



# el ingidor

revista de cultura

## Medio ambiente y cultura

Rafael

Hernández del Águila

Entrevista

José Jiménez Lozano

Patrimonio

Torres Balbás,  
jardinero

Opiniones

Hurtado de Mendoza  
Mariana Pineda

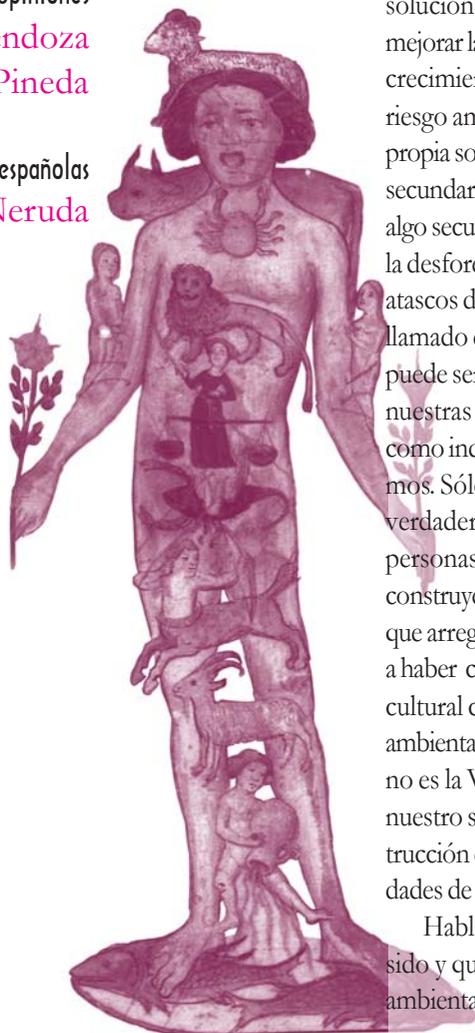
Letras españolas

Pablo Neruda

¿Tienen solución los problemas ambientales? ¿Qué hacer y por dónde empezar? ¿Quién tiene la culpa, pues, del ruido, del tráfico colapsado, de la contaminación, de la alimentación cancerígena, de la destrucción de los paisajes...? ¿Por qué ante la destrucción sistemática de las condiciones, posibilidades, características y organización de nuestro entorno, la respuesta es, precisamente, la falta de respuesta, el desinterés, la trivialización, la ceguera o la sordera, la insensibilidad a lo que está ocurriendo con nuestro soporte vital?

Cuando se describen situaciones reales, con datos y hechos en la mano, cuando se advierte argumentadamente sobre riesgos futuros y peligros o desastres presentes, avalados por informaciones o estudios científicos o por la propia realidad que vivimos o padecemos o vemos reflejada en reportajes, documentales, noticiarios, prensa etc., la respuesta que damos al mensajero de todo esto es que es un exagerado, aguafiestas, catastrofista, o cosas peores. Que después de al menos cuatro décadas de evidencias sistemáticas sobre la destrucción de nuestro entorno, se pueda seguir pensando que se exagera, resulta patéticamente preocupante. Si nuestra inquietud por lo que pasa con el medio ambiente acaba en buscar culpables o en esperar a que alguien encuentre las soluciones, tampoco habremos avanzado demasiado. Se trata de asumir que no podemos mejorar la situación del medio ambiente si la evaluación que hacemos de los objetivos llamados crecimiento, progreso, desarrollo, bienestar, etc. eluden incluir todo lo que tiene de coste o riesgo ambiental presente o futuro la consecución de dichos objetivos. Las instituciones, la propia sociedad deberían conocer que la calidad ambiental no es un lujo, ni un capricho, ni algo secundario. Que no podemos hablar de verdadero desarrollo humano si el factor ambiental es algo secundario o exótico. Que la contaminación, la basura, los suelos o las aguas envenenadas, la deforestación, las ciudades inhabitables, el cambio climático, el accidente del Prestige, los atascos de tráfico etc. no son sólo los productos transitorios y corregibles de nuestro modelo llamado de progreso o bienestar, sino parte constitutiva del mismo. El medio ambiente no puede ser una variable ajena a nuestras formas de consumir, a nuestras demandas sociales o a nuestras decisiones cotidianas. El destino del medio ambiente es nuestro destino. Somos, como individuos o sociedad, eso que nos rodea, usamos, destruimos, conservamos, producimos. Sólo a partir de esta forma de entender el desarrollo humano, lo ambiental sería una verdadera prioridad social o política. La sociedad y la política se conforman a través de las personas, que con sus conocimientos, prioridades, actitudes, valores o comportamientos, construyen una cultura determinada. La solución no se reduce a esperar milagros tecnológicos que arreglen todas las averías, por más que tengamos que corregir desgajados. Tampoco va a haber conversiones milagrosas de la agenda económica o política a la causa ambiental. El reto cultural consiste en aceptar que no hay desarrollo humano posible que no incluya el factor ambiental como motor estratégico. Porque lo que pelagra no es la naturaleza, y lo que desaparece no es la Vida en el Planeta, sino nuestro propio desarrollo humano, interdependiente con nuestro soporte ambiental, pese a todos nuestros delirios tecnológicos y esperanzas de construcción de mundos artificiales, ajenos a lo que nos construyó como seres vivos, con posibilidades de supervivencia y expansión en este preciso y precioso Planeta.

Hablamos, pues, de un asunto cultural, que afecta a visiones sobre lo que somos, hemos sido y queremos o podemos ser como individuos o sociedades. En ese sentido, la cultura ambiental es una necesidad irrenunciable, indisoluble e inherente a la cultura humana.



**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



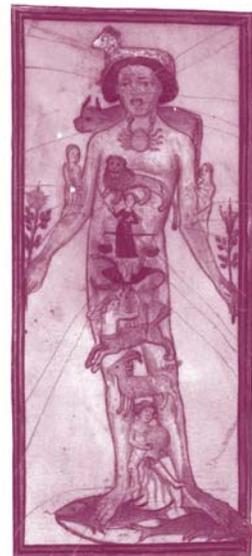
El *fingidor* no mantendrá correspondencia con los autores de colaboraciones no solicitadas –aunque agradece su envío– ni procederá a la devolución de las no seleccionadas para su publicación.

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

En estos tiempos de zozobra del humanismo, cuando el fundamentalismo y la ceguera política quieren imponer nos su estrategia fanática mediante el terror, quizás no sea respuesta desacertada volver los ojos a la cultura y a los avances científicos, donde encontraremos ese remanso de tolerancia y diálogo tan necesarios “para merecer vivir como hombres que se niegan a la vez a ejercer y a padecer el terror” (Camus).

Mariana Pineda, E. S. Said, A. Camus, son algunos ejemplos de espíritus libres irreductibles que traemos a estas páginas, junto a la memoria de “otros centenarios” –D. Hurtado de Mendoza, P. Neruda– que corrían el peligro de pasar desapercibidos entre rememoraciones más rimbombantes. Y el recuerdo de escritores que nos dejaron, en sus obras, lo mejor de sí mismos: J. Perucho, R. Bolaño y M. Martí i Pol.

Las excelentes propuestas de las páginas de patrimonio –L. Torres Balbás–, música –jazz, Minkowski, R. González–, cine –J. Ford–, ciencia –viaje virtual al cráneo–, además de otras colaboraciones igualmente valiosas, junto con la entrevista a J. Jiménez Lozano y las habituales reseñas bibliográficas, completan este número que quiere alzar sus páginas solidarias como baluarte contra la intolerancia y el terror. ■



Portada: Pintura tomada de los *Comentarios de Arnaldo de Villanueva*, s. XIV.

## s u m a r i o

- 3/ **ENTREVISTA:** «La naturaleza es vida»: entrevista con José Jiménez Lozano/ *Pilar Mañas*.
- 5/ **PATRIMONIO:** Leopoldo Torres Balbás, jardinero/ *José Tito Rojo*.
- 8/ **ARTES:** Desnudos con luz y sin luz/ *José Carlos Rosales*.
- 10/ **OPINIONES:** Mariana Pineda: La heroína del silencio/ *Sergio Hinojosa* ■ Edward S. Said, in memoriam/ *José Ortega* ■ Granada: la irrealidad tangible/ *Antonio Enrique* ■ El altar del olvido/ *José Antonio González Alcantud* ■ El terror según Camus/ *Wenceslao Carlos Lozano* ■ Don Diego Hurtado de Mendoza cumple quinientos años/ *J. Ignacio Díez Fernández* ■ Hurtado de Mendoza: humanista, arabista e historiador/ *Javier Castillo Fernández*.
- 28/ **NARRATIVA:** Un océano de páginas/ *Jesús Cano Henares* ■ En el país del caballero Kosmas/ *Fidel Villar Ribot* ■ Los disfraces de la literatura: sobre Roberto Bolaño y otras invenciones/ *Mariano Alcribite*.
- 34/ **POESÍA:** Un vent de llum al fons de la mirada: Muerte en la vida y vida en la poesía de Miquel Martí i Pol/ *Fidel Villar Ribot*.
- 36/ **TRADUCCIÓN:** Ocho poemas de Miquel Martí i Pol/ *Fidel Villar Ribot*
- 38/ **LITERATURA Y CIÀ:** **Literatura y enseñanza:** Las lecciones de la literatura/ *Pablo Alcázar*.
- 40/ **MÚSICA:** Rubén González: la cultura y el piano cubanos/ *Alberto Faya* ■ Un festival en busca de autor: XXIV Festival Internacional de Jazz de Granada/ *Jorge Córdova Moya* ■ Marc Minkowski: La madurez del historicismo/ *Ricardo Molina Castellano*.
- 45/ **LETRAS ESPAÑOLAS:** **Cien años de Neruda:** La poesía existencial de Pablo Neruda/ *Guillermo Rodríguez Rivera* ■ Neruda: búsqueda (y pérdida) del unicornio narval/ *Juan Carlos Rodríguez* ■ Neruda en el corazón de la poesía española de posguerra/ *Álvaro Salvador*.
- 51/ **CINE:** No se puede vivir sin John Ford/ *José Abad*.
- 53/ **CIENCIA:** Viaje virtual al cráneo: una lección de infografía anatómica/ *Miguel Guirao Piñeyro*.
- 55/ **RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS:** Imágenes de la Edad Media: La mirada del Realismo ■ Inhóspita ciudad. El bronce de los días ■ La viuda de Basquiat. Una historia verdadera basada en mentiras ■ Lo que lleva el rey Gaspar ■ Cuentos de Navidad ■ Las hojas amarillas: la palabra desvelada de Elena Martín Vivaldi: 1945-1953 ■ Almanaque del fabulador ■ Donde mueren los ríos ■ La poética de lo invisible en Juan Ramón Jiménez ■ Los años borrachos ■ Centuria. Hace falta estar ciego: Diccionario abreviado del surrealismo ■ Sangre a borbotones ■ Nuevos retratos y semblanzas con la Alhambra al fondo.
- 63/ **HISTORIETA:** Diario de un fingidor/ *Enrique Bonet*.

# «La naturaleza es vida»

Entrevista con José Jiménez Lozano

Pilar Mañas



ntrevista



Lola Miranda

**J**osé Jiménez Lozano recibió en el año 2002 el máximo galardón de las letras hispanas, el Premio Miguel de Cervantes. Autor de más de cuarenta títulos entre novelas, relatos, diarios, ensayos y poesía, ha obtenido los más prestigiosos premios de la literatura española. En el 2001 se le galardonó con el Premio Nacional de Periodismo Miguel Delibes. En 1992 obtuvo el Premio Nacional de las Letras Españolas por toda su obra. Este mismo año es nombrado director del diario El Norte de Castilla. En 1989 se le concede el Premio Nacional de la Crítica por su libro “El grano de maíz rojo”. En 1988 obtiene el Premio Castilla y León de las Letras por el conjunto de su obra. Licenciado en Derecho y Filosofía y Letras por las Universidades de Salamanca y Valladolid, es un profundo conocedor de Castilla, sus gentes y su lenguaje. Vive en un pueblo de ochocientos habitantes a pocos kilómetros de Valladolid, donde seguramente dialoga, al igual que Emily Dickinson, con los humildes pájaros, las telarañas, con las vidas minúsculas y sencillas para inventar un mundo mejor. Tal vez como cuando era niño. Desde allí mantiene con nosotros esta conversación para las páginas de El fingidor.

– Usted que es periodista de profesión ha escrito novelas, cuentos, ensayo, diarios, poesía, libros todos ellos, en cualquier caso, difíciles de clasificar conforme al esquema tradicional. Hay, sin embargo, en ellos algo que los cohesiona ante los ojos del lector y me atrevo a decir que es la poesía. ¿Diría usted que hay una diferencia esencial entre literatura y poesía si consideramos la literatura como un arte retórico y la poesía –no el verso– como un destello de lo verdadero?

– Creo que hay dos grandes clases de textos: los meramente contruidos según arte, y por lo tanto retóricos, de buena o mala retórica; y los textos verdaderos, que por lo demás también están contruidos según arte; y esto en cualquier género. Una narración tiene que ser verdadera al igual que un poema, a menos que reduzcamos todo a *ars dicendi*, o técnica de decir o escribir, y llamemos exclusivamente a esto literatura. Luego, está, además, el hecho de que ciertas narraciones y fábulas no pueden ser contadas, sino en un clima de poesía, y esto si es que puede decirse algo serio y profundo de la vida de los hombres que pueda expresarse sin símbolos, sin una enunciación poética, ya que el lenguaje instrumental o ahí-a-la-mano puede ser comunicativo, y lo es, pero no de asuntos de los adentros de los hombres y del mundo. Ésta es mi convicción.

– Joyce y Proust serían dos modelos de literatura y la Biblia y Homero lo serían de la poesía. Se lo pregunto después de releer poemas de su libro “El tiempo de Eurídice”. Pero en realidad le pregunto por sus autores predilectos y por aquellos grandes nombres con los que acaso usted no comparte la visión del mundo.

– Parece indudable que la narración es inventada por los judíos y es la entraña de su cultura. Se explican el mundo contando historias. Frente a la especulación griega, una cultura de los ojos que ofrece altísima poesía, está la narración judía. Hans Jonas diría que a Jacob le fueron cambiados los ojos en oídos, y en la Biblia hay poesía, desde luego, pero hay sobre todo narrativa, y ésta es su gran aportación cultural. Respecto a la segunda parte de su pregunta, le diré que ya he hablado muchas veces de los que llamo mis cómplices, o mi familia, pero es inmensa y muy diversa. Desde luego están los clásicos griegos y latinos, la Biblia, el XVII francés e inglés; pero también Dante y Petrarca y la poesía romántica inglesa, Cervantes desde que de joven me lo descubrió Azorín, los rusos, algunos nórdicos, Faulkner y tres o cuatro novelistas norteamericanas, algunos japoneses. Pero también le tendría que hablar de Spinoza o Descartes, Verga o Simone Weil.

.../...



Hacer una siquiera lista alusiva como ésta de aquellos con quienes no comparto una visión del mundo no me sería posible. ¿Por dónde empiezo, y cómo acabaría una mera enunciación? No soy platónico, por ejemplo, pero soy inseparable de los libros del griego, no soy hobbesiano, pero tengo que darle la razón casi siempre al señor Hobbes; estoy en la otra punta en cuanto a sensibilidad o entendimiento del mundo de Tolstoi, pero me parece el gran narrador. El señor Lenin me parece un genio del mal, pero resulta provechoso leerle.

– También se observa en su obra, por decirlo a grandes rasgos, una preferencia por la Naturaleza frente a la Cultura. Se diría que aprende usted tanto o más de las plantas y de los pájaros que de miles de páginas secas.

– Es difícil la contestación, porque ya miramos y asumimos la naturaleza con los ojos de la cultura, obviamente; pero, además, la naturaleza es vida y vida tratamos de levantar con palabras al narrar, o al evocar. Es la vida lo que importa, y también en la literatura, me parece. Los juegos artísticos, separados de la vida y del rastro del ser humano, no me interesan más que lo que me interesan los solitarios con las cartas.

– ¿Qué le sugiere la palabra “progreso”?

– Lo que gramaticalmente significa, y que más bien queda circunscrito a la materialidad, siempre deseable. No hay progreso en el arte, y el progreso como ideología era lógico que encandilara a nuestros abuelos del XVIII y del XIX, pero nosotros ya hemos visto y tocado todo aquello de lo que se nos avisó, en Dostoievski, Kierkegaard, Freud y Nietzsche, o hasta en Saint-Just. Ya no podemos pensar y obrar como si no supiéramos lo que puede haber detrás de la palabrita. Es algo demasiado serio.

– ¿Cómo ve usted nuestro presente?

– Como es inevitable tiene mil caras, ofrece mil planos, y mil realidades. La historia siempre es ambigua, y no podemos abarcarla en un discurso lineal. Y, por otra parte, el aluvión de informaciones, que no podemos procesar en medio de sus contradicciones, tergiversaciones, y pluralidades, equivale a ninguna información. Es la vieja historia de la utilidad marginal que nos enseñaron en Economía: la primera cucharada de menestra nos salva del hambre, la segunda hace que nos sintamos satisfechos, la número cien nos mata.

Lo más preocupante de nuestro mundo –limitándome al plano cultural– es lo que Bertrand Russell señalaba cuando decía que la más alta esperanza de nuestra cultura es la de pensar el primero, lo que está a punto de ser pensado, decir lo que está por decir, y sentir lo que está por ser sentido; y que no se tiene ningún deseo de pensar mejores pensamientos que los de nuestros prójimos, de decir cosas que demuestren más penetración, o de tener emociones que no sean las de algún grupo de moda. Y que, con bastante deliberación, suprimimos en nosotros lo que tenemos de individual en pro de la admiración por el rebaño, o cualquier sub-rebaño. La filosofía de la Granja, en la que se nos ofrece buen pienso a cambio de la entrega de nuestro

yo, parece ser un éxito. Tanto como el desprecio y la irrisión de una cultura de treinta siglos, la cultura *tout court*, porque no hay otra.

– Le hago esta entrevista para una publicación que se difunde sobre todo en la ciudad de Granada ¿quiere darme su opinión sobre la obra de Federico García Lorca?

– No creo que sea opinar, sino que se puede saber y comprobar que García Lorca es un extraordinario poeta, su lectura me sedujo sobre todo en mi juventud, y todavía me sé tiradas de versos enteros suyos. Más tarde, se apega uno más a sus cómplices, a comenzar por Safo, o John Donne y Emily Dickinson en la otra punta.

– Usted ha escrito sobre los cementerios civiles ¿qué opina sobre la excavación en lugares de fusilamientos para localizar cadáveres de la Guerra Civil?

– He escrito ese libro y también gran cantidad de cuentos sobre la guerra civil y la represión del lado llamado nacional, y ello ha dado lugar a una tesis fuera de España, pero mi mirada no es política y logré que ni un átomo de política pasara a ellos. Podría haber contado parecidos dramas ocurridos en la represión del lado republicano, y lo he hecho también en algún caso. Pero yo escribía en la España de los vencedores, y éticamente ése era mi deber. Un deber ético. Nada de política. A un narrador, en cuanto tal, le interesa el hombre y sus pasiones, sus alegrías y sus sufrimientos, no la política.

Lo que pienso, entonces, sobre esas exhumaciones es que todo lo que se haga para honrar a cualquier clase de víctimas está bien, porque enterrar a los muertos es un deber de pura civilidad antes de ser un deber moral. Otra cosa es que sobre las víctimas se extienda una bandera de un color, arrojándose a otros, que también tienen sus muertos, y se evoque un pasado de confrontación. Las consecuencias de esta actitud, exactamente como las de no dar piadosa sepultura a los muertos, incluidos los enemigos – porque eso es agitarlos e instrumentalizarlos–, ya están también señaladas en los trágicos griegos: veneno para el alma, alimento de discordia y violencia. Y lo que importa es el dolor humano, que no tiene acepción de personas ni ideologías; lo que importa es el propio luto por el odio y la violencia. Terribles son las cosas, y desgraciado el país, si, como dice la Biblia, los padres comieron agraces, y es a los hijos a los que dan dentera.

– ¿Cuál cree usted que debe ser la relación del escritor con la industria cultural y con las instituciones académicas?

– Con la industria cultural ninguna, pero con las instituciones académicas parece que deberían ir de suyo esas relaciones.

– ¿Qué le sugiere la palabra “poder”?

– Una fascinante cuestión de filosofía política, un necesario análisis de la facticidad de los poderes en la modernidad. En el aspecto práctico, el poder más pequeño me causa temor.

– Querría saber de dónde procede ese profundo conocimiento y esa sutileza psicológica con la que usted trata a los personajes femeninos de sus libros, como *El dedo en los labios*, *Sara de Ur*, *El grano de maíz rojo* o *El Mudejarillo*, por citar algunos.

– A un narrador no le queda más remedio que renunciar a su vida y a su yo, y vivir la vida de sus personajes, convertirse en ellos. Y si estos personajes son mujeres, hay que convertirse en mujer, no hablar de una mujer, desde fuera. Una de las cosas que más me han confortado de mi escritura es que no son escasas las mujeres que me han dicho que las mujeres de mis cuentos y novelas son mujeres, y no mujeres vistas por hombres.

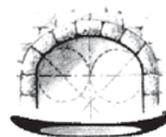
– ¿En qué proyectos trabaja actualmente?

– Proyectos no tengo nunca. No decido escribir una novela, unos cuentos, unos poemas. Esto me llega desde fuera, y si no llega, yo no lo busco. Decido estudiar y leer, o, como mucho, escribir un ensayo, o hacer una antología más de digamos mis Diarios, pero esto no es literatura. Ahora, he estado haciendo limpia de poemas, y tengo que dar otra vuelta a una narración que lleva durmiendo algunos años. ■



# Leopoldo Torres Balbás, jardinero

José Tito Rojo



Patrimonio

La imagen actual de la Alhambra y el Generalife es, en grandísima medida, consecuencia de la actividad restauradora de Leopoldo Torres Balbás en el breve periodo en que fue director del Patronato de ambos monumentos, 1923(5)-1936. La relevancia de su obra ha motivado numerosos estudios que se centran en cómo intervino en los edificios nazaríes, tanto desde la óptica de su transformación como de lo que significó en el debate entre «restauradores» y «conservadores» en las primeras décadas del siglo XX. Permítaseme remitir a los diversos trabajos de Álvarez Lopera, Gallego Roca, Orihuela Uzal y Vilchez Vilchez como excelentes referencias bibliográficas sobre esos aspectos.

No se ha pasado por alto que el vegetal fue una herramienta de primer nivel en sus intervenciones. Y así se ha señalado su acierto en la elección del ciprés como base para restituir la imagen en el Patio de Machuca o su dudoso acierto al ajardinar de forma muy libre los restos arqueológicos del Patal Alto. Falta quizá poner en su justo nivel lo que significaron sus ajardinamientos en la configuración actual de la Alhambra y analizarlos de forma específica.

No era Torres Balbás un hombre poco reflexivo y, aunque no dejó escritos que atendieran con detalle sus opiniones sobre ese campo de su actividad, es posible advertir en sus obras de jardinería una línea de actuación coherente, perceptible en ejemplos tan dispares como los ya citados o como en los cambios que introduce en las plantaciones del Patio de la Acequia o en el trazado del paseo del Secano de la Alhambra.

En el siglo XIX se consideraba que los jardines andaluces, en general, eran, todos, los mismos que hubo en época árabe. Las descripciones que hacían los viajeros románticos y los estudiosos españoles, entre ellos, de forma notable, Rafael Contreras, delataban esa ecuación simplisicima, «jardín andalusí medieval» es igual a «jardín andaluz actual». A nadie se le ocultaba que, todavía hoy, seguimos encontrando manifestaciones de esa concepción, tan cómoda como falsa.

Cuando Torres Balbás comienza su trabajo en la Alhambra la mirada que se proyectaba en España sobre el jardín hispanomusulmán estaba cambiando; la nueva ecuación era, si se quiere, cruel, «los jardines cambian», por tanto, «nada, o casi nada, se puede saber de los jardines del pasado». Francisco de Paula Valladar fue de alguna manera la bisagra que nos permite rastrear ese cambio en Granada. Mientras en unos textos repite los tópicos de Contreras, en otros apunta ya que «Hay tantas alteraciones, y de tal magnitud, en el palacio y los jardines [del Generalife], que no comento la relación transcrita [la de Navagero]», acabando por afirmar que «En los jardines [del Generalife] nada hay digno de mención, aparte del ciprés famoso [el de la Sultana]...».

Es, esta última, la onda en la que se moverá la visión del jardín hispanomusulmán que tendrá Torres Balbás. Los jardines del Generalife son «efímeros y cambiantes, como todos» los jardines. Y, casi parafraseando a Valladar, afirma: «Es relativamente fácil distinguir en el Generalife las construcciones musulmanas de las posteriores cristianas, pero muy difícil llegar a determinar cuáles son las trazas que se conservan de sus jardines anteriores a la Reconquista. Tan sólo las descripciones antiguas nos pueden guiar en esa investigación...».

Y, sin embargo, él se verá en la obligación de intervenir en jardines históricos. Lo hará trabajando en ellos, como ma-



nifiesta, sin la guía que le permite en las edificaciones saber la permanencia, el origen y el momento de incorporación de los elementos. En su quehacer como restaurador se enfrenta con numerosos espacios en los que el vegetal tiene importancia, también con otros en los que usará el vegetal como elemento incorporado. Creo que es posible agrupar su actitud en tres bloques diferentes, que luego, trataremos de demostrar, se comportan de una manera coherente.

## 1ª opción. El vegetal como «ladrillo inconfundible».

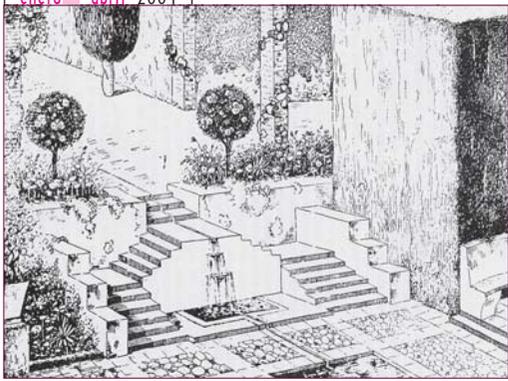
La opción restauradora de Torres Balbás le hacía tener especial cuidado en la diferenciación de lo antiguo y lo nuevo, aquel primer punto de la teoría restauradora que postulara en 1883 Camilo Boito. Siguiendo este dictamen, en algunas de sus restauraciones, Torres Balbás utilizará los vegetales, casi exclusivamente el ciprés, como material para hacer legible un espacio restaurado, evitando así que en esas intervenciones se confundieran sus aportes con los materiales nazaríes.

En el Patio de Machuca se enfrenta con la necesidad de hacer perceptible que se trataba de un patio. Existía tan sólo uno de los dos pórticos y la pared medianera del Mexuar. Restaure la existente, pero completar el patio, haciendo la pared y el pórtico faltantes, planteaba serios problemas. Cómo hacerlos, cómo evitar que se entendiera lo construido ahora como antiguo. Optar por el vegetal como generador de arquitectura solucionaba esos problemas y de paso incluía otro factor en la línea de Boito: convertía lo restaurado en una intervención «notoria». No sólo inconfundible. La pared de ciprés no era la del patio nazarí, pero además es evidente que se ha hecho de nuevo, que es fruto de un restauo. De esa forma en Machuca planta la pared de ciprés y copia el pórtico existente en uno simétrico, de arcos de ciprés recortado.

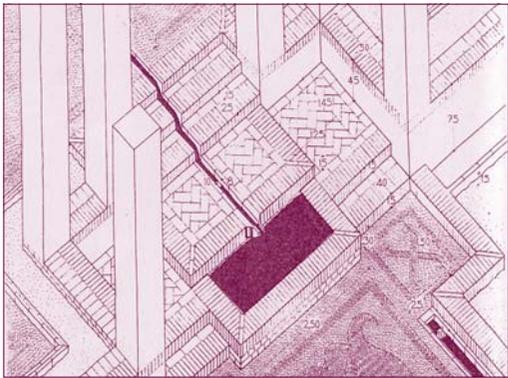
No fue una opción inmediata. La primera obra jardinera en Machuca se limita a dejar el espacio abierto y plantar diez cipreses en el centro. Es en 1927 cuando decide darle aspecto de patio cerrado y, coherentemente, sustituye los diez cipreses iniciales por naranjos, planta de fuerte tradición como componente interior de los patios hispanomusulmanes.

La opción vegetal de Torres Balbás era novedosa. Al menos que sepamos, no se había hecho antes. Aun así, se insertaba en una tradición de la joven restauración «científica». Ya a finales del siglo XIX Giacomo Boni había preconizado el interés de la vegetación en los yacimientos arqueológicos. Escribió varios artículos sobre el tema e introdujo en el Foro Romano algunas plantas emblemáticas de las que había llegado eco en escritos clásicos. Llegó incluso a diseñar para los Orti Farnesiani, que, todo hay que decirlo, había colaborado a destruir para convertirlos en campo de arqueología, algunos trazados en seto que buscaban similitudes con arquitecturas

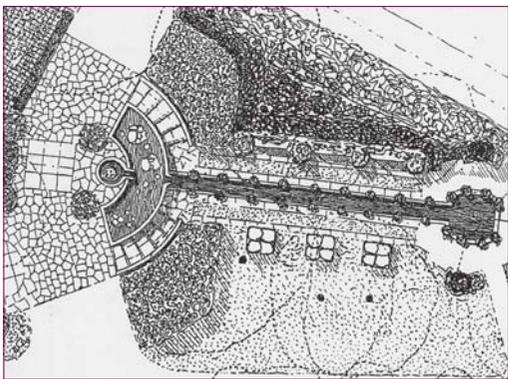
.../...



■ 1.



■ 2.



■ 3.

■ 1. Escalera de J. C. N. Forestier para el jardín de Joseph Guy en Béziers (1918).

■ 2. Escalera del Partal de Torres Balbás

■ 3. Fuente de imitación nazarí y acequia en el jardín diseñado por Marrast para la Exposición de Artes Decorativas de 1925.

■ 4. Terraza de los Jardines Altos del Generalife.

■ 5. Plano de una terraza del Partal. Ambas en dibujos publicados en 1952 por Prieto-Moreno.

.../...

romanas. Él y sus seguidores fueron acusados por sus enemigos, con motivo, como «arquitectos botánicos», acusación que seguramente no era efectuada como un halago.

La obra vegetal del Patio de Machuca se sitúa, en varias fases, entre 1924 y 1927. Algo más tarde su atrevimiento será seguido por otro restaurador italiano, Antonio Muñoz, que en el templo de Venus y Roma usará boj y ciprés para construir columnas y escalinatas. Esta obra se eliminó recientemente y ya no puede verse. También desapareció la «espinas vegetal» del Circo Máximo de la que queda, solitario ya, un ciprés, que funciona como metáfora de una meta del circo. Permanece todavía otra «restauración vegetal», en el Pecile de Villa Adriana; allí, boj y cipreses ayudan a recrear la arquitectura perdida.

La labor didáctica es siempre un problema en la exhibición de ruinas: hacer comprensible el uso pasado, qué son y para qué servían los restos, incomprensibles para los legos. Para eso empleó los vegetales Torres Balbás en la restauración del Patio de Machuca. También lo hizo en otra obra suya. En el patio de la Casa del Chapiz recompone visualmente el ala de edificio occidental con una doble fila de cipreses, que convierten esa zona en una habitación vegetal, prolongación de las habitaciones conservadas. No

hace aquí el pórtico de arcos faltante, posiblemente por haber encontrado restos de la obra, que hoy son visibles a ras de suelo. Aunque coloca dos cipreses al final del eje, para enmarcar la vista y dar un límite visual al patio.

## 2ª opción. El vegetal como adorno.

En otras excavaciones y restauraciones, Torres Balbás optará por usos del vegetal distintos. En el Partal el entramado que sale a relucir de casas, palacios, estanques y jardines es complicado y árido; poco atractivo, por otra parte, para el turismo que comienza a ser una buena fuente de ingresos para la conservación del monumento.

Renuncia aquí Torres Balbás a repetir la experiencia anterior. Sería quizá, incluso, más difícil por las características de los restos. Opta por ajardinar para hacer más amable la ruina. Y lo hace de una forma radical, sin temor a añadir dificultades a la «lectura del sitio» (usando la terminología habitual en este tipo de discursos). Así no le importa plantar adelfas dentro de una antigua habitación, colocar un árbol en una letrina o trazar arriates en lo que fue una calle. Mientras en el Patio de Machuca quien colocó los cipreses para formar paredes y arcos era un restaurador, quien planta el Partal con rosales y boj es un jardinero.

Obviamente eso significaba otro problema, elegir cual era el estilo adecuado para ajardinar el Partal, o lo que es lo mismo la Alhambra, pues la respuesta es útil para compren-

der lo que hace en la Rosaleda del Generalife, en los patios anexos a Machuca o en el Secano de la Alhambra. No le servía imitar la «jardinería hispanomusulmana», entre otras cosas porque Torres Balbás sabía que no se puede imitar lo que existió pero no existe, cuando además no sabemos cómo era, es decir, su forma.

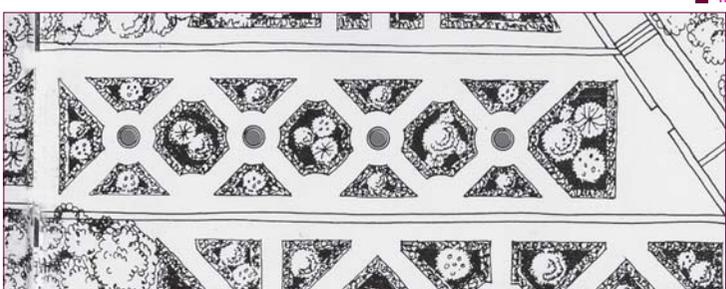
Esta digresión es quizá obligatoria. Puede pensarse que es posible reconstruir un jardín hispanomusulmán perdido sabiendo cuales eran sus trazados, qué plantas, más o menos, pudo tener y cómo eran algunos de sus componentes. Eso es tan simple como pensar que puede pintarse un cuadro perdido de, por ejemplo, Leonardo da Vinci, teniendo como datos que estaba pintado al óleo, en tonos cálidos, con una bella joven y un paisaje muy, muy, bonito al fondo. Evidentemente saldrá cualquier cosa menos el cuadro perdido de Leonardo. Podremos hacer un jardín que juegue con lo que sabemos, o pensamos, fueron los jardines hispanomusulmanes, no reconstruir «como fue» un jardín hispanomusulmán, y mucho menos rehacer de nuevo el estado medieval de un jardín andalusí concreto.

La práctica nos demuestra que Torres Balbás no pensaba tal cosa. Se inclina, y lo hace con inteligencia, por jugar con los elementos de los jardines granadinos de su tiempo. No imita en el Partal la jardinería francesa o italiana, se inspira en la propia ciudad. La tónica de su jardín es la de los cármenes granadinos; no los cármenes ruralizantes tan del gusto de los regionalistas, sino los que él conoce, los que tenían jardines de cuadros con setos de boj, habitaciones de ciprés, pérgolas con rosales y yedras, empedrados de guijos dibujando flores y arabescos. No renuncia a jugar con esos elementos creando nueva jardinería «granadina», por eso la escalera pergolada que sube al mirador del Partal Alto incorpora canalillos en el suelo y quiebras en la línea de subida. Hace del pórtico vegetal el elemento de ritmo y lo repite en sus jardines combinando arcos de rosales y columnas de ciprés, así los vemos en el Partal de los años treinta, limitando con la Rauda.

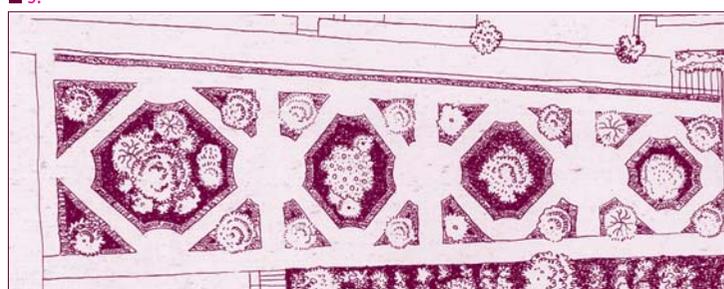
La línea de Torres Balbás será seguida por Prieto-Moreno desde sus primeras intervenciones, que muchas veces retocan las del maestro. Lo que hemos señalado es lo que, de forma indudable, es obra de Torres Balbás, existiendo además elementos redundantes de los años treinta que es difícil adjudicar antes o después de la frontera del 36. Si acaso señalar que en los ajardinamientos de Prieto en el Partal es más evidente la copia del Generalife, sobre todo de las terrazas de los Jardines Altos que imita sin ambages.

Hay en este momento de creación de la estética jardinera alhambrense un importante diálogo entre creadores de jardines. Imitación refinada de la jardinería local es lo que hace Torres Balbás en la Alhambra, lo mismo acababa de hacer José María Rodríguez Acosta en el Carmen Blanco, reinterpretando en clave clásica, y culta, los recursos jardinerísticos de los cármenes, las topiarias, las glorietas, los cipreses, las fuentes, los trazados laberínticos de las minúsculas escaleras quebradas entre terraza y terraza. Lo mismo hace Forestier en sus jardines: recrea la jardinería andaluza y marroquí, hijas para él de la jardinería hispanomusulmana perdida.

Sirve además Forestier de modelo. Las escaleras del Partal que hace Torres Balbás son idénticas a las que traza Forestier para Joseph Guy en 1918, como es también muy de Forestier el pabellón que remata el eje de su primera intervención en ese sitio. Hay más paisajistas europeos en esta línea. Ferdinand Bac en la Costa Azul, y más tarde en México, diseña villas con arcos de ciprés rematados con obeliscos «a la granadina» y arquitecturas que iban de lo árabe a lo colonial y a lo clásico romano. Los Vera utilizan en sus diseños simetrías simples, a veces centradas en pequeños estanques rectangulares. Cierran



■ 4.



■ 5.

los espacios con paredes vegetales en las que tallan puertas arqueadas.

Es el momento en que la burguesía europea abandona los hábitos liberales y masónicos del paisajismo inglés y recupera los fastos de la vieja aristocracia. Eso en jardín se traduce en la recuperación de la formalidad, de la geometría, del lujo material, de la evidencia del artificio. Y se acompaña con frecuencia con la imitación de lo árabe granadino, llenando los hotelitos de los potentados europeos y americanos de acequias con surtidores, fuentes bajas y escaleras del agua de juguete. El jardín granadino (paradigma del jardín árabe) será un ingrediente más del jardín moderno y, de forma destacada, de su vertiente art decó.

Torres Balbás en otra obra, la Rosaleda del Generalife de 1931, antecedente de los Jardines Nuevos del Teatro, que hizo veintidós años después Prieto-Moreno, lleva la finura de inspiración granadina a su nivel más alto. Allí no imita Generalife o cármenes, toma los ingredientes y los pervierte. El trazado es recto pero de varios ejes, el jardín es de rosas, cipreses y mirtos, pues son plantas amadas por los árabes, pero el ciprés forma ya habitaciones cuadradas dispersas en una rígida retícula insólita en la jardinería local. Y la misma elección de la Rosaleda como tema entronca con la moda de esa tipología a principios de siglo. Sin olvidar el apoyo que significaba la presencia de los viveros de Giraud, ya por entonces en manos de Juan Leyva, que ofertaba en sus catálogos más de mil variedades de rosas «nuevas y antiguas».

En la Alhambra Alta hace también jardines «a la granadina», igualmente con innovaciones sobre la tradición. Crea allí la calle de arcos de ciprés que, transformada por el tiempo, aún sirve para circular entre las excavaciones junto a la muralla y los jardines del Secano. Sencilla en su concepción, pero estéticamente eficaz. Muy «granadino-novecentista» en su origen aunque hoy, como ocurre en Machuca, el tiempo le haya hecho perder la elegancia de las formas.

Buena prueba de la opción local de sus ajardinamientos es que a veces respeta jardines de los viejos cármenes de la Alhambra, el de la Mezquita o el de San Matías, por ejemplo. Lo que él hace se entronca con lo que respeta, haciendo difícil percibir lo uno y lo otro por la, digamos, «unidad de estilo».

### 3ª opción. El vegetal restaurado.

La pregunta que falta es si Torres Balbás sólo hizo jardines nuevos, si no restauró jardines. Lo hizo en, al menos, dos casos importantes: el Patio de los Leones y el Patio de la Acequia.

En Leones había un debate, que aún hoy se prolonga. Un juego de hipótesis sobre la escasa documentación existente. Unos piensan que fue en la Edad Media un jardín de paseos elevados y naranjos, fantaseando incluso sobre si el sultán paseaba cogiendo las frutas a la altura de la mano; otros que era un patio de suelo duro donde unos solitarios naranjos daban frescura al ambiente. Torres Balbás pensaba que fue jardín, pero sabía que el único testimonio cierto era el de Lalaing, que en 1502 vio allí mármol en el suelo y seis [grandes] naranjos. A la hora de restaurar el patio fue cauto. Por decencia quitó el coloreado cupulín del templete de saliente, obra de todos conocida y que no hay que comentar, y en el jardín colocó unos discretos naranjos que recordaban el texto de Lalaing. Por cautela también, no quitó la segunda taza de la fuente que con más alegría que acierto quitó más tarde Francisco Prieto-Moreno. En el jardín de los Leones Torres Balbás se comporta pues como un restaurador moderno, elimina lo indecoroso (el cupulín), deja, sea cual sea su opinión sobre el «origen», el testimonio del paso del tiempo (la segunda taza) y permite la lectura de la historia (incorpora los naranjos). Acaso decir que su cautela no fue acompañada de valentía pues los naranjos los puso, y así se conservan, de pequeño tamaño, más la metáfora de un naranjo que un naranjo auténtico. Pesaba más que su convicción de que era un jardín o que el testimonio de Lalaing, su deseo de no entorpecer la visión libre del patio.

Sus dudas debió tener si damos crédito, como es prudente, al testimonio de Georges Marçais, que en 1941 afirma: «El

suelo que estaba, cuando lo vi en mi último viaje, desprovisto de vegetación, debía estar primitivamente ocupado por arbustos y flores, al centro de los cuales se elevaba la fuente y sus doce leones de mármol. El arquitecto que tiene el peso de restaurar el monumento y que se ocupa notablemente de esa tarea delicada, el señor Torres Balbás, meditaba en devolverle su apariencia vegetal».

En el Patio de la Acequia restaura con más atrevimiento. Encuentra el jardín casi plano tras el cambio que sus «propietarios» le habían dado en 1890. Decide darle vigor sin temor a que las plantaciones «oculten la arquitectura». Seguramente no pasa por alto que la arquitectura allí es, también, arquitectura vegetal, que la importancia del sitio no es tanto que conserve un pórtico árabe como que sea la plantación estrictamente ornamental más antigua del mundo (con permiso, quizá, de algún jardín japonés). La forma que escoge de realzar el jardín es devolverle la imagen que tuvo antes de 1890, volver a incorporar los arcos de ciprés paralelos a la acequia, que tuvo en casi todo el siglo XIX. Los cambia en su forma, no los talla con la línea ojival que tuvieron, sino que los rediseña en trazos rectos, con aspecto similar a los que hizo en el Patio de Machuca. Esta intervención fue, parafraseando al propio Balbás, efímera como todos los jardines, y Prieto-Moreno eliminará los arcos para instalar unos cilindros, también de ciprés recortado, que, *mutatis mutandi*, fueron también efímeros.

### La coherencia jardinera

¿Qué unifica los grandes apartados de ajardinamientos que hemos presentado? En todos los casos, incluso en el Patio de Machuca, Torres Balbás asume el «genio del lugar». Piensa que el jardín adecuado para los monumentos nazaríes es su heredero, el jardín granadino que él conoce. Tanto el de principios del XX como el de finales del XIX, tanto el jardín regionalista como el viejo jardín romántico granadino, del que aún quedaban restos y que era el que de forma mayoritaria circulaba en fotografías, cuadros y grabados. Juega con él, lo reinterpreta, no hace pastiches, se comporta como un creador, no como un copista. El arrayán, el boj, el ciprés recortado en arcos y en paredes, el ciprés solitario marcando verticales en los parterres, los frutales, los setos de geometrías simples, las fuentes bajas tradicionales, los caminos de empedrado, los arcos y pérgolas de rosales. Un léxico que respeta y utiliza para construir frases nuevas.

Si la Alhambra y el Generalife han sido fuente de inspiración para paisajistas de todo el mundo, puede decirse que el aprendizaje de la Alhambra que hoy hacen los paisajistas modernos está realizado con el filtro que puso Torres Balbás. Ciertamente no era un mal filtro. ■



■ 6.



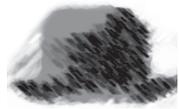
■ 7.

■ 6. Los jardines del Partal en 1926. En *Jardins d'Espagne* de Gromord.

■ 7 y 8. El Patio de Machuca en su primer ajardinamiento, en *Jardins d'Espagne* de Gromord, 1926, y tras el cierre con cipreses y colocación de naranjos, en foto de Leonardo.



■ 8.



José Carlos Rosales



artes

Dos exposiciones muy distintas, pero también muy semejantes, han traído a Granada, en los últimos meses del año pasado, el viejo tema del desnudo en las artes plásticas. La primera de ellas se abría bajo un título claramente prometedor: *Desnudo. Una tradición moderna en el arte español*. La segunda, menos académica y rigurosa, repartida entre espacios distintos y distantes —la emblemática *Casa de los Tiros* o la universitaria *Corrala de Santiago*—, se nos presentó bajo un lema ampuloso, casi enciclopédico: *Los caminos de Eros. Arte y Amor a lo largo de los tiempos*. Una y otra —cada una a su modo— suponen un acercamiento a la larga y rica tradición del desnudo en la pintura europea de los últimos cien años, incluyendo la segunda algunas incursiones dispersas en culturas tan ancestrales y lejanas como la precolombina o la japonesa. Acompañadas de esmerados catálogos, estas dos muestras son un pretexto magnífico para hilvanar algunas ideas sobre el desnudo en el arte, o sobre el arte del desnudo, pues, cuando se habla de arte erótico, nunca se sabe con precisión dónde acaba el cuadro ni dónde empieza la pulsión que originó la pintura.

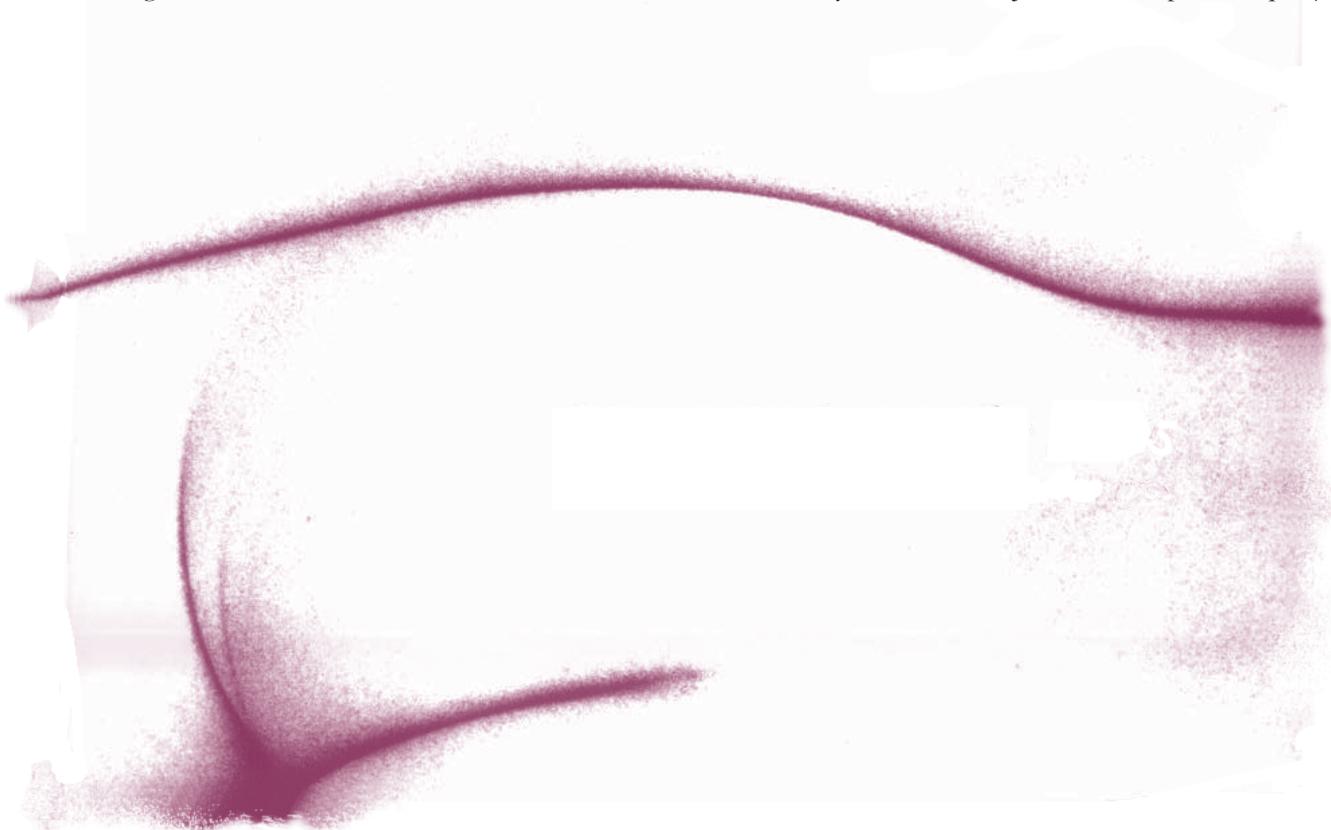
En los inicios del siglo XX, la tradición plástica del desnudo se vio enriquecida poderosamente con registros sensuales muy novedosos y apuestas ideológicas desafiantes y provocadoras: poco a poco la pintura se fue liberando de buscar una coartada que explicara —o excusara— la presencia en el cuadro de un cuerpo desnudo, generalmente de mujer. Pensemos en el siglo XIX; por ejemplo, en Manet y en su lienzo *La merienda campestre*, una pintura que originó cierto escándalo cuando fue expuesta en 1863: aparecían en él dos figuras femeninas desnudas en medio de una es-

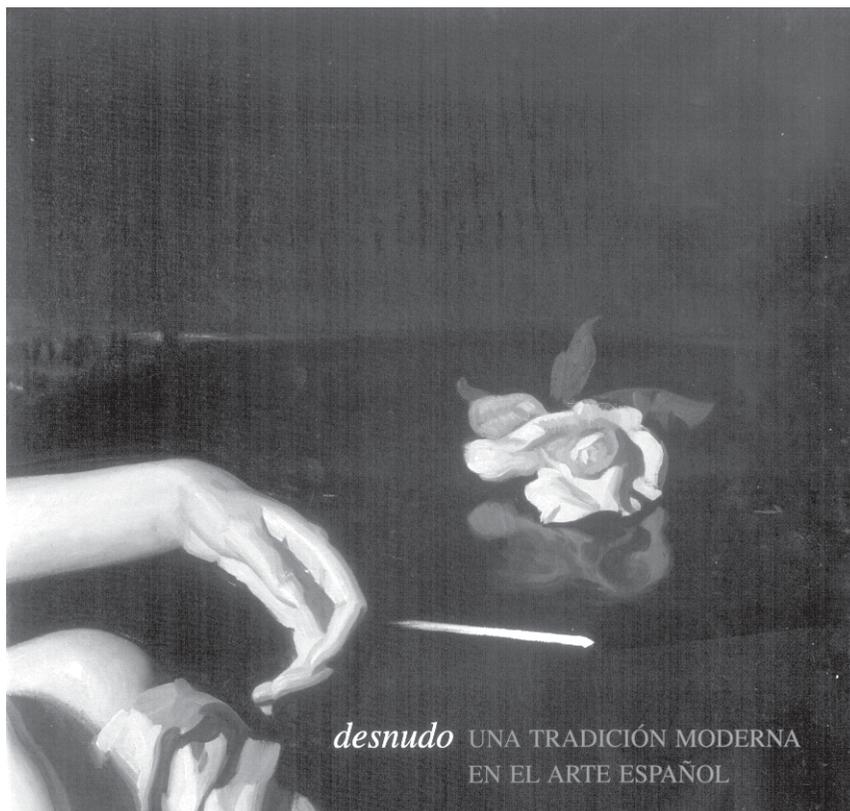
# Desnudos con luz y sin luz

cena cotidiana, dos desnudos que ya no eran la expresión de un mito o de una alegoría. Sin embargo, hasta que no llegaron las vanguardias —con Modigliani o con Picasso—, el desnudo pictórico no se atrevió a recoger, en toda su plenitud, el descaro o el deseo, la soledad o la finitud, el desamparo o la tristeza, que todo cuerpo humano puede expresar cuando está desnudo.

Sería muy largo recordar ahora todo el complejo proceso que el arte contemporáneo moderno ha recorrido hasta encontrar en la expresión de los cuerpos desnudos una gama extensísima de significados y lenguajes. Desde *Las señoritas de Avignon* (Picasso, 1907) o el *Desnudo bajando una escalera* (Duchamp, 1912), hasta *El sueño causado por el vuelo de una abeja* (Salvador Dalí, 1944) o *Desnudo recostado* (Cristóbal Toral, 1981), la pintura del siglo XX nos ha dejado un largo repertorio de poderosas trasgresiones y matices, de enfoques descarados, de atrevimiento y desamparo. Llamen por todo ello la atención los ambientes y los motivos dominantes en la primera exposición que comentamos: una coherente recopilación de desnudos españoles que se expuso tanto en el emblemático *Carmen de la Fundación Rodríguez Acosta* como en el *Centro Cultural Puerta Real*.

Dejando a un lado la casi exclusiva presencia de cuerpos femeninos, la impresión que podían producir bastantes desnudos de esta primera exposición es la de un cierto olor a cerrado y sacristía. La mayor parte de los cuerpos femeninos expuestos estaban rodeados de oscuridad culpable (Zuloaga) y de terciopelos ásperos (Anselmo Miguel Nieto), de pesados cortinajes (Julio Romero de Torres), de disimulo y de ocultación (José María López Mezquita). Eran





mujeres recluidas en habitaciones o paisajes cerrados (Gabriel Morcillo), tumbadas en el sofá de una casa sin ventilar y sin luz (Daniel Vázquez Díaz), o de pie en un estrado artificial y rancio (Gustavo de Maeztu). De alguna manera estos cuadros –por regla general, magistralmente ejecutados, sobre todo los de José María Rodríguez Acosta– reflejan muy bien lo que desafortunadamente supuso en la cultura española, durante demasiado tiempo, el cuerpo femenino desnudo: una prohibición, una imagen robada, una fantasía sin consecuencias. Algo parecido a la condición femenina en la España más castiza.

Tal vez por eso no sea sorprendente una cierta –y anticuada– monotonía en muchas de las pinturas de esta primera exposición. Daban la impresión de estar destinadas a desahogos puritanos y enfermizos. Y, lo que es peor, muchos de estos cuadros están concebidos como si buena parte de las rupturas artísticas de las primeras décadas del siglo XX no se hubieran producido. Pero así es un segmento significativo de la historia moderna de la pintura española. Y eso es lo que hay: porque una sociedad como la nuestra no tenía, hasta hace muy poco, la capacidad suficiente de producir otro tipo de pinturas. A pesar de todo había excepciones. Por ejemplo, el espléndido desnudo de José Gutiérrez Solana –acertadamente utilizado como cartel de la exposición– que, aunque impregnado también de una cierta oscuridad, recoge la mirada desafiante y confiada de una mujer que no oculta nada. O los tres lienzos de Joseph Togores –*Nus* (1922), *Femme endormie* (1924) y *Nu* (1932)–, tan llenos de luz y de calma, de sensualidad, de atrevimiento moderado, especialmente el de 1932. Sin embargo existen, por fortuna, otros desnudos más vivos o más radicales (los citados de Picasso, Dalí, o Toral, por ejemplo) en la tradición de la pintura moderna española. Pero esos desnudos no estaban recogidos en la muestra que comentamos: Jaime Brihuega nos habla de ellos en el valioso epílogo con el que se cierra el estupendo catálogo de esta primera exposición. Y menos mal que existieron, lo contrario sería tristísimo.

La segunda exposición tenía más luz, era más ambiciosa, pero también más gratuita: aquí –bajo el título ya comentado de *Los caminos de Eros. Arte y Amor a lo largo de los tiempos*– lo mismo valía un óleo respetable que una jarra para turistas jubilados, un amuleto prehistórico del siglo

XX que la fotocopia de una vieja postal. Todo vale. Se pretendía hacer una historia mundial del arte erótico y apenas se llegaba al desvelamiento público de una interesante colección erótica particular y continuada que, como todas las colecciones particulares, se ha dejado llevar por el azar o por la moda, por los fantasmas privados o por las coacciones morales. Sin embargo, en medio de una cierta genitalidad intrascendente o vanamente trasgresora, nos tropezamos con algunas piezas diferentes y notables: la cerámica de Ruiz de Almodóvar (*Ensemble a trois*), la escultura de Alejandro Gorafe (*Con las manos en la masa*), el lienzo de Juan Vida (*El río de la miel*), o la acuarela de Cayetano Aníbal (...*Entre la piel y la seda*). En estos casos hay luz, pero también hay sentido, pensamiento, trabajo. Y es que no basta con desnudar un cuerpo, o dejarse atraer por un enfoque básicamente genital, para llegar a la experiencia erótica, sobre todo si estamos hablando de arte erótico. Hace falta algo más: inteligencia, atrevimiento. No olvidemos que, como dice Juan Vida en el catálogo de *Los caminos de Eros*, “los cuadros explícitamente eróticos suelen tener carácter de confidencias privadas destinadas a no trascender el ámbito del taller”. Pero como todo lo que sale de la mano del artista moderno termina siendo de dominio público, el espectador puede tropezarse entonces, cuando se acerca al arte erótico, con piezas que, carentes de ambición y de pericia, son simples retazos de un deseo plano o meramente retórico y vacío, pueril, inofensivo. Ahíto de desnudez en una época en la que el desnudo del cuerpo o del alma son el mejor disfraz para taparlo todo, con el arte erótico nos puede ocurrir como con tantas otras cosas, que el exceso pueda ser peor que la enfermedad. Al fin y al cabo, el arte erótico ha basculado siempre entre la ostentación y la reserva, entre la luz y la penumbra. Pero a la vez ha sido una apuesta inquietante. Y algunos de los materiales recogidos en *Los caminos de Eros* –por ejemplo, los chistes o algunas fotografías– ni son arte ni inquietan. Son bromas de colegio de monjas, chascarrillos de bar, fantasías de cuartel. Para ese viaje no hacían falta tantas alforjas.

En fin, dos exposiciones que nos han permitido acercarnos una vez más al espinoso tema del desnudo en la pintura, un desnudo que hoy, por fortuna, ya no gira exclusivamente alrededor de los cuerpos femeninos. ■



Sergio Hinojosa



piniones

En un dibujo realizado con pincel en aguada, al que Goya asignó el número “98”, se representa a una mujer víctima de la más cruda represión. Su cuello está sujeto por una argolla de hierro a una empalizada, sus manos atadas a la espalda y sus pies se apoyan forzosamente en el suelo, prendidos a un cepo que inmoviliza por completo su joven cuerpo. En la base del dibujo, con la misma tinta sepia, una inscripción aclaradora: “por liberal”.

No es un puro ejercicio de imaginación. La cara de dolor por el terrible tormento no hace concesiones. La anotación no es superflua. Según el antiguo director del Museo del Prado, D. José Manuel Pita Andrade, esta expresión deja constancia de un uso precoz del nuevo sustantivo “liberal”. “Liberal”, como adjetivo, venía designando desde la primera edición del *Diccionario* de la Academia en 1734: aquel “que graciosamente... hace bien y merced a los menesterosos [sin] dar en el extremo de pródigo”, es decir, “generoso, bizarro y que da y socorre, no solo a los menesterosos sino a los que no lo son”. Pero como sustantivo es en estos momentos cuando comienza a usarse, durante el proceso constituyente a Cortes, en la Cádiz de principios del siglo XIX. Juan Marichal lo fecha por vez primera en un discurso del conde de Toreno entre octubre y noviembre de 1810. Desde ese momento la sustancia “liberal” se encarna en los sujetos y sirve para identificarlos frente a otros que se oponen a las reformas. La cita que recoge Marichal de Toreno reza así:

“...durante esta discusión y la anterior sobre América manifestáronse abiertamente los partidos que encerraban las Cortes, los cuales, como en todo cuerpo deliberativo, principalmente se dividían en amigos de las reformas y en los que les eran opuestos. El público, insensiblemente, distinguió con el apellido de liberales [a quienes] a menudo en sus discursos [incluían] la frase de *principios* o *ideas liberales*; y de las cosas, según acontece, pasó el nombre a las personas”.

El dibujo de Goya parece ser un poco posterior, toda vez que los liberales poseen ya una identidad y son perseguidos

por lo que representan frente al absolutismo fernandino. Pero es ésta la primera vez que aparece en una obra de arte bajo esta nueva acepción. Podríamos decir, su primer *uso plástico*. Una mujer cruelmente encadenada “por liberal”. Mariana Pineda contaría por entonces 9 ó 10 años.

Lo que cristaliza en este sustantivo venía gestándose desde que la guerra contra Napoleón (1808-1814) hubiera consagrado la combinación guerra de guerrillas y el pronunciamiento como un modelo de re-



# Mariana Pineda

## La heroína del silencio

sistencia nacional. Y es en esa gesta donde las nuevas aspiraciones trataron de alcanzar un estatuto de ley y sustancia.

Después de las vergonzosas abdicaciones de Bayona (Carlos IV en Fernando VII y éste en Napoleón) vino el efímero reinado de José Bonaparte; y luego, en 1814, apoyado por el manifiesto de “los Persas”, el rey “Deseado” disolvió el parlamento el día 10 de mayo, y detuvo al día siguiente en Madrid a los regentes.

Las primeras medidas de Fernando VII son claramente represoras, y la represión se centra en todo aquello que huele a liberal y a Cortes de Cádiz. Pero los héroes ya tienen una entidad política y han constituido sus ideales. La lengua los ha sustantivado y ahora su organización oculta y subterránea está estrechamente relacionada con las logias masónicas. Mariana aún no parece fascinada por lo que ahí se oculta y tampoco parece estar al tanto de estas cuestiones, más bien se debate en el estrecho margen que la ideología del momento depara a las mujeres. Aún en esa época, la Iglesia es para ellas el principal nodo de transferencia y aprendizaje, y es también la fuente más importante del discurso social, para entender los afectos y comportamientos de quienes se reconocen como *mujer*.

La tutela eclesiástica sobre las mujeres había sufrido un giro con la revolución francesa. El proceso de secularización y mercantilización de la familia no es ajeno a este proceso que, en España, se modularía con la invasión napoleónica. Hay que tener en cuenta a estos efectos que la organicidad social surgida de las Juntas, ante el vacío de poder de la monarquía, ligó lemas y principios contradictorios del Antiguo y Nuevo Régimen. Y tampoco hay que olvidar que la Iglesia trató de limar todo asomo de cambio drástico en este movimiento social contra la invasión francesa.

En ese marco hubo desde luego mujeres que ganaron un cierto e inusitado protagonismo. El caso de Agustina de Aragón —Agustina Zaragoza Doménech— alcanzó un relieve claramente mítico. La irrupción de esta mujer en el espacio público en plena Guerra de la Independencia nos hace pensar en un modo de heroicidad hasta entonces reservado a los *hombres*.

Agustina se lanza brava a la contienda, el discurso la ensalza con la fuerza de una heroína neoclásica, y así va a ser retratada posteriormente por su nieta. Pero en ella no hay asomo *liberal*, tan sólo un naciente sentimiento patrio definido *contra* los franceses. Su notoriedad se encaja con moldes antiguos, que para nada hacen referencia a la mujer burguesa. Su propia hija escribirá más tarde su biografía novelada llamándola “Ilustre heroína de Zaragoza” o “Amazona de la Guerra de la Independencia”, apelativos que remiten no al objeto ideal privado y doméstico, sino a un drama de lo público encajado en una épica llena de heroicidades para eternizar la muerte, o para olvidar la vida concreta y contingente. Sin embargo, esta hija suya, Carlota Cobo, a pesar de esos apelativos, habita un mundo burgués, y a la vez que introduce ya la dimensión privada del drama —sinuoso y efectista—, priva a la mujer de la calidad de sujeto político. En un diálogo que alude a la invasión de Napoleón, su primer marido le increpa: “Eso debe serte indiferente; las mujeres no han sido criadas para la política; empero tú, Agustina, quieres descollar sobre las de tu sexo: eres altiva como un monarca, orgullosa como un prínci-

pe de sangre, notándose en ti circunstancias tan particulares, que es difícil comprenderte”.

La novela se publica muy entrado ya el siglo, en 1859, como homenaje a su madre muerta en 1857.

Mariana Pineda también se eleva como un mito sobrepasando la historicidad del momento. Pero Mariana es ya *liberal*, y representa no sólo una dolorosa injusticia del Antiguo Régimen, sino la urgencia de una libertad que emana de las exigencias de una nueva identidad, reflejo de la nueva sociedad burguesa.

Mariana muere por liberal, por apoyar la causa liberal, pero no se constituye explícitamente en prototipo ni en ideal de la mujer burguesa a la que apunta el liberalismo. La notoriedad pública que alcanzará luego, la sustrae en cierto modo a este ideal, pues el recato y la discreción son difícilmente compatibles con tal notoriedad. Además, esa dimensión pública de las heroínas corre el serio peligro de deslizarse hacia otros significados morales muchos más nefandos. Las mujeres con excesiva dedicación pública serán puestas en serie con expresiones tales como “mujer pública”, haciendo resonar en ese eco el abandono de su esencia doméstica y, por tanto, de los cuidados más *naturales* que la familia requiere. El mito coetáneo de Agustina de Aragón, “La Dolores”, apunta ese sentido.

Esta transformación de “la mujer” la recoge también la doctrina católica. Pero lo hace más tardíamente, cuando el poder de la burguesía es ya incuestionable. De todos modos, tampoco entonces esa irrupción en lo público será muy del grado de la Iglesia, pues, aparte de otros motivos más ancestrales, pronto vino a asociarse la postura comprometida y beligerante con el movimiento liberal, que ya por entonces se decantaba legislativamente de la defensa realista. Y a pesar del entusiasmo que algunos clérigos mostraron en un primer momento frente a esta invasión, pronto aprovecharon cualquier ocasión para poner toda clase de trabas a lo que se legisaba en Cádiz. Las dignidades y los regulares encabezaron, junto a una nobleza desarticulada y apenas beligerante, esta defensa del Antiguo Régimen. Y si bien las ideas ilustradas habían sido objeto de una interpretación maligna y tremendista, ahora lo serán los peligros imaginados sobre el ideario liberal.

La lucha contra estos ideales comenzaba bien pronto y desde la raíz. El colegio de Niñas Nobles, donde estudió Mariana durante sus primeros años, no era ajeno a esta tendencia conservadora. Durante el proceso constituyente de las Cortes se intentó renovar la educación (informe Quintana) decretando un Reglamento General de Instrucción Pública, inspirado en el *Rapport* presentado por Cordoncet a la Asamblea Nacional Francesa en 1792. Pero la reacción absolutista no se hizo esperar y quedó sin efecto.

En el ámbito educativo, por entonces elitista y minoritario, los asomos de “libertad” tras la revolución no dejaron de ser anecdóticos. La libertad en el mencionado decreto se entiende tan sólo como libertad para crear centros escolares, y éstos ni tan siquiera se contemplaban como los edificios específicos que luego serán. La enseñanza, pues, seguía en manos del Antiguo Régimen y sus “centros” estaban provistos de los elementos indispensables: el crucifijo y la tarima. Otros complementos lucirán en sus viejas paredes como los encerados o carteles en los que se recordaban las oraciones de entrada y salida, algunas máximas cristianas, la tabla de multiplicar y el emblemático abecedario.

En un cuadernillo del Colegio, conservado en la Biblioteca del Hospital Real de Granada, se informa de las actividades orientadas a educar a las aspirantes:

“Se las instruye en Doctrina cristiana, leer, escribir, contar, gramática y ortografía castellana, hacer todo el abecedario de letras bordadas con la pluma: coser toda clase de blanco y color: bordar en lo mismo, en oro y cañamazo; contar todo género de ropa blanca; hacer media de diferentes clases bordadas y de nudillo; marcar con todas letras; planchar, rizar, y todo el demás mecanismo respectivo al gobierno de una casa”.

Y como condición necesaria para recibir las becas del Arzobispado se les exige una pertenencia a clara estirpe:

“...han de acreditar ser naturales del Arzobispado, hijas de legítimo matrimonio, huérfanas de padre o madre, tener la

edad de ocho a quince años, y practicar la competente información de limpieza de sangre”.

El cuadernillo está fechado en 1831, el mismo año en que Mariana es llevada al patíbulo. Atrás han quedado la constitución de 1812 y el Trienio Liberal, pero aún persisten las condiciones y las salidas propias del Antiguo Régimen:

“A las antiguas alumnas se les podrá recompensar con cierta dote otorgada por el Arzobispado y a varias plazas en conventos sin necesidad de aportar dote”.

Las labores citadas como instrumento para “el gobierno de una casa” no están, sin embargo, orientadas a ejercer un dominio seductor en el hogar, sino a proporcionar la dote necesaria al intercambio simbólico del matrimonio.

En estas escuelas de la España agraria aún no hay libros de texto que homogeneicen, y a lo sumo, alcanza como elemento más común la “cartilla agraria” para aprender a leer y escribir. Y esto, pese a que en algunos casos como el señalado se recoja la posibilidad de recibir una educación musical. Y parece claro que en el caso de la educación de las niñas y de las jovencitas no se había consolidado aún una educación de “adorno” tal como sucedió a partir de la segunda mitad del siglo. Es verdad, que la música ya estaba adquiriendo el carácter de elemento potenciador de la sensibilidad femenina, pero en el horizonte apenas habían aparecido las primeras manifestaciones poéticas del alma femenina.

Las niñas que crecían y se hacían mujeres tenían un destino incierto en esta sociedad cambiante que, poco a poco, se quitaba sus viejas vestiduras nobiliarias y serviles para hacerse con el tocado de la mujer burguesa. De todos modos, la Iglesia seguía siendo la que se encargaba de distribuir las virtudes apropiadas y los límites morales por donde podían transitar estas fieles.

De 1820 a 1823 los liberales detentan el poder. Pero, no nos engañemos, tal como analiza Serrano García en su *El fin del Antiguo Régimen: Cultura y vida cotidiana*, tampoco los liberales tendrán interés por fomentar otro tipo de educación en las mujeres durante el Trienio Liberal. Hasta muy avanzado el siglo XIX, el Estado no asumirá el compromiso de crear escuelas de niñas y, una vez que lo haga, orientará esta enseñanza según el modelo liberal de esposa madre y primera educadora de sus hijos.

La represión que siguió al Trienio Liberal fue la más dura que había conocido el país. En Granada, la Segunda Restauración es celebrada de manera clamorosa. Tal como recoge Gallago Burín: “... en la Plaza Bibrambla, la multitud arrancó la lápida que daba nombre a la Plaza “Constitucional” haciendo pasar sobre ella al Comandante General, que llevaba el retrato del Rey. Y la sustituyó por “Real Plaza de Fernando VII” (...) Unido a la comitiva el Cabildo de la Catedral, dirigiéronse todos, llevando el retrato bajo palio, a aquél, donde se entonó el Tedeum”.

Con esa involución también se retrasó el diseño de la mujer burguesa moderna. Y aunque la literatura ya la había fabricado, su realidad social tardaría un tiempo en imponerse. En efecto, la literatura ya había creado personajes y modelos de lo que era deseable para esa identidad de mujer que se perfilaba con el ascenso de la burguesía. El dramaturgo Leandro Fernández de Moratín, a finales del siglo XVIII, ya había desplazado las pasiones de lugar en ese espacio vacío que es el teatro. Como afirma Juan Carlos Rodríguez, ahora, “...el campo de batalla se nos fue convirtiendo paulatinamente *en la sala de estar*.” Y ese será el dominio elegido para el hacendoso “ángel del hogar”.

Mariana no será exactamente un ángel del hogar. A pesar de ser hija de un capitán de navío, D. Mariano Pineda, con una desahogada posición social, aún no se ha expandido esa ideología



.../...



del espacio privado de consumo denominado “hogar”. Su infancia lleva la marca de una circulación anterior del intercambio social de *la mujer*. La posición social no depende de lo conseguido mediante la laboriosidad o el esfuerzo meritorio, sino de la cuna y la herencia. La mujer no ocupa ese lugar de válvula y de respiro al esforzado pequeño burgués ni de distribuidora del goce como usufructo burgués de la propiedad privada, sino el de mantener una línea de descendencia, a través de la cual se transmite y perpetúa el apellido y la fortuna.

Sin embargo, Mariana también escapará a ese destino. Encajada como está en un momento de transición, llevará una vida azarosa en la infancia y pronto casará a los 15 años con un mozo militar y liberal, aunque no particularmente brillante. Enviudará muy joven, entrando tal vez por amor en los círculos liberales. Las visitas a la cárcel, en donde un tío de su marido, el clérigo Pedro García de la Serrana y un primo suyo, el capitán Fernando Álvarez de Sotomayor, cumplían condena a raíz de las redadas del 27, darán cuenta de su compromiso por la causa liberal. Sin embargo ninguna relevancia ni fama obtendrá en vida. Ni Espoz y Mina, ni Pedro Temes, comisionado del general en Granada para lograr un acuerdo con Torrijos, ni ningún otro líder mencionó su nombre. Sólo tras su ejecución habrá palabras encomiables para ella. El enlace de Torrijos en Granada, Juan Rumí, en una carta dirigida al general, en la que se queja de la Junta de esta ciudad, se apena y exclama:

“¡Qué de poco sirven estas gentes! Repito a Vd. que no cuento para mi golpe de mano con alguno de estos personajes: los que dejaron ahorcar a la *lindísima heroína* (Mariana Pineda), y me han dejado también después de tantas ofertas con la sentencia de muerte ensima [sic].”

Tal vez fuera injusta su apreciación, pues por entonces Granada era el bastión absolutista contra todo intento de pronunciamiento liberal y todos los sospechosos de liberales o amigos de éstos eran seguidos muy de cerca. Tal como afirma Irene Castell en *La Utopía Insurreccional del Liberalismo*, “La revolución francesa de 1830 sustituyó el trono de los Borbones por la monarquía constitucional de Luis Felipe, duque de Orleans, y precipitó la progresiva desintegración del orden político de la Europa de la restauración que venía gestando durante la época de 1820 a 1830.” Y este proceso exacerbó la represión en el régimen absolutista español. Los liberales ahora podían contar con una ayuda de Francia y esto suponía el mayor peligro.

Muy pronto se desharía esta ilusión; sin embargo, la represión máxima ya estaba desencadenada. Además, a la situación internacional había que añadir una nueva y particular vigilancia. Las mujeres se habían convertido en vehículo privilegiado de la expansión liberal. Al menos así lo interpretaron los absolutistas. Según escribía El Marqués de Custine a Jules Janin el 23 de julio de 1831: “... el Consejo de Ministros, con Calomarde a su cabeza., advirtió al rey de la nueva táctica de los liberales, que habían decidido enrolar a muchas mujeres a su invisible ejército. Estas escuadras de Amazonas han aterrizado a Fernando VII. Por eso decidió escarmentarlas, sobre la marcha, sin pensar que ese mismo terror permitiría a sus enemigos sondear la medida de su fuerza y de su debilidad.” Y la cita que trae a colación Antonina Rodrigo, en su detallada biografía de Mariana Pineda, prosigue:

“Lo que parece cierto es que esta ejecución ha causado un impacto de indignación en los habitantes de Granada, casi sin distinción, y que la víctima ha despertado un interés general.”

Las mujeres habían pues adquirido una relevancia en los asuntos públicos de modo indirecto, pero marcando nuevos derroteros a su significación social. Su ejecución fue a garrote ordinario. La cruel ironía había hecho que el rey, para celebrar

el cumpleaños de la reina, tuviera a bien abolir la horca y ordenar el cumplimiento de la pena capital en garrote ordinario para los reos del estado llano, en garrote vil para los delitos infamantes y en garrote noble para los hijosdalgo.

Ella había sido arrestada en su casa por estar en posesión de una bandera tricolor y unas letras dispuestas para bordar en ella: Libertad, Igualdad y Ley. Ramón Pedrosa Andrade, subgobernador de Policía y Alcalde del Crimen a la sazón, estaba autorizado por el Ministro Calomarde, para indultar a la reo a cambio de la delación de sus correligionarios. “El padre fray Juan de la Hinojosa, reiteró el *consejo* de aceptar la indulgencia, pero Mariana se negó a semejante bajeza”. Ni un poder ni el otro consiguieron arrancarle confesión alguna, salvo aquellas palabras que la inmortalizaron: “El recuerdo de mi suplicio hará más por nuestra causa que todas las banderas del mundo”.

Días después de su ejecución, en una crónica de La Gaceta de Madrid de 7 de junio de 1831, aludiendo a la joven Mariana, se decía: “Si aún son más dolorosos estos castigos en las mujeres que en los hombres, no por ello dejan de ser tan precisos para el escarmiento, especialmente después que los revolucionarios han adoptado la táctica villana de tomar por instrumentos y escudos de sus locos intentos al sexo menos cauto y más capaz de intentar la ajena compasión. Toda la Península goza de perfecta salud”.

Tal vez la muerte de Mariana dejó constancia de un nuevo objeto del poder político y de la represión: en efecto, las mujeres servían de enlaces privilegiados a los liberales. Dada la poca vigilancia que pesaba sobre ellas esto era posible, pero a partir de este momento, la mirada pública encuentra en la mujer no ya sólo es un peligro moral, sino un peligro político. Aunque sea bajo la consistencia degradada de “instrumento”, ya se la concibe como posible enemigo. Por contra y en espejo, del lado liberal, se encuentra en esta emergencia política al instrumento valioso de la causa de la libertad. Ambos polos del discurso de lo público la consideran instrumento y no sujeto político, tal como demostrará la sinuosa historia del sufragio universal.

Por estas razones hemos de considerar a Mariana no como un sujeto político, sino como un ejemplo moral relativo a la entereza y a la fidelidad. Sus coetáneos vivieron el terrible suplicio de esta mujer no como un acontecimiento político relativo a la mayoría de edad de las mujeres, sino como un signo moral de desmesura del poder político acosado. “Desde el día de la ejecución, —escribe Custine— en Granada reina el terror, y las personas de por aquí evitan a los extranjeros como si fueran agentes provocadores. Cualquier conversación sobre los asuntos públicos no prospera. Se tiene incluso por peligrosa cualquier tipo de alegría algo ruidosa. Sólo el aburrimiento es tranquilizador. Esta estancia es la mía, en este lugar que otras veces se caracterizó como el imperio del placer y de la locura”.

Tal vez el mito olvide el ser contingente: Mariana encarcelada, entristecida, acosada, abatida, enferma y dubitativa, para sacralizar *un decir* que sobre esta presencia se erige imbatible y, de este modo, encarnar el ideal de aquellos hombres y mujeres aplastados por la ley del silencio. Sujetos sometidos y reducidos paradójicamente a un silencio a la par que, franqueando todas sus resistencias físicas y morales, se les obligaba a hablar sin cesar de *los otros*, de todo aquello que pudiera delatar a los “sediciosos” y “enemigos de la Patria” puesta en peligro. El sistema paranoico también llegó a tomar por objeto de vigilancia a ese sujeto hasta ahora identificado como indefenso e incauto. La mujer podía esconder su rostro tras el abanico no sólo para seducir, sino para poner en peligro la integridad política. Mariana no fue una víctima por ser sujeto político libre, sino por ser objeto vigilado de una dinámica paranoizante: aquella que genera la pérdida de referencia y de ubicación del peligro para el poder. Todos los sistemas totalitarios se saben objeto de esta amenaza dislocada, por eso son tan concienzudos en definir su objeto y su estrategia de represión. Si Mariana simbolizó la causa liberal, sobre todo a partir de la exhumación de sus restos por el Ayuntamiento granadino en 1836, no fue tanto por predicar una libertad política desde su lugar de mujer, cuanto por el silencio moral que guardó y

Mariana Pineda antes de la ejecución



por la fidelidad que mantuvo a los liberales frente a sus verdugos. La ritualización a partir de este homenaje llegó al extremo de hacer procesiones durante años y dedicarle, tras larga espera, un monumento en la entonces Plaza Bailén en 1873. En aquella ocasión gloriosa surgió la voz popular antigua:

¡Mariana! ¡Bendita tú eres, / entre todas las mujeres, / y bendito el ideal / que te dio este pedestal!

No fue por su calidad de sujeto libre por lo que se vio envuelta en el ropaje del mito y la palabra piadosa del *Otro*, sino por su fidelidad de mujer callada, capaz de inmolarse ante los anhelos e ideales de *los otros*.

La segunda República recogerá este mito y Lorca lo elevará a la décima potencia, orientándolo como mito poéti-

co, en el que la versión romántica del amor jugará un papel relevante y en donde la libertad adquirirá, a raíz de la guerra civil y la dictadura de Franco, toda la fuerza política de oposición al tirano. La muerte de la heroína abrió brecha en el silencio absolutista y la del poeta convirtió este mito en un mito del amor y de la libertad política. Aún no había llegado a ser un mito de la liberación de la mujer, porque ésta aún no era un sujeto político reconocido como tal.

Es curioso que, en Granada, no sea en absoluto usual el nombre de Mariana. Tan sólo he conocido a una joven en toda mi vida que lleve ese nombre. Es la hija de un gran amigo y, desde luego, le hace el honor que merece por su valentía y arrojo. ■



# Edward S. Said

In Memoriam

1935

2003

«Cuando reflexionemos sobre nuestro siglo XX, no nos parecerá lo más grave las fechorías de los malvados, sino el escandaloso silencio de las buenas personas», Martin Luther King

Americano-palestino y cristiano nacido en Jerusalén, Edward S. Said fue criado en Palestina, El Cairo y Líbano. Desde 1966 fue profesor de Literatura Comparada de la Universidad de Columbia (Nueva York). Vivió con el escepticismo propio del exiliado entre los dos mundos que le tocó vivir: Oriente y Occidente. En su extensa obra trató temas de cultura, colonialismo, imperialismo, lengua y literatura. Su obra más influyente, traducida a 26 idiomas, es *Orientalismo* (1978). En este texto, basándose en lecturas de obras literarias (Joseph Conrad, Kipling, etc.), hace una crítica radical del discurso occidental que ha creado un espacio árabe-musulmán imaginario que responde a sus intereses y a su afán de dominio. En *Cultura e imperialismo* (1996) completa el estudio de *Orientalismo*, ampliando el marco geográfico de este último e incorporando textos de intelectuales de origen africano, asiático y latinoamericano. Mantuvo una larga polémica con arabistas como Bernard Lewis que defienden una visión colonial del mundo árabe y un islam inmutable e irracional. Este occidentalocentrismo religioso y racista con el que se juzga el islam ha sido combatido en España por autores como Juan Goytisolo y Francisco Martínez Villanueva, defensores de una aproximación intercultural entre Occidente y el Islam.

En el conflicto palestino-israelí, Said ha denunciado todos los planes de paz, ya que el discurso oficial está siempre dominado por el sionismo estadounidense. Por su postura crítica con este movimiento sufrió amenazas y ataques por parte de judíos ultraortodoxos de Nueva York, el foco sionista más importante del mundo fuera de Israel. Entre 1977 y 1991 fue miembro del Parlamento palestino en el exilio, y coautor del borrador de la declaración de independencia palestina de 1988. En los últimos años había criticado duramente la Autoridad Nacional Palestina por su traición al pueblo y la corrupción de Arafat, un hombre que nunca ha consultado a su pueblo y que sirve de correa de transmisión a los intereses israelíes. También había denunciado el fracaso de los nacionalismos árabes postcoloniales, que, plagados de sectarismo y corrupción, han abandonado a sus pueblos a la miseria. En sus escritos, Said siempre ha apelado a que sus compatriotas admitan la existencia de Israel, abogando por la integración palestino-israelí en un estado laico y multiétnico. Con el director de orquesta Daniel Barenboim, fundó el proyecto artístico «West Eastern Divan» con músicos de países árabes e israelíes. También fue cofundador de «Iniciativa Nacional Palestina», movimiento que lucha por la democracia en Palestina.

La muerte de Edward S. Said supone una pérdida irreparable para el mundo árabe en general. Los palestinos han perdido a su gran defensor, modelo de intelectual libre y comprometido. ■



José Ortega



Antonio Enrique

# Granada: la irrealidad tangible

Hay un pasaje en *El segundo hijo del mercader de sedas*, la más granadina —a mi parecer— de las novelas del siglo XX, porque es una novela escrita *desde y hacia* adentro, novela de la memoria profunda recobrada, que resume el modo de ser más hondo de lo granadino universal. Seguramente muchos de sus lectores lo recuerden. Está la señora Meriam en el lecho de muerte. La señora Meriam es nieta de Abu Abdala, Muhamad XI, Boabdil, último sultán de la Alhambra, soberano último del reino de Granada. Con el nombre cristianizado de María de Granadas Venegas es también abuela del arzobispo de Granada, a quien se le ha dado aviso para que le dispense la extremaunción. Cuando el prelado llega, precedido de los acólitos que no dejan de retañir las campanillas, se hace un silencio reverencial en la dependencia donde agoniza la dama. El arzobispo su nieto la confiesa y luego la unge con el óleo santo. Después siente flaquear su ánimo y la toma de las manos en son de despedida. Es entonces cuando ceta Meriam se le queda mirando y pregunta: “¿puedo irme ya?” Asiente el nieto con los ojos arrasados. Y la señora que sonríe al nieto y suavemente sacude los labios entumidos, ya exánimes, para rumorear, como en un suspiro: *la galib ily Allah*. La galib ily Allah, sólo Dios es vencedor. Y volviéndose del costado izquierdo, el del corazón, expiró, entregó el ánima.

¿Qué hay detrás de una reacción así? La alta y vieja dama se ha confesado y comulgado con reverencia a la nueva fe asumida en el bautismo, ha cumplido con las prescripciones de una religión extraña, tal vez por respeto a su propia familia ya cristianizada. Pero no quiere, rechaza irse de este mundo sin recobrar con el último resuello la fe de sus mayores, la religión de su mundo más interior y genético. No hay arrogancia, no hay afán de vindicta en su gesto. Sólo plenitud con asumir en el último minuto el emblema que corre por sus venas y por todas las cenefas del palacio más asombroso de Occidente. Sólo naturalidad. Quiere ser ella misma unos segundos tan sólo, ya que no le han dejado serlo durante su vida entera.

Detrás de un gesto como éste lo que hay es una ciudad, a la que, como a tantas de entre las más bellas del mundo, apenas si se la dejó en paz y tranquila, con sus luces y con sus sombras. Una ciudad de destino, una ciudad de sangre. Una ciudad, patrimonio del Hombre, a la que no se la dejó ser ella misma.

De Granada, se nos dice que integra una unidad indiscernible de monumentalidad y paisaje. Ciudades prodigiosas existen que sin embargo rompen esta unidad y parecen asentadas, su monumentalidad, contra el paisaje. Granada no, Granada se asienta en su paisa-

je como una prolongación íntima y armoniosa, de manera que su monumentalidad acompaña más que impone, acostumbra más que sorprende. Y, sin embargo, cuando se la mira con calma, sintiéndola como entidad viviente, nos deja estupefactos, pero es —tengo para mí— por esa integración de monumentalidad y paisaje, por esa armonía íntima propicia al goce de los sentidos y a la elevación del sentimiento. Los granadinos, muchos de los mismos, viven ajenos a ello; será, tal vez, por la tensión que crea el prodigio permanente. Hay que vivir, se nos dice, y vivir no se puede en la tensión emocional incesante.

Uno de los espectáculos naturales más apabullantes consiste en contemplar de lejos el asentamiento de Granada, desde la Vega. Los primeros pobladores, si llegados desde el surco intrabético, o desde los altos de sierra Elvira, debieron hacer un alto de estupor en el camino. Porque, si al atardecer, las nieves las tenían sobre la misma frente, y ante los ojos una sinrazón de tonos rosa nacarados por el aire; y si de mañana, esas mismas nieves perpetuas, sobre el llano silente, flameando una radiosa luz que fuerza a entornar los ojos. Entonces hay cumbres de estribaciones azules, y un plantel de colinas a la manera de un ubérrimo pubis hasta el que descienden, confluyendo, dos de los tres ríos de Granada. La visión es conmoviente por tanto espacio abierto, en ámbito tan imponente. La nieve se eleva grácil y sinuosa, se yergue lenta, suave y refinada en su cadencia hacia el Veleta; se eleva, diríamos, a compás de una música geológica majestuosa desde el comienzo del mundo. Arriba está un cielo único, no sólo por la refracción de la nieve, sino por la calidad que le presta en las alturas la absorción salina del mar próximo; son irisaciones añiles, ultravioletas, complejísticas de verse en otros sitios. Y abajo, esos valles frágiles, fértiles hondonadas donde la vegetación crece tintineante y exquisita, como resguardada la tierra de los vientos rigurosos. Un poeta, el máximo de la literatura española, debió verlo así cuando, en su estancia por estos lugares, dijera lo de las “mil gracias derramando, / pasó por estos sotos con presura, / y yéndolos mirando, / con sola su figura / vestidos los dejó con su hermosura”. La pasión, la tentación por lo absoluto, debe ser considerado como el primero de los rasgos recurrentes del ser granadino de todas las épocas.

En una de estas colinas, el ser humano infundió el alma a este paisaje. Fue en el instante más estelar de su devenir histórico. Pues sin la Alhambra esta ciudad no hubiese sido una ciudad de destino. Pero la Alhambra no fue un ensalmo, no fue un espejismo. Necesitó para su geometría cósmica el quehacer científico de otros pueblos previamente asentados, singularmente el pueblo judío. La Alhambra, lo que nos inquieta de ella, es su irrealidad, pero lo que nos fascina es su exactitud. De manera que es, estamos hablando de una *irrealidad tangible*. Y ésta es la paradoja, el oxímoron en el que se fundamenta el ser más profundo granadino, su misma alma: lo que tiene ante sí es irreal a fuerza de fantástico, casi incorpóreo y levitante, pero, a su vez, es pura música de números acordados, pura exactitud plástica y cromática, un sueño tangible. Una ciudad así no tardaría en crear leyenda.

Y esta leyenda la vemos ya plasmada literariamente con ocasión de la *razza* que los ejércitos cristianos de don Juan II de Castilla forzó por estos lugares en 1454. Algo debió pasar,



que no aclaran los cronistas. Rebasados Alcaudete y Alcalá la Real, y Moclín, escudo último de Granada por esa parte, el cuerpo de ejército que mandaba don Álvaro de Luna se une al del propio monarca y confluyen ambos por la Vega, a través de los túneles que los zapadores practican en la espesura de castaños y moreras. Y atraviesan el Genil, y tan vistosa comitiva de arreos y estandartes, de palafrenes engualdrapados y tarjas y lanzas, se detiene. Se detiene en seco. Y plantan campo. Y vuelven grupas, sin que la caballería nazarita les hostigue. Algo había pasado, que nos desvela entre líneas el romance de Abenamar, escrito por un mudéjar en aquellas calendas, que venía en la propia hueste del rey castellano. “¿Qué castillos son aquellos? / ¡Altos son y relucían!”. La magnificencia defensiva de las torres y baluartes, sí, pero también la belleza, la fuerza disuasoria de la belleza. La belleza que, lejos de ser una gratitud abstracta, es un valor biológico de pervivencia colectiva.

El espacio. El espacio donde Granada se asienta abre perspectivas ilimitadas. Es importante el espacio, el espacio externo, porque configura y condiciona el interno. Y así la Alhambra probablemente sea el edificio en el mundo en donde el espacio más sabiamente se ha distribuido, según escalas de volúmenes y ritmos dimensionales que tienen mucho en común con las pautas musicales: todo es graduación y vibración, sometimiento cohesionado a los tres ejes de alzado, planta y amplitud conjugadas, más su reflejo multiplicante en las aguas: cuando la proporción es perfecta, es decir áurea, el tiempo se condensa, se esparce y se diluye. El delirio geométrico da en éxtasis apaciguador. Es cuanto venimos a sentir en espacios *sacros* como Comares o Los Leones. Los límites entre espacio y tiempo están rotos en los arcos con mocárabes o en las cúpulas de estalactitas. Ahora bien, en el entorno de Granada, lo grande se conjuga con lo pequeño, y lo inmenso cabe en lo nimio, y lo dinámico en lo inmóvil. Salgamos de nuevo al exterior, al paisaje que sustenta y encamina. Como poder, puede serlo a semejanza de este poema:

Lo que vimos / ya no podrán quitárnoslo. / El sol refracta / contra las cumbres nevadas, / y las cumbres nevadas / contra la Alhambra. / Y la Alhambra / contra el aire rosa, / y el aire rosa contra el violeta. / Rosas y violetas ruedan, y suenan, / como caracolas por debajo. / Pero allí donde los álamos en la Vega, / un simple regato de acequia. / La Sierra y la Alhambra, / el cielo y el árbol. / Quietos sobre el agua pequeña, / sobre el agua flamígera, / del remanso inmóvil. / Abajo lo de arriba. / Granada mirándose. / Nosotros mirándonos en ella.

Es decir, abajo lo de arriba. La Alhambra y la sierra detenidas en una charca entre los chopos de la Vega. Es la misma estampa refractada y en negativo inverso de la torre de Comares en el estanque de los Arrayanes. La inversión, la heterodoxia, la insurgencia es otro de los notorios rasgos del ser granadino, asentados en la geometría de su monumentalidad y paisaje, los cuales configuran su memoria biológica en cuanto ciudad de destino.

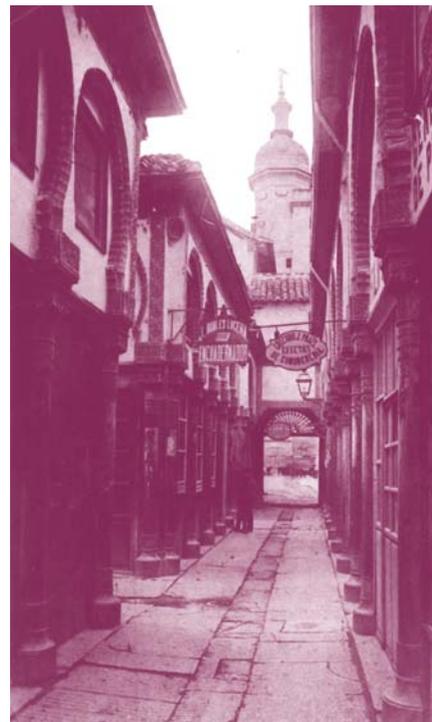
Este destino, de una ciudad como Granada, podemos verlo, y hasta palparlo, en aquellas ocasiones en donde la trayectoria histórica se quiebra. Y parece que da la vuelta, como el aire cuando la tempestad se presagia. Esta tempestad suele serlo de sangre, o cuanto menos de sufrimiento insoportable colectivo. Fueron las hecatombes de los sucesivos *progroms*, primero el de 1066, muerto nuestro primer poeta universal Samuel Ibn Negrela, y la mortandad masiva de las consiguientes *fitnas* que, a partir de la irrupción de los almorávides o almirabitum, derivaron en el cataclismo de 1492. Quiebra que al pronto no se sintió, pero cuyos síntomas no se dejaron esperar. De manera que si —como acabamos de ver— la aristocrática dama ceti Meriem, casi seis generaciones después, vuelve la espalda en su lecho de agonía a lo que su propio nieto representa, y no hay venganza en el gesto, sino cansancio de las ideas de los nuevos conquistadores, y ella misma ya no se llama Nazar (Nasr), sino Granada y Venegas, es por estas ocasiones donde parece haberse eclipsado toda buena fortuna. El alegato de Núñez Muley ante Felipe II contra las nuevas pragmáticas hacia los moriscos nos desvela hasta qué punto el Poder —sea del signo que fuere— es enemigo natural del hombre; se prohíbe hasta *respirar*: los libros y la lengua, las vestimentas, los

ritos en bodas, velatorios y sepelios, los baños, los afeites de alheña, los nombres y a Dios mismo, el de sus antepasados. ¿Qué les quedaba? ¿Qué *nos* quedaba? Los talleres fueron silenciando uno tras otro, los bosques talados porque la seda dejó de elaborarse, y los campos volvieron a ser pegujales porque estos nuevos amos ni sabían trabajar ni querían, obsesionados por el prejuicio de castas, que ahora entra en juego. La pobreza en Granada, cuyo solar constituyó de antiguo un emporio en metales y cultivos de todo género, al punto que los navegantes helénicos lo identificaran con los Campos Elíseos, comienza a incubarse ahora. Corriendo los siglos, fuimos los últimos de entre las provincias de España.

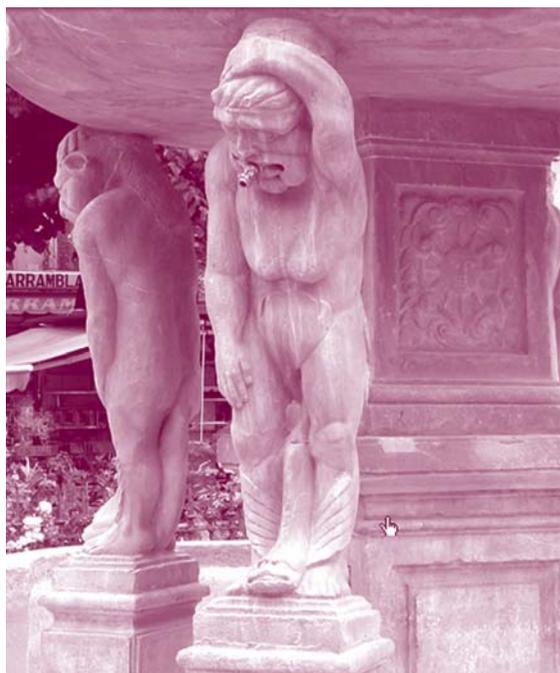
Pero mientras tanto la fama de Granada crecía y crecía, y con ella su leyenda de paraíso viviente. ¿Cómo veían Granada aquellos cortesanos palatinos que acompañaron al Emperador a sus cumplidas nupcias con su prima hermana doña Isabel de Portugal, aquel mes de junio de 1526? Lo que nos han dejado aquellos prohombres —embajadores y nuncios de las más lejanas repúblicas— ante Carlos V es la consecuencia de una fascinación. Podemos imaginar Granada medio vacía de sus gentes de más rumbo, medio deshabitada en sus casas de más lustre y abolengo; sus palacios abandonados y desiertos sus jardines. Así que llegamos a una ciudad donde un frío extraño, una desolación sombría late en la soledad de las salas y patios que acaban de dejar los nobles y poderosos propietarios de aquella dinastía nazarita. Es la fascinación ante la melancolía cuando aún los ecos del gozo no se han extinguido; la rendida fascinación ante lo frágil, exótico e indefenso: ante los paraísos dormidos (los *suavísimos desiertos*), los palacios y jardines donde ya no corrían las gacelas, y las fuentes se habían apagado para siempre. Una belleza deshabitada. El prestigio de los vencidos. Y está, esa fascinación, junto con el júbilo de lo sensual, en Andrea Navaghero, y en la prosa epistolar de Boscán, y en Garcilaso que, aunque se retrasa, llega a Granada, en ese paraíso nada austero, sino dorado como un fruto por la tibieza de un sol distinto, referido al final de su primera Egloga.

Los que vinieron no la entendieron, y cuantos se asentaron, llegados de las zonas más pobres de Extremadura y León, tampoco, y siguen —nos tememos— sin entenderla. No puede entenderse una ciudad cuando calla y otorga, cuando se resigna y asiente a todo desafuero contra su identidad cultural y estética más profunda, ni cuando se atenta contra su patrimonio mediante la erección de torpes y arrogantes edificios en nombre de una modernidad que nació ya vetusta. No puede entenderse una ciudad cuando aclama como santa a la reina que firmó edictos de expulsión y propició bautizos en masa, en lugar de respetar su memoria de reina de Castilla, que es lo que corresponde a la piedad de los vencidos. Y no se entiende a una ciudad que destierra, suicida o mata a sus poetas, si por el contrario no exalta las artes como forma esencial de vida. No se entiende Granada si no se respeta su dignidad histórica, y su paz, y su silencio. No son granadinos los que no lo hacen, por más que lo digan y se proclamen. Granada la gozan, pero no la entienden. ¿Puede ser ello posible?

¿Cuál es el *ser* literario de Granada? La *irrealidad tangible* decíamos; la insurgencia, la propensión al absoluto son otros rasgos de la mentalidad granadina; asociados a ellos vendrían la gracia sensitiva, el amor por lo frágil y fugitivo, la captación de lo pequeño y minucioso, el gusto por la hipérbole, las juntas de colores que no molesten ni chirrien, la devoción por el agua, la cortesía y delicadeza en el trato, el arte de la elusión. Paradójicamente, el granadino, aunque de primera generación y descendiente de ancestros foráneos, tiende a impregnarse de este tono vital, que le conduce a una melancolía cierta. El granadino de veras parece soportar una carga de decepción sobre



.../...



los hombros, y habla poco, lo cabal, si bien con los extraños se prodigue, y está como ausente así le mientan palabras como *luz, agua o nieve*. El granadino no está en paz si no ve cipreses y palmeras, y si no huele el arrayán. El granadino gusta de pararse al mediodía y sentir el sol en las pestañas y en las manos, para luego ser acometido de un gozo profundo a la hora del crepúsculo. El granadino es un sentidor de las horas del día. Y es inevitablemente nostálgico de un pasado que siente incierto, pero punzante en la memoria de la historia, cuando no fatalista por ese mismo instinto de declinación y abandono. Será por ello, por esta misma metafísica del dolor que lleva

subsumida, que concibe la belleza como irrealidad tangible: irreal porque no puede aprehenderse en su concepto, pero tangible porque la tiene delante, junto a sí, con solo elevar los ojos. Es la Alhambra, nuevamente; la Alhambra, acogida bajo el perfil, simétrico a sus volúmenes, de la Sierra al fondo: lo rojo, lo verde y lo blanco. La Alhambra no sólo nos constituye mentalmente, sino que —diríamos, permitidme— nos *condecora* el corazón. Nos lo adorna, cuando no nos lo quiebra.

La literatura de la *irrealidad tangible* es infinita en sus proporciones y laberíntica en su estructura. Se rige por otro tiempo y por espacio distinto. El primer síntoma del despertar de la literatura granadina propiamente genuina, tras la hibernación del siglo XVIII, lo fue propiciado por un extranjero, *Los cuentos de la Alhambra*. ¿Por qué es tan importante esta obra? Porque liga con el inconsciente colectivo de las personas aquí asentadas. En esos cuentos y viejas consejas, que se transmitían de padres a hijos, y escuchó el escritor Irving, se condensan la flora de los sueños y la iconografía de sus ensueños, desde los tesoros ocultos a los duendes sobrenaturales, los hechizos y las transmutaciones, y el amor que no duele, y los jardines al claro de luna y los torreones sombríos, donde retumban las campanadas de la Vela. A su vez estos cuentos ligan, en su dimensión modesta y en buena parte desacralizada, con el libro infinito y laberíntico por excelencia de entre toda la literatura universal, *Las mil y una noches*. Tal vez la novela granadina perfecta hubiera sido *Las mil y una noches*, de la que es tradición se escribiera una parte en la Alhambra, o al menos el palacio es referido en sus últimas páginas; una novela, en fin, que se le pareciera, si no en su temática, sí en la estructura y proporción, sí en su atmósfera delicuescente y prodigiosa, sí en su tiempo y espacio. Una novela infinita y laberíntica.

Es lo que, modestamente a años-luz, intenté con *La armónica montaña*, que escribí por impregnación de esa *irrealidad tangible*, que me resonaba en lo más profundo del subconsciente, una novela infinita y laberíntica con superposición de tiempos y espacios, y por eso pretendí que los mitos ocupasen el lugar de la memoria, pues los acontecimientos, cuando se olvidan, reaparecen luego en forma de cristalizaciones obsesionantes, escenas recurrentes donde la lógica deja paso a otra realidad de los sentidos. Unos mitos, pues, que suministran personajes y hechos cercanos a lo fabuloso. Unos mitos que son —me parecía, allá por 1972, cuando la comencé— la única manera de sujetar y limitar el tiempo de ese “mar de las historias”, modo de narrar que prevaleció durante los mil años del medievo, y que entre nosotros, que no tuvimos Edad Media cristiana, se significa en el modelo de *Las mil y una noches*, número, mil y una, que corresponde a los mitos de Isis en su dimensión más secreta.

Un libro laberíntico e infinito, una novela cifrada, es lo que me parecía más coherente con el modo de ser más intrínsecamente granadino, un libro en buena parte enigmático como lo era, y es, el espíritu de esta ciudad, a la que Oriente otorgó

su impronta más perdurable. Es, tal vez, que yo alcancé a vivir una Granada cuyo silencio ancestral aún la modernidad no había aniquilado. Granada, tras la guerra Civil, había quedado como enajenada de sí, temerosa, terriblemente signada por la ofuscación de las delaciones, pero sobre todo por el estigma de la muerte del Poeta. Sabíamos los granadinos que no podemos hablar alto porque nos pesa esta mala conciencia, pese a no haber intervenido en la desgracia ningún granadino de ascendencia; la responsabilidad mayor no fue de ningún granadino, pero se perpetró aquí, entre nosotros. Y no es que se llamara como se llamaba, ni que su obra sea universal, ni que nunca hubiera hecho nada en contra de nadie, es que se sometía a la disolución sacrificial la propia Palabra del mismo ser de la Granada de siempre. Aquí Granada, ciudad de destino, dio un quiebro a su historia. Lo había dado poco antes aun, cuando en 1898 el Desterrado quiso integrarse en la Granada lejana con lo que más se le parecía de cuanto veía en aquella ciudad ajena del báltico norte: el agua, el agua oscura, la madre, el vientre de la madre, que a su vez representa esa Granada de sus orígenes, ese otro vientre desnudo y pagano, la Granada que acogió sus sueños y le hizo hombre. Un hombre de inteligencia tan penetrante y proverbial que pudo con él mismo, y lo engulló con la enfermedad de los granadinos leales a los que no les dejan volver: la melancolía aciaga, la depresión obsesiva, el suicidio.

Pero de aquella Granada cruenta no supe sino hasta mucho después. Aquélla, la de mi infancia, era una ciudad muy pequeña, que se establecía en torno a Bib-Rambla y hasta el Triunfo por un lado y la Bomba por el otro, y que, de verdad de verdad, comenzaba en plaza Nueva, tirando hacia arriba por Gómez, y hacia delante siguiendo el río a contramano. Una ciudad de mucha tienda, de textiles, joyerías y ultramarinos, y talabarterías y fonduchos, y placetas de pronto con fuentes siempre y pilarones, e iglesias inesperadas que se hacían espantables con el caer de las sombras. La gente no hablaba de sí, pero parecía conocerse al saludarse con sus nombres. Había que yo recuerde dos aficiones que se han perdido, las dos más bien a la caída de la tarde: una era *salir al balcón* y ver pasar a la gente. Aunque parezca una tontería es cosa muy placentera: ver pasar a la gente a esa hora en que nada hay que hacer, adivinar sus rostros y por su expresión las preocupaciones, medir por sus pasos si alguien les espera, deducir por como vayan vestidos si tuvieron un buen día o no. La otra ocupación era de los del Albaicín. *Ver la puesta*. Ver la puesta desde San Nicolás o los Carvajales, desde el Aceituno, la Rauda o San Miguel. Sacaban sus sillas con el buen tiempo y se estaban mirando aquello del sol, como si no existiese otra cosa en el mundo.

Pero estaba, también, Bib-Rambla. Bib-Rambla fue mi despertar a la vida. Toda la ciudad confluía allí, pero no la Granada de la época, sino la de todas las épocas. Pues ¿cómo interpretar un Arco de las Orejas —nombre de una de sus calles de embocadura— inexistente? Granada era esto, una ciudad donde los fantasmas del pasado mágico te asaltaban en forma de puertas espectrales árabes, visibles como la del Corral del Carbón, o invisibles como ésta de las Orejas. El aire entonces que se interponía entre aquello y tú venía a ser *tiempo condensado*, pues, al mirar, era como si traspasásemos la historia. Bib-Rambla así, a cuyos pocos metros yo había nacido en un caserón de la calle Hileras haciendo esquina con Alhóndiga, no era otra cosa que un zoco medieval donde los vendedores ambulantes se habían disfrazado de siglo XX, un siglo ya mediado en el que la gente aún usaba sombrero y se arropaba en gabanes desabridos, pesados y grises, con solapas enormes y botones descomunales; a veces, sobre la manga, llevaban un brazalete de luto. La vida era “en voz baja”, como cuando ha ocurrido algo muy grande en una casa y hay que moverse con cautela para no atraer las sombras del maleficio. Allí en Bib-Rambla sonaban los pregones callejeros de las medias de cristal, los recién inventados bolígrafos y las estilográficas traídas de Ceuta, los relojes de Tánger y las pulseras chapadas, que al mostrarlas a los curiosos el vendedor, el cual todo lo sacaba con mucho papel de Manila de una maleta vieja abierta sobre el suelo, brillaba —la pulsera— con el mismo destello fúnebre de

sus dientes de oro. Cuántas evocaciones entonces de la gente. De los pueblos cercanos llegaban hombres sombríos de manos anchas y tez de cuero antiguo; se les notaba el hambre por la forma en que lo miraban todo, viendo pero sin encontrar. Bib-Rambla era un caleidoscopio, donde las estaciones se sucedían en el aroma de los puestos de las floristas —entonces en una sola hilera—, los nardos en septiembre, los crisantemos en noviembre, los lirios en abril, las rosas hasta octubre, y claveles en todo el año. En junio, sin embargo, los tilos se olían hasta el puente de San Basilio, ese puente romano sobre el Genil de cuya calzada sobresalía un listón de piedra, casi imperceptible, pero que te hacía brincar, y entonces, si llegabas desde fuera, se podía decir, pero no antes: “ya estamos en Graná”. Y era en junio cuando instalaban en la plaza el tablado de marionetas, unos guiñoles antiquísimos, con verdín sobre el cartón, y con el Corpus se inflamaba el aire con el olor de los copos de algodón rosa o blanco azucarados, y el más espeso de las fritangas de buñuelos y tejeríngos; aquellos ingenuos retablos de marionetas hacían de la vida una farsa caprichosa, y aquellos castillos lúgubres del decorado nos hacían soñar luego en las casas. Con todo, los tilos aquellos, cuando yo era niño, acogían aún bajo su sombra las acémilas que portaban las garras de agua. Ésta se vertía como un tesoro en el vaso grueso recién fregoteado, y el que la bebía primero era calmar el sofoco, y luego, sirviéndose un poquito más, mirarla, el agua, al trasluz del sol, e ingerirla despacio, encogiendo un párpado por mejor concentrarse, pues ahora era cosa de solo gustar. Sólo el mirar tanto la nieve explica el amor al agua de los granadinos. Miramos tanto la nieve que es por los ojos que nos entra el agua. Quisiéramos estar allí en la Sierra, fundirnos con la nieve, undosa y eternamente blanca, y como esto no puede ser, la suplimos con el agua, el agua que mana desde allí, que es lo que más se le parece, como que es ella misma.

Porque el agua, ya digo, estaba en todas partes. En Bib-Rambla, en aquella fuente con todo un dios arriba en lo alto; mirar la fuente, sus quimeras y gigantones, era como una invitación a viajar por el mar de Homero. Con su tridente el dios, y su corte de atlantes, parecía aquello emerger de las aguas fabulosas. Y era así todo, casi una fantasía. Una plaza con techo de catedral al fondo, y unas bocas sombrías por donde, como en una inmersión a los abismos, se descendía a las letrinas, unos angostos urinarios con el recio olor de las ureas de entonces.

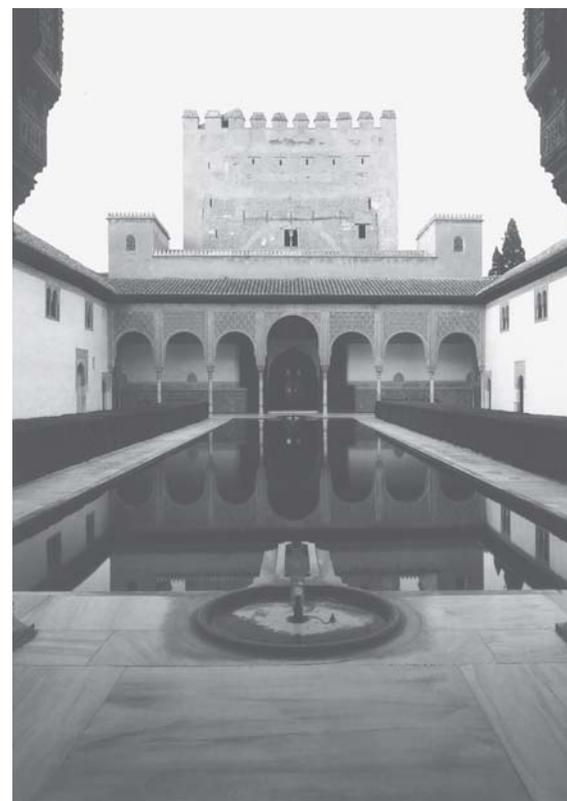
Las casas aún tenían aljibes. Y en la casa donde nací, habían encontrado en él antiguamente una vasija con monedas arábigas. ¿Cómo podían ser los sueños en una casa así, cuando, recién puesto el sol, se levantaba una pesantez en el aire, que más parecía estantiguas de moros, según tenía yo oído? La campana de la Vela daba la medianoche, hora de difuntos, y nadie se movía. Me habían dicho que un caballo descabezado bajaba por el Zacatín con su cortejo de perros amenazantes, desde la torre tapiada por donde saliera, por última vez, Boabdil. Yo me quedaba dormido escuchando el repiquetear de las pisadas de los rezagados, seguido del brusco portazo cuando llegaban al portal de sus casas.

Y estaban los tranvías, con aquellas admoniciones en letreros de cerámica: “reservado para caballeros mutilados”. Y como una prolongación de aquellas tesis de la guerra, el terrorífico: “no escupir”. Se estaba bien adentro, entre tanta gente tan diversa. Olía a percal, así llegaba junio, cuando las muchachas un poco bravías, que iban o venían del trabajo, mostraban aquellos vestidos “estampados”, y olía a armario cuando, para la Virgen, se sacaban aquellos abrigoes que tanto abultaban en los asientos tan derechos y corridos. Los tranvías tintineaban y ronroneaban; ronroneaban al cambio de marcha, que manipulaba el conductor sirviéndose de una biela, la cual giraba espasmódicamente, con premura de último momento, y tintineaban nunca se sabía bien por qué, pero tales tintineos casaban a maravilla, por lo alegres, con el amarillo limón con que los tranvías iban pintados. El revisor luego fabricaba el arcoiris, o al menos así se me figuraba, cuando abría su caja estrecha de plomo y aparecían los tiques de todos los colores.

Que Granada carezca de una novela representativa, como tantas otras capitales de provincia disponen, puede ser debido a esta presión de lo que venimos llamando “irrealidad tangible”. ¿Cómo se articula, sino con mitos, mitos que a su vez son abstracciones de su leyenda? Así pues, si Granada no tiene una novela definitiva, será porque en ella rigen condiciones ambientales que la hacen diferente. Una ciudad frágil y misteriosa, sensitiva hasta el refinamiento, una ciudad donde todo, hasta el dolor, es sutil, ¿cómo puede enhebrarse en el casticismo literario español, tan rudo, tan severo, tan árido? Porque Granada es una ciudad esencialmente literaria, por eso no puede entenderse sin la transfiguración de sus ensueños colectivos. ¿Qué tienen en común Lorca y Ganivet? Nada, y sin embargo son igualmente granadinos; granadinos en sus presentimientos, en sus ensoñaciones, en su fatalismo. Uno, por vía sensitiva de asociaciones visionarias, y otro, por un proceso mental de depuración de los sentidos, acertaron a desvelar el modo íntegro granadino: seco, distante por fuera, y ardiente y recóndito por dentro.

Es el momento, para ya terminar, de mirar de nuevo a la Alhambra. Bien vista, parece no tener tiempo, haber estado ahí desde siempre. Bien mirada, que ni siquiera la levantaron nuestros antepasados moros. La Alhambra parece cosa de los “ángeles rebeldes”, caída sobre el mundo antes del sexto día de la Creación. Por eso su belleza remota, inexplicable, tiene para muchos de nosotros algo de prohibido, como si la belleza que fascina y narcotiza excediera todo lo humano. Alguna vez nos ha pasado que creemos reconocerla en nuestro interior, asimilada —diríamos— al torrente de la sangre, y esas filigranas nos recuerdan demasiado las hojas de una floresta paradisíaca, y sus columnas los propios árboles de aquel paraíso terrenal, entrevisto en la memoria. Y esa luz, que se levanta desde el agua arremansada o corriente, y el aire afina, no dejará tampoco de extrañarnos, pues es una luz nueva, intacta, como la que nos resuena de haberla soñado, una luz de antes del hombre, como cuando galopaban por el mundo los unicornios, tan blancos en lo verde. De manera que la luna, luego, se refracta en los mármoles, y todo parece azul entre las columnas y sobre las fuentes, las losas y los alabastros, un azul tan cristalino que las hadas y *efrites* se diría es fácil verlos, a su través.

No puede escribir en Granada quien no entienda la Alhambra. La Alhambra equivale a decir sin tiempo. ¿Y cómo escribir burlando el tiempo, si tiempo es precisamente lo que somos y sentimos? ¿Puede “enmascararse” el tiempo, extraérsele sus mil caras? ¿Y cómo plasmar el espacio en su movimiento si todo aquí parece incorpóreo, a punto de esfumarse, como si de pronto girásemos un espejo puesto al sol? Hay que aprender de la Alhambra, si se pretende escribir *en granadino*. Saber que lo irreal es siempre exacto, y lo tangible meramente ilusorio. Saber que esa Granada perdida sigue estando en nosotros, desde el blanco de los ojos a la cal de los huesos. Que aquí no estuvimos nunca, si previamente no hemos regresado. Que por alguna razón hemos nacido en esta ciudad sin límites; sin límites entre la memoria y el sueño, la imagen y el objeto, el olor y su sombra. Y admitir por fin que nuestras diferencias no lo son tanto, pues sólo existen para sentirnos vivos en este país y reino, donde lo que no es de este mundo coexiste, convive y se sobrepone a lo que vemos y tocamos. ■



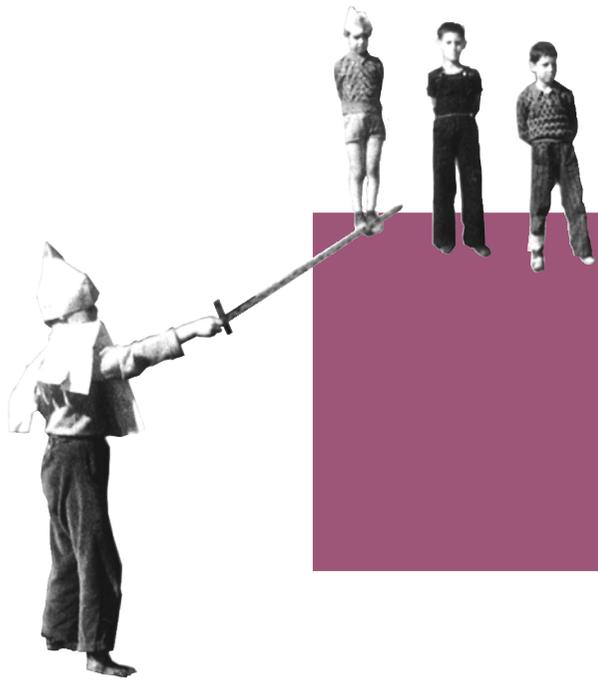


José Antonio  
González Alcantud

# El altar del olvido

**A** labordar Tucídides las cruentas guerras del Peloponeso que se libraron en el turbulento siglo V a.C. reflexiona sobre los efectos morales que la larga contienda civil tuvo en los combatientes. Si en la paz los ciudadanos se consagraban a proyectarse confiadamente hacia el futuro, en la guerra civil “quien tenía éxito en tramitar alguna intriga era un inteligente” y “quien tomaba precauciones a fin de no tener necesidad de tales manejos, era considerado un elemento subversivo para su grupo, atemorizado por los enemigos”. Esta situación llevó a que “los lazos de sangre pasaron a ser menos sólidos que los de partido”, ya que según el historiador griego, “la mayoría de los hombres prefieren que se les llame hábiles, siendo no más que unos canallas, a que se les considere necios siendo honestos: de esto se avergüenzan, de lo otro se enorgullecen”. De manera que al no respetarse ni el juramento ni la piedad, “aquel a quien correspondía ejecutar una empresa alentada por la envidia, era quien más fama obtenía”. Concluye que el efecto último fue el de la disolución moral de la sociedad, ya que se habían quebrado los principios de fidelidad y de humanidad: “Fue así como a causa de las guerras civiles, la depravación bajo todas sus formas se expandió por el mundo griego; y la sencillez, de la que tanto participa la nobleza de sentimientos, desapareció en medio del escarnio, mientras que pasaron a primer plano los antagonismos y los sentimientos desconfiados”. La lógica disipativa de todo firme principio moral se presenta a los ojos de Tucídides como la consecuencia más nefasta de aquellas guerras que pueden ser llamadas con propiedad civiles, ya que no eran libradas contra ninguna agresión claramente exógena sino que anidaban en el interior de la *écumene* griega. Se sabe también que, conscientes de la trascendencia de tanta disolución, los atenienses levantaron un altar consagrado al Olvido cerca del Erecteión al finalizar las guerras, entre los años 405 y 403. Eran conscientes los griegos, por tanto, de que no era posible la reconstitución de la sociedad sin que se olvidasen las causas, efectos y consecuencias de las luchas civiles.

Todo momento histórico, por más remoto que sea, sirve de elemento aleccionador para los contemporáneos. Tras un siglo y medio de guerras civiles más o menos abiertas, que alcanzaron su paroxismo con la guerra civil de 1936-39, los españoles por experiencia carnal sabemos mucho de esta materia. Acaso desde la “guerra de la Independencia”, que puede ser interpretada como un prolegómeno de guerra civil entre los ilustrados afrancesados y una coalición compuesta de diversas e incluso antagónicas tendencias en su interior, hasta las luchas entre carlistas e isabelinos,



o entre liberales y reaccionarios. También la misma guerra de clases del siglo XX, con una parte de la burguesía simpatizando humanitariamente con las aspiraciones sociales del proletariado, podemos interpretarla como parte de una continua guerra civil, que sólo vendría a cerrarse en 1978, con la instauración de la política de *consensus* al advenimiento de la democracia actual. Los “episodios nacionales” narrados con sumo humor por Pérez Galdós constituyen el relato histriónico de ese permanente estado de guerracivilismo, al igual que el “laberinto español” de Brenan es el intento categorial de explicar a la *anthropologica more* el origen del faccionalismo español.

Dado el hartazgo de estéril confrontación es fácil colegir por qué y cómo surgió la voluntad de “olvido” en la transición española. El imperativo de olvidar unos recuerdos que querían, anhelaban, decididamente volver, provocó una quiebra de proporciones desconocidas en el imaginario hispánico. Se negaba a la Memoria en nombre del Olvido, amparándose para ello en el sentido común, o mejor en el deseo consensuado, y ello se hacía depositando una confianza ilimitada en las posibilidades de la Modernización, el eterno problema aplazado e irresuelto en el marco de la II República española. La modernización era la aspiración compartida, iniciada por ilustrados, krausistas y regeneracionistas, de incorporarse a Europa, a costa incluso de olvidarse de sí mismos, de cualquier pretensión de convertirse en el territorio seguro de cualquier memoria. Había que olvidar, y de paso hacer olvidar al resto de los europeos buena parte de la *leyenda negra* (precisamente la trazada desde el exterior con ayuda del exilio generado por el guerracivilismo peninsular), y sobre todo la *leyenda amarilla*, como llama R. García Cárceles al proceso de atracción y secreto rechazo de lo español por parte de los hispanistas, ese grupo de intelectuales foráneos tan particular. Quienes se opusieron, con las escasas fuerzas físicas y de poder que les quedaban, a este devenir fueron barridos y arrinconados de manera inmisericorde en agrias tertulias de café en Toulouse o en los alledaños del cementerio parisino de Père Lachaise; eran los viejos republicanos y antiguos libertarios, que con su sola presencia recordaban al resto de los españoles que la historia historia era, y poco más. Pero las operaciones sobre la memoria no han terminado aún, éstas son inextinguibles, y recientemente se pretende pasar la página del olvido retrotrayéndonos la vieja memoria republicana mediante una tibia operación necrófila cuyos ecos se van apagando poco a poco dada su inoportunidad y su debilidad narrativa. La mayor parte de los españoles siguen prefiriendo consagrarse al culto del Olvido, frenados por el temor a la confrontación civil, dado lo profundo de sus efectos en las conciencias del país.

Los pesos de la Memoria, cuyos efectos van más allá de la Historia, y del Olvido, que modela la Psicología, son relativos; sólo cabe valorar su posición estructuralmente, es decir, en cuanto estructuras cognitivas encuadradas por la sociedad. Está claro que no podemos vivir bajo el dictado de la preclara memoria, cuya diafanidad es cegadora e inquietante, como tampoco se puede vivir bajo el del olvido absoluto, suerte de *tabula rasa* de la conciencia. El ejercicio dialéctico de recordar y olvidar ha preocupado a filósofos, desde Henri Bergson hasta Paul Ricoeur, a historiadores como Maurice Halbwachs, y a antropólogos como Marc Augé, que se han enfrentado a los laberintos que suscita su alquimia. La memoria, y su *alter ego* el olvido, se ha convertido hoy en una dimensión de la acción social, de la *ingeniería política* habría que precisar, de máxima trascendencia. Quienes posean sus claves sabrán usar con eficacia los mecanismos del perdón, un gozne mayor del olvido y la memoria, tal como lo previó V. Jankélévitch, y de la punición, al modo como lo analizó B. Malinowski para las sociedades tribales melanesias. Perdón y punición vigilan y conducen el funcionamiento del olvido y de la memoria.

En un reciente viaje a Perú tuve ocasión de asistir a una de esas ceremonias de la memoria y del olvido que se están llevando a cabo en la difícil vuelta a la normalidad democrática de América Latina. No deja de preocupar al visitante, y cuánto más al autóctono, pensar que en el penal del Callao, allí donde un cielo siempre encapotado no deja caer una sola gota de lluvia en una suerte de absurdo climático, puedan llegar a convivir Guzmán, el jefe de Sendero Luminoso, Montesinos, el jefe de la policía del presidente Fujimori, e incluso este último, caso improbable de ser extraditado desde Japón. Más todavía impresiona el saber que la prensa limeña constata en el mes de agosto de 2003 que el líder con más aceptación entre la población peruana sigue siendo el huido Fujimori. Preocupante al ir anexo al descrédito del presidente Toledo, y probablemente al desgaste intencional de la incipiente democracia, e igualmente porque Fujimori venció con las armas de la irracionalidad, moviendo en torno a sí el mundo del encantamiento, frente a un racionalista especializado en milenarismos como Mario Vargas Llosa. Dicen que el escritor mandó demoler tras la pérdida electoral su casa limeña con el fin de maldecir y olvidar al para él ingrato país que le daba la espalda.

Por los mismos días en que Fujimori volvía a estar de actualidad, la Comisión de la Verdad y Reconciliación, creada para estudiar con pormenor y mesura los efectos de la guerra y la represión, “reveló que en dos décadas de lucha contrasubversiva se registraron más muertos que el total de las víctimas registradas en las guerras externas y civiles que el Perú soportó en sus 182 años de historia republicana”, es decir más de 60.000 muertos, de los cuales el setenta y cinco por ciento fueron campesinos de lengua materna quechua, *ergo* indígenas. La publicación del informe Lanssiers, llamado así en honor al presidente de la Comisión investigadora, en lugar de provocar una ola de conmiseración por las víctimas vino a reactivar el rencor. De esta manera fue relatado el efecto por la prensa: “En un país donde la gimnasia mental es el primer deporte nacional, el llamado a la reconciliación despertó suspicacias y arrebatos. Donde Lanssiers vio la posibilidad de una mano extendida hacia las poblaciones marginadas víctimas del terrorismo de estado y de los alzados en armas, la clase política leyó «amnistía»”. Un tipo que mira los periódicos cuzqueños, donde la polémica sobre el informe del cura Lanssiers está viva, me comenta que los únicos beneficiados de este memorandum son los “terroristas”. Está claro que el informe Lanssiers sigue el modelo de otros trabajos que le precedieron en Chile o Argentina, y que conciernen al intento intelectual y práctico de no olvidar, de no arribar a leyes del “punto final”, y sobre todo a que la memoria de los conflictos internos que agitaron todo el continente durante tanto tiempo queden sin su recordatorio, instrumento eficaz para evitar recorrer el mismo camino de nuevo. El que la ingeniería de la memoria latinoamericana tenga la eficacia

que tuvo la del olvido en España invalida la posibilidad de exportación del modelo español a aquellas latitudes, sobre todo porque las expectativas de incorporación de la mayoría de las naciones americanas a la Modernidad no se cumplieron allá como en la España de los años ochenta. La sociedad latinoamericana sigue fracturada entre los que habitan sin esperanza bajo el cielo raso sobre una estera en las muchas “villa Salvador” que son y las minorías que aspiran a bienes de factura occidental y a una enseñanza de élite. Con esta larvada guerra de clases, y sin una expectativa común de incorporación a la modernidad, que preconiza el posindustrialismo político, no existe ninguna posibilidad de elevar el altar del Olvido en el centro de la vida social, tal como hicieran los atenienses de la Antigüedad o lo hacen los españoles de hoy.

El fracaso del proyecto moderno en América me viene al recuerdo en un sentimental acto del histórico partido Apra al que tengo la oportunidad de asistir. Acogido en el paraninfo de la Universidad de San Marcos, tan antigua en su fundación como la de Granada, los militantes pequeño burgueses del marxista y antiimperialista Apra, muy semejante al Pri mexicano, tienen la oportunidad de oír a un veterano diputado y luchador de su partido. El añoso líder presenta al protagonista de la velada, el nieto de Víctor Haya de la Torre, el fundador del Apra, que acaba de dar a la luz un libro sobre el indeclinable problema de la democracia fracasada en Perú. Agustín Haya, que se llama el autor, es sociólogo, y hace un vibrante discurso de profundas convicciones, reclamando a los ancestros de la Ilustración, desde Rousseau hasta los constituyentes gaditanos, para concluir que este fracaso democrático es tan propio y habitual en la historia latinoamericana que sólo cabe invocar el valor supremo de los ideales siempre inalcanzados. El acto emocional. Es la historia del fracaso del Olvido, de la imposibilidad de cerrar las heridas lacerantes de la Memoria, fracturada aún en tiempos de plenitud de la “sociedad del espectáculo”, cuando parece como si la ingeniería política fuese capaz de suturar las disonancias de las representaciones imaginarias. Sigue faltando aquí, en América, la unidad cultural, la formulación del *consensus*, y lo que es más importante, una economía hecha para la mayoría, aunque hayamos perdido la ilusión de raíz utópica que puede llegar a serlo para todos. Sirva este recorrido misceláneo, de los antiguos atenienses a los modernos peruanos, pasando por la transición española, para traer a la actualidad la importancia del “deber del olvido”, que según Marc Augé es tanto o más relevante que el “deber de la memoria”. ■





Wenceslao  
Carlos Lozano

# El terror según Camus

**P**ara Albert Camus, la grandeza del escritor está en ponerse al servicio de la verdad y de la libertad, siendo sus demás funciones meramente orgánicas. Y es grandeza porque no de otra manera se pueden defender estos señalados valores; un servicio que exige frecuentar el infierno a pesar de no haber sido convocado en él, pues el diablo también tiene sus razones, y hay que ir en pos de ellas para desenmascararlas. Cualquier amante del gran quehacer literario se asombrará ante la obra de Louis-Ferdinand Céline, pero difícilmente admitirá que ese individuo estaba al servicio de la verdad o de la libertad. Siendo un escritor de enorme talento, habrá que reconocerle que alguna verdad lo sostendría, y que se tomó su libertad para expresarla y vivirla en carne propia. Ahora bien, quien no oponga un «no» a su ignominia moral se está ofreciendo como portavoz de esa bestia que habita en todo ser vivo, y que los humanos llevan milenios intentando arrinconar, no siempre con éxito. Y muchos son los seres civilizados que resisten, a sabiendas de que la lucha será tan eterna como lo pueda ser la humanidad.

Una reciente y bien documentada recopilación (*Albert Camus: Réflexions sur le terrorisme*. Ed. Nicolas Philippe, París 2002) recoge, a más de 40 años de su muerte, un buen número de reflexiones (1943-1958) sobre el terrorismo que siguen hoy de actualidad a pesar de que no vio el final de la guerra de Argelia ni conoció el periodo más gélido de la guerra fría, la caída del soviétismo, o el auge de los

integrismos religiosos. A nadie se le ocultará que esa vigencia se debe al rigor ético que recorre toda la vida y obra de este autor, y en su alineamiento con los que padecen la historia, antes que con los que la hacen. Si bien para Sartre se trataba de que el hombre se realice dentro, por y para la historia, para Camus el hombre no está hecho para la historia, sino que ésta le impone unos deberes a los que no puede sustraerse. Dicho en términos simbólicos por el autor, «*me vi ubicado a equidistancia de la miseria y del sol. La miseria me impidió creer que todo va bien bajo el sol y en la historia. El sol me enseñó que la historia no lo es todo*» (p. 10).

En este sentido, Camus no fue un animal político vocacional. Su compromiso con la suerte de los oprimidos le vino de su propia situación personal y familiar (habiendo nacido huérfano de un padre muerto muy joven en la guerra del 14, y siendo su madre argelina una limpiadora analfabeta), luego del nazismo y de la guerra de Argelia. Pero, de haber podido, se habría dedicado gustosa y exclusivamente a su obra literaria y a la vida placentera. Se lo impidió su conciencia de las tensiones que, desde principios del siglo XX, se imponen al hombre entre la historia y el puro goce de vivir, dándole siempre a elegir entre la belleza y la injusticia. Y tuvo que volcarse durante un dilatado periodo de su vida en la militancia, contra los nazis, contra la violencia colonial, contra el franquismo, contra el estalinismo, etc., razonando minuciosamente sus denuncias, sin jamás renunciar a unos principios de humanismo que tan a menudo

Albert Camus  
fotografiado por  
Henri Cartier-Bresson,  
1946



están en entredicho, como son la defensa sin paliativos de la dignidad e integridad humana, y el repudio de la violencia como instrumento político.

Los textos aquí recogidos proceden de revistas como —entre otras— *Revue Libre*, *L'Express* o *Combat* (que dirigió a partir de 1945 y que tomó su nombre del grupo de resistencia al que perteneció durante la ocupación alemana), de la novela *La peste* (1947), de obras de teatro como *Estado de sitio* (1948) y *Los justos* (1949) (que tratan respectivamente del terrorismo de Estado y del individual, en términos por él usados); muy especialmente del ensayo *El hombre en rebeldía* (1951), y también de alguna carta pública y conferencia. Un conjunto que, si bien no agota todo lo dicho por el autor al respecto (*El hombre en rebeldía* es en sí un tratado ineludible sobre el tema), nos permite abarcar la coherencia y persistencia de sus puntos de vista, y su análisis y defensa de los mismos. Es de notar cómo, a pesar de la urgencia con que fueron escritos muchos de ellos (los periódicos, en los que aquí nos centramos por ser menos conocidos), en ningún caso asoma el espíritu panfletario tan en boga por aquellos años de militancias absolutas, y cómo consiguió conciliar en ellos ese doble afán (belleza e historia) que polariza en sus extremos a los hombres, pero no manteniendo un equilibrio entre el «sí» y el «no», sino, como expresa en *El hombre en rebeldía*, tocando ambos a la vez, como exigencia de justa medida y de límite en el comportamiento humano (es decir, cuestionándose permanentemente), y como afirmación de que el fin no justifica los medios, pese a quien pese.

En noviembre de 1946, Camus publicó en *Combat* seis artículos titulados *Ni víctimas ni verdugos*, sobre el aumento de las tensiones entre los dos bloques, su desencanto de la Liberación, y la mistificación de la revolución soviética. Inicia el primero de ellos, *El siglo del miedo*, comentando que si el s. XVII fue el de las matemáticas, el XVIII el de las ciencias físicas, y el XIX el de la biología, el XX lo era del miedo, que, aunque no pueda ser considerado una ciencia, no deja de ser una técnica especialmente eficaz para legitimar el crimen. Se ha privado a la humanidad de porvenir al desposeer a la palabra de su valor: «*Algo ha quedado destruido en nosotros con el espectáculo de los años que acabamos de pasar. Y ese algo es esa eterna confianza del hombre, que le ha hecho creer que era posible obtener de otro hombre reacciones humanas siempre que se le hablara el lenguaje de la humanidad. Hemos visto mentir, envilecer, matar, deportar, torturar, y en ningún caso era posible convencer a los que lo hacían de que no lo hicieran, porque estaban seguros de sí mismos y porque no se convence a una abstracción, o sea, al representante de una ideología*» (p. 57). Y menos aún se puede convencer a un hombre que asusta, que amenaza. Como su nombre indica, el miedo está en el centro del concepto de terrorismo —bien lo saben hoy en el País Vasco—, y su objetivo es crear una gigantesca conspiración del silencio, aceptada con resignación por quienes la padecen, que a partir de entonces dedicarán sus esfuerzos a disimularla o a justificarse. Pero, precisamente porque el terror está ahí para incapacitar la reflexión, es necesario convertir una abstracción en una realidad concreta, pensar el miedo como elemento nuclear del terror, examinar con lucidez en qué consiste, cuáles son sus efectos, a quienes beneficia, y tarea prioritaria intentar extirparlo de la sociedad, ajustar con él las cuentas, única forma posible de que los terroristas (individuales o institucionales) se batan en retirada.

Esto es tanto más difícil cuando el orden asienta su perduración en el crimen, y cuando para cambiar esta situación no hay otra opción que recurrir al crimen, lo cual nos sigue manteniendo en el terror, bien porque lo aceptemos con mansedumbre o bien porque luchemos contra él mediante otro terror. El miedo es a la vez la expresión y el rechazo del asesinato legitimado. Esto tiene también una lectura inmediata en la errática guerra contra el terrorismo internacional de nuestros paladines de la libertad, siendo el que se oponga a sus métodos tachado de cómplice del terror del «otro». Quieran o no unos y otros, más utópico es pretender que la propia ideología es la única capaz de salvar



Josep Renau  
Maternidad en Hiroshima

a los «propios» —o, apurando el delirio ideológico, a la propia humanidad— que pedir que el crimen deje de estar institucionalizado, que se adopten políticas que intenten apaciguar a hombres y naciones, colaborar en la creación de un acuerdo provisional entre quienes no quieren ser víctimas ni verdugos, ni consienten que se secuestre su libertad, ni aceptan que la vida humana sea considerada como algo fútil, ni que diálogo y confianza hayan dejado de ser moneda de curso legal entre los seres humanos. Siendo éste el problema político hoy más grave que tiene la humanidad (pues los demás derivan de él), Camus antepone dos preguntas a las que hay que responder antes de comprometerse: «*¿Sí o no, directa o indirectamente, quiere que lo maten o lo violenten? ¿Sí o no, directa o indirectamente, quiere matar o violentar? Todos aquellos que contesten negativamente a ambas preguntas se ven automáticamente embarcados en una serie de consecuencias que deben modificar su manera de plantear el problema*» (p. 60). Unas consecuencias que, obviamente, atañen a la justicia y a la libertad, pero muy especialmente a la noción de límite pues, si para vencer el terror, los medios utilizados se le pueden parecer peligrosamente, siempre deberá ser dentro de la conciencia clara de su carácter excepcional y de su forzosa limitación instrumental.

Éste es un dilema que se plantea en *La peste* (1947) el personaje de Tarrou, enfermero voluntario durante la epidemia, quien explica al doctor Rieux cómo, por odio a la pena de muerte, acabó aceptándola para poder cambiar el mundo, hasta que cayó en la cuenta de su monstruosidad, y decidió «*rechazar todo lo que, de cerca o de lejos, por buenas o malas razones, mate o justifique que se mate*» (p. 69). Pero claro, al negarse a matar sabe que se está apeando de la historia, que a partir de entonces tendrá que dejarla en manos de otros que harán lo que él ya no quiere hacer: «*... sé que ya no valgo nada para este mundo como tal, y que desde el momento en que renuncié a matar, me condenaba a un exilio definitivo. Son los demás los que harán la historia*» (p. 70). De ahí que Tarrou se convierta, en cierto modo, en un anticipado voluntario de ONG que, dejando la historia en manos de esos otros que ostentan el poder, se impone como humilde tarea intentar retrasar en lo posible el avance del mal, y muere de él (en el sentido real de peste y en el simbólico de bestia agazapada en todo ser humano, como parte de su condición). Pero al menos muere habiendo aprendido a vigilarse a sí mismo para no infectar a los demás. Lo natural es que exista el microbio, pero la

.../...



salud y la integridad son efecto de una voluntad que jamás debe distraerse. El auténtico hombre de bien es el que no infecta a nadie pues no se permite despistarse y, en términos más coloquiales, el que pasa por este mundo sin contribuir a empeorarlo.

A la vez, no es sostenible ese pacifismo angelical para santos laicos, que rechaza siempre y en todos los casos una solución de violencia contra una opresión física objetivamente destructora. La violencia es defendible siempre que actúe, con carácter excepcional, como respuesta a una violencia previa y reiterada (no como iniciativa), y siempre dentro de unos límites (una proporción o medida). La idea de límite queda bien recogida en su primera *Carta a un amigo alemán* (1943), publicada en la clandestinidad de la Resistencia, en que le reprocha haberse dejado llevar por el instinto, despreciando a la razón en su culto a la eficacia. Una tentación que consiste en avergonzarse de la inteligencia y en desear que la barbarie nos aporte por fin y con el menor esfuerzo una solución. No es que exista la verdad absoluta, pero ya es mucho saber que, a energías iguales, la mentira siempre puede con la verdad, pues entre realidades tan opuestas no es posible el empate: «*Luchamos por este matiz que distingue el sacrificio de la mística, la energía de la violencia, la fuerza de la crueldad, y por ese matiz aun más endeble que distingue lo falso de lo verdadero y al hombre que esperamos de los dioses cobardes que reverenciáis*» (p. 45). Pero claro, es sabido que el matiz es un lujo que sólo se puede permitir una inteligencia libre. En su cuarta carta a ese virtual amigo alemán (1944), añade: «*Nos hemos visto obligados a imitaros para no morir. Pero entonces nos hemos dado cuenta de que nuestra superioridad sobre vosotros consiste en tener una dirección. Ahora que esto va a acabar, podemos deciros lo que hemos aprendido, y es que el heroísmo es poca cosa, y más difícil la felicidad*» (p. 47). Sólo el hombre puede ser la medida de todas las cosas, razón por la cual él ha «*elegido la justicia para permanecer fiel a la tierra*». Aunque el mundo no tenga un sentido superior, el hombre sí tiene sentido, pues así lo exige él mismo: «*Este mundo posee al menos la verdad del hombre y nuestra tarea consiste en darle sus razones frente al destino mismo. Y no tiene otras razones que el hombre, y es éste el que hay que salvar si queremos salvar la idea que tenemos de la vida*» (p. 45). Y salvar al hombre consiste, esencialmente, en no mutilarlo y en dejarle concebir la justicia por sí mismo, pues es el único que lo puede hacer: él y no sus dioses. Pero no deja de resultar desesperante que, para que afloren esos matices que sólo parecen ser de utilidad (y consuelo) para unos cuantos, tengan que morir tantos millones de personas, y otras que asistir con impotencia y humillada lucidez a la peligrosa deriva histórica de la humanidad.

Frente a esa violencia y crueldad, a esa mística (racismo y abdicación de la razón), el hombre agredido tuvo que resignarse a defenderse haciendo también uso de la violencia, a pesar de su repugnancia, pero sin «olvidar la felicidad», para no acabar siendo como «ellos». Esa acción violenta debe ser medida y limitada, y no concebida como un

fin en sí misma. Desgraciadamente, la mayoría de los «suyos» no vio tan claro ese principio y, en 1945, Hiroshima vio nacer una modalidad de terrorismo científico que inauguraba una nueva era de terror. A partir de entonces, el hombre tuvo que incorporar a su bagaje conceptual nociones como suicidio colectivo o destrucción total, y también una nueva

forma de terrorismo de Estado.

Cuando casi todos los comentarios del día eran de admirado asombro ante la proeza científica y bélica de Hiroshima, Camus escribió en el editorial de *Combat* del 8 de agosto, dos días después del bombardeo: «*Mientras tanto, es lícito pensar que hay algo de indecencia en celebrar así un descubrimiento que, antes que nada, se pone al servicio de la más formidable rabia destructora que el hombre haya manifestado en siglos. En un mundo entregado a todos los desgarros de la violencia, incapaz de ningún control, indiferente a la justicia y a la felicidad humana, que la ciencia se consagre al asesinato organizado no dejará de extrañar a nadie que no sea un idealista incurable*» (p. 52). En efecto, una cosa es asumir el invento y otra celebrarlo y pronosticar alegremente la caducidad de todos los tratados internacionales, en vez de comentar el hecho de modo que el hombre asuma sin equívoco su nuevo destino. Una razón de más para creer que la paz es la única lucha que hay que llevar a cabo, y que la suerte de la humanidad tiene que ponerse en manos de un organismo internacional donde todos los países—pequeños y grandes—tengan el mismo derecho de voto.

Ese tajante rechazo de la legitimación del crimen colectivo es asimismo recurrente en los numerosos escritos que dedicó a lo que se empezó llamando «acontecimientos argelinos», y se convirtió en una guerra a la vez fratricida y anticolonial, en buena parte recogidos en sus *Crónicas argelinas*. Aquí también quedaron duramente puestas a prueba sus tesis sobre «ni víctimas ni verdugos», en otra situación especialmente dolorosa para él. Sus análisis, si no para la solución global del problema al menos para detener la dinámica ascendente de atentado-represión indiscriminados, son de una justeza admirable, pero una vez más vencieron la ira xenófoba y la ceguera colectiva hasta extremos de absoluta irreversibilidad. En efecto, Argelia ya sólo podía caminar hacia su independencia, que tanto le costaba al escritor aceptar, siendo tan argelino como francés. En su importante *Llamamiento para una tregua civil en Argelia*, que leyó en Argel en enero de 1956, en tensa reunión de liberales franceses y musulmanes independentistas, abucheadas ambas partes por sus correspondientes extremistas, volvió a desplegar su conocida batería de argumentos en contra del odio y del sinsentido, a la vez que pedía angustiosamente a unos y otros que no se resignaran ante la fatalidad, que no se aceptara con tanta facilidad la creencia de que, «*al fin y al cabo, sólo la sangre mueve la historia y que el más fuerte progresa entonces sobre la debilidad del otro*» (p. 170). Aun a riesgo de que sea cierta, esa fatalidad es inaceptable y el deber de todo hombre de bien es combatir sus leyes, para que la humanidad pueda evolucionar y «*para merecer vivir un día como hombres libres, es decir como hombres que se niegan a la vez a ejercer y a padecer el terror*» (p. 171).

Camus sintió la necesidad de solidarizarse con su tiempo, y sobre todo con las víctimas de su tiempo; es decir, de intervenir y tomar partido contra las injusticias que se infligen a los más débiles desde el terror como instrumento. Fue lo que lo llevó a reflexionar desde planteamientos metafísicos, y no sólo de conciencia. Asimismo, tuvo la virtud de no demonizar al antagonista, intentando por el contrario comprender sus razones, incluso dirigiéndose a él en carta abierta, abogando incansablemente por el diálogo y opinándose a toda forma de violencia contra la vida y la dignidad humana. Supo discernir con precisión entre la lucha armada, el terrorismo «humanista» de los revolucionarios rusos de 1905, el nihilista, el individual y el de Estado. Ignoramos lo que opinaría de los terrorismos que aquejan hoy a nuestro orbe. Algunos los reconocería sin dudar, otros quizá lo pillaran de sorpresa por no habérselo planteado, como el furor neokamikaze islámico, alguna nueva modalidad de terrorismo de Estado, y también alguna variante de terrorismo individual tan siniestramente pintoresca como la vasca, en una democracia parlamentaria avanzada y profundamente descentralizada. Por nuestra parte estamos convencidos de que, en casos como este último, sólo podría pensar, con Fernando Savater, en un gran fraude. ■



# Hurtado de Mendoza

en su quinto centenario  
(1504-2004)

## Don Diego Hurtado de Mendoza cumple quinientos años

J. Ignacio Díez Fernández

**Algunas efemérides pasan casi inadvertidas** en medio de los avatares de la celebración de los centenarios, y de nada vale lamentarse o condenar los meandros que va trazando el río que lleva al futuro. Hace tiempo que la cultura dejó de ser patrimonio de los intelectualmente selectos para convertirse en una mercancía más, a veces muy rentable. Los grandes nombres son los que ocupan a la gran industria cultural, como no podía ser menos en una cultura que se quiere de las masas.

No es, por ello, de extrañar, que el quinto centenario del nacimiento de don Diego Hurtado de Mendoza esté cobijado bajo el manto del olvido. Es verdad que la fecha del nacimiento del embajador y poeta aún no ha sido establecida, aunque los biógrafos más autorizados suponen que don Diego pudo nacer en 1503 o en 1504, en la Alhambra de Granada, hijo de don Íñigo López de Mendoza, Capitán General de la ciudad, y de doña Francisca Pacheco. Cabría pensar que la ausencia de una fecha de nacimiento incontrovertible ha dejado a don Diego en la sombra, pero no parece lo más probable. Lo cierto es que sobre la desatención hacia la vida y la obra de Mendoza pesan factores que van mucho más allá de los ritos culturales del presente. En los manuales de literatura a menudo aparece el nombre de don Diego vinculado al éxito del petrarquismo en España, junto a los poetas Juan Boscán y Garcilaso de la Vega, pero, a diferencia de ellos, la falta de una temprana edición de su poesía, primero, y la ausencia de una edición no expurgada de su poesía, después, dejó al poeta relegado durante mucho tiempo a una posición menor, condenado a que su nombre se incluyera en una suerte de retahíla en la que había que repetir necesariamente que don Diego había contribuido a la implantación del petrarquismo en España gracias a su prestigio, mucho más amplio que el meramente literario.

Pero Mendoza fue un poeta diferente de los dos más reconocidos de su época: el muy admirado Garcilaso y el algo menos estimado Juan Boscán. Es cierto que la poesía de Mendoza paga el óbolo a la moda petrarquista y que Mendoza compuso todo un cancionero, al estilo del que cuidadosamente estructuró Petrarca, o al estilo del que iba tejiendo Garcilaso cuando le arrebató la muerte. Sin em-



Retrato de Hurtado de Mendoza (anónimo). Museo del Prado

bargo, Mendoza no es sólo un miembro de lo que pomposamente se ha llamado la “primera generación petrarquista” o de la que se ha bautizado a veces como la “generación de Garcilaso”. También Mendoza es un fino cultivador del octosílabo, y en particular de la redondilla, pues, frente a una extendida creencia que opone a los poetas italianistas frente a los poetas castellanos (¿Mendoza poeta castellano?) don Diego alternó de manera inequívoca a lo largo de su vida ambos metros con indiscutible maestría.

La diferencia de Mendoza radica especialmente en su adscripción a una amplia variedad de corrientes, entre las que se ha privilegiado, con cierta razón, lo que podría decirse una estética realista, por más que el término levante justificadas sospechas a todo el que guste de la literatura. Aunque no suele recordarse con tanta frecuencia como la dedicación de Mendoza al petrarquismo y a la poesía octosilábica, don Diego es también autor de un corpus epistolar en verso de una gran riqueza. De hecho, es el primero en escribir un conjunto de epístolas horacianas, y está en el origen mismo de lo que se ha considerado un subgénero dentro de la epístola poética (aunque habría que hilar más fino y, posiblemente, abandonar el marbete de epístola “horaciana”). Epístolas, en todo caso, llenas de detalles, de una emoción más próxima que la que puede proporcionar la exposición del amor y del sufrimiento petrarquista. Por

.../...



ejemplo, su epístola sobre los embajadores (la segunda de las epístolas dirigidas a don Luis de Ávila y Zúñiga) tiene especial interés, por haber servido Mendoza largos años de embajador imperial, sobre todo en Italia, en una época de una notable turbulencia política y militar. Con el característico sentido del humor de sus epístolas, Mendoza se lamenta del papel que les toca jugar a los embajadores:

¡Oh embajadores, finos majaderos, / que si los reyes quieren engañar, / comienzan por nosotros los primeros! / Nuestro mayor negocio es no dañar / y jamás hacer cosa ni decilla / que no corramos riesgo de ensañar. / Si hacéis algún bien, por maravilla, / la persona que está cerca del rey / os ensilla el negocio o desensilla. (vv. 10-18).

Pero don Diego es un poeta que goza de una amplia diversidad temática y genérica, difícil de agotar. Así, entre las vetas más apreciadas de su poesía, dentro de esa corriente llamada realista (sobre todo por oposición al “idealismo” petrarquista), Mendoza es un poeta erótico. El interés por el erotismo no haría falta justificarlo en otro tipo de tradición histórica o en otra forma de organización social, y sí sería preciso explicar su falta. Con todo, en medio de la constatación de una huida, o rechazo, o sublimación, o enmascaramiento del erotismo en una buena parte de la historia de la literatura española (tanto en sus cultivadores como en sus historiadores), hay que, al recuperar la imagen de un Diego Hurtado de Mendoza como poeta erótico, insistir en que pese a ser menos atendida es también una tradición de la literatura española. Es posible que el temperamento de Mendoza, en la medida en que éste puede colegirse de sus escritos, lúdico e inquieto, le predispusiera al cultivo de una poesía que difícilmente alcanzaba las prensas. Lo cierto es que, en contra del carácter sumergido y anónimo de una buena parte de la poesía erótica española —rasgos propios de las formas de marginalidad literaria—, la transmisión de la poesía de Hurtado de

Mendoza ha conservado en la mayor parte de los poemas una clara atribución a su autor, a pesar de que la *editio princeps* no recoge esta veta poética, “por no contravenir a la gravedad de tan insigne Poeta, no se dan a la estampa” (h. 5 v.), dice el editor, frey Juan Díaz Hidalgo. Sin embargo, los textos excluidos por tan grave motivo poseen en 1610 una fama que vence la intención de conjurar su presencia, pues es posible definir e identificar cada uno de ellos (los tres que se citan) con una sola palabra: la zanahoria, la cana y la pulga. De este modo, junto a la riquísima transmisión manuscrita de la poesía de Diego Hurtado de Mendoza, la *princeps* (titulada, significativamente, *Obras del insigne caballero don Diego de Mendoza*) trata de reivindicar los textos “serios” del poeta e intenta dejar fuera del canon que quiere establecer otros textos, ciertamente muy conocidos, que entrarán en la imprenta de la mano de los eruditos filólogos del

siglo XIX.

La variedad es el signo de la poesía de Mendoza, y ese mismo signo preside su dedicación a la poesía erótica, donde compone encomios paradójicos (“A la pulga”, “A la zanahoria”), narra divertidas historias que son también parodias (la “Fábula del cangrejo”), se burla de dioses y héroes (de Venus, Diana o Penélope), compone sátiras o traduce poemas de Ovidio. Esa variedad camina de la mano de un potente deseo desmitificador, no sólo de las estrofas más consagradas (como el soneto o la octava, en la tradición hispánica), sino también de los dioses clásicos, cuya recu-

peración había sido una bandera del Renacimiento. Queda claro, sin embargo, que la poesía de Mendoza no es anti-renacentista, sino que ofrece otro Renacimiento diferente del conocido en España, y mucho más conectado con las tradiciones italianas.

Dentro del erotismo caben distintos grados y algunos son bien admitidos por los censores de la época o por los escrupulosos editores, como frey Juan Díaz Hidalgo, que incluye entre las poesías de Mendoza esta amable copla a Venus:

Venus se vistió una vez / en hábito de soldado. / Paris, ya parte y juez, / dijo de verla espantado: / “Hermosura confirmada / con ningún traje se muda; / la que veis que vence armada / muy mejor vence desnuda”.

El poema evita el lenguaje obsceno y su tema se carga de prestigio porque hunde sus raíces en la tradición clásica. En los ocho versos de la copla se trata de la oposición vestida/desnuda (“vistió”, “hábito”, “traje”, “desnuda”). Paris, en contra de los más elementales principios de la justicia, es “parte y juez”, pero el veredicto también se explica, en este famoso juicio de Paris, por la fuerza de la inclinación erótica. El adjetivo “armado” solía, y suele, concitar imágenes eréctiles, pero en el poema de Mendoza sólo pretende destacar otras “armas”, las que Venus en su desnudez imaginada opone a su “hábito de soldado”. En la *militia amoris*, el masculino punto de vista prefiere ensalzar una hermosura, no vista pero sí adivinada, de un desnudo divino.

Es evidente que Mendoza no ofrece a sus lectores la zafia diversión que algunos aventuran al hablar de poesía erótica, sino que, como un *vir doctus et facetus*, la lectura de la poesía erótica de don Diego no sólo precisa la inteligencia y sensibilidad que pueda apreciar sobreentendidos y alusiones, entre otros juegos, sino que también debe acudir a la cultura:

Loaron la virtud y el ser entero / del cielo, el sol, amor y la alma humana, / Aristótil, Platón, Virgilio, Homero, // y aunque el hombre los lee de buena gana, / holgara más que emplearan la elocuencia / en otra cosa más tratable y llana. (“A la zanahoria”, vv. 1-6).

En este caso el lector no sólo debe saber quiénes fueron, sino también qué escribieron “Aristótil, Platón, Virgilio, Homero”; si no es así, se perderá una parte del sentido del humor propio de un humanista. Además, se disfruta mucho más “A la zanahoria” cuando se conoce la tradición botánico-farmacológica, de modo que sea posible distinguir las bromas de Mendoza tejidas sobre las virtudes que la ciencia de su época atribuía a “tan gloriosa y santa hierba” (v. 53). Del mismo modo, se apuran los sentidos de “A la pulga” cuando se poseen las nociones de medicina que obligan a la voz poética a lamentarse de este modo cerca del final:

Mas, compadre, ¿no veis dó me ha llevado / el cuento de la pulga y lo que ofrece / un pensamiento a un triste enamorado? (“A la pulga”, vv. 211-213).

En la medicina medieval, que llega al Renacimiento, la visión de la dama forma una figura en la mente del amante que provocará el deseo, aumentará la temperatura corporal y obligará al amante a imaginar obsesivamente el cuerpo no visto de la amada.

La poesía erótica de Mendoza está teñida por el sentido del humor, por una risa que aleja a esta poesía de la protesta, aunque esa misma risa sirve para revisar críticamente algunos de los valores tradicionales de la sociedad (como el matrimonio y la virginidad, entre otros). No son poemas realistas, en el sentido de que no retratan la vida “real” (aunque sí son “realistas” por oposición a los poemas “idealistas”, como he comentado antes). Por eso, no tiene sentido aplicar a estas composiciones un baremo que pretenda buscar en ellas los valores opuestos a eso que incomprensiblemente se llama ahora “corrección política”. No son poemas destinados a la educación, sino dirigidos al placer del lector culto, o al menos sutil. Se trata, como he escrito en otra parte, de un vitalismo renacentista que “invita a don Diego a explorar una amplia variedad de temas,



Retrato atribuido a Diego Hurtado de Mendoza (Tiziano, 1541)

códigos, estrofas, influencias, etc., para crear un mosaico de ingenio, de diversión inteligente, de referencias cultas, de razonamientos imposibles. Un erotismo para cultivados, que invierte con inteligencia tradiciones literarias y filosóficas”.

La vida de Mendoza es, ciertamente, novelesca, una vida larga y plena que comienza y casi acaba en Granada. Se suelen destacar en su biografía los largos años dedicados como embajador al servicio de la política de Carlos V en una Italia sacudida por el enfrentamiento de las potencias europeas en medio de la fragmentación política de los territorios de la península. En los trece años (1539-1552) de distintos cargos en Venecia, Siena y Roma, Mendoza se sumó a las intrigas, al espionaje, a las exhibiciones de orgullo de los españoles, pero también disfrutó de los placeres de un experto bibliófilo, de un cuidadoso corresponsal en cuyas epístolas se mezcla lo público y lo privado, de un experimentado amante en encuentros venales o no, de un fino catador del arte en sus diversas formas. Es más que probable que el conocimiento prolongado de la literatura italiana *in situ* le animara, por encima de sus compatriotas, al cultivo de la poesía erótica. Del mismo modo, es muy posible que su acendrado hábito de redactar epístolas para informar al propio Emperador o a sus ministros (Francisco de los Cobos, etc.) de sus labores diplomáticas haya sido determinante en su dedicación a la epístola poética. Pero junto a la biografía hay que tener muy en cuenta el conocimiento de Mendoza de la literatura en varias lenguas, desde la tradición grecolatina, hasta los escritos en árabe, etc.; una gran parte de este tesoro fue poseída por Mendoza en riquísimos códices que a su muerte engrosarán las estante-

rias de la biblioteca de El Escorial, pues, tras un enojoso asunto con la hacienda pública don Diego decidió en su testamento nombrar a Felipe II heredero universal.

De entre los muchos hilos que anudan la vida y la obra de uno de los humanistas más complejos y cosmopolitas del Renacimiento español, como es don Diego Hurtado de Mendoza, habría que aludir al destierro en Granada ya anciano, a su papel de testigo de la guerra contra los moriscos en Granada (que le permitirá redactar *La Guerra de Granada*) y a las numerosas obras atribuidas, en poesía o en prosa. De éstas, la más famosa atribución es la del *Lazarillo de Tormes*, cuestión espinosa que otra vez ha vuelto al candelero crítico al resucitarse, entre las variadas atribuciones del texto, la de Alfonso de Valdés. El asunto no parece que pueda zanjarse fácilmente, pero el espíritu de Mendoza se identifica muy bien con el de la genial novela, e incluso por la cronología su candidatura parece especialmente adecuada. No en vano, Antonio Prieto, en su novela dedicada a narrar la prodigiosa vida de Mendoza (*El Embajador*), da por hecho que Mendoza es el autor del *Lazarillo*, y aunque la novela inventa numerosos episodios (quizá el más famoso es el de la existencia de una gallina de los huevos de oro con la que Mendoza sufraga una parte de su labor en Italia), el lector de una novela que es una ajustada biografía en muchísimos aspectos *ve y sabe* que Mendoza pudo ser el autor del *Lazarillo*, y no, desde luego, alguno de los serios erasmistas a los que muy atinadamente Antonio Prieto contraponen el sentir y el actuar de don Diego. La prodigiosa figura don Diego Hurtado de Mendoza acaba de cumplir quinientos años. ■

## Hurtado de Mendoza

# Humanista, arabista e historiador

Javier Castillo Fernández



**La Granada recién conquistada** fue la patria de don Diego Hurtado de Mendoza. En 1503 ó 1504 nacía en la Alhambra el tercer hijo varón del conde de Tendilla, apenas dos después de que los musulmanes granadinos hubiesen sido obligados a bautizarse y un años antes de que se imprimiese en esa ciudad la primera gramática y diccionario árabes en español: el *Arte para ligeramente saber la lengua aráviga*, de fray Pedro de Alcalá. La capital granadina donde se crió Mendoza contaba con una mayoría de población de origen musulmán y el árabe era la lengua preferente de las transacciones económicas y buena parte de las sociales. Nada tendría de particular que el joven aristócrata aprendiese los rudimentos del árabe dialectal granadino en sus primeros años.

Conocida es la vasta cultura de Mendoza y la importancia de su sólida formación clásica tanto en su poesía como en su narrativa. Educado en el ambiente tolerante del humanismo y el erasmismo, propio de la familia Tendilla y preponderante durante buena parte del reinado de Carlos

V, no ha sido suficientemente destacada la influencia de la cultura árabe en su bagaje intelectual. Es muy poco lo que se conoce de los años mozos de don Diego. Debió educarse, junto a sus hermanos, con el humanista piemontés Pedro Mártir de Anglería y con otros intelectuales del círculo de su padre, como Hernán Núñez de Toledo, conocido como “El Comendador Griego”, filólogo que se asentó en Granada para aprender el árabe antes de optar a una cátedra universitaria.

La única referencia cierta es la que ofrece Ambrosio de Morales en la introducción a sus *Antigüedades de las ciudades de España* (1575), dedicadas a nuestro autor, donde afirma que Mendoza había estudiado “las tres lenguas latina, griega y arábica en Granada y Salamanca, y después allí los derechos Civil y Canónico”. Resulta interesante notar cómo en los círculos eruditos se consideraba al mismo nivel a estos tres idiomas como vehículos de transmisión de los saberes universales y de la cultura clásica en extenso. Así lo

Tratado de cirugía de Abul-Qasim al-Zahrawi (Ms. 876 de El Escorial, de la colección de Hurtado de Mendoza).

.../...



creía también Arias Montano quien, en un informe elevado a Felipe II hacia 1581, justificaba la utilidad de compilar manuscritos en lengua árabe pues “quanto se sabía y estudiaba en Europa de trescientos años atrás hasta setecientos manaba de libros arábigos y así hay tesoro encerrado en ellos”. ¿Fue casual que Mendoza estudiase en universidades con tradición en la enseñanza de esta lengua? Primero pasó por Salamanca, uno de los pocos estudios generales hispanos, junto a Alcalá, donde existía una cátedra de árabe; más tarde, en la década de los veinte, estudiaría en Bolonia, donde funcionaba otra cátedra desde el siglo XIV, y en Padua, en la que se enseñaba de forma estable la versión averroísta de la filosofía aristotélica. En ambas, además, se utilizaba como libro de texto el *Tratado general de medicina* del sabio cordobés, uno de los autores preferidos de Mendoza.

Su primer contacto con el mundo islámico, fuera de su tierra natal, se produjo durante su participación en la expedición de Carlos V a Túnez, en 1535. Tras la conquista de esa plaza sería repuesto en el trono Muley Hacen, un monarca intelectual y aficionado a los libros, del que nos brindó un laudatorio retrato Mármol Carvajal en su *Descripción General de África*. El historiador Paolo Jovio, que narró la campaña, se hizo eco de la disputa filosófica que el rey tunecino sostuvo con unos cuantos expedicionarios españoles admiradores de Averroes, entre los que, según Erika Spaivakovsky, biógrafa de Mendoza, se encontraría nuestro autor. No es descabellado pensarlo, toda vez que el embajador granadino, apasionado de Aristóteles, traduciría su *Mecánica* y realizaría un epítome de su obra en *Paraphrasis in totum Aristotelem*. La relación con Muley Hacen se consolidaría años después, durante el destierro del reyezuelo en Italia, y culminaría con la adquisición por parte de Mendoza de su rica biblioteca arábiga, en lo que sería el germen de su propia colección.

Tras la toma de Túnez don Diego se dedicaría, como era tradición familiar, al servicio a la Corona, ejerciendo diversos destinos militares y diplomáticos, especialmente en Italia. Allí residió unos quince años en los que se sumergiría en los círculos humanistas y se empaparía de la cultura clásica, convirtiéndose en el más renacentista de nuestros escritores. También admiraría las grandes bibliotecas romanas, venecianas y florentinas, aficionándose al mercado de los libros que consumiría buena parte de su fortuna a lo largo de los años. Desde su privilegiada embajada en Venecia, *limes* del amenazante Imperio Otomano, fue recopilando multitud de manuscritos griegos. Se dice que ordenó copiarlos, “buscarlos y traerlos de los más remotos senos de la Grecia; de suerte que envió hasta la Thesalia y Monte Athos, a Nicolás Sofiano, natural de Corcira, a investigar y recoger cuanto hallase recomendable de la erudición griega”. Fue por entonces cuando recibió, como presente del sultán turco Solimán el Magnífico, una rica colección de manuscritos griegos y algunos árabes. Hacia 1543 la biblioteca mendoziana era ya famosa en toda Europa por su calidad, diversidad y volumen, y estaba regida por el bibliotecario flamenco Arnoldus Arlenius de S’Hetobenbosch y por el copista griego Andronikos Noukios.

Pero la recopilación de manuscritos en las tres lenguas clásicas no obedecía a un mero afán de coleccionista diletante, sino que constituían para su propietario una fuente inagotable de placer y de conocimiento que luego traslucía en sus escritos. Una prueba palpable de ello es su principal obra en prosa, *Guerra de Granada*, concebida según los parámetros de la historia clásica, como se ha destacado hasta



Medallón dorado de una de las encuadernaciones de la biblioteca de Hurtado de Mendoza, hoy en El Escorial.

la saciedad. Sus modelos fueron Salustio —del que toma su estilo directo y entrecortado— y Tácito —al que imita en el prólogo y del que adapta algunos pasajes épicos—. A ellos les debe, en palabras de Menéndez Pelayo, el “magnífico arreo de la historia clásica”: discursos en boca de los protagonistas, retratos morales de los mismos, descripciones de ciudades, digresiones sobre antigüedades y usos, etimologías abundantes y por afán de mostrar erudición, cita de libros clásicos en diversas lenguas...

Mendoza, poeta acrisolado y prosista ocasional, llega —o más bien se topa— con el género histórico por casualidad. Tras el conocido episodio de su enfrentamiento armado en palacio con un cortesano, que le llevó a estar ocho meses recluido en la Mota de Medina del Campo, se produciría una afortunada circunstancia: Felipe II decidió conmutar su pena de prisión por

una de destierro, enviándolo a Granada, donde su sobrino, el marqués de Mondéjar, acababa de ser destituido y reemplazado por el joven don Juan de Austria tras fracasar en su intento de aplacar la revuelta morisca, que se prolongaba ya más de cuatro meses.

El 17 de abril de 1569 llegaría a su ciudad natal, sólo cuatro días después que el hermano del rey, quedando a disposición del mismo. Don Diego apenas participó en acciones de guerra. En su obra casi no alude a su persona, sólo sabemos que fue testigo de la expulsión de los moriscos albaicineros recluidos en el Hospital Real (junio de 1569) y del ataque a Güéjar-Sierra (diciembre de ese año) y hace alguna referencia puntual a informantes moriscos o a su experiencia personal: “a mí, que sé la tierra”, apostilla en algún momento. Viejo y enfermo, se alojaría en el palacio del Generalife, residencia de su amigo el noble morisco don Alonso de Granada Venegas. Allí recibía noticias de los acontecimientos por medio de testigos directos, informes oficiales y de la infinidad de rumores y libelos que circulaban por una ciudad encogida por el miedo. Desde allí informaría a grandes personajes de la Corte al mismo tiempo que solicitaba su intercesión para obtener el perdón regio. Su fina ironía y mordacidad —era un maestro de la sátira— quedan de manifiesto en este pasaje inserto en una misiva dirigida a Ruy Gómez de Silva: “cumpliendo con lo que me manda en darle aviso del estado de la guerra, para que Vuestra Excelencia lo dé a Su Majestad, digo que el señor don Juan [de Austria] oye, y el Duque [de Sesá] bulle, y Luis Quixada riñe, y el Presidente [Deza] propone, y el arzobispo [Guerrero] bendice, y Muñatones [comisario regio] guardaña y el marqués de Mondéjar, mi sobrino, está allá [en la Corte], que no hace falta acá”. Pero, sobre todo, el viejo embajador se dedicó a leer, a recopilar códices y a escribir. Y así, casi por entretenimiento, comenzaría a redactar un relato, desgarrado y muy crítico, sobre tan terrible conflicto que suponía el principio del fin de la Granada mixta que él había conocido.

Lo que interesa destacar aquí es el hecho de que Hurtado de Mendoza, además de las herramientas estilísticas de la historia clásica, vierte en su obra sus conocimientos sobre la cultura árabe procedentes tanto de su experiencia personal como de la lectura de los numerosos manuscritos de su extensa biblioteca. Confiesa que entre las fuentes que utilizó para su redacción se contaban “libros arábigos de la tierra y los de Muley Hacen, rey de Túnez”. Tampoco faltan en el relato las citas eruditas, especialmente las más o menos acertadas dedicadas a la toponimia de origen árabe. Así, explica que “llaman a Gibraltar por otro nombre, el monte de la Llave”, que se corresponde en efecto con una de las denominaciones que le daban los autores árabes: *Yabal*

*al-Fath*, 'monte de la entrada'. Sobre el nombre de Almería afirma: "Cerca del nombre aprendí de los moros naturales que, por la fábrica de espejos de que había tan gran trato, la llamaron Almería; 'tierra de espejos' quiere decir, porque al espejo llaman merí. Dicen los moros valencianos que por espejo llaman merí. Dicen los moros valencianos que por espejo del reino le pusieron este nombre". Más legendaria y menos afortunada es la etimología referida a Granada: "Dicen que del nombre de *Naath*, su mujer [de Badis ben Abus, monarca zirí], y por mirar al poniente (que en su lengua llaman *garb*), la llamó *Garbnaath*, como 'Naath la del poniente'. Los alárabes y asianos hablan de los sitios como escriben; al contrario y revés que las gentes de Europa. Otros, que de una cueva a la puerta de Bibataubín, morada de la Cava, hija del conde Julián el traidor, y de *Nata*, que era su nombre propio, se llamó *Garnata*, 'la cueva de Nata'. Porque el de la Cava, todas las historias arábicas afirman, que le fue puesto por haber entregado su voluntad al rey de España don Rodrigo, y en la lengua de los alárabes *cava* quiere decir 'mujer liberal de su cuerpo'. No descuida traducir algunos antroponímicos —"Nacoz, que en su lengua quiere decir campana"— y explicar el significado de múltiples palabras árabes como jeque, hégira, alfaquí, almuédano, taha, alguacil, cora o alcaicería.

Su experiencia personal acerca de los musulmanes parece especialmente relevante cuando se refiere a sus tácticas guerreras, como era de esperar en un miembro de la familia que fue responsable de la seguridad militar del reino durante décadas: "Son los moros, cuando se ven encerrados, impetuosos y animosos para abrirse paso; mas, abierto, procuran salvarse sin tornar el pecho al enemigo, y por esto si a alguna nación se ha de abrir lugar por donde se vayan es a ellos"; "las espadas, de que los moros se aprovechan menos que nosotros, por tener las suyas un filo y no herir ellos de punta"; "los moros, como gente de pie y sin picas recelan de los caballos"; "los enemigos mostrándose en ala, como es su costumbre, y dando grito...". Otro elemento, típico de la historia clásica, del que a veces abusa Mendoza es el de las digresiones, pero algunas resultan muy interesantes y derrochan erudición, como la dedicada a los atributos y símbolos de los reyes nazaries, la descripción de la ciudad de Granada o la extensa sobre los reinos y dinastías norteafricanas, que incluye su pasado clásico. Del mismo modo aúna tradición romana y árabe cuando se refiere a los restos arqueológicos localizados en la Vega y en la ciudad de Elvira.

Mendoza utilizó, asimismo, testimonios de los moriscos contemporáneos. Ya hemos visto la explicación popular del topónimo *Almería*, pero también recoge algunas tradiciones orales al describir las imágenes de los reyes nazaries en la Alhambra —"cuyos retratos se ven en una sala, alguno de ellos conocido en nuestro tiempo por los ancianos de la tierra"—, al hacerse eco de alguna leyenda referida a la comarca del Cebel —"dicen los moros que fue patrimonio del conde Julián el traidor"— o cuando refiere el epíteto que daban los moriscos a la Chancillería: "casas de mala ventura las llamaban en su tiempo los moros y así de ellas salió su perdición". Del mismo modo, se percató del papel que en las clases populares moriscas tuvieron ciertas supersticiones y creencias, como señales celestes y otros hechos prodigiosos, así como la circulación de pronósticos que aseguraban un renacimiento de al-Andalus y que sirvieron como detonantes de la rebelión: "Representóles prodigios y apariencias extraordinarias de gente armada en el aire a las faldas de Sierra Nevada, aves de desusada manera dentro en Granada, partos monstruosos de animales en tierra de Baza y trabajos del sol con el eclipse de los años pasados, que mostraban adversidad a los cristianos, a quien ellos atribuyeron el favor, o desfavor deste planeta, como así el de la luna".

Esto no quiere decir que don Diego fuese crédulo respecto de sus fuentes. Se apoyaba siempre en distintos autores, que contrastaba —en un pasaje afirma "el autor que yo sigo, y entre los arábicos tiene más crédito..."—, siendo plenamente consciente de la necesaria crítica a las fuentes históricas árabes, imbuidas de elementos puramente literarios

y legendarios. De este modo suele reiterar aseveraciones como "tanta variedad hay en las historias arábicas, aunque las llaman ellos escrituras de la verdad" o "las historias arábicas, que en gran parte son fabulosas". Por desgracia, no cita autores u obras concretas, lo que nos priva de conocer qué textos o pasajes pudo utilizar.

Como he señalado, durante su azarosa y viajera vida, Mendoza llevó siempre consigo su biblioteca y su postrera estancia en Granada le sirvió para incrementar considerablemente su colección de manuscritos árabes. Poco antes de regresar a la Corte, en diciembre de 1573, confesaría a su amigo el cronista Jerónimo Zurita que "harto desto he hallado por acá..., especialmente cosillas arábicas que he hecho trasladar de los libros arábicos que aquí tengo, los cuales serán como quatrocientos volúmenes de ciencias y de historias".

Como es bien sabido, la biblioteca de Mendoza fue heredada por Felipe II a cambio de alzarle el destierro y perdonarle los cargos que contra él pesaban por su mala gestión económica como responsable del castillo de Siena. Don Diego falleció en Madrid el 14 de agosto de 1575 y en junio del siguiente año su librería, compuesta por casi 1.700 títulos, la mitad de ellos manuscritos, pasaba a convertirse en la colección más importante de la naciente biblioteca escorialense. Como buen bibliófilo, se había ocupado de mejorar su colección con bellas y costosas encuadernaciones renacentistas. Parte de sus libros conservan, aún hoy, las cubiertas en cuero rojo y verde —colores de las armas de los Mendoza—, con artísticos medallones dorados, realizadas en Venecia. También su exlibris: "De D. D<sup>o</sup> de Mendoza".

En la biblioteca mendoziana, los códices en árabe, que contabilizaban 265 volúmenes, suponían casi un tercio de todos los manuscritos, por delante de los griegos y casi similar en número a los latinos. En ellos predominaban los libros de medicina —179— y más secundariamente los de matemáticas —14—, historia —5—, derecho —6—, filosofía —8—, gramática —13—, poesía —7—, teología —6— y religión islámica —26—. De esta amplia colección se valieron, en vida del autor y tras su muerte, intelectuales como Páez de Castro, Ambrosio de Morales, Jerónimo Zurita o Arias Montano. Por desgracia, las dos terceras partes de la misma desaparecerían en un incendio ocurrido en 1671.

Se puede considerar a Mendoza, por su talante tolerante —en alguna ocasión irónicamente se definió "como filósofo y como moro de Granada"— y por su admiración por la cultura árabe *per se*, no sólo como transmisora de la tradición clásica, el iniciador o al menos el germen de una efímera corriente intelectual que existió en la Granada de finales del siglo XVI y que algún autor ha definido muy acertadamente como "humanismo morisco". Aunque no hay constancia de que don Diego tuviese contacto con este pequeño círculo, surgido precisamente cuando los descendientes de los últimos musulmanes fueron deportados, del mismo formaron parte figuras de origen morisco como Alonso del Castillo, Miguel de Luna, Mármol Carvajal o Luis de la Cueva. La mayoría de ellos recibieron la influencia mendoziana y algunos, incluso, bucearon en su extensa colección de manuscritos. Su pretensión era rescatar, dignificar y dar a conocer como una de las grandes aportaciones clásicas todo lo valioso de la civilización árabe, separando de forma consciente el sustrato cultural de la religión islámica, a la que los intelectuales moriscos no podían por menos que rechazar en aquel contexto histórico. Sus intentos se verían frustrados y derivarían, una vez proscrito el espíritu abierto y crítico del humanismo renacentista y triunfante la unívoca ideología contrarreformista, en la falsificación histórica, de la que sería su mayor exponente el ingenuo sincretismo de los plomos del Sacromonte. ■



Imagen del *Codex Escorialensis*



Jesús Cano Henares

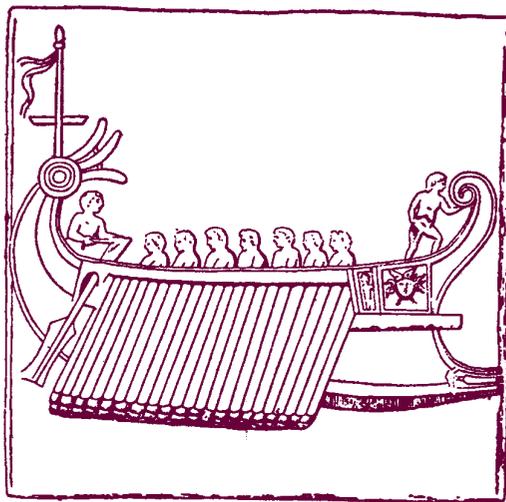
# Un océano de páginas

n  
arrativa

La literatura también tiene sus tópicos, clichés, lugares comunes o como queramos llamarlos. Aparecen, normalmente, cuando el lector se empeña en estudiar las obras literarias antes que en sentirlas. Viene esto a cuento de una pregunta que se me hizo durante una entrevista a propósito de la publicación de mi novela. Enterada la periodista de que había escrito una obra de aventuras, sin pensárselo dos veces me largó una pregunta que no puede ser más tópica: “¿Por qué cree usted que estas novelas están reservadas para un público infantil y juvenil?”. ¿Qué podía responder yo sino que, en efecto son un tipo de novelas para todos los públicos? Pero no porque estén permitidas a los menores sino porque también las leen con enorme placer los adultos.

Sin duda constreñir las obras de aventuras y de viajes, que lo uno va con la otro, a cosa de una edad es ignorar su verdadera dimensión, su ubicuidad en todos los géneros. Sí, porque al contrario de lo que se cree, los libros de aventuras no constituyen un género, sino muchos; o, mejor dicho, conforman y están presentes en todos ellos. Lo mismo que sus protagonistas recorren procelosos océanos, alcanzan las más altas cimas, vencen los desiertos más inhóspitos, así las aventuras constituyen el pentagrama sobre el que se han compuesto muchos y grandes relatos: igual la historia de un gran amor que las peripecias de un pícaro, así una novela corta pero intensa como una picadura, caso de *El corazón de las tinieblas*, como una interminable y tediosa novela bizantina. Voltaire, convirtió las aventuras (o más bien desventuras) de *Cándido* en un alegato contra la filosofía del “Vivimos en el mejor de los mundos posibles” que defendía Leibniz. Un autor como Joyce decidió llevar a la práctica lo que, en su momento, debía parecer una idea descabellada: convertir en toda una odisea un día cualquiera de la vida cotidiana de un personaje gris, y terminó por crear una de las novelas que revolucionaron la Literatura. Pero si hay un personaje que nació porque un día su autor decidió echarlo al camino, ése es sin duda el Quijote. Cervantes coloca al ingenioso hidalgo en los ásperos llanos de la Mancha y al lector en camino de descubrir y hasta admirar esa parte de locura que todos tenemos. Y ello mediante una de las aventuras más prodigiosas jamás contadas.

Y podríamos seguir así, tomando un ejemplo tras otro para demostrar que las aventuras, más que género, son un modo de hacer literatura, una herramienta de escribir extraordinariamente útil con la que es posible llegar a todos sitios. Eso no impide que entre esos múltiples propósitos uno de los más comunes sea divertir y aleccionar al lector con el descubrimiento de las maravillas de lejanas tierras. Pero esa intención puramente novelesca, esa sistematización de la aventura, surgió hace apenas dos siglos y caeríamos en un error de apreciación si considerásemos que los



únicos libros de aventuras son los escritos por Julio Verne o Emilio Salgari.

Lo cierto es que las aventuras están presentes en la Literatura desde sus mismos albores, cuando aún se desconocía la letra escrita. Aquellas primitivas narraciones orales que precedieron a los mitos tienen su raíz en las aventuras que vivieron algunos hombres más audaces, más inquietos o, simplemente, más locos que el resto de su tribu, primitivos exploradores en busca de nuevas rutas, mentes inquietas que perseguían ya por entonces, en la lejanía del horizonte, respuestas a las preguntas que hoy todavía somos incapaces de

responder. Esa fascinación por lo desconocido no ha perdido vigencia; todo lo contrario, hoy, como hace miles de años, seguimos buscando la última frontera, que ahora se sitúa en Marte. La búsqueda de lo que está por llegar es uno de los sentimientos más fructíferos de la Humanidad, porque la ha impulsado a ponerse en marcha y le ha reportado multitud de beneficios en todos los ámbitos, entre ellos la Literatura. De esa inquietud por encontrar otros territorios, físicos y espirituales, nació la epopeya, considerada madre de la narrativa.

La primera epopeya y también la primera obra literaria escrita que se conoce, el *Poema de Gilgamesh*, no es sino un viaje en busca de uno de esos territorios hoy aún no conquistados: la inmortalidad. En esta obra de hace aproximadamente 4.500 años se da cuenta ya del mito del Diluvio Universal, recogido más tarde en el Génesis. La Biblia tiene también mucho de relato de aventuras. ¿Qué es el *Éxodo* sino un viaje en el que se narran las peripecias de todo un pueblo en busca de un destino común? El mismo recorrido, pero unos siglos antes, hizo el protagonista de *El cuento de Sinuhé*, la historia de un funcionario que ha de huir a Palestina para no verse mezclado en una conspiración palaciega.

Si avanzamos un poco más en el tiempo, encontramos aventureros en la misma base de nuestra civilización. Primero en Grecia, donde Ulises, Hércules o Jasón se echan al camino para cumplir altos cometidos. Luego en Roma, donde encontramos a Eneas, ese hijo perfecto que cualquier madre (patria) querría tener. Aparecen aventureros también en la literatura medieval, sobre todo en tierras cristianas, desde los libros que hablan de los mitos artúricos, hasta el *Tirant lo Blanc*, de Joanot Martorell, pasando por el *Libro de las maravillas* de Marco Polo, una obra más literaria que histórica, por lo mucho de fantástico que tiene. Otra gran obra que podríamos calificar de “libro de aventuras” es la *Divina Comedia*, aunque aquéllas transcurran por territorios evanescentes. Muchos autores creen que Dante se inspiró nada menos que en una tradición atribuida a Mahoma, según la cual el profeta realizó un viaje nocturno o Isra, una aventura que termina nada menos que frente al trono divino.

Y ya que hablamos de los árabes, hay que recordar que su literatura medieval es bastante menos fecunda en lo que a aventuras se refiere que la literatura cristiana. A pesar de haber sido, y ser todavía en muchos casos, estupendos comerciantes los árabes han sacado poco los pies del plato, en literatura. Entiéndase: sus obras clásicas repiten una y otra vez los mismos temas, que tratan, básicamente, de asuntos de corta distancia; la que media entre los labios de dos amantes, la que hay entre un poeta y el rey que recibe sus loas o la que existe entre una mano que escribe y un vaso de vino. No se puede decir que haya demasiados relatos de aventuras. El lector se acordará, sin duda, de los viajes de Simbad el marino. Pero *Las Mil y Una Noches* no son más que una excepción que, además, en lo que a aventura se refiere, bebe de fuentes indostánicas o iránias, más que árabes.

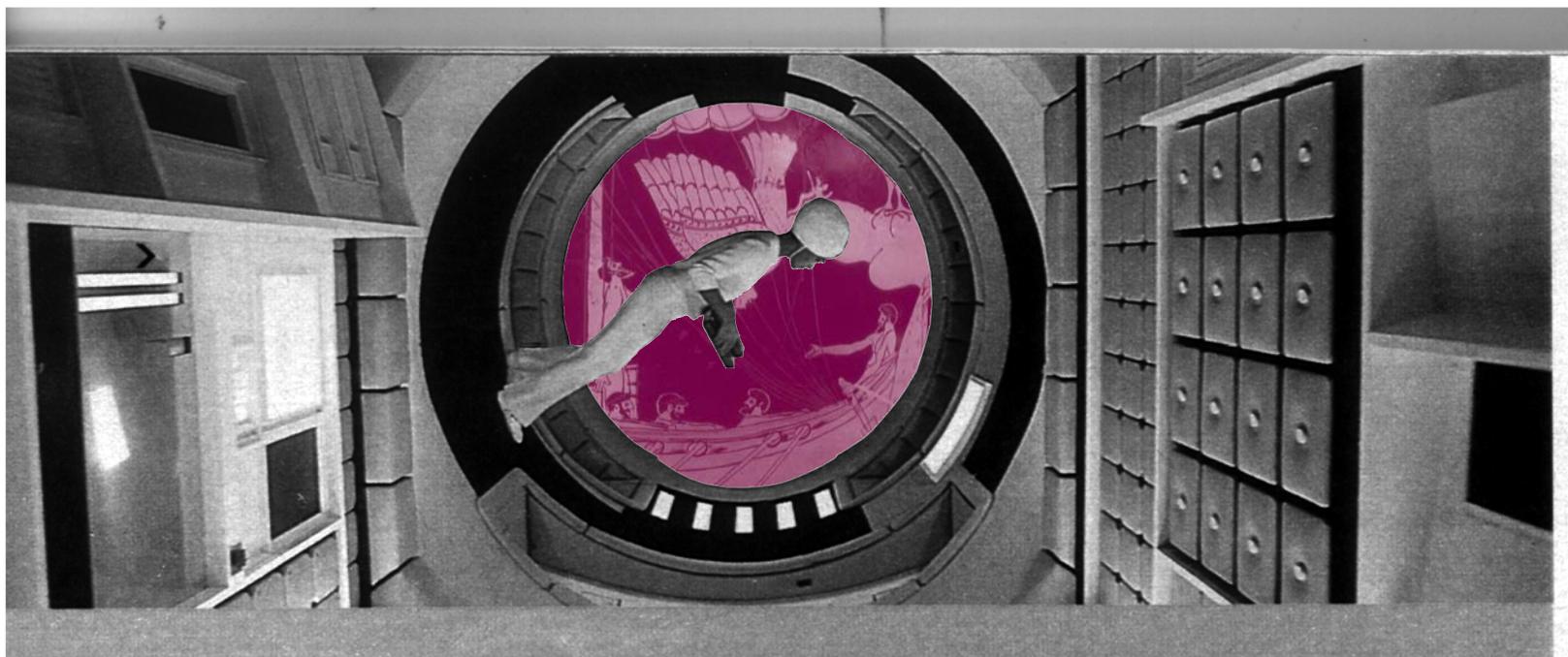
Pero retomemos el hilo de la Historia, superando ya la Edad Media, para llegar al tiempo de los grandes descubrimientos. En los siglos XVI y XVII encontramos, paradójicamente, pocas novelas de viajes. No es ésta época de aventuras literarias aunque sí de crónicas sobre el Nuevo Mundo narradas en un estilo crudo pero apasionante por quienes entonces conquistaban (o arrasaban) paraísos perdidos. Si en esa época, al menos en España, se cuentan aventuras, éstas son las protagonizadas por los pícaros, personajes que deambulan sin tregua por los caminos, bregando con el hambre, el frío y la negra miseria, la ajena y la propia, enemigos peores, por reales, que aquellos otros imaginarios contra los que pugnaban los caballeros andantes. Visto así, podemos colocar aquí al Quijote, una especie de antipícaro que, sin embargo, sufre sus mismas vicisitudes. Quién sabe por qué, pero durante esos dos siglos en que los europeos exploraron la mayor parte del Mundo la Literatura no hizo ni la menor cuenta del filón argumental que suponían las andanzas de quienes llegaban del Otro Lado del Mundo. Una explicación de tantas sería que aquella Europa, demasiado ocupada todavía mirándose el ombligo en guerras continentales, no acababa de comprender que esas otras tierras estaban esperando ser descubiertas también por la Literatura.

Tuvo que llegar el siglo XVIII para que alguien supiera sacarle partido a ese filón. Uno de los primeros que lo hizo fue Daniel Defoe, un inquieto comerciante que se metió a periodista para salir de la ruina económica. Y lo consiguió gracias al testimonio de Alexander Selkirk, marinero inglés abandonado en una isla del archipiélago de Juan Fernández, frente a las costas de Chile, en 1704. Al poco tiempo nació Robinson Crusoe y el arquetipo literario del náufrago. Contemporáneo de Defoe es el irlandés Jonathan Swift autor de *Viajes a varios lugares remotos del planeta*, obra más conoci-

da como *Los viajes de Gulliver*. Podemos relacionar esta obra sin miedo a equivocarnos con las novelas de Voltaire, que ya coloca a sus personajes en el Nuevo Mundo. Defoe, Swift o Voltaire fueron algunos de los primeros escritores que incorporan la aventura en primera persona a sus libros. Falta poco para que llegaran las historias de piratas en la isla de la Tortuga, de aventureros aguerridos que atraviesan continentes enteros, de marinos que luchan contra la fuerza de las galernas en el Cabo de Hornos o de pueblos salvajes comedores de carne humana, temas todos que acabarán por incorporarse al imaginario colectivo occidental durante el siglo XIX.

Por primera vez los europeos comienzan a mirar más allá de sus fronteras. La literatura de viajes experimenta un auge sin precedentes. Coincidiendo con la irrupción del espíritu del Romanticismo, muchos escritores recrean la Edad Media, la Roma Imperial o el Egipto de los faraones y, en el caso que nos atañe, comienzan a descubrir otros continentes y otros pueblos, sus mitos, sus leyendas y, sobre todo, el lugar que el hombre europeo ocupa, después de varios siglos de colonización, en esos territorios ya no tan extraños. Uno de estos aventureros románticos es Stevenson. Su más genial novela recupera el tiempo de los bucaneros y sus *Cuentos de los mares del Sur* significan, en el fondo, una huida hacia delante desde occidente hacia otra realidad incontaminada.

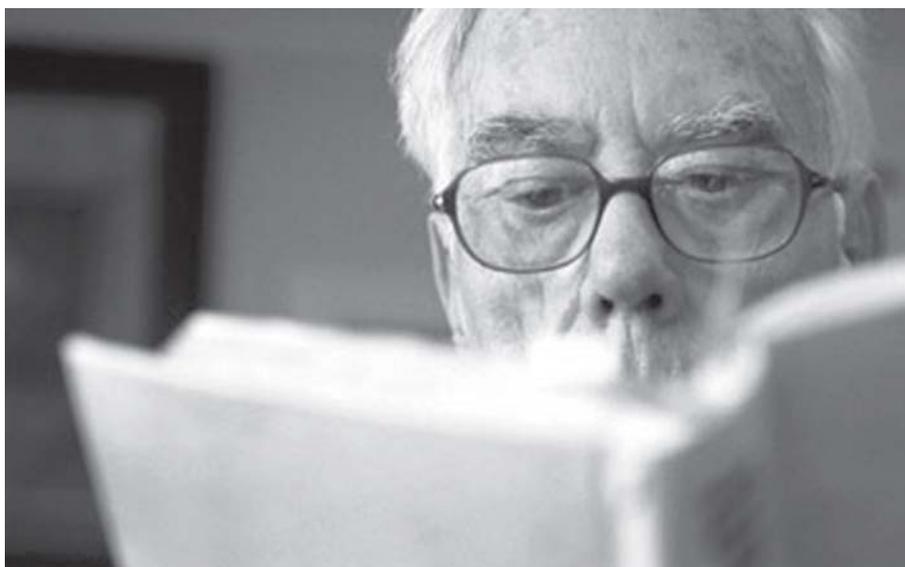
Pero la auténtica erupción de las novelas de aventuras llegó después, en la segunda mitad del XIX, con un recrudescimiento del colonialismo y en consonancia con una nueva mentalidad positivista, mucho más prosaica que la romántica. Coincide esta edad de oro de la literatura de aventuras con nuevas exploraciones por el Pacífico y los Polos, con mejoras en la navegación y, sobre todo, con la sistematización científica de los descubrimientos. A esa segunda oleada de descubrimientos se unen los escritores. En unos casos desde su gabinete, caso de Emilio Salgari o Julio Verne; en otros, viviendo en sus propias carnes la aventura, con autores como Herman Melville, Joseph Conrad o Jack London. El auge de la prensa y las expediciones naturalistas sufragadas por las numerosas sociedades científicas que florecen entre los siglos XIX y XX disparó la demanda de aventuras literarias, argumentos que hicieron suyos bien pronto las nuevas artes y medios de comunicación de masas: la fotografía, el cine, el cómic y, por fin, la televisión. Nació así una variante de la aventura, la ciencia ficción, que hoy parece cada vez menos ficción, cuando vemos las imágenes recién llegadas de Marte o conocemos cada día nuevas noticias sobre la clonación de células humanas. ¿Hay mucha diferencia entre el replicante de Blade Runner y Gilgamesh? ■





Fidel Villar Ribot

# En el país del caballero Kosmas



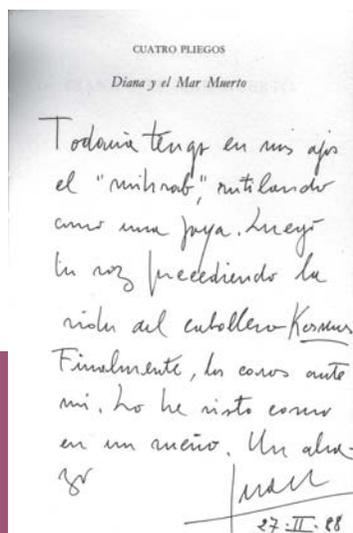
**D**igamos, como musitando, que Joan Perucho (Barcelona, 7 de noviembre de 1920) ha muerto –fue el martes 27 de octubre. Esa aviesa cirrosis le ha consumido ya todo el tiempo. ¡Es terrible! Que un escritor muera es siempre para cualquier lector una pérdida dolorosa, aunque nos queden sus obras. Pero cuando muere quien además ha sido un amigo, el asunto atañe a entretelas distintas del ser humano. Como si una buena parte de ese mismo tiempo se hubiese detenido de repente y tan definitivamente.

Entonces no cabe sino acudir a ese estante de la librería en donde están sus libros. Se hace muy triste ver los lomos de los libros ordenados, con muestras obvias en sus sobados cantos de haber sido leídos en varias ocasiones. ¿Cuál coger? La duda –y un miedo extraño– atenaza como un pellizco amargo. Cuando, por fin, se decide a tomar uno, lo acaricia con un gesto que sabe a desolación. Se sienta en la butaca del escritorio y abre el libro. De repente todo se llena de fantasmas amables que murmuran, de caballeros

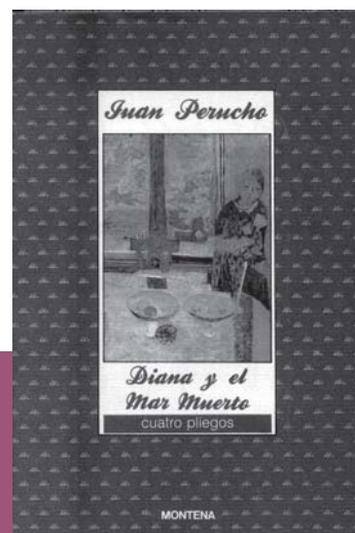
enigmáticos, de damas misteriosas, de personajes insólitos que miran desde la historia, seres que empiezan de nuevo a inventar la vida. Y unas manos como alas de pájaros abren todos sus libros: desde *Sota la sang* (1947) hasta *La darrera mirada* (2001). En sus primeras páginas hay siempre unas palabras escritas como dedicatoria. E ignorando el motivo, como de un sitio desconocido, escucha la propia voz de Joan Perucho con su cordial cercanía y su afable complicidad, reviviendo historias tan imposibles que tan sólo pueden existir en los libros. Y es que Joan Perucho escribía porque le agradaba mucho leer, descubrir que en un detalle revelado por la palabra podía latir el secreto más recóndito. *Libre de cavalleries* (1957), *Bestiario fantástico* (1976), *Las aventuras del caballero Kosmas* (1981), *Los laberintos bizantinos* (1984) o *Dietario apócrifo de Octavio de Romeu* (1985). Y muchos otros: la poesía –*Un silencio olvidado*– y las páginas de memorias –*Los jardines de la melancolía*.

La obra de Joan Perucho, como la de su amigo Alvaro Cunqueiro, resulta por completo rara y novedosa en el panorama español. Desde 1957 –cuando ambos publican *Libre de cavalleries* y *Merlín y familia* respectivamente– hace una decidida apuesta por la literatura fantástica frente al canon realista imperante.

Ahora que el juez Sr. D. Joan Perucho i Gutiérrez-Duque –emérito desde 1984– ha fallecido, nos queda para siempre el Joan Perucho escritor, fabulador de mundos maravillosamente imposibles. Obtuvo los mejores reconocimientos: así los premios Ciudad de Barcelona en 1953, Ramón Llull en 1981, Nacional de la Crítica en 1981, Nacional de las Letras en 2002. Y lo mismo que él se inventó a Guillem Creixell, un trovador catalán del siglo XIII, nosotros gozamos de la libertad de inventarnos un Joan Perucho –habitante eterno en su entrañable casa de Albiñana– mago de fantasmagorías o maestro de alquimias entre el calor de algunas conversaciones, los espejos cálidos de la correspondencia y el recuerdo de abrazos que nunca –ni siquiera ahora– fueron, en verdad, de despedida. Él campeará por el país del caballero Kosmas y a uno le embarga la sensación de querer ser su fiel escudero. ■



Dedicatoria autógrafa de Joan Perucho en el ejemplar *Diana y el mar muerto* (1987), que el autor regaló a Fidel Villar Ribot con motivo de su presencia en el Aula de Poesía de la Universidad de Granada.



# U G

## nos días en Granada ■

Joan Perucho

*Este artículo fue escrito por Joan Perucho poco después de su estancia en Granada con motivo de una invitación del Aula de Poesía de la Universidad para un ciclo de "Literatura y fantasía en la Edad Media". Se alojó para la ocasión, junto a su esposa María Luisa —así mismo les acompañaba Carlos Pujol—, en el Carmen de la Victoria. Tras su publicación en ABC, el artículo pasó a formar parte del volumen La máscara de hierro y otras máscaras (Ed. Pamela. Pamplona, 1999).*



**Mi más remoto encuentro con la ciudad de Granada** fue al relatar las aventuras de Pamela Andrews, protagonista de una novela mía que escribí hace algún tiempo (también lo fue de otra que publicó el puritano y dieciochesco Samuel Richardson). Pamela —británica, dicharachera y fantástica— habitó accidentalmente en el Albayzín, desmintiendo las seguidillas de Lope:

No son tus mejillas,  
Color de Tiro,  
Pero son de Granada  
Papeles finos.

Paseaba por Granada con las sombras ilustres de Manuel José Quintana, Muñoz Torrero y Bartolomé José Gallardo (el bibliófilo) en tiempo de las Cortes de Cádiz; y un siglo más tarde, del brazo de Juan Valera y de don Mariano Pardo de Figueroa (El *Thebussem*), galante gastrónomo y Cartero Honorario Mayor del Reino, recién salido de su "Huerta de Cigarra", en Medina Sidonia. Pamela —no sé cómo decírselo a ustedes para que me entiendan— era un exquisito fantasma perfumado.

Siguieron después otros contactos con Granada, haciendo varias visitas en compañía de mi fraternal amigo Néstor Luján con el objeto de escribir en colaboración un libro sobre la cocina española. Estuvimos alojados en los jardines de la Alhambra, y lo recuerdo como una de las maravillas de mi vida. Después, regresé por puro placer y por las ganas de divagar sobre la extraña belleza del mundo.

Recientemente volví, acogido por la Universidad, para leer unos textos, en verso y en prosa, referidos a una fantástica Edad Media. Tanto los unos como los otros, pero especialmente estos últimos, no fueron comentados por mí. No habría sabido comentarlos. Como decía Borges, era por la razón de que el autor no sabe nunca el último motivo de lo que ha escrito, pues lo guía el Espíritu Santo o el Diablo y es, en realidad, un médium. El Evangelio según san Juan lo dice claramente: "El espíritu sopla donde quiere". Empecé, por consiguiente, con tres relatos al estilo de las miniaturas mozárabes (ojos almendrados y restallantes colores), origen de mi novela sobre Kosmas; luego hablé de Nicéforas, el bizantino, y terminé con un poema sobre Raimundo Montaner, el gran Cronista de Oriente.

En tal circunstancia, leyó una lúcida introducción Fidel Villar Ribot, casi un paisano, joven poeta del que conservo memoria de sus *Figuras para un cuerpo*.

Más tarde transité por los jardines del Carmen de la Victoria, del que cuida amorosamente otro poeta granadino, José Tito Rojo, autor de *Perifrasis, poemas y palimpsestos en la muerte de Arturo*. Quizá éste sea un buen momento para la ciudad de Granada (si olvidamos sus dudosas restauraciones arqueológicas), con sus congresos y encuentros literarios, sus exposiciones de arte y singularmente su interesante ciclo sobre "Literatura y fantasía en la Edad Media" que cuida Fidel Villar Ribot y en el que figuran mis queridos Gabriel Oliver, Victoria Cirlot y Julia Castillo. Pero volvamos a José Tito. Este dice:

Un castillo de naipes flota a cinco centímetros de altura  
como una roca con castillo en un cuadro de Magritte  
—piedra negra sobre una piedra blanca.  
(Tu mirada no es la clave de esta bóveda,  
frágil arquitectura con pilares de belleza).

Un poco más abajo termina así:

La rima no es el criterio cierto.  
Tal vez tampoco de lo bello.  
(Acepta el juego con ternura).

Lo acepto viendo atónito el fantasma, traspasado por la luz del crepúsculo, de la monja errante que, al punto de subir las escaleras, vuelve lentamente su rostro y descubre sus lágrimas y su doliente mirada. Descubro que es familiar el Carmen.

Ha cantado un mirlo. No es, por supuesto, un mirlo blanco cuya existencia está puesta en duda. Es un mirlo común, de los que la ornitóloga británica Jeannette Harris clasifica como *Turdus merula*. Es decir, es un mirlo residente.



Mariano Alcribite

# Los disfraces de la literatura

Sobre Roberto Bolaño y otras invenciones

**T**al vez en alguna ocasión nos concedamos la oportunidad de leer a los autores sin caer irremediabilmente en la tentación de recurrir a su biografía como material de autenticación o buscando el resultado de un juego de equivalencias. Pero lo más terrible de este maldito juego es que, al final, se concluye hallando un estilo.

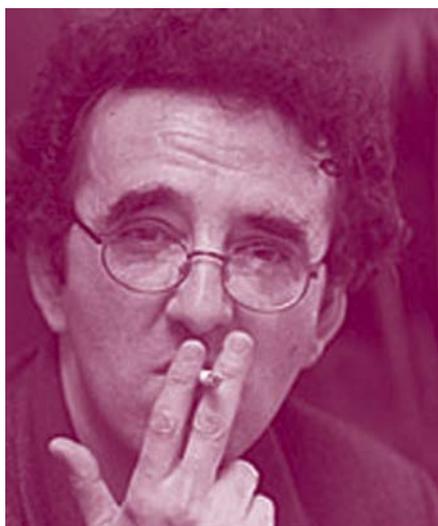
Pues bien, para cualquier avisado lector la obra de Roberto Bolaño (Santiago de Chile, 1953-Barcelona, 2003) le puede servir como un preciso ejercicio de iniciación.

En un texto de su último libro, *El gaucho insufrible*, nos confiesa Bolaño: “La literatura no vale nada si no va acompañada de algo más refulgente que el mero acto de sobrevivir”. O sea, una cosa es la vida—vencer la cotidianidad— y otra bien distinta la literatura entendida como una forma de vida que no claudica al tiempo ni a su depredación sobre lo viviente. Partiendo pues de esta idea, la obra de Roberto Bolaño se nos presenta como la pura consagración de la invención en su sentido más estricto de ficción. Y dentro de ella lo que mejor la representa es la propia literatura tomada cual la más elemental esencia del discurso. Entonces al autor le cabe la labor de construir una narratividad en la que el lenguaje es un acto vigoroso, pletórico de recursos, brillante, ejemplar.

Contemplada en su conjunto —ahora que la muerte (2,30 de la madrugada del 15 de julio pasado) ¡maldita sea!, ha puesto fin a su andadura—, podríamos afirmar que cada obra suya no es sino la elaboración de un fragmento cuya ejecución siempre es voluntariamente inconclusa y que con el resultado de todos ellos acaso el lector pueda realizar la invención de ese personaje fascinante, irónico, trágico, inteligentemente ingenuo e incluso imprevisible. Parece que a Bolaño le gustaba ser como un ciego que va tanteando el mundo con su bastón ¡para no tropezar! El escritor sabe los riesgos que asume optando por tal actitud, pero el poder sugerente de la palabra es mucho más que una certeza redentora.

Valga aquí como mera anécdota pero es interesante elegir como modelo discursivo un tipo de texto muy del gusto de Bolaño. Se trata de aquel en donde el progreso argumental ocurre gracias a un proceso secuencial que incluso el autor va enumerando. Por ejemplo, en *El gaucho insufrible* sería “Dos cuentos católicos” o en *Putas asesinas*, “Carnet de baile”. Desde una contemplación estrictamente formal, la narración rompe con la tradicional clasificación de los géneros pues tales modelos comparten lo más básico del cuento aunque también del guión cinematográfico (hasta en la narratividad interna de la construcción del discurso se podía estar hablando de un recurso poético a la manera de los haikus).

Tras una primera obra, escrita al alimón con Antoni García Porta, titulada *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce* (1984), Roberto Bolaño se estrena como na-



rrador con dos obras, aún hoy prácticamente desconocidas, como fueron *La pista de hielo*, premio Alcalá de Henares y editada por la Fundación del Colegio del Rey en 1983, y *La senda de los elefantes*, premio Félix Uraboyen del Ayuntamiento de Toledo. No es de extrañar que un escritor transferrado —había llegado a Barcelona en 1977 y en 1984 se estableció en Blanes— tuviera que iniciar su carrera de la mano de los premios literarios “de provincias”. (El mismo se va a reír de ese mundillo de los premios humildes en el cuento “Sensini” que abre *Llamadas telefónicas*.) La vida de Bolaño por aquellas fechas fue una mezcla de supervivencia —lavaplatos, vigilante de camping, camarero, etc.— y de bohemia

literaria desde la marginalidad.

La verdad es que no empieza a ser relativamente conocido hasta 1986 cuando publica dos obras concebidas casi en el mismo plano discursivo: *La literatura nazi en América* y *Estrella distante*. La primera es una suerte de diccionario irónico de autores inventados pero que se ubican en unos contextos reales. Y la segunda, empieza siendo continuación del último capítulo de la anterior y es una prospección casi literalmente biográfica de Carlos Wieder —poeta y aviador— bajo el seudónimo de Alberto Ruiz-Tagle.

El 1997 se publica el primero de sus libros de cuentos, *Llamadas telefónicas*, en donde con las secciones “Llamadas telefónicas”, “Detectives” y “Vida de Anne Moore”, se reúnen catorce narraciones que ya nos muestran los temas, las obsesiones y los tratamientos que se configurarán con el paso del tiempo en la sustancia básica de la literatura de Roberto Bolaño.

De 1998 es la considerada unánimemente como su obra clave: *Los detectives salvajes*. Por lo menos fue la que, en principio, lo divulgó gracias sobre todo a los premios que obtuvo, el Heralde de Novela y el Rómulo Gallegos, a los que luego se le sumarían en su Chile natal el del Consejo Nacional del Libro y el del Círculo de Críticos de Arte. La novela es un torrente de ideas y palabras en torno a Arturo Belano, escritor visceral-realista en un México de miseria y cultura, que conduce la historia por caminos improbables, acabando por mostrar que las utopías tienen siempre sus traidores en su propio seno. Entre el júbilo y el desengaño los infinitos personajes de esta novela terminan por destruirse a sí mismos, diluyéndose en sus propias contradicciones personales, y sin saber si es la literatura o el vacío trágico de la existencia lo que en verdad los engulle. Así pues la voz narradora retrata todo un proceso de construcción/destrucción tan cercano a la vida como a la literatura y que por añadidura no anda demasiado lejos de la propia biografía de Roberto Bolaño.

De 1999 son dos novelas breves, *Amuleto* y *Monsieur Pain*. La historia de *Amuleto* se desarrolla durante el mes de setiembre de 1968 en los lavabos de la Facultad de Letras de México DF, en donde Auxilio Laucuture se refugia de

una represión policial. Y allí oirá una voz misteriosa que le evoca el tiempo y que le confiesa: “Y aunque el canto que escuché hablaba de la guerra, de las hazañas heroicas de una generación entera de jóvenes latinoamericanos sacrificados, yo supe que por encima de todo hablaba del valor y de los espejos, del deseo y del placer. Y ese canto es nuestro amuleto”. Por su parte, *Monsieur Pain* es una de las lecciones más amargas que nos ha contado Roberto Bolaño. En el París de 1936 Pierre Pain recibe el encargo de cuidar, en sus últimos días de vida, el hipo de un sudamericano internado en un hospital. No es un enfermo anónimo: se llama César Vallejo. Esta novela, en otro estado distinto de escritura, es aquella primeriza *La senda de los elefantes*, redactada en 1981.

En el año 2000 aparecen tres volúmenes de muy distinto contenido y no menor variada factura. Por un lado el libro de poemas *Los perros románticos*, en una bella edición vasca, con textos escritos entre el ochenta y el ochentaiocho y que luego prologaría Pere Gimferrer para una edición de Lumen. Por otro, el curioso *Tres* que, como indica su título, está formado por tres textos: un poema y dos juegos casi en prosa poética, uno de carácter autobiográfico y otro de invención literaria. Y, por último, la novela *Nocturno de Chile*, en donde Roberto Bolaño retoma, en el marco de la represión de la dictadura chilena y el toque de queda, el discurso patético de un personaje alucinado como es Sebastián Urrutia, cura del Opus y poetaastro que, en una noche de delirio de fiebre, hace un repaso a su vida llena de sueños, caprichos y renunciaciones. “Veo una sombra que sube. Su sombra vacilante. Su sombra que sube como si ascendiera por la colina de un planeta fosilizado. Y entonces, en la penumbra de mi enfermedad, veo su rostro feroz, su dulce rostro, y me pregunto: ¿soy yo el joven envejecido? ¿Esto es el verdadero, el gran terror, ser yo el joven envejecido que grita sin que nadie lo escuche? ¿Y que el pobre joven envejecido sea yo? Y entonces pasan a una velocidad de vértigo los rostros que admiré, los rostros que amé, odié, envidié, desprecié. Los rostros que protegí, los que atacué, los rostros de los que me defendí, los que busqué vanamente. Y después se desata la tormenta de mierda”.

Con *Putas asesinas*, de 2001, vuelve Roberto Bolaño al mundo del cuento en el que ahora ya es un maestro consumado. Estamos ante trece narraciones de las que la que presta el título al volumen resulta un nuevo hallazgo: es un diálogo entre una mujer y un hombre que nunca habla ya que sus palabras son sólo acotaciones y comentarios del narrador. Se trata de un personaje ausente frente al que la mujer elabora una historia sin principio ni final. En el mismo sentido, pero al revés, no se tendría que olvidar esa otra técnica muy de Bolaño de ocultar el nombre del personaje bajo una inicial como es el caso, por ejemplo, en este mismo libro, de cuentos como “Últimos atardeceres en la tierra”, “Días de 1978” y “Vagabundo en África y Bélgica” o en *Llamadas telefónicas* “Una aventura literaria” y “Llamadas telefónicas”.

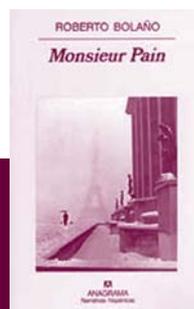
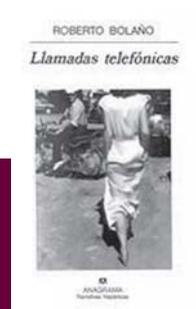
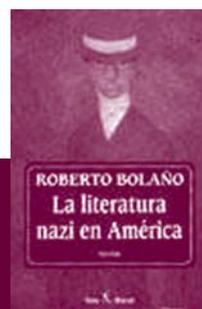
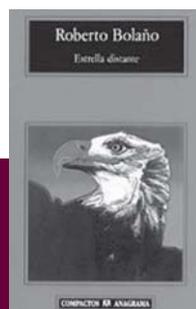
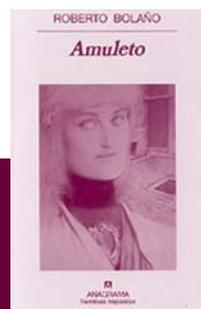
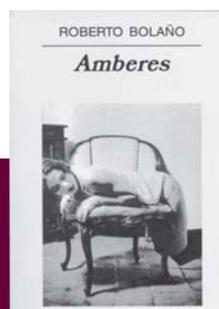
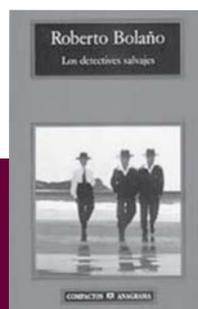
En 2002 aparecieron otras dos novelas. *Un novelista lumpen* y *Amberes*. La primera es una historia con dos personajes puestos en paralelo, dos hermanos a los que la muerte del padre les cambia la vida y han de reiniciarla de manera bien distinta a como había sido su educación y los proyectos familiares desde la infancia. Por su parte, *Amberes* puede ser considerada la obra más ambiciosa de Roberto Bolaño desde una perspectiva estructural, argumentativa y lingüística. En la consideración crítica ha pasado casi desapercibida y, sin embargo, necesitaría de un estudio singular y detenido. El mismo autor lo cuenta en una nota inicial

al libro titulada significativamente “Anarquía total: veintidós años después”: «Escribí este libro para mí mismo, y ni de eso estoy seguro. Durante mucho tiempo sólo fueron páginas sueltas que releía y tal vez corregía convencido de que no tenía tiempo. ¿Pero tiempo para qué? Era incapaz de explicarlo con precisión. Escribí este libro para los fantasmas que son los únicos que tienen tiempo porque están fuera del tiempo. (...) El manuscrito original tiene más páginas: el texto tendía a multiplicarse y a reproducirse como una enfermedad. Mi enfermedad, entonces, era el orgullo, la rabia y la violencia. (...) No creía que iba a a vivir más allá de los treintaicinco años. Era feliz. Luego llegó 1981 y, sin que yo me diera cuenta, todo cambió». La obra se escribió en 1980 y es toda una revelación textual. Consiste en una secuencia vertiginosa de cincuentaicinco textos brevísimos en los que los “acontecimientos” –si es que ocurre algo– se entrecruzan, multiplicándose e implicando lo real y lo onírico, lo verdadero y lo fantástico entre un policía, un vagabundo jorobado y una mujer a quien nadie conoce. El espacio es un lugar entre Barcelona y Castelldefels durante un otoño en el que el mar parece arrebatar las sombras de los protagonistas: “Las imágenes emprenden su camino y sin embargo nunca llegan a ninguna parte, simplemente se pierden”. La novela (?) está escrita desde la conciencia del mal producido por la enfermedad. Por eso, el autor coloca un *Post Scriptum* en el que confiesa: “De lo perdido, de lo irremediadamente perdido, sólo deseo recuperar la disponibilidad cotidiana de mi escritura, líneas capaces de cogerme del pelo y levantarme cuando mi cuerpo ya no quiere aguantar más”.

Y, por último, el año pasado y de forma póstuma apareció *El gaucho insufrible*. La crítica lo ha recibido como un libro menor y excesivamente heterogéneo, si se contempla en el conjunto de la obra de Bolaño. Incluso se ha llegado a pensar que el desastre de su enfermedad hepática le empujó a componer un libro postrero con una urgencia que le ha venido en detrimento. A pesar de ello, *El gaucho insufrible* es una obra digna de ser estimada en su verdadera dimensión. El volumen reúne cinco cuentos, un ensayo y una conferencia a manera de testamento literario. En el cuento que abre el libro se dice: “Ahora soy poeta y busco lo extraordinario para decirlo con palabras comunes y corrientes”. ¡Toda una declaración de principios! De esta manera sí que podríamos entender mejor esta obra final de Roberto Bolaño. En cualquier caso, el cuento “El gaucho insufrible” nos entrega un descarnado retrato del desengaño argentino actual: “Las sombras de la ciudad no le ofrecieron ninguna respuesta”.

Queda aún por conocer una vasta novela que venía escribiendo Bolaño desde hacía tiempo y de la que solía hablar con la temerosa fruición del que reconoce más de mil páginas de creación. ¿Estaremos ante otro fenómeno similar en dimensiones al de *Los detectives salvajes*? Por ahora habremos de conformarnos con saber que, en principio, responde al hermético título de 2666.

Es penoso reconocer que la muerte de Roberto Bolaño –con tan sólo cincuenta años– nos priva para siempre de una continuación muy deseada por sus lectores más fieles. Lectores que habrán de conformarse con las muchas y excelentes páginas de este joven maestro. Lo bueno de Roberto Bolaño es que los protagonistas de sus obras son siempre tan imaginarios que el lector se los puede encontrar a la vuelta de cualquier sueño. El sueño probable en el que la literatura se desprende de sus máscaras. He ahí toda una invención. Y tan duradera. ■





Fidel Villar Ribot

Poesía

# Un vent de llum al fons de la mirada

Muerte en la vida y vida en la poesía de Miquel Martí i Pol

M'agradaria veure'm amb els ulls/tancats, per descobrir què hi ha darrere/d'aquesta paret llisa de la fosca". Pues desde las dos y media de la tarde del día 11 de noviembre del pasado año el hombre —que yacía finalmente ingresado en una cama del Hospital de la Santa Creu de Vic— ya está allí, en esa “pared lisa de la sombra”. La verdad es que Miquel Martí i Pol tuvo que soportar la degradación de una terrible enfermedad —esclerosis múltiple— que desde los años setenta le fue degenerando el cuerpo hasta la postración de una silla de ruedas. Al final una infección respiratoria aceleró la irremediable solución.

Miquel Martí i Pol nació en Roda de Ter en 1929 en el seno de una familia de obreros textiles. Prácticamente de formación autodidacta, realizó sus primeros estudios en la escuela parroquial de su pueblo y a los catorce años empezó a trabajar en las oficinas de una fábrica de hilaturas de algodón de la Blava. Y así hasta 1973 cuando recibe el desolador zarpazo del diagnóstico de la enfermedad. A esas alturas Martí i Pol es ya un personaje muy conocido en el mundo social, político y cultural de La Plana hasta tal punto que es un auténtico agitador cultural, fiel a su compromiso ideológico con el PSUC.

La poesía de Martí i Pol presenta tres etapas singulares que se imbrican sucesivamente para lograr un conjunto poético de marcada singularidad: la que iría desde los inicios hasta finales de los años sesenta, la de los setenta y ochenta, y la final, concluida —salvo posibles aportaciones póstumas— con el estremecedor *Després de tot* (2002).

Curiosamente cada una de esas tres etapas presentan la similitud de poseer sendos periodos que vienen a funcionar como líneas paralelas que, enigmáticamente, en este caso sí confluyen en un punto: la poesía como acto puro de la inteligencia —la enfermedad ha anulado los sentidos— cuyo centro reside en el conocimiento del yo cual atracción y proyección de lo universal.

El periodo inicial de la primera etapa viene marcado por el tono metafísico de libros como *Paraules al vent* (publicado en 1954), *El fugitiu* (1957) y *La fàbrica* (1959). Es el momento de la búsqueda de la forma poética idónea como cauce de expresión. Acaso a la manera de J. Carner el heptasilabo y el decasilabo aparecen como una certeza hallada de ritmo y de dicción. Y después el segundo estadio en el que estarían obras como *El poble* (publicado en 1966), *He heretat l'esperança* (escrito entre 1963 y 1967) y *Autobiografia* (escrito entre 1965 y 1966). Significa la búsqueda y el hallazgo del yo humano que sustenta al poeta y de esa mirada singular sobre lo cotidiano que lo embarcará en un modo de poesía de la experiencia, muy distante del modelo institucionalizado —a través del realismo social como pretexto— por las antologías y manuales al uso. La poesía de Martí i Pol ya anuncia desde aquí su intenso contenido moral tanto en el análisis de la actitud individual como en la materia que modela las palabras.

Un segundo periodo que vendría marcado por libros tan significativos como *Vent-i-set poemes en tres temps* (1972), *Llibre*

*sense títol* (redactado en 1970-1971), *La pell del violí* (1974), *Llibre dels sis sentits* (redactado en 1974) y *Quadern de vacances* (1976). La introspección se hace patente como argumento intrínseco del poema, fruto principalmente de la terrible enfermedad que le asalta y le atenaza (sobre todo, el último libro citado es el claro puente de expresión entre el benefactor estado de la salud y el mórbido estado de la enfermedad, y por lo tanto su más revelador testimonio, que se correspondería con el segundo estadio de esta etapa). En primer lugar se trata de una pura cuestión de identidad: un hombre nuevo, herido por la destrucción, que además ha de asumirla como compañera inseparable desde ese momento. Entonces el dolor crea la palabra, y la vida, un espacio diferente. Nos encontramos ante una década clave en el conjunto poético del autor de Roda de Ter. En muy pocos casos podemos hallar a un poeta en el que la Vida y la Poesía se confunden más allá del autobiografismo.

No deja de ser extraño que el anuncio de su enfermedad despertara un interés trágicamente añadido a la popularidad de Miquel Martí i Pol. Sirva como aviso el caso de *Estimada Maria* (1978), libro que alcanzará ediciones con un total de más de ochenta mil ejemplares —incluida su traducción al castellano hecha por Joan Margarit— y que culmina en cierto modo este periodo, junto a *L'àmbit de tots els àmbits* (1980), libro que contó con un esclarecedor prólogo de Salvador Espriu. De tal modo que empiezan a aparecer importantes ediciones de sus obras. Así, por ejemplo, la editorial Curial en su emblemática colección Edicions del Mall aborda —bajo el cuidado de Ramon Pinyol— la empresa de la ordenada publicación de la poesía completa de Martí i Pol escrita hasta el año 1976 en tres hermosísimos volúmenes: *L'arrel i l'escorça* (1975), con prólogo de Lluís Solà, *El llarg viatge* (1976), con prólogo de Miquel Desclot y Jaume Medina, *Amb vidres a la sang* (1977), con prólogo de Johannes Hösle. E incluso una antología en castellano de sus poemas —con versión de J. Corredor Mateos y prólogo de Francesc Vallverdú— por la prestigiosa Colección El Bardo, que, a la sazón, dirige José Batlló.

Y, por fin, una tercera etapa cuyos inicios vendrían marcados por *Primer llibre de Bloombury* (1980), *Llibre d'absències* (1985), *Algú ens espera* (1990). Y el segundo estadio de esta última fase estaría conformada por *Un hivern plàcid* (1994), *Llibre de les solituds* (1997), *Haikús en temps de guerra* y finalmente *Després de tot* (2002). En este instante pos-

terero de la poética de Martí i Pol la palabra se hace aún más esclarecedoramente intensa, más susurrada desde la más emotiva de las confesiones.

La enfermedad no sólo destruye el presente sino que hipoteca cualquier forma de futuro. De esta verdad surge una lucidez en la interpretación de la realidad y una sabiduría que se muestra en esa estremecedora sencillez de nombrar las cosas cotidianas desde el otro lado de la vida.

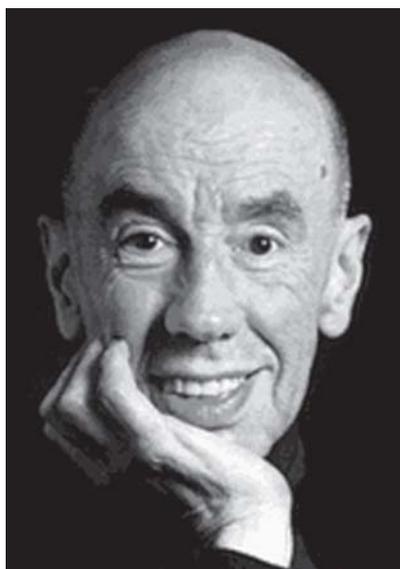
El reconocimiento de la figura literaria de Miquel Martí i Pol se llevó a cabo por medio de la con-



cesión de varias condecoraciones como, por ejemplo, el Lletra d'Or en 1977, el Fastenrath en 1978, Premio Ciudad de Barcelona en 1988, el premio de Honor de las Letras Catalanas en 1992 o el Laureà Mela de 2002. Y cantautores como María del Mar Bonet o Lluís Llach, entre otros, pusieron música a sus versos, lo que lo convirtió, aún más si cabe, en el auténtico poeta del pueblo.

La lectura de la obra de Martí i Pol aporta una lección de sensibilidad inteligente en la que manan, a la par, la ternura y la sincera denuncia, la transparencia de

la lengua catalana y la dicción directa. Un poeta –cautivo por la inmovilidad entre cuatro paredes– para descubrir que la amargura, como pincelada de un acendrado existencialismo, puede subvertirse gracias a una mirada lúcida que luego exalta la percepción del mundo, no sin cierto optimismo, como afirmación de los sentidos. Una mirada desnuda que capta la realidad matizada por los sentimientos. O, por decirlo con un eco esencialmente lírico, como si sólo hubiera “un viento de luz en el fondo de la mirada”. ■



## Una terrible enfermedad

*Miquel Martí i Pol*

**El año pasado hizo siete** que el doctor Lluís Barraquer i Bordas me diagnosticó una esclerosis múltiple, la enfermedad que a esta alturas me impide casi totalmente caminar y que, además de otras amenidades menores, me plantea serios problemas de equilibrio, me obliga a una penosa lentitud en cualquier actividad manual por falta de coordinación, y casi me ha paralizado la musculatura del cuello y de la boca, con la consiguiente dificultad para tragar alimentos –principalmente líquidos– y sobre todo para conversar. Desde el primer momento el doctor Barraquer me dejó muy claro que esa enfermedad era grave y nada frecuente, al menos por estas latitudes. Pero no fue hasta la segunda o tercera visita cuando, respondiendo a preguntas mías, me aclaró dos cuestiones que me preocupaban: la esclerosis múltiple, me dijo, no solía provocar la muerte a corto plazo; y, por otro lado, no hay –y aún no la hay– ninguna posibilidad de curación. Lo máximo a que se podía aspirar, colegí, era conseguir una estabilización de la enfermedad y esta estabilización permitiría iniciar un proceso no exactamente de recuperación sino de adecuación, de equilibrio entre enfermedad y enfermo, que podía ayudar a aceptar la nueva situación y, a fin de cuentas, aprovechar las limitadas posibilidades que ofrecía.

A los cuarenta años –y a otras edades, claro está–, una enfermedad para toda la vida, que en unos cuantos meses convierte a un hombre en un pensionista de gran invalidez, provoca un trabajo considerable y obliga casi a replantearse todas las cuestiones a partir de cero. El camino que es necesario recorrer hasta conseguir por las buenas aquel nivel ideal de equilibrio del que he hablado, debe tener, a un tiempo, elementos comunes a todas las enfermedades y a todos los enfermos y peculiaridades específicas de cada enfermedad y cada personalidad. En mi caso, me parece que se puede dividir en tres grandes estadios, de acuerdo, sobre todo, con las fases de la enfermedad, que es la que controla los movimientos: un primer periodo de tres años largos de continuo descenso, durante el cual la enfermedad irá estableciendo sólidamente sus posiciones; un segundo periodo de dos años, también largos, de progresiva estabilización, el cual, si bien se puede decir que apenas aportará alguna ganancia visible, me permitirá, por lo menos, evaluar objetivamente la limitadísima autonomía de la que disponía; y un tercer periodo, cuya duración ignoro, está claro, de proyección de todas las posibilidades de cara a un futuro que, en última instancia, siempre dependerá de la disponibilidad que graciosamente me conceda la enfermedad.

(...)

Mentiría si dijera que a partir de aquel momento intenté poner en práctica la parte que me correspondía. La enfermedad acababa de comenzar y ese comienzo suele predisponer a la rebelión: el propio cuerpo, aún no hecho al nuevo ritmo, la imaginación, las circunstancias ambientales, etc. Lo que sí hice, sin embargo, y de una manera totalmente pensada, fue ensayar una estrategia con tal de no *sentirme* tan mal, con tal de no caer en la trampa de quejarme excesivamente, una estrategia –así lo pienso ahora– que tal vez era un primer paso necesario, al menos en mi caso, para lograr aquel equilibrio del que me habló el médico; intenté *compartir* la enfermedad, universalizarla, en una palabra, y lo hice a través de lo que siempre me ha servido más eficazmente de muleta: la interiorización, la reflexión y, como consecuencia casi inevitable, la poesía.

(...)

*Roda de Ter. Noviembre, 1978*

(De “Pròleg” a *Estimada Marta*.  
Edicions del Mall. Barcelona,  
1978)



raducción

Ocho poemas de

# Miquel Martí i Pol

## LO DIGO SIN NINGÚN PREJUICIO

Nuestra stirpe es de titanes. Lo digo sin ningún prejuicio. Pensad, si no, en la gente que, día tras día, sufre, ama, muere; aquella triste y olvidada gente que cada tarde come el mismo plato, poco aliñado, de ternura, que dispone sólo de dos cuartos para añorar los caminos, que se sabe irremediabilmente vencida por el destino, y que, a pesar de todo, engendra niños y crece con los niños y es poderosa y dulce como un árbol, como un gran árbol denso y vigoroso que cada primavera florece.

Nuestra stirpe, muy cierto, es de titanes.

## HO DIC SENSE CAP PREJUDICI

*L a nostra stirpe és de titans. Ho dic/se nse cap prejudici./Penseu, si no, en la gent que, dia rera dia,/sofreix, estima, mor;/aquella trista i oblidada gent/que cada tarda meja el mateix plat,/poc amanit, de tendresa,/que disosa només de dues cambres/per enyorar els camins,/que es sap irremeiablement vençuda/pel destí,/i que, això no obstant,/engendra infants/i creix en els infants/i és poderosa i dolça com un arbre,/com un gran arbre dens i vigorós/que cada primavera treu florida./La nostra stirpe, ben cert, és de titans.)*

(De *La fàbrica*, 1954)

## HE HEREDADO LA ESPERANZA

He heredado la esperanza de los abuelos y la paciencia de los padres.

Y de los dos las palabras de las que me sirvo para hablaros.

Me han dicho que el nacimiento me da derechos inviolables. Pero yo soy miedoso y siempre me siento un poco alicorto y solitario.

Vivo en un pueblo pequeño, en un país pequeño, y, sin embargo, quiero que quede bien claro que eso que escribo lo escribo para todos, y que para mí es como si el mundo entero girase entorno al eje de mis poemas.

Deambulo solo por las calles en silencio y cada noche escucho el canto de las sirenas desde la azotea de casa.

## HE HERETAT L'ESPERANÇA

*He heretat l'esperança dels avis/i la paciència dels pares./I de tots dos els mots/dels quals ara em serveixo/per parlar-vos./M'han dit que la naixença en dóna drets/inviolables./Però jo sóc poruc i sempre em sento/una mica eixalat i solitari./Visc en un poble petit,/en un país petit,/i, tanmateix, vull que quedi ben clar/que això que escric ho escric per a tothom,/i que per mi és com si el món sencer/girés entorn de l'eix dels meus poemes./Vagarejo tot sol pels carrers en silenci/i cada vespre escolto el cant de les sirenes/des del terrat de casa.)*

(De *He heretat l'esperança*, redactado en 1963-1967. Publicado en *El llarg viatge*, 1976)

## [ DEL BOSQUE, ANTES TAN CERCANO, ]

Del bosque, antes tan cercano, apenas te acuerdas; y, sin embargo, forma parte de tu particular historia. Olvidar también es vivir. Ahora vuelve a ser el tiempo de sentarse en los pedriscos, de clavar los ojos en el esplendor de la tarde, de lavarse las manos con el agua de la lluvia. Volverán los torrentes. Es la hora del trigo tierno y de la sal. Vuelve la cara al viento y, poco a poco, sentirás cómo la piel se te alisa.

## [ DEL BOSC, ABANS TAN PRÒXIM, ]

*Del bosc, abans tan pròxim,/a penes te'n recodes;/i, tanmateix, forma part de la teva/particular història./Oblidar també és viure./Ara torna a ser el temps/de seure pels pedriscos/de clavar els ulls al bell mig de la tarda,/de rentar-se las mans/amb l'aigua de la pluja./Revindran els torrents./Es l'hora del blat tendre i de la sal./Gira't de cara al vent i, a poc a poc,/sentiràs com la pell se't desarruga.)*

(De *Vint-i-set poemes en tres temps*, 1972)

## TODO ESTÁ EN TODO

Por que los colores de la ternura aportan tonalidades más netas al paisaje y hacen la sombra de los árboles más densa. Así crecen; y los años son una piedra de formas habituales, que no lastra la ingravidez mórbida de los sueños ni oprime el placer de las miradas. Todo está en todo, y el ciclo recomienza cada vez que el deseo detiene el pájaro del tiempo y se fija bien la imagen. Todo está en todo, delimitado, tangible, y poco a poco, con palabras de cada día, puede concretarse en signos, en palabras.

**TOT ES EN TOT**

*Perquè els colors de la tendresa aporten/ tonalitats més netes al paisatge/ y fem l'ombra dels arbres molt més densa./ Així creixem; i els anys són una pedra/ de formes consuetes, que no llasta/ la ingravidesa mòrbida dels somnis/ ni afeixuga el delit de les mirades./ Tot és en tot, i el cicle recomença/ cada vegada que el desig detura/ l'ocell del temps i en fixa bé la imatge./ Tot és en tot, delimitat, tangible, i a poc a poc, amb mots de cada dia, / por concretar-se en signes, en paraules.*

(De *Les clares paraules*, 1980)

**METAMORFOSIS I**

De vez en cuando la muerte y yo somos uno:  
comemos el pan de la misma rebanada,  
bebemos el vino de la misma copa  
y compartimos como amigos las horas  
sin decir nada, leyendo el mismo libro.

De vez en cuando la muerte, mi muerte,  
se me presenta cuando estoy solo en casa.  
Entonces hablamos tranquilamente  
de lo que pasa en el mundo y de las muchachas  
que ya no puedo tener. Tranquilamente  
hablamos la muerte y yo de estas cosas.

De vez en cuando —sólo de vez en cuando—  
es la muerte la que escribe mis versos  
y me los lee, mientras yo hago de muerte  
y la escucho en silencio, que es tal como  
quiere que escuche la muerte cuando yo leo.

De vez en cuando la muerte y yo somos uno;  
mi muerte y yo somos uno, y el tiempo  
se deshoja lentamente y lo compartimos  
la muerte y yo, sin hacer aspavientos,  
dignamente, que diríamos para entendernos.

Después las cosas vuelven a su sitio  
y cada uno retoma su camino.

**METAMORFOSI I**

*De tant en tant la mort i jo som u:/ mengem el pa de la mateixa yesca, / bevem el vi de la mateixa copa/ i compartim amicalment les hores/ sense dir res, llegint el mateix llibre./ De tant en tant la mort, la meua mort, / se'm fa present quan sóc tyot sol a casa./ Aleshores parlem tranquilament/ del que passa pel món i de les noies/ que ja no puc haver. Tranquilament/ parlem la mort i jo d'aquestes coses./ De tant en tant -només de tant en tant- / és la mort la que escriu els meus poemes/ i me'ls llegeix, mentre jo faig de mort/ i l'escolto en silenci, que és tal com/ vull que escolti la mort quan jo llegeixo./ De tant en tant la mort i jo som u; / la meua mort i jo som u, i el temps/ s'esfolla lentament i el compartim, / la mort i jo, sense fer escarafalls, / dignament, que diriem per entendre'ns./ Després les coses tornen al seu lloc/ i cadascú reprèn la seva via.*

(De *Quadern de vacances*, 1976)

**[MARTA, LA PLENITUD NO ES DESIERTO]**

Marta, la plenitud no es un desierto  
ni este silencio de ahora un pozo seco;  
la esfera gira lentamente y el tiempo  
se ha detenido en la negrura de tus cabellos.  
Aguas y viento reposan, y el deseo  
es una rama cuajada de frutos.  
Qué lejos de todo, y los dedos quietos  
entre tus dedos, la espuma de los colores  
en el fondo de los ojos, quietos también.  
Qué lejos de todo, y músicas y voces  
configuran la impronta de tu cuerpo  
que amo tanto, sobre mi piel.  
Nada nos pertenece y somos amos de todo.  
La sombra de la sombra alarga el secreto  
mucho más allá del gesto y del ardor.  
Cierro los ojos y aspiro tu perfume  
compacto y denso, tan lleno de sal.

**[MARTA, LA PLENITUD NO ES UN ERM]**

*Marta, la plenitud no és un erm/ ni aquest silenci d'ara un pou eixcut;/ l'esfera gira lentament i el temps/ s'ha deturat al fosc dels teus cabells./ Aigües i vent reposen, i el desig/ és una branca amb tota llei de fruits./ Que lluny de tot, i els dits aquietats/ entre els teus dits, l'escume dels colors/ al fons dels ulls, aquietats també./ Que lluny de tot, i músiques i veus/ configurant l'empremta del teu cos/ que estimo tant, damunt la meua pell./ Res no ens pertany i som senyors de tot./ L'ombra de l'ombra allargassa el secret/ molt més enllà/ del gest i del neguit./ Acluco els ulls i aspiro el teu perfum/ compacte i dens, tan ple de salabor.*

(De *Estimada Marta*, 1978)

**[REPOSAS, MARTA, Y AHORA CIERRO LOS OJOS]**

Reposa, Marta, y ahora cierro los ojos  
para pensarte, para verte. Fuegos lejanos  
y músicas y frutas por tu cuerpo.  
Todo el tumulto insólito de los colores  
de este verano y el viento que enreda mechones  
de cabellos y no dispersa la claridad.  
Cueva y torrente a la vez, gritaré  
la certeza de ti, de estos instantes  
que hemos compartido, y escucharé el sonido  
de cada palabra en el fondo de mí mismo;  
cueva y torrente, repetiré tu nombre  
y los labios llenos de ti proclamarán  
conjuntamente presencia y deseo.  
Tributo de arena y hojas, tiempo y juego  
calman la sed del caminante.  
Reposas, Marta, y yo reposo en ti,  
y te pienso tiernamente, y te veo, y te tengo.

**[REPOSES, MARTA, I ARA TANCO ELS ULLS]**

*Reposes, Marta, i ara tanco els ulls/ per pensar-te, per veure't. Focs llunyans/ i músiques i festes pel teu cos./ tot l'aldarull insòlit dels colors/ d'aquest estiu i el vent que esbulla flocs/ de cabells i nescampa la claror./ Balma i torrent alhora, cridaré/ la certitud de tu, d'aquests instants/ que hem compartit, i escoltaré el ressò/ de cada mot al fons de mi mateix;/ balma i torrent, repetiré el teu nom/ i els llavis plens de tu proclamaram/ conjuntament presencia i desig./ Tribut de sorra i fulles, temps i joc/ apaivaguem la set del viuant./ Reposes, Marta, i jo reposo en tu, / i et penso tendrament. I et veig, i et tinc.*

(De *Estimada Marta*, 1978)

**SEGUNDA PROCLAMA**

Muy a menudo el reto es el silencio,  
el espacio incierto que va de verso a verso,  
de pregunta a pregunta.  
Tal vez lo que marca el ritmo es el deseo,  
pero el deseo tan pronto somete  
como libera, y jamás concede  
treguas al sentimiento o a la esperanza.  
Con la mano alzada contra todos los vientos  
reafirmo un viejo propósito:  
no me malviviré más allá de lo que pueda  
describir dignamente,  
sin temores absurdos y manteniendo  
la mirada bien limpia.

**SEGONA PROCLAMA**

*Força sovint el repte és el silenci, / l'espai incert que va de vers en vers, / de pregunta a pregunta. / Potser el que marca el ritme és el desig, / però el desig tan aviat sotmet/ com allibera, i mai no concedeix/ treves al sentiment o a l'esperança, / Amb la mà alçada contra tots els vents/ refermo un vell propòsit: / no em malviurém enllà del que pugui/ descriure dignament, / sense temors absurds i mantenint/ la mirada ben neta.*

(De *Després de tot*, 2002)

# Literatura y enseñanza



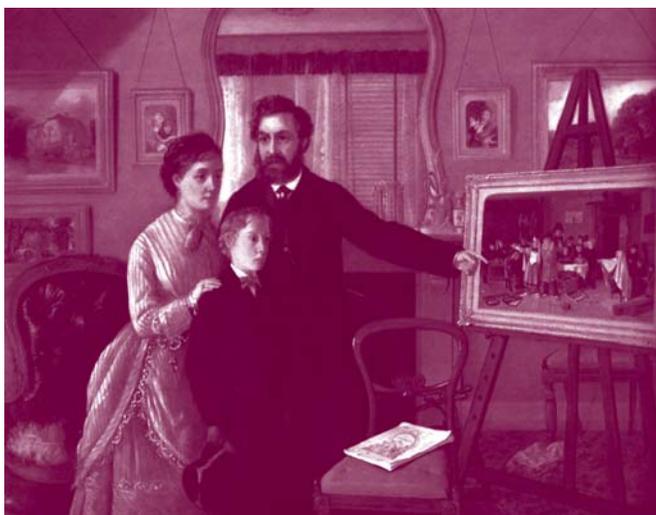
## 1 Literatura y cía.

### Las lecciones de la literatura

Pablo Alcázar

En este momento, por muchos motivos, no se sabe muy bien de qué se habla cuando se habla de Literatura, y, mucho menos, qué enseña la Literatura y para qué sirven sus enseñanzas. La “gente del libro” todavía no se ha repuesto de la reflexión de Adorno sobre la imposibilidad de hacer poesía después de Auschwitz. En los primeros años del siglo XX, el poeta alemán Stefan George (1868-1933) no dudaba todavía de la función de la Literatura cuando afirmaba que *La divina comedia*, como metonimia del canon occidental, “era el libro y escuela de la humanidad”. A Sócrates, por el contrario, los libros no le hacían mucha gracia. Cuando la escritura era una tecnología de grabación y transmisión de datos muy joven, Sócrates pronosticaba, en el *Fedro* de Platón, que el invento iba a favorecer el olvido y a crear una casta de personas “que habiendo oído hablar de muchas cosas sin instrucción, darán la impresión de conocer muchas cosas, a pesar de ser en su mayoría unos perfectos ignorantes”. 2.500 años después, a muchos maestros se les oye decir algo parecido de la Informática, laminados por la avalancha de ordenadores que se están instalando en los centros escolares, para que los adolescentes no se dejen ver de día demasiado por las calles, anestesiados

*My Macbeth*, por Ch. Hunt (1803-1877)



con Internet, la epidural que los mantiene sedados en las clases más eficazmente que *La Odisea*.

Platón expone así la idea socrática de la superioridad de la enseñanza oral sobre la escrita e informa, irónicamente, de la preocupación de un ‘profesional’ de la enseñanza ‘dialogada’ por los cambios que la escritura estaba introduciendo en las técnicas de educación del alma: “un bien en verdad”, nos dice Platón del alma, “que no tiene parejo ni tendrá en la estimación de los dioses y de los hombres”.

Nadie negará a los griegos su contribución al nacimiento de la idea de “alma” ni a los libros el haber ayudado a su transmisión y cultivo. Su expansión se vio favorecida asimismo porque los maestros y profesores, que iban envejeciendo frente a alumnos siempre jóvenes, aprovecharan la idea del alma para persuadir a los adolescentes –¡tan hermosos!– de que la parte del ser humano que menos sufre el ataque del tiempo y que puede seguir cultivándose y embelleciéndose más allá de la decrepitud y de la vejez, es la parte de uno que no se ve: el alma. E incluso, en el ámbito de la educación pederástica griega, algún mal pensado podría imaginar a los viejos filósofos (los erastas), en afectuoso diálogo con sus alumnos (los erómenos), como el que mantienen Sócrates y el joven Fedro (al que el filósofo llama “amor mío”), postulando la superioridad de la belleza del alma sobre la del cuerpo, amparados en la afirmación platónica de que “es más bello amar a las claras a los más nobles y mejores, aunque sean más feos que otros”.

Los apuros que sufren hoy los mayores para contener la enérgica espontaneidad de la juventud, asomaban también en escritos de hace 4.000 años, cuando había ancianos que sabían más que cualquier niño. En una inscripción caldea, se lee: “nuestra juventud es decadente e indisciplinada, los jóvenes ya no escuchan los consejos de los viejos, el fin de los tiempos está cerca”. La escritura supuso una revolución profunda en la transmisión del saber; lo que antes se confiaba sólo a la memoria de respetadísimos ancianos podía ahora estar al alcance de todo aquel que supiera leer. Después del alfabeto, la invención del alma fue una ayuda, en situación de crisis, para mantener la supremacía de la senectud. A las mujeres, cuando se les concedió, también les vino bien tener alma: atrapadas en frecuentísimos embarazos, prematuramente envejecidas, invisibles para la mirada del macho irresponsable, cultivadoras compulsivas del lenguaje, recibieron con agrado un hallazgo que les permitía seguir construyéndose hermosas y deseables, en su interior, gracias a la palabra. Y a los hombres feos, con derecho a alma, también les reportó ventajas. Cervantes –excelente divulgador de Platón– le explica a Sancho (o sea, al público), “que hay dos maneras de hermosura: una del alma y otra del cuerpo; la del alma campea y se muestra en el entendimiento, en la honestidad, en el buen proceder, en la liberalidad y en la buena crianza, y todas estas partes caben y pueden estar en un hombre feo; y cuando se pone la mira en esta hermosura, y no en el cuerpo, suele nacer el amor con ímpetu y con ventajas: yo Sancho, bien veo que no soy hermoso; pero también conozco que no soy disforme; y bástale a un hombre de bien no ser monstruo para ser bien querido, como tenga los dotes del alma que te he dicho”.

Durante mucho tiempo el objetivo confesado de la enseñanza, y por tanto de la “literatura”, fue la educación de las almas. Primero, las de los jóvenes aristócratas griegos y romanos, más tarde, las de los hijos de los nobles feudales y, por último, las de los chicos burgueses, a partir del XVI. Los esclavos, al no tener alma, no podían ser educados. A los siervos y las mujeres, con alma, sin duda, pero de menos calidad que la de los señores, tampoco se les prestó mucha atención pedagógica. A partir del XVI, el alma no se le niega a nadie porque el capitalismo naciente tenía mucho trabajo por delante y necesitaba de todo el mundo útil para el servicio. Erasmo en *La temprana educación de los niños* anticipa, para la futura sociedad del mérito, la instrucción generalizada y gratuita: “la generosidad de los ricos viene obligada a socorrer a los ingenios bien dotados cuando sus precarias posibilidades económicas no alcanzan a que obtenga su total desarrollo la nativa capacidad intelectual. (...) Si es más humilde la fortuna, por esto mismo es más necesaria la ayuda de la instrucción y de las letras para levantarse del suelo”.

El alma se convierte en la principal beneficiaria de los procesos educativos orales y escritos, muy por delante del cuerpo, postergado por bastantes educadores de la Antigüedad y por casi todos los maestros cristianos del medioevo. Aunque la Copla número 13 de Jorge Manrique nos avisa de lo difícil que ha sido siempre meter a la gente por el buen camino:

“Si fuese en nuestro poder  
hacer la cara hermosa  
corporal,  
como podemos hacer  
el alma tan gloriosa,  
angelical,  
¡qué diligencia tan viva  
toviéramos toda hora  
e tan presta,  
en componer la cativa,  
dejándonos la señora  
descompuesta!”

Con el Renacimiento, prosperó una cierta preocupación por la infancia, en cuerpo y alma, ausente del antiguo régimen. Humanistas como Rabelais o Erasmo prescriben junto con la higiene corporal y el ejercicio físico, la lectura de las obras de la Antigüedad para educar a los nuevos alumnos, sujetos libres, dueños de un alma libre y bella, que han de perfeccionar, igualmente, con el estudio de asignaturas científicas y técnicas. Desde entonces, la Literatura no ha faltado en los programas escolares.

Goethe, en la novela *Los años de aprendizaje del Wilhelm Meister*, muestra al adolescente romántico el camino para hacerse con un alma hermosa: “debía oír todo los días por lo menos una cancioncilla, leer una buena poesía, ver un cuadro excelente y, cuando fuera posible, decir unas frases razonables [...] porque lo útil se abre paso por sí mismo, nace de la multitud y nadie quiere pasarse sin ello; [pero] lo bello necesita que se le favorezca; lo poseen pocos y lo necesitan muchos”.

Este paradigma de alma, popularizado por el Romanticismo alemán, tuvo mucho éxito en el Occidente burgués: la biografía de Max Weber (1864-1920), escrita por su mujer Marianne, cuenta, entre otras muchas cosas, cómo se modela un alma: un Weber de 15 años se pregunta “¿qué puedo hacer sino leer?”. Y se lee los 40 volúmenes de las obras de Goethe, en la edición de Cotta. En 1910, el sociólogo está preparado para “apropiarse los frutos de la experiencia poética del mundo y de alimentar su alma con ella”. En 1912, los Weber asisten en Bayreuth a la representación del *Tristan* de Wagner y, en lugar de aburrirse, “fueron conducidos al éxtasis: sintieron como una transfiguración suprema de lo terrenal”. El otoño de 1913, un viaje por Italia les permitió “entregarse por completo a la profunda devoción de los cuadros con fondo de oro”. La participación en

Auschwitz de muchas de estas arrogantes “almas bellas”, refinadas por la poesía, la música, la pintura y los viajes, mostró que ‘la gran cultura’ no es lo contrario de la barbarie y, desde luego, no es un escudo que proteja de ella. A partir de ese momento el lenguaje, y no sólo el poético, entró en coma. Para explicar lo sucedido, George Steiner, en *Gramática de la creación*, se sirvió de este ejemplo: “Murriéndose de sed, un prisionero en un campo de exterminio miraba cómo su torturador derramaba lentamente en el suelo un vaso de agua fresca. «¿Por qué haces eso?» El verdugo replicó: «Aquí no existen los porqués». Respuesta que, con una concisión y lucidez diabólicas, expresa el divorcio entre la humanidad y el lenguaje, entre la razón y la sintaxis, entre el diálogo y la esperanza. Hablar y escribir llegó a ser, en el nadir de la historia, una expresión del absurdo y del desastre. No quedó, stricto sensu, nada que decir”.

Lo que no ha impedido que siga la algarabía, aunque pocos defienden que la Literatura —que cada vez tiene menos peso en los planes de estudios— sea útil para la educación de las actuales “almas hipotecadas” (stricto sensu), labor usurpada por el dios ‘mercado’ y sus teólogos: los publicitarios. La Literatura, ha abandonado la ‘prometeica tarea’ de ser “maestra de todas las épocas” y ha pasado, casi, a la clandestinidad. Para Harold Bloom, autor de *El canon occidental*, “la verdadera utilidad de Shakespeare o de Cervantes, de Homero o de Dante, de Chaucer o de Rabelais, consiste en contribuir al crecimiento de nuestro yo interior. Leer a fondo el canon no nos hará mejores o peores personas, ciudadanos más útiles o dañinos. El diálogo de la mente consigo misma no es primordialmente una realidad social. Lo único que el canon occidental puede provocar es que utilicemos adecuadamente nuestra soledad, esa soledad que, en su forma última, no es sino la confrontación con nuestra propia mortalidad”.

Parece como si Bloom condenase la Literatura a competir con otros ‘específicos’ contra el miedo a la soledad o a la muerte, como el *valium*, las religiones, la música *chill-out*, el circo televisivo o los programas-confesionario de las radios de madrugada.

La situación no es tan desesperada: sin saber muy bien por qué, nunca ha habidos tantos lectores y compradores de libros como hoy. Pese a las nuevas tecnologías, a la invasión visual y a las profecías de quienes han anunciado la “muerte del lenguaje”. Quizá se esté saliendo del coma y la Literatura sea una de las últimas formas de resistencia frente a los que siguen pretendiendo que “aquí no existen los porqués”. Sin olvidar que, ahora que hay esperanzas razonables de llegar a los 90 años, podemos seguir confiándole a los libros el embellecimiento de nuestras almas, más allá de cualquier esperanza de sabiduría e, incluso, de felicidad. Hoy en día no se lee para saber más que otros o para ingresar en una élite fuera de la cual no hay salvación. Muchos leen simplemente para sobrevivir. ■

*Pablo Alcázar es catedrático de Lengua y Literatura de Bachillerato.*





Alberto Faya

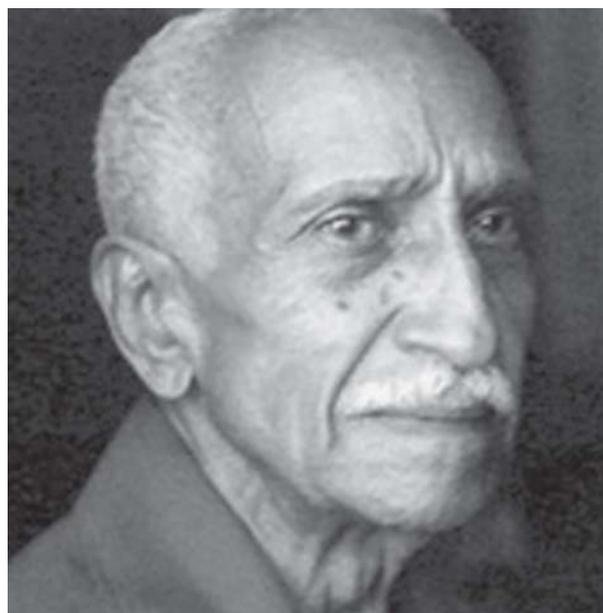
m  
úsica

*En el siglo XX se han producido obras maestras imperecederas, y otras banales, de vida efímera, tal como sucedió en épocas pasadas, pero nunca hubo en siglos anteriores tantos detractores de la música de una era como en el presente. Jean Cocteau formulaba la relatividad de la belleza y la fealdad diciendo: la moda crea objetos bellos que, al cabo de algunos años, se vuelven feos. El arte puede crear cosas que nos parecen feas y que, a la vuelta de los años, resultan bellas. Las cosas que en cierto momento resultaron bellas crearon fórmulas que se presentan como postulados eternos, y todo lo que se aparte de esto se castiga como un delito contra la estética: este fue, precisamente, el gran obstáculo que encontró y aún encuentra la música contemporánea. Pensamos que el valor absoluto que posea la obra artística —construcción lógica, proporción, progresión, contornos, la fuerza interna que el compositor, compenetrado con su época, vuelque en su creación, y la coherencia— será lo que con el tiempo le permita ocupar un sitio perenne para las futuras generaciones.*

Mariapia Ciaghi

# Rubén González

## La cultura y el piano cubanos



Hace sólo unos días que falleció Rubén González y, aunque los cubanos hemos sentido su irreparable pérdida, todos sabemos que su legado está seguro como ha estado segura en sus manos la herencia que sus antepasados dejaron en su momento. Me parece que sólo hace unos días que, él y yo, conversábamos acerca de su vida tan rica en experiencias, mientras yo trataba de dejar en mi mente cada dato que pudiera resultar interesante para el futuro. Afortunadamente, mi amiga Mariapía y yo lo habíamos entrevistado largamente, para que una parte de sus experiencias quedasen recogidas para la historia en forma de película (se puede ver en [www.alcyonaria.net](http://www.alcyonaria.net)). No era entonces la filmación de una rutilante estrella buscada por los articulistas de ocasión para estar «al día», no lo hacíamos para tener las imágenes de un famosísimo músico que conmovía los mercados: Rubén no era entonces el gran personaje de *Buenavista Social Club* ni sus discos estaban a la venta en los estanteros de las grandes discotecas del mundo bajo su nombre en letras mayúsculas, como pude comprobar años después, en 1998, en la *Virgin* de París. Aquel día en que recorría los estantes de la conocida discoteca parisina y miraba los anuncios que engrandecían su nombre y lo presentaban como la nueva estrella de los discos latinos, recordé cuando lo citamos en la Casa de las Américas para grabar la entrevista y como, ante el gran piano de la Sala Che Guevara de esa institución, una buena parte del tiempo se nos fue en dejarlo tocar, para regocijo nuestro y, sobre todo, suyo. Rubén tocaba el piano porque era lo que más le gustaba en la vida, no era posible conversar mucho rato con él habiendo un piano cerca. Eso pasó en la casa de nuestra amiga, la cantante de ópera Maribel, cuando lo citamos para un encuentro, simplemente se sentó en el piano y nos proporcionó una inolvidable velada.

Por supuesto que aquel día también conversamos mucho acerca de su paso por numerosísimas orquestas de baile cubanas, porque uno de nuestros propósitos era el de encontrarnos con uno de esos artistas que eran capaces de

sintetizar toda una historia musical de la gente «de abajo», de los más humildes, de aquellos que no pertenecían a los llamados medios audiovisuales. Rubén encarnaba al pianista cubano de orquesta bailable, ese que levantaba un aplauso sincero y emocionado de su público cuando, en medio de un sabroso son, desgranaba notas como quien jugara con el teclado. Para mí, él era la imagen de tantos pianistas que yo mismo había aplaudido en alguno que otro baile público donde ligábamos cerveza con la novia de ocasión en medio de un salón congestionado donde todos nos movíamos al compás de una orquesta.

Rubén era eso, el piano popular cubano dondequiera que fuese. Recuerdo una actuación en la Galería de Arte «Haydee Santamaría» donde fue a tocar, junto a la Orquesta de Enrique Jorrín, para los miembros del jurado del Premio Literario Casa de las Américas. Era entonces nuestra intención que aquellos importantes escritores se pusieran en contacto con lo más significativo de la cultura popular cubana y, por ello, queríamos que bailaran junto a nosotros. Aquella tarde Rubén improvisó como en toda su vida, y con él estaba Richard Egües, el grande de la flauta popular cubana, junto a Fabián García Caturla, un maestro del bajo sonero y danzonero, descendiente de Alejandro García Caturla, uno de los músicos más completos que ha dado la historia de este país tan musical. Aquella orquesta tocó los géneros más representativos de nuestro repertorio bailable y, por supuesto, todo el mundo gozó. No era para menos, estaban tocando algunos de los clásicos de la música cubana. El maestro Enrique Jorrín sonreía, como siempre, desde algún lado de la historia.

Rubén había estudiado el piano en Cienfuegos y, como sucedía muy a menudo en estos casos, su maestra lo había encaminado por las rutas de la cultura europea. Los pianistas cubanos tenían que transitar aquel camino, el piano era también una creación de esa cultura y para obtener un título en ese instrumento, era imprescindible saber cómo abordar a Chopin, Liszt, Beethoven, Mozart o Bartok. Los de

las tierras conquistadas teníamos que conocer la cultura del conquistador para ganarnos un espacio en la sociedad. Eso nos ayudó y mucho. Lo que sucedía también era que vivíamos inmersos en un mundo diferente al europeo, un particular mestizaje marcaba nuestra cultura con los secretos de la música que los africanos nos legaron. Había que sentir el arrebatado de un toque de tambores y saber crear en el momento, pues los africanos tuvieron que acostumbrarse a soltar todas sus energías sólo cuando, en días señalados, se lo permitían sus dueños. La exaltación de los sentidos no se hacía todos los días. Tocar, bailar y cantar era ser persona, al menos por un momento. Eso también lo heredamos los cubanos y está presente con toda la fuerza de nuestra música popular. Rubén lo aprendió de la mano de uno de los más profundos músicos que nuestro país ha dado, Arsenio Rodríguez, negro, rumbero y tresero. Arsenio Rodríguez contribuyó como pocos a mezclar el son callejero de los septetos y sextetos con la música que nos llegaba de todas partes. Rubén fue su pianista por largo tiempo, y en su orquesta aprendió muchos de los secretos de la música cubana.

Cuba ha sido tierra de paso desde su colonización y conquista y una prueba de ello fue el dictamen de los gobernadores coloniales de amenazar de muerte a sus habitantes si dejaban la isla sola y se marchaban tras el oro del continente. Ha sido tierra de paso de marineros, científicos, artistas, soldados y pensadores. Ha recibido a campesinos de las tierras del norte de España, de las arideces de Castilla, del jardín andaluz y de las Islas Canarias. Aquí se ha cocinado un caldo con todos los ingredientes posibles donde hasta lo cantonés se ha dado cita con lo árabe y donde se mezcló el sabor de los sonidos del Caribe con el de la música que nos llegaba de los Estados Unidos. Los *minstrels* vinieron tempranamente a Cuba y, a pesar de tener tantos negros y buenos músicos, también tuvimos a blancos pintados de negritos en nuestro teatro. El sonido de las bandas de música que los norteamericanos importaron desde su intervención a comienzos del siglo XX se mezcló con el de las bandas españolas que habían aprendido a incluir el «tímbal» en las danzas y danzones. De Nueva Orleans nos llegaba un sonido que se cocinó en las «Charangas a la Francesa» en las cuales el piano comenzó a jugar un papel importantísimo con figuras tan célebres como Antonio María Romeu «El Mago de las Teclas». El desarrollo de la industria de las grabaciones, la radio, el cine sonoro y mucho más tarde, la televisión, nos trajeron los influjos del jazz en todas sus variantes históricas.

Rubén González creció como músico en medio de ese constante ir y venir de influencias. El público de los bailes pedía a los músicos que respondiesen a lo que necesitaban y los pianistas eran los más importantes entre los artistas que componían las orquestas; por eso, en muchos de los casos, ganaban más dinero. Cuando, en los años 40 del siglo pasado, Rubén tocaba en importantes orquestas, compartía aquella época con personajes del nivel de Pérez Prado, Anselmo Sacasas y Lili Martínez, quien también tocara en la orquesta de Arsenio Rodríguez. Dondequiera que tocó, Rubén siempre colmó las expectativas de bailadores y directores de orquesta, tal vez fuese por ello que hasta se constituyó, en la década de los 70, en pianista de la Orquesta de la Radio y la TV Cubana, una institución que, al estar vinculada a medios con exigencias tan específicas, se convirtió en una especie de sinfónica de la música popular cubana, y con la cual trabajaron directores y compositores de la talla de Rodrigo Prats, Rafael Somavilla, Fabio Landa, Adolfo Guzmán y Félix Guerrero, por sólo citar algunos nombres.

Cuando los artífices del fenómeno *Buenavista Social Club* llegaron a Cuba y «descubrieron» al pianista Rubén González, él ya estaba descubierto para muchos cubanos. Ciertamente no había sido descubierto por el resto del mundo a pesar de haber viajado a numerosos países previamente porque, debido a nuestra pobreza, Cuba no había tenido la posibilidad de competir, en lo que a promoción

respecta, con las grandes transnacionales del disco. No es un secreto para nadie que la calidad artística no siempre es igualmente proporcional a la fama, y tampoco es secreto que el bloqueo al que nuestro país ha sido sometido también ha contribuido notablemente al aislamiento de muchos de nuestros más importantes creadores. Muchas veces, ha habido que esperar a que alguien, vinculado a las empresas que actúan dentro y sobre las grandes corrientes comerciales de la música contemporánea, lance al mercado a artistas cubanos para que éstos pudieran alcanzar notoriedad mundial, aunque hubieran sido reconocidos en nuestro país.

Durante los 90, en medio de un período crítico para nuestro país, algunos cazatalentos de empresas discográficas extranjeras, se introdujeron en nuestro mundo musical para obtener de él las necesarias ganancias, y con ello abrieron algunas indudables puertas para que nuestra música «saliera al mundo». No es menos cierto que, durante las décadas de los 70 y 80, numerosos músicos cubanos viajaron a diversos países en delegaciones artísticas, y a través de convenios culturales, muchos de los cuales se hicieron con los entonces países socialistas. Pero aquello no implicaba entrar dentro de la «corriente principal» del mercado mundial de la música. Rubén tuvo la oportunidad de hacer algunos de aquellos viajes pero en sus presentaciones no estaban los «exploradores» de las grandes empresas. Tampoco se había derrumbado el socialismo del este europeo, por lo que, en aquel entonces, no era motivo de atención para el mundo «occidental» la labor de artistas que vivían en un país aislado y asociado a lo que se daba en llamar el «campo socialista».

El filme *Buenavista Social Club*, aunque contribuyó notablemente a «lanzar» a Rubén y a sus compañeros, proponía un mensaje cargado de prejuicios relacionados con la Cuba de los 90, hurgando también, desde un cuadro ideado por sus realizadores, dentro de la crisis económica de un socialismo tropical que, a duras penas, pugnaba por sobrevivir y cuyas joyas artísticas eran pasto del «olvido», mientras la deteriorada arquitectura de La Habana y los vetustos carros en nuestras calles nos obligaban a vivir en un pasado que era, como pudiera haber pensado un personaje de la literatura clásica francesa, el mejor de los mundos posibles. Para los cubanos, el éxito de los músicos de *Buenavista* no fue una sorpresa, incluso nos alegramos mucho de que figuras tan importantes para nosotros hubiesen alcanzado la merecida fama mundial, lo que sí sería imperdonable es pensar que ellos no habían sido famosos porque nosotros los habíamos olvidado cuando, en realidad, el olvido fue siempre de la burocracia. Rubén y sus compañeros siempre fueron apreciados por el pueblo cubano que los vio y los disfrutó en tantos momentos de baile y gozo.

Rubén siguió siendo, hasta que su salud se lo permitió, ese pianista que ha inspirado a los bailadores cubanos, que imprimía una tremenda fuerza a las orquestas en medio de una «descarga» arrolladora y esa mezcla cultural que ha dado para Cuba algunos de los nombres más grandes de la música popular contemporánea. ■





Jorge Córdova Moya

# Un festival en busca de autor

XXIV Festival Internacional de Jazz de Granada



Terence Blanchard Band

Fotos:  
Lola Miranda

Este año, el Festival Internacional de Jazz de Granada celebra su XXV edición. Unas bodas de plata que anuncian estrellas que van más allá del mundo del jazz. Veremos qué trae el ente organizador, asistiremos a los fastos, escucharemos la música y comprobaremos si los cachés se corresponden no sólo al

renombre sino también a la entrega musical. El jazz es una música del hoy, el ayer cuenta a medias. Es aleccionador ver mitos del jazz, pero puede serlo tanto oír figuras en ciernes o músicos que aporten propuestas en evolución. Espacios existen, sólo que la institucionalización de los festivales en España, por un lado, y la diseminación en aras del rendimiento aparente, por otro, convierte en oro cosas que no lo son. ¿Cuáles son los criterios para extender los tentáculos de un festival en una decena de paralelos? ¿Se pretende un éxito político o artístico? ¿Son ambos compatibles? Las cifras en número de espectadores, conciertos, gastos, promociones, etc. sólo son parámetros fríos para hablar de música. Convenimos en que el éxito artístico radica en otra dimensión, desconocida tal vez, pero imposible de determinar fuera del hecho jazzístico como arte.

El festival granadino, con su multiplicidad de eventos, se convierte en varios festivales a la vez. Lo que significa que haya propuestas para todos los gustos, y no necesariamente complementarias. Así, existe el «Festival» y la sección «En paralelo» que esta vez incluyó las series «Jazz World», el «II Concurso Internacional de Intérpretes de Jazz», «Jazz Europa», «Tabaco Blues», «Jazz Siglo XXI», «IV Curso de Jazz Villa de La Zubia», «Universijazz», «Trasnoches de Jazz» (en 7 locales nocturnos de Granada y alrededores) y además una exposición. En cuanto al cartel, se continuó la senda de años anteriores y se apostó por lo seguro. Llegaron nombres que solos llenan marquesinas y, claro está, las butacas de un Teatro Isabel La Católica que algunas noches quedó pequeño ante el entusiasmo suscitado.

Rompió fuegos Chick Corea, que presentó con su nuevo cuarteto un repaso a su biografía musical. Su concierto tuvo dos partes muy desiguales, pero colmó a una audiencia ávida de mitos. La primera fue desangelada, la cantante Gayle Moran, invitada sorpresa y esposa del líder, desentonó en todo sentido y el saxofonista Steve Wilson acusó una frialdad técnica que congela cualquier discurso. Sólo destacaron los brochazos de color y calidez del baterista Jeff Ballard y el lirismo abstracto, casi in-

fantil y puro de Corea. La segunda parte fue muy distinta porque los temas no eran reinterpretaciones de obras de Corea sino obras del mismo en desarrollo. La música mejoró porque en la sorpresa están el gusto y la celebración, esencias del jazz. El público así lo entendió y el entusiasmo fue general.

El Festival fue además el festival de los cantantes, la presencia de Dee Dee Bridgewater, Abbey Lincoln, Diane Schuur y el grupo Take 6, aportó grandes dosis de histrionismo, emoción y swing. Destacó por su dominio escénico la Bridgewater, que literalmente se engulló al público con un concierto basado en temas de Kurt Weill y Horace Silver. Tiene Dee Dee fuego en la sangre y tablas para salir vestida con unos trapos y parecer una diosa que canta a solas con sus pares. Nos hizo sentir a todos especiales, íntimos de su gran musicalidad. Pero claro, si tiene cómplices como el indescriptible Thierry Eliez, todo es más fácil. Estupendo pianista y organista, el francés fue el complemento perfecto de un show redondo. Los más de diez años de colaboración se notan en cada frase y guiño que se hicieron. Eliez fue el «sideman» sorpresa del festival, en el quizás concierto con más swing de todo el festival.

Otra fue la sintonía de Abbey Lincoln, cuya urgencia declamatoria es el motor que le impulsa a seguir cantando. Su música es vehículo expresivo de una historia musical de más de 50 años. A los 73 años, con la voz mermada por el tiempo, su presentación no dejó indiferente a su legión de admiradores. Las obras de la cantante son canciones-rio que describen situaciones llenas de conflicto, amor, desengaño y denuncia. Transcurren además en tiempos y registros medios, los más adecuados para esa casi maniática obsesión por el fraseo riguroso y lleno de intención e ironía. Como su admirada Billie Holiday, a Abbey Lincoln le gusta recrearse en largas y sostenidas notas que actúan como catalizadores de la emoción más desnuda. Lincoln fue por fugaces instantes la que muchos querían ver, la musa del mensaje con causa. Durante otros, el cuerpo y voz de una mujer que tiene que fluir para vivir un caudal imparable que atraviesa el invierno más sereno y bello del jazz actual. Por su lado, Diane Schuur presentó temas de discos suyos, canciones cantadas a capella, espectáculo y una humanidad desarmante. No importaron los falsos comienzos, los incidentes con su teclado electrónico o ciertos deslices de afinación —los riesgos que corre son espeluznantes. En directo Schuur, que es ciega, es un huracán cuando canta al unísono con su piano, agarra el blues por la garganta y se exprime o incluso cuando busca complicidad con sus maullidos para la galería. Tiene la energía y presencia para sobreponerse a más de una desventaja. Incluso, la de recordar demasiado a Sarah Vaughan. ¿Qué decir de los Take 6? Sus virtudes son más que vocales, son mensajeros divinos que abusan de la fe y que aquí encontraron una grey que los aclamó.

Como ya es costumbre, la Granada Big Band volvió a actuar con un invitado estelar. Esta vez fue Bob Mintzer, que ofreció sus arreglos de Count Basie. No debe ser fácil para los granadinos lidiar con semejantes figuras, y menos una vez al año. Sus primeros temas, sin Mintzer, estuvieron ausentes de lo más básico y complejo de Basie: flexibilidad

Bob Mintzer y Kiko Aguado



rítmica. El proceso para crear una pirámide rítmico-armónica y sobre todo un pulso viviente no es gratuito, hace falta recorrido y a veces el entusiasmo no basta. Hasta que entró el invitado en acción y sabiamente calentó la máquina. Y no fue en balde, los locales empezaban a tomarle la medida a lo indefinible. La parte dedicada al «Homenaje a Count Basie» fue sencillamente de menos a más. Los engranajes eran acomodados para que todo rodara sobre rieles. No podía ser menos si Mintzer ya era dueño del terreno. Así, ordenó un diálogo en el que pareció disfrutar, especialmente con el scat de Arturo Cid, que sabe suplir con ideas el aire que puede faltarle, y la guitarra de Kiko Aguado, que encontró los cimientos para improvisar su discurso. Los célebres *Cute* y *L'il Darlin'* de Neal Hefti demostraron que el tren estaba funcionando, pues no hubo descarrilamiento en los difíciles tiempos lentos de Basie. Su fantasma estuvo atento, brindando el acorde en el tiempo exacto para que Mintzer y la G.B.B. apelaran a su espíritu más elemental. El codiciado swing. En el futuro, ¿habrá espacios para otros grupos granadinos?

John Scofield fue el protagonista de otro de los conciertos más esperados. Fiel a sí mismo, el simpático Scofield fue el de siempre, trabajando obsesivamente las líneas melódicas que son su marca y buscando esa salida que diera alivio a la agitación sonora que plantea. Su música efectista, dentro de una libertad aparente, parece ser mejor de lo que es. Felizmente siempre ha sabido rodearse de buenos músicos y trajo a dos figuras de acompañantes. Primero a Steve Swallow (bajo eléctrico), armónicamente le da cien vueltas a Scofield, que desplegó un colchón sonoro a las distorsiones de Scofield en una brillante lección de interacción musical. Luego Bill Stewart (batería), que con verdadera libertad inundó con sondas tímbricas y rítmicas una noche experimental del trío, que preparaba en plena gira el repertorio para una grabación en vivo en Nueva York. Ya oiremos el resultado.

El concierto más enigmático del festival fue el de Terence Blanchard. Sus obras, bastante formales, son lienzos abiertos en el que los colores tienen todos los matices ya explorados en la historia del jazz. Y esto no se limita a su trompeta. Como si quisiera crear una gran panorámica de un siglo de jazz, cada uno de sus acompañantes tuvo la estricta misión de ser libre venerando el pasado. Su música es intrigante, y no por elementos de su collage sonoro: hay ecos de Morton, Coltrane, Sun Ra, Satchmo, Booker Little, Hubbard, Bill Evans, Bill Frisell, con todo lo diferentes que son. Estos son sólo trazos que conforman una imagen de la invisibilidad del tiempo. De tal manera, que la tensión subyacente en sus silencios contiene una vorágine escondida del jazz historicista que plantea. Son hologramas que vienen y van sin resolución aparente. Sugerir sin revelar es la mayor aportación del Blanchard actual.

En el apartado «II Concurso Internacional de Interpretes de Jazz», se premió como mejor grupo andaluz al cuarteto del gaditano Pedro Cortejosa. Mejor compositor que saxofonista, su música posee una estructura formal encajada en moldes cerrados incluso cuando improvisa. Destacó su versión de 'Body and Soul' tocada sobre ritmos de soleares y bulerías. Lo destacable fue que su jazz no pretende ser, ni es, jazz flamenco, es algo muy personal y eso ya vale. El mejor grupo español fue QU-Jazz de Córdoba, liderados por el pianista y compositor Ángel Muñoz y la cantante y guitarrista Susana Raya que demostraron el por qué de su triunfo. Imprimieron de modernidad los temas clásicos que tocaron y sus originales fueron jazz de altura. Muñoz es un pianista que se ha sacudido de toda influencia prescindible para hablar estrictamente lenguaje jazzístico, su presentación fue convincente. Susana Raya, en cambio, posee interesantes recursos y promete, pero sin quizá llegar al fondo de sus posibilidades técnicas. Le falta quemar más todavía. El ganador absoluto fue Grooveyard, sólido quinteto londinense, liderados por el flautista G. Lockrane y A. Garnett al saxo tenor y barítono, más P. Whittaker, al Hammond B3, M. Outram a la guitarra y M. Home a la batería. La configuración del grupo dejaba claro que la mú-

sica tendría un aire feliz y desenfadado. Y así tocó Grooveyard, que ofreció un repertorio de obras propias, de Adderley, Thad Jones y Strayhorn. La música interpretada fue en general convencional pero de gran calidad. Los breaks de big band, líneas bop, patrones antifonales y unos recursos bien dosificados dieron como resultado un festín de «soul jazz» que todos disfrutaron hasta el clímax. Sin embargo no todo fue desenfreno. La versión de *A Flower Is a Lovesome Thing* que no tuvo el misterio que dan las delicadas modulaciones de Strayhorn. Lo suyo es la intensidad exultante del ritmo, incluso el blues, como en *Slowburner* que se cocinó a fuego lento, denso y sentido. Gran profesionalidad, virtuosismo en Lockrane y alto nivel, dentro de una fórmula que puede limitar a cualquiera. Aquí, se llevaron el premio.

La sección «Jazz World» fue una curiosa sección en paralelo que tuvo resultados muy desiguales. La razón puede estar en la indefinición misma de qué es o qué se quiere con este epígrafe. Empezó Elvis Costello, que de jazzista sólo tiene a su esposa, la famosa Diana Krall. Del brasileño Marcos Valle, mejor no hablar o bueno: ¿valió la pena? Cerró el festival, Yossuo N'Dour, ídolo de África y poseedor del magnetismo de las mega-estrellas, armó un 'encuentro multicultural' que nos recordó que hay otro Granada-Dakar que se corre cada día. Por su parte, «Jazz Europa» sí trajo jazz, pero a La Zubia, a un escenario irrisorio para una Big Band, y no defraudó a nadie. Los Países Bajos presentaron a Paul Stocker y la Big Band. La formación, de corte clásico, ideas originales y amplio sentido del humor deleitó a los asistentes durante más de hora y media de entrega total. «Tabaco Blues» en el frío recinto municipal de Purchil congregó menos de media entrada. Calentó el ambiente la Blues Band de Granada, una pena, sólo se escuchó al cantante de trinos pavarotianos y armónica en mano. El coro pasó inadvertido y algo parecido ocurrió con los vientos, que ofrecían verdaderos destellos de calidad ensordecidos por el voltaje excesivo de los amplificadores. El plato fuerte era Lucky Peterson. La introducción llegó cargada de testosterona eléctrica. Lucky no aparecía, pero su entrada fue directa al órgano. Un fuerte hedor a funk primitivo comenzó a pervertir el ambiente. A la guitarra todo cambió, Peterson se exorcizó a sí mismo y con el pantano de pecadores asistentes se puso zapatillas y caminó sobre el asfalto del blues más urbano. Los puristas clamaban al cielo su mala suerte con Lucky, el resto siguió a la banda hasta el paroxismo de su blues de la cuerda rota y volumen destemplado.

En resumen, el festival fue tan variado en calidad y tendencias que a los casi 25 años parece más joven de lo que es. En realidad, parece que recién empieza a descubrir su propio yo. Puede que le haga falta centrarse y mirar más hacia adentro y menos en el qué dirán. Por ahora goza de indudable salud, pero la juventud no es eterna. Y el jazz más que ninguna otra música lo sabe. ■



La Big Band de Granada



Grooveyard



Ricardo **Molina Castellano**

# Marc Minkowski

## La madurez del historicismo

Es una realidad que los criterios historicistas han terminado imponiéndose en la interpretación de la música antigua con una autoridad incontestable, relegando a cualquier otro concepto de estos repertorios a una marginación sin concesiones. Una grabación de música barroca o incluso clásica, por reciente que sea, que no adopte instrumentos originales y todas sus connotaciones, es tachada por la práctica unanimidad de la crítica como “jurásica” en el mejor de los casos. No importa que se trate de músicos legendarios como Yehudi Menuhin o el mismísimo Otto Klemperer, para que sus grabaciones en estos repertorios sean calificadas de “obsoletas” y de “ancladas en el pasado”. La imposición de los criterios historicistas ha sido tan contundente, que ha llegado a tener cierto aire dictatorial, por este destierro en el que han quedado otras formas de interpretación de la música de los siglos XVII y XVIII.

Sin embargo, este dominio no se ha debido únicamente a los intereses de las casas discográficas por abrir el mercado a nuevas grabaciones, ni tampoco al esnobismo de la crítica. Han sido los propios intérpretes historicistas, cada vez más y mejor preparados, los que han dado al historicismo la necesaria madurez en todos los campos de la interpretación, para así poder erigirse en la gran alternativa de la música antigua, aunque haya sido lamentablemente de un modo tan radical.

La técnica instrumental ha mejorado con creces respecto a los inicios de Harnoncourt o Leonhardt, o incluso a los resultados que daban las formaciones de Gardiner o Pinnock. La afinación y la dinámica ya no constituyen problemas insalvables en los instrumentos originales, como tampoco lo es la riqueza en el timbre y en el fraseo. Ya es habitual la aparición de agrupaciones de instrumentos originales sin flaquezas en ninguna de sus secciones, ni siquiera en los metales, preparadas para abordar las exigencias técnicas de cualquier partitura.

Pero lo más importante para alcanzar la madurez del historicismo ha sido el cambio de actitud de sus nuevos intérpretes. La ejecución de una partitura ha dejado de ser un tratado sobre musicología, dispuesto a demostrar tras sesudos estudios una autenticidad de formas y métodos. La naturalidad y la expresión se han abierto paso, dando la oportunidad a la propia música de manifestarse sobre los sentimientos del ser humano. El historicismo ha perdido su faceta más antipática, excesivamente erudita y fría, para iniciarse sin complejos en el mundo de las emociones, tan imprescindibles en el arte de la música. De esta manera, el historicismo tiene una autoridad moral para erigirse en la interpretación de referencia de los repertorios barroco y clásico, pues une a un rigor en los métodos de la interpreta-



**HANDEL. Giulio Cesare.**  
 Marijana Mijanovic, Magdalena Kozená, Anne Sofie von Otter, Charlotte Hellekant, Bejun Mehta, Alan Ewing.  
 Les Musiciens du Louvre.  
 Marc Minkowski.  
 ARCHIV (3 CD). DDD. 219' 18".  
 Viena Konzerthaus. 2002.

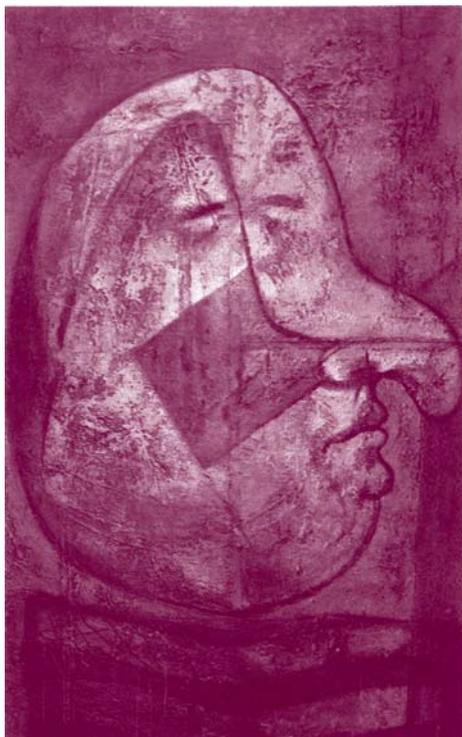
ción, una inquietud por expresar los sentimientos que motivaron la creación de una partitura.

Uno de los mayores exponentes de esta revolución dentro del historicismo es Marc Minkowski. Nacido en París en 1962, empezó su carrera musical como fagotista. Consciente de su talento, no tardó en dar el salto a la dirección en una carrera meteórica, fundando en 1984 su propio conjunto de instrumentos originales, Les Musiciens du Louvre. Desde entonces, no ha dejado de participar en los más prestigiosos festivales ni de recibir premios por sus grabaciones. Actualmente, Minkowski tiene firmado junto con su formación un contrato en exclusiva con el sello Archiv.

Amante del teatro, ha llevado la mayor parte de su repertorio hacia la música vocal, particularmente hacia la ópera. Le gusta mostrar al público obras escasamente conocidas, tanto de compositores olvidados como de los autores más consagrados. Huye de los dogmas y de las verdades absolutas, anteponiendo la obra y la calidad de los músicos a la elección de los instrumentos, pues persigue ante todo el resultado artístico antes que una supuesta autenticidad.

Como todo director de música antigua que triunfa, Minkowski no puede resistir la tentación de abarcar el siglo XIX y dirigir orquestas modernas. Ya se ha puesto en alguna ocasión al frente de formaciones como la Filarmónica de Los Ángeles, la Sinfónica de la Ciudad de Birmingham o la misma Filarmónica de Berlín. Incluso ha grabado la *Sinfonía Fantástica* de Berlioz, declarando que desea adentrarse en el repertorio sinfónico.

Pero hasta ahora sigue siendo la ópera barroca el terreno que el director francés pisa con mayor firmeza. Para conocer su aportación a este nuevo historicismo, nada mejor que escuchar la última grabación de Minkowski con Les Musiciens du Louvre que ha llegado a España de una ópera completa: el *Julio César* de Haendel en el sello Archiv. La profunda carga expresiva en la interpretación, la naturalidad en la ejecución, junto con la perfección técnica, forman un registro modélico en esta revolución que está reafirmando al historicismo. Todas las voces, entre las que se encuentran Anne Sofie von Otter y la incipiente Magdalena Kozená, se encuentran en un altísimo nivel, identificándose plenamente con sus personajes. Se consigue crear el pequeño gran milagro de la ópera, que sea la música quien cree la trama, por encima del libreto, atrapando al oyente en una sucesión perfectamente hilada de momentos en los que hay cabida a todo tipo de sensaciones. Las magníficas tomas de sonido hacen el resto para convertir estos discos en una verdadera referencia del nuevo historicismo, del que Minkowski se erige en su principal valedor. Al menos, mientras las tentaciones sinfónicas lo permitan. ■



Retrato de Pablo Neruda, por José Caballero

# Cien años de Neruda



letras españolas

*Pablo Neruda es un poeta demasiado grande como para dejarse recluir en un solo libro, o en un solo momento estético. Sus libros de poemas están rotundamente abiertos, y sus poemas se escapan de las páginas que los tienen guardados. Con cada libro de Neruda se nos desvela una zona más de ese mundo poético que todavía -tanto tiempo después!- continúa siendo inabarcable y oceánico. Tal vez, dentro de la literatura en lengua española, sólo un poeta tan hispanoamericano como Neruda -aparte de César Vallejo- podía ser capaz, en la convulsa década de los años 20, de acercarse a la palabra poética sin caer en los malditos prejuicios literarios: todas las voces caben en los poemas de Neruda, todas las palabras encuentran un lugar en sus versos.*

*Prodigiosamente dotado de una humanidad sin límites, Pablo Neruda representa el último modelo estético que aúna capacidad verbal, un deslumbrante sentido rítmico, y una honda conciencia existencial. Existencial, y no existencialista, como bien señala el profesor cubano Guillermo Rodríguez Rivera en el artículo que abre estas páginas dedicadas al centenario de un autor que parece que nació ayer. Pero no, Neruda nació hace cien años. Y su temprana conciencia existencial sigue viva, vigente. Por eso este centenario no debería ser como otros. Neruda no se merece liturgias vacías, o rutinarias pompas académicas. El joven poeta*

*que, de la mano de Juan Larrea, publicó en Europa -con sólo 22 años- su primer texto en la inolvidable revista Favorables-París-Poema, no se merece ninguna clase de festejos fúnebres por brillantes que sean. Aquel texto se titulaba "Tentativa del hombre infinito"; sus versos iniciales deslumbraron a Larrea; y, a pesar de las reservas de Vicente Huidobro, este magnífico poema se publicó en el n° 2 de la revista (octubre de 1926): "admitiendo el cielo profundamente mirando el cielo estoy pensando / con inseguridad sentado en ese borde / ob cielo tejido con aguas y papeles / comencé a hablarme en voz baja decidido a no salir / arrastrado por la respiración de mis raíces".*

*Decía Huidobro que Neruda era un romántico perdido. Pero ahora que han pasado los años y las décadas sabemos que el romanticismo de Neruda no era un lastre, era una virtud. Sólo que para hacer verosímil ese sueño romántico del poeta total -del que nos habla Juan Carlos Rodríguez en su trabajo- hacía falta algo más que voluntad y propósitos. Y Neruda tenía ese algo más. Y no por casualidad. Ese algo más era el sentido del idioma, y el vitalismo indeclinable, y el afán de que sus poemas fueran cobijo de lo humano. No extrañará en este sentido que, dados los ingredientes de la poesía de Neruda, su magisterio en la poesía española haya sido bastante más profundo y constante de lo que pudiéramos imaginar. Alvaro Salvador nos acerca a esta influencia ineludible. Y, hablando de magisterio, recordemos lo que, refiriéndose al panorama literario de los años 20, escribía Vallejo en el n° 1 de Favorables-París-Poema (julio de 1926): "La juventud sin maestros, está sola ante un presente ruinoso y ante un futuro asaz incierto". Ahora ya no es así. Ahora tenemos la memoria -abierta y oceánica- de Pablo Neruda. JOSÉ CARLOS ROSALES*

## La poesía existencial de Pablo Neruda

Guillermo Rodríguez Rivera

**Pablo Neruda, cuyo centenario** estamos conmemorando este año, es uno de los grandes poetas múltiples de la tierra. Sus múltiples lectores seguramente escogen al Neruda que prefieren, desde que el poeta comenzó a publicar, antes de cumplir los veinte años, ese hermoso libro de poesía de amor que es *Crepusculario*. En este libro, como en el inmediatamente posterior, *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, el joven poeta chileno emerge como el autor capaz de realizar la difícil proeza de desplazar a las *Rimas*, de Gustavo Adolfo Bécquer, como brevariario del enamorado que ama en español. En estos dos libros -especialmente en el segundo- la naturaleza es el marco armónico al sentimiento del hombre. Siguiendo la lección de Garcilaso de la Vega, Neruda convierte el mundo natural en el claro subtema de su libro. La tristeza o el regocijo dialogan con la lluvia, las hojas o el viento. Con el mundo natural en el que el hombre está orgánicamente inserto. Actuando dentro de las complejas tendencias que Federico de Onís llamó postmodernismo, el poeta no elude las claras resonancias de los poetas en los que se ha formado: además de Rubén Darío, viven aquí las resonancias del chileno Ángel Creuchaga Santa María y de los uruguayos Carlos Sabat Ertcasty y, sobre todo, la apasionada Delmira Agustín. Pero Neruda no ha encontrado la que será la gran experiencia artística de su generación: la expresión vanguardista que ya practican sus paisanos Vicente Huidobro y Pablo de Rokha. No será hasta su tránsito por el oriente, sirviendo como diplomático de su país en Malasia y en Ceilán; hasta su trabajo como cónsul en España (que es también su reencuentro con el ámbito de la poesía del idioma), cuando Neruda en-

.../...

.../...

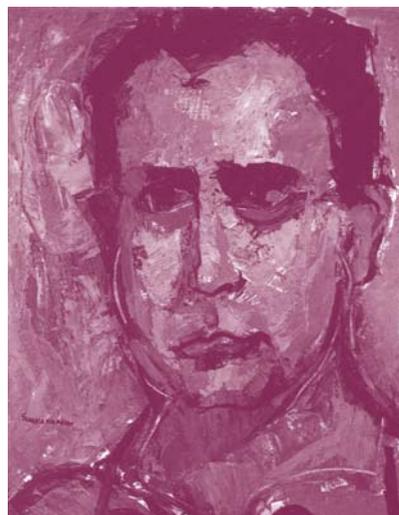


contrará la voz de su tiempo que, después de algunas tentativas, emerge en el extraordinario poemario que es *Residencia en la tierra*. El mundo armónico de su poesía anterior se ha roto. El diálogo con una naturaleza que es el apropiado marco de la vida del hombre, ha desaparecido: en su lugar queda el chirrido de una pelea con los objetos del mundo. Se ha escrito sobre el “cosismo” de esta poesía nerudiana: el hombre huye de un universo de objetos que lo enajenan y en los que no puede hallarse. Es revelador el poema “Ritual de mis piernas”, donde el hablante poemático reclama la autenticidad de su piel, su desnudez y la de la posible amada, frente al “obsceno guardarropas” que parece ocupar el mundo. Las angustiantes caminatas de “Walking around”, la noches del “Caballero solo”, son el testimonio del individuo perdido en un maremágnum de objetos que lo aplastan, que lo despojan de la certeza de su existencia: es el ámbito de la banalidad heideggeriana, que consume implacablemente al ser humano. Casi inmediatamente después que la Editorial Cruz y Raya, que dirige José Bergamín, publica en Madrid *Residencia en la tierra I y II*, las circunstancias obligan a Neruda a mudarse a una estremecida “residencia en la historia”. El estallido del alzamiento contra la II República Española, que conduce inmediatamente a una cruenta Guerra Civil, es también un estallido en la conciencia de Neruda (como lo será de otros tantos artistas: Picasso Vallejo, Guillén, Hemingway, por mencionar únicamente cuatro), y en su *España en el corazón* (1937) se retractará de “la metafísica cubierta de amapolas” de su poesía anterior. No creo que pueda impugnarse ese necesario combate que

el poeta puede librar con su obra cuando necesita transformar su expresión. Es lo que hace el Neruda de los poemas de la guerra española y, aun más, el que emerge en el extraordinario *Canto general*, de 1950. Pero esa intensa presencia de lo existencial que vive en *Residencia en la tierra*, no es en modo alguno un peso muerto en su poesía, sino la legítima expresión de otra fase en la vasta obra nerudiana. Acaso lo pruebe el hecho de que, años después, más de veinte después de la retractación del crítico momento que vive el mundo en los días de la Guerra Civil española (obvio preludio del avance fascista que se producirá inmediatamente después), Pablo Neruda regresa a la poesía existencial en un libro de la plenitud de *Estravagario* (1958). Libro de madurez (acaso por ello esté tan presente en él el humor) este libro es un tajante reclamo de la individualidad, que acaso no esperaríamos en el poeta que ha recorrido todos los caminos de la socialidad. Lo dice casi en el prólogo del libro: *Ahora me dejen tranquilo, / ahora se acostumbren sin mí*. Sólo que esta poesía existencial no es “existencialista”. Neruda no se siente el “ser para la muerte” del que escribe Sartre. Es un ser que persiste tozudamente en la vida: *sucede que tanto he vivido / que quiero vivir otro tanto*. En cualquier caso, las diversas facetas de Pablo Neruda no son excluyentes, sino *incluyentes*. El intenso despliegue con lo erótico o con la voluntad de luchar por un mundo mejor, no implican que deba prescindirse del abordaje de la misma existencia del hombre. Afortunadamente *Residencia en la tierra* y *Estravagario* confirman que Pablo Neruda no lo hizo. ■

## Neruda: búsqueda (y pérdida) del unicornio narval

Juan Carlos Rodríguez



Retrato de Pablo Neruda, por  
Oswaldo Guayasamín

**Quizá algunas de las más bellas páginas** escritas por Neruda se hallen en el texto titulado “Oceanografía dispersa”, que se publicó por primera vez en la revista *Vis-tazo* de Santiago de Chile el 21 de septiembre de 1952. En esas líneas se nos cuenta uno de los múltiples regresos del poeta a su país, en un barco que atraviesa mares y océanos y, aparte de su fascinación por el mar, se intercala un recuerdo vivísimo: cómo en Dinamarca en una tienda de “historia natural” —de las que tanto amaba y que no hay, añade, en “nuestra América”— Neruda había encontrado por fin el unicornio: tres o cuatro cuernos de Narval, un pez que efectivamente existe en las aguas danesas. Armado con uno de esos cuernos se dedicó a alancear molinos ante la perplejidad del dueño de la tienda. Por fin sólo pudo comprar uno pequeño, casi de Narval recién nacido, se lo llevó a su pensión de Suiza, abrió la maleta para comprobar que de verdad allí estaba su unicornio, y de pronto, en el barco: “ahora no lo encuentro”. ¿Lo habría perdido en la pensión de Vézenaz, en algún cajón o bajo la cama? ¿O el unicornio habría regresado de forma misteriosa al círculo polar? Llegará la noche sobre el mar, termina el texto, y: “esconderá una vez más el gran palacio verde del misterio”.

Siempre me ha fascinado este magnífico poema en prosa no sólo porque es una pequeña joya en sí mismo sino porque creo que en él se hallan condensadas casi todas las claves poéticas de un Neruda que hacía ya seis años (desde 1946) había “legalizado” oficialmente su nombre —Pablo Neruda y no Neftalí Reyes— ante la administración chilena. Oficializar su nombre “poético” no carece de importancia. Públicamente quería transformar su historia y la de todos, y quería hacerlo siendo conocido —y reconocido— como lo que realmente él se consideraba: poeta total o totalmente poeta. Otro mito ya a punto de desaparecer a mitad del siglo XX y en los momentos más gélidos de la insufrible “Guerra fría”. Un mito —el del poeta total— que se iba des-

vaneciendo tras la lenta agonía de las vanguardias y el final apocalíptico de la 2ª guerra mundial. Y es sintomático: Neruda creyó en ese mito, lo necesitó para vivir y —casi increíblemente— logró vivir “en y del” mito, de su poesía y de su escritura —siempre poética— a lo largo de su vida. Hasta sus casas fueron “poéticas”, tanto la de Valparaíso como la fabulosa de Isla Negra, las dos saqueadas por los pinochetistas tras el golpe de estado del 11 de septiembre de 1973 (Neruda murió 15 días después de que Allende fuera asesinado en la Casa de la Moneda, la residencia presidencial chilena). Dos años antes, en el 71, se le había concedido el Nobel con treinta libros a sus espaldas, desde *Crepusculario* a *Las piedras del cielo* (luego publicaría dos más y reelaboraría, de modo irregular, sus *Memorias*: de la edición póstuma, *Confieso que he vivido*, me gusta más el título que el texto). Y después la sombra pareció descender sobre él. ¿Qué pasó con la poesía de Neruda?

El primer diagnóstico es obvio: pasó que el mito de la poesía como expresión total de la vida y el mito de la revolución rusa y su posterior versión podrida del “comunismo” se estaban yendo al garete. Eran dos naufragios. La posmodernidad norteamericana y su mimesis europea de los años 80 y 90 arrancarían hasta la última astilla de aquellos dos barcos arrumbados en el fondo de todos los mares. El unicornio, efectivamente, parecía haber desaparecido en las aguas del círculo polar. Pero es que la posmodernidad se llevó también nuestro viejo mundo y nuestros lenguajes se habían quedado inertes, inservibles incluso ante palabras claves como libertad o democracia. El nuevo discurso del capitalismo globalizador nos dejaba inermes, mudos en la nueva realidad flotante e “imperial”. Si, como indica el analista Jorge Alemán, el nuevo discurso capitalista consiste en la “apropiación particular del goce” —diríamos: la soledad y la expropiación de “lo común”— ocurrió lo inevitable: nadie sabía de lo que hablaba —cuando hablaba y si es que hablaba— e incluso el encanallamiento entre pureza y compromiso en poesía se había arrojado a los desvanes inútiles, al igual que la filosofía y la política. El siglo XX se había hecho muy *corto*, como señaló el historiador británico Hobsbawm. Y el propio Neruda lo definió así: “Siempre fue una agonía: / siempre estaba muriéndose: / amanecía con la luz y en la tarde era sangre: / llovía en la mañana, por la tarde lloraba”. Y un poco antes: “Pero lo cierto/ es que no lo vivimos/ de tanto que queríamos vivirlo”. Cuando el siglo XX se fue, hacía tiempo que todos nos habíamos quedado sin lenguajes. Sólo quedaba el de la explotación diaria del yo y a partir de ahí tuvimos que reinventarnos incluso nuestras lecturas de Neruda. Jamás olvidaré las noches paseando por calles solitarias y construyendo mi inevitable melancolía adolescente con los *Veinte poemas de amor*. . .: “y te pareces a la palabra melancolía”. ¿Nosotros, los de entonces, en qué no éramos ya los mismos? Otra dosis de diagnóstico sobre la lectura de Neruda hoy: no es sólo que la literatura —o al menos nuestra cultura literaria— esté agonizando, es que está agonizando, repito, nuestra imagen del “yo” y del “lenguaje”. No se trata sólo, como decía Adorno en los viejos tiempos, de que la poesía —o la estética negativa— fueran la última guarida frente a la cosificación tecnocrática del sistema (curioso: Adorno hablaba casi como Heidegger tratando de atacar a Heidegger). Adorno —y sus seguidores posmodernos— aún se aferraba incluso al yo íntimo y privado, etc. En el año 1979 ya llamé a esa supuesta cueva del “yo” la *guarida inútil* (en el prólogo a un libro de poemas de Alvaro Salvador). Hace muy poco, en Davos (Suiza), en la reunión del Fondo Económico Internacional, se ha planteado la cuestión del “Yo, sociedad anónima”, el “Me, Inc.”. Ese sería —se dijo allí— el nuevo narcisismo freudiano. Dejándonos de palabrerías, se trataba de constatar un hecho también señalado por F. Jameson hace años: el nuevo lenguaje tecnológico/ global no es algo en sí mismo; es el resultado de un capitalismo que necesita construir nuestro “yo” como mero dispositivo/ mercancía, como simple efecto de resultados económico/ vitales. Esa es la realidad de nuestro “yo-soy-histórico” actual, vi-

tal. En este sentido el mundo poético de Neruda, el genio de las *Odas elementales*, el que creó aquel poema inolvidable sobre el caldillo del congrio (no una receta de cocina dentro de un poema, sino un poema sobre cómo hacer la vida con las manos), todo eso parecía estar muerto. Más claves de diagnóstico: Neruda siempre intentó ser un poeta cósmico, circular y planetario, no ya sólo como Rubén o Withman (cuyo retrato presidía sus casas) sino abarcador de todo al modo homérico. Si *El hondero entusiasta* (1923) resultó un fiasco porque el poeta uruguayo Carlos Sabat Ercaasty le dijo que había mucho de Sabat Ercaasty en aquel libro —por eso tardó diez años en publicarlo—; si se “redujo” —son términos suyos— para escribir los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*; si *Residencia en la tierra* indica que la experiencia oriental en Rangoon (casi como *El cónsul honorario* de Graham Greene) le enseñó que el amor a la vida está siempre opacado por la muerte; si “Alturas de Machupichu” y el resto del *Canto general* es, en efecto, la epopeya casi homérica de la América “suya”, algo escrito con diccionarios e Historias de América encontradas de casa en casa mientras huía de la policía; si *Los versos del capitán* salieron anónimos porque aún no podía hacer explícita su relación con Matilde Urrutia; si todo esto es así, yo aconsejaría leer hoy a Neruda empezando por el final: desde *Memorial de Isla Negra* (1964) a *Fin de Mundo* (1969). Es quizá ahí, al repasar su vida, cuando Neruda comprende que sus verbos básicos (*germinar, fructificar, transformar*) eran acaso ya el unicornio perdido. Ahora, sintomáticamente, sólo parecía existir el anterior verbo impersonal, el *sucede* (“Sucede que me canso de ser hombre”, había escrito en *Residencia*. . ., siguiendo a Vallejo). La dialéctica entre Naturaleza e Historia (el eje de su poesía) semejava así un sueño perdido: sólo quedaba hacer un *Memorial* de esa dialéctica, hablar del *Fin* de un *Mundo* y pedirle a las piedras que lo esperasen. Él intuyó lo que se nos venía encima. Un mundo en el que —para bien y/o para mal— probablemente ya no existirían historias de amor como las de su amante birmana Josie Bliss (otros versos memorables), ya no habría melancolía, ni spleen, ni ennuí, ni noia. Sólo el “Me, Inc.”. Hace apenas 5 años una inteligente alumna norteamericana me comentó que el poema 20 era un ejemplo típico de un “ligue de verano” en California. Temí que añadiera que el caldillo del congrio lo hacían mejor en los Mc Donald’s. No eran sólo banalidades sino síntomas del nuevo lenguaje inconsciente. Una nueva “hegemonía” —sin aparente alternativa— que ya conocíamos de sobra. Pero daba igual. Volví a releerme las *Odas elementales* y “sucedió” que los verbos germinar, fructificar y transformar cobraban otra vez sentido ante mis ojos porque también la vida seguía viva en esas páginas. ¿Sería posible aún encontrar un Narval? ■



Pablo Neruda en su casa de Isla Negra, Chile

Jovane-Gamma



# Neruda en el corazón de la poesía española de posguerra

Álvaro Salvador

**Al comenzar 1934**, Pablo Neruda, llega a España como cónsul de Chile, destinado primero a Barcelona y más tarde a Madrid. Desde 1927, año en que visitó por primera vez y fugazmente nuestro país, Neruda mantiene contacto con algunas publicaciones como *El Sol* y *La Revista de Occidente* que adelantan algunos de los poemas de su libro todavía inédito *Residencia en la tierra*, y también con Rafael Alberti quien, gracias a un manuscrito facilitado por el cónsul chileno Carlos Morla Lynch, había difundido los poemas de este libro por las tertulias y mentideros literarios madrileños, intentando además editarlo en España. Neruda había conocido en Buenos Aires, dos años antes, a Federico García Lorca, estableciéndose entre ellos inmediatamente una complicidad amistosa muy duradera. Neruda se integró, por tanto, sin ningún esfuerzo en el ambiente —ya consolidado— de la juventud creadora española que en aquellos años giraba casi exclusivamente en torno a la Generación del 27.

La actividad que Neruda despliega en Madrid hasta el estallido de la Guerra Civil es una actividad frenética, que lo convierte en un verdadero animador de la vida cultural madrileña. Como ha señalado Cano Ballesta en su libro ya canónico, “en cualquier conmemoración artística o acto poético lo tenemos presente como parte integrante de la bullente actividad cultural de la capital. Se trate de un homenaje a un premio literario o de la fiesta del libro en mayo de 1936, sea el banquete en honor de Cernuda o la recepción a un pintor catalán, Neruda no falta”<sup>1</sup>. El propio Neruda tuvo su cena homenaje el 12 de junio de 1935, or-

ganizada por Federico García Lorca y a cuya convocatoria se suman, firmando la invitación, los siguientes poetas: Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, Manuel Altolaguirre, Luis Cernuda, Gerardo Diego, León Felipe, Federico García Lorca, Jorge Guillén, Pedro Salinas, Miguel Hernández, José A. Muñoz Rojas, Leopoldo y Juan Panero, Luis Rosales, Arturo Serrano Plaja y Luis Felipe Vivanco.

Como señaló muy agudamente Antonio Gallego Morell, “cuando, en 1936, un fotógrafo ambulante sorprende paseando por la Gran Vía madrileña a Neruda, Alberti, Cernuda y Altolaguirre, el poeta chileno está plenamente incorporado a una generación en la que es preciso insertarlo para mejor entender su literatura”<sup>2</sup>. No obstante, “algo de Neruda”, algo de lo que Neruda arrastraba desde sus profundidades oceánicas y materiales, debió impregnar igualmente a la Generación del 27 y, sobre todo, debió contribuir al momento de cambio, a la inflexión que se estaba produciendo en esos años en la atmósfera poética general de España. Es indudable que, tanto el impacto de *Residencia en la tierra*, libro decisivo para la conformación de lo que más tarde se denominará “surrealismo hispánico”, como la agitación cultural que supone la publicación de la revista *Caballo verde para la poesía*, o el manifiesto que el propio Neruda incluye en el primer número con el título de “Sobre una poesía sin pureza” (“Una poesía impura como un traje, como un cuerpo, con manchas de nutrición, y actitudes vergonzosas...”), contribuyen decisivamente al proceso de rehumanización poética que se abre en esos años y se consolida por las necesidades urgentes que provoca el estallido de la Guerra Civil.

Conocidas son las estrechas y provechosas relaciones de amistad y trabajo que Neruda establece con Federico García Lorca, Rafael Alberti o Miguel Hernández, pero no lo son tanto las que de magisterio y amistad mantenía también con la mayoría de los jóvenes poetas que por entonces se acercaban a la literatura y a los cenáculos literarios, y que no dudan en firmar, como hemos visto, la convocatoria de su homenaje: Leopoldo y Juan Panero, Luis Rosales y Luis Felipe Vivanco.

Éste último, en la reseña que publicó de su *Residencia en la tierra* con el título de “La desesperación en el lenguaje”, habría de ser uno de los primeros en reconocer el magisterio del chileno y lo que su poesía les estaba aportando: «Pablo Neruda no desespera en su conciencia, sino en su lenguaje: y esta desesperación, más profunda, es siempre la poesía... la elección de una palabra no excluye a las demás; por tanto la elección misma ha de convertir la palabra elegida en centro de giro del lenguaje unido e indiferente... la creación es desesperación en el lenguaje»<sup>3</sup>.

Imagen de fondo (de izquierda a derecha): José Bergamín, Rafael Alberti, Pablo Neruda y Manuel Altolaguirre. Madrid, 1935.

«SI TÚ ME LO PIDIERAS»,

si tú me lo pidieras cuando llega esa hora  
en que la vida empieza a hacer preguntas sin respuesta,  
como se hace un raspado de matriz  
o se pone en las venas una inyección de aire;  
y después,  
pero inmediatamente,  
oyeses algo más terminante aún:  
una respuesta sin pregunta;  
y el viento caminara con muletas,  
y el mar dejase a nuestras plantas  
sus indefensas olas de puntos suspensivos,  
y todo ese mañana que hemos vivido juntos  
se hiciera sibilante y disimilador  
como las ruedas de un tren chirrían cuando se pone en movimiento,  
y la rosa de un solo pétalo se convirtiera en una serpiente coral,  
que levantara su cabeza,  
lela y bamboleándola,  
de tu cuerpo a mi cuerpo  
como se cierra una interrogación.

## Luis Rosales

LA ABSOLUCIÓN

ESTO PUEDE OCURRIR,

esto puede ocurrir a cualquier hora,  
no me digas que no, quizá va a acontecer  
mañana o esta noche  
mientras las ramas y las hojas caen,  
las hojas y las horas,  
y se quedan suspensas en el aire como se borra en la memoria una  
[advertencia inútil,

pues  
de algún modo,  
amiga mía,  
ese asombro que siento junto a ti  
ya no es vivir sino velar tu cuerpo.

Por su parte, Leopoldo Panero, publica un muy nerudiano poema en el número uno de la revista *Caballo verde...*, titulado *Por el centro del día*: “En esta noche de preferencias milagrosas,/ en la risa que abre mi corazón de verdes margaritas/ y en la nieve sin precio que cae sobre los álamos/ busco yo la alegría y su fruto de abejas...”<sup>4</sup>. Y Luis Rosales, por su parte, mantiene con él una estrecha relación de admiración y fraternidad, tal y como contaría años más tarde:

*Durante mucho tiempo vivimos y salimos juntos, vivíamos en Argüelles, Pablo en la Casa de las Flores y yo solía recogerlo por las mañanas. Tenía un gorrión, muy bien amaestrado. Esto es algo que a mí no me gustó nunca, pero, en fin, él lo tenía. Y le llamaba Ramón, no sé si sería por Valle-Inclán. Lo llevaba de la mano, le ordenaba cosas, le hacía comer, y el pájaro le obedecía. Cuando yo iba a buscarle, generalmente estaba acostado, se levantaba tarde, de modo que se vestía y nos íbamos al mercado de Argüelles. Era muy experto en hacer siempre la misma cosa en la cocina, porque nada se hace bien si no se repite mucho*<sup>5</sup>.

Tras la Guerra Civil, estos jóvenes escritores que se reunían en el café Lyon y veían pasar con admiración a los asiduos de la tertulia *La ballena alegre*, a sus maestros —Lorca y Neruda entre ellos—, paradójicamente se transforman en el núcleo intelectual del régimen levantado sobre la sublevación franquista y que tendrá su órgano de expresión en la revista *Escorial*. Aunque algunos críticos dan a entender lo contrario, solamente hemos encontrado en *Escorial* una referencia a Pablo Neruda, la que se encierra en el artículo de Josefina Romo Arregui, “Sobre una poética de la sangre”, cuando define al poeta chileno como:

*...el poeta de la energía subceleste hecha canto, el dominador de un monstruo de dos caras: el surrealismo y la infrarealidad. Con él, el ritmo sangriento que se había iniciado antes se yergue plenamente hacia el triunfo*<sup>6</sup>.

No obstante, Neruda está todavía muy presente, como veremos, en estos poetas existenciales y militantes, agónicos incluso, pero sobre todo católicos.

Muchos años más tarde, casi treinta, con motivo de la edición de unas *Poesías Completas* de Pablo Neruda, Luis Rosales publica un prólogo extensísimo, casi un libro, en el que con una intención nada académica pretende acercar al lector a la trayectoria y la obra del poeta chileno sólo con la herramienta nada fiable de lo que él llama “crítica poética”. A pesar de todo, de la precipitada modestia, hoy podemos decir que se trata de uno de los mejores trabajos que hasta la fecha se han dedicado a la poesía de Neruda. Lo más interesante del estudio no es solamente el hecho de que en él puedan “leerse” —como en otros varios escritos por el poeta granadino— los principios que alientan el pensamien-

to y la poética del propio Rosales, sino que explica de un modo diáfano el porqué Neruda fue un poeta tan radicalmente decisivo para aquel grupo de escritores que más tarde sería definido con obsesión orteguiana como Generación de 1936. Los rasgos que Rosales señala en Neruda, su insistencia en el carácter celebratorio de gran parte de la poesía del chileno; el ritmo “progresivo reiterativo” de sus poemas, que no es ritmo externo sino, sobre todo, forma estructural que guía el desarrollo del poema; lo que define como “tono visceral”, insistiendo en su importancia, que se expande y se repliega para expandirse de nuevo, creando una monotonía que acaba figurando la ilusión de la palabra como sustancia sólida; la “sintaxis emocional” que organiza sus poemas más vanguardistas por sí sola, sin necesidad de temas o argumentos y la “sintaxis estructural” que construye estos mismos poemas sin la formalización tradicional; la caracterización de Neruda como un poeta de la “presentación” y la “aproximación” a las cosas y a los afectos, pero nunca de la “definición”; la equidistancia en su poesía entre lo abstracto y lo “viviente”; el arranque recapitulador y originario de sus mejores poemas; el constante contraste entre lo desmesurado y lo ínfimo, etc., etc., todo ello se subsume en el espesor dominante, en un radical sentimiento “existencial” tan afín, en el fondo, a la ideología poética de todos los integrantes de *Escorial*.

Salvados los primeros escollos políticos: “...muy a pesar de las derivaciones y desviaciones de su programación política, que le hizo, a veces, situarse en el banco fiscal de los acusadores y empresarios del mundo nuevo...”, Rosales no duda en conceder a Neruda el lugar que ya ostentaba en el olimpo de las letras universales: “...la poesía de Neruda ha conseguido lo imposible, sacando agua de las piedras; es decir, haciendo, cuando Dios quiere, una poesía política mayor y superando con clarividencia tanto sus desviaciones al sermón como sus más intrínsecas y artísticas dificultades.”<sup>7</sup> No obstante, lo más significativo del trabajo de Rosales es el modo en que reconoce la deuda que su propia poesía, su propia obra, tiene con el magisterio de Neruda: “Por entonces se publicó en Madrid *Residencia en la tierra*... Fue mi libro de cabecera, *mi movilización, mi despertar*. Hay libros que nos enseñan y libros que nos hacen: *yo fui la hechura de ese libro*... No era tan sólo una lectura: *era un contacto*... Hoy pienso igual, a pesar de los años y de los desencuentros...”<sup>8</sup>.

El estudio de Rosales puede utilizarse como legitimación o como constatación de unos hechos que, quizá tarde para algunos, se reconocen de una manera admirable. No obstante, lo verdadero, lo “viviente” es lo que los poemas de cada uno han ido diciendo a lo largo de los años con su

.../...

Y SIN EMBARGO, SI TÚ ME LO PIDIERAS,  
si tú me lo pidieras aunque ya fuese al despedirte,  
si  
yo  
pudiese oírlo,  
aunque fuera una sola vez,  
tal vez sería posible que la carne agrietada se volviera a juntar como se juntan  
[en el labio  
unas palabras de perdón,  
y la vida ya no sería un gurrúño,  
y el cuerpo que aún me queda sonaría,  
comenzaría a recuperarse como un río se evapora,  
y se convierte en un temblor dialogado y concéntrico  
sobre la piel tirante de tu vientre  
cuando llega esa hora en que la absolución es algo más que una palabra,  
cuando llega esa hora  
en que despierta al fin el jardín de los pájaros,  
y siento que sus alas me golpean en el rostro

buscando la salida y hallando la alegría,  
y el cuerpo se hace música,  
música tiritante,  
una vez  
y otra vez,  
con su empujón de lluvia y de violetas húmedas,  
hasta sentirme tuyo,  
hasta nacerme,  
ya  
que  
si tú me lo pidieras,  
no sé cómo,  
pero si tú me lo pidieras,  
en ese instante mismo nacería.

(De *Diario de una resurrección*, 1979)



estilo, su organización y sus espesores temáticos. En este sentido, no solamente los poemas más contemporáneos a esa primera etapa de relación y aprendizaje que los poetas de la Generación del 36 experimentan con Neruda, sino muchos de los que se escriben en décadas posteriores, en medio de una obra que la mayoría de críticos y analistas todavía califican como clasicista o neotradicional, siguen siendo poemas claramente nerudianos, poemas que respetan escrupulosamente el espíritu y la letra que Rosales achaca en su magnífico trabajo a la poesía de Neruda.

No sólo en *Abril* o *Rimas*, sino en *La casa encendida* o en *Diario de una resurrección*, no sólo en los *Primeros Poemas* o en *La estancia vacía*, sino sobre todo en *Escrito a cada instante*, mucho más que en aquella edípica y desdichada *Carta Perdida a Pablo Neruda*, que por reacción explica lo presente que estaba en la conciencia atormentada de Panero la poesía nerudiana en 1953<sup>9</sup>, o no solamente en *Canción de primavera*, sino en *Tiempo de dolor* o en *Los caminos*, las enseñanzas, las coincidencias, las decisivas afirmaciones de una creencia arraigada en los fundamentos de lo que se considera debe ser una escritura poética, “equidistante entre el fondo humano y la forma artística del lenguaje”, estuvo siempre presente en la obra de unos poetas que la historia está colocando poco a poco, más allá de las heridas de la historia y de sus creencias, en el lugar que, sin duda, les corresponde.

Un lugar más cercano de lo que podría sospecharse a ese genio hispanoamericano de la palabra escrita al que hoy recordamos y homenajeamos. ■

## Notas

- <sup>1</sup> Cano Ballesta, Juan, *La poesía española entre pureza y revolución* (1930-1936), Madrid, Gredos, 1972, pág. 211.
- <sup>2</sup> Gallego Morell, A., “Pablo Neruda en su generación”, en *Poesía (Reunión de Málaga de 1974)*, Diputación de Málaga, 1974, págs. 31-49.
- <sup>3</sup> Vivanco, Luis Felipe, “La desesperación en el lenguaje: Pablo Neruda, *Residencia en la tierra*”, *Cruz y Raya*, n° 8.
- <sup>4</sup> Este poema sería incluido más tarde en la edición de sus *Obras Completas*, Editora Nacional vol. I, págs. 50-53.
- <sup>5</sup> Declaraciones a Joaquín Soler Serrano en *Mis personajes favoritos*, programa de TVE *A fondo*, emitido el 23 de Octubre de 1977 y publicado más tarde en el número 45 de *Tele Radio*.
- <sup>6</sup> Tomo XIII, Cuaderno 40, 1944, págs. 441-455.
- <sup>7</sup> “Prólogo” a *Poesía* de Pablo Neruda, Madrid, Noguer, 1974, vol. I, pág.11.
- <sup>8</sup> *Ibid.* 23. Los subrayados son nuestros.
- <sup>9</sup> De hecho en la entrevista que le hace Pilar Narvió y publica *Ateneo* el 1-XII de 1953, año de publicación del *Canto Personal*, dice Panero: “Me gustaría tener ocasión de escribir algo sobre esa otra dimensión de Neruda, la que como poeta primerísimo de habla española en América alza en mí verdadera y profunda admiración”.

# Leopoldo Panero

HERMOSURA VIVIENTE

Ah, tu vientre oscuro, tu vientre tibio y ciego,  
como una concha abandonada, lavada por las aguas marinas;  
tu vientre lleno de mariposas, tu vientre tirante como un arco;  
tu vientre silencioso, como un bosque mientras desciende el rocío;  
y tus leves pies de madre van descalzos, y la sangre se precipita en tus manos,  
y es el mundo como una piedra que rueda sordamente empujada por los ángeles.

...Y es el mundo a tus pies de una maravillosa dulzura.  
Y es de noche, ahora es de noche, estamos solos en la noche.  
Y en tu sustancia se transforma profundamente lo más oculto de mi alma,  
y siento compendiarse tu corazón como una gota en una flor,  
y si cavara, encontraría la música más secreta del orbe;  
y si golpeará mis palabras brotarían en la sombra la luna y las estrellas

Ah tu vientre abombado,  
henchido de suavidad, íntimo de niñez,

volteado como una campana,  
transparente en la plenitud de la piel, con tanta ternura de rosa,  
como en las noches de San Juan, empañadas de oro,  
brota el humo en los campos, sumidos en la luz de la luna.

¡Ah tu vientre con lágrimas, tu vientre dulce como un valle,  
por donde fluye la tristeza, por donde va volando la risa!  
Y ya sacude tus entrañas la terrible hermosura viviente.  
Y ya restalla el áureo fuego, la vejez de los Ángeles caídos.  
Y a través de mil rincones silenciosos Dios ha pasado hacia tu cuerpo.  
Y ya blandamente respira.

Y ya blandamente respira.  
Y respira.  
Y respira.  
Y siento ansiosamente crecer hasta lo más pequeño de tus huesos,  
y siento el corazón que respira,  
y vivo en lo más viejo de tu vida, como en una prisión increíble;  
y si cavara sordamente,  
y si golpeará hacia el alma...

(De *Escrito a cada instante*, 1949)

# Luis Felipe Vivancos

EXAMEN DEL AÑO

Octubre, ebrio y disperso, como un diáfano espejo de locura en que me veo a mí mismo desordenado y alto en el creciente olvido de mi carne.

Y en el claro apogeo de los racimos, frágiles uvas como sonrisas frágiles,  
como deseos transparentes de una triunfal resurrección profunda.

¡Oh gravedad de octubre! Mi boca quisiera ahogarse en el amor.

Mis brazos están abiertos, y rechazan todo lo que no es la plenitud de mi destino,

Ya los sonidos huyen de mi sangre, que empieza a recobrar su soledad más fina,

y mi corazón se queda libre en la nieve primera de las cimas.

¡Ay, alfombra roja de octubre, que piso con amargura,  
tus crujidos me envuelven en arrepentimiento!

El año entero muere en la más bella ostentación de su presencia fugitiva.

¡Ay, despojado corazón de octubre, con el llanto infinito que desnuda a los árboles

y quedan los troncos sin abrigo, como mi voz humana, añorando los nidos del bienestar pequeño!

El año entero pasa por mis ojos como un bosque marchito que se apaga

y guarda en sus cenizas las huellas inmortales de un pobre corazón abandonado.

(De *Tiempo de dolor*, 1940)

# No se puede vivir sin John Ford

José Abad



En la peripecia personal del cinéfilo, hay cineastas cuya obra más que lecciones de cine son lecciones de vida. Para mí, uno de éstos es John Ford, autor de mirada inteligente, intensa e inquieta. Obras como la suya han inspirado el proceso de búsqueda, aprendizaje y afirmación, de crítica y autocrítica, decisivo para construirse una identidad.

Pero no se trata aquí de hablar de cuánto ha significado para uno, sino de insistir en su importancia para la consolidación del cine como arte narrativo del siglo XX y recordar, aún, las altas cotas alcanzadas por su cine. No es fácil lo que tengo delante: un trabajo de síntesis forzoso sobre medio siglo de trabajo ininterrumpido y una filmografía que comprende unos 130 títulos, doblemente complicado dada la evolución de su obra. En el cine de Ford hay un estilo visual definido, abierto a la experimentación, hay temas recurrentes, reconocibles, pero además, o sobre todo, una voluntad de revisión que, en la recta final de su carrera, lo llevan desde el idealismo crítico de *Las uvas de la ira* al escepticismo melancólico de *El hombre que mató a Liberty Valance*. En palabras de Scott Eyman, «la visión de Ford pasa de ser una visión de la inclusión [...] a ser una visión de la exclusión, en la que [todo es observado] por los cautelosos ojos de un exiliado». El símil del exilio es afortunado. La suya no será la mirada de un extraño, sino la de alguien que una vez estuvo dentro y luego observa esa realidad desde fuera. Hay comunión y abismo a un tiempo.

John Martin Feeney nació en Maine en 1894, en el seno de una familia de emigrantes irlandeses, unos orígenes que el futuro director reivindicaría hasta el extremo de transformar “lo irlandés” en algo cuasi mítico. Distintos biógrafos lo presentan como un niño y un adolescente apasionado por la lectura y el deporte. Fue un buen lector hasta el final, pero de adulto cambiaría el ejercicio físico por la bebida. Siguiendo los pasos de un hermano mayor, Francis, cuando contaba veinte años se marchó a Hollywood y adoptó el mismo apellido que usaba aquél para aparecer en la pantalla: así fue como John M. Feeney se convirtió en John Ford.

Debutaría como director en 1917 con *The Tornado*, un western de dos vollos hoy desaparecido, como muchísimos otros filmes de la época. En los dos lustros siguientes marcamos una primera etapa en el corpus fordiano: el que corresponde al conocimiento del medio y su afirmación en la industria. Es un período irregular, a sueldo para la Universal y la Fox, moviéndose en el ámbito del western principalmente, pero no sólo. De todos modos, obtendría aquí logros tales como *El caballo de hierro* (*The Iron Horse*, 1924), una visión épica del trazado del ferrocarril que unió el Atlántico con el Pacífico, muy influida por Griffith, pero en la que no escasean los apuntes realistas que dan calidad humana a la empresa.

El descubrimiento del cine expresionista alemán y, en concreto, del de F. W. Murnau, a finales de los 20, abriría una segunda etapa: la de la búsqueda de un estilo propio. Murnau despertó su conciencia artística, le descubrió las infinitas posibilidades plásticas del claroscuro y le invitó a buscar la música interna que oculta toda historia. Ford, que ya tenía éxito, sintió la necesidad del prestigio. Se trata de una etapa particularmente esquizoide donde hallamos, por un lado, al cineasta con ínfulas, y por otro, al artesano todoterreno que continúa aceptando lo que le echen: desde una película con Napoleón como protagonista a una historieta al servicio de Shirley Temple. En

verdad, jamás haría remilgos al encargo. Necesitaba trabajar, vivía de eso, de hacer películas. A complicar las cosas vino el sonoro, una nueva tecnología, un elemento añadido que exigía narrar de otro modo: con el concurso de la palabra.

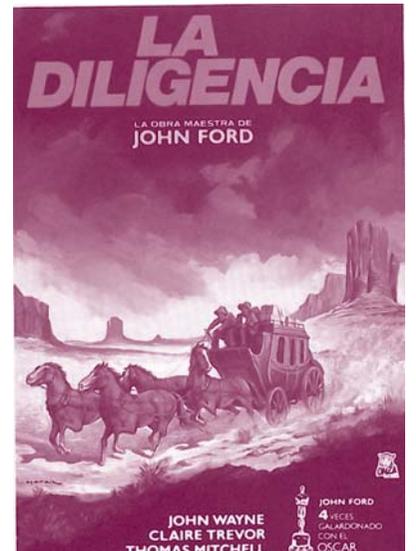
En estos años, Ford pasa de producciones que afronta con tanto oficio como desgana a otras en las que se obstina en darle una pátina artística a un determinado proyecto. Sus esfuerzos dan algunos frutos magníficos; otros, pretenciosos. Una de las mejores películas de los 30 es, sin duda, *La patrulla perdida* (*The Lost patrol*, 1934), en cuyos créditos hallamos uno de sus guionistas preferidos: Dudley Nichols. Se trata de una notable abstracción con aires aventureros, ambientada en Mesopotamia durante la I Guerra Mundial. El relato es sugerente y la realización, audaz. Algunos pasajes han envejecido mal, pero la película cuenta todavía con una notable carga fascinadora.

No obstante, el título más reputado en este período fue *El delator* (*The Informer*, 1935), ambientado en su amada Irlanda y concebido bajo el signo de Murnau. La fotografía de Joseph H. August, otro de los grandes colaboradores de Ford, emula los dédalos de luz del expresionismo germánico. La anécdota gira en torno a Gypo Nolan (Victor McLaglen), un borrachín que delata a un amigo para conseguir el dinero que le permitirá emigrar a los Estados Unidos. Es un relato con una atmósfera densa, en ocasiones, demasiado densa, podría decirse, artificiosa. La tercera etapa, la de la madurez, empezaría en breve.

Nadie antes había hecho un western como *La diligencia* (*The Stagecoach*, 1939). En esta película, el cineasta ofreció esa mixtura que lo haría grande: un maridaje perfecto del gusto por la narración de Griffith con las sutilezas de Murnau, una voz que extrae timbres delicados de la quietud y la inacción, y acordes tensos del movimiento y el frenesí, una mirada apasionada que alguien entroncó con la poesía de Walt Whitman, un pulso enérgico que deberíamos endeudar con Homero. Ford se entrega a un complicado experimento: de una parte reunir y resumir toda la tipología del western (el pistolero, la prostituta, el tahúr, el cobarde) y dotarla de una calidad dramática lejos de todo simplismo. Se acerca a un género fuertemente codificado (él mismo había ayudado a ello en los tiempos del mudo), y traduce el tipo en símbolo y la acción en mensaje. El viaje físico en diligencia a través de territorio apache es también una metáfora, y la cabina del vehículo deviene un microcosmos de enorme riqueza. A partir de aquí, aunque seguirá trabajando a buen ritmo, elegirá sus proyectos con más cuidado. No faltarán errores, pero serán pocos en comparación con los aciertos. En el futuro se decantará por el western, probando con cada nueva oferta cuánto podía dar de sí este género.

En los años siguientes y hasta el estallido de la II Guerra Mundial dirigirá aún un par de obras maestras no circunscritas al western. Podría hablarse de estado de gracia. Una es *Las uvas de la ira* (*The Grapes of Wrath*, 1940), una adaptación de la novela de John Steinbeck sobre los desahuciados del Sueño Americano; otra, *¡Qué verde era mi valle!* (*How Green Was*

.../...





*Centaurus del desierto* (1956)

*My Valley*, 1941), sobre las gentes que se dejaban la piel en las minas de carbón de Gales. La primera es magnífica en su austeridad estética y valiente en su denuncia: es una de las pocas películas de izquierdas financiadas por Hollywood. Y si bien este izquierdismo venía de la mano de Steinbeck, Ford lo secundó con decisión. La segunda es un emocionante relato iniciático donde se habla de la niñez como un rayo de luz que acabará ahogando la negrura. Aquí se encuentra su vena más delicada y lírica... A causa de la guerra, estuvo alejado de los platós tres años y medio. Colaboró en calidad de documentalista con la marina, también como espía, y estuvo en primera línea en la batalla de Midway. Fue herido y condecorado. Su pasión por la aventura y su gusto por las medallas fueron satisfechas con creces. No obstante, la experiencia guerrera introduciría una nota amarga en su obra que irá espesándose con los años.

Esa acritud salpimenta otro western extraordinario, *Pasión de los fuertes* (*My Darling Clementine*, 1946), el primero desde *La diligencia*. En *Pasión de los fuertes* lo que importa no es la acción (el enfrentamiento entre el clan de los Earp y el de los Clanton), sino la digresión: se dedica mayor atención a la rutina diaria y la reconstrucción verosímil del lejano Oeste, que a las explosiones de violencia típicas del género. El espectador no recordará a Wyatt Earp (Henry Fonda) desenfundando el revólver, sino sentado en una silla, a la sombra de los porches, con una pierna apoyada en un poste, viendo pasar la jornada sin mayores quebraderos de cabeza. Se propone además un argumento caro a Ford: el choque entre un mundo viejo y agonizante (representado por la familia Clanton) y otro nuevo y renovador (representado por los Earp). Estamos ante una película llena de hallazgos y sorpresas, imprevisible e inagotable, pieza clave en su filmografía.

La gran obsesión de Ford en la postguerra será hacerse con la independencia creativa. Se convirtió en su propio productor al igual que otros colegas: Alfred Hitchcock, Howard Hawks, Frank Capra. Los grandes estudios, que controlaban los principales canales de distribución, se lo pusieron difícil, por supuesto. Junto a Merian C. Cooper creó la Argosy Productions. Tras el fiasco de *El fugitivo* (*The Fugitive*, 1947), Ford y su socio se decantaron por el western por dos motivos: gozaba del favor popular y además Ford había demostrado una sensibilidad única en este tipo de relatos.

En este tiempo dirigió su «Trilogía del Séptimo de Caballería», uno de esos empeños que han cimentado la fama de reaccionario que empaña su memoria. No secundo tal acusación. El mundo de la frontera está retratado con tonos legendarios —Borges diría del western que era la épica del siglo XX—, pero sus protagonistas no son héroes de una pieza ni sus acciones son hazañas immaculadas, aunque hayan contribuido en la creación de un pasado mítico para los EE. UU. Fueron películas que anticiparon la evolución del género en las décadas siguientes. En la magistral *Fort Apache* (1948) se dignifica la figura del piel roja mientras se denuncian algunos desmanes de la administración yanqui. En *La legión invencible* (*She Wore a Yellow Ribbon*, 1949) predominan los trazos crepusculares y se nos cuenta las últimas horas de vida activa de un oficial a punto de jubilarse. *Río Grande* (1950), la más floja de las tres, enarbolaba un politicismo peliagudo, ahora sí, en sus pretensiones de crear analogías entre las acciones justicieras contra los indios y la intervención patria en Corea, entonces de plena ac-

tualidad. Los apuntes son del guionista, James Kevin Mc Guinness, y Ford los mitigó en lo posible.

También de esta época es *El hombre tranquilo* (*The Quiet Man*, 1952), quintaesencia del arte fordiano: una fábula en tierras irlandesas, un ensueño en clave lírica con un punto de perversión, según Scott Eyman, una lección “acerca de la naturaleza cambiante del poder en una relación sexual, lo que la convierte en algo más que un liviano cuento de hadas”. Confieso que ésta fue la película que me descubrió a Ford. La que me rindió sin condiciones, sin embargo, fue *Centaurus del desierto* (*The Searchers*, 1956), no sólo una de las mejores de su autor, sino una de las mejores de todos los tiempos y de las más enigmáticas que conozco. Una de mis debilidades confesas.

La historia es la de dos hombres que buscan durante siete años a una niña secuestrada por los indios. El deseo de liberarla se mezcla con un fuerte sentimiento de culpa en su tío, Ethan Edwards (un extraordinario John Wayne), unos sentimientos que se transforman en resentimiento conforme pasa el tiempo y en odio cuando la encuentra, ya mujer, como una squaw del jefe indio que la raptó. Tantas emociones y tan convulsas llegan al espectador de manera subliminal. No sabemos en qué instante, en cuál fotograma, se ha añadido el matiz que altera el conjunto, tan sutil ha sido el detalle, el gesto, la mirada. Esas idas y venidas de los personajes, esa arrogancia o ese desconcierto que según las ocasiones se adueñan de ellos responden a una construcción laberíntica del relato. La historia te lleva, como todo laberinto, a donde empezó. Y a los personajes les queda el cansancio y la sensación de haber deambulado sin rumbo todo el tiempo. Debe añadirse la perspectiva fatalista adoptada para retratar al héroe y al mundo que representa. Ethan Edwards es un hombre sin un lugar en el presente y, por tanto, sin futuro; sólo tiene pasado.

Con *Centaurus del desierto* se inicia la última etapa, la del desencanto y el distanciamiento, la de las obras más acres. Ahora, comedias tan genuinas como *La taberna del irlandés* (*Donovan's Reef*, 1963) dejan de ser divertidas. Son los años de decadencia física y de la marginación en una industria donde no tienen cabida viejos mastodontes como él. Ford emprende una lenta, no metódica, deconstrucción del universo mítico que ayudó a levantar, una puesta en entredicho de sus fundamentos. La nota amarga salpica distintos trabajos, pero alcanza una rara intensidad en *El hombre que mató a Liberty Valance* (*The Man Who Shot Liberty Valance*, 1962), una fantasmagoría rodada con pocos medios y en blanco y negro, “un epitafio del western”, según José Enrique Monterde, la confesión del propio autor de que toda leyenda se nutre de una mentira.

Es posiblemente la última obra maestra de Ford, aunque el que es su último western, *El gran combate* (*Cheyenne Autumn*, 1964), tiene pasajes de excepcional belleza. Este film es un tardío homenaje al pueblo indio, una elegía por la verdad histórica del genocidio, un relato de atmósfera fúnebre, en sus momentos mejores, de una hondura trágica. A estas alturas, Ford era un hombre cansado. Se lo confesaba a sus más íntimos colaboradores y amigos: el negocio del cine le resultaba ingrato. El nuevo orden provocado por la caída o reconversión de los grandes estudios no podía satisfacer a gente como Ford, Capra o Raoul Walsh. Todos ellos dejaron el mundillo en ese período, hartos e irreconciliados. Después de *Siete mujeres* (*Seven Women*, 1966), un título estimable, en general poco apreciado, no le dieron más oportunidades.

Su deseo de trabajar lo llevó a tantear a productores de segunda y tercera fila. Incluso acarició la idea de trasladarse a Europa, a ver si le ofrecían un spaghetti-western. Ninguno de estos proyectos prosperó. O sería mejor decir, ninguno podía prosperar. Ford se negó a reconocer que estaba acabado y hasta el final (murió en 1973) fantaseó con una última realización, una sola, todavía una más. No hubo otra y, hoy, tampoco importa. Su legado es excepcional y puede, como decía al principio, crear intrincados vínculos con individuos que han venido al mundo años después, a miles de kilómetros, en una cultura distinta, ajenos e incluso contrarios a algunos de los valores que él defendió. Bernardo Bertolucci dijo de Roberto Rossellini lo que, como cinéfilo, yo siento por este cineasta: No se puede vivir sin John Ford. ■

# Viaje virtual al cráneo

Una lección de infografía anatómica.

Miguel Guirao Piñeyro



ciencia

El Prof. Marc-Antoine Petit, al final de su discurso de apertura de los cursos de Anatomía y Cirugía del Hotel-Dieu de Lyon, el 5 de diciembre de 1795, decía: “... pues sin duda nadie contempló jamás sin emoción el órgano que palpita en su seno o el que es cuna de su pensamiento”. He querido empezar de esta manera este artículo sobre cine científico y salud, porque cuando vemos los resultados que se consiguen, en muchos casos nos brota la misma emoción de la que hablaba el Prof. Petit. Adentrarnos en los laberintos óseos, situarnos en la transcavidad de los epiplones, poder ver la acción de las válvulas cardíacas en movimiento o el viaje espectacular de los espermatozoides camino de su encuentro con el óvulo son cosas que sólo con la imaginación podíamos ver, pero hoy, gracias a la moderna tecnología, nos podemos adentrar en ellas e, incluso, interactuar. Hace algunos años, esto era inaudito; hoy, es una realidad, aunque en muchos casos, virtual.

Cuando se trata de hablar de cine científico, en cualquiera de las ramas de la ciencia, nos referimos a las posibilidades que la cámara, y la cinematografía en su conjunto, nos ofrecen para poder enseñar al público en general, o a los profesionales de la salud en este caso, los entresijos del cuerpo humano y de todos los fenómenos que en él ocurren. Para un docente, como es mi caso, cualquier herramienta que nos permita enseñar de un modo más efectivo y que el alumno lo aprenda mejor, más claro y más rápido, bienvenida sea. Y les puedo asegurar que la morfología del cuerpo humano es muy complicada y hay que “verla” de un modo u otro para poder entenderla.

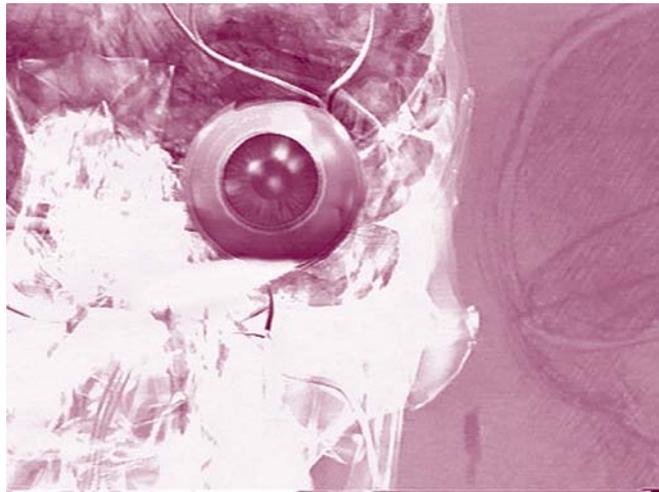
Hace ya años, irrumpieron en el mundo científico y, por tanto, en la docencia anatómica, y por ende médica, un sinfín de vídeos que empezaban a mostrarnos distintas partes del cuerpo humano. Sobre todo, disecciones que realizaban grandes profesores y que podían verse por un gran número de alumnos. Esta fue, y es aún, una herramienta docente muy útil e importante. Sobre todo cuando hay escasez de cadáveres y no digamos cuando el número de alumnos es elevado, muy elevado hace algunos años; esto ocurre en muchas universidades españolas, por lo que estos vídeos son de gran ayuda.

Más adelante llegó la ciencia informática y nos abrió un amplio abanico de posibilidades y nos facilitó la labor de enseñar; a los alumnos, la labor de aprender, en muchas ocasiones desde sus propias casas.

Por último, apareció la infografía, es decir, la informática aplicada a la imagen. Esta se ha desarrollado extraordinariamente y nos ha abierto infinidad de oportunidades; si además le añadimos la realidad virtual y tridimensional, los resultados son espectaculares e increíbles en muchos casos; yo diría que por fin alguien nos puede enseñar “la cara oculta de la luna”, aunque solo sea de una manera virtual.

Desde nuestra experiencia del “Viaje virtual al cráneo”, la culminación de cualquier proyecto divulgador, científico, riguroso, docente, etc. recogido en vídeo, CD o DVD vídeo o DVD rom, con la aplicación de la infografía, se basa en el esquema siguiente:

En primer lugar se necesitan auténticos profesionales de la infografía que sepan manejar todos los programas y sean capaces de transformar lo que dice la ciencia en imá-



genes. Esto es difícil pero básico para conseguir algo realmente bien hecho.

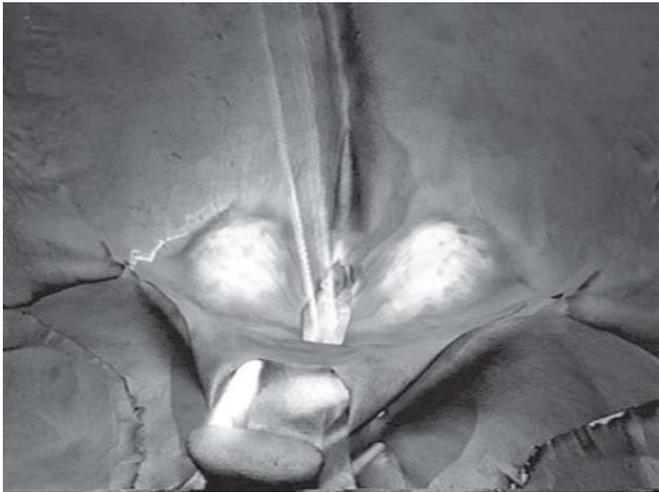
En segundo lugar, se necesita un verdadero apoyo institucional desde la perspectiva de la divulgación. El trabajo de los equipos infográficos es caro (entre otras cosas, por su alta cualificación) y es por ello por lo que se necesitan auténticos mecenas de la divulgación de la ciencia. En nuestro caso, El Parque de las Ciencias de Granada, junto a otras entidades, cumple con ese papel. La misión de los museos de ciencia, de los que ya hay varios en España, ha de ser, a mi modo de ver, la de enseñar la ciencia al público en general, de una manera clara, divulgativa e interactiva. Los espectadores han de aprender “tocando” y, yo diría más, jugando con ella. En estos museos lo que realmente está prohibido es no tocar. La ciencia, que puede parecer difícil, lejana, inalcanzable, etc., se nos aproxima extraordinariamente y casi se nos cuela sin ningún esfuerzo. Por ello, en este afán de enseñar ciencia, creo que la infografía juega un papel muy importante, yo diría que determinante en muchos casos.

En tercer lugar, los científicos, que aportan los distintos temas y aspiran a que se puedan enseñar de la mejor manera posible.

Por tanto, el científico (anatómico en este caso), el infográfico y el apoyo económico son los tres pilares sobre los que se sustenta cualquier obra de estas características. Creo fundamental la sintonía que se tiene que establecer entre los dos primeros. En nuestro caso, ésta fue total. Se trata de que el anatómico vaya hablando y que el infográfico sea capaz de transformar en imágenes algo que en un principio podía parecer impo-

.../...





sible. El resultado es evidente, el *Viaje virtual al cráneo* ha sido una experiencia dura pero hermosa, de lo más gratificante. Sobre todo en el terreno profesional y, al final, esta labor ha sido refrendada por numerosos premios.

Desde el punto de vista anatómico, uno de los auténticos retos do-

cente es que el alumno sea capaz de moverse por el cuerpo humano sin ningún problema, como por su casa. Hay muchas parcelas difíciles; una de ellas, quizás de las que más, es poder componer el cráneo humano, sobre todo el macizo facial, y así poder recorrerlo en cualquier sentido, como lo hacen los pares craneales y sus numerosas anastomosis, las arterias y venas con sus múltiples ramas, situar los ganglios vegetativos, etc. Aprender así es mucho más fácil, más entretenido, y lo aprendido permanece mucho más tiempo.

El DVD "*Viaje virtual al cráneo*" surge a partir del vídeo "*Viaje virtual al interior del cráneo*". Éste es un audiovisual generado íntegramente por ordenador cuyo objetivo es dar a conocer las características anatómicas del cráneo de una manera clara. Está realizado en forma de viaje virtual, como una cámara que lo recorre minuciosamente enseñando los diferentes huesos y cavidades y teniendo como colaborador, también virtual, a Leonardo da Vinci. Aplicando las más modernas técnicas de visualización infográfica tridimensional se ha conseguido una auténtica lección de anatomía ambientada en los dibujos del artista italiano del renacimiento.

Los objetivos que nos marcamos para el vídeo y el posterior DVD y que nos parecen que deberían estar presentes en cualquier producción de este tipo son:

- Conocer y comprender la morfología del esqueleto humano mediante exploración virtual. Se puede aplicar a cualquier otro rincón, estructura, etc.
- Reconocer los distintos componentes mediante sus formas, colores y texturas.
- Relacionar las distintas estructuras óseas con los órganos que las alojan y las funciones que realizan en ellas: visión, audición, olfacción, tacto, etc.
- Ofrecer una experiencia visual y perceptiva sobre anatomía.
- Conocer unas tecnologías nuevas, como la infografía y la animación digital.

Para su realización se empleó un modelo generado a partir del escaneado tridimensional de un cráneo real; posteriormente fue refinado para incluir todos los detalles, surcos, etc. que no quedaron recogidos en el escaneado previo. Por lo tanto, toda la información es rigurosa y ha sido obtenida a partir de cráneos reales. Todo está formado por más de un millón de polígonos. Se ha tratado con texturas a partir de las escanadas de modelos reales. 30 cámaras virtuales colocadas en el interior del modelo, con ópticas simuladas (20 mm, 50 mm) ofrecen las distintas perspectivas del recorrido a partir de efectos de cámara como travelling, zoom... Tiene efectos de iluminación con tratamientos especiales (p.e. la iluminación volumétrica en la entrada a la cavidad craneal) y otros efectos especiales.

Finalmente, este vídeo es uno de los módulos de la Exposición. "*Anatomía: viaje al cuerpo humano*," conmemorativa del cincuentenario de la fundación de la Sociedad Anatómica Española y presentada en el Parque de las Ciencias de Granada a lo largo del curso 2000/01, y que posteriormente ha itinerado por los museos de las ciencias de La Coruña y Cuenca.

Desde el punto de vista técnico hay que decir que el trabajo ha sido bastante complicado, aunque siempre ha estado al servicio del fin que perseguíamos: poder pasear virtualmente por el cráneo, desprovéyendolo de la morbosidad que el tema sugiere y haciéndolo muy atractivo. En total, el DVD ha supuesto 8 meses de trabajo de 10 profesionales de la infografía, en las tareas de modelado, iluminación, texturado, animación y efectos visuales, logrando un trabajo que, sin duda, se encuentra en la vanguardia de la infografía científica. Otro de los apartados que se ha cuidado especialmente es la estética que se ha recreado en la época renacentista, muy artística y que, ciertamente, contrasta con la presentación habitual en que solemos ver la anatomía.

Toda la experiencia de la empresa realizadora (habiendo trabajado para la NASA, FBI, Medicina Legal, Universidades, etc.) se ha volcado en este trabajo, haciendo uso de métodos, que aunque a la postre nos den imágenes muy espectaculares y artísticas, son auténticas ilustraciones científicas, con gran valor educativo y que aglutinan y presentan un volumen de información muy alto, facilitado por los profesionales responsables de la parte científica del trabajo.

Otra gran ventaja de este DVD es su carácter interactivo y de exploración, siendo el propio usuario el que, según sus deseos, puede visitar unas regiones u otras, o incluso unos módulos del programa u otros, lo que potencia su componente didáctico.

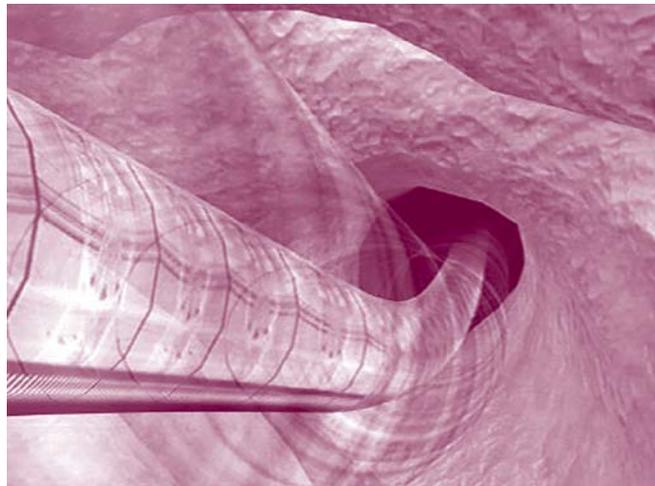
En definitiva, un enorme trabajo, que esperamos haya desembocado en lo que puede ser una de las fuentes de información más completas y, sobre todo, más avanzadas sobre el cráneo humano.

Como resumen, podríamos decir que estas modernas tecnologías pueden ayudar sobremanera a la explicación de la ciencia, por muy difícil que sea. Se abre un camino de colaboración que debería ser más intenso del que es. La interacción entre unos y otros, con los apoyos necesarios, es uno de los retos que el mundo actual reclama. En muchas ocasiones, los científicos hacen ciencia de muy alto nivel en sus laboratorios que queda refrendada en las revistas científicas de alto impacto pero la conexión con la sociedad, la aplicación de sus investigaciones con la vida cotidiana es escasa. Quizás el papel que juegan estos certámenes en los que vemos las producciones de divulgación científica, o el papel que juegan los museos de la ciencia, sean cruciales para que la unión entre el científico y el ciudadano de a pie sea fluida.

La experiencia de esta realización que presentamos, como una serie científica, ha sido de lo más gratificante y animo a todos los científicos, docentes, etc. a que hagan los esfuerzos necesarios en este camino.

Estoy seguro de que nadie dejará de emocionarse contemplando, de la mano de la infografía u otras técnicas que a buen seguro nos deparará el futuro, el órgano que palpita en su seno o el que es cuna de su pensamiento. ■

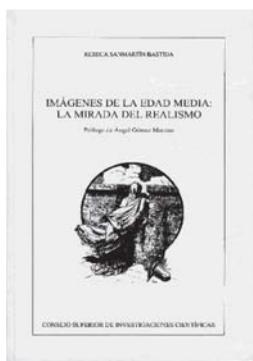
*Miguel Guirao Piñeyro es profesor Titular de Anatomía y director del Instituto de Neurociencias de la Universidad de Granada.*



## La pasión medieval del XIX

Rebeca San Martín Bastida  
**Imágenes de la Edad Media: La mirada del Realismo**  
Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, 2003

Amelina Correa Ramón



Bajo la Catedral de Valladolid aún se conservan los restos de lo que fuera vieja Colegiata medieval, erigida en torno a los siglos XII-XIII por el Conde de Ansúrez, fundador de la ciudad. De la antigua edificación apenas perviven la portada sur y un conjunto de capillas funerarias —once en total—, que fueron modificadas en el siglo XIV con reformas de estilo gótico y que hoy constituyen la sede del Museo Diocesano y Catedralicio. En una de sus paredes, y entre los maravillosos fondos escultóricos que custodia el Museo, permanece una lápida de mármol colocada originalmente durante el siglo XVIII en que el espíritu ilustrado de la época saludaba con entusiasmo el estado de merceda ruina en que se encontraba la medieval Colegiata, fruto —consideraban— de una época de barbarie y tinieblas.

Esta significativa inscripción refleja un *prejuicio* muy difundido desde la época del humanismo de los siglos XV y XVI, que concebía los mil años que le precedían como una época *oscura*. Se suponía entonces que los siglos anteriores habían constituido un tiempo estéril durante el cual la Humanidad se sumió en la *ignorancia*. De hecho, el mismo concepto de “Edad Media” en su semántica recoge claramente un matiz de transición, de ausencia de importancia intrínseca, es decir, se trataría de una especie de época sin luz propia que se encuentra situada entre medias de dos periodos brillantes como son la Antigüedad clásica y el Renacimiento.

La opinión negativa sobre la Edad Media será compartida por los ilustrados del Siglo de las Luces, y así, habrá que esperar hasta el siglo XIX para que se asista a una verdadera recuperación de lo medieval. Ahora, por el contrario, se volverá la vista con gran interés, e incluso con la pasión característica del momento romántico, hacia esta etapa histórica. Lo medieval se pondrá de moda en casi todos los ámbitos de la cultura: arquitectura, pintura, y, por supuesto, literatura (Walter Scott, la novela histórica española: *El doncel don Enrique el Doliente* de Mariano José de Larra o *El señor de Bembibre*, de Enrique Gil y Carrasco; los dramas históricos: *El trovador* de Antonio García Gutiérrez, *Los amantes de Teruel*, de Juan Eugenio Hartzenbusch, etc.). No olvidemos que el Romanticismo buscaba oponerse explícitamente a la etapa anterior, que —ya se ha dicho— había considerado a la Edad Media como una época bárbara. Así, la historiografía romántica va a idealizar el pasado medieval en sus distintos aspectos: la iconografía, el cristianismo, las instituciones, los modos de vida, las leyendas, etc.

Pero si resulta bien conocida y profusamente estudiada la pasión medievalista fruto del Romanticismo, no sucede lo mismo con el periodo inmediatamente posterior. Así, el exhaustivo y documentado volumen escrito por Rebeca Sanmartín Bastida pretende, según su propia declaración de intenciones, “subsana la laguna que existe en nuestro conocimiento del movimiento medievalista en la segunda mitad del siglo XIX, cuando estéticamente impera un movimiento que hemos etiquetado como *realista*”. La autora sostiene que usualmente se ha tendido a olvidar “la renovación de un interés, nunca muerto, hacia el mundo del Medievo” que tiene lugar en el momento posromántico, realista y naturalista. Interés que no sólo se concreta en su evocación literaria, sino en otras muchas facetas del mundo

cultural: pintura, escultura, música, filología, pensamiento; e incluso aspectos más *superficiales* de la existencia humana, como “las más frívolas modas de la sociedad del momento”.

En cuanto a las fuentes de información utilizadas, además de toda suerte de obras literarias publicadas durante el periodo de estudio delimitado, lo que incluye abundantes referencias a los periodos anterior y posterior, Rebeca Sanmartín ha optado por conceder una importancia fundamental a los datos obtenidos a partir de las numerosísimas publicaciones

periódicas decimonónicas, y muy en especial, a la prensa ilustrada: “Las publicaciones periódicas cumplieron un cometido elemental en la vida literaria de estos años y resultan especialmente útiles para conocer los gustos históricos, literarios y artísticos del momento [...]. Por otro lado, la prensa ilustrada, antes de la aparición de las revistas especializadas, se constituyó en una fundamental productora de erudición a través de los debates que en ella se establecieron entre los especialistas de distintos campos”.

Aunque el objetivo principal del estudio se centra cronológicamente en el periodo realista, la autora realiza con frecuencia *incursiones* tanto hacia delante como hacia atrás, demostrando la amplitud y extensión del fenómeno de la fascinación medievalista decimonónica. De hecho, el volumen se cierra con un bastante extenso “Epílogo” dedicado a la literatura modernista, titulado: “Después del año 98. La literatura y la Edad Media en la crisis finisecular”, al que siguen las pertinentes “Conclusiones” que intentan resumir sucintamente el contenido de un interesante y denso estudio monográfico. ■

La voz de Enrique Morón (Cádiz, 1942) se multiplica con el paso del tiempo. Multiplicar quiere significar, en primer lugar, la vivencia permanente de la escritura que, con los años, no cesa y, en segundo lugar —y lo que es mucho más importante—, que, en vez de estancarse cómodamente en los hallazgos ya logrados, abre tanto senderos nuevos de indagación de la realidad como la consecuente manifestación en el lenguaje.

No hay que descubrir, a estas alturas, nada en la amplia trayectoria poética de Enrique Morón. Se trata de un poeta consolidado, en el que vida y poesía han conformado el único camino, recorrido hasta ahora con la mejor de las honestidades. Esa coherencia es tal vez el primer rasgo distintivo que personaliza su obra. Y sépase que la transparencia de su palabra poética se sostiene en una manifiesta independencia que, a todas luces, es un ejercicio de soledad. Soledad biográfica —la vida hizo perder muchos seres amados— y soledad esencial: la escritura como único gesto de salvación.

Dos libros vienen aquí a corroborar lo dicho.

Por un lado, el poemario *Inhospita ciudad* que en la línea de aquellas *Odas numeradas* (1977), su segundo libro, es una quiebra sorprendente en su poética más habitual. Y además viene a poner en cuestión ciertos modelos —[t]ópicos!— de las poéticas constitucionalistas que nos imperan. En el estricto entorno urbano la revelación lírica radica en el con-

.../...



enseñas bibliográficas

## El texto (de nuevo) estremecido

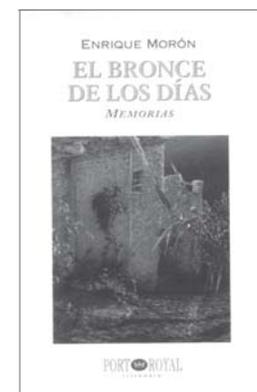
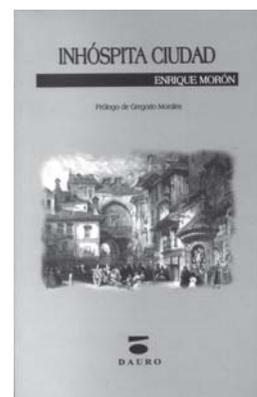
Enrique Morón  
**Inhospita ciudad**

Dauro. Granada, 2002

**El bronce de los días**

Port-Royal. Granada, 2003

Esteban Cueto





tecimiento cotidiano. Dígase de una vez sin remilgos: ¡poesía de la experiencia! Pero sin invadir los escaparates, sin tropezar con los ruidos y sin que la lluvia entorpezca los semáforos, aunque las tardes se derritan demasiado y en las noches haya demasiadas ventanas encendidas. En la ciudad ha encontrado ahora el poeta su nuevo espacio de residencia, trastocando los idilios bucólicos. Aunque, como en todo *beatius ille*, hay siempre riesgos. Porque ya se sabe que el hombre en la ciudad corre el riesgo de ser un vehículo aparcado a la intemperie.

Y, por otro lado, un volumen de memorias. *El bronce de los días* se nos presenta como un complemento necesario para abordar el mundo personal y literario de Enrique Morón. Entre la ternura y el humor discurren estas reveladoras páginas en las que sorprendentemente nada se oculta.

Estas memorias son una especie de cuentas rendidas a la nostalgia. Escribir del pasado —para un poeta de la singularidad de Enrique Morón— significa hablar de lo perdido. La vida depara naufragios terribles. Y de la desolación o de la locura sólo lo libra la palabra. Es su caso. Tal vez demasiado estremecedor, pero es su caso. Por eso se puede palpar la nobleza del afable personaje que pasea tras el cristal de cada página.

Por añadidura, *El bronce de los días* es el testimonio de su Cádiar natal y de su Granada de formación como estudiante y escritor, espacios de una época para todos.

Y no se pueden desdeñar las palabras con las que el poeta finaliza este entrañable libro: “Aquí me tenéis metido en los sesenta años, con los desengaños propios de la edad, esperando que, cuando no esté en este mundo, toda mi pasión literaria y todos mis versos partan, en un viaje sin retorno, hacia los oscuros senderos del olvido”. Aunque, al menos, estas páginas reten a las tentaciones del fracaso. ■

## Contrapuntos

Jennifer Clement  
**La viuda de Basquiat**  
 Debate. Barcelona, 2003  
**Una historia verdadera basada en mentiras**  
 Anagrama. Barcelona, 2003

Milena Rodríguez Gutiérrez

En el año 2003 se publicaron en España las dos novelas escritas por Jennifer Clement, poeta y narradora norteamericana que vive en México desde niña pero escribe en inglés, y que ha obtenido importantes premios como el Canongate para nuevos creadores. La primera de estas novelas, *La viuda de Basquiat*, que es también la primera novela de Clement, es del año 2000. Podría decirse que *La viuda de Basquiat* es una novela-homenaje, homenaje a una época, los 80, y al mundo de la marginalidad y el underground neoyorkinos. Danzan aquí hippies, travestis, galeristas, unidos a personajes célebres como los pintores Andy Warhol, Julian Schnabel —director de la película sobre Basquiat— o Keit Haring; escritores como William Burroughs; cantantes como Madonna y, por supuesto, el propio Jean Michel Basquiat, el famoso pintor negro del graffiti. Un fondo común los une a todos: la atracción por el snobismo, las drogas y la autodestrucción.

Narrada a dos voces, la tercera autoral y la primera de la protagonista —Suzanne, novia de Basquiat— no cabe decir que sea ésta una novela realista, ni siquiera del llamado realismo sucio. Hay aquí, por el contrario, los fragmentos de una historia, unos personajes que parecen siempre personajes y nunca caracteres reales, una prosa a menudo poética, una narración en la que se intercalan subtítulos de películas mudas o capítulos que recrean cuadros del propio Basquiat. El original estilo de Clement, junto a la tormentosa relación de Basquiat y Suzanne, y el sugerente, fascinante, retrato del pintor, son quizás los elementos más llamativos de esta novela. Aunque habría que decir que *La*

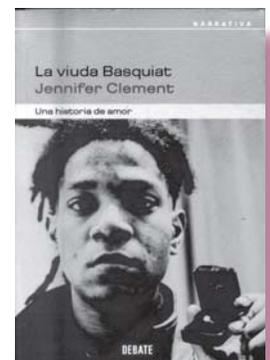
*viuda de Basquiat* es, también, una novela de denuncia, denuncia del racismo, de la discriminación de los negros en los Estados Unidos de la época. Así, un extravagante pero no menos lúcido Basquiat llega a definir el Museo de Arte Moderno de Nueva York con la siguiente frase: “Ésta es otra plantación de algodón del hombre blanco”. La denuncia, que late a través de todo el relato, resulta pues un contrapunto a estas páginas vanguardistas, contraste que dota a la novela de una rara y sostenida intensidad.

La segunda novela de Jennifer Clement, *Una historia verdadera basada en mentiras*, es del año 2001. Si *La viuda de Basquiat* es una novela entrelazada a una época, esta segunda novela de Clement es, por el contrario, un relato sin fechas. Por algunos detalles, sabemos que la historia debe transcurrir entre los 80 y los 90, pero podría ocurrir en otra época. Nos parece, incluso, que tendría que haber ocurrido en otra época, una época muy lejana. El mundo aquí recreado es el mundo de lo femenino, y la Historia no es más que un fantasma alrededor de la vida de las protagonistas: a su alrededor pasan como sombras la electricidad, aviones, bancos, fábricas, vaqueros, anuncios de coca-cola. Asimismo, es ahora México, la patria adoptiva de Clement, el lugar donde ocurren los hechos.

Dos personajes articulan el relato: Leonora y Aura, madre e hija, que ocupan, sin embargo, lugares opuestos en la familia a la que *pertenecen*: una es la criada indígena; la otra, que ignora su verdadero origen, es la señorita de la casa. Aura (homenaje irónico al personaje de Carlos Fuentes) es así la *otra* de Leonora, esa *otra* en la que se ha transformado al seducirla el señor de la casa, y que tiene todo lo que a ella le falta: juventud, por supuesto, pero también estudios y, sobre todo, dinero y un nombre.

Aquí se intensifican los procedimientos narrativos de la primera novela de Clement. Si en *La viuda...* la poesía irrumpía en la narración, aquí es la prosa la que se inmiscuye de cuando en cuando en la poesía de Clement. Podría afirmarse que *Una historia verdadera...* es pues una novela-poema, que, sin embargo, no deja de contarnos una historia —hay aquí, incluso, más historia, en el sentido clásico, que en *La viuda...*— ni de atrapar nuestra atención. Hay, otra vez, dos voces narrativas que van intercalándose: la primera persona de Aura, que aparece en los capítulos siempre titulados “Cada hoja es una boca” y la tercera, que pone voz al silencio de Leonora, en los otros capítulos: “Algunas cosas se sabían de oídas y hay quienes dijeron que todo era un rumor”. Otros dos personajes, contrapuestos, terminan de configurar este mundo femenino; dos criadas, Sofía y Josefa. Sofía, con su parlotear incesante, introduce la realidad, o el realismo, en el relato; Josefa —quizás el más atractivo personaje de la novela—, trae la magia o el psicoanálisis a la historia con su lacónico comentario de sólo una —aparentemente inconexa pero siempre sugerente— palabra, que puede ser, según el caso, memoria, almeja, desayuno, vidrio...

Y es que *Una historia verdadera...* es, también, una novela en la que Clement extrema, de manera muy lograda, su atracción por los contrastes: lo femenino frente a lo masculino, la realidad frente a la magia, el mundo de los amos frente al de las criadas. Pero, sobre todo, el de saber contar, con exquisito estilo poético, una historia dura y descarnada. ■



## Azorín, escritor de cuentos

Azorín  
Lo que lleva el rey Gaspar.  
Cuentos de Navidad  
Clan  
Madrid, 2003

Remedios Sánchez

Las *Quinteros y otras páginas* [1925] o *Escritores* [1956]), se une otra faceta menos conocida por el público en general: la de escritor de cuentos.

Y es que Azorín compuso a lo largo de su trayectoria más de seiscientos cuentos u obras de narrativa breve, muchos de los cuales han quedado compilados en volúmenes —los primeros que escribió, en aquel brevísimo intitulado *Bohemia* de 1897, y, posteriormente, con otros relatos, en *Pasos quedos*— y han sido objeto de interesantes comentarios críticos (vid., como ejemplos, especialmente, la *Introducción* de María Martínez del Portal al tercer tomo de *Obras Escogidas* [Espasa-Calpe, 1999, pp. 405-441] o la “Introducción” a *Los pueblos. La Andalucía trágica y otros artículos* [Castalia, 1973, pp. 7-38] de José María Valverde).

Sin embargo, incluso con estos compendios de sus obras breves, en particular de los cuentos, hay una excepción: sus llamados cuentos de Navidad, que hasta el momento no habían sido coleccionados y estudiados en profundidad en un volumen independiente (sí en un artículo, pero breve, de Vicente Mojica [1973]), como ahora lo hace el investigador Pedro Ignacio López García, experto en la obra azoriniana.

López García reúne, comenta y traza un estudio cronológico y bibliográfico en este libro acerca de veintinueve cuentos navideños que nunca habían sido estudiados con detalle ni recopilados en una antología y que, según sus propias palabras, “estaban dispersos, publicados sin orden ni criterio alguno y, lo que es peor, demasiadas veces sin indicación de lugar ni fecha” (p. 197). Muchos de ellos, como los titulados *Cuentecito de Navidad* (24-12-1931 en *Crisol*) o *Lotería* (22-2-1932 en *LM*) nunca se habían divulgado fuera de la publicación periódica en donde en su momento aparecieron.

Los mejores de estos cuentos, salvo excepciones como el que da el nombre al título, *Lo que lleva el rey Gaspar* —considerado por López García como su primer buen cuento de Navidad y que apareció en *Blanco y Negro* el 7-1-1905, a pesar de que antes hubiese publicado otros, aunque firmados todavía como José Martínez Ruiz, tales como *La Navidad del Obrero* o *La Nochebuena pasada*—, se escribieron en la etapa de madurez del escritor alicantino, entre 1925 y 1960.

Un rasgo común que une todos los cuentos es el estilo propiamente azoriniano, parco en adjetivos, de emoción contenida (lo que puede dar una cierta idea de distanciamiento y frialdad por parte del autor que no queda más que en una *pose* una vez que se leen con detenimiento) y un lenguaje directo y sencillo; en cuanto al contenido, conectan claramente con la tradición y con las leyendas y, a la par, los une una clara intención moralizadora, un poso de ética para que quede en el receptor y también, como indica López García, una huella de perplejidad por el hecho de que el nacimiento de un niño en Belén pudiese cambiar el sentido de la Historia del Mundo y la sensibilidad humana.

Además, los cuentos no van dirigidos a un sector determinado de edad, sino que son apropiados para todos los lectores. Según nos indica el compilador, “*estos cuentos son perfectos de lenguaje y de medida, purísimos de intención y profundamente esperanzados*” (p. 198).

De ahí la importancia de esta obra que ve la luz a finales de 2003 dentro de la editorial Clan, siempre elegante y

pulcra en cuanto a las cuestiones formales y estéticas del libro y especializada en compendiar y clasificar cuentos; esta destacada editorial que está haciendo una labor recopilatoria muy interesante de obras que quizá sin su buen hacer nunca hubiesen recuperado actualidad, tiene también en su haber, referentes a este tema, otras antologías de notable interés como los *Cuentos españoles de Navidad* (en dos volúmenes, en los que se seleccionan composiciones que van de Bécquer a Galdós el primero, y de Valle-Inclán a Ayala el segundo); *Cuentos de Navidad y Reyes*, de la gallega Emilia Pardo Bazán, y *Cuentos de fin de año*, de Ramón Gómez de la Serna. ■

Resulta hermoso y necesario que la figura de Elena Martín Vivaldi (Granada, 1907-1998) permanezca, de una u otra forma, presente en el panorama cultural. Pero sin duda urge que no sea solamente en el granadino, dada la dimensión no local de su obra. Mantener viva la poesía de Elena Martín Vivaldi significa, en principio, reconocer la enriquecedora magnitud de un mundo lírico tan sólido y tan perfectamente construido.

Pues bien, ahora nos encontramos con la coincidencia de dos libros que son otras tantas aproximaciones a una trayectoria poética mucho más lograda de lo que en una primera lectura pudiera parecer. Los dos presentes trabajos son fruto de tesis universitarias y arrojan una luz muy interesante sobre la poesía de Elena Martín Vivaldi. La de Manuel Martínez Gómez fue codirigida por Antonio Carvajal y Antonio Chicharro —quien prologa el volumen—, mientras que la de Eva Morón Olivares lo fue por Concepción Argente del Castillo.

*Las hojas amarillas*, el libro de Manuel Martínez Gómez, nace con la intención de querer abarcar la globalidad de la obra escrita por Elena Martín Vivaldi. Así es que estamos ante una suerte de guía orientadora de lectura que además de ocuparse ordenadamente de cada libro se nos completa con estudios temáticos e incluso con la aportación de un riguroso aparato crítico que es una oferta muy oportuna de cara a establecer estudios posteriores. En suma, Manuel Martínez Gómez nos da un visión de conjunto que suministra sugerencias de lecturas.

Por su parte, el libro de Eva Morón Olivares se centra en exclusiva en la producción poética inicial de la granadina. En concreto de sus dos primeros libros (*Escalera de luna* y *El alma desvelada*), junto al complemento de *Diario incompleto de abril* y *Primeros poemas* que, aunque publicados en 1971 y 1977 respectivamente, están formados con poemas de esa época. El trabajo crítico se elabora según el andamiaje del análisis semiótico a partir de los postulados teóricos de Carlos Reis y Arcadio López Casanova. Es muy reveladora la intensidad de análisis a la que llega la autora, aun a pesar de contar sólo con el recurso de tal tipo de crítica. Así el acercamiento de Eva Morón Olivares a la obra primera de Elena Martín Vivaldi está hecho con respeto y consigue desvelar buena parte de los entresijos de la escritora granadina.

Parece pues que, con la ayuda de estos dos extensos trabajos, nos encontramos en condiciones de abordar con mayor profundidad la comprensión de la poesía de quien una vez —y ya para siempre— dijo que se sentía “elenamente triste” cuando ella era —y continúa siendo— la dama de los amarillos.

## Dos aproximaciones a Elena Martín Vivaldi

Manuel Martínez Gómez

*Las hojas amarillas*

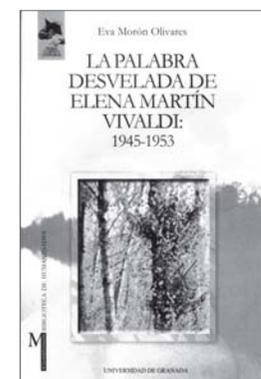
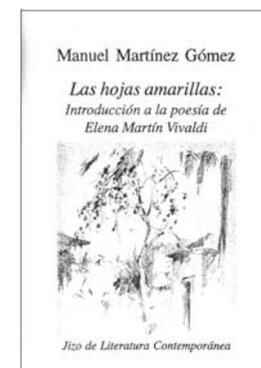
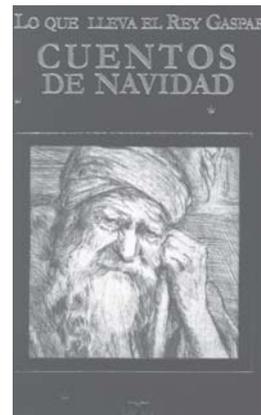
Método. Granada, 2002

Eva Morón Olivares

*La palabra desvelada de Elena Martín Vivaldi: 1945-1953*

Universidad de Granada, 2002

Florencio Aranda Nofuentes





## Poéticos papeles

Luis García Montero  
**Almanaque del fabulador**  
Tusquets  
Barcelona, 2003

Andrés Neuman

ha crecido leyéndola. Casi todos, en mayor o menor medida, hemos aprendido algo de ella. Pero también la figura de su autor, su mirada tenaz, su compromiso, merecen admiración. Entre ambos, poeta y personaje, han ido componiendo este almanaque semanal.

Es sólo parcialmente cierto afirmar que su anterior recopilación de artículos, *La puerta de la calle*, se ceñía a asuntos públicos, mientras que el presente volumen aborda la intimidad serpeante del articulista. Pues una de las inteligentes militancias de García Montero ha sido precisamente la de confundir sentimentalidad y política, reflexión histórica e introspección cotidiana. El columnista nunca pierde de vista la puerta entreabierta que comunica los dos ámbitos. Así como en aquella entrega una opinión política podía atraer una imagen o un estado de ánimo, en esta entrega toda voz doméstica tiene algo de susurro social. Leyendo estos artículos uno entiende mejor al poeta que los dictó, y ve cómo su mundo se confirma. Si cualquier ciudadano vive dividido por una puerta, la columna nos reparte su espacio, divide en dos la puerta.

Son pocos los columnistas que soportan el tránsito del papel de envolver de los periódicos a la formalidad de las páginas encuadradas. Desde hace ocho años, las páginas andaluzas de *El País* vienen ofreciendo cada sábado un respiradero, unas palabras dichas a otro ritmo, en la voz soñolienta y a la vez observadora de García Montero. La función de la literatura en los periódicos es casi higiénica: hacerse compañera de la prisa, lograr un equilibrio entre el dinamismo y la hondura, urdir pensamientos urgentes.

Buscador de metáforas, en el prólogo García Montero vuelve a ofrecernos una imagen como punto de partida: la del ascensor. El ascensor es el ámbito modesto de las conversaciones entre amables y perplejas que sostenemos con nuestros vecinos, pero es también un símbolo de elevación, de tránsito. Entre esas dos alturas, la lírica y la coloquial, transcurren los artículos de este libro. Siempre hay un distraído plan tras las palabras de un poeta.

Un libro, sí; porque *Almanaque de fabulador* no se limita a ser una acumulación de piezas independientes. El volumen está concebido para crear una sensación de conjunto: no sólo a causa de su progresión, que registra los cambios de actitud y temperatura de un personaje a lo largo de las estaciones, sino también a causa de sus constantes juegos y claves internas. A modo de ejemplo, mencionemos la recurrencia de la figura del fabulador (como sucede en "Las sensaciones") o las alusiones indirectas a otras obras del autor (además de las coincidencias con poemas de *Completamente viernes*, libro contemporáneo de estos textos, cabe señalar el guiño a la anterior recopilación de artículos contenido en el "Autorretrato"). "El tiempo es un cuento, y no es verdad que la gente conozca ya todos los cuentos", leemos. Si García Montero fantaseaba hacía tiempo con un libro de cuentos, puede decirse que en cierto modo ya lo ha escrito.

Todo comienza y acaba en una mesa. Una mesa de trabajo donde el personaje que escribe tiene sus papeles. El primer texto, "Profecías y recuerdos", cuyo título ya propone un tiempo circular, inaugura el año: "Los Reyes Magos me han dejado una mesa nueva de trabajo". Este propósito de renovar la escritura, de abrir un nuevo ciclo de palabras, queda rematado con el último texto, "Despedida": "El escritor que medita el final de un libro no hace

otra cosa que poner la mesa para una cena de fin de año". Y así, entre enero y diciembre, el lector contempla un variado repertorio de columnas. Las hay en forma de redacción sobre un tema. Las hay en forma de retrato. Hay algunas en forma de diario. Y otras más narrativas, con argumento y final sorpresa, como "Cuento de Navidad", "Tiempo de sal", "Final" o "Los caminos", una espléndida variación sobre el tema de la autopista con un toque de Cortázar. De hecho son varios los textos de aire fantástico, en los que destella una imaginación que tiene la virtud de ser simpática: "En los primeros días del otoño, cuando las sombras de la casa se quedan con los pies fríos, los armarios se llenan de gatos".

La escritura de este *Almanaque* es tersa, ronroneante. El punto de vista es de un saludable asombro. Su hueso de nostalgia suele ir oportunamente revestido con una carne irónica. Dentro de una intensidad sostenida, sobresalen piezas magníficas como "El bañista" o "Armarios". Hay en los textos una especie de sigilo eficaz, una cautela atrevida muy del gusto de su autor. Lejos de la tibieza, este léxico de la prudencia responde a la convicción de que la sugerencia persuade más que el atropello. Al igual que en su poesía, y por encima de los desencantos, una búsqueda secreta late en los artículos de García Montero: el "instinto silencioso de felicidad". El tema de fondo es, casi siempre, la conquista de una pequeña libertad íntima. Hace una década, en sus *Confesiones poéticas*, el poeta se refería a la batalla de la primera persona. Para librar esa batalla por la mirada propia, para aliviar nuestra "indiscreta necesidad de mirarlo todo", bien valdrá este puñado de confesiones periódicas, poéticos papeles de Luis García Montero. ■

**D**onde mueren los ríos, digámoslo desde el principio, es un libro prodigioso. A través de sus vertiginosas páginas somos testigos de las vidas, desventuras y avatares de los cuatro personajes principales, cuatro africanos, inmigrantes, que, en su peripecia vital, terminan coincidiendo en las Islas Canarias.

Al igual que hizo en su primera y premiada novela, *Harraga*, Antonio Lozano se vale en este libro de los postulados tradicionales del género negro: un asesinato, una investigación, interrogatorios, testigos, detenciones, sospechosos, coartadas, móviles, etc. para construir la obra definitiva sobre la lacra de la explotación laboral y sexual a la que son sometidos los inmigrantes ilegales en un país supuestamente civilizado y moderno como es España.

Tierno, el pastor Peul maliense; Amadu, el profesor exiliado de la larvada guerra civil de Sierra Leona; Fatiha, la joven marroquí repudiada por su familia y Usman, el pequeño huérfano de Burkina Faso, son los cuatro personajes que, cargados de una desbordante humanidad, ponen rostro a esas estremecedoras y frías cifras que nos hemos acostumbrado a leer, impertérritos, en la prensa diaria: "X inmigrantes fallecidos cuando intentaban alcanzar las costas españolas en una patera".

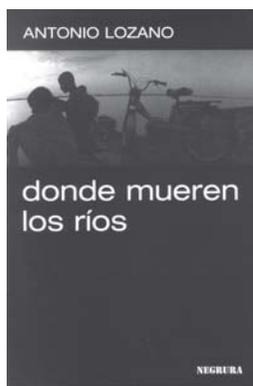
Dando voz a quienes habitualmente no la tienen, mostrando la realidad a través de una mirada diferente, narrando un viaje que nada tiene que ver con el placer, Antonio Lozano hace que el lector se plantee muchas, muchísimas preguntas. "Donde mueren los ríos" es una novela comprometida, algo muy de agradecer en estos tiempos de literatura banal y complaciente. Es, además, una novela hermosa, en el mejor sentido de la palabra, una novela

## Trágica extranjería

Antonio Lozano  
**Donde mueren los ríos**  
Zoela  
Granada, 2003

Jesús Lens Espinosa





esperanzadora, tierna y profundamente vitalista aun partiendo de unos mimbres tan desoladores como son el exilio, la pobreza extrema, la miseria, la angustia, la violencia, la explotación y el envilecimiento.

Formalmente, *Donde mueren los ríos* es fastuosa y exuberante. Con una estructura compleja, a modo de vivo y luminoso mosaico, entronca con las *Vidas cruzadas* de Raymond Carver, en la que cada personaje entraba y salía de escena de forma sólo aparentemente desordenada y caótica, influyendo en la vida de todos los demás con cada movimiento, acción y omisión. Una modernidad formal que la relaciona con películas como “21 gramos” y “Ciudad de Dios”, en las que la estructura de puzzle hace que el espectador/lector se pase todo el tiempo de proyección/lectura con la boca abierta.

Es de destacar el compromiso del autor con la figura de la mujer, esa mujer inexistente que, sin embargo, es sosten y soporte de la sociedad africana en su conjunto. Esa mujer que, esclavizada, amordazada y explotada, parece haber venido a este mundo nada más que a saciar los más bajos instintos de los hombres. Porque, no lo olvidemos, “Donde mueren los ríos” es una novela de denuncia. De denuncia de una situación tan injusta como intolerable: la explotación de las ingentes masas de inmigrantes que residen en España por parte de una sociedad cada vez menos solidaria y con menos escrúpulos.

La explotación de los inmigrantes en los invernaderos, los chantajes a que son sometidos por las mafias de las pateras, la prostitución a que las mujeres son inducidas, son miserias que quedan al descubierto en la novela. Igualmente, la dialéctica entre aceptación y rechazo del extranjero protagoniza algunos de los diálogos más clarividentes de una novela que debería ser libro de lectura obligatoria para los estudiantes de Secundaria de nuestros institutos. ■

## La libertad en Juan Ramón Jiménez

Miguel Ángel García  
La poética de lo invisible en Juan Ramón Jiménez  
Diputación de Granada  
Granada, 2002

Encarna Alonso Valero

nos ha ofrecido la crítica en los últimos años.

Nada más claro desde las primeras páginas que la necesidad de destacar la obsesión por la forma (o por su exigida negación, la no-forma) que atraviesa de lado a lado la poesía de Juan Ramón Jiménez, desde el complejo proceso de distanciamiento del modernismo hasta la edificación de un nuevo proyecto estético, con lo que el autor de este estudio nos ofrece la posibilidad de volver sobre una noción, la de la forma, mucho menos inocente de lo que pudiese parecer a primera vista. De manera clara, hablándonos de la libertad como condición fundamental de toda la nueva ideología estética de Juan Ramón, en su búsqueda de una poesía “desnuda”, “esencial”. Así, se pregunta Miguel Ángel García acerca de la problemática que subyace a ese de-

seo juanramoniano de depuración y del funcionamiento efectivo de ese proceso de lucha, para negarla, con la Forma, una cuestión que nos aboca a interrogarnos sobre la naturaleza y el funcionamiento de la libertad en los textos, siempre desde la idea de que tal libertad en sentido estricto no existe (“hablaremos, entonces, del funcionamiento ideológico y estético de la categoría de “libertad” en el interior de la escritura de Juan Ramón Jiménez, por muy chocante que sea esa libertad para el sentido común, incluso para el sentido común técnico. Sólo así comprenderemos, desde el interior de la lógica de la escritura juanramoniana, que la libertad se cruce con otra categoría básica, la invisibilidad de la que venimos hablando”, pág. 67). Sabe Juan Ramón que la libertad absoluta en la escritura es imposible y esta convicción lo distancia de manera radical de la pulsión sin freno de las vanguardias, a la vez que analiza Miguel Ángel García el papel que en ellas ocupó Juan Ramón Jiménez, así como las diferencias de su pureza con la de Valéry o la de los poetas llamados “del 27”, hasta llegar, finalmente, al planteamiento de cómo esa libertad cada vez mayor de las formas conduce a la no-necesidad de las mismas y, como consecuencia de ello, a la búsqueda y puesta en práctica de una escritura que “se ha vuelto invisible, la escritura ha acabado por borrarse a sí misma” (págs. 116-117).

Estamos, en definitiva, ante un estudio sin ninguna duda imprescindible para los especialistas al tiempo que abierto a los aficionados a la poesía, a los lectores en general, pues cuenta con el aliciente de hacer de este recorrido poético una lectura absolutamente apasionante. ■

A veces, mientras hojeamos las páginas de un libro, nos invade la sospecha lenta de que el libro y sus páginas aguardaban desde mucho tiempo atrás el siglo de ese gesto nuestro y el calor de nuestras manos en sus tapas abiertas. A veces no es sólo un libro lo que viene a habitarnos, sino la certidumbre de un alma nueva, herida de belleza, acuciada de talento, dueña aún de los signos imposibles y de la verdad sin trampa que triunfa en los ojos del lector. A veces, aquel libro y el alma que lo habita se expanden en su cielo de presagios póstumos y, tenaces, recuperan aún la letra intacta de un himno ya olvidado, o casi, por los héroes vencidos de aquel tiempo.

Así sucede con *Los años borrachos*, exquisito compendio de versos y prosas de José María Corbalán (Caravaca, 1956-Madrid, 1979) entre sus dieciséis y veintidós años, y puesto ahora al alcance de los buenos catadores de poesía merced al entusiasmo cómplice de su albacea, paisano y amigo —en años y en borrachera—, el también poeta Javier Orrico. Más que de poemas o de textos, éste es sobre todo un libro de páginas: acecha en cada una la pirueta óptica en forma de escalera o árbol, o de delgada torre de palabras en aleatoria quiebra, o de mayúsculas procaces, o de renglones ebrios en el rodillo suelto de la antiquísima Olivetti. Llama la atención la novedad lírica de los adverbios de modo —tan denostados en otros géneros—, la eterna actualidad de la “Oda a costa de los países solos en el mar”, la maestría ‘borgeana’ que alienta tras los relatos cortos de agosto del 74, el erotismo tierno que impregna la serie de poemas de 1976...

Empero, como estela de proyecto, o como sublime borrador de un talento expansivo que ya no cabe entre las dos tapas, *Los años borrachos* no es sólo el título de una antología póstuma, sino que debemos juzgarlo santo y seña de



## El homenaje de un amigo

José María Corbalán  
Los años borrachos  
Editora Regional de Murcia  
Murcia, 2003

Pedro López Martínez



.../...



.../...

todo un grupo generacional cuajado en Caravaca de la Cruz durante los años setenta, y en el que militaron, además de los propios Corbalán y Orrico, José A. Prieto, Alfredo García Beléndez, Javier Marín Ceballos y Jesús López. Aquel grupo, juguetón e irreverente, contestatario, irónico, atesoró en sus filas el extraño don de una insolencia simpática que hoy se nos antoja en las antípodas del conformismo complaciente que preside los ejercicios yermos de las últimas hornadas de hacedores de versos; un grupo poseído por una expresa vocación maldita que, a la postre, fue refrendada por el destino trunco de algunos de sus miembros (dos de ellos ya no están aquí para contarlos). Mas nada fue en balde, y este libro junto con su acertadísimo título, se traduce en memoria perenne de unos jóvenes, borrachos de futuro, todavía invictos, que miraban el mundo como un enorme ombligo, como un laboratorio para la construcción de una nueva literatura, hija del rock y del deseo, que quiso adelantarse a su tiempo y ser, a la vez, su representación.

El 15 de marzo de 2004 se habrá cumplido un cuarto de siglo del atropello del poeta en una carretera a las afueras de Madrid. A su entrañable Javier Orrico debemos la felicidad de esta sugerente selección en un volumen que supone, hoy, un verdadero zarpazo de vida y de memoria. El homenaje del amigo triunfa, al fin, entre sus páginas, porque al doblarlas y leerlas podemos recordarlo y recobrarlo a él —a José María Corbalán—, pero también al espíritu de una época que supo encarnar mejor que nadie, desde esa arrastrada nostalgia que nosotros, los de ahora, confundimos con la dicha irrepitible de los buenos tiempos. ■

## El compromiso de la poesía

Centuria.

Visor. Madrid, 2003

Hace falta estar ciego:

Poéticas del compromiso para el siglo XXI.

Visor. Madrid, 2003

José Antonio Fortes

Hoy la situación está que da gloria, que da esplendor, y la “inteligencia” a nada que ejerza encuentra en aquella “el nombre exacto de las cosas”. Lo sabemos. Desde que la socialdemocracia, en usufructo del poder del Estado, mantuvo la dirección de los aparatos de gobierno (1982-1996), la “cultura del pelotazo” hizo buenas fortunas, saneó negocios, reconvirtió los capitales invertidos en la industria cultural privada y pública, fabricó académicos (de la Real, por supuesto), colocó a cuantos funcionarios ideológicos sirvieran “para el caso” y les otorgó medallas, los nombró hijos predilectos de la ciudad y de la patria, les repartió prebendas y canongías a fin de que, desde tales alturas, sus “altas maneras” mejor fingieran el sometimiento a los poderes de clase de la dictadura capitalista globalizada bajo los disfraces de “libertad”, “capitalismo real”, “moral”, “estética”, “independencia” y “profesionalidad” para el trabajo de la literatura, para el oficio de la poesía, para el ejercicio del aideologismo como “pensamiento único”.

Pero “los frutos perfectos” vinieron con el gobierno del nacionalpopulismo, desde 1996 hasta hoy. Convertidos en cuestión de Estado y a cargo de las subvenciones del erario, están que medran los Congresos eucarísticos aplicados al “corpus incorruptus” del “clásico moderno” de turno, los Homenajes y Centenarios múltiples, el irresistible ascenso de colecciones y premios convocados por ayuntamientos, diputaciones y demás corporaciones afines. Con la fama y nombradía no para los premiados y homenajeados sino para los que, puestos en plantilla administrativa, forman parte del jurado de todos los premios, comisarios de cuantos homenajes y centenarios en España se otorgan. Con las ganancias, no ideológicas (por supuesto; que ésas las acumula el “capitalismo real”) sino en dinero, para cier-

tas avispidas editoriales, cuyas mercancías cotizan tan al alza en la bolsa de valores literarios que, por delante de otras iguales en el ranking de productividad, ya se les conoce con nombre propio: “la tribu de Chus Visor” (*El País*, 16-XI-03).

Y así “el caso” del primer volumen que nos ocupa: *Centuria*, sólo inteligible por los excedentes del negocio: por editar premios de ayuntamientos y diputaciones, más el contubernio público ministerial de *La Estafeta del Viento*. Sólo así se entiende el amiguismo y la arbitrariedad, bajo la sólida norma literaria del gusto más personal e intransferible para las hagiografías poéticas reunidas como inversión de capitales. Cuya primera y última razón, ya digo, queda al descubierto cuando, en la página 206, uno de los “104 mejores lectores de poesía convocados” incentiva las ventas del producto adjudicándose ilegales e inventados “motivos autoriales” por los que “no nos ha sido posible la reproducción del poema” escogido “por algunas razones” que, sin embargo, ni la ley de derechos de propiedad intelectual lo impide ni el mismo editor tiene ningún empacho en “reproducir” en otras de sus publicaciones.

Y así en el segundo volumen que nos ocupa: *Hace falta estar ciego. Poéticas del compromiso para el siglo XXI* (Visor, 2003). Donde “una parte de las colaboraciones” (no se dice cuáles, ni por qué, ni qué razones hay para añadir cuáles otras, etc.) “se escribieron para un homenaje a Rafael Alberti celebrado en el antiguo penal del Puerto de Santa María, por el Partido Comunista, el 15 de diciembre de 2002”. Pero la miscelánea todo lo canta: con una lógica de partido, la “Fundación de Investigaciones Marxistas” avala el asunto, que se acoge, con una lógica de mercado, a los benéficos auspicios del Gobierno Popular (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte), quedando así sometido todo el producto (homenaje, colaboraciones, Partido Comunista y Fundación de Investigaciones Marxistas) a los dictados del capitalismo real de la mano y mecenazgo del nacionalpopulismo.

Control y sumisión del movimiento comunista. Mientras los militantes lo soportan con las banderas rojas plegadas (véanse las fotos en el antiguo Penal), los dirigentes que intervinieron aquel día ¿qué se hicieron, dónde están, por qué hoy callan y consienten se perpetre este asalto a la razón, este montaje reaccionario cuyo único objetivo consiste en el encuadramiento y la desinstrumentalización del pensamiento marxista? ¿Qué hay de aquel “puño en alto y entonando la Internacional”, cínica pose de escenario (decorado con banderas comunistas) que no aparece por ninguna parte en el libro, excepción hecha del certero “epílogo” (101-127) que sí logra escapar de la trampa y revelar la artimaña. También quedan fuera, por razones históricas, las páginas 35-41 y 59-67. El resto, una infante mescolanza de firmes alegatos a favor de “la lógica privada de la creación” y en contra “de un asunto cancelado siempre”, a saber, “el compromiso político” de la literatura y los intelectuales, máxime cuando “la profesionalización de la poesía, el conocimiento riguroso del oficio” hoy “supone una afirmación de la intimidad”, “una forma íntima de rebeldía”, “vivir con los pies en la tierra”, “con una voluntad de ciudadanía” que desde lo más privado e íntimo exalta por igual el servilismo de “la izquierda” y las excelencias del “capitalismo real” a cuyas órdenes escriben (*El País*, 17-V-03).

Inútil preguntar por los más fundamentales conceptos marxistas, pues su vacío de agujero negro constituye el motor del libro. Inútil entrar al trazo de tales inequívocas, serviles “poéticas del compromiso para el siglo XXI”, pues las banderas a las que van enganchadas helas aquí desplegadas: “De las relaciones entre poesía y compromiso lo que me molesta es la palabra compromiso”. Inútil ignorar su utilidad. Sólo cabe denunciar “la acción política directa” de clase capitalista que ejecutan, por la utilización de la militancia obrera, por los disfraces que exhuman, por el sabotaje que practican, por el amarillismo que proclaman, por el quintacolumnismo del que viven, por la traición de que hacen gala, gloria y esplendor. ■

Los 140 mejores lectores de poesía escogen los poemas del siglo XX que, por algunas razones, aprecian por encima de cualesquiera otros.

● (convocados al editarse el n.º 300 de la Colección VISOR de Poesía)

## La cultura del deseo

André Breton, Paul Eluard  
Diccionario abreviado del surrealismo  
Siruela  
Madrid, 2003

Gustavo Casín

En su recopilación de escritos sobre el surrealismo *La búsqueda del comienzo*, Octavio Paz subraya el gusto por la palabra a un tiempo precisa y preciosa (“palabra tornasol, lenguaje de reverberaciones”) de un movimiento artístico y vital capaz de revelar lo escondido, y de suscitar la aparición resplandeciente del otro que somos y al que nunca dejamos ser del todo. Porque los valores que pusieron rebeldemente en juego los surrealistas —comunidad en estado de gracia de amor, libertad y poesía— iban en su fascinación y magnetismo más allá de las proclamas de un manifiesto o del articulado de un programa; la belleza convulsa de que habla André Breton (1896-1966) se sustenta sobre el concepto de lo maravilloso: “Lo maravilloso es siempre bello, todo lo maravilloso, sea lo que fuere, es bello, e incluso debemos decir que solamente lo maravilloso es bello”. La intención de transformar el mundo y de cambiar la vida convergen en una suerte de entusiasmo que aúna lo delirante y lo analítico. Para René Crevel, “el surrealismo recompensa con una pequeña y bonita lluvia de carbones encendidos el bazar de la Realidad, que se ha ganado a pulso los mismos derechos de ser incendiada que la caridad, su gemela en la hipocresía”. Louis Aragon sintetiza en lema estético el ambiente frenético de esos años: “El vicio denominado *surrealismo* es el empleo desordenado y pasional del estupefaciente *imagen*”.

La editorial Siruela ha tenido el acierto de inaugurar su nueva colección “La Biblioteca Azul serie mínima” con este *Diccionario* que acompañó en su día a la Exposición Internacional del Surrealismo de 1938 en París. Las abundantes ilustraciones de la edición original se reproducen, logrando así un delicado libro/objeto que asalta al lector allí por donde lo abra ya que reúne un equipo de colaboradores (Marcel Duchamp, Pablo Picasso, Man Ray, Max Ernst, René Magritte, Hans Arp, Yves Tanguy...) lo suficientemente aptos como para intensificar con su jardín de las delicias las emociones del voyeur. Uno de los más enérgicos y extremados es Salvador Dalí, de quien se incluye su americana afrodisiaca de esmoquin recubierta con vasos llenos de pipermin; el figuerense expresa muy acertadamente el tono del artefacto al definir el término Éxtasis: “El éxtasis constituye el *estado puro* de la exigente e hiperestésica lucidez vital, lucidez ciega del deseo. Es por excelencia el estado mental crítico que el inverosímil pensamiento actual, histórico, moderno, surrealista y fenomenal aspira a volver *continuo*”.

Esta exquisita recuperación permite adentrarnos en varios libros reunidos en uno. Se describen procedimientos técnicos al uso (collage, decalcomanía, frottage, rayograma...); se invoca a los mentores y videntes más o menos remotos (de Baudelaire y Carroll a Heráclito, Lichtenberg y Novalis pasando por Nerval, Lautréamont o el Gregorio Samsa de *La metamorfosis*); se reivindica lo liberador y sublime del humor y la ceremonia fastuosa del erotismo, que lleva a Michel Leiris a sugerir que los labios se lean como libros, y a Robert Desnos a afirmar que “el acto de los sexos es el hacha de las sectas”. Varios nombres españoles (Luis Buñuel, Óscar Domínguez, el drago de las Canarias, o Eduardo Westerdahl, además del mencionado Dalí, convencido de que la cultura del espíritu se identificará con la cultura del deseo) atraviesan estas páginas, en su conjunto deudo-

ras, en sus destellos y en sus caricias, de un cóctel explosivo donde caben Sade, Freud, Rimbaud, William Blake y Paul Lafargue. Es también un libro onírico y una consumación de provocaciones, pues responde a la exultante liberación física de un Benjamin Péret (“El sol de mi cabeza es de todos los colores”) y a la máxima de sus coordinadores, Breton y Eluard, cuando ordenaban ufanos e impávidos a su visitante contemporáneo: “Crea tus ojos al cerrarlos”. Abramos bien los ojos para cerrarlos de inmediato con pasión. ■

A veces (pocas) la lectura de una novela se convierte en toda una aventura: una experiencia mágica que ensancha nuestras vidas rescatándonos de los estrechos límites de la realidad y transportándonos al virtual infinito de la imaginación.

## Sangre de escritor

Rafael Reig  
*Sangre a borbotones*  
Lengua de Trapo  
Madrid, 2002

Marina Moreno Lorenzo

Rafael Reig (Cangas de Onís, 1963) nos guía por un maravilloso laberinto de trucados espejos a través de un “roman fusion”, que dicen los franceses, o, como decimos los españoles, de una novela que, igual que el Quijote, mezcla todos los géneros en un delicioso cóctel que se sube rápidamente a la cabeza y nos deja suspensos en una confusión de planos entre realidad y ficción.

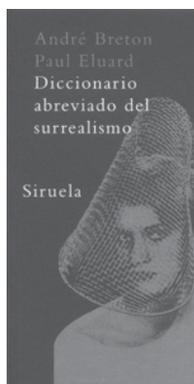
*Sangre a borbotones* queda finalista del II premio de la Fundación José Manuel Lara, fallado en marzo de 2003, junto a escritores tan consagrados ya como Almudena Grandes, Javier Marías, Enrique Vila-Matas y Terenci Moix, quien finalmente recibió el galardón *in artículo mortis*. Esta circunstancia interesa porque la obra de Rafael Reig merece ser difundida y conocida por el gran público, cosa que hasta ese momento tenía más difícil por encontrarse en una editorial minoritaria, si bien altamente meritosa, como Lengua de Trapo.

Novela negra, del oeste, de ciencia-ficción, erótica o cuasi porno, existencial y toda ella pródicamente inteligente, es a la vez moral y filosófica. Una metanovela en los dos sentidos: hay narración dentro de la narración (*Sangre a borbotones* es el título del *work in progress* de uno de los personajes, Luis Peñuelas, alias Phil Sparks) y también crítica literaria y teoría de la literatura, citas explícitas de autores auténticos y digresiones sobre el acto de escribir.

En la obra aparecen tres escritores, el ya mencionado Peñuelas, el difunto Carlos Vilorio y el propio Carlitos Clot, sufrido protagonista, que se ve obligado a practicar el intrusismo laboral terminando la novela de otro con el fin de que Mabel Martínez y Spunk McCain, personajes fugitivos de Phil Sparks, puedan regresar a su mundo de ficción. Junto a ellos pululan críticos literarios, editores y demás fauna del mundillo.

Todo ello produce una hábil estructura de caja china o de *matrioska* que va extrayendo de sus entrañas vástagos mestizos de vida y literatura: «¿Se cree que los personajes de Phil Sparks desaparecen como los de Unamuno y Jugo? ¿Piensa acaso que *Sangre a borbotones* es una novela?» (p. 41).

Sin duda uno de los grandes temas que obsesionan a los escritores actuales es el del propio proceso de la escritura: la dificultad de crear, la sequedad por la que el autor, lo mismo que el místico, se ve obligado a pasar a modo de purgatorio hasta recuperar la experiencia divina de la creación, constituye el esqueleto que sostiene multitud de novelas de los siglos XX y XXI. Esto suele ir unido al *leit motiv* del escritor fracasado, torturado y denostado por la crítica





.../...

mientras vive, y elevado frecuentemente a los altares una vez que desaparece del mundo de los vivos. Como dice un párrafo demoledor: "Daba pena ver a personas mayores, hombres hechos y derechos, sin problemas de salud ni económicos, pero incapaces de desembarazarse del patético afán adolescente de llegar, de ocupar un puesto en la inhóspita Historia de la Literatura; adultos que pretendían cruzar la frontera arrastrando un

voluminoso manuscrito-más-importante-que-su-propia-vida." (p. 113).

Se advierte desde luego un hilo sutil pero robusto que une las obras de autores como Bulgákov, Vila-Matas, Kérsesz o Reig y los entreteje a todos en la cervantina telaraña de la que la novela jamás podrá ni querrá huir.

La acción se sitúa, más que en el futuro, en un presente alternativo en el que el protagonista y narrador, inevitable detective de medio pelo y torpe aliño indumentario (que se mueve por un Madrid fluvial donde los chalés suburbanos lo son al pie de la letra, pues están bajo tierra, y donde

se habla una espantosa versión del *spanglisb*), emprende unas investigaciones que le llevan a enfrentarse con todas las falacias y montajes de la sociedad de consumo —es preciso puntualizar que en estos aspectos el libro es absolutamente realista— y por tanto a tomar conciencia de su desarraigo, así como a terminar resolviendo un terrible dilema moral. Pero todo esto, que podía dar lugar a un producto plúmbeo y pretencioso en manos de otro, configura una obra enormemente divertida, pues todo está contemplado con un paródico distanciamiento entreverado de disparatadas y graciosísimas aventuras. No es casualidad que al final Carlitos Clot se enamore de la ayudante de un ilusionista, musa surreal a la que le han robado nada menos que la cabeza, recuperada paradójicamente por su amante.

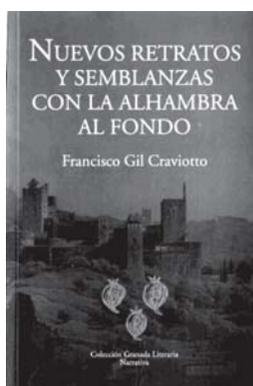
Paradigma de la cultura actual, en *Sangre a borbotones* se deja sentir también la presencia del cómic y de la literatura *underground* al estilo de John Kennedy Toole, por ejemplo en detalles como la abundancia de iniciales dobles —el mismo autor es R. R., e incluso algunos de los malvados son L. L. igual que los adversarios de Supermán.

Por otra parte, ninguna de las manías de la sociedad actual, desde la moda hasta el deporte, queda fuera de este friso delirante que, con verdadero talento, Rafael Reig esculpe para nosotros. Un escritor de raza del que podemos esperar muchos buenos ratos en los años venideros. ■

## Un libro necesario

Francisco Gil Craviotto  
Nuevos retratos y semblanzas con la Alhambra al fondo  
Ayuntamiento de Granada  
Granada, 2003

Mariluz Escribano Pueo



Hace aproximadamente tres años, el escritor granadino Francisco Gil Craviotto ponía en nuestras manos sus *Retratos y semblanzas con la Alhambra al fondo*, un libro que no dejó de sorprender por su eficacia, al igual que sucede con el que actualmente ha sido publicado por la Delegación de Cultura y Patrimonio del Ayuntamiento de Granada y que, siguiendo una larga tradición en nuestra ciudad —recordemos los *Nuevos paseos por Granada y sus contornos* del P. Echeverría—, lleva por título *Nuevos retratos y semblanzas con la Alhambra al fondo*.

En este nuevo libro, Francisco Gil Craviotto confirma lo que ya dejaba sospechar en aquel primero: la finísima intuición para dejar plasmados sobre el papel, con elegancia y certero entusiasmo, aquellas figuras que, por diversas razones, deben perdurar en nuestra memoria colectiva puesto que, en algún momento de la historia de la ciudad de Granada, conformaron su paisaje humano y, de alguna manera, influyeron en el transcurso de sus días, en el quehacer de las gentes. Este libro del Gil Craviotto pertenece, pues, al grupo de lo que yo llamaría «los libros necesarios» porque nos acercan al talante humano y a los trabajos de gentes diversas que han destacado en la pequeña historia cotidiana de la ciudad. Sin ellos, se perderían datos, noticias, peripecias y anécdotas que tan necesaria e imperiosamente debemos conocer y, además, no olvidar. Porque el recuerdo no es nada más que un acto de justicia.

De esta manera, el nuevo libro de Francisco Gil Craviotto —que ya nos tiene acostumbrados a otros libros de narrativa, como sus deliciosos *Paseos con Chica*, en el que también el paisaje humano a orillas del Sena es fundamental, o su original novela *Los cuernos del difunto*— nos acerca, muy eficazmente, figuras tan señeras como la del historiador, recientemente fallecido, Antonio Domínguez Ortiz, los músicos Manuel Cano o Juan Alfonso García, la poeta de extenso reconocimiento Elena Martín Vivaldi, los profesores Benigno Vaquero Cid y Luisa Pueo Costa o el pintor José Hernández Quero, ese embajador de granadinismo por el mundo. Así hasta quince semblanzas, a cual más interesante y que vienen a completar las que recogió en el primer volumen.

El libro está escrito con prosa ágil y tranquila, porque Gil Craviotto escribe con la misma naturalidad con que habla. Buen discípulo de Emilio Orozco, catedrático de Literatura en nuestra Facultad de Filosofía y Letras, se educó, como es natural y fácilmente deducible, en la escuela filológica de Dámaso Alonso. Y eso se nota, imprime carácter. Por otro lado, tampoco hay que despreciar su fogueo en el periodismo, ya desde los últimos años de su carrera en el Palacio de las Columnas: escribió habitualmente en el diario *Patria*, con profusión de reportajes y entrevistas. Por todo ello, su prosa es ágil y certera, próxima y —me parece que ya lo he dicho— muy eficaz. En definitiva, este libro que comentamos, como el anterior, viene a cubrir un vacío, a corregir una injusticia, a aventar el polvo que se va depositando sobre los que habitaron con nosotros y ahora ya están ausentes o a recordarnos a aquellos otros que todavía viven y que no han alcanzado el nivel de reconocimiento merecido. ■

El pensador debe aliarse con las nuevas tecnologías. Sin nuestra aportación, el nuevo lenguaje de la contemporaneidad nunca pasará de la pornografía mental y el atocinamiento creativo.

La red me llama. Y yo no puedo faltar a esa llamada.



# WWW.FAUSTOWELETA.COM

La fastuosa web de Fausto  
Todo lo que sale de mi cabeza puede ser pinchado

**Faustografía**  
(Lo que siempre quisiste saber de mí)

**Plástica drástica de Fausto**

**Literatura fáustica**

**Faustosofía**  
Pensamientos reunidos de Fausto

**Faustimedia**  
Cine, multimedia y nuevas tecnologías usadas por Fausto

**Música mäterica**  
compuesta por Fausto

**Faustichat, faustiforo**  
Charla y opina sobre Fausto

**Faustodiario**  
Últimas noticias sobre Fausto

WWW.FAUSTOWELETA.COM

Lo tengo todo pensado. El menú principal ofrecerá una primera y abrumadora visión de todas mis facetas creativas.

Para empezar, unas breves notas biográficas para acercar al navegante al lado más humano y accesible del artista

**Faustografía**

**Faustino Montes** nació en la bella ciudad de Granada. Pronto aborreció de su nombre, de su ciudad y del mundo en general para pasar a llamarse **Fausto Weleta** y consagrarse por entero al arte y a la creación. Renunció a la educación académica o de cualquier otro tipo. Es autodidacta y está aprendiendo inglés.

Su primer happening

Su 1ª experiencia mística

Su 1ª obra de arte incomprensible

**Plástica drástica**

En mente de todos (collage viviente)

Mechones de mi pelo tras mi último rapado sobre la cabeza de los tótems de la cultura occidental

«Plástica drástica» ofrecerá mis creaciones punteras en el terreno del arte conceptual: poemoides objetuales, neoinstalaciones y post-collages

Aquí recogeré una selección de mis mejores creaciones escritas: el lirismo de Nirvana de amores, el dramatismo de mi novela, la intensidad de mis relatos cortos...

**Literatura fáustica**

**NIRVANA DE AMORES II**  
Ahíto de tus muslos  
Ebrio de tu vello.  
Apetezco tus fluidos,  
de tu cuerpo me hago socio.

**EL ASESINO (Cuento breve)**  
El asesino mató al cuentista.  
FIN

El escritor ante el folio

**Faustosofía**

- El mundo es redondo, pero mi vida no.
- El mundo es redondo, pero me ha dado esquinazo.
- El único museo que me da de comer es el Museo del Jamón.
- El sexo es la levadura del amor.
- Yo actúo. El mundo finge.

El pensador pensando

Sentencias y tautologías, pensamientos minimalistas, aforismos y greguerías. Todo mi pensamiento condensado para las masas.

Propuestas multimedia para la creación de un nuevo cine anticonvencional, experimental e incomprensible. Muy moderno.

**Faustimedia**

«Todo sobre mi catre». Ejercicio introspectivo: Plano fijo de 8 horas.

«El rostro impenetrable». Otro ejercicio introspectivo de 8 horas.

**Faustochat-Faustiforo**

**El destripador:** mi más sincera enhorabuena. No he visto nada más malo en mi vida. Eres el peor artista del mundo. Te admiro.  
**Fausto:** Gracias por tus palabras, imbécil.

**El Pipas:** Tíos, Fausto mola. Guay. Qué caña. Sigue así Fausto, me encantas como humorista  
**Fausto:** Tú también eres imbécil, Pipas. Gracias también.

**¡¡ÚLTIMA HORA!!**  
Fausto Weleta se plantea muy seriamente dejarse crecer el pelo. ¿Qué decis? ¡Abierto el foro de opinión!

Descarga de música mäterica, chateo con los fans, foros sobre mi obra. Y una actualización permanente de todas mis actividades

Está todo previsto. Sólo necesito actualizar mínimamente mis conocimientos informáticos y... ¡a triunfar en Internet!

¿Hace falta sello para enviar un correo electrónico?

¿Llevan parche los piratas informáticos?

¿Puedes emborracharte chateando por la red?

Internet para negados

