento* del derecho en dos sentidos: conocimiento de formas de regulación jurídica del pasado de las que no quedan otros testimonios que los literarios, y -lo que a mí me parece más interesante- conocimiento del derecho *vivo*, es decir, de los términos reales en que la disciplina jurídica consigue formalizar la realidad y también de la medida en que la sociedad llega a vivir un derecho como suyo. Esta es la idea que articula un trabajo de lectura absolutamente recomendable: *Derecho y literatura*, de Juan Ossorio Morales, editado por la Universidad de Granada en 1947 y hoy inencontrable, pero que por fortuna va a ser reeditado en el próximo número de la *Revista de la Facultad de Derecho de la Universidad de Granada*. Y por cierto, sobre ese mismo problema del derecho *vivo*, de la necesidad de los individuos y la sociedad de luchar por su derecho, no se puede pasar por alto el texto de Rudolf von Ihering *La lucha por el derecho*, que tradujo al español Adolfo Posada por indicación de Leopoldo Alas. El texto de Ihering ya es vibrante, y su mirada hacia Roma le da todo el aura de una pieza *literaria* clásica; pero los lectores españoles tenemos la ventaja añadida de que *Clarín* escribió para él un prólogo más extenso que el propio libro y en el que todo el poderío de su literatura hizo hablar al *sentimiento jurídico* un discurso inclasificable y desafiante.

En cualquier caso, tanto antes como ahora son unos cuantos los nombres que nunca faltan cuando se habla de la relación entre literatura y derecho: Sófocles (y en especial *Antígona*), Shakespeare (casi siempre, Shylock), Dostoyevsky, Kafka... Hay una cosa que es cierta, y es que el lector de hoy seguramente puede encontrar otras interpretaciones posibles de estos textos en las que los problemas jurídico-políticos de que siempre se ha hablado a propósito de ellos pueden ser vistos a una luz distinta. Pienso, por ejemplo, en *Antígona recurrente*, la lectura de *Antígona* hecha por Rossana Rossanda, centrada en el conflicto amor/muerte que se abre tras la muerte de los dioses y en la de Claudio Magris contenida en las pocas pero luminosas páginas de *¿Quién escribe las leyes no escritas de los dioses?* incluido en *Utopía y desencanto*, en las que escribe: “La tragedia no radica en que este proceso [de crear leyes más justas] sea interminable; esa perenne perfectibilidad suya si acaso es su gloria(...). La tragedia es que los pasos ahacia adelante de la humanidad exigen asimismo el sacrificio de innumerables Antígonas, que también hoy continúan enterrando a hermanos, hijos, padres o compañeros tronchados por la violencia de los hombres”. O en el *Shakespeare. Los fuegos de la envidia* de René Girard, que puesto en contacto con su obra para mí más importante, *La violencia y lo sagrado*, ayuda a pensar de manera más compleja el lugar y el sentido de la violencia en el mundo prepolítico o premoderno y en el mundo posterior al derecho, así como el ambiguo sentido del *corte* entre ambos mundos. O, en fin, en el caso de Kafka bastará que el lector consulte en el número anterior de esta misma revista el artículo



lo de Sergio Hinojosa *La colonia penitenciaria* para comprobar hasta qué punto puede ser tan provechosa como comprometedor una reflexión que, a partir de un texto literario (en este caso el de Kafka, pero no creo que cualquier otro de Sófocles o de Shakespeare diera menos juego), se plantea en una misma apuesta la cuestión de la racionalidad de la ley y la verdad minuciosa de la muerte, pero fuera -esa es la cuestión- de los márgenes de seguridad que aporta la cultura jurídica profesional.

Es este tipo de enfoques *transdisciplinarios* el que prefiero, por mucho que pueda reprochárseles falta de cautelas “científicas”. Puede que en principio parezcan demasiado ambiciosos, o altivos, pero los textos de Foucault son un buen ejemplo, o al menos eso creo yo, de cómo una estrategia *transversal* puede alterar la naturaleza del objeto de que habla para que aparezca un significado inédito que, eso es seguro, nunca se derivaría de la pura *interdisciplinariedad*, la yuxtaposición de metodologías que se siguen considerando mutuamente extrañas y estrictamente soberanas. Freud escribió, en su *Historia del movimiento psicoanalítico*, que en la mayoría de los casos el psicoanálisis se había limitado a confirmar, con la ayuda de un método construido trabajosamente, cosas que la intuición de filósofos y poetas ya había adelantado; y añadía que, precisamente por eso, a raíz de que le mostraran páginas de Schopenhauer que parecían teoría psicoanalítica *avant la lettre*, se había prohibido a sí mismo... ¡leer a Nietzsche! Freud era a veces tan científicista como para resultar altanero, pero me parece ejemplar que reconociera que había gente que había dicho antes, y sin tanto andamiaje metodológico, lo mismo que él. Es lo que se echa en falta en obras como *Law and literature. A misunderstood relation* de Richard A. Posner (1988), un libro de considerable valor como síntoma en el que este influyente jurista norteamericano, responsable de la difusión mundial del Análisis Económico del Derecho, continúa su campaña de reinterpretación del texto completo del mundo desde el paradigma del *homo oeconomicus*. Esto sí que acaba resultando, en el fondo, más ambicioso y altivo que lo que, desde su economicismo, no pasarán de ser brumas morales o algo así. Enrique E. Marí cuenta cómo Martha Nussbaum ha utilizado un pasaje de *Tiempos difíciles* de Dickens para mostrar una caricatura de Posner... ¡dibujada por el propio Dickens! Cercano el día de su boda, una hija comunica a su padre el temor que le produce pensar que la vida es breve. Y sigue este diálogo: “Sin duda, es breve, querida mía. No obstante está demostrado que la duración media de la vida humana ha aumentado en los últimos años. Los cálculos de diversas oficinas de seguros, entre otras cifras que no pueden estar erradas, han confirmado este dato. -Hablo de mi propia vida, padre. -¿De veras? Aún así, huelga aclararte, Louisa, que tu vida está regida por las leyes que rigen las vidas de la suma total” (loc. cit., p. 274). Paradójico destino el del intérprete al que el texto a interpretar vuelve caricatura de sí mismo.

II

Bajo los puentes de la ley fluye, mansa, el agua de la vida. Se encauza la corriente impetuosa, la fuerza del recurso natural se vuelve productiva. Los puentes de la ley se reflejan en el agua: el derecho es un reflejo de la vida, y no al revés; más que un reflejo, un resplandor, el aura racional del milagro que vuelve razonable lo indómito. Y *siempre* será así. Todos los legisladores han pensado lo mismo: el derecho tiene sentido como forma *eterna* de la vida social. Para conseguirlo -para que bajo esos puentes *siempre* pueda correr el agua de la historia- la ley debe tener un altísimo grado de depuración racional. Leibniz, cuyo racionalismo extremo fue decisivo en la preparación de la sistemática de los códigos del siglo XIX, escribió a su emperador que todo el derecho romano (para Leibniz, el derecho romano era el derecho *racional* hasta el punto de hacer de él un derecho *natural*) podía contenerse en las proposiciones que caben en una sola página. Más abstracto, más racional: más seguro, eternamente intacto. En la isla de Elba, Napoleón escribió que prefería ser recordado, más que como

un gran general, como autor de la que consideraba su obra más perdurable, el *Code*, el Código Civil. ¿Es que la palabra de la ley no quería pertenecer al tiempo? Esa sería la interpretación *auténtica*, la que daría su autor. Pero la historia la ha desmentido y nos ha mostrados cosas: que tiene un futuro y que, sobre todo, tiene un pasado. El pasado y el futuro de la palabra de la ley lo constituyen sendos relatos, es decir, deben ser *narrados* para ser entendidos.

El futuro de la utopía racional con la que se construyen los puentes de la Codificación debía ser la comedia burguesa: vida doméstica que debe discurrir en esos términos tan neutros y anodinos que, ciertamente, sirven para decirlo todo, desde el nacimiento hasta la muerte, y además con una escritura que la imaginación literaria puede tomar como modelo por su capacidad de hacer previsiones absolutamente precisas sobre el destino de cada gota de agua, de cada miembro de la prole. Se hizo en el XIX mucha literatura -de todos los géneros- que apenas se apartaba lo indispensable del modelo legal: la representación (literaria) de la vida se acogía a una sintaxis, a una forma de plantear y solucionar los conflictos que era exactamente la prevista en las palabras de la ley y *por eso* la forma justa y feliz. Fin del primer acto.

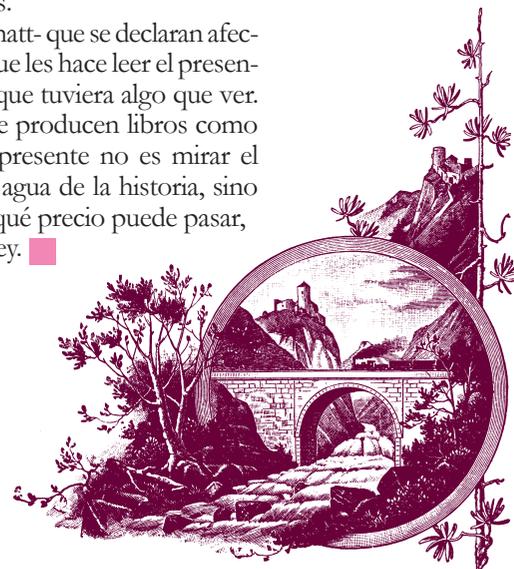
A los cien años del Código de Napoleón, los autores del *Livre du centenaire* dan cuenta de los trabajos de mantenimiento y actualización, incluso de improvisación, que había ido exigiendo a la escena propia de la comedia prevista el movimiento de los actores, que con frecuencia se encontraban sin texto que decir o simplemente rechazaban de plano las líneas dispuestas para ellos. Esa continua tarea ya no se ha detenido nunca. Hay una agitación de las aguas que parece su estado natural y que nunca deja de sacudir los pilares de los puentes con fuerza variable. Lo que las vanguardias históricas hicieron con la escena teatral hasta la II Guerra Mundial es un exacto correlato de lo que el agua que bajaba hasta los puentes hizo con aquella forma que pretendía ser eterna. Y el “teatro bajo la arena” de Federico García Lorca es -creo- la mejor definición de lo que el río de la vida estaba diciendo: la vida doméstica es vida domesticada, el final previsto nunca es el final justo ni -mucho menos- el feliz, existe lo obscuro, lo que queda fuera de escena y nunca puede ser *actuado*.

¿De dónde viene esa avalancha? Antes de la comedia había la tragedia y el agua era sangre. Puede que el primer sentido de lo trágico que descubrieron los hombres fuera la necesidad de *hacer justicia*, una tarea terrible de la que ellos creían que se habían hecho cargo los dioses. La *decisión de hacer* tiene toda la densidad de un hecho de(¡) poder que *siempre* derrama sangre para que la sangre derramada por la infinita cadena de la venganza deje de caer sobre la tierra *definitivamente*. Hasta la llegada de los pontífices (los legisladores, los constructores de puentes) se habitaba la escena de Sófocles y Shakespeare, se hablaba su lengua.

Los siglos acabaron poniendo al descubierto que la comedia burguesa era una versión amañada de la vieja tragedia, que la ley era la continuación de la guerra con otros medios. Y por eso el agua ya no es blanca ni mansa más que en el relato de la cultura jurídica de los pontífices.

Hay escritores -Sciascia, Dürrenmatt- que se declaran afectados por una “neurosis de justicia” que les hace leer el presente como si tuviera un pasado con el que tuviera algo que ver. De ahí el escándalo espeluznante que producen libros como *El caso Moro* o *Justicia*. Entender el presente no es mirar el reflejo de los puentes de la ley en el agua de la historia, sino aprender a medir cuánta historia y a qué precio puede pasar, hoy por hoy, bajo los puentes de la ley. ■

Desde su tesis doctoral sobre Clarín, hasta la fundación e impulso de las revistas “Olvidos de Granada” y “La Fábrica del Sur”, Mariano Maresca, profesor titular de Filosofía del Derecho de la Universidad de Granada, ha dedicado -y dedica- sus mejores esfuerzos a la reflexión literaria.





Enrique Bonet

El tebeo de los ricos



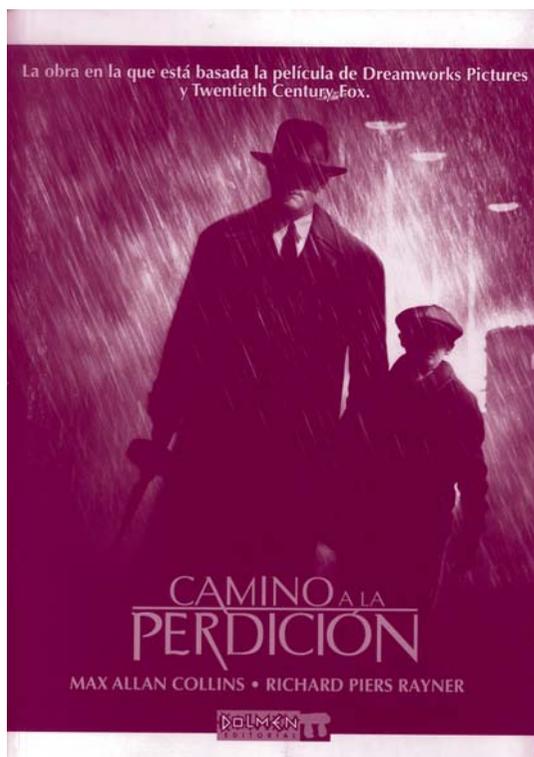
Es difícil comenzar a hablar de las relaciones entre cine e historieta sin recurrir a la famosa y tópica frase con la que el gran Hugo Pratt definió su propio medio de expresión, el tebeo, como «el cine de los pobres». Todos los tópicos encierran una profunda carga de verdad y otra profunda carga de error e inexactitud, pero a pesar de ello la gente del cómic solemos repetir éste con frecuencia. Quizá no sea muy inteligente definir tu profesión no por lo que es, sino por lo que no puede llegar a ser, pero esa actitud irónica y distanciada sobre el propio medio con el que trabajas no deja de parecerme una virtud.

El cómic, desde hace mucho tiempo, ha tenido un fuerte anhelo de semejanza con el cine. No siempre ha sido así; recordemos que ambos nacieron casi a la par, en las postrimerías del siglo XIX, y que en principio sus lenguajes llevaban caminos muy diferenciados. El cine de los orígenes era un claro deudor del teatro y las representaciones escénicas en general; el cómic, en sus primeras apariciones en los diarios americanos, era hijo de la caricatura, la sátira escrita, la prensa y los relatos ilustrados. Pero a medida que este medio fue evolucionando, se hizo cada vez más cinematográfico, abandonando gran parte de las ligaduras que lo ataban a los largos y tediosos textos de apoyo: fue aprendiendo a «representar» historias con imágenes y no a «contarlas» con palabras, y ese aprendizaje se lo debe en gran medida al cine. Pero volvamos a Hugo Pratt y su teoría de la pobreza. Si el cómic ha crecido como lenguaje ha sido, en gran medida, gracias al intento desesperado —pero enormemente imaginativo— de representar mediante la yuxtaposición de imágenes estáticas aquello de lo que carece: entre otras cosas, y fundamentalmente, el movimiento y el paso del tiempo. Y qué duda cabe que el cine es, por excelencia, el lenguaje del movimiento y del tiempo.

Camino a la perdición.
Portada -con el cartel de la película- y página interior de la edición española del *cómic book* (ediciones Dolmen, 2002)

Sin embargo, el séptimo arte apenas se ha interesado por la historieta como lenguaje, como gramática visual. Los aficionados al tebeo nos esforzamos siempre en intentar demostrar que el cómic no es solamente *Superman* o *Mortadelo y Filemón*; intentamos explicar que el cómic, como tal, es un medio de expresión poseedor de un lenguaje extremadamente rico y variado, y que puede ser usado, como cualquier otro medio, para contar cualquier tipo de historia. Pero siendo honestos, hemos de reconocer que si hay algo realmente distinto y original que hayan aportado los tebeos a la cultura contemporánea, algo por lo que serán recordados y conocidos por la mayoría de los mortales, es precisamente por eso: por los superhéroes y los personajes caricaturescos. Estamos hablando de dos aspectos formales característicos de géneros concretos y específicos de cómic, no inherentes al propio medio en sí; pero son los que, durante mucho tiempo, han mantenido su popularidad y su éxito. Y lógicamente son estos dos aspectos en los que el cine parece haber mostrado mayor interés: por un lado, la tendencia hacia la caricatura, hacia lo grotesco, hacia lo exagerado o lo deforme; por otro, la dimensión fantástica, la creación de mundos, escenarios y personajes imaginarios.

Así, lo normal cuando se habla de cine y cómic es hablar casi exclusivamente de las adaptaciones a la pantalla de famosos personajes de papel: en este sentido, la lista de ejemplos es larga y está en la mente de los aficionados a ambos medios, y a buen seguro que en poco tiempo va a seguir creciendo gracias al imparable avance de los efectos digitales. Recurramos de nuevo a la definición de Hugo Pratt, pero ahora para darle la vuelta: podríamos hablar de cierto tipo de cine convertido en un «tebeo de ricos», es decir, en un medio que necesita la producción de altísimo coste, el des-



From Hell. Fotograma de la película y viñeta de Eddie Campbell para el cómic original



pliegue de efectos visuales y la tecnología más innovadora frente a la relativamente modesta inversión que supone editar un tebeo; un tipo de cine que busca ante todo el espectáculo y la sorpresa del espectador, en una vertiginosa carrera por el «más difícil todavía». En cierto modo, es como si se devolviera al cine a sus orígenes: al espectáculo de barraca que sorprendía a los atónitos espectadores por la novedad y la curiosidad tecnológica. Y es ahí donde el cine parece buscar su particular filón en el mundo del cómic, acostumbrado, desde siempre, a moverse con toda naturalidad entre mundos, escenarios, personajes y realidades distintas a la cotidiana. Sin el cómic, por supuesto, no hubieran existido películas como *Superman*, *Batman* o *Spiderman*, pero posiblemente, tampoco otras tan importantes para la evolución del cine moderno como la saga de *La guerra de las Galaxias* o *Blade Runner*, cuya estética y universos referenciales son claramente deudoras del cómic. Pero insisto: de un tipo determinado de cómic.

La otra tendencia cinematográfica de la que hablaba —el interés por la caricatura y la deformación grotesca o hiperbólica— está beneficiándose también del avance de la tecnología digital: el *Mortadelo y Filemón* de Javier Fesser, por ejemplo, hubiera sido impensable hace sólo tres o cuatro años. Con toda seguridad, no es la mejor película nacida a partir de un tebeo, pero posiblemente sí estemos ante la mejor traslación a la pantalla de sus recursos gráficos. Fesser ha conseguido construir unos personajes y un entorno absolutamente creíbles y coherentes, respetando a la vez el trazo desquiciado, gamberro y cruel de las historietas de Ibáñez.

Pero al margen de los personajes de tebeos que han sufrido —normalmente con poca fortuna— su correspondiente adaptación cinematográfica (*Popeye*, *Astérix*, *Daniel el travieso*, *Dick Tracy*, *La pequeña Annie...*) puede resultar más interesante rastrear la influencia que los tebeos de humor o de tinte caricaturescos han ejercido en la obra de conocidos directores; sin salir de nuestro país, algunos tan populares como Santiago Segura o Álex de la Iglesia (que además han hecho sus buenos pinitos como dibujantes), o el mismo Fesser anterior a *Mortadelo*: en la obra de todos ellos hay rastros evidentes del mundo iconográfico de las viñetas, de un cierto modo disparatado, grotesco y exagerado de mirar y deformar la realidad, presente desde los tebeos de la época dorada de Bruguera hasta el *underground* más bestia y radical. Y fuera de España es fácil encontrar un buen puñado de ejemplos de películas que hubieran resultado impensables sin ese mismo substrato estético y narrativo abonado previamente por muchos autores de historietas: cineastas como Jeunette y Caro (*Delicatessen*, *Los niños del Paraíso*, *Amélie*), Peter Jackson (en películas anteriores a la trilogía de los Anillos, como la irreverente *Bad Taste*), los inefables hermanos Farelli (*Algo pasa con Mary*, *Dos tontos muy tontos*), o, por qué no, disparates al estilo de *Aterrixa como puedas*, *Top Secret* y toda su legión de secuelas.

Una última vía de influencia directa de los tebeos en el cine, bastante menos conocida, parece abrirse tímidamente en los últimos años. Y es, precisamente, la que podría echarnos una mano para demostrar que este medio, además de proporcionar inolvidables ratos de cachondeo o de pura y sana evasión, también puede ser un magnífico vehículo para contar otro tipo de historias. Me estoy refiriendo a la reciente adaptación al cine de tres novelas gráficas muy distintas entre sí, pertenecientes a estilos, temáticas y corrientes casi dispares, pero con un mismo denominador común: ofrecer al lector relatos inteligentes, densos y plenamente adultos.

La primera sería *Camino a la Perdición*, el magnífico filme de Sam Mendes, basado en la novela gráfica publicada con el mismo título entre 1994 y 1998, con guión de Max Allan Collins y dibujos de Richard Piers Rayner. Debo reconocer que la película supera claramente al original; respetando básicamente la anécdota del relato, Mendes alcanza mucha mayor intensidad emotiva y retrata con más profundidad este oscuro viaje hacia la venganza y la violencia protagonizado por un niño y su padre, un asesino a sueldo.



El mundo fantasma de Daniel Clowes. Viñeta de *Ghost World* (ed. La Cúpula, 2000)

Alan Moore (guión) y Eddie Campbell (dibujo) son los responsables de *From Hell*, novela gráfica sobre Jack el Destripador editada entre 1991 y 1998 y considerada como una de las obras maestras del cómic de los últimos años; sin embargo, la película a la que dio origen (*Desde el Infierno*, dirigida en 2002 por los hermanos Hughes) no parece estar a la altura, posiblemente por la propia naturaleza del original: un extensísimo y complejo relato de enorme densidad, repleto de información y de distintos niveles de lectura de muy difícil traducción cinematográfica.

Por último, *Ghost World*, una interesante producción independiente dirigida por Terry Zwigoff (quien en su día ya filmara un apasionante documental sobre Robert Crumb, el gurú del cómic *underground*). La novela gráfica original es obra de Daniel Clowes: posiblemente, la cabeza más brillante de todo el cómic independiente mundial, un magnífico y personal retratista de la «otra» Norteamérica, creador de un inquietante universo personal plagado de personajes fantasmagóricos aunque terriblemente reales y reconocibles. *Ghost World* es un descarnado retrato del paso de la adolescencia a la madurez de dos chicas inmersas en un desolado paisaje físico y emocional; la película, coguionizada por el propio Clowes, abandona la fidelidad a la «detrá» del tebeo pero capta perfectamente el espíritu de su obra y conserva muchas de las claves de su particular mirada.

Está claro, después de todo lo dicho, que cine y cómic son dos medios llamados a entenderse: a lo largo de su corta historia se han interrelacionado y enriquecido mutuamente y han compartido inquietudes estéticas y narrativas. El caso de *Mortadelo y Filemón* resulta clarificador. El tebeo de Ibáñez nace del rescate de los recursos más sencillos del viejo cine mudo de humor: solapar un gag tras otro con una levísima excusa argumental. Ese mismo tipo de cine es el que se nos devuelve ahora con la adaptación cinematográfica del tebeo. Otro ejemplo: el cómic en el que se basa *Camino a la Perdición* está inspirado claramente en películas de género negro, pero más directamente (según confiesa el guionista Max Allan Collins) en una serie de películas japonesas realizadas en los primeros años 70... ¡que a su vez no son sino la adaptación de un *manga*!

La confluencia de ambos medios está claramente desequilibrada, sin embargo, en el apartado del lenguaje: si llega a necesitarlo algún día, el cine podría encontrar en el lenguaje del cómic un enorme terreno para la experimentación y la exploración de nuevas posibilidades narrativas, más allá de los aspectos estéticos y formales que hemos detallado. Pero eso sería motivo para otro artículo. De momento, el cine seguirá buscando en los tebeos inspiración para nuevos espectáculos visuales, y los comics que resulten agraciados con la lotería de una buena y exitosa adaptación cinematográfica verán incrementadas sus ventas (en muchos casos, resucitarán del olvido o de la amenaza de desaparición). Si además se continúa el camino iniciado en los últimos años, el cine irá ampliando su punto de mira hacia «otro» tipo de tebeos que también existen y podrá contribuir enormemente con ello a mejorar la visión reduccionista que se tiene de este medio. ■



José Abad

Fábula, cómic y videojuego

El 2002 ha sido lo que se llama una fecha capicúa, es decir, un año conformado por una de esas cifras que pueden leerse de izquierda a derecha y, sin alterar el resultado, también al contrario. La casualidad, los hados, los estudios de mercado y las estrategias de producción han querido que, cinematográficamente, el que nos ha dejado haya sido asimismo capicúo. Si tenemos en cuenta que la cartelera estuvo dominada en sus primeros meses por la adaptación de *Harry Potter y la piedra filosofal* y la primera entrega de *El señor de los anillos* (estrenadas en España en diciembre de 2001) y que en vísperas de la última Navidad el fenómeno se repitió con las nuevas aventuras del aprendiz de mago (inglés) y la continuación de la saga de J. R. R. Tolkien, tenemos pues un año que comienza tal como termina, o que acabó tal como empezó, un año que en sus éxitos de más relumbramiento ha apuntado las vías que seguirá el «cine-espectáculo» en un futuro inmediato. Una primera conclusión, nada arriesgada, puede deducirse: estamos en los albores del imperio de lo digital, llamado a ser el nuevo soporte del relato visual y a generar nuevas estéticas, aunque las prestaciones más evidentes, y comentadas, se circunscriban aún a los capítulos de la animación y los efectos especiales.

En un artículo dedicado a hacer una panorámica sobre la historia de los F/X, el crítico italiano Marcello Walter Bruno concluía sus reflexiones con unos acordes amargos. Según él, todos los saberes artesanales en el campo de los efectos especiales se están sacrificando en aras de las capacidades de cálculo del ordenador y cerraba el texto con la sentencia: “Lo digital es un sinónimo de la muerte del cine” (SEGNOCINEMA, n.º 112). Si esto es así, entonces, ¿éste es el nuevo principio del fin? El 2002, ¿se recordará por iniciarse la enésima agonía del cine? Los que nos dedicamos a la crítica, ¿debemos hacer las maletas? Aunque íntimamente pesimista, no soy por contra catastrofista, y dudo que dicha profecía se cumpla. De hecho, en su primer siglo de vida, ciertas formas de cine han desaparecido por completo sin mayores lutos: el cine sonoro enterró al mudo, y no puede decirse que el de hoy, por suerte, sea igual al cine

de hace diez o quince años. No creo que el cine desaparezca, aunque no descarto que en lo que se convierta no satisfaga a muchos cinéfilos. Las aportaciones tecnológicas han sido fundamentales en la evolución del Séptimo Arte y que “lo digital”, en sentido amplio, mañana será decisivo no se discute. En cambio, sí puede discutirse el significado de “lo digital” en la trama de los filmes en que se presenta. ¿Cómo se ha empleado esta revolucionaria tecnología en esos filmes que no habrían sido posibles o habrían tenido un aspecto diverso de no mediar los cerebros electrónicos? Busquemos matices.

Si estudiamos con atención las películas mencionadas, y en consonancia con sus propuestas, hallamos que “lo digital” se usa con diferentes intenciones. *Harry Potter y la piedra filosofal* (*Harry Potter and the Sorcerer's Stone*, 2001), dirigida por Chris Columbus según el libro de J. K. Rowling, cuenta la historia de un niño que descubre que *en realidad* es el vástago de una estirpe de magos (ingleses) e inicia su aprendizaje en la dimensión de lo maravilloso. Los efectos especiales permiten hacer realidad el ábrete sésamo sin fin que recorre la historia, esto es, son pócima mágica y ayudan a dar credibilidad, sí, a un relato que por otros medios quizás no la tendría. En el contexto de la maravilla, lo digital deviene prodigio. Por contra, en *La comunidad del anillo* (*The Fellowship of the Ring*, 2001) y *Las dos torres* (*The Two Towers*, 2002), primera y segunda parte del *Señor de los anillos*, es instrumento del demiurgo. Ambas películas ponen en imágenes la geografía mítica de Tolkien, y aquí la animación digital es la argamasa con que se construyen los mundos imposibles de la leyenda. Andando el tiempo, y si el pulso de la tercera entrega no decae, la adaptación filmica de Peter Jackson podría hacer olvidar la mediocre novela que la inspiró. No me cuento entre los acólitos de Tolkien y su obra me parece presuntuosa e insuficiente. El film desbroza un novelón con algunas buenas ideas, pero demasiada pajaza; la noción de lo feérico de Jackson es infinitamente más estimulante. Lo sobrenatural, en la pantalla, es divertido e inquietante, fascinante y temible, escurrizado, inefable y primordial, y los F/X puntúan convenientemente estos registros. En teoría, y dada la posibilidad de manipular cada elemento del fotograma a placer, de añadir o sustraer detalles a voluntad, ahora los límites están en la imaginación de los cineastas (y en el presupuesto, cierto) y no en una tecnología, por cuanto se ve, capaz de cualquier cosa. No debería suceder más lo que le ocurrió a Terry Gilliam en su notable *Brazil* (1984); según declaraciones suyas, debió sacrificar numerosos pasajes del libreto original porque los F/X de entonces no estaban a la altura de sus ensueños.

El cine de ayer no tiene por qué morir en el de mañana. Lo demuestra asimismo la saga galáctica de George Lucas, pieza clave en esta coyuntura de ahora. En *El ataque de los clones* (2002) —otro de los *kolosales* digitales estrenados el año pasado—, como en los títulos previos de la serie, se construye un espectáculo en que cabe lo anterior: el abracadabra permanente, el vuelo vertiginoso de la imaginación, el virtuosismo inagotable de una tecnología que avanza dando pasos de gigante, pero también un relato de iniciación que, a través de un apretado catálogo de referencias,

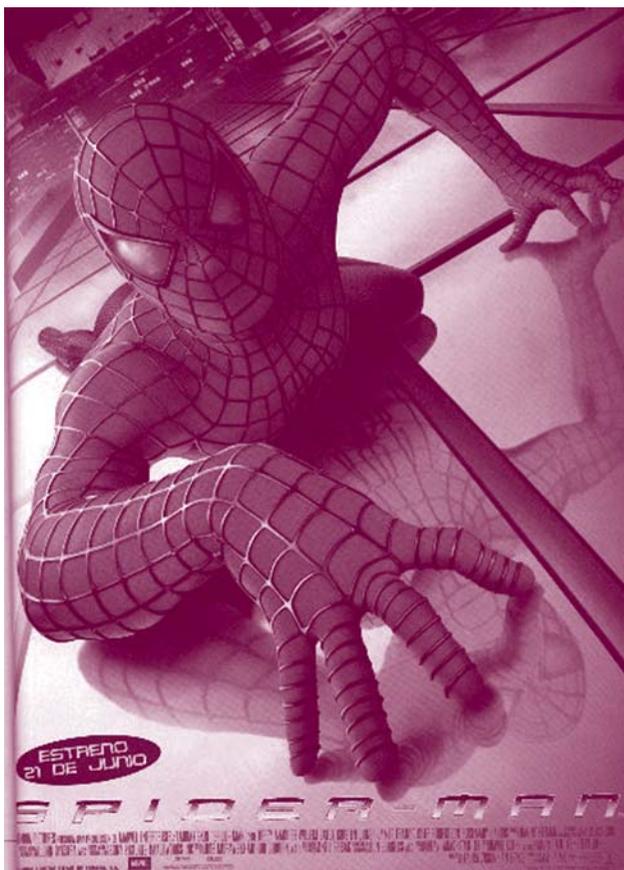


intenta establecer una firme línea de continuidad entre el cine del pasado y el que bien pudiera reinar en el futuro. Lucas, pese a quien pese, es un completo hombre de cine, con una curiosa trayectoria como director, compuesta de sólo cinco filmes en más de tres décadas, y una más amplia labor de productor capaz de financiar cretineces altamente nocivas para la salud, y asimismo protector y amigo de cineastas insignes como Francis Ford Coppola e incluso mecenas de grandes maestros como Akira Kurosawa.

Con *La guerra de las galaxias* (*Star Wars*, 1977), Lucas encontró el tipo de fábula que compendia el cine de antaño, el que forjó su cinefilia, y permitía la aplicación de los medios de hogaño. La película se presentaba erróneamente como ciencia ficción. En realidad es un cóctel de fantasía, aventuras de capa y espada, hazañas bélicas, western... Una nueva épica híbrida localizada en galaxias lejanas, muy lejanas. Esta idea de resumen, suma y sigue, se ha aplicado en cada nuevo capítulo de la serie, con fortuna variable, y si el *Episodio I: La amenaza fantasma* (1999) rendía homenaje a superproducciones como *Ben-Hur* (1959) o *Espartaco* (1960), el llamado *Episodio II: El ataque de los clones*, incluye ecos de *Quo Vadis?* (1951), fastos de viejo cuño con una pátina renovadora, pero asimismo de *Murieron con las botas puestas* (1940) o *Centauros del desierto* (1956), o sea, de Raoul Walsh y John Ford, nada más y nada menos. Personalmente no creo que Lucas banalice la memoria de dichos maestros, aunque es cierto que aplica sus lecciones a un divertimento de cándida sencillez dramática. Una empresa no siempre satisfactoria, de acuerdo, en muchos pasajes maniquea, pero con una carga fascinadora nada despreciable. Lo digital no es un ingrediente más, sino parte integrante de un ambicioso proyecto comercial y cultural, mucho más complejo de cuanto suele reconocérsele, que enlaza con la tradición por un lado, mientras señala vías de avance por otro. Su adscripción al mundo del tebeo nos permite dar el siguiente paso; recuérdese que Lucas escribió *La guerra de las galaxias* porque no pudo hacerse con los derechos de adaptación de «Flash Gordon», el memorable cómic de Alex Raymond.

Los magníficos resultados en el campo de los F/X se han traducido en una renovación del interés y de las inversiones en el género fantástico en todas sus expresiones posibles: ciencia ficción, terror, espada y brujería, cuento de hadas, etc. En su búsqueda de materiales para la traslación a la pantalla, ese gran depredador que es el cine ha fijado su atención en el tebeo, sobre todo en los de superhéroes, y la exitosa acogida de algunas versiones del cómic nos permiten vaticinar un largo cultivo de las mismas. Finalmente, el lenguaje esencial e hiperbólico de las viñetas puede reproducirse en la pantalla. La técnica digital obra el milagro. En mi opinión, en esta encrucijada de hoy, el riesgo mayor que corre el «cine espectáculo» es estrechar lazos con ese otro medio de difusión de la imagen generada por ordenador: el videojuego. Con el tebeo seguimos en el ámbito del relato, es decir, en el de (intentar) contar y explicar al hombre y su sociedad; con el videojuego asistimos a la devaluación de aquél: sólo importa la situación dada (violenta, no dramática) e importa más lo aparatoso del obstáculo que las emociones de los personajes, inexistentes. No hablo sólo de adaptaciones a la pantalla. La influencia del videojuego en el *corpus* dramático del film puede ser tan pernicioso como lo fuera la de la publicidad. Un ejemplo de cuanto digo lo encontramos en *Pearl harbour* (2001) del tándem Jerry Bruckheimer-Michael Bay: en la secuencia del ataque aéreo a la base norteamericana, en un momento dado, la cámara se coloca detrás de un avión japonés y lo sigue en sus correrías a través de la debacle: momentos como éste simulan cuanto ve el espectador adolescente en el monitor de cualquier tragaperras.

Detengámonos en *Spider-Man* (2002), hoy por hoy, una de las películas más taquilleras de todos los tiempos. Un título a tener en cuenta no por el detalle pecuniario, sino porque ilustra a la perfección la disyuntiva que se le presenta al «cine espectáculo» y propone la solución más



acertada: es preferible poner en pie un buen tebeo que un buen videojuego. No obstante, la película de Sam Raimi empieza de manera convencional, con una preocupante falta de inventiva, como una vulgar comedia con acné y chico con problemas de chicas. El relato no se libra de cierto simplismo, pero gana en brío según avanza su metraje, y acaba convirtiéndose en un espectáculo muy atractivo. Su estructura argumental reproduce la ideada por Mario Puzo para *Superman* (1978) de Richard Donner: el ascenso social de un superhéroe que toma conciencia de sí mismo, pero se sirve asimismo de apuntes sobre la reciprocidad entre el paladín y el villano, entresacados del *Batman* (1989) de Tim Burton: la metamorfosis de Peter Parker en Hombre Araña se produce contemporáneamente a la de Norman Osborn en Duende Verde, su peor enemigo, quedando así hermanados y destinados a representar las dos caras de una misma moneda, exacerbación de dos esferas, la justicia y el crimen, complementarias en su relación con el Poder. El Duende Verde identifica mayor poder con más privilegios, mientras el Hombre Araña acaba comprendiendo que «los grandes poderes conllevan grandes responsabilidades», una maleable moraleja que el siniestro George W. Bush ha hecho suya en su último «Vamos a aplastar iraquíes». El afán propagandístico del superhéroe está bajo sospecha. En un reciente álbum del Hombre Araña, lo encontramos hombro con hombro con los bomberos de Nueva York, ayudando a los supervivientes entre los escombros de las Torres Gemelas.

El éxito de *Spider-Man* —muy importante a la hora de levantar la moral USA tras el *horror vacui* del 11 de septiembre— allanará el camino, más si cabe, a las nuevas aventuras que se están barajando: la secuela de *Spider-Man*, por descontado, y más supermanes, Hulk, los X-Men, Batman, Daredevil, Catwoman, y un etcétera que se entrevé largo. También Europa está explotando esta cantera, aunque en estos lares no se insistirá tanto en el superhéroe como en su caricatura o su contrapunto, el antihéroe. En Francia se ha producido otra película con Asterix y Obelix y en España han desembarcado recientemente *Mortadelo y Filemón*, los entrañables personajes de Francisco Ibáñez. Se ha acabado también una versión animada de uno de los mejores álbumes de Hugo Pratt, «Corto Maltés en Siberia». El binomio cine y cómic dará qué ver y de qué hablar en los próximos años. ■



José María Peinado Herreros

La medicina del siglo XXI



ciencia

Para el Dr. Claudio Fernández este había sido un largo día. El último de servicio como traumatólogo en el Centro de Intervención Médica Avanzada, CIMA H92. Le gustaba el nombre de médico traumatólogo, aunque ya apenas se usaba. Como lo habían sido su padre y su abuelo antes que él. Como todos los anteriores, el día fue una sucesión de casos rutinarios. Había tenido que implantar una columna vertebral a una señora de 108 años. A pesar de los últimos avances en terapia hormonal localizada, la pérdida de masa ósea había sido demasiado intensa tras el accidente. Afortunadamente el banco de reconstrucción tisular autógena tenía archivado su ADN, y pudo fabricarse su autoprótesis vertebral completa sin tener que recurrir al lento procedimiento de cultivar sus propias células. La parte más problemática había sido tener que reajustar manualmente la articulación atlanto-occipital. Hacía mucho tiempo que no tenía que usar sus propias manos, y la sensación de tocar de nuevo tejido le había recordado sus tiempos de residente. Ahora, a punto de jubilarse tras cumplir los 80 años, le parecía que el tiempo había transcurrido demasiado deprisa. Le había recomendado a la paciente que no hiciera ejercicios demasiado intensos. Tendría que renunciar durante un tiempo al esquí de competición.

Su actividad como mecánico-traumatólogo no era de las más complicadas del CIMA. Lo peor había sucedido, como siempre en el nivel 75, el área de "transmisibles". Un grupo de ilegales procedentes del área surdica-7, había burlado todos los controles y había comenzado a trabajar en una granja de producción intensiva transgénica. Aunque en esta ocasión el príon detectado no tenía la virulencia del que provocó la pandemia de 2025, y obligó al cierre absoluto de fronteras, la verdad es que nunca habían visto un proceso neurodegenerativo de tan rápida evolución. Había oído que era una superexpresión translacional del que había ocasionado a finales del siglo XX el llamado mal de las vacas locas en Europa. Su periodo de incubación transgeneracional era tan largo...

Así podría, tal vez, describirse el fin de la jornada de un médico a mitad del presente siglo. ¿Cuál es la medicina que nos espera? ¿A qué retos tendremos que enfrentarnos? ¿Como será la medicina del siglo XXI? Cualquier ejercicio de imaginación es probable, por muy descabellado que nos parezca en el momento actual, que tenga su correspondiente realidad en los próximos años. En la obra de Molière, *El*

enfermo imaginario, el protagonista tiene muy claro dónde hay que buscar libros de medicina: en la F de ficción. Ante las predicciones que se hacen sobre la medicina que viene, es muy probable que muchos lectores compartan esta opinión. En las próximas líneas trataré de hacer un recorrido por los que, a mi juicio, son los principales

retos sociales y científicos que tendremos que afrontar los médicos en los próximos años. Trataré de alejarme de lo que puede denominarse medicina ficción. Para ello nada mejor que desarrollar algunos aspectos derivados de la simple observación del hoy, y su posible proyección y/o generalización en unos pocos años. De una parte situaré a los futuros pacientes, las patologías que previsiblemente tendrán mayor incidencia. De otra los avances científico-técnicos.

1. Envejecimiento de la población y patologías asociadas a la edad.

Uno de los aspectos que mayor incidencia tendrá en la medicina que viene derivará del incremento de la edad de la población, particularmente en los países avanzados. Las expectativas de vida se han incrementado en los últimos años y con ello todas las patologías asociadas al envejecimiento. Los mayores de 85 años son el segmento de población de más rápido crecimiento. Según algunos autores, la vida humana puede tener una máxima duración de 120 años, pero está claro que esto es sólo una estimación, y que nuestro supuesto reloj biológico es un mecanismo sujeto a manipulación. Por tanto de una parte veremos un incremento en la esperanza (que en España se sitúa hoy en 75 años para los hombres y 82 para las mujeres), y calidad de vida de la población. Esto se traducirá en una mayor demanda de servicios sanitarios centrados en la prevención y de servicios sociales centrado en el cuidado.

De otra parte observaremos un notable incremento de todas las patologías asociadas a la edad. Entre ellas destacan las enfermedades degenerativas y el cáncer. Entre las primeras, las patologías vasculares, primera causa hoy de muerte, las enfermedades neurodegenerativas como el Alzheimer, o la osteoporosis serán los principales campos de batalla de la investigación y tratamiento. En cuanto al cáncer, sigue siendo uno de los mayores retos de la medicina. Desentrañar sus mecanismos moleculares será esencial en el futuro. Pero donde la oncología va a experimentar, probablemente, un avance espectacular será sobre todo en la detección precoz, gracias a las modernas técnicas de imagen, entre las que destaca la Tomografía por Emisión de Positrones (PET).

2. Distribución de la salud y la enfermedad entre países ricos y pobres. Patologías emergentes y reemergentes

Todos los avances médicos que se producirán a lo largo de la próxima década llegarán sólo a los países ricos. La medicina de las naciones pobres seguirá, en el mejor de los casos, en el siglo XX. «La base es que los países en desarrollo, que son los que más se podrían beneficiar de la informática y de la telemedicina, son los que tienen menos acceso a ellos», escribe en el BMJ Subbiah Arunachalam, profesor de una fundación para la investigación de Chennai, en la India. Entre 1990 y 1997, las naciones ricas invirtieron en salud alrededor del 10% de su Producto Interior Bruto. En los países en desarrollo, la inversión fue de alrededor del 4,5%, insuficiente para garantizar los servicios sanitarios mínimos. Ante estos problemas, el retraso informático no parece relevante. «El e-mail no puede sustituir a las medicinas, y las líneas de comunicación no pueden proveer agua limpia. Los países en desarrollo necesitan médicos, clínicas y hospitales», dice Arunachalam.

Estas diferencias, tradicionalmente entendidas como norte-sur, se mantendrán en el futuro próximo, y es incluso



posible que en algunos aspectos se acrecienten. Las enormes “distancias” económicas favorecerán los flujos migratorios, que en una parte importante seguirán siendo incontrolados. Dichos movimientos poblacionales están dando lugar, y su aumento es previsible, a la reaparición de patologías que creíamos erradicadas en nuestro medio: las enfermedades reemergentes. Quizás el ejemplo más significativo en nuestro medio sea la tuberculosis, que vuelve a estar presente en nuestros hospitales. En los países de Iberoamérica, el cólera, el dengue, la fiebre amarilla o la peste, han reaparecido. El rápido movimiento de productos de origen animal, los viajes intercontinentales, los cambios medioambientales, o la aparición de resistencias a fármacos, favorecen también el proceso de dispersión de estas patologías.

Junto a las enfermedades reemergentes se encuentran las que podemos definir como emergentes, incluso nuevas. Entre éstas destaca el SIDA, la producida por el virus ébola, o las enfermedades causadas por priones como es el caso de las “vacas locas”, y sus correspondencias humanas. En el primer caso su impacto se debe en gran medida a la aparición de infecciones oportunistas múltiples consecuencia de la situación de inmunodeficiencia. Es llamativa la coinfección por VIH y M. tuberculosis. En consecuencia aumenta notablemente el número de personas con enfermedad pulmonar activa, y por tanto el riesgo de contagio a otras personas, con o sin inmunodepresión. A esto se suma que muchos pacientes albergan cepas con alta resistencia a las principales drogas que pueden utilizarse en el tratamiento. Otros ejemplos serían la Microsporidiosis humana, o el incremento a la susceptibilidad al cáncer cérvicouterino en el caso de Papilomavirus humano.

En todo este contexto, y más considerando la situación mundial actual, no debemos tampoco descartar el uso de agentes microbianos como el cólera o la viruela, como herramientas de guerra biológica, para cuya brusca aparición estaríamos indefensos.

3. Nuevas Tecnologías. Nanotecnología. Telemedicina.

Gracias a los impresionantes avances de la nanotecnología (o la tecnología de lo muy pequeño), un equipo de investigadores británicos e israelíes ha conseguido crear una cápsula endoscópica del tamaño de una aspirina que lleva incorporado un sistema de filmación. De esta manera, este pequeño dispositivo puede grabar imágenes nítidas del estómago, del colon y de las paredes intestinales sin que el paciente note ninguna molestia. El prototipo de este extraordinario invento se ha probado con éxito, obteniéndose imágenes de alta resolución, que facilitarán extraordinariamente el diagnóstico. Este hecho real, nos recuerda otros que hace poco eran de ciencia-ficción. En «Viaje Alucinante», una película de los años sesenta, unos científicos soviéticos descubren la tecnología para reducir la materia. Miniaturizan a un equipo de médicos a bordo de un submarino y los introducen en el torrente sanguíneo de una persona. Más tarde, en los ochenta, «El Chip Prodigioso» repetía una historia muy parecida, que también representa un sueño para la medicina: especialistas entrando en el organismo para revisar y reparar los daños que causan las enfermedades, los accidentes y el envejecimiento. Reducir personas no parece estar, de momento, en los planes de los científicos, pero sí fabricar ordenadores tan pequeños que cabrían varios cientos de ellos en el interior de una célula, y que serán capaces de rastrear el organismo para reparar lesiones, atacar a virus y bacterias o eliminar a las células cancerosas.

Un ejemplo de nanorobot médico es el respirocito, una especie de glóbulo rojo artificial, que puede liberar una cantidad 236 veces mayor de oxígeno por unidad de volumen que un glóbulo rojo natural, y que podemos activar o inactivar a voluntad desde el exterior. Otro ejemplo podría ser los biochips fotosensibles que funcionan como una retina artificial, la radiocirugía, o los sistemas de cirugía mínimamente invasiva. Así a través de una incisión del grosor de un lápiz, se puede realizar una operación de corazón.

La telemedicina, es decir, la comunicación en tiempo real con sistemas expertos, en los que se incluirán especialistas en los más diversos campos, permitirán conocer diagnósticos, seguimientos de la evolución terapéutica, etc., de un paciente. La imagen del anciano que muere solo en casa debe de ser un mal recuerdo. Las constantes vitales de personas en riesgo podrán ser monitorizadas a distancia, controlándose la terapéutica, y coordinándose los dispositivos de atención inmediata.



4. Genómica/Proteómica.

La secuenciación del DNA humano ha sido uno de los grandes avances científicos con los que hemos iniciado el siglo XXI: los planos arquitectónicos detallados de la estructura orgánica y funcional que somos. Aunque conociendo sólo el alfabeto, todavía es pronto para leer El Quijote, no cabe duda de que el acceso a la literatura mundial, a la capacidad de leer y crear nueva literatura, es solo cuestión de tiempo. El avance de la proteómica, es decir, el desarrollo de la estructura propiamente dicha, sobre la base de los planos del genoma, permitirá obtener, a partir de del material genético propio, bancos de órganos especialmente aptos para su trasplante, al carecer de todos los inconvenientes del rechazo.

Pero el conocimiento del código genético no sólo permitirá la estructuración específica de órganos y tejidos, sino de otros muchos aspectos como puede ser el diseño de fármacos individualizados. Dentro de unos años con un examen genético del paciente se podrá saber qué fármaco es exactamente el indicado. Con total garantía de éxito, un médico podrá recetar un medicamento. La eficacia del tratamiento será mayor y los efectos secundarios prácticamente inexistentes.

También los biomateriales permitirán recomponer huesos, venas, arterias e incluso órganos completos deteriorados. En todo este esquema de avance tecnológico, es previsible que el debate sobre la utilización de células madre embrionarias, sea algo absolutamente pasajero. Las puertas a la clonación, elección de sexo y otras características genéticas es evidente que también se abren.

Una reflexión final

En nuestro sistema sanitario se ha ido introduciendo lenta pero inexorablemente el concepto de usuario frente al de paciente (el que espera). Nuestros enfermos querrán conocer la causa de sus patologías, las opciones terapéuticas, sus expectativas y futura calidad de vida. El consentimiento informado ante usuarios más exigentes e impacientes será la pieza clave en la relación médico/usuario del sistema de salud. Una relación que aunque crezca en lo virtual, debería seguir facilitando el contacto personal, el consuelo ante el dolor, que a pesar de los enormes avances de los últimos siglos siempre ha caracterizado la labor del médico. Por eso, junto a la enseñanza de los avances técnicos, las facultades de medicina no podemos olvidar la enseñanza de los valores éticos y el espíritu crítico permanente a los que serán los responsables de la salud en los próximos años. Al fin y al cabo nuestro Dr. Claudio Fernández, mecánico-traumatólogo del CIMA H92 en un hipotético futuro, al finalizar su jornada habrá hecho lo mismo que las generaciones anteriores de (brujos) médicos: usar lo que había a su alcance, y un poco más, para recuperar el bienestar perdido. ■

José María Peinado es médico y eventualmente Decano de la Facultad de Medicina de la Universidad de Granada

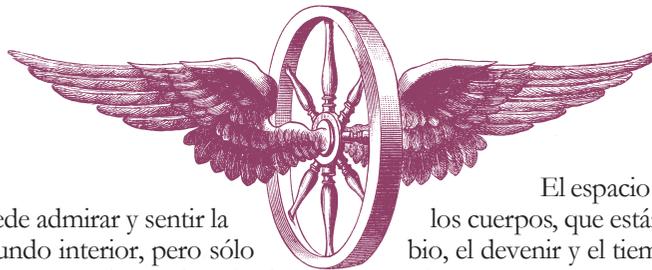


Diego Pablo Ruiz Padillo

“Las edades del frío”, de Rafael Guillén

Física y poesía

en el siglo XXI



Un doctor en Física, como cualquier ser humano, puede admirar y sentir la poesía desde su más profundo interior, pero sólo en algunas ocasiones a este sentimiento se le puede unir el placer de ver plasmado nuestro conocimiento del mundo físico en poesía, expresado como una vivencia o experiencia vital intensa. Estos fueron mis sentimientos cuando pude leer y analizar con motivo de su presentación el nuevo libro de Rafael Guillén titulado “Las edades del frío”.

En esta obra Rafael Guillén aborda el análisis de la realidad humana, su evolución, y los sentimientos humanos, principalmente el amor, y los analiza desde ámbitos físicos como son el espacio, el tiempo, la materia y el movimiento. Conceptos aparentemente fríos e inertes, desprovistos de sensibilidad, son magistralmente introducidos mediante su poesía en el sentir efímero de cada día, cada minuto. A diferencia de la parcelación del conocimiento propio del saber durante los siglos XVI al XX, Rafael Guillén, en esta obra, continúa dando paso a la poesía del nuevo siglo, el XXI, en la que se superan las viejas distinciones entre saberes en aras de un estudio de la realidad global, tal y como los filósofos clásicos habían planteado.

Y es que en este estudio de la realidad y los sentimientos confluyen la poesía y la física, como no podía ser menos ya que ambas analizan el mismo objeto y surgen de nosotros, los seres humanos. Muestra de ello son las cuatro partes en que se ha dividido “Las edades del frío”, materia, tiempo, espacio y movimiento, conceptos que están en la génesis de la mecánica, la parte de la física que estudia el movimiento en el espacio y el tiempo, y las leyes que lo rigen.

La Física, la ciencia de lo medible, ha sufrido un cambio conceptual profundo durante el pasado siglo. Sin embargo, no es más que una vuelta al pasado, a la antinomia presente en la materia: en ella hay algo que permanece, que es, y algo que cambia, que está llegando a ser. Un enfrentamiento entre ser y devenir, entre Parménides y Heráclito, que Leucipo y más tarde Demócrito, allá en siglo V a. d. C. en un intento de superar y buscar un compromiso, dieron por zanjado con la idea del átomo. Si las cosas están hechas de pequeñas partículas indivisibles hay algo en ellas que permanece, mientras que sus innumerables colisiones introducen lo aleatorio, es decir, el azar, como en una complejísima partida de billar.

A lo largo del siglo XVI y durante los siglos siguientes el mecanicismo triunfó. Newton, gran genio del XVII, concibe un gran esquema mecánico del mundo, y establece unas leyes formuladas en términos de ecuaciones que, tras ser resueltas, determinarían el movimiento de cualquier objeto, pasado y futuro, conocidas las posiciones y velocidades actuales. Es decir, conociendo el presente, se puede ir al futuro y regresar al pasado.

En el esquema mecanicista, tiempo, espacio y materia serán los grandes conceptos de la física. Con Newton, el tiempo y el espacio son absolutos, entidades en sí mismas. Expresado con sus propias palabras tomadas de los célebres *Principia Mathematica*:

“El tiempo absoluto, verdadero y matemático, en sí y por su naturaleza, fluye igualmente sin relación con nada externo”.

“El espacio absoluto, por su naturaleza y sin relación con nada externo, permanece siempre semejante e inmóvil”.

El espacio y el tiempo son independientes de los cuerpos, que están y se mueven en su seno. El cambio, el devenir y el tiempo es pura ilusión, pues no había nada que no estuviese ya antes. ¡Parménides triunfó!

Este mecanicismo radical se rompió en el siglo XX por tres frentes, que aparecen reflejados en la obra de Rafael Guillén:

1) Primera ruptura: Física Cuántica.

La Física Cuántica ha trastocado la concepción del espacio, tiempo y materia y ha arrojado una nueva luz en nuestro conocimiento de la realidad. Ahora las magnitudes físicas no tienen valores bien determinados y las leyes básicas asignan probabilidades a los resultados de las medidas. El proceso de observación y análisis perturba lo que se observa, siendo ahora vital el papel del observador (“Principio de incertidumbre de Heisenberg”). Nada se puede observar sin ser perturbado, y el observador, mente o conciencia, ha de tenerse en cuenta. Todo, observador y observado, son un conjunto. Si no hay observador, ¿cómo se sabe que el objeto existe? Rafael en su obra explora esta idea en varios poemas, por ejemplo en “Dame el ser”, parte del cual reproduzco:

Tú, quien seas o quien pudieras ser. / El que sea. / ¡Qué alguien me mire por favor!

o en “Existe el mundo”

Existe el mundo porque existo, / siento las cosas a mi alrededor y ellas / toman la forma y el tamaño y la textura / con que las estoy sintiendo. / Sentir es ser. / Tener conciencia de la nada / ya es negarla.

Al intervenir la conciencia, todo es relativo, no hay ningún centro sobre el cual girar. Esta idea la muestra Rafael en su poema “La estatua nunca mantuvo” en el que expresa la idea de un movimiento estático continuo:

La estatua nunca mantuvo / la misma postura. Si así fuera / sería el centro en torno al cual / girase el universo.

De la misma manera que la mecánica cuántica afirma que pueden surgir partículas de la nada en un vacío, la cosmología cuántica alega que existe cierta probabilidad de que una porción del espacio-tiempo irrumpa de repente en la realidad del universo. Esto es lo que el físico británico Stephen Hawking en 1988 denominó agujeros de gusano, fluctuaciones del espacio-tiempo, como un túnel con una de sus bocas unidas en cualquier punto de nuestro espacio-tiempo mientras que la segunda abertura puede estar situada en cualquier otro lugar de nuestro universo o conectarse con un interminable número de universos paralelos que existían de antemano. Esta cadena de universos paralelos superpuestos es insinuada en algunos poemas de Rafael Guillén como por ejemplo en el titulado “Espacios sin confines”:

Espacios sin confines, / sin distancias, tendidos entre un mundo / y otro mundo, entre un hombre / y otro hombre, entre una / palabra y otra. // Tienen / húmedas grutas, en las que gotea / calladamente el tiempo, y altas / columnas para un cielo laminado / en universos superpuestos.

Pero puede que el agujero de gusano sobresalga en el vacío más allá de nuestro espacio-tiempo, formando un callejón sin salida cósmico, conocido como universo recién nacido. Este universo recién nacido puede desaparecer de forma

tan rápida como apareció, pero también puede expandirse y convertirse en un cosmos desarrollado. Es más, tal y como demuestra matemáticamente Hugh Everett, cada vez que se produce una observación podemos generar fluctuaciones que den origen a estos universos paralelos, tantos como sean los posibles resultados de la observación. Nuestro poder creador es por tanto increíble. Rafael Guillén se hace eco de esta hipótesis, por ejemplo en su poema “Frente a mi estás”

Frente a mí estás. Invades, inauguras / un ámbito, un espacio / ya tuyo para siempre. Cada / postura, cada gesto adquiere / el temple de esa transparencia / que en este instante te protege. / Un espacio creado / para ti, que no existía antes / de tu llegada; superpuesto / a anteriores presencias en el mismo / lugar e impenetrable / a posteriores invasiones.

Pero no sólo la teoría cuántica conmovió los cimientos de la física. Nos queda la segunda ruptura del mecanicismo determinista:

2) Segunda ruptura: Teoría de la relatividad.

La teoría de la relatividad revoluciona los conceptos de espacio y tiempo. Junto con la teoría cuántica, constituyen los dos pilares de la Física del siglo XX. Mientras que la Física de Newton partía de un espacio-tiempo absoluto e invariable, según la teoría de la relatividad el espacio-tiempo es relativo, cambia con la distribución de masas o de la energía en sus inmediaciones. Ahora el espacio-tiempo puede compararse con una lámina flexible que se deforma con la presencia de la materia. El Universo ahora se nos manifiesta curvado sobre sí mismo, finito y sin límites, algo así como la superficie de una esfera sin principio ni fin. Rafael lo expresa magistralmente en su poema “Quiso medir”:

Y siguió, hacia delante y siempre / sin volver la cabeza, hasta que, al cabo, un día / se encontró en el mismo punto / de partida.

La teoría de la relatividad también altera profundamente nuestro concepto de tiempo. Para Rafael Guillén el tiempo constituye otra de sus preocupaciones esenciales, como lo demuestra al dedicarle una parte de su libro. Ahora, con la relatividad de Einstein, el tiempo ya no es un ente independiente, sino que depende del observador. Se adopta ahora el tiempo de cada observador como la medida fundamental. Ya no hay presente ni pasado ni futuro absolutos, sino que depende del observador como explica Rafael Guillén en sus poemas “Yo estaba allí” o “Huí de este cotidiano”:

El tiempo me iba siguiendo / como un siervo sumiso y fueron sucediéndose / así las estaciones y los años. / / A mi regreso pude comprobar / que aquí los días proseguían con su ritmo; / los pocos días transcurridos / según mi viejo calendario.

El tiempo, de esta forma, es una dimensión más, considerada por Rafael Guillén con una noción unitaria, sin límites, en la que los sucesos presentes modifican no sólo el futuro, sino también el pasado. El carácter direccional del tiempo, “la flecha del tiempo” como diríamos los físicos, parece diluirse dando paso a una concepción circular del mismo, como expresan las siguientes palabras de Rafael Guillén tomadas de su poema “Te estoy tejiendo una guirnalda”:

Porque en el tiempo todo avance / es a la vez un retroceso, / y no sabemos cuándo / se consumó nuestra aventura, / y no sabemos cuándo ha de llegar / la tarde aquella en que te oí mi nombre / por vez primera.

Esta concepción circular del tiempo apuntada por Rafael Guillén plantea una extraordinaria posibilidad. Nosotros, seres humanos, somos responsables del pasado aunque no forme parte de nuestra memoria. El hombre, ahora, pudiera renacer de sus cenizas, mejorar el mal que ha hecho, como Rafael Guillén apunta en su poema “Ya hemos visto”:

Ya hemos visto lo que el hombre hace con la tierra / y lo que está dispuesto a hacer con la tierra. / Ya hemos visto todo lo que podemos ver / y también, acaso, lo que no podemos ver. / Regresemos al futuro.

Esta distorsión del tiempo mecanicista de raíz relativista lleva necesariamente a la inexistencia del presente. “Siempre llegamos a destiempo” diría Rafael Guillén en uno de sus poe-

mas. El pasado es futuro y el futuro es pasado y éste puede ser recuperado. No hay tampoco límites en el tiempo, éste fluye continuamente y pudiera detenerse a veces en “dársenas o remansos en el tiempo” como explica Rafael Guillén:

Y es que a veces / el tiempo también pierde / su tiempo. Después sigue / fluyendo, ajeno siempre / a nuestra condición. Pero me deja / la desazón de ese pequeño lapso / en que fuimos eternos.

Pero no sólo la teoría cuántica y la relatividad rompen con el mecanicismo. Todavía habría de venir una tercera revolución, una tercera ruptura.

3) Tercera ruptura: El caos determinista.

Todavía quedaba un reducto para el mecanicismo determinista. En la mayoría de los objetos cotidianos los efectos cuánticos son tan pequeños que se pueden despreciar, y las mismas ecuaciones, válidas para la física, se pueden aplicar a parcelas de la experiencia como la ecología o la sociología, y en estas parcelas del conocimiento no hay efectos cuánticos.

Sin embargo algo no hemos tenido en cuenta: el comportamiento de los errores. En el movimiento de los objetos hay trayectorias de una gran complejidad, alrededor de las cuales los errores crecen de una manera violenta e incontrolable. Como es imposible conocer el estado de un sistema con un error nulo, es decir, con infinitas cifras decimales, ocurre que al cabo de cierto tiempo el error puede ser tan grande que cualquier predicción carezca de sentido.

Definitivamente Heráclito y Demócrito triunfan, las predicciones son limitadas para nosotros, seres finitos, el mundo es probabilista, es devenir. Un cambio pequeño en una cifra, un error, puede desencadenar efectos dramáticos en un sistema. Es el denominado “efecto mariposa” que dice que “si una mariposa, en su aleteo, agita el aire en Pekín, puede provocar un tornado en Nueva York el mes siguiente”. Como no podía ser menos, Rafael se hace eco de este sugerente fenómeno que nos aparece en la teoría del caos en su bello poema “Pienso en el cazador”:

Pienso en el cazador que en las nevadas / estepas siberianas / falla y pierde su presa porque en este / preciso instante, aquí, sobre la arena, / empieza a acariciarte / el pelo.

Este efecto mariposa tan improbable pero posible, ¿puede cambiar el mundo? Sería deseable descubrir en lo oculto la pequeña modificación que daría armonía y sentido a tanta nada y soledad del hombre moderno. Por eso el citado poema termina, como toda la poesía de Rafael Guillén, con un canto a la esperanza:

Hay leyes que no alcanzo / a conocer y cruza una gaviota / por tus ojos y quizás nada / es gratuito. Y pienso / si un gesto bastaría –pero ¿cuál?– / para salvar el mundo.

Podía seguir comentando, y no me cansaría, la maravillosa poesía recogida en este libro de Rafael Guillén. Su poesía es un canto al amor, a la esperanza y a la vida, una descripción de la realidad a la luz de los conocimientos del nuevo siglo, realidad que se nos muestra mucho más compleja y rica que la visión fría del mecanicismo. Por ello cabría denominar justamente a la poesía de Rafael como la del nuevo milenio, la poesía del siglo XXI, que yo les animo a vivenciar y a disfrutar como yo lo he hecho y espero seguir haciendo en el futuro. ■



Diego Pablo Ruiz Padillo es Profesor Titular del Dpto. de Física Aplicada de la Universidad de Granada



El cerco sosegado

San Juan de la Cruz

Cántico espiritual y poesía completa
Edición de Paola Elia y María Jesús Mancho.
Estudio preliminar de Domingo Ynduráin.
Crítica. Madrid, 2002

Juan Varo Zafra

Fiel a su riguroso compromiso con la literatura española y con los más actuales estudios filológicos, la colección Biblioteca Clásica que, para la editorial Crítica, dirige Francisco Rico, ha presentado la obra en verso de San Juan de la Cruz y los comentarios en prosa que el propio autor hiciera de su poema más extenso. La calidad y el interés de esta edición están garantizados de antemano por el más que merecido prestigio que, dentro de las investigaciones sanjuanistas, tienen sus responsables. Los trabajos de María Jesús Mancho, Paola Elia y Domingo Ynduráin son, desde hace tiempo, puntos de referencia imprescindible para la lectura y el estudio de la obra del místico carmelita.

Tanto en el extenso prólogo como en las minuciosas notas complementarias situadas a continuación de los poemas, las editoras han optado por un método que aúna la síntesis y la exhaustividad. Efectivamente, se han recogido las aportaciones más importantes de la crítica sanjuanista, entendida en su sentido más amplio, desde los estudios fundacionales de Baruzi, Dámaso Alonso, Emilio Orozco o Jorge Guillén hasta las aportaciones más recientes, pasando por los importantes estudios de Eulogio Pacho entre otros investigadores que han abordado la cuestión desde el punto de vista religioso. De este modo, el lector tiene ante sí un excelente resumen de todos los caminos críticos que han afrontado el reto de penetrar en la poesía de San Juan de la Cruz. Pero este esfuerzo de síntesis no ha disminuido la asombrosa exhaustividad en el tratamiento de los poemas sanjuanistas. Así lo acreditan las casi cien páginas de bibliografía y las extensas notas complementarias que informan verso a verso, casi palabra a palabra, de lo más importante que sobre los mismos se ha dicho por parte de la crítica más informada.

Además, como es habitual en esta colección, los poemas vienen acompañados de notas aclaratorias a pie de página, a las que, en esta ocasión, se han añadido pequeños resúmenes explicativos tanto del sentido profano de las canciones como del alegórico cristiano que el propio San Juan ofrece en sus comentarios en prosa.

Pero quizá lo que más sorprenda al conocedor de la bibliografía sanjuanista sea el estudio preliminar con el que Domingo Ynduráin abre el volumen. Ynduráin ha defendido siempre la valoración del texto desde el resultado poético que éste ofrece, sin apriorismos, prescindiendo de las lecturas religiosas, incluso de los propios comentarios en prosa del autor. Sin embargo, en el estudio realizado para esta edición hemos creído observar un cambio general de tono respecto a las posiciones que había mantenido hasta el momento. No es éste el lugar de analizar todos y cada uno de los aspectos de un giro que afecta más al carácter general del estudio que a aspectos concretos. No obstante, creemos que puede resultar interesante ofrecer algunos detalles significativos. Así, en el ensayo incluido en su edición para Cátedra (San Juan de la Cruz, *Poesías*, edición de Domingo Ynduráin, Madrid, Cátedra, 1995), afirma que cabe discutir si el sentido (objetivo) de la poesía de San Juan obliga o no obliga a aceptar un significado re-

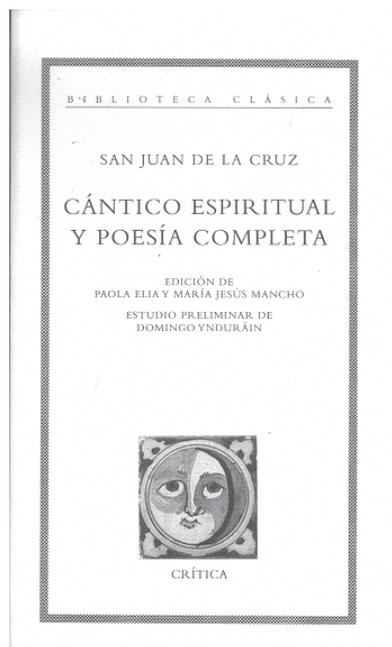
ligioso” (p.26). Sin negar este sentido religioso del *Cántico*, Ynduráin señalaba, no obstante, que éste dependía del lector (p.31). Por el contrario, el presente estudio parece abandonar la óptica de este lector sin

apriorismos para ponerse, de una parte, en la posición de los coetáneos del autor para los que el carácter religioso de los poemas era indudable, y, más sorprendentemente aún, en la posición del poeta y sus necesidades expresivas: “La cuestión se centra, para el poeta, en la manera de expresar un amor que supera y es mucho más intenso que la simple relación carnal.” (p. IX). Aunque sigue rechazando las interpretaciones críticas que se apartan en su análisis de lo puramente literario, considera que “es indudable que una lectura profana deja sin resolver el sentido de ciertos versos o estrofas.” (p. XII).

También parece haber variado su consideración de los textos en prosa de San Juan. En la edición de Cátedra, consideraba que debían ser confrontados a la lectura de los poemas, después de que ésta se hubiera realizado y en los casos en los que resultara pertinente. Por el contrario, ahora parece reconocer una relación más estrecha entre la prosa y los poemas: “De cualquier forma que esto sea, se hace inevitable desde nuestra perspectiva ver lo que los comentarios enseñan sobre las poesías a las que se refieren, la imbricación y la incidencia de ellas.” (p. XV). Pero este cambio no afecta sólo a la valoración de los comentarios sino que, a propósito de la insuficiencia de la prosa para realizar la exégesis del verso, señala que esta insatisfacción “funciona como una inducción que sitúa al verso en otro nivel, en un nivel al que la razón discursiva no es capaz de llegar: lanza al verso hacia un mundo inefable donde hay algo más que se nos escapa, que se sospecha o adivina, pero que resulta inasible y da lugar a una manifestación que no posee sentido lógico ni lectura racional. Es el reflejo de un sentimiento, de una vivencia superior.” (p. XV). Ya en la edición de Cátedra había aludido a este carácter irreductible a la razón o a la lógica de la poesía de San Juan, aunque advertía que esto era nota común de la poesía simbolista (p. 197). Pero en el párrafo anteriormente citado hay una referencia a una vivencia superior y a un mundo inefable que parece escapar de las coordenadas en las que se enmarca el simbolismo.

Es precisamente en lo que a los comentarios se refiere en lo que encontramos el único *pero* a esta edición. Porque creemos que los dos comentarios en prosa de la *Noche* y el de la *Llama*, cada vez más atractivos desde el punto de vista crítico, deberían haberse incluido junto con el comentario del *Cántico*. Tal vez María Jesús Mancho y Paola Elia estén ya preparando la edición de un segundo volumen con el resto de la obra en prosa de San Juan. Sería sin duda una gran noticia para los lectores, más adictos que adeptos, de la obra del poeta carmelita.

No sería razonable reseñar este libro sin hacer alusión a los poemas de San Juan de la Cruz. Digamos, con respecto a sus poemas mayores, que los tres constituyen el conjunto ordenado de palabras más desconcertante, misterioso y bello jamás pronunciado o escrito en español. ■



Una historia singular

Pascal Picq, Jean-Pierre Digard, Boris Cyrulnik, Karine Lou Matignon
La historia más bella de los animales

Anagrama
 Barcelona, 2002

Cecilio Alcón

es, una novedosa conceptualización de Gea, el organismo ecuménico en el que inapelablemente nos hallamos los humanos y que posee con toda evidencia un origen y un desarrollo que, a la postre, ha sido el argumento principal del discurso humano (científico o creativo).

Dentro de esta propuesta de enorme envergadura se encuentra *La historia más bella de los animales*, el cuarto volumen -hasta ahora- de una serie de obras que, a primera vista, consiguen aunar el rigor de los planteamientos y los análisis con el carácter divulgativo. No es tanto una revisión de realidades como sí una propuesta de definiciones de nuevos paradigmas que sirvan para abordar la indispensable transdisciplinariedad -pues no hay leyes inmóviles- a la que obliga el pensamiento más avanzado en la actualidad: «Este relato es la historia de los animales y también la búsqueda de nuestras raíces humanas y la comprensión de un mundo compartido».

Dada la concepción globalizadora (y la consiguiente de especialistas) y para una lectura más enriquecedora del presente libro, se hace necesario recordar aquí las tres obras anteriores: *La historia más bella del mundo* (Los secretos de nuestros orígenes) de Hubert Reeves/Joel de Rosnay/Yves Loppens/Dominique Simonnet (1997), *La historia más bella del hombre* (Cómo la tierra se hizo humana) de André Langaney/Jean Clottes/Jean Guilaine/Dominique Simonnet (1999) y *La historia más bella de las plantas* (Las raíces de nuestra vida) de Jean-Marie Pelt/Marcel Mazoyer/Théodore Monod/Jacques Girardon (2001).

Así pues, de la lectura de este libro -obligada para cualquier intelectual- se deduce una conclusión capital: «Conocer los animales es forzosamente preguntarnos sobre nosotros mismos, nuestros orígenes, nuestro porvenir, redescubrir nuestro lugar en la naturaleza con un poco menos de orgullo, tener muy en cuenta que somos los últimos representantes del linaje evolutivo de los homínidos. El tiempo pasa, la historia de los animales continúa escribiéndose».

Entonces, la verdadera cuestión es hallar las formas de relación entre lo creado que no perpetúen ni los prejuicios ideológicos -ya sean políticos o religiosos- ni las aprehensiones gratuitas ni los derroteros discursivos que tan frecuentemente nos han imbuido una idea bastante falsa y parcial de la ciencia y del conocimiento.

Si la vida es diversidad, partamos de la pluralidad de la visión, sin exclusiones, para reconocer que nada le pertenece en particular a ningún ser natural -ni incluso artificial (arte). Todo es relación y todo principio tiene en sí mismo una relación. Esa es la propuesta: la convergencia epistemológica. Ese es el presente y, por ende, el futuro. ■



« Los animales nacieron en el seno del mar mucho tiempo antes que nosotros». Bien pudiera parecer el comienzo de para una prometedora novela. Pero, no. En absoluto es un texto narrativo. ¿O sí? De lo que se trata es de los orígenes geológicos, fitológicos, zoológicos y antropológicos de eso que comúnmente llamamos Tierra. Esto

Amelina Correa es ya una referencia ineludible en la historiografía literaria granadina, una responsabilidad no escasa dada la riqueza y diversidad de la cantera. Aquí nos toca agradecerle su trabajo de rescate, en dos libros, de un notable escritor y personaje granadino prácticamente olvidado y del que no se dispone de toda la documentación necesaria sobre episodios importantes de su vida. *Melchor Almagro San Martín: noticia de una ausencia* (Ed. Ficciones-Revista de Letras, Granada 2001)

nos da la medida del esfuerzo recuperador que está llevando a cabo esta profesora de literatura española de la Universidad de Granada, en un estudio biográfico que incluye una detallada bibliografía y un índice de nombres citados. Como ya ha hecho con otros autores granadinos devueltos del anonimato, el trato directo con descendientes del escritor le ha permitido reconstruir episodios desconocidos de una ilustre saga familiar, que contó con destacados personajes en el mundo de la industria como en el de la política y las letras.

Melchor Almagro San Martín (1882-1947) se educó en un ambiente culto y pronto se aficionó a las letras, entablando una temprana y lógicamente muy corta amistad con Ángel Ganivet. Con tan solo 15 años publicó en *El Defensor de Granada* un artículo sobre su mentor titulado «El *Idearium español*». Tras licenciarse en Derecho en Granada y especializarse en Derecho Político en Heidelberg, lleva en los años del cambio de siglo una intensa vida social en Madrid, alternando las tertulias del modernismo literario frecuentadas por Baroja, Benavente, Azorín, un joven J.R. Jiménez o Valle-Inclán (quien le prologa en 1903 su libro de relatos *Sombras de vida*), con el trato de la familia real, la aristocracia y la alta burguesía, a la vez que consigna en un diario sus experiencias, parte del cual verá la luz con el título de *Biografía del 1900* (1943), y del que comenta el autor en su prólogo que «surgirá un *Madrid personalísimo mío, que no aspira, naturalmente, a ser el de todos, pero sí el de muchos; siluetas de amigos y enemigos, de personajes y comparsas, cuadros de fiestas, de política, farándula y toros, de todo un poco, visto directamente por mí, que, aunque modesto aprendiz de diplomático, por relaciones de familia tuve acceso a muchos círculos de difícil entrada, y transcrito sin truco alguno literario...*» (36).

Esta afición por una literatura asociada al *beau monde* madrileño, más pobretón pero no menos glamouroso que su contemporáneo proustiano, lo llevará a publicar en 1910 *Primavera en la nieve (escenas berlinesas)*, una narración que, en palabras de la profesora Correa, «retoma las descripciones de la vida mundana y frívola, para contraponerlas bruscamente con un final triste y desesperanzado» (43). 1910 es asimismo la fecha de su ingreso en el cuerpo diplomático, siendo su primer destino la embajada de París, como agregado diplomático, una ciudad donde prosigue su agitada vida de ringorrango hasta entrado 1913. Su caótica carrera en la diplomacia está estigmatizada por algunos escándalos y consiguientes denuncias en torno a su homosexualidad, por parte de unos compañeros de cuerpo de los que no cabía esperar ninguna complacencia moral y que consiguieron dar al traste con ella, después de que lo llevara por Viena, Sofía, Estocolmo, Rumanía y San Petersburgo en 1917 -circunstancia que le hará cruzar de norte a sur la Rusia de la revolución bolchevique-, y por último Santafé de Bogotá, donde otra vez se verá enredado en denuncias por su «conducta inmoral». Presentará su dimisión por incapacidad física en 1919 e intentará ser readmitido prove-

Un granadino en el siglo

Amelina Correa Ramón

Melchor Almagro San Martín: noticia de una ausencia

Ficciones-Revista de Letras. Granada, 2001

Melchor Almagro San Martín

Teatro del mundo: Recuerdos de mi vida

Diputación de Granada. Granada, 2001

Wenceslao Carlos Lozano



chando los aires progresistas de la República y su amistad con el entonces ministro Fernando de los Ríos, pero ya en vano. Parece que en los años siguientes se hizo cargo de la administración de los Baños de Zújar, balneario propiedad de su familia, a la vez que publica numerosos artículos de carácter cultural. Al igual que su hermano Vicente (que fue concejal del Ayuntamiento de Granada por el partido republicano de Alcalá Zamora en 1917-19 y gobernador civil de Alicante en 1932-33, y luego fusilado en Granada por los sublevados a principios de la guerra), interviene en política, pero desde la fracción política «Centro», siendo elegido diputado a Cortes con la coalición antifrentepopulista en febrero de 1936. Renunció a su escaño un mes después, al ser impugnadas las elecciones en Granada.

A finales de julio debe huir de Madrid y se instala por unos meses en un Buenos Aires donde es conocido por sus artículos en el diario La Nación, que acabó reuniendo en el libro *Ocaso y fin de un reinado (Alfonso XIII): Los Reyes en el destierro (páginas de historia contemporánea)* (1947). Por encargo de ese mismo periódico escribe por entonces *La Guerra Civil española: Notas para la historia*. Luego se dedica a viajar, especialmente por Italia, hasta el final de la guerra en que regresa a su piso de Madrid, devastado por los 'rojos' que lo ocuparon (no conviene olvidar que los sitiadores no bombardeaban el barrio de Salamanca), y se dedica al articulismo (El Español y ABC) y a la literatura, así el relato antisoviético *El juramento del cosaco*, y una serie de títulos sobre la «pequeña historia» contemporánea de España, basados en su dilatada biografía mundana y marcados por la añoranza del tiempo pasado. Como bien señala Amelina Correa, debió de ser su primo hermano, el historiador y académico Melchor Fernández Almagro, bien situado en las instancias culturales franquistas, quien le facilitó estas colaboraciones para paliar una situación económica maltrecha tras la guerra civil.

Teatro del mundo. Recuerdos de mi vida (2001), es una primorosa edición de la Diputación de Granada, en su colección de Los Libros de la Estrella (nº 7), aquí con unas excelentes ilustraciones de Pedro Garcíarias, que por lo demás incorpora lo esencial de la mencionada biografía. La editora y prologuista recopila los 17 artículos que publicó el autor para el periódico El Español con este rótulo, a partir del 20 de abril de 1946, y que en principio debían relatar sus experiencias más destacadas, como diplomático, viajero y testigo de acontecimientos históricos. En el anuncio del primero se decía que en esas memorias «*habrá retratos de personajes, reyes y emperadores, brillos y miserias, fiestas y amarguras del mundo, todo contado de fuente directa, exacta y vivida, en estilo sencillo, claro y pintoresco*» (31). El último de la serie se publicó el mismo día de su fallecimiento, el 12 de abril de 1947, en que también cumplía 65 años. Pero pocos de aquellos textos iban a responder a ese fin concreto, pues lo que hace el autor es contar la historia de su primera infancia, entre 1882 y 1890. Podemos suponer que su intención primera responde a un acuerdo previo con el periódico (no en vano era especialista en esa «pequeña historia» tan en boga por entonces), y que luego iría demorando su memoria en la infancia para acaso endulzar sus últimos días, ya muy enfermo y deprimido en un lóbrego Madrid de posguerra y de escasez.

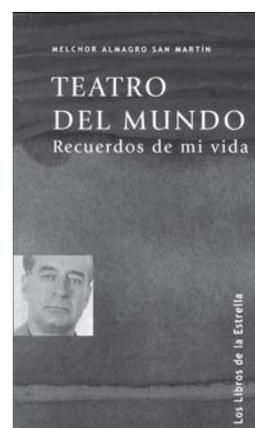
Estos textos son extremadamente evocadores para el lector granadino. El autor recoge una profusión de felices recuerdos de un niño de familia muy acomodada y culta, muy vinculada a la vida nacional por las actividades políticas del padre (que, además de senador y diputado, llegó a ser subsecretario de Estado con Castelar), y por su condición de prestigioso y acaudalado abogado granadino. Una infancia absolutamente feliz (interrumpida por la repentina muerte del padre en 1893) y teñida de bucolismo, donde todo parecía predestinado a la eternidad a pesar de algunos episodios negros (terremotos, la epidemia de cólera que se llevó a uno de sus hermanos, el reventón del embovedado de Puerta Real). Hasta los pobres son felices en ese espacio de ensueño que es la Granada finisecular, tan distinta

de la de hoy pero en la que no deja uno de reconocerse, por sus festividades, su gastronomía, el desparpajo expresivo y esa peculiar idiosincrasia del *homo granatensis* que parece desafiar los tiempos. Por lo demás, una Granada de ensueño, con la vega alcanzando los alledaños de la placeta de Gracia y medio Recogidas, con tantos espacios públicos esplendorosos y hoy mortecinos o desaparecidos, sus fuentes, el paseo del Salón en sus años de esplendor, las casas con exuberantes jardines y patios llenos de fuentes alimentadas por el antiguo sistema de regadío de la vega, con un ejército de servidumbre y cuadra para veinte carruajes con sus bestias, la alucinante despensa doméstica, los copiosísimos y succulentos ágapes cotidianos detallados con pormenor, las visitas a las casas de la aristocracia local, la vida social de la gente bien, etc. Un paraíso terrenal que ya estaba empezando a degradarse con la llegada de una 'satisfacción plebeyez' venida de la mano del progreso, aquí materializado en la industria del azúcar.

Pero también, claro está, una Granada pacata y beata hasta lo increíble, populachera y achantada, donde no había patronos sino amos, sin que por ello se sintieran rebajados aquellos que los consideraban protectores naturales en saber, gobierno y poderío. Baste como muestra el trato de una nueva sirvienta para con la madre del niño: «*Sí, señá Pilar; sí, señá Pilar. Lo que la señá guste. Ya sabemos que la señá Pilar es mu güena, y el señó también, y toicos los de acá, sin faltar a naide, son mu güenos. Yavosté. Nosotros semos la carne y ostés el cuchillo. Corten por donde quieran*» (106). Cuando un cabrito propiedad del niño, que para colmo éste había salvado de la olla, se escapa de la casa y se pierde por la vega, el valetudinario escritor lo compadece más de medio siglo después: «*¡Desdichado! Como muchos otros seres, a comenzar por el hombre, experimentó la atracción de ese hacer arbitrariamente lo que se quiera, sin normas, autoridad ni continencia a que muchos llaman libertad*» (109). Y cuando aparecen los restos del animalillo despedazado por los perros cortijeros, la sentencia paterna no es menos elocuente acerca de la enseñanza a sacar, o sea, que «*no debemos nunca por un espejismo de libertad, que es más libertinaje y desenfreno, abandonar el razonado camino donde imperan ley y autoridad, que son de derecho natural para nuestro bien*» (110).

Pero, obviada esa añoranza de valores que el viento enhorabuena se llevó, el lector actual disfruta con el humor -léanse algunas impagables escenas de la coronación de Zorrilla- de una prosa ágil, precisa y colorista, apta para la amable recreación de un periodo concreto de la historia de Granada, con anécdotas jugosas y escenas de la vida cotidiana para recordar. Así esta descripción de la necesaria siesta: «*Comenzaba tal descanso al mediodía y al filo del recién terminado almuerzo. El soporcillo de la digestión, a veces algo lento, pues entonces era usual en las familias pudientes o simplemente acomodadas, llenar bien la andorga, generalmente con los productos de una cocina local muy sustanciosa, donde no faltaban reminiscencias árabes, se juntaba al entorpecimiento causado con el calor extremado de aquellas horas que en días de tormenta, cuando soplabla el siroco africano, era calina sofocante para aletargarnos, pese al exasperante rumor de las moscas y a sus cosquilleos. Cada uno se acomodaba a su gusto y capricho sobre mecedoras de rejilla o butacas de lona, quien en uno de los enormes sofás o divanes con profusión de almohadones que se empleaban entonces, para dormir cómodamente la siesta, fuera en el mismo patio o en alguna de las salas bajas adyacentes*» (55).

Amelina Correa ha recuperado para el lector unos textos afortunados y ha elaborado una biografía muy nítida y bien trabada de un escritor granadino que se abrió al mundo -y a algunas de sus pompas- a la vez que conservó una notable acuidad para la percepción de los ecos de una infancia esencialmente terruñera. ■



Un hombre en rotación

Dylan Thomas
Muertes y entradas (1934-1953).

Antología poética.

Traducción y prólogo de Niall Binns y
Vanessa Pérez-Sauquillo

Huerga y Fierro
Madrid, 2003

Gustavo Casín

Manent (traductor de Keats, Shelley, Emily Dickinson y Rupert Brooke), gran conocedor de la lírica en lengua inglesa, escribía: "Pocos han poseído como Dylan Thomas el secreto de la expresión poética. Se ha dicho que el mérito de su obra estriba en el prodigioso uso del lenguaje, pero el juicio es parcial. Dylan Thomas poseyó, además, una extraordinaria imaginación; sus imágenes y símbolos son a menudo de una radical novedad y su mejor estilo responde a esa calidad de visión que descubre las cosas como si fuesen recién creadas. La fuerza de las imágenes parece, en ocasiones, casi excesiva, con aquel bello exceso que postuló Keats. No sólo supo captar la belleza y el misterio de lo creado, sino la emoción de la historia y el arcaico esplendor de la leyenda y del mito. Sus mejores poemas dejan una impresión de melancolía tónica, una aquiescencia a la condición humana en su belleza y su amargura. Poseen en grado eminente esa acción sosegadora que algunos consideran como función primordial de la palabra poética". Conviene también recordar, y es algo más que una curiosidad, que muy pocos años después Julio Cortázar puso una cita del poeta (*O make me a mask*) al frente de su *nouvelle*, una de las cimas de su obra, *El perseguidor*.

Niall Binns y Vanessa Pérez-Sauquillo permiten que nos acerquemos a un Dylan Thomas situado convenientemente en su lugar de creador a pesar de la leyenda. Alrededor de cuarenta poemas en edición bilingüe son una buena muestra de su breve pero tan esencial obra, y suponen una entusiasta celebración que coincide con el cincuentenario de la muerte del poeta. Su atinado y esclarecedor prólogo subraya la seducción sonora y la musicalidad de sus versos, el panteísmo y el hermetismo de sus imágenes que reposan en una larga tradición (los salmos bíblicos, Shakespeare, los metafísicos ingleses del XVII como Donne y Marvell, Blake, Hopkins o Yeats), e incide en el anhelo romántico de rescatar la maravilla de la infancia y los dominios perdidos. Y estas claves sostienen una figura controvertida en su momento por su carácter de dipsómano y niño terrible, por su condición de oscuro seductor de multitudes a las que hechizaba desde las ondas de la radio o en sus giras multitudinarias por Norteamérica. Gastón Baquero, en un célebre poema de *Memorial de un testigo*, lo llamó cariñosamente *kind*, compañero de Capote y de James Dean, taquígrafo de Henry Miller y de Ezra Pound, y lo proclamó nacido no en Gales sino en un cuento de Tennessee Williams.

El torbellino y la metamorfosis acechan el arrebatado y la fábula del poeta, que se entrega como vino para ser bebido y pan para ser quebrado. En su comunión con el mundo, que respira en su fisicidad y escribe como canto, laten el pulso del verano en el hielo, mares de delfines y lechos de coral, niñas embusteras y circos infantiles, el viento castigador y el duende de la escarcha, los solares secretos donde rompe la luz. Esta suerte de derviche giróvago de los bosques británicos que, según su amigo Vernon Watkins, utilizaba varios borradores y construía el poema con la lentitud de un glaciar, glorifica la verdad de la dicha y ejerce su

No deja de ser significativo que fuese desde las páginas de la revista cordobesa *Cántico* donde se diera documentada noticia al público culto español del momento de quién era el poeta galés Dylan Thomas (Swansea, 1914-Nueva York, 1953). En el primer número de su segunda época, correspondiente a abril de 1954, muy pocos meses después de fallecido el autor, el poeta y crítico catalán Marià

arte u oficio taciturno en el sosiego de la noche donde se abrazan los amantes. La gracia y la alabanza deslumbran su memoria, que sabe de la oscuridad del camino pero también del lugar angélico donde el fulgor es bendición. En fin, el buen lector de poesía advertirá cómo Claudio Rodríguez, Jorge Teillier o Juan Carlos Mestre son poetas afines a Thomas en el ámbito de nuestra lengua. Bajo los astros de Gales, pues, en su arca de dones y de amores, Dylan Thomas resplandece en este volumen que nos invita a internarnos en el milagro del mundo, en la ebriedad de lo vivo, en el embrujo ardiente del alma. Fundidos orbe y corazón, universo y máscara pues "aunque los amantes se pierdan quedará el amor". ■

Se reúnen ahora tres libros de José Ramón Ripoll (Cádiz, 1952): *El humo de los barcos*, *Las sílabas ocultas* y *Niebla y confín*. Y lo hacen bajo el título de *Hoy es niebla*, un préstamo tomado del más arcano e inmenso libro de Fernando Pessoa denominado *Mensagem*. Y la metáfora es perfectamente válida para designar el motivo del acto

poético: siendo asunto del tiempo, el hombre es un objeto que sólo existe en el presente. El humo y la niebla son signos de la fragilidad de la condición humana, su propia caducidad, y por eso el poeta procura huir de tal condena ejerciendo la recuperación minuciosa del pasado. Pero sin caer en la falsa autenticidad del recuerdo porque vivir la memoria tiene un riesgo más que evidente: «Allí el cristal de la memoria/se rompe ante la muerte». Ese riesgo es asumido porque el poeta elige siempre el detalle abstracto que nada más que la palabra puede hacer tangible.

Porque en el caso de José Ramón Ripoll no es simplemente la memoria lo que nutre el verso, sino una suerte de dialéctica de las imágenes de lo vivido que ponen en juego una relación sinestésica entre el tiempo y el espacio. (El mar es un recinto permanente que sintetiza a la perfección los ámbitos de las vivencias). En consecuencia, hay que tener mucho cuidado a la hora de poder calificar esta poesía como elegíaca puesto que no es la nostalgia de lo pasado ni la melancolía de lo perdido lo que se convierte en verdad de la dicción.

En la palabra de Ripoll subyace una sustancia musical, como si se hubiese optado desde el principio por aquella concepción de la poesía que tenía Antonio Machado: «canto y cuento», precisamente en este orden sucesivo.

De una manera o de otra, todos los poemas que pertenecen a este ciclo tratan sobre el destino del hombre. Y todos parten del asombro que supone la certeza de la incertidumbre. Diríase que la creación poética del gaditano mana de un cuidado proceso de búsqueda, de hallazgo y de síntesis.

La realidad de la que habla José Ramón Ripoll es tal vez aquella que surge del enigma de las sombras antes que de la lucidez de la presencia. Y es que antes que mirar está ver, en tanto que forma desnuda de aprehender lo percibido. Y ahí surge la transparencia lírica de su palabra. De esta manera podría decirse que Ripoll -a la estela de Juan Ramón Jiménez- consigue proponer una metafísica poética: «Vivir es un estado de voz en la memoria».

En todo caso, estos tres libros ahora reescritos -de nuevo el adagio machadiano: «palabra en el tiempo»- ofrecen la coherencia de un planteamiento estético, ético y poético uniforme desde la intensidad, hablando siempre desde el lado del tiempo. ■



Del lado del tiempo

José Ramón Ripoll
Hoy es nada

Colección Visor de Poesía
Madrid, 2002

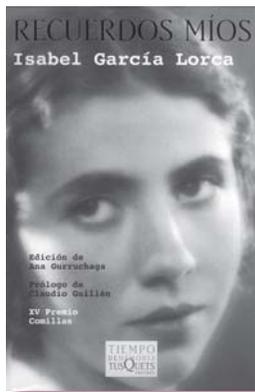
Mateo Blanes



Otra voz en la historia

Isabel García Lorca
Recuerdos míos
Tusquets
Barcelona, 2002

Marina Moreno Lorenzo



de un verso de Unamuno "Arropadme, recuerdos míos", sabiamente recortado por Isabel para conferirle mayor sencillez y espontaneidad.

Lo primero que llama la atención al lector es la sensación de inmediatez unida a la naturalidad. Nos parece estar viendo la figura real y confidente de la narradora, que proyecta para nosotros la película de sus recuerdos. Tal vez esto se deba a que son redactados al hilo de la memoria y reunidos después sin seguir la secuencia de su composición sino el orden cronológico, que sólo se rompe en el cíclico final.

El libro se divide en cinco partes: la primera abarca los años de la infancia, y en ella destaca la importancia de los interiores. Los sucesivos domicilios de la familia conforman el mundo de la niña, criada en su casa y que solamente fue al colegio un día, ahuyentada por la fría rigidez de las monjas. Se va perfilando así un ambiente interno pero abierto, animado por un círculo numeroso y alegre; y por las constantes visitas de amigos y parientes. Como señala en el prólogo Claudio Guillén, esta primera parte es sobre todo descriptiva. El mundo de la infancia, básicamente sensorial e intuitivo, habitado por aromas, ruidos, sabores, se recrea tangiblemente. La mirada inocente de la niñez se pasea con dulzura por ese paraíso perdido y reencontrado a través del recuerdo.

La segunda parte es la adolescencia: la amistad con Laura de los Ríos le proporciona el primer asidero firme fuera del ámbito estrictamente familiar, y los veraneos, que ya no son en Asquerosa sino en Málaga y Lanjarón, van ampliando una geografía vital hasta ahora estrecha, pero que pronto se tornará trágicamente cosmopolita.

La tercera parte narra su vida de estudiante, en Granada y Madrid; la cuarta refleja los años de la guerra y el exilio; y la quinta y última vuelve a personajes y lugares de la juventud.

La descripción de las personas que tuvieron más contacto con ella constituye un aspecto muy importante de estas memorias, empezando por la familia, evocada con enorme fuerza, cariño y nitidez. No sólo la figura tremenda de Federico, sino los otros hermanos y los padres, aparecen planeando protectoramente sobre la pequeña de la casa, en la que influyen decisivamente. Junto a ellos, los familiares, como el pariente Ricardo, y las figuras populares, como Dolores la Colorina o las gentes de la Vega, alternan con personalidades de la categoría de Falla o Juan Ramón Jiménez. Es imprescindible remarcar la ecuanimidad de la autora al hablar de todos ellos. No oculta sus defectos, pero pone siempre por delante el calor y la comprensión, e incluso cuando no le simpatizan, como Américo Castro o Melchor Fernández Almagro, jamás cae en la descalificación, por desgracia hoy tan de moda, sino que reconoce siempre los méritos que puedan tener, aunque a veces suelte alguna pulla bastante afilada, como la que dedica al mal gusto de Andrés Segovia.

La pequeña Isabel se siente modelada y resguardada por todo su entorno doméstico, pero Federico aparece con el natural protagonismo. Resulta particularmente interesante constatar el puntual traslado a los poemas de los mínimos acontecimientos y detalles de la vida cotidiana, trasmutados en materia poética por la gracia de su genio. Por ejemplo, en la pg. 29 dice: *Un buen día a mí me regalaron una ranita y yo, para que estuviera más feliz y en su elemento, la eché a la fuente. Entonces el gato (...) se la comió. Y otra vez volví a nuestro jardín de la Acera del Darro cuando leí (...)*

«Recuerdos míos» ve la luz poco después de muerta su autora, Isabel García Lorca (1909-2001), hermana menor del universal Federico. Se trata de una recopilación de notas en las que fue consignando sus recuerdos a lo largo de veinte años. La labor de seleccionarlas y ordenarlas corre a cargo de Ana Gurruchaga, que es también quien propone el título, a partir

*Aquellos ojos míos en el cuello de la jaca,
en el seno traspasado de Santa Rosa dormida,
en los tejados del amor, con gemidos y frescas manos,
en un jardín donde los gatos se comían a las ranas.*

Sin embargo, a diferencia del libro de su hermano Francisco, *Federico y su mundo*, que se centra principalmente en la biografía del poeta y en el estudio de su producción literaria, aquí estamos ante unas auténticas memorias en las que la protagonista es la propia autora, si bien es cierto que su personalidad aparece casi siempre velada y escurridiza, escudándose tras los mayores o los famosos, pero precisamente por eso más interesante y humana. Conmueve un comentario que repite varias veces refiriéndose a las amistades de renombre, de muchas de las cuales afirma apreciativamente que "me hacía mucho caso". Tras estas palabras asoma la niña que contempla desde un rincón las misteriosas actividades de los mayores.

Granada y sus alrededores tienen enorme peso en esta obra, como no puede por menos de suceder ya que la capital ha quedado doblemente unida al nombre de Lorca. Pero la urbe que amó Isabel ya no existe, es la de los años anteriores a la guerra. Cuando vuelve en la década de los sesenta, la ciudad ya es otra. ¡Y lo que tendrá que cambiar todavía! No pretendo con esto defender un inmovilismo anclado en el pasado, pero es sin duda lamentable el derribo de la casa de la Acera del Casino, una de las últimas víctimas del desmadre urbanístico desarrollista. La Huerta de San Vicente, aunque se ha salvado de la destrucción, se encuentra en un entorno poco apropiado, ya que el Parque García Lorca no guarda la menor armonía con el monumento que alberga, como señala la propia Isabel; aun así, se ha preservado el edificio y se ha rodeado de un amplio terreno que siempre es susceptible de mejoras y readaptaciones.

En fin, la cuidada edición resalta el aire de álbum familiar que lo atraviesa todo. Destacan sobre todo los capítulos del principio, llenos de fuerza evocadora; en ellos la autora se recrea por ser una época de felicidad, pasando más rápidamente sobre los años tristes que vienen después. Impresiona la insistencia de Isabel en que la voz de los muertos es lo primero que se olvida, en su impotencia para recordar la voz de su hermano. Este rasgo subjetivo se convierte, a mi entender, en todo un símbolo del dolor irreparable y jamás superado: «Tardará mucho tiempo en nacer, si es que nace...».

En conclusión, un testimonio directo y punzante que merece la pena leer para profundizar en nuestra memoria colectiva y, en definitiva, saber más también sobre nosotros mismos. ■

La poesía no está en las cosas, sino en los ojos con que se miran. Y aun se puede añadir: *y en el instante en que se miran.* Es lo que añade Rafael Juárez en su libro *Lo que vale una vida*.

La definición clásica de la poesía, palabra en el tiempo, se proyecta hacia un futuro que no nos incluye. Es mejor fijar la estela de la palabra en el instante. Rafael Juárez ha escrito su libro espionando esos momentos que logran convertirse en experiencia. Un poeta que observa puede descubrir que en cada segundo late la vida: basta con mirar el mercadillo callejero; el puente roto que resiste en medio de la corriente del río, imagen del corazón sabio. Una cuerda de ropa tendida al sol que se transforma de pronto en bandera de alegría. Los libros, la casa, los amigos leales, los frutos de otoño, que son motivo de celebración. "Yo diría -reflexionaba Ortega y Gasset-

El recóndito tesoro

Rafael Juárez
Lo que vale una vida
Pre-Textos
Valencia, 2001

Cristina García

que el síntoma de un gran poeta es contarnos algo que nadie nos había contado, pero que no es nuevo para nosotros. Todo gran poeta nos plagia". Rafael Juárez nos plagia en lo esencial: nuestra vulnerabilidad, nuestro deseo de perdurar, nuestro afán de belleza; nos cuenta nuevamente, como nadie nos había contado, que el vínculo que nos une al tiempo es un prodigio en su intensa fragilidad. Vicente Huidobro afirmaba que "la verdad del arte comienza allí donde termina la verdad de la vida". El libro de Rafael Juárez, que no pretende afirmar nada, demuestra justamente lo contrario.

Desobedeciendo el mandato de Verlaine que marcó a fuego las poéticas del siglo, *Lo que vale una vida* no evita la "literatura", ni prefiere siempre el matiz al color. Le importa tensar el hilo sucesivo del "ahora" hasta que abarque todos los tiempos verbales conocidos y también los otros, los que no se pueden conjugar. Rescatar los episodios del pasado que, sin saberlo, ya pertenecían al futuro, aunque sea en un soneto "narrativo": la muerte de un compañero de colegio de la infancia; el eco de aquella radio que hacía más lenta una tarde de lluvia. Los parroquianos alcoholizados que rumiaban su tedio en el bar del pueblo y que continúan acodados en la barra de la memoria, mirándonos con ojos desprovistos de destino. Desea convertirlo todo en presente por medio de la emoción: "Acumula monedas en recuerdos de luna", nos aconseja. Y evoca con el lector los sentimientos que ambos comparten callada y fraternalmente, como comparten el mismo cielo, la misma tierra y el mismo mundo. No hay que tener miedo de contar; lo que importa es afinar bien, respetar fielmente la clave de silencio para no ahuyentar nunca a la verdad.

Si es cierto, como pensaba Carlos Bousoño, que el misterio de la poesía radica en la "sustitución"; es decir, en dar con el símbolo que elimina la necesidad de comprender, porque opera en nosotros como una "descarga expresiva", entonces el misterio de este libro no tiene solución. Sus poemas son casi enunciativos; se nos presentan inermes, "desnudos". Sólo se permiten los lujos de los antiguos poetas: la métrica y la rima. "La rima, cuando la hay, debe crear sentido", aconseja Ángel Crespo. En *Lo que vale una vida* el precepto se cumple al pie de la letra. La rima es aquí una suerte de disciplina voluntaria, destinada a resaltar con claridad y gracia la intención final del poema. Por eso éste alcanza su clímax *después* de ser leído, cuando ya es una unidad de percepción completa, la pura huella de "una emoción verdadera".

Lo mismo ocurre con las palabras y las imágenes del libro. Ni comparaciones extravagantes, ni artificios semánticos. El verbo que más se repite en estas páginas es tan sencillo como "hablar": ("hablar es un camino"; "hablar es la frontera"; "me gustas cuando hablamos"; "jugamos a hablar"...). Los sustantivos más frecuentes son de uso común, los que empleamos en nuestras conversaciones cotidianas: "vida", "alegría", "mirada"... ¿Qué tiene de inefable alguien que, paseando por una ciudad extranjera, ve un puesto donde se venden alcachofas y limones y los llama con gratitud "escudo de mi linaje"? Sólo ciertos títulos y algunos versos aluden a amistades leales entre el autor y sus poetas preferidos. Por ejemplo, el poema titulado "El tesoro" (pág. 71) podría ser una versión singular de otro tesoro famoso, el que aparecía en el soneto "Blind Pew" de Borges. Pero el tesoro de Rafael Juárez no se encuentra en "remotas playas de oro", y sólo contiene "el brillo oscuro de lo poco que esperas:/ el eco de unas cuantas palabras verdaderas". Durante un paseo por el campo, el poeta

elige volverle la espalda al mar ("Ostia Antica", página 22); le dice adiós porque, según él, el mar "es olvido". La rara equivalencia entre "mar" y "olvido" que empezó en Jorge Manrique, se afianzó en Antonio Machado: "Con el incendio de un amor, prendido/ al turbio sueño de esperanza y miedo/ yo voy hacia la mar, hacia el olvido". Desde su lucidez Rafael Juárez puede contradecir a sus poetas, comentarlos o interpretarlos a su

modo, (como a Neruda, en la página 11: "Nosotros, los de entonces, / ya no somos distintos"), siempre que ilustren su propia búsqueda.

"Sólo un hombre diferente/ pudo volver la aspereza/ de la pared en belleza", se maravilla el poeta en una décima perfecta al contemplar las pinturas de Miguel Ángel. No puede saber que él también es ese hombre diferente, capaz de despertar la magia de todo lo que ve. Porque sus poemas pintan la pared áspera de la rutina y el tedio y nos enseñan que toda la vida vale lo mismo que un instante. Este preciso instante que huye. ■

La ya considerable obra de Aurora Luque acaba de ser recogida por la propia poeta en una antología titulada *Portuaria*, en la que se incluyen poemas que van desde *Problemas de doblaje* (1990) hasta *Transitoria* (1998), junto con varios inéditos en libro, todos ellos precedidos por unas inteligentes reflexiones de José Andújar acerca de esta

poesía. De ningún modo es necesario insistir en la importancia de la voz poética de Aurora Luque en el marco de la poesía española de los últimos veinte años. Su obra ya hace tiempo que ha despertado la atención de críticos y estudiosos y ha sido incluida en importantes antologías de poesía española contemporánea. Esta antología aparece, pues, en un momento propicio: poeta y lectores sentían la necesidad de un alto en el camino, un momento para la recapitulación.

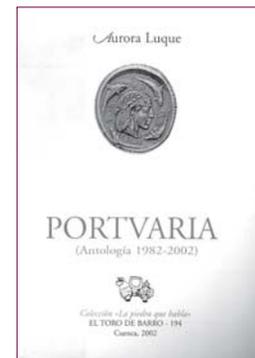
En *Portuaria* encontramos una bella muestra de los temas y procedimientos que han hecho inconfundible la voz de esta poeta. Podríamos resumir el esquema temático de esta obra poética como un lúcido diálogo entre vida y cultura. Aurora Luque traspone un imaginario procedente de la Grecia clásica y lo vincula a un escenario y unas experiencias radicalmente postmodernas, de acuerdo con esa tarea inaplazable que para esta poeta constituye el hecho de revisar y reconstruir la tradición. El resultado es un universo poético que destila belleza, subversión, ironía, erotismo y conciencia de la temporalidad, un vitalismo tan intenso como reflexivo.

Sobre este entramado se levantan los procedimientos verbales e imaginativos, siendo quizá el más llamativo el inteligente recurso a la intertextualidad. Aurora Luque construye un discurso manierista, entendido como una voluntad artística que quiere hacer arte del arte, literatura de la literatura, y que para ello pone especial énfasis en la polivalencia semántica y sintáctica, el gusto por los procedimientos combinatorios, la utilización lúdica de materiales preexistentes y la marcada conciencia artística. Esta autora usa libremente los materiales puestos a disposición de los poetas por una vasta tradición literaria -que en su caso será fundamentalmente clásica y romántica- y genera con ellos una amplia gama de actitudes satíricas, irónicas, subversivas o melancólicas, creando de este modo un juego de múltiples perspectivas. Para ello basta leer poemas como "Literatura aplicada" o "Gel", en los que se reflexiona sobre la compleja relación entre literatura (o arte) y realidad: unas veces, la realidad es tan ficcional como la literatura, otras, la literatura es tan real como la vida; o el grupo titulado "Anuncios", en el que la interrelación de los discursos mitológico y publicitario da como resultado una parodia de la realidad contemporánea.

El mar de Grecia

Aurora Luque
Portuaria
El Toro de Barro
Cuenca, 2002

Eva Morón Olivares



.../...



En definitiva, en *Portuaria* es posible descubrir cómo esta obra poética se caracteriza tanto por su deliberada inserción en la tradición de la lírica clásico-europea como por su tono radicalmente personal y su nueva transformación y presentación de materiales líricos preexistentes, que revela su deseo de cuestionar y rehacer la realidad actual. Se convierte así esta antología en una irresistible llamada a perdernos una vez más por esta Grecia inventada e invitada, deseada y recreada, leída, escrita y vivida. ■

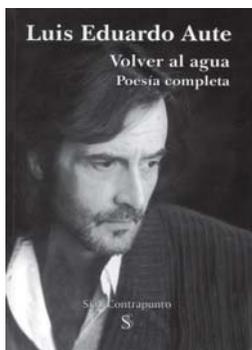
Mapa con heridas

Luis Eduardo Aute
Volver al agua

Sial
Madrid, 2002

José Rienda

La editorial madrileña Sial, dirigida por Basilio Rodríguez Cañada, ofrece en su colección “Contrapuntos” un paso más en el heterodoxo camino por las artes –música, pintura, cine...– que el cantautor Luis Eduardo Aute transita. En esta ocasión, bajo la impronta del sugerente título *Volver al agua*, se engloba lo que él mismo ha venido a calificar como “poesía completa”, con referencia explícita incluso en la cubierta del poemario. *La matemática del espejo* (1978-75), *La liturgia del desorden* (1976-78) y *Templo de carne* (1986) se unifican aquí sin renunciar por ello a las intenciones, independientes e incluso a veces discordantes, que motivaron cada uno de estos libros. En este sentido, la inclusión de los prólogos o preliminares escritos para cada una de las partes en su edición primera (por J. M. Caballero Bonald, A. Martínez Sarrión y F. Savater respectivamente) acierta a desmembrar un primer intento de lectura mínimamente continuada. No obstante, algún que otro tema –la soledad sobre todo–, el halo de erudición cinematográfica que tamiza desde las citas numerosos poemas o la reiteración de los modos de construcción –llama bastante la atención la peculiar aproximación al aforismo–, junto a la fuerte huella del surrealismo más desbrozado, son si acaso líneas de continuación perceptibles en el conjunto. Pero por encima de esto, sin embargo, tropezamos inevitablemente con el verdadero desequilibrio que fuerza la lectura: los versos iniciales de esta edición, que a la vez titulan el volumen, proponen un prisma inequívoco: “Volver (regresar) al agua”. Este poema que precede el libro, que lo glosa incluso con referencias metapoéticas perfectamente controladas (“Y después / de los fuegos ahogados, quemados / por las matemáticas del espejo, / las liturgias del desorden / y otros templos / de mundos, demonios y carne”), evidencia connotaciones claramente simbólicas en la asociación del “líquido materno” como lugar de partida de todo y hacia todo, aunque sabiamente matizado desde una intencionalidad manifiesta y principal: la reinención de lo vivido, su reescritura, esto es, la posibilidad de volver a escribir algo, sobre algo, dándole una nueva interpretación, una nueva



finalidad. Se plantea desde ahí el problema de la atemporalidad de lo escrito frente a lo biográfico (“...me apresura la inaplazable sed / de volver al agua, / al origen mismo donde se fraguara / el hierro de la vida, / con la irreductible intención de revivir, / desde las húmedas pavesas de lo vivido...”) que no se resuelve si no es con la destrucción natural de lo segundo: “Pero antes / tendré que quemar con lágrimas / todas las bio-

grafías”. Y debemos insistir en un sesgo importante: esa atemporalidad de lo escrito va cargada de un lastre orteguiano que explota sobre un concepto peligrosamente manido: la denuncia. Tras el conocimiento de lo vivido es sencillo construir el mapa de las aristas que nos sajaron. Y con él en la guantera ya nos parecerá, si acaso, algo más cierta la denuncia de las heridas. Porque esta es la verdad primera que encierran los versos de Aute y la razón de la fruición con la que “rescatamos” sus palabras. ■

Esta recopilación de los poemas de José Méndez escritos entre el año 1973 y el 2000 es un largo y oportuno paseo por casi tres décadas del trabajo literario de un autor cuya obra no ha encontrado todavía el eco que su propósito y resultados se merecen. La poesía de José Méndez es una poesía calmada, enunciativa, atenta a los innumera-

La mirada fértil

José Méndez
La mirada

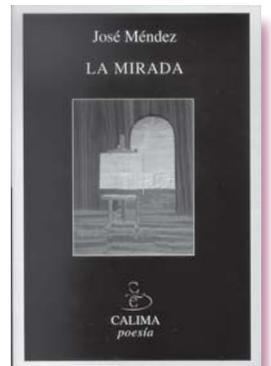
Calima
Palma de Mallorca, 2002

José Carlos Rosales

bles indicios que nos avisan de que bajo las cosas más nimias se puede ocultar algún sentido, tal vez una vaga señal de los daños del tiempo, esos daños que, tapados por el fragor de la prisa o de la banalidad, parece como si no existieran. No es casual que esta recopilación se titule *La mirada*, pues la actividad central de este proyecto poético se cifra en el esfuerzo de mirar. Mirar y ver. Así ocurre, por ejemplo, en el poema “Sed” (p. 102), un poema construido sobre la imagen de un coche abandonado y roto, más o menos escondido entre los brotes de un trigal: “Las cuencas de sus faros / tan vacías e inertes / no anuncian nada bueno. / Ojos de agua, / presos en tierra de avaricia / le rodean como un coro / de espejos”. De modo semejante se construye el titulado “El frío”; tras la constatación de su presencia y sus efectos (“La vida se torna minuciosa con el frío”, se dice la primera de sus líneas), se desliza con fluidez calculada una conclusión imprescindible: “El frío, después de tanto tiempo, / nos aleja del animal que fuimos / y nos acerca inexorable / al que seremos: / pura ficción, crisálida y origen” (p. 129).

El trabajo de mirar es también el trabajo de pensar y de sentir. José Méndez mira dejándose llevar, y el hilo de sus apreciaciones conduce a un mundo de juicios y enunciados que, sumándose y fundiéndose, dan lugar a una detallada visión del mundo donde una modulada desolación existencial –presente o a punto de presentarse– nunca se desborda, siempre mantiene un tono de lucidez y certidumbre. Ese tono enunciativo y lúcido convive en frecuentes ocasiones con cierto informalismo de corte vanguardista, testimonio fértil de las inquietudes habituales en las poéticas de la década de los 70. Pero las huellas de aquellas rupturas sintácticas y culturales se mantienen, en las páginas de *La mirada*, en una especie de valiosa armonía con los modos de escritura vigentes en la poesía española de los últimos años.

Un lenguaje contenido y transparente, y una expresión preocupada por lo más íntimo y esencial, son los dos pilares en los que se asienta la arquitectura de este libro y de una poética que busca la exactitud y el indicio. Y, como consecuencia, la mirada de José Méndez se hace fértil; y sus *logros* se vuelven útiles, provechosos. ■



El último filibustero

Antonio Pamies



h
istorieta

Juan García Iranzo (1918-1998) es sin duda el mejor creador de tebeos que ha tenido España. Iranzo vivió y murió como sus personajes, su vida fue una aventura llena de dificultades y tropiezos que nunca le quitaron el buen humor y la simpatía que supo contagiar a decenas de miles de niños durante varias décadas. Su familia emigró a Barcelona en 1928, donde él estudiaría Bellas Artes, carrera que interrumpió la Guerra Civil, ya que fue movilizado en la llamada “quinta del biberón”. En el frente de Aragón conoció la guerra y la derrota, luego el batallón de castigo en Marruecos. De vuelta a Barcelona empieza de cero, sobreviviendo en la dura bohemia artística de 1941, trabajando para los estudios de cine Chamartín, con otros jóvenes desconocidos que serían más tarde la plantilla del *Pulgarcito*: Cifré, Peñarroya, Escobar o Ferrándiz (el de los *christmas*). En esta década ilustra libros de aventuras y publica sus primeros tebeos en la revista *Chicos*, que firma “Iribaren” porque no tenía derecho a tener dos trabajos (*El eco de las tres montañas*, *La cruz de fuego*, *La ciudad del gong*, *El pirata desconocido*), siendo sus primeros grandes éxitos *Las aventuras de Dick Norton* y *El capitán Coraje*, al mismo tiempo que realizó series cómicas para *Pulgarcito*, como *La Familia Pepe* o *Antonio Barbas Heredia, bandolero de caminos, canales y puertos*, *Tarzanote de los micos*, *El Antropófago vegetariano*. La serie del oeste *Rayo Kit* culmina sus éxitos de los 40. La década de los 50, mantiene *Rayo Kit* y *Antonio el Barbas*, junto con otras historietas y series (*Pancho Colate*, *Perico y Frescales*, *los dos iguales*, *Listín y Tarugo*, *El capitán Veneno*), pero, sobre todo lanza *El Cachorro* que alcanza un gran éxito que había de durar 10 años. Ese corsario medio infantil, algo enteradillo, tuvo el acierto de rodearse de la mejor galería de malvados de la historia del tebeo hispano: *el capitán Baco*, *Abú Saif*, *Quasimodo*, *El Olonés*...

Entre los años 1951 y 1960, aquellos cuadernillos semanales de 1,25 pta (aunque se reeditaron en años posteriores) hicieron las delicias de varias generaciones de niños, que olvidaban su precaria realidad soñando con abordar galeones, descubrir tesoros, perderse en frondosas y exóticas islas tropicales, liberar princesas prisioneras de los caníbales, cruzar océanos bravíos llenos de tiburones y pulpos gigantes, todo ello en una incansable y trepidante lucha contra el mal, representado por los peores energúmenos que se hayan retratado jamás: malvados, borrachos, tramposos, traicioneros, con un físico a jue-



go con la maldad como Dios manda: feos, mellados, tuertos, mancos, cojos, jorobados, tan horribles de cuerpo como de alma, y que sin embargo conseguían caernos simpáticos.

En los 60, Iranzo se mantuvo en primera línea con las aventuras de *Dick Relámpago* y el delirante tebeo de ciencia ficción *Kosman*. Tras 30 años de profesión, dejó el oficio y se afincó en Almuñécar, donde tenía un cine, su otra pasión, en el que los catetos enfervorizados se peleaban para poder admirar a Jane Mansfield o Sofía Loren, símbolos eróticos de una época en la que aún no existía el colesterol.

En los años 80 se jubiló, y, ya como *hobby*, volvió a las andadas, nada menos que en *El Vibora* y en *Makoki*, que representaban entonces lo más moderno y provocador, al mismo tiempo que pintaba óleos como *aficionado* (cosa que nunca dejó del todo), y otras curiosidades como una *Historia de Almuñécar* en tebeos que no le quisieron publicar. El único monumento suyo que conserva con orgullo la ciudad es la carta ilustrada de un bar de tapas pintada en la pared del mismo. En su vejez, Iranzo se encerraba en su cortijo con sus perros, perdido entre las chirimoyas y los jacarandás, y era capaz de liquidarse una plancha entera en una noche, eso sí, llenando un plato sopero de colillas y tumbándose 5 ó 6 litros de cerveza como mínimo. Lo suyo no era la corrección política.

La editorial murciana Castilla Reno, especializada en la recuperación de la historia del tebeo español (reediciones encuadradas de *Capitán Trueno*, *Guerrero del Antifaz*, *TBO*, etc.), ha lanzado recientemente una edición facsímil limitada del *Cachorro* (1131 ejemplares), que es el mejor homenaje que se le podía hacer a la memoria de este genio de la aventura. Los 213 cuadernillos vienen en unas cajas, única diferencia con respecto a la edición original (Bruguera 1951), que ayudan a su mejor conservación, y la edición es lo bastante cuidada que, si no fuera por el pie de imprenta y la mejor calidad del papel, podría engañar a más de un experto.

Al igual que sus personajes, de trazo rudo y llenos de vida y humanidad, Iranzo siempre vivió a su manera, generoso y libre de cualquier influencia de las papanateces de turno, importándole poco las modas y convenciones, poniendo la amistad por encima de todos los conflictos que le tocó vivir. Sus amigos así lo recordarán, y sus lectores también. ■





Miguel A. Vid

Historia de una página



Historia de una página (ed. trilingüe)
Glénat y Universidad de Granada,
2002



Miguelanxo Prado. Estudio de composición de página para el álbum «Trazo de Tiza»

Casi todos los dibujantes que conozco, ante la curiosidad de algún visitante ocasional que husmea entre los papelotes acumulados en su mesa de trabajo, han tenido que responder alguna vez a una pregunta similar a esta: «pero, ¿todo esto te hace falta para hacer un tebeo?».

La exposición «Historia de una página», de la que pudimos disfrutar en el Crucero del Hospital Real de Granada entre el 10 de enero y el 21 de febrero -y que continúa exhibiéndose de modo itinerante por diversos puntos de España-, así como el libro-catálogo editado al respecto, vienen a responder de manera ejemplar a esta pregunta. Gracias al empuje de su comisario, el dibujante y profesor de la Facultad de Bellas Artes de Granada Sergio García, se ha podido reunir un valiosísimo e ilustrativo material de veinticuatro destacados dibujantes del panorama historietístico internacional (citare sólo algunos de los más conocidos entre los aficionados: Boucq, Cosey, Dupuy y Berberian, Hermann, Juillard, Javier Olivares, Pellejero, Prado, Joann Sfar, Lewis Trondheim, y los granadinos Juanjo Guarnido y Sergio García o el murciano afincado en Granada José Luis Munuera). De todos ellos se recoge una página original acompañada de buena parte del material gráfico o literario que ha rodeado el proceso de su creación, desde bocetos previos, estudios de composición y personajes, guiones y notas, fotografías, pruebas de color, etc.

La gran aportación de esta muestra es la de no conformarse con la exhibición de la plancha original que sirve para la posterior publicación del cómic en sí, sino la de ilustrar ese extraño y complejo proceso que nace en la cabeza de cada dibujante enfrentado a la página en blanco y acaba con la historieta ya publicada (porque no hay que olvidar que una página de cómic no se crea para ser exhibida como un cuadro, sino para ser editada, impresa y reproducida, cuantas más veces mejor). La observación de un original puede revelarnos las técnicas materiales de trabajo de cada autor: el tamaño al que dibuja, el soporte sobre el que trabaja, el estilo y los utensilios de entintado, la corrección de errores (¡o la inhumana ausencia de ellos!), la técnica de coloreado, la utilización o no del ordenador...pero difícilmente nos puede explicar el trabajo previo que ha recorrido el dibujante. Gracias a esta exposición resulta fácil comprender que es imposible definir un método de trabajo para realizar historietas. Como en cualquier otro proceso de creación, cada autor explora en los métodos ya utilizados por otros para ir forjándose sus propias soluciones, hasta encontrar un proceso que le sirva de la mejor manera posible para definir en una página aquello que él entiende cómo lo más acertado para la historia que está contando.

Las soluciones y técnicas posibles son, por tanto, muy diversas: desde autores que realizan complejos estudios previos de composición de páginas y viñetas a otros que trabajan casi directamente sobre el original; desde los que abocetan a lápiz con absoluta precisión hasta los que apenas esbozan levemente las figuras para confiarse a un entintado más fresco y espontáneo; desde los que colorean directamente sobre el original hasta los que usan colores mecánicos, en «prueba de azul» o mediante ordenador; desde los que realizan infinidad de bocetos previos y fotografías para estudiar la documentación, los personajes y los lugares, hasta los que confían básicamente en su propia «memoria visual». En definitiva, todo un abanico de recursos que demuestran que detrás de cada página hay, además de la pericia o la inspiración de cada cual, un paciente y laborioso trabajo y un complejo dominio de técnicas de dibujo, de composición, de color, de narración, de entintado, de rotulación, de iluminación, e incluso de técnicas informáticas y de impresión. Todo eso, sí, hace falta para hacer un tebeo medianamente digno.

Pero además de todo eso, existe algo aun más importante e imposible de exhibir: y es el mundo de las innumerables decisiones que cada autor debe tomar para contar una historia de la manera más eficaz y brillante. Ese es el verdadero proceso de creación que define en gran medida el talento y el éxito de un autor: su capacidad y su acierto a la hora de decidir qué momentos elegir para narrar cada secuencia, cómo encuadrar cada viñeta, cómo destacar unos elementos sobre otros, cómo expresar el movimiento y el paso del tiempo, cómo retratar los caracteres de cada personaje, cómo reflejar la ambientación... En definitiva, todo aquello que convierten a una buena historieta en la conquista del tránsito mágico entre viñeta y viñeta, lo que Scott McCloud definió como el «arte de lo invisible».



Juanjo Guarnido.
Blacksad, p. 8, 2000



Rubén Pellejero. Estudio de personaje para la serie Aromm, 2002



El resultado de mis visiones está llamado a convertirse en una imponente colección de ¡OBRAS DE VANGUARDIA!

♪♪♪♪♪ (fotografía de Bagdad liberada)



♪♪♪♪♪ (ketchup y mostaza sobre lienzo)

♪♪♪♪♪ (popart de coalición internacional)



♪♪♪♪♪ (¡puro pop art hispano!)



