

# el fingidor

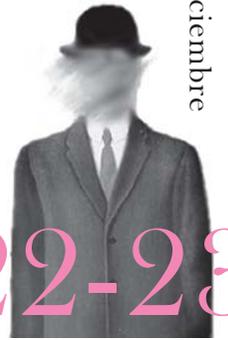
revista de cultura

mayo

diciembre

22-23

2 0 0 4



## Una revolución en marcha

Gregorio Morales

La materia es una ficción de nuestros sentidos. Sólo existe la energía. “¿Por qué entonces no puedo atravesar las paredes?”. Porque los átomos de la misma carga se repelen. Pero si estuviéramos pertrechados de una carga diferente de cuanto nos rodea, atravesaríamos fácilmente las superficies. Como la atraviesan los fantasmas. O los neutrinos. El mundo que creemos y sentimos tan real es una vasta construcción del hombre a través de los milenios. Creemos ver el color, pero lo que en realidad vemos son las diferentes ondas de la descomposición de la luz. La luz misma tampoco es la medida absoluta que creía Einstein. La teoría de la VSL o Velocidad Variable de la Luz hace hoy día estragos en las viejas concepciones. Ya desde 1982, el experimento de Aspect demostró que puede haber una comunicación instantánea entre las partes más alejadas del universo. La relatividad de Einstein cae hecha añicos.

Lo que llamamos mente y materia son consideradas ahora como un algo común, proveniente de idénticas raíces, y que, por tanto, pueden influirse recíprocamente: el pensamiento puede modificar la energía que vemos como materia. Y al revés. Ya se ha conseguido que una persona maneje el ordenador sólo con el pensamiento. Pero, aunque parezca increíble, algo así nos ocurre cotidianamente en nuestras vidas. Son las llamadas *sincronías* o relación acausal entre un pensamiento y un hecho exterior.

He aquí una famosa sincronía que le ocurrió al actor Anthony Hopkins: después de buscar infructuosamente por todo Charing Cross la novela *La mujer de Petrovka*, de George Feifer, que iba a protagonizar en el cine, se sentó exhausto en la estación de metro de Leicester Square. Junto a él, reposaba un viejo libro lleno de anotaciones. Lo tomó y... ¡era la novela que había estado buscando! Durante el rodaje de la película, Hopkins conoció a George Feifer, quien le contó cómo dos años antes le había prestado a un amigo su ejemplar plagado de anotaciones, y cómo éste lo había perdido en el metro de Londres.

Tampoco existe la separabilidad. Todo en el cosmos, desde lo más cercano a lo más lejano, se halla inextricablemente unido. Un pensamiento nuevo, aunque quien lo tenga calle durante toda su vida, llega antes o después a otros hombres. La privacidad es una ficción.

Vemos en definitiva las mismas cosas bajo una nueva luz. Todo deberá ser, pues, reescrito. Una revolución cultural está en marcha. Si los creadores tienen éxito en la tarea, el hombre de la calle que viva dentro de 50 años verá las cosas de una manera muy diferente. No es que vaya a escapar a los problemas que siempre nos han acuciado, pero la explicación que dará de ellos y las soluciones que propondrá, harán levantarse de las tumbas a las momias del realismo. Todo arte y literatura que no alumbren en una mínima parte este nuevo cosmos, irán a engrosar el silencio de los museos y de las bibliotecas. Los santones de hoy no sirven al hombre de mañana. ■

Entrevistas

Antonio Muñoz Molina  
Javier Echeverría

Letras españolas

La literatura en los  
periódicos

Literatura y jardín

Cine

Cine y pintura

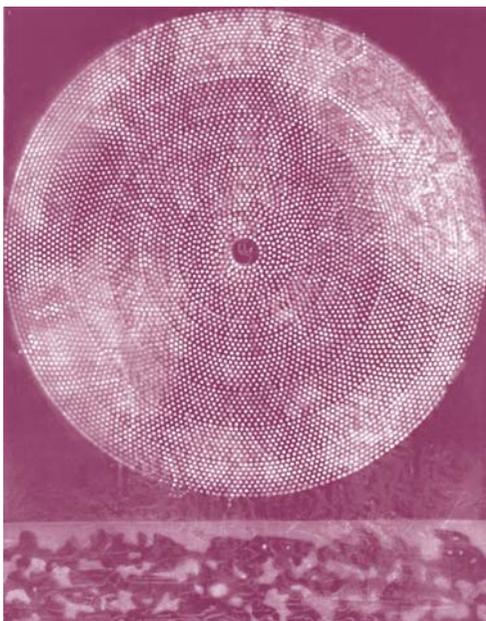
Páginas monográficas

Isabel la Católica  
en el V Centenario  
de su muerte



Universidad de Granada

5 euros



**Director**

José Gutiérrez

**Edita:**

Universidad de Granada.

Vicerrectorado de Extensión Universitaria y  
Cooperación al Desarrollo.

**Redacción y Administración:**

Secretariado de Extensión Cultural.

Complejo Administrativo «Triunfo».

Cuesta del Hospicio, s/n. 18071 Granada

**Consejo de Redacción:**

Juan Manuel Barrios Rozúa,

Rafael Hernández del Águila,

Wenceslao C. Lozano, Margarita Orfila Pons,

Antonio Pamies, José Carlos Rosales,

Javier Ruiz Núñez, Antonio Sánchez Trigueros,

Fidel Villar Ribot.

**Diseño y maquetación:**

Enrique Bonet Vera

**Filmación:**

Taller de Diseño Gráfico y Publicaciones

**Impresión:**

Editorial Santa Rita

Depósito Legal: GR 161-1999

ISSN: 1139-9236



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

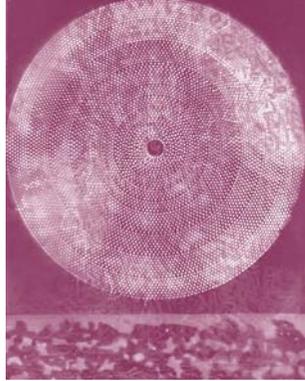
El *fingidor* no se responsabiliza de las opiniones vertidas por los autores en sus artículos.

El desacostumbrado –por cálido– otoño granadino nos trae una nueva entrega, doble esta vez, de *El fingidor*. Son ya veintitrés los números publicados a lo largo de casi seis años de presencia en el no demasiado alentador panorama de las revistas culturales españolas, que raramente consiguen sobrevivir el tiempo necesario para crearse un público lector que las justifique. De ahí que resulte más encomiable si cabe la apuesta que la Universidad de Granada hizo en su día por la publicación que hoy nos convoca y que ha sabido mantener viva su vocación de compromiso con los lectores, y en definitiva con la sociedad que da sentido al esfuerzo realizado a lo largo de su ilusionante trayectoria.

El volumen que ponemos en manos del lector incluye, a modo de separata, un valioso monográfico que reúne doce artículos en torno a la figura de la reina Isabel la Católica con motivo de cumplirse este año el quinto centenario de su muerte, aportación de *El fingidor* al programa de actos con los que nuestra Universidad se dispone a conmemorar el citado aniversario. Páginas monográficas que recogen un amplio elenco de brillantes colaboraciones de otros tantos especialistas y conocedores de la obra de la reina católica.

En lo que son las secciones habituales de la revista, el lector podrá encontrar un amplio y variado abanico de temas y contenidos que vienen a enriquecer nuestra mirada crítica a la realidad circundante. Así las entrevistas con Antonio Muñoz Molina, colaborador en otros números de *El fingidor*, y con el filósofo y divulgador científico Javier Echeverría, arrojan luz sobre cuestiones palpitantes y decisivas de nuestro presente más inmediato. Las páginas sobre patrimonio, como las de opinión o las dedicadas a las artes, cumplen con su objetivo de instruir razonando, reflexión en la que se ve implicado el verdadero lector de una manera activa.

Especial mención al apartado de “letras españolas”, que esta vez intenta acercarnos al mundo de la prensa a través de la literatura que albergan las páginas de los periódicos, o a la inversa, mostrarnos la otra cara del periodismo, aquella que está más emparentada con el quehacer de los creadores literarios. Con algún retraso –nunca es tarde si la dicha es buena– nos hacemos eco del centenario del nacimiento de M<sup>a</sup> Teresa León, un tanto oscurecido por otros eventos cronológicos más canónicos y ruidosos. La poesía, la traducción, la literatura que se acoge a la sombra del jardín, la ciencia, la música, el cine a través de su relación con la pintura, las reseñas bibliográficas, la historieta de ese displicente *fingidor*, no hacen sino contribuir, desde el amor a la cultura, a armar este centón largo de páginas que pretenden iluminar y acompañar muchos momentos del lector avisado y ávido de conocimiento. ■



Portada: Max Ernst.  
Nacimiento de una galaxia,  
1969.

sumario

- 3/ **ENTREVISTA:** Antonio Muñoz Molina recuerda cómo vivió el 11-S en Nueva York/ *Jesús Cano Henares*.
- 6/ **PATRIMONIOS:** José María García de Paredes y el Auditorio Manuel de Falla/ *Fernando Acale*.
- 8/ **OPINIONES:** Memoria confiscada de la guerra civil española/ *José Ortega López*. ■ Seis caras de Raúl Rivero/ *Milena Rodríguez Gutiérrez*. ■ Claude Couffon en “su” Granada/ *Joëlle Gnatelli-Tedeschi*. ■ La sociedad granadina en época romana/ *Mauricio Pastor Muñoz*.
- 18/ **ARTES:** El color: Industria, artesanía e historia/ *Julio Juste*.
- 20/ **LETRAS ESPAÑOLAS: La literatura en los periódicos:** La mano en la pistola/ *Juan Cruz*. Cuadernos y otras hojas/ *Alejandro V. García*. Algunas viñetas sobre la crítica literaria en los periódicos/ *Martín López-Vega*. La literatura como reclamo: Los primeros folletines franceses/ *Fernando Valverde*. Hacia una «igualdad de género»/ *Daniel Rodríguez Moya*. El libro a diario/ *José María Pérez Zúñiga*. La literatura sin periódicos no es posible (o viceversa)/ *José Carlos Rosales*.
- 29/ **NARRATIVA:** La dama del corazón grande: Por el Centenario de María Teresa León/ *Cecilio Alcón*. ■ El arca/ *Mari Luz Escribano*.
- 32/ **POESÍA:** Al-Bayati en sus últimos años/ *Waleed Saleh Alkhalifa*. ■ La poesía como salvación en tiempos de guerra: Joan Vinyoli/ *Lourdes Sánchez Rodrigo*.
- 36/ **TRADUCCIÓN:** Poemas de *Niño en ruinas* de Jose Luis Peixoto/ *Fidel Villar Ribot*.
- 38/ **LITERATURA Y CÍA: Literatura y jardín:** Escribir con plantas imitando palabras/ *José Tito Rojo*.
- 41/ **CIENCIA:** Entrevista con Javier Echeverría/ *Javier Ruiz Núñez*. ■ Plantas y venenos naturales/ *Javier Medina Fernández*. ■ El proceso incontrolado de urbanización planetaria/ *Ramón Fernández Durán*.
- 48/ **MÚSICA:** 53ª edición del Festival de Música y Danza de Granada: La convulsión del genio/ *Ricardo Molina Castellano*. ■ Los discos y su mercado: La discoteca del melómano/ *Ricardo Molina Castellano*. ■ Richard Egües y algunos ingredientes del mestizaje en la música cubana/ *Alberto Faya*.
- 54/ **CINE: Cine y pintura:** Historias de luces y sombras/ *José Abad*. ■ Narciso entre celuloide: Las incursiones de Dalí en el cine/ *Rafael Martín-Calpena*. ■ La penumbra del nácar: A propósito de *La joven de la perla*/ *José Ruanco*. ■ Retrato de artista ante lienzo en blanco: Pintores vistos por el cine/ *Juan de Dios Salas*.
- 62/ **RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS:** Conversaciones de Ulloa con sus tres hijos en servicio de la marina. ■ Morsamor ■ Honda es la herida (antología general) ■ Ventanas de Manhattan ■ La larga noche ■ Miguel Pizarro: Flecha sin blanco ■ El voto de las mujeres 1877-1978 ■ La vida escrita por las mujeres ■ Una calle para mi nombre ■ Imaginar la evidencia ■ Oráculo africano. El espíritu de la vida ■ La nube roja. Las tablas curvas ■ Sólo locos, sólo poetas (sobre Nietzsche en la joven literatura) ■ La columna de la muerte: El avance del ejército franquista de Sevilla a Badajoz ■ Industria como naturaleza: Hacia la producción limpia ■ Antología poética del paisaje de España ■ La danza de los dones ■ Inventario del desorden ■ Aforemas ■ Suerte de alquimia ■ Al corazón que venza. Bestiario ■ Azar del cielo ■ Magia y verdad de Bécquer ■ Poetas andaluces en la órbita del modernismo: Antología ■ Viaje de invierno.
- 78/ **HISTORIETA:** Diario de un *fingidor*/ *Enrique Bonet*.

**PÁGINAS MONOGRÁFICAS:** Isabel la Católica en el V Centenario de su muerte (cuaderno central de 36 páginas)

# «La incertidumbre

que siguió al **terror** era algo casi intolerable»

Antonio Muñoz Molina recuerda cómo vivió el 11-S en Nueva York

Jesús Cano  
Henares



ntrevista



Lola Miranda

*Tomo el metro para acudir a la entrevista. Los pasillos del subterráneo de Madrid son el lugar donde mejor se expresa la transformación que está experimentando esta ciudad, que, aunque tarde, ha dejado ya de ser la tranquila capital de un país de provincias para pasar a ser ya un universo multirracial, como cualquier otra gran urbe del Mundo. Como Nueva York, capital en ese mapa de lugares donde se superponen las identidades culturales, la ciudad de las ventanas, de la que Antonio Muñoz Molina ha extraído el material de su último libro. Buena parte de esa crónica vital habla del terror colectivo que sobrevino con la destrucción de las Torres Gemelas, hace ahora justo tres años.*

**E**l escritor me espera en el vestíbulo del Palacio de la Trinidad, sede del Instituto Cervantes, que le acaba de nombrar director de la sede de Nueva York, a decir de casi todo el mundo la *nao* capitana del instituto en el extranjero. Aunque para Muñoz Molina eso es muy relativo. “Bueno, yo creo que hay otras sedes importantes: París, Roma, Moscú, todas con su peso y sus peculiaridades... Lo que sí tiene Nueva York es que, más que otras sedes, puede servir de escape para el instituto”. Que un escritor se incorpore al Cervantes es una decisión perfectamente coherente con la línea que pretende llevar su nuevo director, el poeta y periodista gallego, César Antonio Molina. El nuevo máximo responsable del Instituto Cervantes manifestó al tomar posesión en mayo que habían nombrado “a un hombre de cultura para hacer cultura”. Por eso, quiere rodearse de personas que comparten esa idea. “El Instituto Cervantes no es una simple academia de idiomas, el Estado español no puede permitirse ese lujo; hay que relacionar la enseñanza del español con la difusión de la cultura española e hispánica”. El novelista parece feliz; se le nota relajado y habla pausadamente, con ese acento suyo, entre ubetense y granadino, al contestar a estas primeras preguntas, defendiendo la ruta y los criterios de navegación de una flota en la que acaba de ingresar. Sabe que el reto es difícil, sobre todo porque hay competidores muy fuertes. “En el mundo la presencia del español es creciente, pero esa presencia del idioma no se corresponde con una relevancia de la cultura española equivalente. Hay un ejemplo muy sencillo para entender esto. Es verdad que el francés es una lengua en retroceso, pero, por contra, su cultura sigue conservando un atractivo muy grande. En los círculos culturales internacionales es cuestión de prestigio tener un conocimiento relativamente amplio de la cultura francesa. Eso, desgraciadamente, no ocurre con lo español. ¿Quién lee fuera de España a Clarín o Galdós? Pocas personas. Hay mucho trabajo que hacer”.

## Ventanas

La entrevista se desarrolla en una acogedora sala iluminada por un amplio ventanal. A Muñoz Molina le gustan las ventanas. “Mirar desde una ventana es algo muy placentero. Tienes la ventaja de estar al mismo tiempo fuera y dentro del mundo”. *Ventanas de Manhattan*, su último libro, una crónica vital escrita con entusiasmo, es un juego de miradas en una ciudad plagada de ventanas. El escritor se entretiene en mirar por ellas o hacia ellas para descubrir historias anónimas, que le sirven de estímulo para bucear en sí mismo. “En Nueva York se multiplica el efecto de yuxtaposición y acumulación de biografías que siempre se produce en toda gran ciudad. Como ningún otro sitio, Nueva York es un lugar al que la gente llega, va de paso, huye de algo, escapa de la forma de vida que llevaba antes, acude a cumplir un destino imaginario, un sue-

.../...

el fingidor

3



ño...”. Uno de esos anhelos imaginados puede ser, precisamente, escribir libros. La Gran Manzana es una de las ciudades más literarias del mundo, si no la que más. Muñoz Molina cree que el sueño de escribir un libro en Nueva York surge exactamente del mismo magma del que nacen los sueños más sencillos de los inmigrantes mejicanos o portorriqueños. “La ciudad tiene mucho nervio, una gran energía que hace despertar en quien acude a ella sus capacidades más poderosas. He conocido gente que jamás desplegaría esa fuerza en su lugar de origen. Allí nada se da por supuesto. Todo el que llega tiene que empezar desde el principio y, como la ciudad exige mucho, hay que emplearse a fondo. Eso es un gran estímulo, pero también te puede aplastar”. Porque en el camino se quedan muchos. De hecho, *Ventanas de Manhattan* es un libro donde los *sintecho* son una presencia constante, mendigos que arrastran su propia miseria en forma de trastos que sus mentes desquiciadas convierten en raros tesoros.

### Aquel martes

Ni siquiera los ataques del 11 de septiembre del 2001 fueron capaces de parar esa maquinaria “porque los neoyorquinos supieron reaccionar enseguida para hacer frente a aquel horror”, recuerda nuestro escritor, que cuenta en su libro cómo él, al igual que la mayoría de los que estaban en ese momento en Nueva York, vivieron de una forma extraña, irreal, los acontecimientos que estremecieron al mundo. “No sé cuál es la realidad, si lo que escucho en la radio o lo que estoy viendo”, dice en uno de los pasajes del libro, en el que describe su deambular por las calles de Manhattan, buscando ver físicamente el desastre. “Paradójicamente, quien estaba lejos, en España, por ejemplo, tenía una visión más clara de lo que estaba sucediendo. En Nueva York, los que vivían cerca de las Torres Gemelas no entendían lo que estaba pasando; y quienes estábamos algo más lejos no éramos capaces de comprender que estuviera pasando aquello, porque, al mirar a través de la ventana, todo seguía aparentemente igual. Es algo que siempre ocurre en las grandes catástrofes”.

Si se le pregunta cómo se vivieron los días inmediatamente posteriores al 11-S en Nueva York, contesta tajante: “Con una incertidumbre casi insoportable”. Durante las horas posteriores al desplome de las Torres Gemelas se llegó a hablar de un ataque inminente con armas químicas. En los días y semanas que siguieron la ciudad vivió en un estado de psicosis casi constante. Se llegó a hablar también de que los

terroristas tenían capacidad para preparar un ataque nuclear a baja escala. La gente veía terroristas de al-Qaeda por todas partes. Muchas, la mayoría, de esas falsas alarmas no eran recogidas por la prensa europea y española. ¿Estaban los neoyorquinos sacando las cosas de quicio? “Es fácil juzgar desde fuera y pensar que estábamos volviéndonos locos. Pero hay que vivir ese momento para comprender la incertidumbre de la que hablo y que hacía que cualquier cosa fuese posible. Hay que pensar que fue un ataque absolutamente increíble. ¿Quién podía asegurarnos que no iba a suceder algo parecido de un momento a otro? La gente vaciaba los estantes de los supermercados, porque no sabía si, en pocas horas, iba a dejar de tener agua corriente”.

En más de una de sus respuestas Antonio Muñoz Molina termina por desviarse de la conversación, para hablar de quienes son sus vecinos desde hace once años, dejando entrever su admiración por ellos. “Allí la gente es muy práctica. Por ejemplo, el nivel de participación y de opinión en la política es más bajo que en España. Aquí se discute mucho sobre tal o cual asunto del que hablan los periódicos que, por otro lado, están plagados de información política. En Nueva York, y creo que de algún modo en todo el país, no ocurre eso. A cambio, hay un nivel de participación social muy alto, una gran implicación en compromisos concretos con la vida social, con el barrio o con el colegio de los hijos, con asuntos que están por debajo de la gran política pero que resultan mucho más cercanos y prácticos”. Es como si, de algún modo, pretendiera defender a los neoyorquinos, e incluso al resto de los norteamericanos, de esa generalización, bastante común en Europa, que dibuja al norteamericano típico como una persona básicamente zafia e ignorante de todo lo que esté más allá de su propio ombligo.

En Estados Unidos puede pasar cualquier cosa, incluso que alguien proclame a voz en grito que los ataques del 11 de septiembre han sido obra del Gobierno federal, “una traición de los blancos a su gente”. Es lo que les decía un negro a quienes rezaban y cantaban el *God Bless America* en Washington Square, poco después de los atentados. Muñoz Molina comenta que esa especie de quijano negro que aparece en su libro no era más que un pobre loco y rechaza la “teoría paranoica” que da por hecho, por ejemplo, que la mañana del 11-S los judíos no fuesen a trabajar a las Torres Gemelas, porque sabían lo que iba a pasar. Aunque está de acuerdo en que parece más que claro que la política belicista de George W. Bush estaba decidida antes de los atentados, tampoco se permite entrar en elocubraciones sobre si el Pentágono y la Casa Blanca se están sirviendo de la amenaza terrorista para campar a sus anchas por el mundo. “Yo lo único que sé es que si un país es tan fuerte con diferencia, hace uso de esa fuerza, sobre todo si sus supuestos rivales, empezando por la Unión Europea, son tan débiles”.

### 11-M

Y si dentro de Europa hay un país débil, ése es España, sostiene el escritor cuando se le pregunta por qué cree que los terroristas escogieron nuestro país para perpetrar el segundo gran atentado contra un país occidental. El 11 de marzo le sorprendió en Úbeda. Cuando tocamos este tema, se remueve indignado en el sillón para opinar: “Me parece que la política exterior de Aznar resultó un absoluto disparate. No había ninguna necesidad de que un país débil, sin ejército prácticamente, con grandes tensiones internas, se alinease con Estados Unidos y Gran Bretaña. De todos modos, no se puede buscar justificación al terrorismo. En ningún caso”.

Pero, ¿se pueden encontrar sus motivaciones? Muñoz Molina recuerda un libro que acaba de salir, *Occidentalism*, de Ian Buruma y Avishai Margalit. Sus autores sostienen que los fanáticos religiosos musulmanes están creando una imagen distorsionada de occidente para justificarse ante su gente. Comenta entonces que esta teoría puede ser una réplica a otro libro ya clásico, *Orientalismo*, de Edward B. Said, que sostiene cómo los occidentales, sobre todo desde la famosa expedición de Napoleón a Egipto, inventaron un



Oriente a su medida, es decir, atrasado y exótico, cuya existencia sirve, en última instancia, para justificar la superioridad de Occidente.

La rivalidad entre las dos orillas del Mediterráneo alcanzó su máxima virulencia en los años en que Cervantes escribió el Quijote. *Ventanas de Manhattan* hace alusión a la novela de las novelas al mencionar al morisco Ricote, antiguo vecino de Sancho Panza, que ha entrado clandestinamente en España tras la expulsión. Ricote se ha vuelto, dejando atrás a la familia, porque en el Magreb se sentía extranjero; como muchos otros que al igual que él “doquiera que estamos lloramos por España, que, en fin, nacimos en ella y es nuestra patria natural”, dice. Este pasaje sirvió a Muñoz Molina para hablarles a sus alumnos del Cervantes de Nueva York de una de esas caras del alma española que es el exilio.

Otra de esas caras amargas de España ha sido la tradicional falta de talante democrático de un país acostumbrado durante siglos a la lucha fratricida. ¿Sigue existiendo esa falta de talante democrático? Ante esta pregunta, aparece el Muñoz Molina comprometido que conocemos: “Los ataques del 11 de marzo sirvieron para que gente que de otro modo no hubiera votado acudiera a las urnas para pedir el cambio. En democracia si se pierden unas elecciones no hay nada que discutir. No se puede argumentar: Perdimos porque hubo un ataque terrorista. Si eso ocurre en España es porque aquí se permite casi cualquier cosa, cuando se trata de acabar con el adversario político”.

### Noticias

Habíamos hablado ya de la Prensa precisamente para referirnos a la enorme importancia que tiene en la vida política española. Antonio Muñoz Molina comenzó estudios de periodismo en Madrid y se ha convertido en uno de los columnistas más prestigiosos de este país, en ese *robinson urbano* que ha vertido como nadie sus experiencias al papel de periódico. Buena parte de *Ventanas de Manhattan*, en concreto todo lo referente al 11 de septiembre, se basa en las crónicas que el, en ese momento, cronista envió al diario *El País*.

Resulta inevitable hablar del Cuarto Poder. Por ejemplo, le pregunto sobre el peso y la presencia de los medios informativos a partir del 11-S y el 11-M, que ha sido espectacular. Durante días, durante semanas sería mejor decir, todos los medios se volcaron de forma unánime en los acontecimientos, convirtiendo los atentados en prácticamente la única noticia. Daba la impresión de que en el resto del Mundo no sucedía nada importante. Es algo que, a menor escala, viene ocurriendo con otras noticias. ¿Se ha instalado en los medios de comunicación una inercia que conduce a que una noticia monopolice los informativos? Muñoz Molina reflexiona, pensando tal vez que ésa es un afirmación demasiado atrevida. Luego responde: “En el caso del 11 de septiembre, hay que distinguir entre el tratamiento del *New York Times*, por ejemplo, y lo que hicieron otros medios, como la *Fox News*, una televisión muy militante. El periódico neoyorquino sacó un suplemento diario hecho con gran rigor y en el que se recogieron las biografías de todas las víctimas. En cambio, la *Fox News*, daba una parte de información pero también hacía adoctrinamiento reaccionario. Fue la cadena que puso de moda colocar la bandera ondeante de las barras y estrellas en una esquina de la pantalla. Es decir, hay que distinguir entre los diferentes medios. Yo no tengo más remedio que defender la radio pública de Nueva York, que es magnífica, llena de historias interesantes que le suceden a gente normal”.

Es verdad que el tratamiento de la información es diferente en unos medios respecto a otros. Es cierto que en la televisión se hace más clara esa tendencia de fabricar noticias estrella, sobre todo desde que la CNN retransmitió en directo la primera guerra del Golfo. Pero eso no significa que los demás medios no terminen por hacer lo mismo, de un modo u otro. Así que yo vuelvo a la carga. ¿Por qué se encumbran unas noticias y otras se mantienen en el ostracis-



Antonio Muñoz Molina en el Instituto Cervantes de Madrid

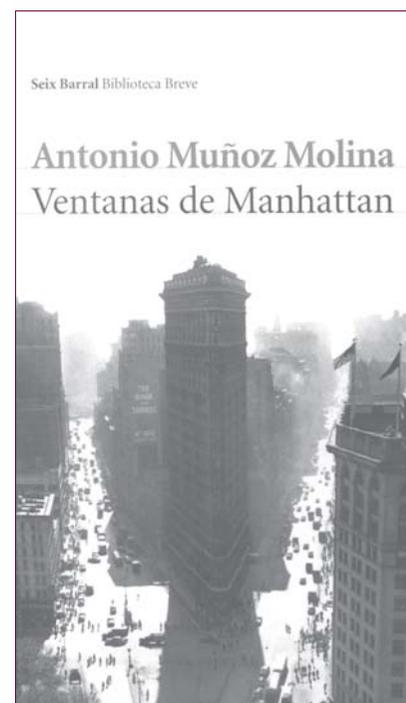
mo? “Confieso que en consideraciones tan generales me pierdo. Pero es verdad que resulta preocupante que se hable de una guerra durante semanas, como ocurrió con la ocupación de Somalia en 1992, y luego, esa misma guerra desaparezca, de repente, del panorama informativo como si nunca hubiera existido”.

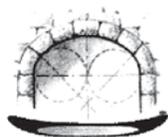
### Racionalista radical

Hay algunas cosas más de las que hablar. Por ejemplo, de internet y su influencia cada vez mayor en el mundo, de su efecto globalizador. Su respuesta, al principio, es lacónica: “Cuando comenzó internet, se hizo mucha literatura sobre si su influencia sería beneficiosa o perversa. Ahora nos hemos dado cuenta de que puede ser, sobre todo, una herramienta de trabajo”. Pero, cuando le lanzo otra pregunta (“¿qué opina del auge de las corrientes espirituales, de que muchos occidentales busquen la espiritualidad en creencias de oriente?”) vuelve a hablar de la Red. “Yo soy un racionalista militante, muy militante. Creo en el pensamiento científico y la racionalidad. Antes parecía que el desarrollo tecnológico implicaba avance del pensamiento laico. Ahora estamos viendo que también sirve para difundir consignas racistas o para fomentar la superstición”. Se refiere a las cientos de miles de páginas que pululan en internet sobre astrología y otras supuestas formas de entrever el futuro, tan de moda en estos tiempos milenaristas.

Por último, una pregunta inevitable: ¿Algún libro en perspectiva? Sonríe y contesta cortésmente: “Estoy empezando una novela, pero no puedo hablar de ella porque es todavía una cosa demasiado quebradiza”.

*Termina la entrevista y salgo a la calle. Hace un magnífico día de verano; la temperatura es muy suave para estas fechas; Madrid se ha convertido en una ciudad a medio gas, donde pasear resulta más agradable que de costumbre. Bajo por Francisco Silvela, llevo a la plaza Manuel Becerra, tomo la calle de Alcalá en dirección a la plaza de Ventas, cruzo la M-30 por un paso elevado y acabo en una terraza de una anónima plaza del barrio del Carmen. Aparece una camarera negra, con acento portugués, exhibiendo una hospitalaria sonrisa. Pido una cerveza y comienzo a tomar notas con las que perfilar esta entrevista que termina, precisamente, en el mismo momento en que comencé a escribirla. ■*





patrimonio

# José María García de Paredes

## y el Auditorio Manuel de Falla

Fernando Acale

En el año 2003 se cumplió el veinticinco aniversario de la construcción del Centro Cultural Manuel de Falla, y con tal motivo la Delegación Provincial de Cultura de la Junta de Andalucía, en colaboración con el Laboratorio de Restauración Arquitectónica de la Universidad de Granada, dirigido por el profesor Javier Gallego Roca, han realizado el informe para la declaración como Bien de Interés Cultural de dicho edificio, siendo el primero, construido en Granada en la segunda mitad del siglo XX, que recibe este grado de protección.

La próxima declaración del Centro Cultural (1975-1978) se une a la del cercano Carmen de la Fundación Rodríguez Acosta (1900-1930), declarado en 1982, por Real Decreto de 22 de diciembre, Monumento Histórico-Artístico, denominación equivalente a la de B.I.C. La consideración de los dos edificios como *Monumento* supone el reconocimiento hacia dos formas de expresión arquitectónica, separadas en el tiempo pero unidas por un criterio creativo común, consistente en el respeto y la integración del edificio en el paisaje de la ciudad. Un reconocimiento que se hace extensivo también a la figura de sus autores, Teodoro Anasagasti y Felipe Giménez Lacal, en el caso de la Fundación, y José María García de Paredes, en el del Centro Cultural.

La construcción del Centro Cultural Manuel de Falla estuvo rodeada de polémica, como suele ocurrir con muchos de los grandes proyectos arquitectónicos de nuestro tiempo, e incluso en eso fue moderno. Preocupado por la integración en el entorno y por la perfección acústica del auditorio, el resultado es, en palabras de Giancarlo De Carlo, “*un edificio magistral*”, constituyendo uno de los principales exponentes de la arquitectura española de los primeros años de la democracia. Y como tal, lo define Josep Lluís Sert, cuando en junio de 1979 publica en la revista *Spazio e Società* su artículo “Un centro per la musica e per il progresso della società”.

Manuel de Falla decía que la música para comprenderla había que vivirla y esta idea fue trasladada al campo de la arquitectura en el pensamiento de García de Paredes, que vivió el edificio durante toda una década, detectando aquellos aspectos que podrían mejorarse si tuviera la oportunidad de realizar nuevamente el proyecto. El arquitecto era consciente de la *irrepetibilidad* de la arquitectura, como principio de distinción con el resto de las Artes, pero un lamentable incendio acontecido la tarde del 11 de agosto de 1986, le brindó la oportunidad de reconstruir el Auditorio, que de esta forma renacía entre las cenizas, tal y como le ocurriera a la Fenice de Venecia, después del incendio de 1836 y, más recientemente, al Liceo de Barcelona.

Externamente el Centro Cultural Manuel de Falla destaca por su forma orgánica, adaptándose a la ladera, mediante un volumen de aspecto fragmentado, que proporciona al edificio una escala coherente con el lugar donde se inserta. La utilización de materiales cerámicos, ladrillo visto en los muros y teja árabe en las cubiertas, favorecen la integración del edificio en el paisaje, como un elemento casi natural. A ello contribuyen las terrazas que presenta hacia la ciudad que, sin renunciar a un lenguaje arquitectónico contemporáneo, consigue suavizar las formas del gran volumen

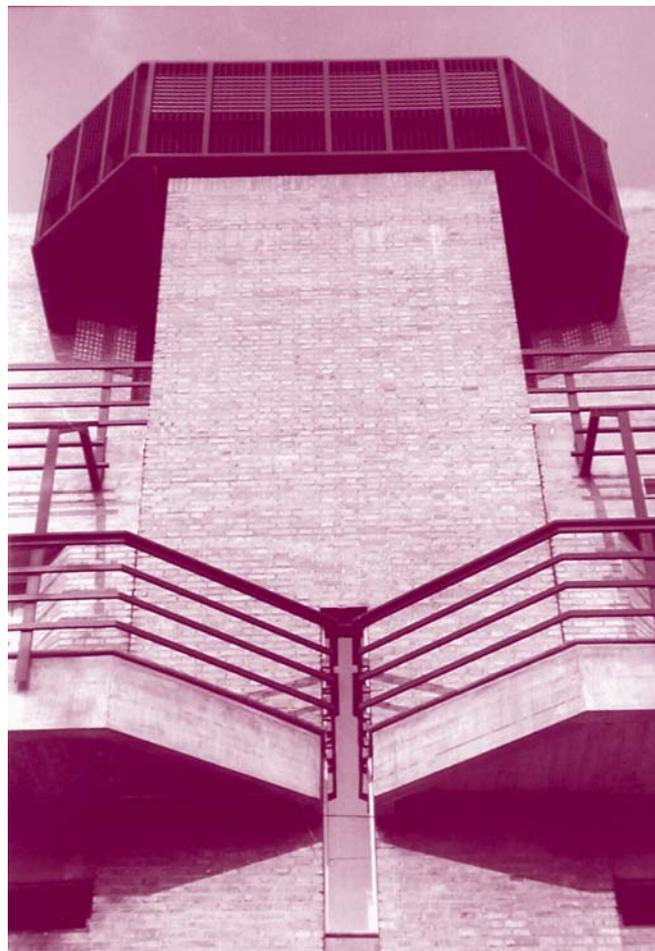


Imagen del edificio realizada por José María García de Paredes (Archivo Manuel de Falla)

de la sala de conciertos, a la vez que recupera elementos pertenecientes a la condición intrínseca de los barrios altos de la ciudad, con una sintaxis que reinterpreta miradores y plazuelas, para conformarse como una entidad identificativa por sí misma de su emplazamiento.

La adecuación de la sección del edificio al terreno de la colina, permite obtener visuales que se aproximan a lo paradójico, como la imagen que ofrece hacia el Paseo de los Mártires, donde se asemeja a una tapia, únicamente perforada en su desarrollo por el Mirador de Melisendra, lugar inequívocamente urbano que otorga al edificio, desde dicho Paseo, las cualidades de una atalaya, desde donde poder contemplar el paisaje urbano de la ciudad, con una vista idéntica a la existente desde el jardín de la casa de Manuel de Falla. La captación del paisaje como cualidad arquitectónica se manifiesta en todo el frente sur del edificio, gracias al juego de paratas escalonadas que configuran su espacio a partir del preciso instante en que la imagen de la ciudad se presenta.

El acceso al edificio desde el Paseo de los Mártires, junto al pabellón de entrada, en otro tiempo estudio del pintor José Guerrero, evoca a los accesos de los cármenes granadinos situados en ladera, en los que la entrada se halla situada en el punto más alto, para luego bajar hasta un jardín, de suelo terrizo, que en el Centro Cultural Manuel de Falla se presenta como una arquitectura en sí misma con volúmenes vegetales y arriates, mezcla de la sensibilidad de los jardines granadinos, con un concepto de jardín más moderno, donde las diferentes texturas y los juegos de luces ponen en valor la simple acción de la proximidad al edificio. Y nuevamente es aquí donde la maestría de García de Paredes envuelve al espacio con una entrada que se aproxima a la escala humana, como antesala del gran volumen que encierra la sala de conciertos.

En el interior del edificio, el arquitecto da respuesta a múltiples condicionantes, de los que se sirve para estructurar el proyecto. El complejo programa de usos y la adaptación a la topografía se manifiestan desde el propio *foyer*, desde el que se visualiza un gran vestíbulo inferior. En él, García de Paredes propuso colocar veinte de las veinticuatro vitrinas de perfecta geometría, diseñadas por él mismo para la exposición sobre Manuel de Falla celebrada en el refectorio del Monasterio de San Jerónimo en 1962, aunque finalmente este espacio fue destinado a albergar exposiciones itinerantes, acogiendo en primer lugar, como no podía ser de otra manera, una retrospectiva sobre José Guerrero.

Las perspectivas se cruzan en el vestíbulo inferior y en el *foyer*, en los que únicamente la luz procedente de la sucesión de lucernarios y la rítmica secuencia que establece la estructura del techo, dinamizan un espacio en el que el tiempo se detiene, en un intento por fijar la imagen precisa del depurado espacio creado por García de Paredes, como antesala del auditorio propiamente dicho.

La sala de conciertos es el espacio que ejemplifica mejor la calidad del edificio. Realizada con materiales austeros, el resultado es inmejorable, ya no sólo por la naturaleza espacial de la sala, sino también por el excelente resultado acústico obtenido, con un tiempo de reverberación optimizado para la música de Manuel de Falla. El incendio de 1986 afectó completamente a este espacio, quedando íntegramente calcinado. En la reconstrucción, el arquitecto, pudo corregir pequeños errores de cálculo en el afinado de los paneles acústicos, mejorando igualmente algunos aspectos formales de la sala, que consistieron básicamente en la modificación del sistema de elevación del escenario, el cambio de ubicación de las cabinas de traducción y la construcción en su lugar de un nuevo cuerpo de palcos.

Posteriormente vendrían los proyectos de construcción del nuevo pabellón en el jardín para el Archivo Manuel de Falla y la colocación en la sala de conciertos del magnífico órgano diseñado por Gabriel Blancafort y costado por el propio José María García de Paredes, instrumento que nunca llegaría a oír el arquitecto, debido a su repentino fallecimiento el 6 de febrero de 1990.

García de Paredes amaba tanto la música y la arquitectura que inventó una forma de aunar ambas artes. Tras la experiencia sobrecogedora de la creación del auditorio granadino, García de Paredes se convirtió en un prestigioso Luthier, un maestro en el arte de construir Auditorios, considerados estos, por él mismo, como los más complejos instrumentos acústicos existentes. Después del de Granada, realizaría los proyectos para los auditorios de Madrid, Valencia, Cuenca y Murcia.

Rafael Moneo, en su artículo "Ricordo di García de Paredes" publicado en *Spazio e Società* a los pocos días del fallecimiento del arquitecto, definía su obra arquitectónica siguiendo dos parámetros: la razón y la medida, cualidades indiscutibles de toda su obra, que se manifiestan de manera especial en el proyecto del Auditorio Manuel de Falla. Y yo añadiría también la elocuencia, presente a lo largo y ancho de su extensa obra y de su pequeña y a la vez inmensa persona, como demostró tantas veces y en una de las últimas ocasiones, en el discurso de entrega del Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España de la Medalla de Oro de la Arquitectura 1989 a Francisco Sáenz de Oíza, en que lo describía como "...un caballero oriundo del Reino de Navarra... enjuto de carnes, blanco de tez, mirar tan acerado como la hoja de su espada, platicar nervioso y es fama que combatía a cara descubierta con la celada de su yelmo siempre alzada sobre la ancha frente..." descripción que bien pudiera ser utilizada para sí mismo, con la única diferencia de que García de Paredes nació en Sevilla, adquirió la razón de su arquitectura en Madrid, como apuntaba Moneo, aprendió la medida en Roma y amó profundamente la ciudad de Granada.

Un día antes de su muerte, el 5 de febrero de 1990, García de Paredes se encontraba en Madrid en un acto de homenaje a Luis Moya, fallecido diez días antes, y nueva-



Imagen del vestíbulo del edificio

Fernando Acalle

mente son sus palabras hacia otro maestro, las que sirven para definirlo a él mismo, utilizando en esta ocasión un fragmento de los principios de la arquitectura- filosófica del Vastu Vidya:

"El Arquitecto debe ser capaz de construir. Debe ser experto en todos los tratados técnicos. No debe tener los miembros del cuerpo demasiado pequeños ni demasiado grandes. Debe ser piadoso y comprensivo, sin malicia ni envidia; debe amar la Música; ser de buena familia; entendido en Matemáticas y en Historia; tener el ánimo alegre y sin avaricia; comprender la pintura de todos los países; ser sincero; saber dominar sus sentidos; no tener enfermedades; no ser negligente; no tener los siete vicios; tener un hermoso nombre; ser sólido en las amistades. Tal es aquel que alcanza la otra orilla del océano de la ciencia de construir".

El arquitecto hizo de la imagen exterior del Auditorio Manuel de Falla un discurso arquitectónico capaz de conciliar la arquitectura contemporánea y el patrimonio histórico de la ciudad y es ahora cuando traspasa la línea que separa los dos ámbitos, demostrando que la arquitectura contemporánea tiene la posibilidad de reconstruir el diálogo interrumpido entre la arquitectura y su "ambiente sensible". La declaración como B.I.C. del Auditorio Manuel de Falla es una gran noticia para la ciudad y para el propio edificio, que de esta forma será protegido ante cualquier propuesta que suponga una agresión hacia su integridad, conservándose así el proyecto que García de Paredes imaginó durante tanto tiempo, tejiendo y destejiendo, como un músico imagina una compleja pieza musical. El 20 de febrero pasado García de Paredes habría cumplido ochenta años. ■



Mirador de Melisendra

Fernando Acalle



José Ortega López

# Memoria confiscada

## de la guerra civil española



piniones

Existe hoy en España un proceso de recuperación de la memoria y del conocimiento de la cruel realidad de la guerra civil, el acontecimiento que más pasión y debate ha suscitado dentro y fuera de España. Historiadores, ensayistas y novelistas siguen escudriñando el pasado para combatir la desmemoria y curar la amnesia que todavía hoy sigue padeciendo la sociedad española en torno a la guerra, la posguerra y la transición. Esta corrió un velo sobre la memoria para conseguir la reconciliación para lo cual fue necesario concertar el “pacto del olvido” que denunciara Manuel Vázquez Montalbán. El Partido Socialista se quería ganar a las clases medias provenientes del franquismo, y en la política de “punto final” renunció a los postulados de la izquierda. Este silencio de la izquierda significó la continuación de la versión conservadora de nuestra historia. Los defensores de esta tesis no querían rescatar la memoria histórica durante la transición, porque es lo que, según ellos, ha permitido la reconciliación de vencedores y vencidos. Hay quienes creen (como los escritores a los que vamos a referirnos) que el consenso basado en el olvido fue un error político y una injusticia para los vencidos que todavía no han recibido el reconocimiento que merecen. La derecha se justifica diciendo que ambos bandos tuvieron la misma responsabilidad, pero la historia desmiente este juicio.

Se sacrificó la memoria por un deseo consensuado de modernización, es decir, para facilitar la construcción de la democracia. “La transición”, afirma Vicenç Navarro (*Bienestar insuficiente, democracia incompleta*, 2004) “fue un pacto político para borrar las responsabilidades, incluidas las morales, las simbólicas. Además de amnistía se decidió que hubiese amnesia”. El franquismo no fue derrotado sino que ha sido transformado, adaptándose al hecho democrático. El Partido Popular nunca hizo una denuncia formal del régimen franquista, y en 1999 se negó a apoyar una propuesta parlamentaria de condenar el golpe militar de 1936. El portavoz en el Congreso de los Diputados, Luis de Grandes, en diciembre de 2003, consideró esa petición como un “revival de naftalina”. En fecha reciente, 17 asociaciones han suscri-

to un documento para reivindicar al Gobierno socialista la necesidad de recordar y sacar a la luz la represión franquista y los hechos en que se materializó la misma, principalmente las represalias y el exterminio contra la población civil.

Mientras que las derechas han continuado promoviendo una subversión sesgada de la historia de España, las izquierdas han silenciado hasta muy recientemente su propia historia. La interpretación conservadora de la historia de España ha dominado igualmente en las escuelas públicas. Es revelador que recientemente cuatro institutos de secundaria de Granada organizaran la “Semana de la memoria histórica” para acercar a los alumnos a una visión de la España republicana. En una encuesta reciente acerca del conocimiento por parte de los jóvenes europeos de su pasado reciente, España y Austria eran los países donde la juventud tenía menos competencia en esta materia y Alemania e Italia los que más.

Un importante elemento aglutinador de la derecha española ha sido el nacionalcatolicismo. La Iglesia, triunfalista y sempiterna cómplice del poder terrenal, nunca ha condenado al régimen franquista y se continúan las canonizaciones, como la de Escrivá de Balaguer, fundador del Opus Dei, y de muchos mártires de la Cruzada. La mitología franquista es promovida por los medios de comunicación estatales, como el caso de *Los mitos de la Guerra Civil* de Pío Moa, y todavía existen calles y plazas con el nombre del dictador. La “Fundación Francisco Franco”, creada en 1977, y subvencionada por el Ministerio de Cultura, está dedicada a “divulgar el pensamiento político” del caudillo.

Los muertos del bando franquista tuvieron un entierro digno, mientras que a los derrotados se les condenó al olvido. El Ministerio de Defensa honra a los caídos mediante un convenio firmado en 1995 con una organización alemana para recuperar los cadáveres de los soldados españoles muertos en Leningrado. Cerca de 25 años tardaron en Alemania en revisar la realidad del nazismo. En Francia costó algo más saber lo que ocurrió con los colaboradores de Hitler. Y tras un poco más de un cuarto de siglo empieza a salir en España la verdadera historia del franquismo, que se ha conservado en miles de víctimas que durante años han tenido miedo de hablar. Ahora esos testimonios están sacando a la luz algunos de los episodios más oscuros de aquellos años, tales como la existencia de campos de concentración, las acciones de la guerrilla antifranquista y los cientos de fosas comunes que guardan los restos de 30.000 enemigos de la dictadura franquista. La “Asociación para la recuperación de la memoria histórica” fue fundada en 2000 para el rescate y la dignificación de las víctimas del bando derrotado enterradas en las llamadas “fosas del olvido”. La exhumación de estos 30.000 cuerpos se ha venido realizando en Asturias, León y Toledo sin la cooperación del Partido Popular, y la participación de voluntarios españoles y extranjeros. Entre Vízcar y Alfacer se calcula que hay 1000 fusilados. Las víctimas de la represión franquista, según el historiador Paul Preston, que prepara un texto sobre el holocausto español, ascenderían a 100.000. En España faltan, como en Argentina, Chile y Sudáfrica, comisiones de la verdad o la conciliación para que los crímenes no queden sin recordatorio y se evite la misma tragedia. Es paradójico que el juez Garzón



Robert Capa. Tropas republicanas huyendo hacia Francia. Marzo de 1939.

tuviera mucho empeño en juzgar a Pinochet, mientras que los familiares de los desaparecidos en la guerra civil tienen que solicitar la ayuda de las Naciones Unidas.

La guerra civil viene marcando la vida política del país y permanece en el fondo de las educaciones sentimentales, tanto de los que hicieron la guerra como las de los que la sufrieron. Desde el punto de vista literario, este conflicto es un tema preferentemente cultivado por los defensores de la República.

Para los escritores a los que brevemente aludiremos, la literatura sirve para plantearse con franqueza un sentido crítico de lo que no quiere o no puede hacer la historia que se pretende científica. Los héroes de estas ficciones, de alguna manera, restablecen la verdad histórica. Esta y la ficción no son incompatibles. Son dos géneros porosos que mutuamente se enriquecen, pues la historia se interpreta y se recompone valiéndose de recursos estéticos. Rescatar e inventar el pasado son dos procesos complementarios, ya que lo que se reconstruye no es lo ocurrido antes tal cual, sino la visión de aquello. El fenómeno de la recuperación de la memoria constituye, pues, un proceso socio-político, vertebrado por un compromiso ideológico, así como la ficción literaria con pretensión histórica. Toda la novela española publicada dentro y fuera de España a partir del comienzo de la guerra civil está condicionada por ésta. Brevemente nos referiremos a algunos de los autores que, a nuestro juicio, son imprescindibles para entender las raíces y las funestas consecuencias de este conflicto. Los primeros serían los representantes del exilio: Arturo Barea (*La forja de un rebelde*), Max Aub con sus *Campos*, Sender (*Réquiem por un campesino español*) y *La cabeza del cordero*, del ilustre escritor granadino aún vivo testigo de aquellos hechos. Algunos autores de la “Generación de 1950” siguen cultivando este tema. Tal es el caso de Juan Eduardo Zúñiga, autor de *Capital de la gloria* (2002), título que completa su trilogía sobre los relatos de la guerra. Sus personajes sometidos al destino de los vencidos luchan contra la degradación en que se abisma Madrid, buscando el amor, la pasión y la ilusión. De la lectura de este texto se desprende la necesidad de mantener la memoria para no romper la continuidad histórica y luchar contra el olvido, porque perder la memoria equivale a renunciar a la identidad, ya que somos lo que recordamos. A la “Generación del Medio Siglo” también pertenece Juan Marsé. *Si te dicen que caí* (1973), título tomado del himno franquista “Cara al sol”, podría ser considerada como la novela emblemática de este momento de la exhumación del pasado, es decir, de la recuperación de la memoria confiscada. Esta recreación de la memoria de la guerra en Barcelona se continúa en *El embrujo de Shangai* (1993), novela que constituye una dolorosa indagación en la memoria de los vencidos. Y en *Rabos de lagartija* (2000) prosigue la crónica triste y desgarrada de la posguerra. La memoria personal del autor se salvaguarda en los “aventis”, es decir, peripecias o aventuras que introducen los narradores para compensar una realidad degradada. La recreación autobiográfica en *Autobiografía del general Franco* (1992) de Vázquez Montalbán tiene un poder cognoscitivo tanto para el propio fabulador, que trata de asumir unas vivencias históricas e intrahistóricas, como para el lector. La recreación de la represiva sociedad del franquismo provocadora de comportamientos neuróticos, la trata de superar el escritor mediante un análisis profundo de su pasado, el cual está irremediamente unido a la figura castrante del dictador. En última instancia, no se trata de reproducir frías y neutras situaciones históricas, sino de otorgar un sentido a la memoria individual y colectiva de España. Por otra parte, en su compartido viaje autobiográfico, Manuel Pombo (Vázquez Montalbán) se queja de que se está olvidando el franquismo, “y olvidar el franquismo significa olvidar el antifranquismo, el esfuerzo cultural ético más generoso, melancólico y heroico en el que resistieron puñados de mujeres y hombres” (p. 662).

En la actual corriente novelística del revisionismo historicista hay nombres clave como Javier Cercas, Manuel Rivas y Dulce Chacón. *Soldados de Salamina* (2003), del

primero, es una especie de autobiografía de Sánchez Mazas y por extensión de la naturaleza del falangismo, “o más exactamente de los motivos que indujeron al puñado de hombres cultos y refinados que fundaron la Falange a lanzar al país a una furiosa orgía de sangre” (p. 143). Miralles, el miliciano comunista, es el héroe de la novela. En su lucha contra la desmemoria, “el peor virus del pueblo”, tiene un recuerdo para sus compañeros muertos: “No hay ni va a haber nunca ninguna calle miserable de ningún pueblo miserable de ninguna mierda de país que vaya a llevar el nombre de alguno de ellos” (p. 201). Conforme se desvanece la figura de Sánchez Mazas surge la de Miralles, combatiente que lucha por la democracia. Al final, al lado de la memoria de los vencedores se va erigiendo la de los vencidos.

El conductor de la memoria es el lápiz en *El lápiz del carpintero* (1998), de Manuel Rivas. En este relato, dotado de una gran inspiración lírica, el amor va ocupando el vacío de la desesperanza en las cárceles franquistas. Más que la circunstancia de la novela—relatos de presos republicanos en la zona franquista— importa en este texto el trasfondo psicológico de los personajes. Al testimonio del republicano Daniel da Barca, cuya memoria recoge un reportero, se contraponen el pensamiento del carcelero Herbal. Éste se ve asediado por la sombra de su última víctima, un pintor republicano del que heredó un lápiz, que le acompaña desde entonces como una especie de transmisor de su conciencia. Después de *Cielos de barro* (2000), una visión valiente de la guerra civil en su propio pueblo, Dulce Chacón ha recogido con gran sensibilidad en *La voz dormida* (2002) numerosos testimonios de las españolas que perdieron la guerra. Se trata de rescatar la historia silenciada de las mujeres víctimas del fascismo relatando los sufrimientos de los vencidos, ya que de ensalzar a los vencedores se encargó el franquismo durante cuarenta años. Hortensia, una de las protagonistas, miliciana en la guerra y guerrillera en la posguerra, declara que hay que sobrevivir para testimoniar el horror: “Sobrevivir. Y contar la historia, para que la locura no acompañe al silencio” (p. 213). Y en la postdata que Julia envía a su madre el día de su muerte leemos: “Que mi nombre no se borre en la historia” (p. 199).

Los narradores aquí mencionados, desde distintas perspectivas estéticas, han reivindicado la memoria histórica como signo de calidad democrática, porque es peligrosos para un país borrar su pasado. La memoria para éstos, y otros escritores no incluidos en nuestro trabajo, no es el territorio de la nostalgia, sino de la esperanza, el lugar donde se siguen encontrando los que sufrieron el dolor de una guerra y posguerra cruentas. ■



Alfonso Sánchez Portela. Celebrando la entrada de las tropas rebeldes en Madrid. Abril 1939.



Milena Rodríguez  
Gutiérrez

# Seis caras de Raúl Rivero

## 1. El hombre

Debo empezar aclarando que no escribo este artículo desde una posición neutral, equidistante. Soy cubana y no islandesa. Por lo tanto, esa posición hipotética, suponiendo que existiera, me resulta imposible de asumir. Pero, además, Raúl Rivero no es para mí una voz sin rostro en unos versos; ni siquiera, aunque lo sea, un mero símbolo de la resistencia o de la lucha por la libertad del pueblo cubano. Es, sobre todo, un hombre de carne y hueso, alguien a quien conozco y admiro, a quien he escuchado hablar, reírse, contar chistes (una de sus ocupaciones favoritas), y que ahora se está pudriendo en una cárcel por tener el coraje de poner por escrito lo que muchos cubanos pensamos y no nos atrevemos a decir.

Hechas estas necesarias observaciones, paso a contar lo que puedo decir del hombre llamado Raúl Rivero, unas pocas cosas limitadas y parciales (por otro lado, como casi todo lo que puede uno decir sobre alguien o, incluso, sobre sí mismo).

Quizás los rasgos más llamativos del hombre llamado Raúl Rivero sean su simpatía y su agudo e incisivo sentido del humor. Raúl es —era, según dicen ha bajado veinte kilos en la cárcel— un gordo simpático, inteligente, irónico. Sus ironías tocaban a veces al poder. Al menos, en el mundillo intelectual cubano circulaban diversas “leyendas” sobre sus “hazañas”. Una de ellas era el nombre que había dado al que fue en una época Secretario de la UNEAC (la Unión de Escritores y Artistas de Cuba), un oscuro burócrata de la política de apellido Santana, a quien Raúl había apodado “Santanás”, con el beneplácito de gran parte de los intelectuales cubanos. Dicen que un día llegó a decirle a este burócrata: “Tú eres la única persona que ha conseguido dividir a los escritores cubanos en dos bandos: los que quieren *arrastrarte* por 17 y los que prefieren hacerlo por H” (17 y H son las calles en las que se sitúa la sede de la UNEAC).

Pero hay otro rasgo del hombre llamado Raúl Rivero que me gustaría destacar, un rasgo no de humor, sino de seriedad y honestidad, que corresponde al Raúl de finales de los 90, ese que ya había elegido claramente el camino de la disidencia: Raúl dejó de frecuentar a sus amigos para no comprometerlos. Apenas llamaba por teléfono ni visitaba a nadie. “Paranoico”, le llamaban entre ellos sus amigos en voz alta; sin atreverse, desde luego, a romper la regla establecida por Raúl.

## 2. El poeta

La poesía de Raúl, como él mismo, está llena de inteligencia, de fuerza, de sentido del humor. Coloquialismo, conversacionalismo, cotidianidad, son algunas de las características de su poesía, que lo identifican con el grupo poético al que pertenece, la llamada “Generación del *Caimán*



*Barbudo*” (revista cubana de literatura fundada en 1966 por Jesús Díaz) y en la que se incluyen nombres como los de Luis Rogelio Noguerras o Guillermo Rodríguez Rivera. Pero hay también en la obra de Raúl influencias de grandes poetas cubanos, como Martí o Dulce María Loynaz.

Es cierto, sin embargo, que algunos de sus poemas de aquellos años —sobre todo los de los libros primeros— se han quedado antiguos. Escritos dentro de una etapa de su obra que podríamos llamar “de la inocencia, del paraíso aún no perdido”, reflejan unas circunstancias, a veces no muy elaboradas literariamente (como muchos de los poemas que se escribieron en la Cuba de entonces desde el fervor revolucionario), que ahora suenan demasiado lejanas. Hay, sin embargo, unos cuantos poemas que siguen vivos. A mí me gustan especialmente los de amor, como “Donde clamo por Ángela”, que

termina con ese verso atrevido y emocionante: “Ángela, amor, hija de la gran puta, vuelve a darme tu fiebre”; o el irónico “Epidrama”: “El amor, oh Grisel, no se busca, el amor es como el no hit no rum, o como la militancia del Partido” (la frase en inglés pertenece al vocabulario pelotero, o del béisbol, y se traduciría como: cero *hit*, cero carrera); o el excelente “Dazibao”, en el que Raúl consigue conjugar con gran acierto los presupuestos colectivos revolucionarios y los intereses individuales: “Que las masas populares odien a esta mujer / y los organismos del Estado / rompan por decreto especial / sus contactos con ella. (...) En este muro la denuncio ante el pueblo / aquí expongo que me dejó una tarde / sin previo aviso / sin habla y sin amor”.

La “segunda época” de la poesía de Raúl Rivero comienza en los años 90. Esta es ya la “etapa del paraíso perdido” y los poemarios que a ella pertenecen deben editarse fuera de Cuba. En estos libros, el optimismo se ha transformado en un profundo escepticismo, en hondo desencanto. El poeta que antes cantaba en actitud triunfal, se dedica ahora a denunciar, o a describir el fracaso. Uno de los poemas emblemáticos de esta nueva época, incluido en el libro *Firmado en La Habana*, de 1996, es el espléndido “Preguntas”, que podría resumir el sentimiento de fracaso de la generación de Raúl ante la Revolución cubana: “Por qué, Adelaida, me tengo que morir / en esta selva / donde yo mismo alimenté / las fieras / donde puedo escuchar hasta mi voz / en el horrendo concierto de la calle. (...) Por qué me tengo que morir / no en mi patria / sino en las ruinas de este país / que casi no conozco.” Una voz más serena y clasicista es la que aparece, sin embargo, en sus últimos poemas publicados, los del libro *Recuerdos olvidados*, editado en España en 2003. El mismo motivo de “Preguntas” lo encontramos así en el precioso “Soneto”, contado de otro modo: “Puedes mirar, ya aquí no queda nada / Una planicie, la hojarasca, el viento / Un inventario de resentimiento / Bajo

un temporal de agua pasada. (...) Mira otra vez la nada sumergida / El mundo que deshizo el entramado / Gaseoso, fantasmal, desvanecido. / Ya no quedan ni huellas de esa vida / Sólo la sal del llanto derramado / Por la oscura región de nuestro olvido.”

### 3. El periodista

Reconozco que en Cuba nunca seguí muy de cerca la labor del periodista *oficial* llamado Raúl Rivero. Sé que durante algunos años fue corresponsal de *Prensa Latina*, la agencia nacional de noticias cubana, en la Unión Soviética; un cargo, sin duda, de confianza política. El periodismo, en Cuba, con excepciones muy contadas, es una tarea que goza de escasísimo prestigio entre los ciudadanos de a pie: Si hay algún sitio donde todo marcha bien, donde se construye de veras el socialismo, ese sitio es el noticiero y, por supuesto, los periódicos. Allí, todo son éxitos y victorias. Porque, como ya se sabe, en Cuba todos los medios de comunicación son gubernamentales. Por eso, la labor periodística más significativa de Raúl, esa por la que ha sido encarcelado, es la que comenzó en los años 90, como periodista independiente. “Hermosa imprudencia” llamó Raúl alguna vez a esta labor, parafraseando a Gastón Baquero. Y él mismo justifica este trabajo en uno de sus artículos como periodista independiente, el titulado “Internet y el indio Hatuey”: “No es el periodismo una embajada de Dios. Pero una comunidad o un país sin prensa libre puede convertirse en un campamento militar o en una parcela de la arbitrariedad.”

### 4. El disidente

El año en que comenzó la disidencia exterior (o exteriorizada) de Raúl Rivero fue 1991, aquel en que se escribió la conocida como “Carta de los diez”. Aquel año, diez intelectuales cubanos, entre ellos tres valiosos poetas como Manuel Díaz Martínez, el propio Raúl y María Elena Cruz Varela, firmaron una Carta en la que se atrevían a pedir algunas reformas económicas y políticas ante la gravísima crisis abierta en Cuba por la caída del campo socialista. Aquella carta nunca se publicó en Cuba, a pesar de que sus autores la enviaron al *Granma*. En su lugar, apareció una *respuesta* en ese periódico bajo el título “Una nueva maniobra de la CIA”, en la que se acusaba a esas personas de ser “los herederos del anexionismo”, una estrategia practicada sistemáticamente por el gobierno de Fidel Castro, desde la temprana fecha de 1959 con el Comandante Huber Matos, para desacreditar a cualquier cubano que se atreva a “desafiar” lo establecido. La “estrategia de la calumnia”, habría que llamarla. Amenazados, acorralados, difamados, repudiados por las organizaciones oficiales de periodistas y escritores cubanos, expulsados de sus trabajos, todos los autores de aquella Carta “eligieron” el exilio. Con una excepción, Raúl Rivero, que decidió quedarse, contra todo pronóstico y sentido común.

Después de aquella carta, Raúl fue condenado al ostracismo total, se convirtió en poco más que un paria en su propio país. Y comenzó la “labor disidente”, esa por la que ha sido encarcelado, una labor absolutamente normal en la mayoría de los países del mundo: publicar artículos perio-

dísticos. Es cierto que los publicaba en periódicos y revistas “extranjeros”. Pero eso no es culpa de Raúl, sino del Estado cubano, que allí es dueño de toda la prensa. ¿Dónde iban pues a tener interés los trabajos de Raúl? Pues, lógicamente, los sitios posibles eran los periódicos y revistas de y para cubanos que no pertenecen al Estado cubano; los fundados por cubanos necesariamente fuera de Cuba, porque en su país les está prohibido, como *Encuentro de la Cultura Cubana* y la *Revista Hispano-Cubana*, en Madrid; o *El Nuevo Herald*, de Miami. Para colmo, Raúl no se conformó con esto, sino que tuvo, además, la osadía que no habían tenido otros: fundar, dentro de Cuba, una agencia de noticias y dos revistas independientes.

¿Y de qué hablan esos artículos? Pues de las cosas “feas” de las que en Cuba no se habla: la miseria de los muy humildes; las diferencias de clase en Cuba; la falta de derechos de los gay; la persecución y represión de los opositores pacíficos; la demagogia oficial cubana; la necesidad de la prensa libre; el deseo de libertad. Temas, de más está decirlo, absolutamente prohibidos en el *Granma*.

### 5. El preso de conciencia

Quien lea la causa por la que se condena a Raúl Rivero podrá ser sacudido por diversos sentimientos: vergüenza, ira, incredulidad: ¿Hay algún país respetable en el que exista un delito denominado “Actos contra la independencia o la integridad territorial del Estado”? ¿Constituyen pruebas para condenar a alguien a 20 años de cárcel “materiales subversivos” como una radio marca Sony, una grabadora, una máquina de escribir, o un sobre de artículos periodísticos? Pero en un país como Cuba esas cosas pueden ocurrir; llevan, de hecho, demasiado tiempo ocurriendo.

Así que allí está Raúl, a más de 400 kilómetros de su familia, cumpliendo una condena del gobierno cubano, a pesar de haber sido declarado preso de conciencia por Amnistía Internacional.

### 6. El símbolo

Hay varias razones por las que alguien llega a convertirse en un símbolo. En primer lugar, porque representa el pensamiento, las ideas de muchos. Si, además, esas ideas están perseguidas o son ilegales, las razones se multiplican.

Pero creo que hay una razón muy poderosa para el carácter simbólico que ha adquirido la figura (ya se sabe, cuando alguien se vuelve símbolo adquiere la condición de figura) de Raúl Rivero. Y es que Raúl representa claramente a la gente de izquierdas que creyó en la Revolución cubana: los cubanos y los no cubanos. Los que se quedaron, física o metafóricamente, con ella. Su desencanto es así el desencanto de todos ellos.

Hasta el año pasado, Raúl era un poeta, un periodista, un disidente casi desconocido; un hombre, en fin, admirado o despreciado (según quién lo mirara) por unos pocos. Ahora, el gobierno cubano lo ha convertido en un símbolo, un símbolo al que reconocen, y en el que se reconocen, muchos. Eso hacen las dictaduras, fabrican símbolos contra ellas mismas, símbolos que terminan, más tarde o más temprano, por derrumbarlas. ■

## Nota biográfica de Raúl Rivero

Raúl Rivero (Morón, Ciego de Ávila, Cuba, 1945) es poeta y periodista cubano. Fue redactor del semanario cultural *El Caimán Barbudo* y de la revista *Cuba Internacional*. Trabajó en Moscú como corresponsal de la agencia de noticias cubana *Prensa Latina*. Ha obtenido los Premios David y Julián del Casal, ambos de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC).

En 1995 fundó en Cuba la agencia de prensa independiente *Cuba Press*. Es vicepresidente de la Comisión de la Libertad de Prensa e Información de la Sociedad Interamericana de Prensa (SIP). Forma parte del consejo editorial de la *Revista Hispano-Cubana* y del equipo de redacción de la revista *Encuentro de la Cultura Cubana*, ambas editadas en España. En 1997 recibió el premio internacional *Reporteros Sin Fronteras* por su labor como periodista independiente.

Ha publicado en Cuba los libros de poemas *Papel de hombre*, *Poesía sobre la tierra*, *Corazón que ofrecer*, *Cierta poesía*, *Poesía pública*, *Escribo de memoria* y el libro de reportajes periodísticos *La nieve vencida*. Fuera de Cuba, se han editado sus poemarios *Firmado en La Habana*; *Puente de guitarra*, *Estudios de la naturaleza* y *Recuerdos olvidados*. Recientemente se publicó en España la recopilación de sus artículos periodísticos *Sin pan y sin palabras. A favor de la libertad en Cuba* (Península, Barcelona, 2003).

En 2003 fue condenado en Cuba a veinte años de prisión por delitos de opinión. Desde esa fecha, ha recibido numerosos premios a la libertad de expresión, entre otros, el de la UNESCO, el del periódico *El Mundo* y el de la Asociación de la Prensa de Granada.

En julio de 2004, y como apoyo a una declaración en la que se pedía la libertad de Raúl Rivero, firmada por más de 100 intelectuales españoles durante el Primer Festival de Poesía de Granada, el Ayuntamiento de Granada acordó, por unanimidad, aprobar una moción que concede refugio durante un año a Raúl Rivero por su condición de escritor perseguido en Cuba.





# Claude Couffon

en "su" Granada

A lo largo de la última semana del mes de abril 2004, la Universidad de Granada acogió a Claude Couffon. La llegada de "Don Claudio", que bien se merece ser llamado así quien no vacilara hace ya más de medio siglo —y recién estrenados sus veinte años— en investigar el silenciado asesinato de Lorca en la inquietante Granada de la post-guerra, significó un acontecimiento de relieve, uno de esos eventos donde lo intelectual se irisa con lo emotivo. Porque, en efecto, si lo intelectual está servido con el profesor Couffon, que lo fuera de la Sorbona como afamado catedrático de Literatura hispánica, director de publicaciones del Centro de investigación del Instituto de Estudios Hispánicos, agudo crítico literario con centenares de artículos en publicaciones de prestigio, poeta prologado por un Asturias, un Jorge Guillén, más aun lo es lo emotivo con este Claudio que lo fuera para sus amigos más entrañables, Miguel Ángel Asturias, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Nicolás Guillén o Rafael Alberti por citar tan sólo a unos cuantos entre los muy grandes. En Claude Couffon, nacido en la normanda ciudad de Caen en 1926, se unen dos virtudes esenciales en un intelectual auténtico, la clarividente inteligencia y la cálida pasión. Clarividencia inteligente fue que se dedicara, en un momento donde lo hispano no estaba de moda, a la investigación de una literatura que —ya lo sabemos y casi es cliché decirlo— resultó ser una de las más fecundas y creativas de todo el siglo XX, y que lo hiciera no con la fría metodicidad de un universitario al uso sino con el calor pasional que caracteriza al que se compromete con su tema hasta el tuétano. Su trayectoria profesional y humana lo ilustra con creces.

Como hispanista, su aportación ha sido destacada a la par que valiente. Admirador de Lorca no sólo leyó al asesinado poeta sino que vino a Granada, en un momento de total cerrazón franquista cuando lo lorquiano era tabú, a poner sus pasos en las huellas del crimen. Acudió a la ciudad y, como lo hiciera Brennan, pero por más dilatado período (entre 1945 y 1950), investigó, entrevistó, rebuscó entre la Huerta de San Vicente, la casa de Rosales y la Colonia cerca de Viznar, donde Lorca pasó su última noche. No sólo esto sino que hasta fotografió con una cámara de espionaje japonés los lugares de un pasado granadino que guardaban las semillas de la inspiración de Lorca y de los que hoy no queda ni rastro (por ejemplo la forja gitana del *Cante jondo*), así como las de su martirio —que fue el de tantos miles de conciudadanos suyos— en las áridas colinas de Viznar. Tanto tesón investigador le permitió publicar en *Le Figaro littéraire* del 19 de agosto de 1951 un sonado artículo sobre el fusilamiento y enterramiento del poeta, artículo que completó en 1962 con el libro *A Grenade, sur les pas de García Lorca* (Seghers, Paris, 1962), divulgado en español bajo el título *Granada y García Lorca* (Losada, Buenos Aires, 1967). Asimismo, fue al encuentro de la sombra de Miguel Hernández en su Orihuela natal, lo que le llevó a publicar inéditos de juventud así como testimonios de primera importancia sobre el poeta. Da fe de ello, su *Orihuela et Miguel Hernández* (ed. de L'Institut d'Etudes Hispaniques, Paris, 1963), publicado en español como *Orihuela y Miguel Hernández*, por las ediciones Losada. Su larga y vivísima amistad con Rafael Alberti le llevó por otra parte a escribir una sólida y exitosa biografía del gaditano publicada en la colección "Poètes d'aujourd'hui", por la parisina editorial Seghers. Así contribuyó, entre otras muchas muestras de su interés ferviente por lo español, a propagar en el ámbito francófono, una visión profunda, cercana y renovada de las Letras españolas.

Pero, quizá sea en el campo de la literatura hispanoamericana donde Couffon ha actuado con mayor clarividente pasión. Lector-divulgador de los maestros indigenistas ya consagrados, le honra sobremanera haberse anticipado a la fiebre del "realismo mágico" dando a conocer en circunstancias, a veces azarosas y en contra de la indiferencia generalizada,



las grandes plumas de García Márquez, Vargas Llosa, etc. Fue él quien introdujo este famoso “Boum”, –ficción editorial o realidad literaria– que supuso la explosión de la literatura hispanoamericana en Francia y su boga persistente, consagrada por el interés que la Universidad francesa no ha dejado de manifestar por las Letras hispanoamericanas. Onetti, Galeano, Sábato, entre otros, mucho deben también a este universitario que incansablemente se acercó a Las Américas, tanto continentales como caribeñas, para hacerse eco de los nuevos mundos literarios hispanohablantes que la francofonía tenía que descubrir. Fue Couffon, indudablemente, para Francia un Colón de las Letras americanas, almirante de estos mares hispanos que surcó hasta que se volvieran casi familiares los tesoros que de allí traía. Couffon, además, une a su amor por la ficción una predilección para la poesía ya patente desde sus comienzos lorquianos. Desde una Cuba castrista que nunca ha dejado de fascinarle y cuyo poeta nacional, Nicolás Guillén, ha divulgado con ahínco, hasta el Chile socialista de su querido Pablo Neruda, de cuya obra entera se ha hecho eco, la América de los poetas comprometidos con las luchas del pueblo ha encontrado en él un celador poco dado al desánimo. De talante progresista y contundente, Couffon es también de los que proclaman con Aragon que la mujer es el porvenir del hombre, de tal guisa que de Gabriela Mistral a Dulce Dulce María Loynaz pasando por Alejandrina Pizarnik y llegando hasta poetisas más jóvenes de rica escritura erótica tales como la mejicana Lina Zerón o la paraguaya Lourdes Espinola, nunca ha dejado de interrogar la poesía femenina.

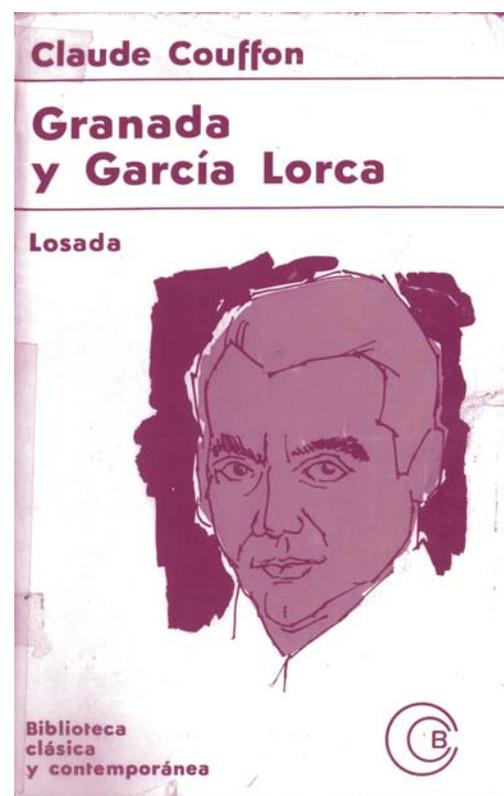


Ahora bien, todo lo arriba reseñado justifica de sobra que el profesor Couffon, docente, periodista, crítico, poeta, editor, antólogo, cuya enorme actividad alcanza las dos orillas del Atlántico y la mayor parte del siglo veinte, haya sido huésped de nuestra universidad, más aun en este año 2004 que se festeja el centenario del nacimiento de su amigo Neruda. De hecho, invitado por la Facultad de Filosofía y Letras, fue protagonista del programa “El Intelectual y su memoria”, donde prodigó sabrosas anécdotas acerca de sus vivencias con tantos literatos famosos e, invitado por el Seminario de estudios latinoamericanos, impartió una conferencia sobre un Neruda cercano despojado de las pompas de su leyenda.

Ahora bien lo que motivó, ante todo, la visita de Claude Couffon a esta “su” Granada que le viera iniciarse como hispanista, es su participación en un proyecto de traducción poética colectiva auspiciado por la universidad de Granada (FTT), la de Rouen (Francia) y la de Laval (Québec), para llevar a cabo la primera antología en lengua francesa de algunos textos del poeta Antonio Carvajal. Y dicha circunstancia no debe extrañar... porque si bien la labor de Couffon como hispanista ha sido ingente, cabe destacar que lo que le distingue con particular brillantez es su labor como traductor. La traducción literaria (ficción y poesía) ha sido, en efecto, uno de los instrumentos preferidos por Couffon para difundir y enaltecer las literaturas en lengua española. En este campo también ha sido pionero y audaz.

Como universitario, se le negaba la seriedad del ejercicio de la traducción –actividad vista como subalterna por sus colegas–, como traductor no profesional, irritaba a los profesionales que le consideraban un intruso en su campo. Pero con el apoyo, entre otros, de traductores tan destacados como Albert Benssoussan, logró que se aceptara y se valorara el combate que llevó a cabo para el reconocimiento de la eminente dignidad de la actividad traductora. Tradujo ávida e incansablemente para encauzar en un francés que se contagió de la plenitud verbal de los textos traducidos, el esplendor de la prosa y del verso que como lector disfrutaba. Algunas de las obras que tradujo se publicaron antes en la lengua de prestado que en su lengua de origen; supo traducir, antes de que fuesen galardonados con el Nobel, a escritores que en parte le deben la resonancia reconocida por el preciado premio; participó en la fundación de la “Asociación de traductores literarios de Francia”, y luchó para que la traducción literaria por no profesionales fuera reconocida y alentada a nivel universitario. La imperiosa necesidad de traducir le ha llevado así, en medio de una trepidante jubilación donde prodiga conferencias, lecturas, seminarios, traducciones etc., a crear talleres de traducción literaria en institutos de Francia para hacer partícipe de su entusiasmo (valor que se contagia) y de su experiencia (técnicas que se enseñan) a jóvenes mentes. Y no otra cosa hizo al colaborar en el proyecto de traducción colectiva previamente mencionado... proyecto que culminó en mayo del pasado curso. La labor de equipo entre un poeta grande –Carvajal–, un gran traductor –Couffon– y lúcidos aprendices de traductores, logró cuajar en un libro que, de cumplirse las expectativas, saldrá al mercado francófono en la primavera del 2005 mediante una edición en la que aunarán esfuerzos tres editoriales (Universidad de Granada, Hiperión y Seghers).

Cincuenta años después de la investigación pionera que marcó época y que inauguró una vida profesional excepcionalmente brillante al servicio del hispanismo, el paso por Granada en tan fecundas circunstancias de Claude Couffon, quizá sirva también para que se enmiende un agravio que difícilmente se explica. En efecto, este intelectual, varias veces condecorado y festejado por toda América latina, no ha recibido sin embargo ninguna distinción española oficial que rinda homenaje a su fértil labor de difusión cultural. ¡Ojalá esta visita subsane tan incomprensible olvido!





Mauricio Pastor Muñoz

# La sociedad granadina en época romana

Las fuentes antiguas que se refieren a Granada en época romana son muy escasas. Sólo Plinio y Ptolomeo, citan la ciudad. Plinio se refiere a ella como “una de las ciudades más famosas del interior, entre el Guadalquivir y la costa del Océano, sita en la parte de la Bastetania que mira hacia el mar”, y Ptolomeo la cita como la última de las 28 ciudades túrdulas del interior de la Bética. La Arqueología es complicada y difícil en Granada por la superposición de unas culturas sobre otras. Por suerte contamos con una fuente fundamental para el estudio de la sociedad romana: la epigrafía. En Granada se han encontrado interesantes testimonios epigráficos, que nos permiten reconstruir su sociedad en esta época. A través de ellos podemos conocer su vida social, política, económica, religiosa y cultural. Los epígrafes permiten, no sólo hacer un recuento de los nombres de los individuos que habitaron una ciudad, o de los dioses que adoraron, sino también comprender la historia de una ciudad y de una provincia romana y de sus relaciones con la capital del Imperio.

*Iliberis* fue municipio de derecho latino (*municipium Florentinum Iliberritanum*). No sabemos en qué momento alcanzó dicha categoría, tal vez fue durante la guerra civil entre César y Pompeyo. En ese momento debió adquirir también el epíteto de prestigio con el que se la conoce: *Florentia*. *Iliberis* disfrutó del carácter privilegiado latino por concesión de César hacia el año 45 a.C. y sus ciudadanos fueron adscritos a la tribu *Galeria*, bien atestiguada en la epigrafía, por lo que debió recibir el *ordo* municipal antes del reinado de Vespasiano. A comienzos del Imperio, *Iliberis* se incluye en la *provincia Hispania Ulterior Bética* perteneciente al *Conventus Astigitanus* y es la única ciudad granadina privilegiada en esta época.

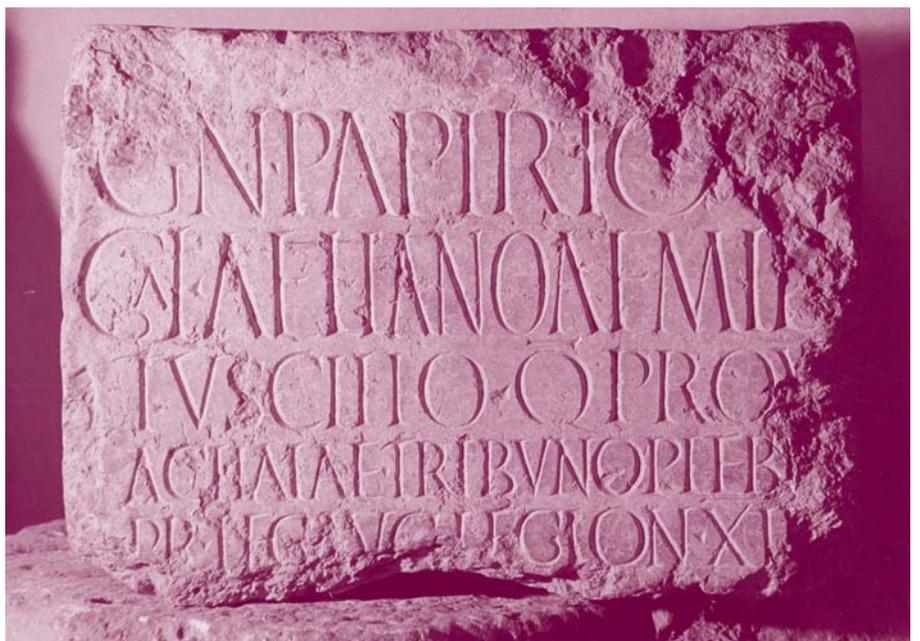
Su extraordinaria ubicación geográfica, en la Vega del Genil, facilitó su desarrollo económico, social y cultural. *Iliberis* vivió durante el Alto Imperio una nueva etapa de su historia. Desarrolló libremente los diferentes aspectos económicos, sociales, religiosos y culturales de una vida activa y floreciente, como uno de los municipios latinos integrados en las provincias del Imperio, llegando a alcanzar un relativo esplendor en el mundo provincial romano: dio a Roma ciudadanos influyentes, senadores y caballeros, emitió moneda, participó en las actividades políticas, económicas y religiosas; en definitiva, alcanzó una gran importancia en la administración municipal romana. Prueba de este desarrollo y de su riqueza son los abundantes restos arqueológicos y epigráficos, de época imperial, que han aparecido y siguen apareciendo en el Albaicín.

El problema sobre su localización está unido a la ya antigua polémica entre los que identifican *Iliberis* con la actual Granada, en el Albaycín, y los que la ubican en Atarfe, al pie de Sierra Elvira, nombre, sin discusión, heredero

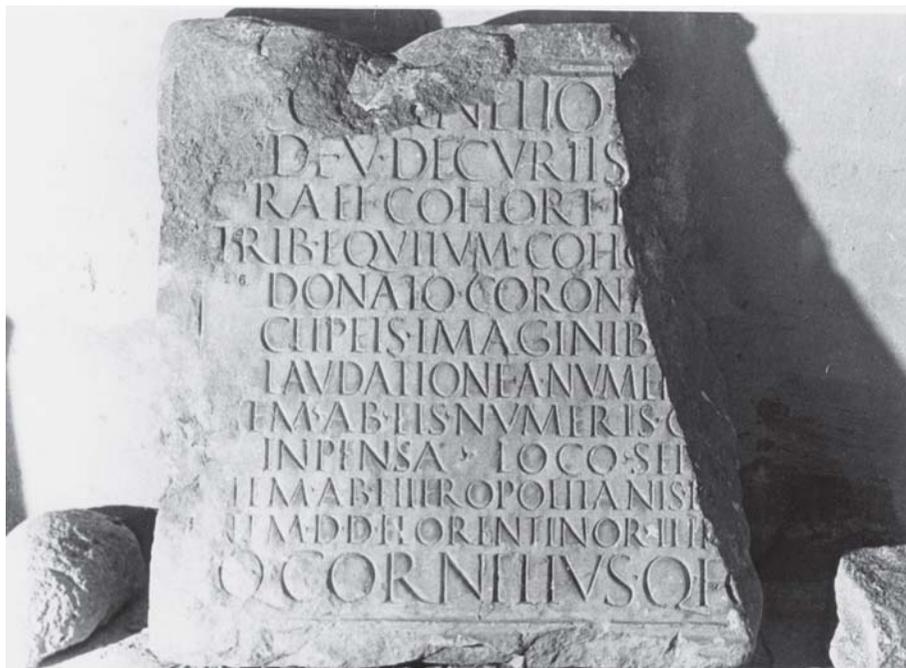
de *Iliberis* = *Ilbira* = *Elvira*. Allí y en sus alrededores han aparecido restos romanos, sin embargo, tales restos son escasos y poco significativos como para pensar que puedan corresponderse con la antigua ciudad romana de *Iliberis*, máxime si los comparamos con los encontrados en la Alcazaba Qadima, en el Albaicín.

A mediados del siglo XVIII se desarrollaron en Granada las excavaciones fraudulentas de Juan de Flores y Oddouz y sus cómplices falsarios (el canónigo Viana, Fernández de la Cruz y Cristóbal Conde) en la calle del Tesoro, junto a la Placeta de las Minas. La actuación de los falsarios dio lugar a un largo y complicado proceso judicial de los culpables que fue recogido y conservado en un famoso libro de la época que lleva el título *Razón del Juicio*.... Los falsarios fueron juzgados y condenados, pero la sentencia incluía también la destrucción de todos los objetos declarados falsos y el soterramiento de los lugares de las excavaciones, con lo que se perdieron importantes vestigios de la Granada romana. A partir de entonces los hallazgos han sido muchos por lo que se ha enriquecido el acervo arqueológico de *Iliberis*. Actualmente las nuevas excavaciones realizadas en el Albaicín, cuyos resultados aún están inéditos, nos permiten ubicar la *Iliberis* romana en el recinto del Albaicín, conocido en época árabe como Alcazaba Qadima.

En *Iliberis*, con la llegada de los romanos, se va a desarrollar una nueva sociedad. Uno de sus elementos fundamentales será la posesión de los derechos de ciudadanía romana que ostentaron sus habitantes desde el siglo I y II. Muchos de ellos ejercieron magistraturas en el municipio. La estructura social de *Iliberis* se corresponde con el modelo romano: una sociedad piramidal con dos estratos claramente delimitados: los *bonestiores* o estratos altos y los *humiliores*, o estratos bajos. Se delimitaban por sus relaciones económicas, cargos políticos, prestigio social y formas organizativas. Los estratos superiores de la pirámide, los menos numero-



Inscripción de Cn. Papirio Aeliano Aemilio Tuscillo. María de la Miel. El Albaicín, Granada.



Inscripción del caballero Q. Cornelio. Museo de Granada

sos, se constituían en unidades sociales denominadas *ordines*. Frente a ellos los estratos bajos, integrados por la población urbana y rústica, no constituían estamentos, sino capas sociales con características comunes de acuerdo con su actividad económica y con la cualificación jurídica de libres, libertos y esclavos.

Por las inscripciones sabemos cuáles fueron las familias más representativas de *Iliberis* y quiénes de sus miembros fueron los más destacados, no sólo en la vida municipal de su *ciudad*, sino también en su proyección hacia el exterior. Había familias enriquecidas gracias a la posesión de extensos latifundios y gracias a esta riqueza encontraban fácilmente el camino de ascenso en la jerarquía social romana y perdían progresivamente contacto con su patria de origen. Se atestiguan las siguientes familias: *Aemilia*, *Annia*, *Arria*, *Atilia Cornelia*, *Etrilia*, *Fabia*, *Galeria*, *Iulia*, *Manilia*, *Manlia*, *Papiria* y *Valeria*. Algunos personajes tienen categoría de rango senatorial y otros de rango ecuestre o municipal. Destacan las familias de los *Cornelii* y los *Valerii*, en muchos casos emparentados entre sí.

Lo granadinos participaron en la vida política, social, religiosa y económica romana lo mismo que lo hicieron los demás ciudadanos del resto de las provincias. Los encontramos en todas las categorías sociales existentes en Roma: senadores, caballeros, decuriones, libertos y esclavos y desempeñaron cargos políticos (cónsules, pretores, legados, etc.) y religiosos influyentes (sacerdotes).

Las élites locales granadinas accedieron al estamento más elevado de la sociedad romana: el Senado. Durante el Imperio el clan senatorial hispano fue consolidándose y aumentó con los flavios y los antoninos, que promocionaron a muchos provinciales a este *ordo*. Augusto fijó su número en 600. Su riqueza era pareja a su prestigio. Se les exigía un censo mínimo de un millón de sestercios para poder pertenecer a este *ordo*. Pero no era sólo la riqueza lo importante, sino otros factores sociales, políticos e ideológicos, que eran los que les proporcionaban sentido de cohesión y exclusividad, en especial, el servicio en las más altas magistraturas del estado romano.

De *Iliberis* proceden un número importante de senadores que pertenecían a un grupo de reducidas familias, algunos de cuyos miembros tuvieron gran importancia política. Ello prueba la temprana y general romanización del municipio que, desde muy pronto, emitió moneda. Estos senadores tendían a afincarse en Italia perdiendo fuerza, poco a poco, las relaciones que les unían con sus provincias de origen, pero ello no implicaba el abandono de los intereses económicos que seguían gravitando sobre los extensos latifundios provinciales.

Destaca la familia de los *Valerii*. Su primer senador fue Quinto Valerio Vegeto, casado con la sacerdotisa de Augusto, Cornelia Severina, a la que los Florentinos Iliberitanos le dedicaron un pedestal encontrado en la Alcazaba. Fue cónsul el 91 y senador durante el gobierno de Domiciano. Sus intereses políticos le obligaron a fijar su residencia en Roma instalándose en el Quirinal en una casa construida con técnicas hispanas. Un hijo suyo, del mismo nombre, fue también senador y cónsul de Roma en el 112 bajo el gobierno de Trajano.

De los *Cornelii* destaca el senador Publio Cornelio Anullino que ocupó el consulado entre los años 176-178 y, quizás, un segundo consulado en el 199. Desarrolló una excelente carrera militar en época de Marco Aurelio, Cómodo y Septimio Severo, como se deduce de un pedestal encontrado en la Alcazaba sobre el pavimento del foro. Inició su brillante carrera ejerciendo la cuestura, el tribunado de la plebe y la pretura. Luego

fue gobernador de la provincia Narbonense, legado de la *Legio VII Gemina* y procónsul de la Bética y gobernador de *Raetia*, de Germania Superior y de África. También se encargó, en Roma, del cauce y riberas del Tíber y, ya en el cenit de su carrera, fue prefecto de Roma. Fue amigo personal de Septimio Severo. Seguramente había contribuido al embellecimiento de su propio municipio, en cuyo territorio poseería grandes latifundios, ya que sus conciudadanos le dedican un pedestal en agradecimiento a su generosidad. Publio Cornelio Anullino es el exponente típico de personaje provincial más representativo del *ordo* senatorial vinculado con el poder central. Un hijo suyo, del mismo nombre, también fue senador, *sallio palatino*, augur y cónsul de Roma en el 216.

Un miembro de la familia de los *Papirii* fue también senador en Roma. Se trata de Cneo Papirio Aeliano Aemilio Tuscillo, que desarrolló toda su carrera de los honores durante los gobiernos de Adriano y Antonino Pio, como se deduce de una inscripción procedente de la calle María de la Miel en el Albaicín. Primero fue cuestor, tribuno de la plebe y pretor, luego fue legado de Augusto de la *Legio XII*, gobernador de Dacia en el 132, cónsul poco después y gobernador de Britania en el 146. Un nieto suyo, Cneo Papirio Aeliano, fue también senador y cónsul ordinario de Roma en el 184.

Los caballeros romanos (*ordo equester*) constituyen, junto a los senadores, el sector de mayor prestigio social de Roma y de los municipios. La condición de *equus romanus* se alcanzaba por concesión del emperador a título individual, lo que confería al *ordo* ecuestre un carácter de nobleza personal y no hereditaria, aunque era frecuente que los hijos de los *equites* también lo fueran. Generalmente un caballero romano inicia su carrera (*cursus honorum*) en la milicia y pasa luego a ocupar algunas de las procuratelas de la administración imperial, pero también es frecuente el hecho de que los *equites* provinciales vuelvan a sus ciudades de origen una vez cumplidas sus funciones militares.

De los más de 40 caballeros documentados epigráficamente en la Bética, tan sólo dos corresponden a Granada. Se trata de Q. Cornelio ..., padre e hijo, que se mencionan en una inscripción granadina, mutilada pero muy suntuosa, de finales del siglo I. Ambos debieron ser originarios de *Iliberis* como se deduce de la lápida que el hijo dedicó al padre y que le fue decretada por el *ordo* de los decuriones de los *Florentini Iliberitani* y los *Hieropolitani*. Desempeñó íntegramente su carrera en el *ordo* ecuestre. Fue uno de los 15 jueces de las cinco decurias de la Hispania romana y prefecto de diversas unidades militares. Realizó una brillante carrera militar por la que obtuvo gran número de conde-



coraciones. Su hijo, del mismo nombre, corrió con los gastos que ocasionaron tales honores. Ambos son *equites* de la misma familia que, tras ejercer sus cargos militares lejos de su patria de origen, volvieron a su ciudad para fijar su residencia e integrarse en la oligarquía municipal donde adquirieron gran popularidad y un alto prestigio social por lo que serán enterrados con honores municipales.

La aparición de una aristocracia local está vinculada al proceso de romanización y urbanización. Cuando las ciudades adquirieron la categoría de colonia, ciudad privilegiada o municipio, la oligarquía municipal constituyó el *ordo* decurional, asamblea o consejo municipal, que estaba integrado por antiguos magistrados y miembros de las familias de mayor poder económico y mayor prestigio social. El *ordo* se encargaba de todas las cuestiones de interés general concernientes a la administración de la ciudad, gestión de los capitales, trabajos públicos y tributos, ceremonias y sacrificios, fiestas y juegos, otorgamientos y privilegios. En la elección de los miembros del *ordo* jugaban un papel muy importante la capacidad económica, pues tenían que tener un censo mínimo de cien mil sestercios.

A este *ordo* pertenecían los magistrados del municipio, *duunviri* o *quatuorviri*, que gobernaban de forma colegial; algunos de ellos han dejado constancia epigráfica en *Iliberis*. Conocemos a L. Galerio Valeriano, que ocupó el cargo de *duunvir* en el municipio y, tal vez, fue pontífice perpetuo. De la misma categoría debió ser Q(uinto) Valerio...? que ocupó los cargos de *aedilis* y *duunvir* en *Iliberis*, según se deduce de una reciente inscripción encontrada en la calle Santa Isabel la Real, nº 2, en el Albaicín, que, más tarde, fue reutilizada como mesa de medidas. Lo mismo podemos decir de P(ublio) Cornelio Callico que se cita en una inscripción votiva encontrada cerca de Granada, en la Casería Titos; ocupó el duunvirato en *Ilurco* (Pinos Puente) y ofreció su culto a la diosa *Stata Mater*, único testimonio de esta divinidad que tenemos en España.

También pertenecían a la aristocracia local y al *ordo* decurional muchos de los personajes que, aun sin haber desempeñado funciones municipales, aparecen en los testimonios epigráficos de *Iliberis* recibiendo homenajes públicos por sus evergetismo, liberalidades, méritos alcanzados, o desempeño de funciones religiosas. Entre otros, podemos citar a L(ucio) Cornelio Flac[c]o, que se menciona en una inscripción encontrada junto al Aljibe del Rey, en el Albaicín, y a L. Atilio Híbero citado en otra inscripción, hoy perdida, encontrada en la Alcazaba sobre el pavimento de lo que fue el foro de la ciudad. De igual categoría serían: P(ublio) Manilio Urbano y su hermana, Manilia Tertulla, que se mencionan en otra inscripción procedente de la Alcazaba; P(ublio)

Valerio Lucano, que en ese mismo lugar dedica un pedestal a su esposa Cornelia Corneliana; P. Manlio Manliano y su padre P. Manlio Pax, que se les menciona en otra inscripción encontrada en Faucena, a quien el *ordo* de los decuriones de *Iliberis* le honró con una estatua que el padre costeó; Tenatio Silvino, que se cita en una inscripción de Güevejar y que ocupó el cargo de *magister* de una sociedad encargada del cobro de impuestos; y, por último, L.F. Patricia, que se menciona en una inscripción incompleta procedente de San Miguel en la que por decreto de los decuriones y por el honor de su sacerdocio se le dedicó una lápida en *Iliberis*.

Entre las capas sociales superiores hay que señalar también la presencia muy importante de libertos enriquecidos que expresan su lealtad política mediante su participación en el culto imperial. Este honor iba acompañado frecuentemente de determinadas actividades evergéticas como edificaciones públicas o reparaciones urbanísticas, celebración de juegos y banquetes públicos, etc. Aunque su nacimiento esclavo les impedía integrarse en la aristocracia municipal del *ordo* decurional, gracias a su posición económica consiguieron destacar entre sus conciudadanos mediante su inclusión en el colegio de Seviros Augustales (*seviri Augustales*).

En *Iliberis* destaca la figura de [-] Cornelio? Perseo, de la tribu *Ser(gia)* que, por el honor del sevirato, costeó diversas obras, reconstruyendo el foro y la basílica, como sabemos por sendos epígrafes procedentes del Albaicín. Con toda seguridad, primero fue esclavo y después liberto de la familia de los *Cornelii*, la más prestigiosa e influyente de *Iliberis*; probablemente con su apoyo, alcanzó el sevirato en el municipio. Del mismo rango sería M. Servilio Onesimo que dedica un ara al genio del municipio iliberritano, como sabemos por otra inscripción encontrada en la Alcazaba.

Pero no todos los libertos conseguían alzarse hasta los estratos superiores de la sociedad. La mayor parte permanecía integrando las capas bajas de la población: la plebe, de origen libre, y los esclavos. En Granada había hombres libres, libertos y esclavos, al igual que en toda la sociedad romana del resto del Imperio. La plebe estaba compuesta por los habitantes de las ciudades y municipios y por los inmigrantes (*incolae*) que se habían instalado en ellas. Para contar con su apoyo las élites aristocráticas les ofrecían banquetes y juegos con motivo de algunas celebraciones concretas (*panem et circenses*).

En la base de la pirámide social estaban los aldeanos y, sobre todo, los esclavos, último eslabón social, cuya proyección estaba vinculada a las actividades laborales en todas las facetas de la actividad económica, desde la minería al comercio, pasando por la agricultura y los más diversos empleos. Entre los esclavos condenados a las minas y los que prestaban servicio en las grandes casas existían enormes diferencias, al igual que existían entre los esclavos privados y públicos, cuyas condiciones de vida eran muy distintas. El trabajo servil generaba mucha riqueza.

En Granada destacan los esclavos dedicados a producciones especializadas, como el aceite, la elaboración de salazones y la producción de envases en los alfares, sin olvidar los que estarían dedicados a la extracción de minerales o el mármol de las canteras. Su número debió ser importante, aunque son muy escasos los testimonios que se han conservado. Uno tan sólo ha dejado constancia expresa de su condición servil: *Grapte*, pero conocemos también otros, como *Eyticia*, *Asanan*, *Verecunda*.

La religión ocupaba un destacado lugar en *Iliberis*. Una parte importante de las inscripciones granadinas son de carácter sacro o mencionan cargos sacerdotales. Paulatinamente se produjo la implantación de la religión oficial romana, tanto las divinidades del panteón oficial, como el culto al Emperador, las religiones orientales y el Cristianismo. La presencia del panteón oficial se constata en diversas inscripciones dedicadas a dioses romanos. Así, recibieron culto el *Genius* del municipio de *Iliberis*, espíritu protector de la ciudad, los *Dii Manes*, dioses protectores de los sepulcros y de los difuntos o la diosa *Stata Mater*, mencionada en una



Inscripción de Q. Valerio, reutilizada como mesa de medidas

inscripción encontrada en la Casería Títos, cerca de Peligros.

Junto a este culto tradicional municipal coexistió un culto específico imperial, un culto al Emperador, que elevaba a categoría religiosa el sentimiento de lealtad debido al soberano. En Granada la existencia del culto imperial está bien documentada. Tenemos testimonios epigráficos de *sacerdotes*, *flamines*, *pontífices* y *flamínicae*, que se encargaban del mantenimiento del culto imperial. En *Iliberis* sólo se atestigua el pontificado en dos ocasiones y en ambas con la calificación de *perpetuo*. También tenemos documentadas mujeres ocupando el sacerdocio o el flaminado, como *Cornelia Severina*, ...L.f. *Patricia* y *Licina Rufina*.

Los Emperadores y miembros de la casa imperial también recibieron culto en Granada. Así, Vespasiano, Domiciano, Severo Alejandro, Gordiano III y su esposa Furia Sabinia Tranquillina y Probo. Lamentablemente no se han documentado restos arqueológicos de templos romanos en Granada, aunque es posible que entre las ruinas del Albaicín, donde se supone que estuvo el foro y la basílica, haya que situar restos de un templo como se deduce de los fragmentos de columnas, pavimentos y otros elementos arquitectónicos allí exhumados. Todo ello nos hace pensar en la implantación de la religión romana en la sociedad de *Iliberis* favorecida por la presencia de las familias plenamente romanas que habitan el municipio desde casi los comienzos de la conquista de Hispania.

En conclusión, en Granada estaban presentes todas las categorías sociales existentes en Roma, desde senadores, caballeros, *municipes*, hasta *libertos* y esclavos. Estos personajes siguieron brillantes carreras militares y burocráticas por las distintas provincias del Imperio, y una vez cumplidas, volvieron de nuevo a su municipio a instalar su residencia definitiva. Durante el imperio, los municipios y ciuda-



Inscripción de P. Manilio Urbano

des granadinas dieron a Roma ciudadanos influyentes, senadores y caballeros, emitieron moneda, participaron en las actividades políticas, económicas y religiosas del municipio en relación con Roma y, en definitiva, alcanzaron una gran importancia en la administración municipal y provincial romana. Se trata de una sociedad pujante y económicamente fuerte, a la que vemos erigir estatuas, lápidas honoríficas y funerarias, costear y reparar edificios públicos y privados, celebrar fiestas y banquetes en honor de algún ciudadano distinguido de su municipio, mantener frecuentes relaciones administrativas y económicas con la administración central; en síntesis, los municipios romanos granadinos intervenían en la vida social romana de la que participaban todas las provincias del Imperio y todos sus municipios. La existencia de estos personajes destacados supone también la existencia de grandes terratenientes, cuya economía se basaba en las propiedades territoriales de nuestra Vega y en la existencia de modestas industrias, como la cerámica, la extracción de mármol, y el comercio, como se deduce de los hornos de Cartuja y la explotación del mármol de Sierra Elvira. En el Albaicín, donde se ha localizado la antigua *Iliberis*, se encontraron vestigios arquitectónicos del *foro*, que debió ocupar el centro neurálgico de la ciudad. Junto a él, como en todas las ciudades romanas, debía estar el templo principal y otros templos secundarios, así como otros edificios urbanísticos propios de las ciudades romanas, como la basílica, el mercado, el teatro, el anfiteatro, el circo, los gimnasios, las termas, etc., que aún no han aparecido en Granada, pero que no quiere decir que no existieran. Tal vez en el futuro puedan descubrirse. ■



Dintel que alude al foro y basílica de Iliberis. Cornelio Perseo. Museo de la Alhambra.



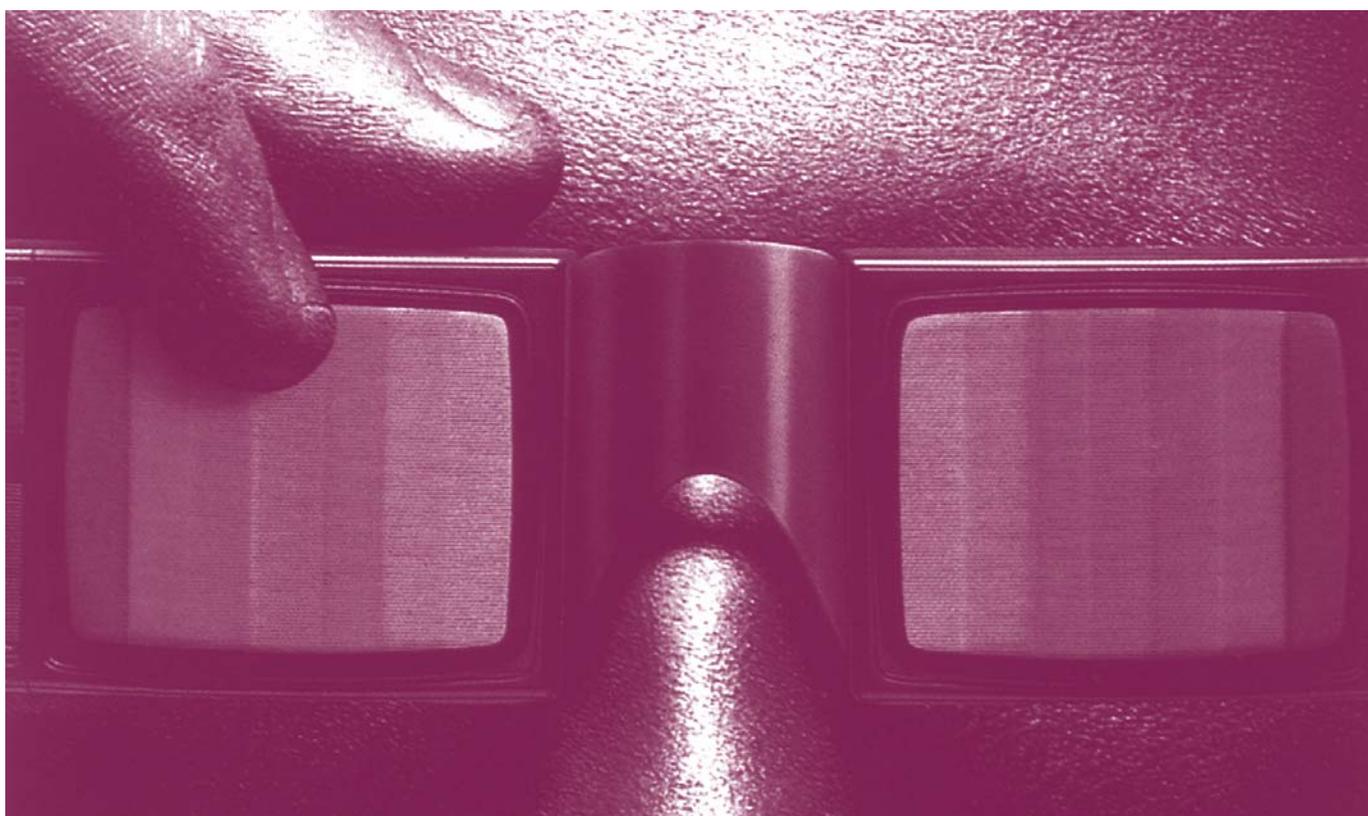
Julio Juste

# El color

Industria, artesanía e historia



artes



Los manuales de color muestran cómo los colores primarios (rojo = R, amarillo = Y y azul = B), generan, por mezcla entre pares, los colores secundarios:

- R + Y = naranja
- Y + B = verde
- R + B = violeta

Sin embargo, en los modelos generativos normalizados no es así. El Atlas Munsell, que es el modelo más conocido, incluye, para la génesis de los tonos que presenta, los siguientes colores:

- Rojo (primario)
- Amarillo (primario)
- Verde (secundario)
- Azul (primario)
- Púrpura (terciario).

Por su parte, el Natural Color System (N.C.S.), basado en las investigaciones Hering, suprime el púrpura, pero confirma el verde equilibrado. No es que las teorías que hemos estudiado sean incorrectas. Sirven para que, artísticamente, el pintor pueda lograr determinados resultados basándose en el ejercicio de sus técnicas y artificios. Pero son insuficientes, desde el punto de vista práctico, para las pinturas industriales, puesto que el rendimiento de éstas y sus aplicaciones no son comparables respecto a los objetivos de un artista.

La mezcla del azul con el amarillo, aunque sean puros, produce azul verdoso o amarillo verdoso, pero no verde en sentido estricto de las cartas generativas. Para lograr una gama de verdes es necesario un verde equilibrado, que no tienda a la amarillez, ni a la azulez, produciéndose mezclas entre verde-azul, y verde-amarillo. El atlas N.C.S. establece 6 colores primarios (sic), entre cromáticos y acromáticos, que intervienen en la génesis de sus tonos:

- negro S (oscuridad)
- blanco W (claridad)
- rojo R
- amarillo Y
- verde G
- azul B

Pero los cuatro colores cromáticos son colores C, es decir que tienen pureza  $C = 100$ . Esto significa que R, Y, G, B son colores sin rasgos de blanco, ni de negro, y que no tienen tendencia a sus contiguos; por ejemplo, el amarillo no tiene tendencia ni a rojez ni a verdor. Estos colores se sitúan en la periferia del círculo cromático. De las combinaciones de pares contiguos, degradados y/o rebajados con W y S, se obtiene una extensa gama de tonos normalizados, contrastada por las técnicas de colorimetría. La génesis de estos tonos se fundamenta en la siguiente formulación:  $S + C + W = 100$ , siendo C la suma porcentual de los pares cromáticos que intervienen en la composición. Así, un tono amarillo-rojizo se formularía como sigue: S 1030-Y80R. Esta

expresión alfanumérica expresa que en la composición de este tono [Ø] intervienen porcentualmente los colores primarios:

$$S = 10$$

$$c (Y + R) = 30;$$

La suma del negro (S) y de las fuentes cromáticas (c) se resta del total (100) para obtener las partes de blanco que intervienen en la mezcla:  $W = 100 - 40 = 60$ ; siendo el porcentaje de amarillo:  $Y = 80\%$  de  $30 = 24$ ; y siendo la proporción de rojo la sustracción del porcentaje de Y al total de las fuentes cromáticas ( $c = 30$ ); luego:  $R = 30 - 24 = 6$ . La composición del tono S 1030-Y80R sería ésta:

$$\text{blanco (W)} = 60 \%$$

$$\text{amarillo (Y)} = 24 \%$$

$$\text{rojo (R)} = 6 \%$$

$$\text{negro (S)} = 10 \%$$

Estas mezclas parten, como he dicho, de pigmentos patrón lo más próximos a la difusión considerada 100 o perfecta. Todas estas teorías generativas son más complejas de lo que aparecen aquí, por lo que, para una mayor información, remito al sitio [www.colorsystm.com](http://www.colorsystm.com). Pero lo que nos interesa precisar en este artículo viene a continuación.

Se trata de una experiencia para la definición de una carta de color urbano, para el centro histórico de Granada, y se fundamenta en las técnicas de morteros a la cal pigmentados. Una experiencia muy interesante que, por lo demás, relativiza las canonizaciones del color antes señaladas. La comparación a simple vista entre los tonos normalizados y los resultados de una técnica de naturaleza restrictiva, como es aquella en la que interviene la cal, no se sostiene. Efectivamente, la causticidad de la cal restringe el número de pigmentos, y los que la toleran se distancian considerablemente de la periferia del círculo cromático. Se trata de pigmentos romos:

rojo óxido de hierro (pureza 30 y valor 30)  
 amarillo óxido de hierro (pureza 35 y valor 55)  
 verde óxido de cobalto (pureza 40 y valor 50)  
 marrón óxido de hierro (no disponible)  
 azul óxido de cobalto (pureza 40 y valor 45)  
 negro óxido de hierro  
 blanco (cal y árido, que es el ligante de los pigmentos).

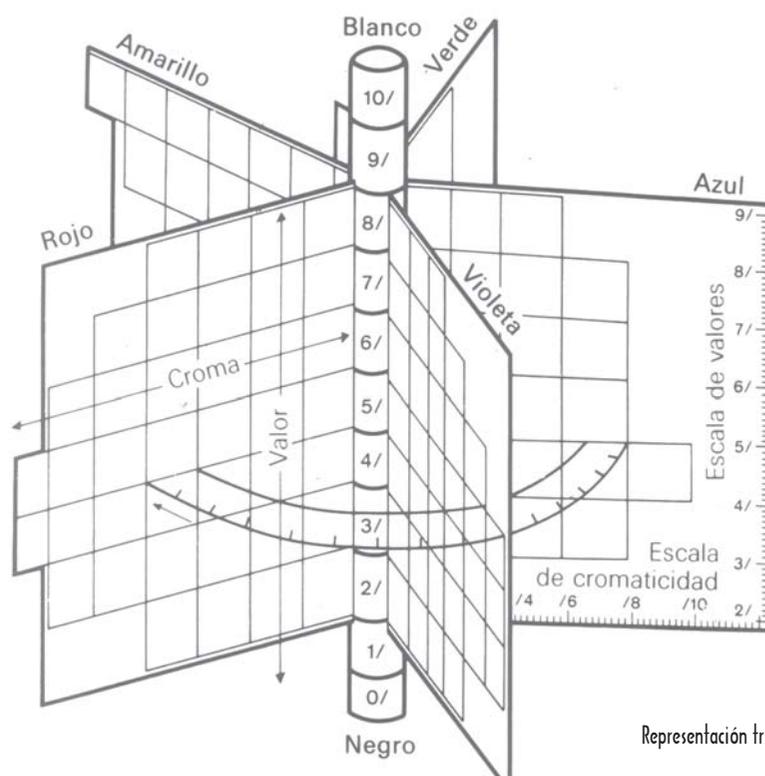
Las mezclas se hicieron entre rojo y amarillo, en una ocasión entre rojo y azul. Las demás veces, los pigmentos se utilizaron individualmente y se rebajaron con negro. Existe un detalle crucial que aleja este procedimiento de los sistemas antes referidos: la presencia de la masa de estuco blanco, que influye en la luminosidad y que es veinte veces superior al resto de los pigmentos que intervienen en la mezcla por exigencia técnica para que el resultado final no se degrade. En consecuencia la expresión porcentual sería así:  $S + C + 20W = 100$ . Pero esta formulación carece de sentido.

Como vimos, estos colores se distanciaban de la periferia del círculo cromático, aproximándose al centro, donde se sitúan los grises; es decir que arrastran en sí mismos un porcentaje de negro. El resultado es una masa de densidad muy superior a las pinturas industriales, y su aplicación es absolutamente distinta. En cuanto a su secado, es un proceso de carbonatación.

En su origen, la puesta en práctica de estos recubrimientos históricos no tuvo un fundamento matemático (colorimétrico) ni jurídico (ordenanzas). Tal proceso estuvo en manos de unas maestrías pujantes, con repertorios en el mercado, a las órdenes de facultativos (arquitectos) de la propiedad. Por lo demás, se desarrolló con anterioridad histórica respecto a las teorías elaboradas por Chevreul. Los estudios teóricos y cromáticos que precedieron a la elaboración de la carta pusieron de manifiesto que los responsables de estas iniciativas, por lo demás anepigráficas, disponían de gran capacidad para desarrollar un programa cromático armónico, tanto desde la perspectiva de sus aplicaciones en las fachadas de los edificios, como de un plan (no escrito) de color que afectaba a las distintas secuencias del conjunto histórico.

En los trabajos iniciales demostramos que en la base de estas decisiones se encontraba la experiencia milenaria del uso de la cantería de la región (micríticas y areniscas de distintos tintes, blanco, gris, negro, pardo, rojo, amarillo y verde), estableciendo una simetría con los pigmentos terrosos disponibles en el mercado, que prolongaban un modelo secular, ahora de mayor saturación.

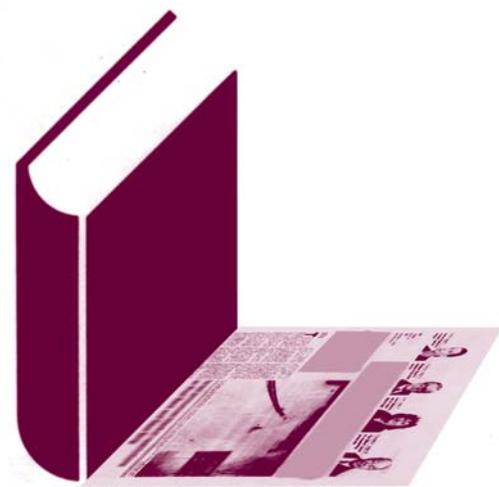
Para finalizar, una aclaración: a lo largo de este texto he hablado de pigmentos, pero el color no es el pigmento, y el término color lo he aplicado en sentido figurado. El color, en sentido estricto, no pertenece físicamente a los objetos, ni a una cualidad cromática de la luz. El color es «sensación» de color, y vemos colores por la cualidad cromática de nuestra visión (para una extensa bibliografía sobre el color, consúltese [www.fadu.uba.ar/sicyt/color/bib.htm](http://www.fadu.uba.ar/sicyt/color/bib.htm)).



Representación tridimensional del llamado Sólido de Munsell



# Los periódicos tienen vida literaria



La literatura en los periódicos

*Nos lo recuerda el escritor y editor Juan Cruz —periodista ligado al diario El País desde su fundación— en las páginas que abren estas reflexiones sobre La literatura en los periódicos: los libros y la cultura siempre han sido —y serán— un argumento contra el fascismo. Por eso la libertad de prensa es una de las primeras libertades que cercenan todas las dictaduras. Sean del signo que sean. Pues pensar a estas alturas de la vida que no todas las dictaduras son iguales, que todo depende del adjetivo que les pongamos detrás, es una tremenda bobería. Una bobería inmoral. Y está bien recordar todo esto porque, de no hacerlo así, este acercamiento a las múltiples y provechosas relaciones que, desde hace más de cien años, se han establecido entre la prensa y la literatura, sería un acercamiento vacío o irresponsable. No olvidemos que el rico panorama de todo este entramado no es sólo un baluarte contra todo género de dictadura, es también una de las consecuencias valiosas de la libertad de pensamiento y expresión.*

*Sentada esta premisa, la tarea siguiente sería la de plantearse la necesidad de una información cultural solvente y responsable. Sus posibles coordenadas mínimas quedan delimitadas en la colaboración de Alejandro V. García, adjunto a la dirección del periódico Granada Hoy. Desde un punto de vista más ceñido al debate literario Martín López Vega, de la redacción del suplemento El Cultural del diario El Mundo, nos esboza las distintas caras que suele presentar la crítica literaria en los periódicos, su utilidad, sus límites. Daniel Rodríguez Moya —redactor cultural y columnista del diario La Opinión de Granada— subraya la inutilidad de establecer fronteras entre los géneros de la literatura y del periodismo. Fernando Valverde —columnista de La Opinión de Granada y redactor de la delegación de El País en Granada— nos recuerda el origen y las circunstancias de las primeras relaciones mercantiles entre los escritores y la prensa francesa del siglo XIX. José María Pérez Zúñiga —columnista del periódico Ideal de Granada— sugiere que una de las funciones de los escritores columnistas —o columnistas literarios— tendría que ser la de detener la realidad: sus columnas serían, así, una especie de contrapeso frente al imperio incansable de la actualidad. Por último, José Carlos Rosales —columnista de Granada Hoy y miembro del Consejo de Redacción de El fingidor— subraya las provechosas influencias recíprocas que se dan entre la literatura de hoy y los periódicos. Sin esas influencias la literatura no sería lo que es.*

*Nos ha parecido importante meditar sobre la vida literaria de los periódicos. No sólo porque muchos diarios publiquen semanalmente suplementos culturales; no sólo porque cada día sea más frecuente encontrarnos en las páginas de los periódicos crónicas o reportajes literarios, sino también —y sobre todo— porque muchos lectores —y, también, bastantes escritores— han construido su mirada literaria a partir de su lectura de los diarios. La literatura alcanzó la viveza y la multiplicidad de la que hoy disfruta gracias, entre otras razones, a la prensa. Y los periódicos, al incorporar cada día más información cultural, han regresado de algún modo a sus orígenes.*

## La mano en la pistola

Juan Cruz

**Cuando se produjo en España** el golpe de Estado de febrero de 1981, la única página cerrada que ya tenía dispuesta para imprenta el diario EL PAÍS era una dedicada a la primera novela de Rosa Montero, *Crónica del desamor*, que publicaba la editorial Debate y que iba a presentarse el 24 de ese mes, un día después de la fecha en la que se iba a producir la intentona.

Cuando el periódico salió a la calle esa misma noche, significando que la sociedad estaba viva y no tenía miedo, algo que tuvo consecuencias tan nefastas para los golpistas, las únicas noticias que salían en aquel diario tan poderoso pero tan disminuido de páginas eran esas dos: el golpe de Estado y la noticia de la presentación de la *Crónica del desamor* de Rosa Montero.

Es decir, mientras los militares preparaban el nuevo Alzamiento Nacional, un nuevo periódico, nacido cinco años antes, progresista en lo político y en lo social, y digamos liberal, o incluso conservador, para los parámetros de enton-

ces, en lo económico, disponía de una página de Cultura —al menos— y se aprestaba a dedicársela a una periodista emergente, muy famosa ya entonces por las entrevistas que hacía y una promesa cierta en el ámbito de la narrativa. Su novela era, además, una crónica muy sentimental pero también muy metafórica de aquella España que ella representaba, y significaba además la relación muy fructífera que ella misma y muchos otros mantendrían luego entre periodismo y literatura.

España era un país que, en términos democráticos, *estaba por ver*; en todos los ámbitos políticos —incluido el político-militar— había una enorme incertidumbre, pues no cesaban los rumores de inquietud en los cuarteles, era muy fuerte la amenaza terrorista, que tuvo en aquella época un balance aterrador, ciertamente, y se estaban sentando las bases para un Estado distinto que superara aquel Estado fascista sobre cuyas piedras se construyó difícil pero brillantemente un Estado democrático.

Un día antes de ese atentado, habíamos estado un grupo de amigos celebrando un cumpleaños, en la casa de un periodista importante. En la casa había otros periodistas, escritores, abogados, historiadores, y había en concreto un historiador griego de nacionalidad norteamericana, Edward Malefakis, que en ese momento estaba ya estudiando el desarrollo democrático de nuestro país, sobre la base de la sorpresa que a los extranjeros les producía el cambio que se estaba produciendo en la España que fue de Franco.

Malefakis era ya un reputado historiador, que se había ocupado, en parte, de las consecuencias que tuvo para la cultura española la acción que perpetró el fascismo organizando entre nosotros el ensayo de lo que había de ser su gesto aún más peligroso, si cabe, y más grandilocuente: la segunda guerra mundial.

Aquella coexistencia tan proteica de personajes —periodistas, escritores, abogados, historiadores— era muy propia de aquel momento de efervescencia: creo que Malefakis era el único que superaba entonces los cuarenta años, y todos nosotros no teníamos mucho más de treinta. Era una España pendiente de todo, de la vida, de la política, de los cuarteles, del pasado, del presente, y sobre todo del futuro.

En aquella España ilusionada pero amenazada esa cena de cumpleaños era un símbolo de lo que estaba ocurriendo, y era también una transposición social de lo que eran los periódicos. Si bien éstos —y, en ese momento, sobre todo EL PAÍS— estaban muy preocupados por la gestión política y social de la Administración encargada de desmontar el fascismo, y por tanto dedicaban gran cantidad de páginas a ese devenir de la actualidad, había un factor que se introdujo como una obligación moral del periodismo de la época.

Este factor fue la historia que había pasado y que durante más de cuarenta años había sido primero silenciada, luego manipulada y finalmente atenuada por Franco y por los que mandaban con él. La época republicana había dado de sí una extraordinaria floración de talentos y de iniciativas que hallaron en la prensa de la época su apoyo y su reflejo. La guerra civil los destruyó, anímica y físicamente en muchos casos, y en otro gran número de casos los envió al exilio, y en el exilio siguieron trabajando, como escribiera Pablo Neruda, con *España en el corazón*...

Durante decenios aquellos protagonistas relevantes de la cultura española no sólo vivieron en el exilio sino también, para los españoles de dentro, en el olvido. Acaso la reciente muestra sobre los exiliados, celebrada primer en Madrid y organizada por la Fundación Pablo Iglesias, bajo la dirección de Alfonso Guerra, significó el fin de ese olvido, y fijense si pasaron años...

La prensa española que siguió a la dictadura —los nuevos periódicos fueron, fundamentalmente, a nivel nacional, EL PAÍS, *Diario 16* y *El Periódico de Catalunya*— abordaron, unos con más fervor y otros con medios más limitados, esa tarea de rescate de la cultura del exilio.

No fueron sólo periódicos, por supuesto, sino otros sectores de la sociedad —la universidad, las instituciones civiles y profesionales de raigambre republicana— las que abordaron ese rescate de prestigios. Pero para lo que nos convie-

ne ahora sí quisiera poner el ejemplo de lo que ocurrió entonces para explicar un periodo clave de la prensa y la cultura en España.

En ese momento regresaban a España gente como Francisco Ayala, María Zambrano, Jorge Semprún, Rafael Alberti..., y todos figuraban en las páginas culturales de entonces de modo preponderante, como si esa *operación rescate* tuviera que hacerse a golpe de orquesta, con los honores adecuados, como si se estuviera acogiendo de nuevo a un ejército que había sido injustamente deshonrado en una batalla inolvidable pero desigual...

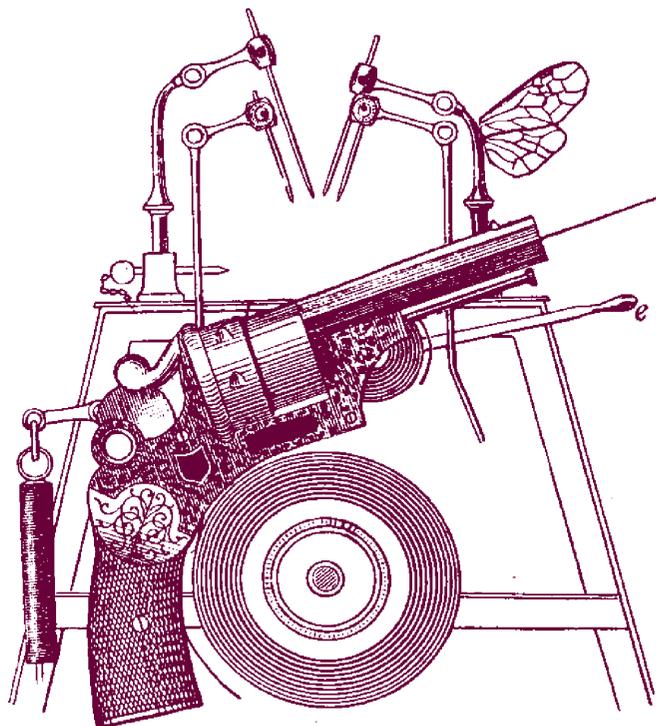
España abordaba el cierre de un largo paréntesis y la prensa se prestaba a ejercer de puente y, si fuera posible, de goma de borrar olvidos y rencillas. Obviamente, había quienes se expresaban en contra de ese rescate, pues el fascismo tardó en ser eliminado, y tardó tanto que aún está presente entre nosotros, bajo muchos disfraces también pretendidamente democráticos.

En EL PAÍS, donde ocupé algunos encargos en las secciones de Cultura u Opinión, yo tuve el privilegio de ser uno de los vehículos de ese rescate; el periódico era —y es, está en sus estatutos fundacionales— un diario de gran vocación europea y cultural, desde su primer número lo dijo, y en ese primer número ya aparecía el primer artículo que Rafael Alberti publicaba en España y en la prensa de la nueva democracia española...

Nuestra obligación era nuestra vocación: contar qué había pasado, quiénes eran los que se habían ido, abrir nuevas páginas no sólo al presente ilusionado de una época nueva de la cultura, sino recontar la historia de los que habían sido tachados y olvidados, revivir prestigios que habían sido silenciados en el país que quisieron, y ampliar ese círculo de rescate a las personas que, habiendo vivido aquí, tampoco habían tenido el trato que merecieron.

Esa vocación del diario marcó la impronta de su pasión por la cultura y fue la que le indujo a ser el primer periódico que, a diario, le dedicaba más de una página —al principio una, después dos, finalmente varias, como actualmente—, además de los suplementos de arte, pensamiento y literatura que, siguiendo el ejemplo de *Pueblo*, *Abc* e *Informaciones*, que ya los publicaban en tiempos de la dictadura, complementaban esa dedicación cotidiana a la cultura.

No fue una tarea sencilla, aunque ahora, haciendo la historia, parezca que eso era lo que había que hacer para contribuir a modernizar el país... Antes y ahora pasaba lo mismo en las secciones de cultura, entre quienes las hacen y entre quienes las leen: la novedad parece más importante siempre, o más viva, que lo asentado, y por tanto hablar de



Max Ernst. *Le fagot harmonieux*, 1922



personajes que ya eran historia, y que además, estaban muertos, parecía tarea de viejos o de envejecidos... Como entonces, además, nos ocupábamos también de grandes santos -olvidados o preteridos, bien porque fueran extranjeros y progresistas, bien porque fueran desconocidos-; y nuestra pasión por *rescatar* se hallaba muchas veces confrontada con el desprecio de quienes consideraban que la cultura era sólo futuro, o presente, y no pasado.

Recuerdo siempre que, con ocasión de alguna página que entonces dedicamos a Miguel Hernández, por alguna razón editorial, biográfica o conmemorativa, un joven redactor dijo en voz alta:

—¡Jo, otra vez Miguel Hernández!

Sucedió también con Miguel de Unamuno, y con otros, de modo que ese era un paradigma.

No era una tarea sencilla, comercialmente, por decirlo así, ni era una tarea única, pues teníamos que estar atentos a los otros factores de la cultura; se estaban reorganizando los museos, el cine español trataba de abrirse paso después de una época oscura en la que la censura no pudo tachar su poder de metáfora, y surgían, con los escritores de otras generaciones, nuevos autores que iban a cambiar la geografía de la literatura española, haciéndola crecer en importancia frente a la mayor competidora que les urgió en los 70: la literatura latinoamericana.

Ahora que miro hacia atrás puedo decir que, en efecto, aquellas dos páginas —o tres, o cuatro, según fue creciendo el periódico— cumplían una función social y política que

entonces quizá no vislumbrábamos como tal. En aquellos años fue cuando el filósofo José Luis López Aranguren -¿ahora por qué tan olvidado?- decía que EL PAIS era un intelectual colectivo, un diario que se disputaban distintos grupos de presión de nuestro país, para ponerlo a su servicio, para cambiar su línea...

De esa experiencia extraje una enseñanza: un periódico no es nada si no está integrado en su historia y en su propia cultura, y no es nada si no presta la atención suficiente a lo que pasa sin olvidar lo que pasó; la *juvenilización* y la *novedización* que padecemos es un lastre para el ejercicio del periodismo cultural, que necesita no sólo buenos periodistas cultos, sino gente que quiera seguir cultivándose para ser mejores periodistas.

¿Y qué tiene que ver esto con aquella noticia del golpe de Estado, que nosotros combinamos en EL PAIS con la noticia de la presentación de *Crónica del desamor*, con la cultura y con la cultura en la prensa? El fascismo se caracteriza por sacar la pistola cuando escucha la palabra cultura.

Imaginen lo que hubiera pasado si triunfan. No sólo no se hubiera presentado nunca el libro, o al menos nunca entonces, sino que ni siquiera se hubiera seguido publicando el periódico, y todo lo que aquella cultura que el periódico trataba de sacar a flote hubiera existido para los españoles de más tarde.

La cultura —la prensa y la cultura— es un argumento contra el fascismo. Hacerla bien, y hacerla bien en la prensa, es un servicio que exige rigor, exigencia..., y cultura. ■

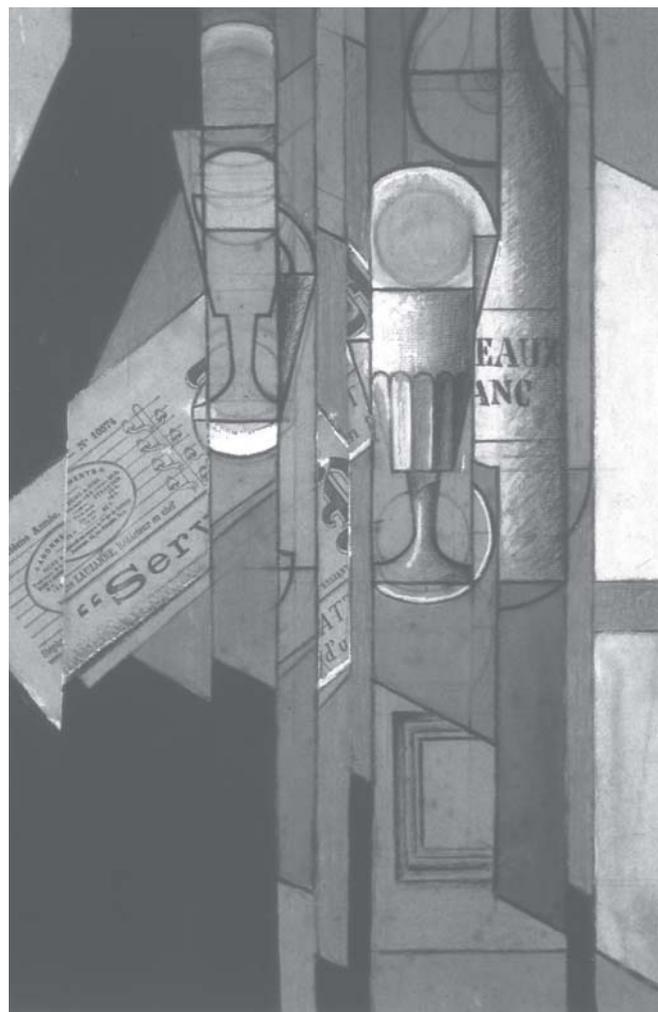
## Cuadernos y otras hojas

*Alejandro V. García*

**Una de mis primeras responsabilidades** como periodista fue la dirección de *Cuadernos del Mediodía*, el suplemento cultural que publicó *Diario de Granada* desde su fundación en la primavera de 1982 hasta su desaparición unos pocos años después. No fui el primero sino el segundo coordinador, aunque la etapa inicial —cuya responsabilidad recayó sobre Francisco López Barrios— sólo duró los tres o cuatro primeros meses. *Diario de Granada* fue el primer diario fundado en la ciudad tras el larguísimo período de silencio que se extendió a lo largo de la dictadura franquista. Pero pronto se demostró que la ilusión y el interés eran muy superiores al errático proyecto empresarial que acabaría por arruinar la publicación cuando, transcurridos tres años, había conseguido cierta estabilidad económica.

El suplemento cultural adquirió también desde el principio un alto valor simbólico, pues no era usual entonces que un diario local apostara por publicar unas hojas semanales dedicadas a la creación artística. *Cuadernos del Mediodía* fue además la primera separata cultural que publicaba un periódico andaluz.

Si hago memoria lo primero que recuerdo fueron las enormes dificultades para sacar adelante el proyecto, aprietos de todo tipo. El primero que encontré fue el de reinventar



Juan Gris. *Vaso, periódico y botella.*

un suplemento ante la hostilidad de un sector de la cultura que había decidido retirarle su apoyo tras la destitución de su primer editor (así creo que se titulaba, editor). Tanto el periódico como el suplemento estaban patrocinados intelectualmente por la izquierda política que en los años de la transición constituía una suma inextricable de intereses par-

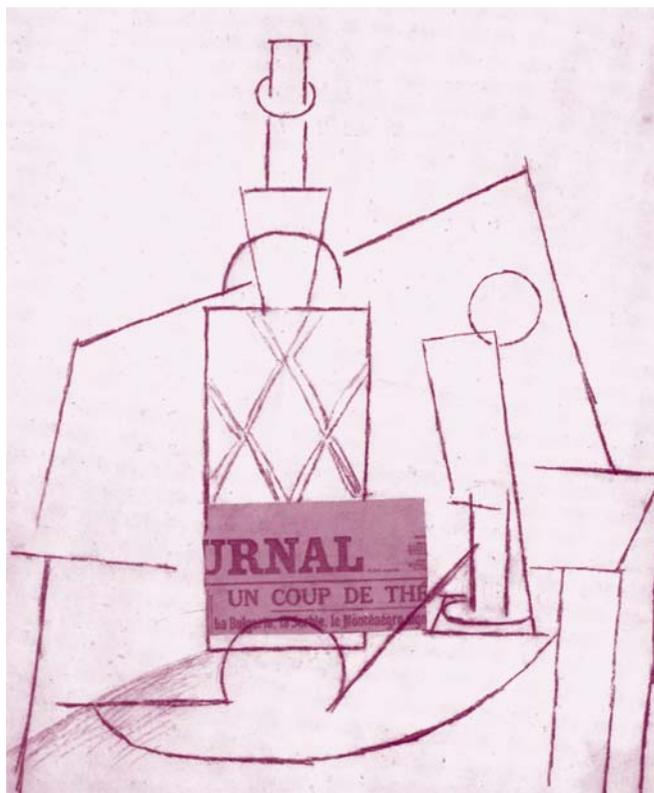
ticulares o sectoriales que intentaban atesorar el mayor poder posible aunque fuera a costa de exterminar al vecino o al socio. Fue una labor hercúlea retomar el suplemento. En los primeros números de la segunda etapa, y ante la expectación malsana de quienes aguardaban que el suplemento traicionara sus postulados ideológicos o apostara por unos contenidos intelectualmente más endebles, tuve que recurrir a nuevos colaboradores provenientes en buena medida de la universidad, personas de sobrada preparación pero que, salvo a excepciones, se habían movido en el limitado ámbito de las publicaciones académicas. De hecho, el primer número de la nueva etapa fue un espeso monográfico dedicado a José Ortega y Gasset. Además, claro, estaban las diferentes tendencias que dividían a los creadores en grupos más o menos definidos. Con el tiempo y mucho tesón recuperamos prácticamente todas las firmas e incorporamos a nuevos colaboradores, conseguimos que ninguna de las tendencias creativas quedara excluida y que tuviera una personalidad propia, gracias en gran medida a un diseño novísimo y rompedor. Otros colaboradores —bastantes— nunca se fueron y con ellos sacamos adelante la separata.

El otro gran escollo que hubo que salvar —y que ahora, desde nuestra visión pragmática, puede resultar incluso más extraordinario— fue la absoluta falta de presupuesto para pagar a los colaboradores. Salvo aquellos que, además de las reseñas en el suplemento, tenían otras colaboraciones en el periódico, ninguno de los cientos de firmantes que publicaron en *Cuadernos del Mediodía* cobró un céntimo. Muchas veces medito sobre esta circunstancia y no me explico cómo fue posible. No fue desde luego mérito mío. La naturaleza no me ha dotado de especiales poderes de convicción. Fue más bien producto de la ilusión de los nuevos tiempos y del fecundo ambiente cultural que vivía entonces la ciudad que por primera, y única vez quizá, se postulaba con méritos auténticos para encabezar la vanguardia cultural de Andalucía. Toda la ilusión y curiosidad de aquellos años fue el combustible que nutrió el motor de *Cuadernos del Mediodía*, la primera plataforma que un periódico en Andalucía puso a disposición de la literatura mediante reseñas semanales de libros, críticas, entrevistas, artículos de fondo y números monográficos dedicados a desmenuzar diferentes facetas creativas o a rendir tributo a determinados autores.

Hoy, veintidós años después de aquella primera aventura a bordo de un suplemento cultural, me he preguntado muchas veces sobre el sentido de los cuadernos literarios en los periódicos, de lo que significaron y de lo que significan, y de la oportunidad de retomar proyectos semejantes en tiempos distintos, más mercantilizados y menos propicios para esfuerzos gratuitos.

De forma sucinta quiero exponer las dos grandes debilidades que arrastran los suplementos culturales de los periódicos en su concepción clásica. La primera, sobre todo las separatas que editan los diarios de mayor audiencia o repercusión, es su entrega sin tapujos a los intereses editoriales de la empresa editora. La práctica totalidad de los grupos periodísticos —y qué periódico no pertenece hoy a un grupo!— no se limitan a editar una determinada cabecera sino que al mismo tiempo son negocios editoriales, discográficos o de distribución que utilizan sus propios cauces para vender si tapujos sus productos. Esta falta de disimulo general ha convertido buena parte de los suplementos literarios en descarados espacios publicitarios que, mediante críticas y opiniones aparentemente nacidas de un interés neutral o puro, se dedican a suministrar artículos culturales a los potenciales compradores. Es cierto que en muchos casos el artículo —libro, disco, etcétera— tiene por sí mismo méritos sobrados para atraer la atención de los consumidores culturales, pero en la medida en que son vendidos y, por tanto, destacados sobre otros de iguales virtudes, se convierten en manufacturas y los suplementos en una suerte de catálogos de ventas de unas empresas determinadas.

Los suplementos culturales más modestos, que editan periódicos provinciales o regionales cuyas empresas carecen de intereses editoriales explícitos, tienen su particular obs-



Pablo Picasso.  
*Periódico sobre una  
mesa*, 1912

táculo y, por extensión, su peculiar esclavitud. Suelen estar en manos de círculos de amigos, muchas veces cerrados y mezquinos, provincianos, que destacan exclusivamente sus filias y silencian sus fobias al margen de la calidad y convierten las páginas en un monocorde ejercicio de autocomplacencia. Es un despropósito común que los periódicos de menos tirada entreguen la coordinación de sus suplementos a personas extrañas a la propia redacción del periódico para que, al margen de los otros contenidos, lustren o dignifiquen la calidad intelectual del producto. La información cultural o libresca no realza en todos los casos, y sólo por sí misma, al margen de sus cualidades, una publicación: también puede hundirla. Depende de cómo sea y cómo se utilice.

Este espejismo tan usual en los periódicos pequeños o medianos a veces también se reproduce en los mayores. Es posible que el lector se haya preguntado alguna vez por qué determinados grandes periódicos, cuya línea editorial está abiertamente inclinada a la derecha, editan suplementos culturales de una liberalidad que contradice los propios postulados ideológicos. Se trata sin duda de una concesión, de una renuncia a empapar de conservadurismo cierto número de páginas a cambio de lograr cierta credibilidad y prestigio en el ámbito cultural. Para ello los responsables de tales publicaciones no dudan, como en el caso de los periódicos de menos tirada, en entregar a elementos en apariencia externos a la cerrada línea editorial una separata semanal para que plasmen sus ideas más oreadas. Esta llamativa falta de coherencia siempre me ha causado perplejidad y desconfianza.

¿Qué suplemento cabe hacer en la actualidad para orillar ambos riesgos? Bueno, los periódicos de gran tirada con intereses editoriales no creo que renuncien a repetir esa especie de catálogo de ventas a que antes me refería. Y respecto a los diarios pequeños o medianos, creo que los suplementos culturales concebidos como calcos de los mayores no tienen sentido, pues ni las empresas editoras obtienen réditos económicos de ese esfuerzo ni posiblemente prestigio intelectual. Creo que la apuesta se incardinaria más bien por ampliar las secciones culturales, por darles una mayor vistosidad, más extensión, conferirles un aspecto más atractivo, con contenidos propios de revistas o suplementos culturales, en redefinir, en fin, la información cultural propia con gran apoyo imaginativo, sin necesidad de entregar secciones de la publicación a individuos extraños a la redacción que además no son profesionales, es decir, periodistas, ni a repetir, en un intento casi siempre patético de emulación, las separatas de los diarios de mayor tirada. ■



# Algunas viñetas

sobre la crítica

literaria

en los periódicos

Martín López-Vega



Saul Steinberg

**Utilidad de la crítica.** Por causa del constante aluvión de novedades editoriales la crítica literaria se ha convertido en un intermediario muy útil, tal vez más que nunca, entre el autor y el público; se espera de la crítica que haga una primera selección, eligiendo los títulos susceptibles de interesarnos; y del crítico, que argumente por qué debe o no interesarnos tal o cual libro (aunque algunos parezcan perseguir lograr la frase que vaya situada en la faja del próximo libro de ese autor).

**Tipos de crítica.** Pero la crítica literaria cumple una función muy distinta según sea el medio en el que aparezca. El suplemento literario representa el primer nivel de la crítica. El grado cero, la información a secas, lo representan las secciones de cultura de los periódicos, en las que se informa de los libros que aparecen sin más indicio crítico que el haber sido elegidos para ocupar ese espacio. La crítica de los suplementos literarios ya es valorativa, ofrece una valoración de urgencia: esto vale o no vale la pena. Un paso más allá está la crítica en las revistas literarias, que pueden demorarse más en detalles y olvidarse un punto de la actualidad. Y más allá, a veces tanto que se pierden, están las publicaciones universitarias, donde el libro se convierte en mero pretexto para justificar tales teorías o cuales tendencias inexorables de la literatura posmoderna.

Por tanto, a la crítica en los suplementos no cabe exigirle profundidades. Debe ser informativa y analítica: contarnos qué es el libro, qué pretende y qué hace para conseguirlo. Un buen crítico nunca dice si un libro es bueno o es malo. Lo analiza, señala sus virtudes y sus defectos, pero el juicio global es responsabilidad del lector de la reseña. Desmenuzando el libro, debe saber lo suficiente sobre él para hacerse una idea cabal de si va a gustarle o no. Que le haya gustado al crítico es cosa que no interesa a nadie, si no está argumentada.

**Receptores de la crítica.** Hay aún otro punto: ¿a quién va dirigida esa crítica? Es fundamental tener algo muy claro: va destinada a los lectores de suplementos literarios (tal vez, a menudo, sólo a aquellos susceptibles de ser mencionados en los suplementos). Ni siquiera a los lectores de periódicos: yo he visto cómo mucha gente coge sin leerlo el suplemento cultural del periódico y lo tira sin ninguna clase de miramientos, con el mismo gesto de asco que yo me libro de las páginas de economía o de las de motor. Y es imposible el acercamiento: me da igual lo que intenten los responsables de los suplementos de Motor o Economía; son temas que no me interesan nada y por mucho que abaraten sus conte-

nidos no conseguirán que me una a sus lectores, pero seguramente consigan que huyan los que ya tenían. Del mismo modo, se engaña quien crea que un suplemento cultural puede acercarse a quien no le interesan los libros ni el arte o la música ofreciendo temas de "interés general". De ese modo lo único que se asegura es el abandono de los propios lectores, a los que les interesan los libros, no los productos con valor más o menos periodístico o de actualidad.

**El escaparate.** El suplemento literario es el mejor escaparate para un libro. Lo lee más gente que cualquier revista, y los editores saben muy bien la influencia balsámica que supone para uno de sus libros aparecer en alguno de los más importantes (más en unos que en otros). Para cierto tipo de libros, no aparecer en ninguno de los grandes suplementos significa prácticamente no existir. Pero la crítica es sólo una pequeña parte de ese escaparate, de la importancia de cómo se aparece en él. Otros factores que han acabado por ser importantes son: la página en la que aparece (¿par o impar? ¿al comienzo o al final de sección?), si aparece con o sin fotografía del autor o alusiva (y si es en color, y, también, su tamaño), y el espacio que ocupa la reseña en la página. En definitiva: el tamaño sí importa. Departamentos de prensa hay que prefieren una reseña larga, en página impar y con fotografía que ponga a caldo alguna de sus últimas novedades, a una columnita escondida en una página par que cante las excelencias de una de sus apuestas. Esta perversión, ¿importa a los lectores? No sé si les importa, pero les afecta. Todas esas cosas suponen ya una valoración por parte de quienes hacen un suplemento, y muy especialmente, de quien lo dirige. ¿Cómo se decide eso? Y sobre todo: ¿quién decide de qué libros se habla y de qué libros no?

**Cómo se eligen los libros.** Fórmula ideal: cada crítico especializado en un área (novela española contemporánea, novela centroeuropea, poesía anglosajona, etc) debe conocer todo lo que se publica en su ámbito. Comparar, valorar, escoger. Como no todas las semanas hay espacio para una novela española, otra coreana, un libro de poemas recién traducido del estonio, un ensayo sobre metafísica y una biografía de tal personaje, es necesaria una selección posterior, que debe ser hecha por los responsables del suplemento una vez recibidas y leídas las críticas: deben juzgar, a tenor de lo que los especialistas dicen, qué libros resultan más interesantes. Jamás debe producirse una recomendación expresa por parte de los responsables del suplemento hacia el especialista, que por algo lo es.

**El crítico.** Es necesario que haya críticos específicos para cada área. Huyendo del crítico estrella (ese que siempre deja su huella, caiga quien caiga: el caso es que se note que él ha escrito la reseña) y buscando aquellos que no sólo sean especialistas de su propio campo de interés, sino que tengan una cultura más amplia. No me fio de ningún crítico de novela que no lea habitualmente poesía o ensayo, ni de un crítico de poesía que afirme que la novela es un género inferior. Esto, me temo, en España es mucho pedir. Años y años de cultura improvisada no se arreglan tan fácilmente...

**El resultado.** Un suplemento literario, que al fin y al cabo se publica junto a un periódico, debe mantener un saludable equilibrio entre cultura y actualidad. En ese equilibrio está la base de la bondad del resultado. No hay que ser el *Hola* de la información literaria, pero tampoco la función del suplemento es compararse a *Insula*.

**Cómo tomarse lo que dicen los suplementos.** Soy lector de suplementos literarios desde hace años. Para cualquiera que pise habitualmente las librerías, su función es apenas llamarle la atención sobre tal o cual libro que a lo mejor a uno se le ha pasado; juzgar, por los anticipos de libros que se ofrecen, si éstos merecerán la pena. El suplemento es algo así como otro señor que también va de librerías y que nos dice: ¿Has leído esto? ¿Te has fijado en el bodrio que ha escrito el conocido escritor X? No siempre coincidiremos con sus gustos, y tendremos nuestro favorito. No hay que pedirle peras al olmo. Conformémonos con que no nos engañe, con que sus criterios sean realmente los de calidad e interés, y no derivado sólo de la actualidad. ■

# La literatura como reclamo

## Los primeros folletines franceses

Fernando Valverde

**El periodismo**, tal y como se entiende desde el siglo XIX, lejos de una concepción romántica mal interpretada, se debe al capital, al volumen de negocio, a la existencia de una empresa sujeta a un índice de ingresos y gastos, de pérdidas y beneficios. Si nos alejamos de esta premisa será complicado entender la relación que el periodismo ha tenido con la literatura y con todas las artes, motivada principalmente por términos empresariales.

Habría que remontarse a los diarios franceses del siglo XIX para encontrarse con el germen de esta relación de amor odio hasta nuestros días. Mientras París se inundaba de cierto aire romántico, reconciliados con las literaturas de sus antiguos enemigos, Alemania e Inglaterra; los lectores franceses se mostraban entusiasmados por el nacimiento de la novela gótica y la lectura de 'El Castillo de Otranto' de Walpole.

En 1836, Emile de Girardin hará el aporte más importante al periodismo comercial del que se tenga constancia hasta la fecha. Girardin fundó el diario 'La Presse' con el propósito de lograr a corto plazo un periódico con toda una estructura comercial sólida y que estuviera amparado por un alto número de suscriptores. Para ello, bajó el precio del diario a la mitad.

La coyuntura de la época era propicia para llevar a cabo una empresa de este tipo, la máquina de vapor había permitido realizar tiradas mayores en un menor periodo de tiempo, el desarrollo del ferrocarril hizo posible el reparto de los diarios y el nacimiento de la compañía estatal de correos francesa garantizaba la llegada de los periódicos a los suscriptores de dentro y fuera de la capital. Y hablamos fundamentalmente de suscriptores porque era el único medio de venta de los diarios franceses de la época, sólo en los Estados Unidos había comenzado la venta callejera.

Como decíamos, 'La Presse' pasó de los 80 francos mensuales a los 40, logrando una masiva llegada de nuevos suscriptores. La idea era un adelanto para la ciencia periodística y empresarial de los siglos XIX y XX, suponía un cambio en el guión, la rentabilidad del periódico dejaba en cierto modo de estar en su valor informativo, el aumento de las ventas traía consigo un aumento de los valores publicitarios que lograban aumentar los beneficios. Había llegado el momento de conseguir un producto *popular*, capaz de acceder a clases sociales más bajas.

Girardin, con una clara y emprendedora visión empresarial, apostó por la literatura como una forma de atraer a esos lectores a los que poco les importaba la vida política y económica del país. El nuevo lector devoraba noticias de sucesos y se entusiasmaba con los folletines novelescos. La literatura en los periódicos, sin entrar en valoraciones en torno a que en determinados momentos una composición periodística pueda serlo, nace en los periódicos franceses de aquella época. En busca de conseguir un periódico más atractivo para el público los ejemplares de los diarios insertan novelas por entregas: el *roman feuilleton* o *folletín* castellano.

El *roman feuilleton* no fue ideado por el fundador de 'La Presse' sino por el diario 'Revue des Deux Mondes', que había

ofrecido por entregas obras de Balzac. Desde este instante se inauguró un periodo de competencia empresarial que empezaba a tener en cuenta resortes ajenos al periodismo. 'La Presse' optaría también por Balzac, sin duda un valor seguro, para sus entregas literarias. Entonces, y para mitigar el crecimiento del rotativo de Girardin, el diario parisino 'Le Siecle' contratará a Alejandro Dumas para que prepare una novela que deberá aparecer en sus páginas de manera periódica. Dumas se pondrá manos a la obra y publicará 'Los tres mosqueteros', que se convertirá en un popular reclamo y en tema de conversación en las amplias avenidas y bulevares de París, disparando las suscripciones y las demandas publicitarias.

Otro rotativo, 'Le Journal des Débats', publicó 'Los misterios de París', de Eugenio Sue, que posteriormente fue contratado por 'Le Constitutionnel', en el que publica 'El judío errante'. La costumbre será colocar la novela por entregas en dos columnas en portada, dando un evidente protagonismo a este *factor externo*.

La fama alcanzada por Dumas hizo que incluso fundara un taller de escritores que trabajaban en los folletines inventando historias periódicas a las que el autor de 'Los tres mosqueteros' sólo ponía el nombre. Se trata de una consecuencia del producto literario. La literatura, de cara al mundo del periodismo, se convierte en una mercancía. Dumas no tarda en comprenderlo y se presta a la nueva empresa con la contratación de más de 70 *negros*. El más conocido de ellos es Augusto Maquet, que participó de manera muy activa en la creación de algunas de sus obras aunque, como señala Julián Mariás, "el sello que da el éxito lo pone Dumas".

Como vemos, la relación de los escritores con los medios de la época fue claramente empresarial, aunque no siempre tan radical como la que estableció Dumas. Aquellos folletines podían convertirse después en una novela, pero no necesariamente. Se trata sobre todo de una forma de sobrevivir, un empleo que podía ser más o menos rentable, según la fama de la firma, de la marca. El nacimiento del folletín también supone un cambio dentro de los planteamientos básicos del periodismo. Ya no se trata sólo de informar, sino también de entretener.

Cuando Sue publica 'Los misterios de París' entre 1842 y 1843, le llegarán miles de cartas de lectores que en muchos casos no están conformes con el tratamiento que se estaba dando a los personajes de los bajos fondos. Esto hará a Sue reflexionar y hacer cambiar el rumbo de su novela. Se trata de una interacción del lector en la obra, que no podría haberse dado lejos de este formato. Sería la única, o al menos la más significativa, aportación del periodismo a la novela de la época, lejos de las que se producirán, mucho más importantes, a lo largo del siglo XX y fundamentalmente en Hispanoamérica. La eficacia de los folletines será tal que el tratamiento ideológico que reciben tendrá una gran influencia. El gobierno, intimidado por el alcance y la repercusión del fenómeno, decretará un impuesto destinado a aquellos periódicos que publiquen folletines, con el ánimo de evitarlo. El folletín, como bien señala Paula Miranda, supondrá en cierto modo el nacimiento del *best-seller* y a que de él "saca el mercado la matriz fundamental de muchos de sus productos: la canción romántica, la telenovela, la prensa amarilla... Responder a las demandas de la masa es la consigna de las industrias culturales".

Con el paso del tiempo el folletín encontrará un lugar de privilegio en Hispanoamérica, en donde logrará gran popularidad.

Sin embargo, a finales del siglo XX, la literatura como reclamo será sólo un producto más entre todos los que se ofrecen en las llamadas *promociones* periodísticas que inundan los kioscos de prensa. El tiempo romántico de Sue, Dumas y Girardin no se ha repetido, no ha encontrado un lugar entre la velocidad de la ciudad de hoy día. ■

Ilustración de Grandville





# Hacia una «igualdad de género»

*Daniel Rodríguez Moya*

**Establecer distancias** entre lo que es puramente periodístico y lo que es esencialmente literario es una tarea que se complica, cada vez más, por las incursiones, en muchos casos con fortuna mediática, de un campo en el otro; en especial, y de manera inversa a la tradición, del periodismo, de sus recursos y de sus finalidades, en el literario.

El periodismo surge de manera indisociable con la literatura, aunque el problema de la división de géneros está latente desde el primer momento. En 1845, en su discurso de ingreso en la Real Academia Española, Joaquín Pérez Pacheco defendió a ultranza los derechos literarios de un nuevo género llamado periodístico. También Eugenio Sellés, en idénticas circunstancias de ingreso en la misma institución, defendía el hecho de que el periodismo debía ser considerado como un género literario, a la misma altura que la novela, la crítica o la historia. “¿No ha de ser género literario el periodismo, que lo es todo en una pieza: arenga escrita, historia que va haciéndose, efemérides instantáneas, crítica de lo actual y, por turno pacífico, poesía idílica cuando se escribe en la abastada mesa del poder y novela espantable cuando se escribe en la mesa vacía de la oposición?”, decía Sellés sobre el periodismo en el citado discurso. Poco más tarde sería Juan Valera el que planteara sus dudas sobre si el

periodismo, que él consideraba un oficio “como ser ingeniero, abogado o médico”, pudiera ser considerado un género literario como tal.

La discusión sobre la pertinencia o no de considerar al periodismo como género literario ha seguido hasta nuestros días, en los que ambos campos se dan a diario en la prensa, con autores brillantes que han confundido ambos géneros en obras de absoluta referencia. El caso más destacado, entre los grandes precursores en lengua castellana de la figura del literato periodista, es bien conocido. Mariano José de Larra fue de los pioneros en realizar un producto que estaba a medio camino en lo que se podía considerar lo literario y lo periodístico.

Más próximos en el tiempo, hay suficientes ejemplos de autores que confunden, y entiéndase el término sin connotaciones peyorativas, ambos géneros; pensemos en el colombiano Gabriel García Márquez, cuya obra cumbre, ‘Cien años de soledad’, es un buen ejemplo del uso de las técnicas periodísticas aplicadas a la creación de la obra literaria. En él, no es la literatura la que entra en la prensa en forma de columnas y otros géneros más propicios a la creación, es el periodismo el que ‘interfiere’ en lo literario marcando un ritmo y un estilo.

De la maestría de los autores citados no hay la menor duda y nombres como los de García Márquez pertenecen por derecho propio al canon más aceptado y valorado de la literatura. Habría que prestar atención a la proliferación de otros productos que, adoptando el formato de libro, se presentan como obras literarias y alcanzan gran notoriedad en el mercado y en las que la confusión de género plantea mayores dudas de etiquetación.

Parece más frecuente, hoy día, el asalto de los periodistas al mundo editorial del libro que al contrario. Numerosos ejemplos lo demuestran.

Antonio Salas, nombre ficticio de un periodista de investigación, ha ofrecido al mercado dos títulos de reciente aparición en los que el estilo del reportaje periodístico y el de la novela negra se confunden de tal manera que se nos plantea una seria dificultad de clasificación. En el primero de sus títulos, ‘Diario de un skin’, Salas plantea su infiltración en el mundo de los neonazis españoles y a lo largo del libro va narrando una historia que parece ir sucediendo en tiempo real, conforme el autor aporta datos de sus supuestas investigaciones. Antonio Salas crea, a pesar de asegurar que se trata de una investigación real en la que arriesga en cada momento su propia vida, un argumento ficcional, que a pesar de no contar con una prosa especialmente cuidada, imbuje al lector en la historia, que se plantea del modo más tradicional: un planteamiento, un nudo y varios posibles desenlaces. Llega un momento en el que el lector olvida que los hechos narrados pertenecen a una investigación periodística. Todo parece una historia novelística en la que al llegar la última página, todo habrá concluido.

Igual planteamiento utiliza Salas en su siguiente obra, ‘El año que trafiqué con mujeres’, sólo que en esta ocasión, el argumento son las mafias que prostituyen en España a mujeres inmigrantes.

El caso de Antonio Salas no es único en la utilización abierta de un género periodístico tan diferenciado como es el del reportaje. De muy reciente aparición es también la obra ‘Ninguna guerra se parece a otra’, en la que un conocido periodista de guerra construye un relato a partir de su experiencia en la cobertura de conflictos bélicos que, desde la técnica del reportaje, se convierte también en una narración cercana a lo novelístico, por no citar el más que conocido ‘Territorio comanche’, de Arturo Pérez Reverte.

A estos nombres habría que añadir, con las evidentes carencias de estilo y en muchos casos de buen gusto, la incorporación al mercado literario de periodistas de éxito, comunicadores mediocres y otra serie de *fauna* procedente del mundo de los *mass media*. Establecer la diferencia de género cuando se da por asumido que la literatura y el mercado son uno, además de complicado, empieza a resultar inútil. ■

M. Pistoletto.  
*Hombre que lee*,  
1968



# El libro a diario

*José María Pérez Zúñiga*

**Un hombre abre el periódico**, lo lee, lo cierra, lo vuelve a abrir: en el intervalo se ha transformado el mundo. Han bastado unas líneas, un titular, tan sólo un espacio. La prensa genera adicción, dependencia, porque otorga una forma precisa a la realidad y la condiciona, proporciona una idea o una opinión que la delimita, se convierte en el último reducto para pensar, para mantener una conversación, exactamente igual que la literatura. Pero esta es una conversación que mantenemos periódicamente, al ritmo de la actualidad, aunque su escenario esté trazado también por páginas efímeras, más aun de lo que es hoy la vida de un libro. Sin embargo, puede ser también una ventaja: nos obliga a concentrar las palabras, a darles la intensidad de una llamarada, a tratar de que en ese espacio exiguo en el que apenas caben unas cuantas líneas quepa el vasto espacio de la realidad a la que cualquier artículo o columna periodística debe ceñirse, inabarcable para la creación artística que debe ofrecer un mundo acabado, autosuficiente, pleno. Porque la realidad es cambiante, extraña, y esto convierte al artículo o la columna en el diario o en el libro a diario del escritor. Tiene también su argumento, desarrollado al ritmo de las cabeceras de prensa; y en él cabe todo: la reflexión, la crónica, la crítica, la opinión, la anécdota, la sátira, la pequeña narración, incluso la poesía. Cabe la temporalidad y la intemporalidad, pues hay columnas que son como cuentos o como novelas o como poemas y podrán leerse siempre.

Desde los dardos políticos a los dardos del amor, si la palabra deber ser dardo, como escribiría don Lázaro, y dando por supuesta la libertad de prensa, la columna estará

determinada fundamentalmente por el ánimo del escritor. Porque el columnista es un escritor que escribe en prensa, y ya beba del periodismo o de la literatura, independientemente de su formación, su conversación es un libro abierto en el que su intimidad se confunde con la de su lector: un crisol que ambos esperarán con impaciencia. Representa un sometimiento mutuo: el escritor se compromete a interpretar la realidad y el lector accede a interpretarla con su columnista dilecto; o con sus columnistas dilectos, que sin duda la enriquecerán. Aunque acaso para poder hacerlo haya que mirar menos y sentir más, que es una forma de mirar más intensamente, de prolongar esa comunidad que comienza en la percepción, en las sensaciones y las ideas. Pero ese espacio puede ser mucho más. Una tribuna que se convierte en bastión cuando no es tiempo de palabras ni de conversaciones, aun situándose en plazas periódicas que no suelen ser independientes y sí interesadas. Pues el columnista no es interesado: el columnista juzga el mundo, un mundo de intereses contrapuestos que se manifiestan con su ánimo, con su ideología, con su opinión; lo que convierte a la columna en pulmón de los periódicos y de la sociedad, que será más libre cuanto más independientes y libres sean sus columnistas.

Así que no se trata de hacer literatura de la realidad ni de convertir la realidad en literatura, ni siquiera de llevar la literatura al periodismo, que se erige con frecuencia en único cronista de la realidad apelando al rigor, armadura con la que le gusta envanecerse. Se trata de detenerla para lograr una concepción más amplia y más rica, de marcar sus hitos a modo de columnas. Y como en un foro romano, habrá tantas como cabezas descansen sobre ellas y descansen con ellas, tantas como intelectuales en el más amplio sentido de la palabra: escritores, periodistas, sociólogos, filósofos, historiadores, políticos —pocos—, juristas y científicos, tantas como columnistas, que actúan como unos y otros y a veces como ninguno. A uno le gustaría incluso ser uno mismo cuando escribe una columna, siempre que encuentre en ella algo de su propia vida. Escribir con espontaneidad y ligereza, pero también con tensión y profundidad. Parecerse a un bufón y a un profeta, a un periodista que periódicamente publica su libro, y a un escritor que diariamente publica su vida, confundiendo la realidad y la ficción que, a fin de cuentas, sólo pretende aprehenderla. El tamiz sería la información, que es un deber para el escritor y el periodista, y un derecho del pueblo. Hablando de esta vieja polémica, dijo Alejandro Carpentier que para él escritor y periodista integraban una sola personalidad. Pero quizá nos baste con esto último. ■

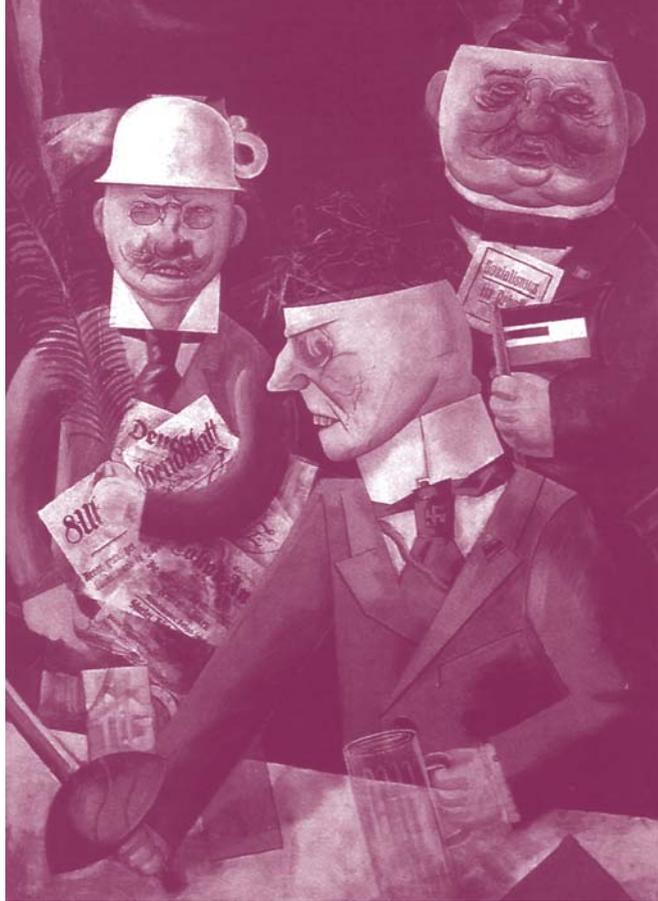
# La literatura sin periódicos no es posible (o viceversa)

*José Carlos Rosales*

**Cuando pienso que la existencia** de una literatura sin periódicos ya no sería posible, no me estoy refiriendo sólo a una cuestión ética o moral. No estoy postulando que los escritores tengan que escribir después de informarse sobre el áspero mundo que nos rodea. Algo loable, por cierto. Incluso muy recomendable. Aunque la verdad es que la información —o, mejor dicho, la mercancía de la información— ya no se puede rehuir, está por todas partes, se ha convertido en una especie de baratija efímera. Tampoco quiero denunciar con esta idea el hecho de que la literatura a veces esté —que lo está— demasiado condicionada por la influencia de la actualidad literaria que se refleja en las páginas de cultura, en las columnas de opinión, o en los suplementos culturales de algunos diarios.

Lo que quiero señalar es que, desde la aparición de la información periódica impresa (casi todos los demás medios de comunicación son una mera prolongación del periódico), la literatura se ha visto obligada a cambiar sus puntos de vista, a modificar sus coordenadas íntimas, y a desenvolverse en un contexto muy distinto, por ejemplo, al que tenía en el siglo XVII.

.../...



G. Grosz. *Pilares de la sociedad*, 1926

Antes de que aparecieran los periódicos los escritores escribían después de mirar a su alrededor. Y, cuando su mundo más próximo les resultaba demasiado familiar o poco atractivo, si querían ver otras cosas, tenían que embarcarse y visitar países lejanos. O pasearse por los caminos de la Mancha. Entonces todos los países eran países lejanos. Ahora no. Y no sólo por el desarrollo de las agencias de viajes y toda su tramoya, sino porque la información que cada día nos traen los diarios hace que la amplitud del mundo siempre esté al alcance de nuestros sentidos. No es una idea original. Ya se refirió a ella Marshall McLuhan cuando hablaba de la *aldea global* para definir la nueva fisonomía de un mundo crecientemente intercomunicado. Pero en el caso de la literatura esta proximidad constante y virtual con el mundo —con todo el mundo— le ha permitido surtirse con generosidad de experiencias y espacios tan deslumbrantes como trágicos, tan repetidos como volátiles. Esas nuevas experiencias y esos nuevos espacios han despejado horizontes literarios que tal vez de otra manera nunca se hubieran conocido. Y, además, los lectores de ahora leen periódicos, y por ello están muy acostumbrados a determinadas —y estimables— retóricas que antes no existían. La influencia de estos nuevos usos y costumbres expresivas o —informativas— ha sido determinante en la literatura del siglo XX. Sin la prensa moderna una novela como *La verdad sobre el caso Savolta*, de Eduardo Mendoza, nunca hubiera sido posible. Tampoco *A sangre fría*, de Truman Capote. Y, así como la aparición de los servicios postales modernos en el siglo XVIII hizo posible el nacimiento definitivo de la novela epistolar, el desarrollo de la prensa y del mercado de la información están en la base de las innovaciones más significativas de la literatura contemporánea. Hasta ahora las novelas y los libros de poesía estaban solos; ahora ya no es así. Ahora la literatura tiene que cohabitar —de buen grado, supongo— con otros objetos en ese gigantesco mercado de la información (y del entretenimiento) en el que se va convirtiendo nuestro mundo.

Sin embargo, con ser importante esta constatación, aquí también tendríamos que fijarnos en la otra cara de la moneda, pues los periódicos, nacidos bajo la influencia poderosa de la literatura, no serían lo que hoy son sin el legado que la tradición literaria occidental les ofreció desde su origen. No en vano la literatura es anterior al periodismo. Y, de modo parecido a como ocurrió en el discurso cinematográfico, los distintos géneros periodísticos tomaron sus recursos más eficaces y originarios de la tradición literaria. Pensemos, por ejemplo, en el largo camino que la prensa informativa tuvo que recorrer para desprenderse —sólo en parte— de una de sus herencias más escurridizas o cuestionadas, la de la subjetivi-

dad. Pero le han quedado otras que, si se piensa bien, tal vez han sido —y sean— aun más poderosas y efectivas: la emotividad, el testimonio, o una cierta mirada lírica sobre las cosas. Cualquier periódico bien hecho nos trae a nuestra casa, cada día, una pequeña ración de emociones e historias, de denuncias, de lirismo. El relato periodístico de las desgracias de cada día —¿dónde diablos estarán escondidas las buenas noticias?— siempre aparece trufado de mecanismos literarios. La búsqueda de la objetividad, sin ir más lejos, es un propósito básicamente literario. Esta filiación genética y estructural del periodismo con la literatura —o viceversa— ha cambiado definitivamente el panorama. Y a veces los escritores no se dan cuenta. Y algunos periodistas tampoco.

Decía Hegel que la lectura matutina de un periódico es la oración laica de los tiempos modernos. Y aunque esta idea de Hegel podría someterse a manipulaciones infinitas, no cabe duda de que a la hora de encomendarse cada mañana a los dioses particulares que cada uno prefiera (las noticias de la radio, los versos de un poema, o el paisaje que se ve desde la terraza), el periódico ocupa un lugar muy notable en la vida —pública y privada— del sujeto moderno. Por eso —y es sólo un ejemplo tomado casi al azar— el impresionante poema de Félix Grande “Recuerdo de infancia” (*Biografía*, Barcelona, 1971, págs. 196-197) es un buena muestra de todo lo que decimos: “[...] hoy el periódico traía sangre lo mismo que otros días / acaso unos cuantos estertores más que de hábito / pero cómo saberlo hay países que no especifican / por ejemplo el departamento de estado no da las cifras / de sus bajas / únicamente les agrega apellidos / bajas insignificantes bajas ligeras bajas moderadas [...]”. Este poema y su lógica interna no serían iguales sin la existencia de los periódicos. Más aun, sin periódicos, este poema sería del todo imposible. Como es imposible cualquier clase de literatura (moderna) en aquellas sociedades en las que no existe —¡todavía hoy!— ninguna clase de libertad de prensa.

Pongamos otro ejemplo: en el magnífico poema “Réquiem”, de José Hierro (*Cuanto sé de mí*, Barcelona, 1974, págs. 347-350), la experiencia poética nace de la lectura en un periódico de una noticia menor; dedicado a la muerte anónima de un emigrante español, tan anónimo como todos los emigrantes que en el mundo han sido, este poema nos muestra la decisiva conexión que puede establecerse entre la comunicación periodística y el pensamiento poético: “[...] *Requiem aeternam*. / Definitivamente todo / ha terminado. Su cadáver / está tendido en D’Agostino / Funeral Home. Haskell. New Jersey. / Se dirá una misa cantada / por su alma. Me he limitado / a reflejar aquí una esquila / de un periódico de New York. / Objetivamente. Sin vuelo / en el verso. Objetivamente. / Un español como millones / de españoles. No he dicho a nadie / que estuve a punto de llorar”.

Las verdades literarias conviven con las verdades periodísticas. Y estas dos verdades no son, ni deberían ser, iguales. Tampoco tendrían por qué ser antagónicas. Pero tampoco olvidemos, como ya se sabe, que, desde el definitivo asentamiento de la prensa periódica a principios del siglo XX, una mentira repetida mil veces (en los periódicos o en cualquier otro medio de comunicación) se convierte en verdad. Pero casi nadie se refiere al retruécano de esta evidencia: una verdad silenciada mil veces se convierte en mentira. Tal vez la primera preocupación de la literatura de hoy debería ser precisamente ésa: la verdad. La verdad falsa y la verdad omitida. Esa verdad que va más allá de lo que dicen los periódicos de cada día: una verdad menuda o insignificante, la verdad que se nutre de los silencios, o de los vacíos, o de todo aquello que merece un espacio mayor del que pueden ofrecerle los diarios. Como en el poema de José Hierro. Otro tipo de literatura me parece que no es posible. Ni conveniente.

Los periódicos nos traen historias y paisajes tan volubles como valiosos: si la literatura no fuera capaz de ordenar —o mitigar— ese flujo tan vertiginoso y volátil de la información continua de las agencias de prensa, ¿quién querría —o podría— hacerlo? Tal vez nadie. ■

# La dama del corazón grande

Por el Centenario de **María Teresa León**

Cecilio **Alcón**



narrativa

El pasado 31 de octubre se conmemoró el centenario del nacimiento de María Teresa León, una figura singular de nuestras letras del siglo XX que aún hoy necesita la pormenorizada reivindicación necesaria sin el pesado, tópico e incluso, a estas alturas, hasta irritante aditamento de haber sido la primera esposa de Rafael Alberti.

María Teresa León Goyri nació en Logroño, hija de un militar de húsares y de una burgalesa. Su infancia, adolescencia y primera juventud transcurrieron en Madrid, Barcelona y Burgos, por motivos de traslado de destino paterno. El ambiente burgués y militar en el que se mueve la familia no le agrada a la niña en absoluto, surgiendo continuos enfrentamientos. El aire de uniformes y sacristía no se han hecho para ella y desde muy jovencita da muestras de una clara rebeldía ante la presión institucional de una familia que se mueve entre tan acendrados y rígidos modelos tradicionales.

A los diecisiete años se casa y al año siguiente da a luz en Barcelona a su primer hijo, Gonzalo. En 1925 nace el segundo, Enrique. A pesar de ello, su matrimonio no resulta ser una experiencia positiva.

Cuando muere su padre, se traslada a Burgos y da inicio a su actividad literaria con unas colaboraciones en el *Diario de Burgos*, que firmará con el seudónimo de Isabel Inghirami.

La ruptura definitiva de su matrimonio en 1928 la traslada a Madrid. El reencuentro con el paisaje de la infancia le va a resultar revelador. Gracias a su tía materna María Goyri, esposa de Ramón Menéndez Pidal, frecuenta los mejores círculos culturales de Madrid. Es el momento en el que conoce a Rafael Alberti, dando principio a una larga historia de amor.

En 1932 viaja junto a Rafael Alberti a la URSS, sufragados por la Junta de Ampliación de Estudios para conocer de primera mano el teatro soviético como tema revolucionario en el ámbito del proletariado. Conocen en Berlín a Bertold Brecht. De hecho ella fue directora del Comité de Agitación y Propaganda Interior y como tal se responsabilizó de una compañía teatral con sede en el Teatro Español de Madrid.

Dos años después volverán a la URSS para asistir al I Congreso de Escritores Revolucionarios. Durante su estancia allí ocurren los trágicos sucesos de Asturias. Así es que tienen que dilatar el regreso por miedo a represalias. Pasa un periodo de residencia en París y Roma. Y de aquí a Hispanoamérica, como portavoces intelectuales de la situación política y social de España. Visitan Estados Unidos, Cuba, México y Centroamérica.

Retornan en 1936 cuando se avecinan las elecciones generales. Al declararse la Guerra Civil la pareja está en Ibiza. Tras un episodio bélico en la isla, regresan a la península, primero a Valencia y luego definitivamente a Madrid.

María Teresa León ocupa el cargo de secretaria de la Alianza de Intelectuales Antifascistas. Y se dedica por entero a la labor teatral en la que ejercerá de directora y hasta de eventual actriz. Se implica en cuantas actividades culturales organiza el legítimo gobierno republicano.

Con la pérdida final del bando republicano, se ve obligada a partir hacia un exilio tan dilatado que hasta abril de

1977 no volverá a España. Con su llegada a Argentina reorganiza su vida. En Córdoba vive en el pueblecito de El Totoral donde nace su hija Aitana.

Sin embargo, al volver a España pudo disfrutar por muy poco tiempo de su regreso porque la enfermedad de Alzheimer anega su memoria de vacío y de olvido. Sus últimos años los pasa en una clínica de la sierra madrileña, amparada por un grupo de amigos, hasta que el 14 de diciembre de 1986 muere, siendo enterrada en un nicho del cementerio de Majadahonda.

La obra de María Teresa León con ser aún poco conocida, está capitalizada por ese bellísimo y estremecedor libro que es *Memoria de la melancolía*, cuya primera edición la hizo en 1970 la prestigiosa editorial argentina Losada: "Lo cierto es que todo lo que estoy escribiendo no tiene ni deseo de perfección ni de verdad. Lo que yo vi es el jardín cerrado de lo que sentí".

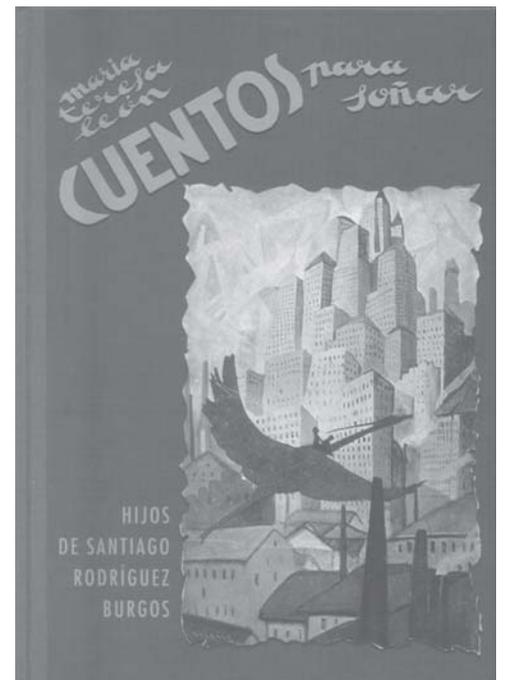
En las palabras de María Teresa León nunca hubo ni sed de venganza ni odio desmedido. Su única obsesión fue siempre la de dar testimonio de una España a la que le hicieron perder la Historia por culpa de las armas y la consiguiente dictadura. La voz de María Teresa León es la del perdedor y por eso posee la enorme dignidad del que cuenta su vida al desnudo de las vivencias y los sentimientos, y sin el ánimo mediatizado del honor o del dinero.

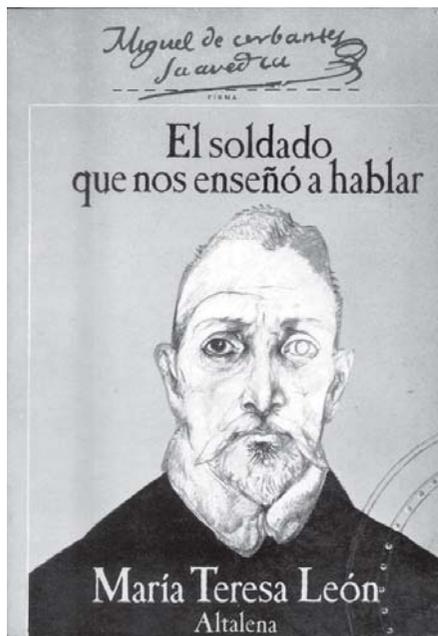
Las numerosas páginas de *Memoria de la melancolía* constituyen el mejor modelo al que se puede acudir para entender la situación de aquella España que se rompió definitivamente en 1939. Para adultos, para escolares, para todos, *Memoria de la melancolía* habría de ser una lectura aconsejada y obligada —en una perspectiva transdisciplinar de lo histórico y lo literario— para comprender, con un mínimo de sosiego, sencillamente lo que una vez la Historia hizo con las personas en España.

Pero la producción literaria de María Teresa León no se puede concretar sólo en esa obra clave. Así nos encontramos con que además escribió tres novelas, siete volúmenes de cuentos, cuatro biografías noveladas, tres libros testimoniales y cuatro piezas teatrales. Todo un conjunto interesantísimo que aun a pesar de la conmemoración del centenario están todavía por ser valoradas tanto en su conjunto personal como en el panorama de las letras españolas de la época.

Sus novelas son *Contra viento y marea* (1941), *Juego limpio* (1959) y *Menesteos, marinero de abril* (1965). *Contra viento y marea* está dividida en dos partes muy bien diferenciadas y se desarrollan entre la Cuba de Batista y el Madrid de plena guerra. La narración discurre por medio de la historia de dos mujeres —Asunción y Ana María— y un hombre, el miliciano Daniel. En *Juego limpio* Claudio es un preso en una celda de

.../...





El Escorial y recuerda sus vivencias de la guerra desde la certeza del perdedor. Como una desolada interiorización, el protagonista, a pesar de todo, no se arrepiente de haber jugado limpio con su coherencia personal y con el destino de España. *Menesteos* es una suerte de biografía fabulada del mítico fundador de El Puerto de Santa María. La técnica de la narradora es la del relato de un viaje como una peregrinación en la que las aventuras se convierten en la sustancia literaria.

De los libros de cuentos encontramos *Cuentos para soñar* (1928), *La bella del mal amor* (1930), *Rosa-Fría, patinadora de la luna* (1934), *Cuentos de la España actual* (1936), *Morirás lejos* (1942), *Las peregrinaciones de Teresa* (1950) y *Fábulas del tiempo amargo* (1962). Los cuentos de María Teresa León se enraízan en los valores clásicos

que sólo posee la memoria ancestral. Pero eso hecho desde la perspectiva de una mujer actual que no obvia para nada las estéticas vanguardistas. Incluso a nivel ideológico los cuentos se insertan a voluntad en una “castillanización” —a partir del modelo del Romancero— al modo de un Machado o un Unamuno y de otros noventaiochistas. Y no se debe olvidar la importancia que cobran las protagonistas femeninas en los cuentos: mujeres como símbolos de una marginación

social en un marco de drama rural cuya denuncia es sin duda la razón última de los textos.

Las biografías noveladas son *El gran amor de Gustavo Adolfo Bécquer* (1946), un episodio poco conocido en la vida de nuestro romántico, *Don Rodrigo Díaz de Vivar, el Cid Campeador* (1954), *Doña Jimena Díaz de Vivar: gran señora de todos los deberes* (1960) y *Cervantes, el soldado que nos enseñó a hablar* (1978), un texto que muy bien podría servir hoy para cualquier campaña de animación a la lectura.

Las obras que podríamos denominar como testimoniales serían *La historia tiene la palabra* (1944), *Nuestro hogar de cada día* (1958) y *Sonríe China* (1958).

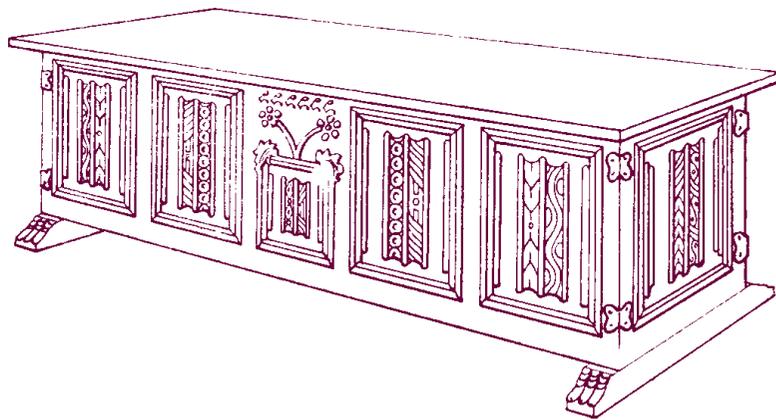
Y, por último, entre las obras teatrales encontramos *Huelga en el puerto* (1933), *La libertad en el tejado* (redactada sobre 1933, pero publicada definitivamente en 1995), una adaptación de la *Miseridordia* de Galdós (inédita hasta 2003) y *Sueño y verdad de Francisco de Goya* (inédita hasta 2003).

Para ser precisos, más que narradora María Teresa León es una contadora de historias. Lo primero que hay que destacar en ella es el uso de un lenguaje transparente y desnudo, a la manera de esos escritores que se instalan en la tradición de un castellano casi oral que se plasma en la página con un pulcritud reverencial. Pero —entiéndase bien— no estamos ante ñoñerías ripiosas ni poeterías ramplonas. El arte narrativo de María Teresa León cae siempre del lado de lo que parece confesión, murmurada al oído. Su prosa es un ejercicio de lucidez en el que el lenguaje se convierte en un dardo apuntando directo al corazón del lector. Desde el de ella: la dama del corazón grande. ■



## El arca

Mari Luz Escribano



**Llevaba en un recodo del amplio pasillo desde tiempo inmemorial**, recia y oscura, brillante la superficie de grueso tablero de nogal sobre el que se asentaban una colección de velones de cobre blanco sobre pañitos de encaje con deshilados canarios. Siempre fue para nosotros, los niños, un misterio que ocultaba interrogaciones ocultas porque el arca había llegado a nuestra casa desde un tiempo que se perdía en una noche inconcreta de años lejanos. Cada vez que mi abuela pasaba cerca de ella, cosa que sucedía muy a menudo todos los días, soltaba la misma cantilena:

—Esta arca era de la madre de mi abuela que se llamaba doña María Catalina— y con ello le añadía más prestigio y el velo de un misterio extraño se extendía a muchos años atrás dejando una penumbra de aventura e interrogante en torno al mueble, porque mi abuela nunca quiso indagar en su contenido y más bien se mostraba recia a cualquier descubrimiento que pusiera en peligro la paz de sus días.

—Algún día lo abriremos,— prometía evasiva mientras que nosotros veíamos transcurrir los días y los meses, los años, sin contemplar indicios de que tal cosa se cumpliría en un plazo razonable acorde con nuestra curiosidad.

Mi madre, siempre ocupada en mil quehaceres domésticos, nos miraba, con cierta preocupación, jugar en torno al arca, indagar en su cerradura sin llave, mirarla con el deseo de una

aventura posible o un descubrimiento que pudiera tener algo de sensacional y estimulante. Y siempre, como para aquietarnos, dejaba caer su comentario en el borde mismo de la madera, mientras, con un paño suave, sacaba brillo al nogal de la tapa:

—Dice la abuela que el arca era de la madre de su abuela. Así que fijaros: era de mi tatarabuela.

Al final, en un álbum con herrajes metálicos y esquinas de plata vieja, y haciendo cuentas hacia atrás en el tiempo, localizamos las fotografías desvaídas de doña María Catalina, joven y esplendorosa, y entramos en el mundo sepia de los jarrones y los reclinatorios, las blusas de muselinas evanescentes y pulcras, los altos peinados de bucles sobre las cabezas delicadísimas, los zapatos abotinados, el moaré sobre los pechos abundantes y turgentes, las platas de los dijes, las cintas de terciopelo sobre los cuellos jóvenes, la coquetería de unas manos blancas y finas en reposo sobre un libro abierto. Tal que si el tiempo se hubiera parado, mirábamos con detenimiento las fotografías que fijaban para la eternidad una sonrisa abandonada en un mundo de artificio ajeno a preocupaciones y quehaceres, un estar sosegado mientras, a través de la cámara, se extendía una mirada quieta sobre el mundo, sobre el porvenir ignoto, sobre nosotros, niños del siglo XXI y más allá, hasta confines insospechados.

Más tarde descubrimos que a doña María Catalina la habíamos tenido más cerca. En el comedor, sobre la repisa de la chimenea, un cuadro al óleo, oscurecido por los humos, reflejaba el rostro de su edad madura cubierto por suave velo transparente. Una especie de toca blanca le cubría la cabeza y sus ojos dejaban traspasar una densa tristeza, un dolor inconcreto, como si la vida le hubiera sido adversa o incómodo el devenir de los días en que transcurrió su existencia. También supimos después que había sido madre de diez hijos, uno de ellos Almirante de la Armada y que toda su vida familiar transcurrió en la ciudad de Salamanca salvo un corto período de tiempo en el que toda la familia se trasladó a Sevilla y a Oviedo.

El caso es que un día del buen otoño castellano, cuando la luz traspasaba la vidriera emplomada que envolvía en colores varios el arca y el viento suave nos acercaba la música de los gorriones y los mirlos, mi abuela, que había cumplido noventa años, acercó su silla baja hasta el arca y nos convocó a todos a su alrededor. Un silencio expectante, lleno de luces enredadas en el polvillo del ambiente, se instaló entre nosotros y nos sentimos, por un momento, cómplices y solemnes puesto que íbamos a caminar por los senderos de un pasado desconocido y oscuro. Habían pasado casi dos siglos desde que unas manos clausuraron un pequeño trozo de historia personal o familiar bajo la recia tapa de nogal del arca. Era el tiempo del descubrimiento.

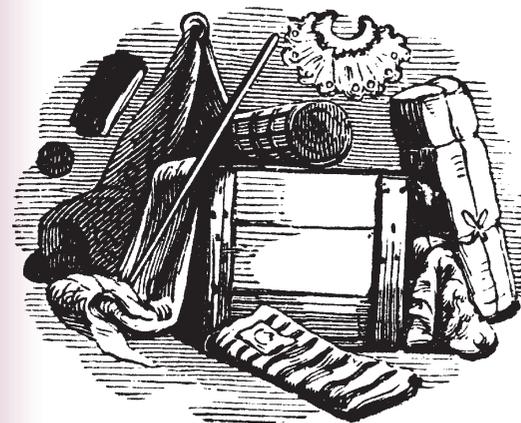
Y así fue. Muy poco a poco nuestros ojos se fueron acostumbrando a la penumbra del recinto de madera que expandió por el pasillo, al ser abierto, un suave olor a sándalo y a cedro. Todos esperábamos, expectantes, el descubrimiento de un tiempo viejo y apolillado, los testigos derrotados de un pasado antiguo, el polvo de terciopelo de una ancianidad extravagante y desdeñable. Y sólo esperábamos, con verdadera ansiedad, el milagro de un único tesoro escondido, aunque fuera pequeño e insignificante.

Un enorme paño de cachemira envolvía todo lo que allí estaba guardado. Después de desatarlo, las manos de mi abuela, con la delicadeza aprendida de otros tiempos, empezaron a desvelar el contenido del arca: apareció primero la vaporosa presencia de unas telas sin peso, de un notable color blanco y adornos de bordados y encajes: sábanas de hilo pulcrísimas que debieron reservarse para cubrir camas en ocasiones muy especiales, tan suaves al tacto que, más bien, parecían sedas, camisones bordados y largos, mañanitas para los lánguidos despertares de las mañanas y los días de fiebre, gorritos con entredoses de cintas de color pálido, rosas o azules y culottes con encajes en la entrepierna, toallas de rico y suave tejido con grandes iniciales bordadas y largos flecos de macramé con los colores suaves del melocotón o el pálido de las primeras hojas caídas desde los árboles en el otoño. Y, por fin, una mantelería de hilo esponjoso y pálido, de doce cubiertos, con bordados de lagarterana que podría cubrir, sin ningún inconveniente, dos grandes mesas de comedor.

Los niños, sin embargo, perdidos en ese mar de telas y encajes no estábamos satisfechos con aquellos descubrimientos que emocionaban a mi abuela y a mi madre: esperábamos encontrar el juguete tangible, ese que nos aproximara al brillo y al esplendor de la sorpresa tan largo tiempo esperada. Allí tenía que haber “cosas”, además de trapos. Y así fue. Después del orden y la pulcritud de las telas, empezaron a aparecer cajas de diversos tamaños y colores y cada una fue un interrogante, un olor difuminado, una sinfonía de color: unas eran de madera y tenían su dorado y suave color y el olor del cedro, otras de cartón primorosamente forrado, algunas de plata vieja y panzuda, como joyeros, y el resto de terciopelo azul, rojo o gris. Y en cada una de ellas el brillo escondido de un dije, una medalla, colecciones de peines de plata y cepillos para el pelo, un esenciero, guardapelos con cuentas de azabache, bolsitos metálicos de baile, collares largos de cuentas diminutas, pequeños pañuelos que eran en su totalidad de encaje, esencieros de plata pálida que todavía dejaban escapar un efímero aroma.

En el fondo del arca, un bastidor rectangular, dejaba ver un paisaje inglés en punto de cruz inacabado con una aguja clavada en el borde, junto a la madera, y enhebrada con un hilo verde del color de la hierba. El tesoro del arca se acababa: efectivamente, sólo quedó por salir un acerico de bordes plateados, acibillado por alfileres con cabezas de colores, un libro con una violetilla entre sus páginas y un paquete de cartas, de color azul atadas con una cinta roja.

Todo volvió a su sitio, en el mismo orden, con la misma pulcritud, con la ya descansada curiosidad satisfecha. Toda una vida, encerrada en el arca, se nos había desvelado en pequeños detalles, en pinceladas fugaces. Era todo lo que quedaba de una bisabuela o tatarabuela que a nosotros, los niños, se nos perdía en la noche de los tiempos, y de la que ahora sabíamos algo más. Algo más que completaba la silueta fría de sus fotografías sepia en un álbum familiar que sólo abríamos, de tarde en tarde, cuando la lluvia otoñal nos aburría y dejábamos acercarse a la tristeza con sus pasos de cobre. ■



Waleed Saleh **Alkhalifa**

p  
oesía

Hablar del poeta iraquí ‘Abd al-Wahab al-Bayati (Bagdad 1926-Damasco 1998) es como hablar de Babilonia o de las Pirámides, porque en él hay lo que en éstas de tradición y originalidad y porque se empapó de historia como lo hicieron aquellos monumentos; por ello nuestro poeta va a ganar la eternidad tal y como éstas la ganaron. La memoria de al-Bayati estaba poblada de noticias de los antiguos y de los contemporáneos, se movía entre lo tradicional y lo moderno, entre el pasado remoto y el presente más actual.

Mi relación de amistad con él comenzó a principios de los años ochenta y duró hasta su fallecimiento. Durante esos largos años tuve la ocasión de conocerlo de cerca, verme con él a menudo y escucharle, tanto en Madrid como en otras ciudades (Córdoba, Granada o Ammán). Conversábamos acerca de todo: literatura, política, sociedad... He leído su obra, he escrito sobre él y he traducido algún poemario suyo al español. Después de su fallecimiento en agosto de 1998, se publicaron muchos artículos y libros que analizaron con todo lujo de detalles su obra, pero pasaron por alto lo que se refiere a su vida. Se habló de al-Bayati, el poeta y pocas veces de al-Bayati, el hombre. En la última década de su vida conoció el dolor y el sufrimiento como nunca, sobrellevando una carga emocional profunda que le produjo una tristeza crónica.

Regresó a Bagdad en marzo de 1990, tras una estancia en Madrid que duró diez años aproximadamente. Su vida en España transcurrió en una relativa tranquilidad, en cambio su regreso significó un largo viaje con el dolor y el sufrimiento que yo conocía a través de sus cartas y conversaciones telefónicas. Pocos meses después del regreso de al-Bayati a Iraq, surgió la gran crisis entre este país y la comunidad internacional a raíz de la invasión de Kuwait. Iraq se quedó aislado y se convirtió en un punto caliente, observado por los satélites norteamericanos y rodeado de decenas de miles de tropas de decenas de países por un mandato de la ONU para expulsar al ejército iraquí del territorio de Kuwait.

Al-Bayati era consciente de lo que le esperaba a su país, de que algo terrible acechaba el futuro de los iraquíes. Pero el golpe mortal que afectó al poeta y a su familia era inespereable: Nadia, su hija mayor que residía en Estados Unidos, falleció en el mes de noviembre de aquel año a causa de un infarto, dejando atrás a tres niñas pequeñas. Al-Bayati

quiso viajar con su esposa a este país para asistir al entierro de Nadia, pero salir de Iraq en aquel momento no era tarea fácil. El matrimonio, después de la intervención de varios mediadores ante las autoridades iraquíes, pudo viajar, aunque su queridísima hija ya estaba enterrada. Desde allí me escribió una carta fechada el 3 de diciembre de 1990. Deduje de sus palabras que algo importante en su alma se había roto de lo que no se recuperó hasta su muerte. Decía en esta carta: “Hace tiempo que no te escribo, porque las desgracias nos han perseguido desde que volvimos de España hasta el día de hoy. Y la última ha sido la muerte de mi hija Nadia, que falleció aquí en Estados Unidos hace un mes, dejando tres niñas pequeñas. He venido con mi mujer, Nadia fue enterrada en el Cementerio de los musulmanes según el

# Al-Bayati en sus últimos años

deseo de su marido...”. Como consecuencia de esta fatalidad, al-Bayati escribió un doloroso poema titulado “Elegía a Nadia al-Bayati”, en el que dice:

Quien muere en suelo extraño  
es como el que muere en el martirio.  
La tierra le cubre con ternura  
y su alma encarna en un pájaro  
que hacia el sol vuela.  
¿Tendrá quizá como el lucero del alba  
una existencia oculta, disolviéndose en la luz,  
viajando de las mansiones de los muertos  
a los hogares de los vivos para habitar en su llanto,  
para poblar el lamento del ave doliente  
en lo azul del cielo?

...

Tu madre gritaba vestida de luto:  
¡Ay, compasión del forastero  
en el país lejano!  
¿Qué hizo allí el destino?  
¿Qué hicieron la travesía y la ausencia,  
la muerte y el destierro?  
Gritaba: ¿Por qué cerró, dios mío,  
tu piedad las puertas?  
¿Por qué se ocultó el sol  
y llegó la hora de separación?

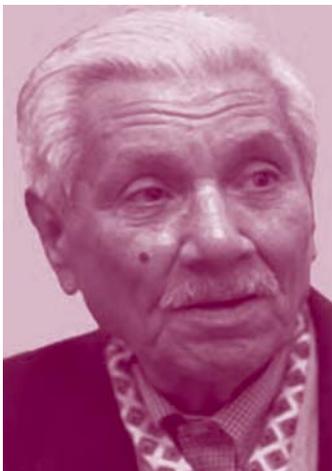
...

¿Este mundo es el infierno,  
Dios mío?  
¡Cuántas veces ha destrozado nuestros corazones  
el destierro!  
A nosotros, que en la lista de los muertos  
estamos inscritos,  
se nos han vuelto de piedra las pupilas  
en el exilio,  
en las tumbas.

...

Hind, Huda, Haná<sup>1</sup>,  
Tres rosas en el alféizar del invierno  
en cuyos pétalos laten la savia y el aroma,  
Dios de la esperanza:  
es todo cuanto nos queda de ella  
y de su primavera fragante<sup>2</sup>.

Después de este terrible acontecimiento que arrebató a al-Bayati una parte de su corazón, y cuando seguía sumido en la más absoluta tristeza, llegó la gran destrucción que alcanzó de pleno a Iraq como consecuencia de una guerra desigual e injusta. El impacto fue aterrador y profunda la desolación que dejó a los iraquíes sumidos en un mar de angustia y preocupación, tanto los que vivían en el interior del país como los exiliados y los que se encontraban fuera por diferentes circunstancias, entre los cuales se encontraba al-Bayati. La maldición de la comunidad internacional, que recayó sobre el país mesopotámico en enero de 1991, fue el comienzo de un camino plagado de calamidades que todavía no ha concluido. Al-Bayati me escribió entonces desde Estados Unidos diciendo: “la gran tragedia que alcanzó a nuestro país y a nuestro pueblo es difícil de describir y me ima-



gino que te acordarás de nuestras largas conversaciones que manteníamos en Madrid sobre el destino de Iraq...". Si guieron las desdichas para el poeta. Se vio obligado a regresar a Iraq, que estaba ya metido en un túnel oscuro y sin fin que tardará mucho tiempo en atravesar y mucho más en olvidar, si es que algún día se podrá olvidar. Permaneció en Bagdad durante algunos meses, al cabo de los cuales la abandonó hacia Ammán, donde residió durante varios años. Con fecha de 11 de julio de 1994 me escribió informándome de un nuevo contratiempo que le afectó dolorosamente. Por las circunstancias de estrechez y pobreza que vivían los iraquíes, aumentaron los robos, algo hasta entonces casi desconocido en el país. Unas manos delincuentes se atrevieron a saquear su biblioteca personal, que tenía en la casa de su hijo Alí en Bagdad. Dijo en aquella misiva, quejándose: "me ha llegado la noticia de que mi biblioteca personal, que contenía todos mis libros tanto en árabe como en lenguas extranjeras, así como los libros escritos sobre mi obra, fueron robados y vendidos..., de este modo se habrá perdido el esfuerzo de más de cuarenta años de búsqueda de libros en Oriente y Occidente... Te estaría muy agradecido si pudieras enviarme cualquier libro de los míos que fueron traducidos al español y que puedas conseguir para sustituir, aunque sólo sea el uno por ciento, los que he perdido. Es simplemente un ruego que te hago en un momento duro en el que se ha perdido la patria, que es lo más valioso que poseemos, y con ella todo lo que amamos, todo lo que teníamos de documentos y recuerdos...".

Los años siguientes no fueron más misericordiosos, puesto que en 1995 fue invitado al Festival de Janadiriyya, en Arabia Saudita, junto a otros literatos árabes y algunos iraquíes, entre ellos el gran poeta M. Mahdi al-Yawahiri y el conocido periodista Sa'd al-Bazzaz, director del periódico *Al-azaman*. La reacción de las autoridades iraquíes fue la suspensión de la nacionalidad iraquí a los tres por atreverse a visitar ese país con el que Iraq mantenía una relación tensa y difícil. Este hecho vino a ahondar aún más en la herida de al-Bayati, que tuvo la sensación de que ya lo había perdido todo. Aquellas duras y continuadas adversidades comenzaron a minar la fortaleza y la salud del poeta, que empezó a perder poco a poco su vitalidad y sus actividades habituales. Le dolía mucho y se sentía impotente cada vez que su salud le impedía tomar parte en las actividades culturales, congresos y festivales que se organizaban tanto en el mundo árabe como fuera de él. En una carta del año 1997 me escribió: "tu última carta me ha llegado. Gracias. Desde hace meses mi salud no va bien, pero yo estoy armándome de valor para resistir la contaminación espiritual y material que lo ha alcanzado todo...".

Como es sabido, al-Bayati comenzó y se mantuvo como poeta comprometido con su nación, su pueblo y su gente. Pero en su última producción poética, especialmente como consecuencia de los sufrimientos, su compromiso se multiplicó y su queja se profundizó por el dolor extendido. Un repaso rápido de sus poemas escritos en esta última etapa nos muestra una realidad que expresa con claridad este compromiso. En uno de sus poemas titulados "¿Quién posee la patria?", publicado en su último poemario "El Mar está lejos...", dice:

Señora mía,  
¿quién posee la Patria?  
¿el asesino a sueldo, el carcelero  
o el hombre de la lluvia?  
¿Nazik, al-Sayyab y al-Yawahiri?<sup>3</sup>  
o aquél que hurta el pan, la medicina y la patria?.

O su poema titulado "El dragón":

Un dictador bajo la máscara de la vanidad  
persistió asesinando,  
aplastando al hombre.  
Pretende temer  
matar un pájaro.

Su foto sonriendo  
está por todas partes:  
el café  
el prostíbulo  
cabarets  
y mercados.  
El demonio era el verdadero  
pero se convirtió en su sombra deforme.  
Anuló el calendario solar,  
anuló a Neruda / Márquez / Amado.  
Abolió La Constitución.  
Dio su excelso nombre a toda plaza,  
todo río  
y toda prisión de la vencida patria.  
Quemó al último adivino  
que no se postró ante el ídolo adorado  
pretendiendo que la muerte es regalo y ofrenda.  
Sus perros guardianes corrompieron la Tierra.  
Robaron el sustento del pueblo.  
Violaron a las musas,  
a las mujeres de hombres que murieron bajo tortura  
y muchachas y viudas de una guerra perdida,  
y huyeron cual conejos por los campos de alfalfa.  
Abandonaron los cadáveres de los muertos: obreros / campesinos  
escritores / artistas  
y mozos de veinte años,  
carpinteros y herreros,  
fueron conducidos a su pesar a la muerte.  
Murieron con balas de invasores,  
de fuera y dentro.  
Hambrientos y abrasados  
bajo el cielo de otoño.  
Veo, avergonzado, su frente en el barro,  
pero el dictador continúa su juego  
y la magia se burla del mago.  
Las columnas torcidas se derrumban.  
De repente la foto está bajo los pies,  
bajo el zapato roto de la historia.  
De repente el dictador depuesto se muere asesinado en el exilio  
para coronar a otra fiera en la patria engañada.  
Los relojes de arena  
cuentan de nuevo la respiración del dictador  
que está presente en todas partes:  
el café  
el prostíbulo  
el cabaret,  
el mercado.

Su último destino fue Damasco, donde llegó a principios de 1998 invitado por las autoridades sirias, que le ofrecieron casa y sueldo como homenaje a su trayectoria y su obra. Su salud era ya muy delicada, porque la bebida y el tabaco habían menoscabado sus fuerzas. El asma se había apoderado de sus pulmones. Pero la muerte le sobrevino una noche de agosto de ese año, sentado en una silla y solo. Su esposa se encontraba en Estado Unidos con sus nietas y el resto de la familia estaba entre Bagdad y Ammán. Fue enterrado en el Cementerio de los Forasteros, donde yacen otros grandes personajes de la historia, como el filósofo murciano Ibn Arabi.

Así transcurrió la vida de al-Bayati en sus últimos años, que fueron duros, amargos y crueles. En esta última etapa de su vida, al-Bayati representa como pocos a la clase intelectual iraquí, a los escritores que han vivido un auténtico calvario, padeciendo la represión de un régimen dictatorial a la vez que un embargo inhumano y brutal que ha acabado con decenas de miles de vidas, rompiendo almas y destrozando corazones.

El nombre de al-Bayati permanecerá y se repetirá cada vez que se hable de la poesía árabe contemporánea, porque un poeta de su talla no se podrá marginar, sobre todo cuando sabemos que su huella ha quedado estampada profundamente y para siempre en el mapa de la cultura árabe. ■



## Notas

- 1 Hijas que dejó Nadia al morir.
- 2 Traducción de Federico Arbó en *Mito y símbolo en la poesía de Abd al-Wahab al-Bayati*, Endymión, Madrid 1996, págs. 334-338.
- 3 Son poetas iraquíes contemporáneos.



Lourdes Sánchez Rodrigo

La poesía como salvación en tiempos de guerra

# Joan Vinyoli



Entre el silencio y el olvido, el sacrificio y la pérdida, entre el exilio y la permanencia, la renuncia y el dolor callado, la literatura catalana, después de la Guerra Civil (1936-1939), comenzaba a vivir uno de los periodos más desesperanzados de su historia. En este tiempo histórico, Joan Vinyoli (Barcelona, 1914-1984), que había publicado su primer libro, *Primer desenllaç*, en 1937, a los 22 años, aún en un ambiente cultural catalán de general optimismo, vio negada su realidad literaria abocándose a la poesía como a una especie de refugio de la inseguridad y de la duda existencial en que vivía, pero que nunca será obstáculo sino al contrario pretexto en torno al cual edificar su poética, cuyo objetivo será la supervivencia del yo en medio de la derrota.

Recluido en su obra, en un proceso de alejamiento exterior y, al mismo tiempo, de iniciación a una nueva forma de vida, el poeta emprendía la búsqueda de la identidad más íntima como la única manera de poder salvarse del grave conflicto de soledades y desesperanzas en donde se vio inmerso a partir de aquel año de 1939. El tiempo, su tiempo histórico, a pesar de no perder nunca de vista la tradición, le dejaba una huella imborrable que haría que cambiase gran parte de su concepto poético que pasó del vitalismo de su primer libro, *Primer desenllaç*, escrito bajo la fuerte influencia de Carles Riba, y que abrirá con un significativo verso de Rilke «*O Leben, leben, wunderliche Zeit...*» («*Oh, vida, vida, tiempo maravilloso*»), a una búsqueda del sentido de la existencia en la tarea poética, como vemos ya, a partir de 1948, cuando publicó su segundo libro *De vida i somni*. Así, con el espíritu triste pero la razón calmada después de haber llegado a la conclusión de que sólo le interesaba alcanzar el conocimiento interior y que sólo podría hacerlo por medio de la poesía, Vinyoli iniciaba un viaje hacia las profundidades del yo alejado de un mundo que se hundía en la miseria moral y material de aquellos días. Solitario y profundo en la noche oscura y convencido de que su empresa tenía que iniciarla en soledad y contra el inexorable paso de las horas, el poeta, que sabía que la realidad inmediata era inamovible y que la vida más alta parecía inalcanzable, y, quizá, sólo podría ser capaz de intuirlo poéticamente, se concentró sobre los secretos de la existencia, mientras todo lo demás permanecía en la oscuridad, y, llevado por la ascética elaboración de la palabra, creyó posible expresarlos en admirables obras. Así, el poeta, paciente, sosegado, tranquilo, como el Rilke que admiraba, alejado de todo se consagró a la poesía de una manera absoluta «*como a una extraña fuerza que le había de llenar hasta agotarlo*», según escribió Joan Teixidor. Para ello volvió la mirada hacia el interior y se alejó de vacíos esteticismos, porque ser poético no significaba decir la forma más eficaz, sino decir lo esencial sin el estallido de la imagen innecesaria, como escribe en su libro de 1956 *El Callat*: «*Desdenyaré les flors/ i fruits de l'hort per una / sola abella invisible*», («*El convid*»). Este trabajo que realizaba en soledad suponía una dificultad, —por otro lado una de las más importantes razones de su reducida producción poética durante aquellos años, a causa de la constante y exigente revisión de los textos—, pero, también, comportaba grandeza, la misma que Vinyoli intentará subrayar desde entonces en sus versos con una forma métrica densa, reflexiva, similar al peregrinaje vital que estaba haciendo.

Por primera vez, desde que había comenzado la aventura de la escritura, sentía como una voz nueva que, nacida en las profundidades del yo, le llamaba desde el silencio: «*El mágico canto me guía hacia una clara avenida solitaria. Allí todo es transparente (...) Misteriosa entrada en el silencio, espeso silencio cargado de llantos y anhelos de algo nunca conseguido, encrucijada de caminos donde pasado y futuro se interfieren, milagro del puro presente*» (*Pel camí dels mesos*, 1956) y, paradójicamente, llegaba a la conclusión de que era aquí, en el silencio, donde residía el «*Canto lírico esencial*» y desde donde tenía que construir su nuevo espacio poético con tal de recomenzar y de no morir igual que aquella realidad que le rodeaba, definitivamente deshecha. Convencido de que la poesía era lo único por lo que vivir y sabiendo de la dificultad de la palabra poética, lo que, en ocasiones, le llevará a un profundo desasosiego, tenía que preparar el espíritu por si alguna vez se le daba, repitiéndose a menudo una divisa de Nietzsche «*Nur ein gebot gilt ir: sein rein*» o sea: «*Tan sólo un mandamiento valga para ti: sé puro*» (*Prólogo, El Callat*).

El poeta se acercaba hacia un renacer poético en una nueva realidad. Temeroso, «*sense llum de far*» («*El riu de pedra*», *El Callat*), sin saber qué encontraría exactamente y cómo se enfrentaría a lo que hallara, dejando tras de sí la oscura y triste vida exterior con tal de crear una nueva vida poética, iniciaba un viaje transcendental a las profundidades del yo, donde ya no dominaba la melancolía de los recuerdos ni los objetos de la memoria, sino tan solo aquel silencio que tenía que conocer y en que reconocerse. La poesía, convertida en medio de autoconocimiento y de salvación, le arrancaba de la angustia que le rodeaba creando un espacio existencial exclusivamente suyo que hacía posible soportar el tiempo que le había tocado vivir y que devenía, además, un

espacio de libertad individual donde haría posible el engendramiento de una voz poética nueva y desligada del mundo exterior.

Su deseo de vivir una realidad diferente, porque, desgraciadamente, desde hacía ya muchos años, ja «no som en el jardí» («Un amb les coses», *El Callat*), le impelía a construir un nuevo lenguaje, que conservara la pureza de las rosas, poéticamente suyo, utilizando lo único que le quedaba y que no le habían conseguido arrebatarse: la palabra, pero no la palabra corriente que ésta sí que la tenían secuestrada, sino la palabra poética para así poder «construir la rosa/ del pensament amb pètals/ de flaire suggerida» («Un amb les coses», *El Callat*), convertía a la poesía en metáfora de salvación. Ante la frustración y la muerte, Vinyoli, expresando la voz del silencio, creaba, con su obra, otra realidad, «clara, quieta, intangible i profunda» (*Llibre d'Amic*, 1955), la de un nuevo universo poético, único, perfecto, perdurable, donde se sumergía trascendiendo la existencia y encontrando el sentido a la vida que la realidad le negaba.

### Poemas de *El Callat*

#### HE CAMINAT FINS A ARRIBAR AL PROFUND

He caminat fins a arribar al profund  
del bosc de la paraula, per on llisquen  
les aigües de silenci; m'he banyat  
en la secreta gorga, ressorgint  
transfigurat en la forest de símbols.  
Ara vago perdut a dues llums  
pel sempre clos enigma de la terra,  
morós, interrogant, i creix la set  
d'un més enllà d'aquest silenci d'aigües.

He caminado hasta llegar al fondo  
del bosque de la palabra, por donde se deslizan  
las aguas del silencio; me he bañado  
en la secreta gruta, resurgiendo  
transfigurado en el bosque de los símbolos.  
Ahora vago perdido entre dos luces  
por el siempre cercado enigma de la tierra,  
moroso, interrogante, y crece la sed  
de un más allá de este silencio de aguas.

#### ÉS MÉS ENDINS

És més endins que la paraula brolla,  
m'ha dit la veu, filtrant-se com una aigua  
pel serpentí de fulles.

No sé l'hora ni el lloc, no sé el camí,  
estimo el vent, les roques i les aigües.  
Ones de l'aire, no passeu  
tan amoroses. Com el vespre caic,  
m'estenc sobre la terra; veu de l'herba,  
secreta, veu de tot, un amb vosaltres,  
cap a la nit; fosc, ho empareis tot.

Es más adentro donde la palabra brota,  
me ha dicho la voz, filtrándose como el agua  
serpenteando sobre las hojas.

No sé la hora ni el lugar, no sé el camino,  
amo el viento, las rocas y las aguas.  
Olas del aire, no paséis  
tan amorosas. Caigo como la tarde,  
me tiendo sobre la tierra; voz de la hierba,  
secreta, voz de todo y con todos,  
hacia la noche; oscuridad, lo amparas todo.

*Traducción de Lourdes Sánchez Rodrigo*





Fidel Villar Ribot

# Poemas de Niño en ruinas de Jose Luis Peixoto

José Luis Peixoto nació en setiembre de 1974 en Galveias, concejo de Ponte de Sor, distrito de Portalegre. Se licenció en Lenguas Modernas –inglés y alemán– por la Universidad Nueva de Lisboa. Ha sido por dos veces ganador del Premio Jovens Criadores del Instituto Português da Juventude. Colabora tanto en la prensa diaria como en revistas portuguesas.

En prosa ha publicado *Morreste-me* (2000), *Nenhum olhar* (2000), Premio José Saramago de la Fundação Círculo de Leitores en el 2001, *Uma casa na escuridão* (2002) y el libro de cuentos *Antídoto* (2003).

Todos los poemas que aquí se traducen pertenecen al volumen *A criança em ruínas* que fue su primer libro de poesía. En 2002 apareció *A casa, a escuridão*.

Vive en Lisboa.

## ARTE POÉTICA

EL POEMA no tiene más que el sonido de su sentido, la letra p no es la primera letra de la palabra poema, el poema es esculpido con sentidos y ésa es su forma, poema no se lee poema, léese pan o flor, léese hierba fresca y tus labios, léese sonrisa extendida en mil árboles o cielo de puñales, amenaza, léese miedo y búsqueda de ciegos, léese mano de niño o tú, madre, que duermes y me hiciste nacer de ti para ser palabras que no se escriben, léese país y mar y cielo olvidado y memoria, léese silencio, sí, tantas veces, poema léese silencio lugar que no se dice y que significa, silencio de tu mirar de dulce niña, silencio en el domingo entre conversaciones, silencio después de un beso o de una flor desmedida, silencio callado, ¿quién lo puede negar?, que escribes siempre y siempre, en secreto, dentro de mí y dentro de todos los que sufren. el poema no es esta pluma de tinta negra, no es esta voz, la letra p no es la primera letra de la palabra poema, el poema es cuando yo podía dormir hasta tarde en días de verano y el sol entraba por la ventana, el poema es donde yo fui feliz y donde yo morí tanto, el poema es cuando yo no conocía la palabra poema, cuando yo no conocía la letra p y comía tostadas hechas al fuego de la cocina del cortijo, el poema es aquí, cuando levanto la mirada del papel y dejo mis manos tocarte, cuando sé, sin rimas y sin metáforas, que te amo, el poema será cuando los niños y los pájaros se rebelen y, hasta allí, será siempre y todo. el poema sabe, el poema se conoce y, a sí mismo, nunca se llama poema, a sí mismo, nunca se escribe con p, el poema dentro de sí es perfume o es humo, es un niño que corre en un manzanil para abrazar a su padre, es el agotamiento y la libertad sentida, es todo lo que quiero aprender si lo que quiero aprender es todo, es tu mirada y lo que imagino de ella, es soledad y arrepentimiento, no son bibliotecas ardiendo de versos medidos porque eso son bibliotecas ardiendo de versos medidos y no es el poema, no es la raíz de una palabra que creemos conocer porque sólo podemos conocer lo que poseímos y no poseímos nada, no es un terrón de tierra cantando himnos y extendiendo murallas entre los versos y el mundo, el poema no es la palabra poema porque la palabra poema es una palabra, el poema es la carne salada por dentro, es una mirada perdida en la noche sobre los tejados a la hora en que todos duermen, es el último recuerdo de un ahogado, es una pesadilla, una angustia, esperanza. el poema no tiene estrofas, tiene cuerpo, el poema no tiene versos, tiene sangre, el poema no se escribe con letras, se escribe con granos de arena y besos, pétalos y momentos, gritos y dudas, la letra p no es la primera letra de la palabra poema, la palabra poema existe para no ser escrita como yo existo para no ser escrito, para no ser entendido, ni siquiera por mí mismo, aunque mi sentido esté en todos los lugares donde soy, el poema soy yo, mis manos en tus cabellos, el poema es mi rostro, que no veo, y que existe porque me miras, el poema es tu rostro, yo, yo no sé escribir la palabra poema, yo, yo sólo sé escribir su sentido.

## ARTE POÉTICA

(O poema não tem mais que o som do seu sentido,/a letra p não é a primeira letra da palavra poema,/o poema é esculpido de sentidos e essa é a sua forma,/poema não se lê poema, lê-se pão ou flor, lê-se erva/fresca e os teus labios, lê-se sorriso estendido em mil/árvores ou céu de punhais, ameaça, lê-se medo e procura/de cegos, lê-se mão de criança ou tu, mãe, que dormes/e me fiziste nacer de ti para ser palavras que não/se escrevem, lê-se país e mar e céu esquecido e/memoria, lê-se silêncio, sim, tantas vezes, poema lê-se silêncio,/lugar que não se diz e que significa, silêncio do teu/loar de doce menina, silêncio ao domingo entre as conversas,/silêncio depois de um viejo ou de uma flor desmedida, silêncio/de ti, pai, que morreste em tudo para só existires nesse poema/calado, quem o pode negar?, que escreves sempre e sempre, em/segredo, dentro de mim e dentro de todos os que sofrem./o poema não é esta caneta de tinta preta, não é esta voz,/a letra p não é a primeira letra da palavra poema,/o poema é quando eu podia dormir até tarde nas férias/do verão e o sol entrava pela janela, o poema é onde eu/fui feliz e onde eu mirri tanto, o poema é quando eu não/conhecia a palavra poema, quando eu não conhecia a/letra p e comia torradas feitas no lume da conzinha do/quintal, o poema é aqui, quando levanto o loar do papel/e deixo as minhas mãos tocarem-te, quando sei, sem ruínas/e sem metáforas, que te amo, o poema será quando as crianças/e os pasaros se rebelarem e, até lá, irá sendo sempre e tudo./o poema sabe, o poema conhece-se e, a si proprio, nunca se chama/poema, a si próprio, nunca se escreve com p, o poema dentro de/si é perfume e é fumo, é um menino que corre num poemar para/abraçar o seu paié a exaustão e a liberdade sentida, é tudo/o que quero aprender se o que quero aprender é tudo,/é o teu loar e o que imagino dele, é solidão e arrependimento,/não são bibliotecas a arder de versos contados porque isso são/bibliotecas a arder de versos contados e não é o poema, não é a/raiz de uma palavra que julgamos conhecer porque só podemos/conhecer o que possuímos e não possuímos nada, não é um/torrão de terra a cabtar hinos e a estender muralhas entre/os versos e o mundo, o poema não é a palavra poema/porque a palavra poema é uma palavra, o poema é a/carne salgada por dentro, é um loar perdido na noite sobre/os telados na hora em que todos dormem, é a última/lembrança de um afogado, é um pesadelo, um angustia, esperança./o poema não tem estrofes, tem corpo, o poema não tem versos,/tem sangue, o poema não se escreve com letras, escreve-se/com grãos de areia e viejos, pétalas e momentos, gritos e/incertezas, a letra p não é a primeira letra da palavra poema,/a palavra poema existe para não ser escrita como eu existo/para não ser escrito, para não ser entendido, nem sequer por/mim próprio, ainda que o meu sentido esteja em todos os lugares/onde sou, o poema sou eu, as minhas mãos nos teus cabelos,/o poema é o meu rosto, que não vejo, e que existe porque me/olhas, o poema é o teu rosto, eu, eu não sei escrever a/palavra poema, eu, eu só sei escrever o seu sentido.)

**A LA HORA DE PONER LA MESA**, éramos cinco:  
 mi padre, mi madre, mis hermanas  
 y yo. luego, mi hermana mayor  
 se casó. luego, mi hermana menor  
 se casó. luego, mi padre murió. hoy  
 a la hora de poner la mesa, somos cinco,  
 menos mi hermana mayor que está  
 en su casa, menos mi hermana menor  
 que está en su casa, menos mi padre,  
 menos mi madre viuda. cada uno  
 es un lugar vacío en esta mesa donde  
 como yo solo aunque estarás siempre aquí.  
 a la hora de poner la mesa, seremos siempre cinco.  
 mientras alguno de nosotros esté vivo, seremos  
 siempre cinco.

(na hora de pôr a mesa, éramos cinco. na hora de pôr a mesa, éramos cinco:/o meu pai, a minha mãe, as minhas irmãs/e eu. depois, a minha irmã mais velha/casou-se. depois a minha irmã mais nova/casou-se. depois, o meu pai morreu.hoje,/na hora de pôr a mesa, somos cinco,/menos a minha irmã mais velha que está/na casa dela, menos a minha irmã mais nova que está na casa dela, menos o meu/pai, menos a minha mãe viuva. cada um/deles é um lugar vazio nesta mesa onde/como sozinho. mas irão estar sempre aqui./na hora de pôr a mesa, seremos sempre cinco./enquanto um de nós estiver vivo, seremos sempre cinco.)

**EN EL PAPEL**, las palabras escondidas, las nubes.  
 dices no puedo ser el mundo hoy, olvidas que  
 tú eres el mundo. dices no puedo, y me gustaba que  
 supieses siempre que un lamento dentro de mí  
 te repite. abro el papel doblado y abro la noche  
 en el cielo. los árboles son distantes, las palabras  
 y tal vez la música, la tierra es distante en el  
 papel doblado que me entregas escondido  
 en la mano.

**VAMOS A SEPARARNOS**. nunca más nada me traerá  
 tus ojos o tus dedos o tantas cosas  
 que eran palabras. nada, nunca más, mañana tras  
 mañana, te mostrará mi rostro recordando. ni las  
 estrellas, ni la cama antes de dormir. nada.  
 vamos a separarnos y nunca más nada nos podrá  
 unir, ni incluso el tiempo, ni incluso la muerte.

(no papel, as palavras escondidas, as nuvens. no papel, as palavras escondidas, as nuvens./dizes não posso ser o mundo hoje, esqueces que/tu és o mundo. dizes não posso, e eu gostava que/soubesses sempre que um lamento dentro de mim/te repete. Abro o papel dobrado e abro a noite/no céu. as árvores são distantes, as palavras/e talvez música, a terra é distante no/papel dobrado que me entregas escondido/na mão.)

(vamos separar-nos. nada nunca mais me trará. vamos separar-nos. nada nunca mais nos trará/os teus olhos ou os teus dedos ou tantas coisas/que eram palavras. nada, nunca mais, amanhã após/manhã, te mostrará o meu rosto a acordar. nem as/estrelas, nem a cama antes de adormecer. nada./vamos separar-nos, e nada nunca mais nos poderá/unir, nem mesmo o tempo, nem mesmo a morte.)

(olho as minhas mãos. nas minhas mãos tudo passa. olho as minhas mãos. nas minhas mãos tudo passa./duas planícies desertas. ruínas. o que ficou para trás./uma menina que caminhou sozinha nas minhas mãos e/que perdeu a sombra. um inverno distante que esqueceu/a solidão entre os meus dedos. nas minhas mãos tudo passa/e tudo morre. nas minhas mãos tudo sufoca até ser nada./jardins que as minhas mãos arrasam. mundos inteiros que/as minhas mãos devastam. nas minhas mãos tudo passa./as minhas mãos são uma noite insípida e vazia. são uma/noite cheia de gente como cadáveres ou fantasmas./as minhas mãos foram mesa e não eram mesa. foram cama/e não eram cama. nas minhas mãos tudo passa./um homem de bos intenções viveu nas minhas mãos./viveu e caiu cansado na palma das minhas mãos. vejo/esse homem e vejo-me a través dos seus olhos.agoniza./olha-me com pena. morrerá quando as minhas mãos/morrerem.)

**MIRO MIS MANOS**. en mis manos todo pasa.  
 dos planicies desiertas. ruinas. lo que quedó de atrás.  
 una niña que anduvo sola en mis manos y  
 que perdió la sombra. un invierno distante que olvidé  
 la soledad entre los dedos. en mis manos todo pasa  
 y todo muere. en mis manos todo se sofoca hasta ser nada.  
 jardines en mis manos arrasan. mundos enteros que  
 mis manos devastan. en mis manos todo pasa.  
 un hombre de buenas intenciones vivió en mis manos.  
 vivió y cayó cansado en la palma de mis manos veo  
 a ese hombre y me veo a través de sus ojos. agoniza.  
 me mira con pena. morirá cuando mis manos  
 mueran.

(fico admirado quando alguém, por acaso e quase sempre. fico admirado quando alguém, por acaso e quase sempre/sem motivo, me diz que não sabe o que é o amor./eu sei exactamente o que é o amor. o amor é saber/que existe uma parte de nós que deixou de nos pertencermos./o amor é saber que vamos perdoar tudo a essa parte/de nós que não é nossa. o amor é sermos fracos/o amor é ter medo e querer morrer.)

**ME SORPRENDO CUANDO ALGUIEN**, por casualidad  
 y casi siempre sin motivo, me dice que ignora qué sea el amor.  
 yo sé exactamente lo que es el amor. el amor es saber  
 que existe una parte de nosotros que dejó de pertenecernos.  
 el amor es saber que vamos a perdonar toda esa parte  
 de nosotros que no es nuestra. el amor es ser débil.  
 el amor es tener miedo y querer morir.



José Tito Rojo

Literatura y jardín

# Escribir con plantas imitando palabras

**1** Traducir un jeroglífico debe ser difícil. Hasta cinco traducciones diferentes conozco del *Cantar del jardinero*, alguna, incluso, sin ese título que la experiencia aconseja pensar como costumbre más que como voluntad de un autor desconocido. El original, si es que así puede llamarse, se conserva en Turín, en el Museo Egipcio. Se supone que en él habla un granado, aunque en eso tampoco hay acuerdo. Uruk se llama la planta y es roja, granado pues, aceptemos, como hace la mayoría. Las versiones divagan sobre un acto de amor bajo sus ramas, varias permiten pensar que el árbol anima a los amantes. La más literaria lo dibuja contemplándolos durante días, retozando a su sombra. Otra me causa sensaciones contradictorias, es más extensa, pero más fría... Transmite una impresión de fidelidad al relato, con el aspecto de ser una traducción científica, no literaria, y quizá por eso divaga en exceso sin permitir gozar del meollo del asunto. Si no fuera por ciertas palabras podría tenerse por obra distinta y confieso que en mi imaginaria antología de poemas sobre jardines la tuve, durante mucho tiempo, como si fuera otra. Ocurre con traducciones de poemas contemporáneos, por qué no habría de pasar con aproximaciones italianas, inglesas y francesas a una serie de ideogramas realizados hace tres mil años en un idioma y en una cultura que ya no existen.

La versión que prefiero acaba con una frase del granado, manifestación de un compromiso no solicitado: "Nada diré de lo que he visto". El jardín es pues aquí el cómplice del amor, el refugio del roce escondido y de la culpa. Pienso que esa era la intención del autor y que este lejanísimo eco es un precioso resto de una infinidad de textos perdidos en los que el vergel cumple función tan útil. No el único, tampoco el más antiguo, pero sí uno de los más bellos.

**2** Massimo Venturi Ferriolo navega por similares escritos para localizar en ellos el origen de la idea del jardín. Son tiempos estos en que con una simpleza digna de otro esfuerzo se suele liquidar el tema salpicando con la palabra "paraíso" los escritos. Génesis, coranes, cuatro ríos, ángeles que te expulsan de donde nunca estuviste y huríes afortunadamente dispuestas, todo sirve para sustituir el pensamiento genuino en favor de un gesto que no pretende ser exacto sino hacer más bellos los discursos. Ferriolo, que nunca es simple, soslaya ese recurso y analiza en su *Nel grembo de la vita. Le origini dell'idea di giardino* (1989) una serie de textos e imágenes que nos enfrentan a una posibilidad distinta: la naturaleza fértil, la diosa madre con el sexo trazado de surcos agrícolas en las estatuillas de los museos, una lectura diferente de lo jardinero en la Biblia, con herencias de antiguas diosas —Ishtar, Astarté, Afrodita— y dioses —Tammuz, Adonis—. Adonis, *el Señor*, el dios de los jardines, no exactamente eso pero muy aproximado, reinterpretado



Palabras sobre el jardín

por los judíos, importado por los griegos. Elhoim, el *Dios*, en plural, tal vez mayestático, los *Dioses*.

**3** Dios-Adonis, tenía un jardín pagano, una viña en un monte, la Viña del Señor, donde había de todo, como bien recuerda el refrán. El *karm* de Elohim, el *Karm-Elo*. En el Carmen de los Mártires estuvieron los carmelitas. Fue casualidad y seguro que ellos eran conscientes del encuentro semántico. *Carmen* era, castellanización de *karm*, voz (también) árabe que significaba viñedo, viña, finca plantada con vides. Término más antiguo, genéricamente semita, seguramente mucho más antiguo. El jardín era también un viñedo, pues las viñas eran, más que los otros campos de agricultura, lugares donde los propietarios pasaban placenteramente la vendimia controlando a los recolectores. La casa de placer, el jardín del que descansa, e igualmente el terreno duro para quien coge la uva, o la cosecha, que no todos los cármenes tendrían uvas, la función se apropia del nombre con más fuerza que su etimología.

Su posición intermedia entre los huertos de producción y los jardines ornamentales justifica su inclusión en la tríada nominal que de vez en cuando se nos repite en la historia de la jardinería: huertos, villas y jardines. Aparece así *Karm* (carmen, viña, viñedo) junto a *gannab* (huerto) y *pardes* (jardín) en el hebreo del Eclesiastés<sup>1</sup> o como *karm* (viña), junto a *yanna* (huerta) y *bustán* (jardín) en el conocido texto de Ibn al-Jatib que enumera los tipos de cultivos que rodeaban las murallas de la Alhambra. Lo útil, la agricultura, los huertos; lo placentero, el jardín, y algo que une las dos cosas, la cosecha y el disfrute de la vida retirada, los placeres de lo urbano —la casa, el jardín junto a ella— y los placeres del campo —los viñedos y frutales que la rodean y cuya producción hay que recolectar—. No es necesario recalcar, pero lo hacemos, que en los textos que hemos citado viña y huerto mantienen en hebreo y en árabe el mismo término; para jardín esas lenguas escogen palabras diferentes, *bustán* y *pardes*, pero significativamente tomadas ambas del mismo idioma, el persa. El *bustán*, el lugar de olores de las flores, y el *pardes*, el gran jardín, el parque de bosques, de caza y de placeres, el *paradeisos*.

**4** Curtius, en su análisis de las literaturas latinas medievales, señala una paradoja frecuente. Poetas de climas fríos relatan en sus escritos lugares amenos con palmeras, allí donde no podían existir. La palmera no es una planta, es un recurso retórico, un signo identificable por los lectores que señala que el sitio descrito es tan *locus amoenus* como todos los literarios. Narcisos, palmeras, laureles, violetas, lirios, jacintos, azafrán, son, desde los poemas atribuidos a Homero, signos de los vergeles. Olivos hay en bosques de

Alemania, fuentes de piedra en cuevas donde nadie entró antes. Pasean leones por las humanizadas selvas italianas cerca de las ciudades, y pantera vio Dante, y Polifilo un hambriento lobo cuando buscaba en sueños a su amada. La literatura crea su propia realidad de referencia. Hay flores en pleno invierno si es preciso y rosas en los jardines siempre y nenúfares en los estanques, porque es lo lógico, aunque el escritor no sepa qué cosa es un nenúfar. Anécdota de todos conocida, aunque dudosa.

**5** La norma de la escritura dicta qué debe haber en una descripción para que sea reconocible. Entre autor y lector hay una complicidad de códigos, o un juego, o traiciones y trampas, que viene a ser lo mismo. El primero no está obligado a la descripción real del jardín, el segundo no se la pide. Un cronista visita Granada y entra en un jardín de los mejores, con rosales, árboles, mirtos y arrayanes –redundancia corriente– y describe arcos de tejo cruzando la ría en el Patio de la Acequia. Murphy lo hizo y no eran tejos sino cipreses, pero sus lectores necesitaban leer tejo para reconocer en esa planta el ejercicio de recorte.

Lo primero que un historiador del jardín debe hacer es poner en cuarentena las descripciones literarias. Es el “Jardín” lo que dibujan y no el jardín concreto que nos interesa. Y no está mal. Normalmente quien escribe no pretende que lo lean ni agrimensores ni historiadores del futuro. Quiere que un contemporáneo suyo, sentado frente a la chimenea de su casa en el frío, cierre los ojos e imagine algo que debe tanto a los jardines que ha visitado como a los que ha leído en otros libros.

**6** Durante siglos los escritores se han valido de las hierbas para adornar su obra. Describen jardines, admiran la flor, hacen sus fingidos actos de amor en vergeles con o sin coperos, con o sin pabellones, según la moda o el humor del que escribe. Llamaban a sus colecciones ramilletes, a sus antologías florilegios, jardines de antaño a sus olvidos, “así es la rosa” cuando el poema les parece lo suficientemente pulido. Escribir un texto que quiere ser estéticamente valorado se ha travestido con frecuencia de plantación ornamental. Escribir un poema es hacer un jardín. Deslizamiento que no siempre ha sido tan cursi como hoy nos parece.

Desconfiamos de la naturaleza. Acechan en ella mil peligros, animales, sombras, gente sospechosa, edificios en ruinas, caminos que amenazan con no ir a ningún sitio agradable o, simplemente, con no ir. Sea huerto, vergel o prado, el lugar ameno se construye, se planta, se cultiva. Cuando se hace un jardín se escribe un texto. Se dispone lo necesario para que diga lo que se desea, se puntúan los arriates, se ordenan las sensaciones, se establecen rimas en el terreno, estrofas marcando el ritmo de los caminos. El lector decodifica paseando, literalmente, en el interior del texto.

Pocas cosas como el jardín permiten su abordaje desde posiciones tan diversas, desde, si se permite el academicismo, tantas disciplinas. Artificio paradójico en esencia –como señaló Rosario Assunto, el jardín es *Arte de la Naturaleza*, es decir, de lo que no es artificial– acumula todas las artes. Es un espacio trazado, por tanto, arquitectura. Panorama para ser visto, pintura de ese modo. Suma de vegetales que hay que conocer y saber cómo se comportan, qué darles para que sobrevivan fuera de su medio, ciencia y técnica, botánica y agricultura. También música pues se desarrolla en el tiempo y no puede congelarse en un instante. El proyecto es, así, una partitura abierta a múltiples interpretaciones, generalmente el autor confía a otros la realización y también serán otros quienes lo cuiden, quienes determinen cómo evolucionará en el futuro.

**7** Arquitectura, pintura, botánica, agricultura, música, podríamos incluir más, o esas mismas por motivos diferentes añadidos, aun así, ante todo, la intención de decir algo. Sabían eso quienes los hacían o los visitaban y señalarlo es cita frecuente que se encuentra en numerosos escritos. «No hay lugar como tu huerto, Ibn Rizq, / jardín

brillante, arroyo presuroso, / es una página escrita por tu mano, / pues la belleza brota de su suelo», por ejemplo<sup>2</sup>.

En ocasiones el jardinero juega con el tema y alude a su trabajo en términos tomados del trabajo literario, comparando el suyo con el del escritor. Me parece caso extremo de claridad las palabras con que el paisajista «Capability» Brown definía su forma de diseñar: “Ahora pongo una coma allí, dijo señalando con el dedo, y dos puntos más allá, donde se requiere un giro más marcado; en este otro sitio (donde convendría una interrupción que quebrara la perspectiva) un paréntesis; ahora un punto y aparte, y después paso a otro tema”. En palabras que recojo de alguien a quien, siguiendo la tradición, Visconti no nombra y cita como “il professore”<sup>3</sup>.

**8** Decir que todo lo construido es un “texto” no deja de ser una tautología. El juego que puede advertirse en el jardín va más lejos. El objetivo primero de todo jardín es ser reconocido como tal, para ello tiene que remitir a verdades comunes, a *tópicos*. *Sensu stricto*, su realización será un ejercicio retórico. El cuerpo de conocimientos previos está conformado de jardines reales (físicos) y de jardines (d)escritos, incluidos en textos literarios. En los grandes momentos del jardín su inspiración será literaria. Sin ánimo de pretender establecer una norma fija, es indudable que las rupturas más importantes del paisajismo están avaladas, precedidas o sancionadas, por obras escritas.

**9** Sobre el carácter paralelo de las retóricas literaria y jardinera puede ser útil el llamativo caso del *Paraíso cerrado* de Soto de Rojas. El poeta elabora una obra autónoma, el libro no necesitaba para existir que el jardín que dibujaba fuera creado. Su cuerpo de referencias es literario y su disfrute, y decodificación, estaba al alcance de cualquier lector culto de su época, hubiera visto o no el carmen del escritor en el Albaicín. Igual pasa con su jardín. Podría haber existido sin que el libro fuera escrito. La única diferencia es que las plantaciones que realiza sí son deudoras de la literatura. Aun siendo autónomas del libro, para ser leídas requerían el apoyo de otros libros. Sin los repertorios de emblemas, sin las mitologías, sin la producción teórica del XVI y XVII –que recorre en un delicioso estudio Aurora Egido– no habría podido construirse el jardín ni nadie entendería su pretensión. La distancia, y la pérdida del carmen de Soto, pueden hacernos pensar que el poema inventaba un jardín diferente del real para cumplir sus propósitos. Sin embargo descripciones ajenas, de Trillo y de Collado del Hierro, sobre todo, y los escasos restos materiales que sobreviven nos confirman el paralelismo entre el quehacer del Soto poeta y el del Soto jardinero. Afortunadamente allí, en el terreno, queda la pieza clave del documento, la mansión cuarta, en la forma y ubicación que establece el poema.



Palabras en el prado



Desde que André Motte estudió los *kepoi* griegos sabemos que la flora ornamental literaria coincide con la jardinera. La similitud de intención determina que ambos ejercicios recurran a los mismos elementos con el mismo significado. En Soto de Rojas la línea de la literatura, aunque paralela, está por encima de la línea de lo jardinero, es su guía, porque quiere, más que hacer un lugar agradable, escribir con vegetales un libro transitable.

**10** Michel Conan advierte del error de *Promenade des jardins d'Ermenonville* (1811), cuando atribuye a M. Girardin la intención de imitar cuadros paisajistas en su parque. Si los poetas, los pintores, los músicos y los actores no se imitan unos a otros, sino que imitan todos a la Naturaleza, nos decía Girardin en 1777, ella debe ser el maestro de nuestro jardín y no los cuadros (añadirá dos líneas más abajo, tampoco los jardines de los vecinos). Lo que el paisajista debe hacer es establecer un terreno que interese “tanto al ojo como al espíritu” y aquí, al hacer su jardín en Ermenonville, la guía de Girardin será, como es bien conocido, la *Nouvelle Héloïse* de Rousseau. El vergel de Clarens será amorosamente creado en el lugar, incluso antes de que su propietario sospechara que su admirado filósofo viviría en él y acabaría contribuyendo con su memoria –y con sus huesos– a la fama del sitio.

Treinta años antes de que Girardin hiciera para él mismo, para Rousseau y para los campesinos de la finca, el *desert* de Ermenonville, Alexander Pope daba instrucciones en verso a los constructores de paisajes. Sus palabras forman parte de la educación de todos los paisajistas. Él mismo, en su villa de Twickenham, para consultar al genio del lugar, había tenido la ayuda de los clásicos griegos. Iniciaba de esa mano la revolución paisajista en la que aún vivimos.

Sí diseñaban muchos paisajistas ingleses con la vista puesta en los cuadros de Lorena, enseñaban a sus visitantes la pintura –o su grabado, según presupuesto– y el pedacito de parque para que juzgaran su logro. Sin embargo, Pope, como los pioneros del XVIII, buscaba en los conceptos la orientación de su obra jardinera. Como es lógico, el ejército de imitadores posterior ignoraba, o despreciaba, el sentido y se conformaba con la copia del aspecto. Así, pirámides, obeliscos, lagos y roquedos sublimes, que debían tanto a la francmasonería como a Addison o a Kant, pasaron a ser láminas frías en los catálogos y los clientes los escogían para estar a la moda, con independencia de cuál fue la intención de los modelos originales.

**11** Los jardineros del siglo XX han producido obras maravillosas donde la expresión genuina se advierte. También abundan imitaciones de sus formas e ignorancia de sus conceptos. Los grabados del XIX con fábricas, muebles o trazados se sustituyen hoy por las revistas de diseño y *landscape*. La servidumbre del tiempo presente marca la sustitución de copas rococó y columnas entre los árboles por suelos de madera, rectángulos maclados o dispuestos a capricho y estética *feng shui* mal digerida. Los vemos florecer en los espacios que pretenden su rápida percepción como contemporáneos. Junto a ejercicios de lenguaje para decir cosas nuevas, se acumulan otros pensados para la foto fija de la inauguración, con la atención centrada en la cuatricromía de su reproducción seriada y no en la vida de la gente.

Rastrear la historia del jardín, ver cómo las ideas han informado las plantaciones de placer, puede ser un esfuerzo gratificante. Con ese asidero, de nuevo hacer la operación que recomendaba Pope, consultar el genio del lugar, es decir, leer los territorios donde hoy vamos a construir y plantar, leer las ciudades y sus habitantes, lo que sienten y los libros que producen, los escritos donde se manifiesta su pensamiento. Ése es el requisito mínimo para que una obra de jardinería actual tenga algo que decir a los que paseen por ella. ■

*José Tito Rojo, conservador del Jardín Botánico de la Universidad de Granada y reconocido paisajista, ha publicado, entre otras cosas, dos libros de poemas: «Perifrasís, poemas y palimpsestos en la muerte de Arturo» (Granada, 1988), y «La perspectiva Nevski» (Granada, 1996).*

#### Referencias bibliográficas utilizadas y/o recomendadas:

- Ferriolo, Massimo Venturi. 1989. *Nel gembro de la vita. Le origini dell'idea di giardino*, Guerini e Associati, Milán.
- Curtius, Ernst Robert. 1995. *Literatura europea y Edad Media Latina (1)*, Fondo de Cultura Económica, Madrid.
- Assunto, Rosario. 1988. *Ontología e teleología del giardino*, Guerini e Associati, Milán.
- Praz, Mario. 1981. *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*, Taurus, Madrid.
- Garulo, Teresa. 1980. *Ar-Rusafi de Valencia*, Hiperión, Madrid.
- Soto de Rojas, Pedro. 1981. *Paraiso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos*, edición de Aurora Egado, Cátedra, Madrid.
- Girardin, René-Louis de. 1992. *De la composition des paysages*, edición de Michel Conan, Champ Vallon, Seyssel.]

#### Notas

- 1 “Engrandecí mis obras, edifiqué para mí casas, planté para mí viñas; me hice huertos y jardines...” *Eclesiastés*, cap. 2 (Vanidad del placer), 4-5.
- 2 Garulo, 1980, p. 62.
- 3 Carta de Hannah More escrita en 1782 y publicada en 1834. Tomado de Praz, 1981, p. 51. De Visconti debe verse *Confidencias (Gruppo di Famiglia in un Interno)*, 1974.



Palabras en el paisaje

Entrevista con

# Javier Echeverría

Javier Ruiz Núñez



ciencia

*Javier Echeverría es Doctor en filosofía, Licenciado en ciencias matemáticas, Docteur d'État-ès-Sciences et lettres Humaines por la Universidad de París. Es actualmente profesor de Investigación de Ciencia, Tecnología y Sociedad en el Instituto de Filosofía del Consejo Superior de Investigaciones Científicas de Madrid. Toda su obra es una constante reflexión sobre cómo las nuevas tecnologías están transformando el entorno humano y sus modos de acción y proyección. Algunos de sus libros más significativos son: "Cosmopolitas Domésticos", (Premio Anagrama de ensayo, 1995); "Sobre el juego", (Destino 1999); "Los señores del aire: Telépolis y el Tercer entorno" (Destino, 1999, Premio Nacional de Ensayo 2000); "Un mundo virtual" (Debolsillo, 2000); "Ciencia y valores" (Destino 2002); "La revolución tecnocientífica" (Fondo de Cultura Económica 2003). Recientemente visitó Granada con motivo de la presentación en el Parque de las Ciencias del Informe sobre la Percepción Social de la Ciencia.*

– ¿Le gusta que le llamen infonomista?

– Pues la verdad es que no. Cuando se habla de la sociedad de la información y de la comunicación parece que todo se reduce a información, el informacionismo es el paradigma vigente, los genes son información, se transmite información, etc. Pero cuando yo he reflexionado sobre Internet y lo que yo llamo el tercer entorno, el espacio electrónico, algo sin duda fantástico y una gran novedad desde el punto de vista del acceso de la información, lo que me interesa es la capacidad de acción, las nuevas capacidades de acción que tenemos los seres humanos gracias a las nuevas tecnologías de la información y de las comunicaciones, es decir, acción a distancia y en red. En este sentido, el término infonomista es insuficiente o por lo menos no adecuado en mi caso.

– Acaba de presentarse recientemente un importante informe sobre la percepción social de la ciencia, que usted ha dirigido. ¿Qué aspectos resaltaría de dicho estudio?

– Bueno, en primer lugar, que es un primer estudio, es el arranque de algo que va a tener continuación y cuando se inician este tipo de cosas es muy importante la continuidad para poder estudiar la evolución y los cambios de la opinión pública sobre la ciencia y la tecnología. En segundo lugar, que está engarzado con lo que hoy en día se llama espacio europeo de la investigación, es decir, que no hemos inventado nada sino que hemos introducido pequeñas modificaciones a lo que es el estándar europeo de los eurobarómetros. En tercer lugar, destacaría que el nuestro, porque el CIS hizo ya antes un estudio general en toda España, es el primer estudio, no digo representativo, pero sí significativo, de diferencias entre comunidades autónomas, y por eso hubo que aumentar la muestra y llevarla a 3.090 personas. Estos temas de cohesión, hay que mostrarlos también en los datos empíricos y resulta que por su actitud hacia la ciencia y tecnología, la sociedad española está altamente cohesionada, es decir, que no hay comunidad autónoma que, por así decirlo, se quede llamativamente fuera de los datos medios, hay diferencias, pero en España también en eso su actitud es relativamente homogénea y descubrir eso es muy importante, porque era una incógnita lo que iba a suceder, y claro esas cosas son indicativas de políticas. Como cuarta y última cosa destacable, es que los datos, con las dudas que sus-



citan estas macroencuestas, sí generan luego acciones de política científica, de cosas que hay que hacer, que hay que mejorar.

– En dicho estudio se habla del enorme interés que se sigue percibiendo por parte de la población respecto a los temas científicos. La ciencia parece que no sólo interesa cada vez más a los ciudadanos, sino que, además, se declaran insuficientemente informados. ¿A qué cree que es debido este fenómeno?

– Pues a que efectivamente se considera que todavía el español medio está subdesarrollado y no es así. El español medio, como el europeo medio, se da cuenta, percibe, que la ciencia y la tecnología cada vez es más relevante en la vida cotidiana y en la sociedad también, y por lo tanto quiere tener criterios, y se fía muy poco de los expertos, quiere que la información se le transmita en un lenguaje accesible, no en un lenguaje cabalístico, y por lo tanto valora altamente la buena divulgación, y el que haya información sobre ciencia y tecnología. ¿Que eso incrementa las audiencias o los lectores de la prensa? Eso yo no lo sé. Pero en cualquier caso, demuestra que hay una demanda social fuerte de buena divulgación científica y tecnológica y que hay una preocupación de la sociedad, y esto es lo más importante. Se suele decir siempre que la sociedad española va por delante de los políticos. La conclusión profunda que yo saco de todo esto, es que también en este tema, la sociedad española está por delante de los editores de medios, que piensan que eso no vende, no interesa. Pues es falso, aunque hay que hacerlo bien y no está garantizado el acierto.

– ¿Hay que poner puertas al campo de la ciencia? Quiero decir, ¿cree verdaderamente que es preciso que el avance científico tenga ciertos límites y fronteras, o al contrario todo lo que se pueda hacer, desde la perspectiva de la ciencia y de la técnica, se hará?

– Bueno, este es el tema de los límites de la ciencia. Por un lado hay límites internos al conocimiento científico. Yo como matemático eso lo sé bien. Hay cosas como teoremas que no se pueden demostrar y otros muchos que no son resolubles. Luego hay problemas tecnológicos que no pueden ser afrontados. Problemas incluso en investigación científica que no pueden ser afrontados en la situación del estado de la tecnología actual, y quedan por lo tanto aplazados, y estos son límites científicos o tecnológicos. Luego hay límites económicos, financieros. Un investigador científico

.../...



puede querer que le pongan un acelerador de partículas, pero eso tiene un coste y en una sociedad democrática el político puede poner límites al afán intelectual de unos científicos que digan, “si nos dais esta infraestructura generaremos y avanzaremos”, y ellos dirían “pues sí, sería muy bonito que esto sucediera, pero los presupuestos son los presupuestos y no hay más que hacer”. Pero cuando se habla de límites de la ciencia, se suele hablar de límites éticos, o ecológicos. Los valores ecológicos son crecientes en el siglo XX, y van a seguir consolidándose y es cierto que algunos desarrollos tecnológicos, no todos, generan unas consecuencias irreversibles sobre el medio ambiente.

Yo soy partidario de que avance el conocimiento sobre la base de una racionalidad prudencial y creo que eso ya se practica. Se ponen moratorias, por ejemplo, principios de cautela en toda la Unión Europea. Hay límites también a causa de diferentes tipos de valores por razones religiosas o morales. Una investigación científica que afecta gravemente a la dignidad del ser humano, por ejemplo, con el cual se experimenta. O igual en un animal. Se debe seguir investigando con animales, pero se puede hacer con menos sufrimiento.

Yo me acuerdo cuando estuve de rector y se hizo una investigación en la universidad en el país vasco. Entonces, en todos los laboratorios, los residuos se echaban simplemente por los lavabos, y tuvimos que poner límites. Hay que reciclar, hay que ponerlos en unos recipientes específicos. La investigación científica y la tecnología, también generan residuos y por lo tanto hay que atender a los residuos y eso significa poner límites, no se puede experimentar de cualquier manera ¿Y que haces con los residuos? No los tiro por cualquier lado, eso ni hablar. En el propio proyecto de investigación tienes que haber contemplado qué haces con eso, son límites en un sentido correcto que la comunidad científica acepta.

– Hace poco, Antonio Muñoz Molina se declaró un progresista a la antigua. Alguien que sigue viendo en la razón una fuente de libertades frente a otras formas de conocimiento como las creencias, o las supersticiones. ¿Qué piensa de esa idea?

– Yo estoy de acuerdo con lo que dice Muñoz Molina. Yo sigo considerándome un racionalista, lo que pasa es que la racionalidad en el sentido tecnológico ha cambiado. Si todo va bien, mi próximo libro tratará sobre la racionalidad. En colaboración con un colega mío, Francisco Álvarez, que es Catedrático de Ciencias Sociales de la UNED. La idea es la de una racionalidad acotada, frente a una racionalidad maximizadora. Lo que hablábamos antes, maximizar el avance del conocimiento científico, no. Avancemos, pero con límites y cotas. Tengo un modelo de Paul Simon, el premio Nóbel de economía, que lo aplico a un ámbito en concreto. Sigue la estela del racionalismo, pero ya no en la línea de ese racionalismo omnipotente que pensaba que la razón humana acabará sabiéndolo todo, sino una razón acotada dentro de unos límites regidos por valores, o sea, cotas máximas y cotas mínimas que se pueden tolerar en una comunidad científica. Por poner un ejemplo, se puede tolerar



un cierto grado de trampear, pero en un momento dado, si esto llega a un límite, tienes que intervenir normativa y punitivamente. No hay que maximizar ni el rendimiento económico de la investigación científica, ni el avance del conocimiento. Lo importante es una racionalidad equilibrada, una racionalidad orientada por valores, y con límites máximos y mínimos en el grado de satisfacción de cada uno de los valores.

– Usted ha hablado en diferentes ocasiones del tercer entorno, ese espacio telemático conformado por diferentes tecnologías como la televisión, el teléfono, internet, las tarjetas de crédito, tecnologías que están produciendo grandes cambios en el ámbito doméstico. Somos, por poner el ejemplo de un título suyo, “cosmopolitas domésticos”. ¿Cree que se puede separar la globalización tecnológica de otras formas de globalización de los valores, como por ejemplo, las económicas o culturales?

– La primera globalización fue, no la globalización basada en las tecnologías de la información y comunicación, sino la militar. Es Estados Unidos quien domina el espacio electrónico militar y lo domina al 90%. La unión europea quería lanzar un GPS y no se lo ha tolerado Estados Unidos y claro, no hay globalización de los sistemas de comunicación militares si no tienes un satélite de interconexión. En segundo lugar fue financiera y científica. La comunidad científica ya funciona en un ámbito global, pues utiliza Internet y su uso es indispensable. Y ya, a finales de los 90, esta globalización avanzó hacia el comercio electrónico, hacia los negocios electrónicos, hacia el deporte, que ya está globalizado a través de la televisión. El entretenimiento y la música, también están globalizados. Es decir, en el último cuarto del siglo XX ha habido por orden, y es importante seguir el orden, diferentes sectores sociales que han pasado ya a un ámbito global. Todo esto está posibilitado por las nuevas tecnologías de la información y la comunicación, el teléfono móvil, internet, la televisión, no hay que olvidarla, sobre todo la digital. Es decir, convergen varias tecnologías y generan un nuevo espacio social que, efectivamente, es una globalización que avanza en diferentes sectores sociales y avanza también geográficamente y en el sentido profundo de las palabras, entra en las oficinas y en las casas y en las habitaciones de nuestros hijos etc. Avanza en tres ejes, en tres grandes dimensiones. Pero como los datos empíricos muestran, la gente, los jóvenes en concreto, usan sobre todo el teléfono móvil para llamar a gente que vive en su propia ciudad o en su pueblo, y eso es lo que a mí me interesa. Exactamente igual que Internet. Es decir, el espacio electrónico, el tercer entorno ha posibilitado la globalización, pero también funciona perfectamente bien a nivel local, incluso los usuarios lo utilizan más a nivel local. Pensar que porque uno está navegando por Internet, está perdido en la aldea global, es completamente falso. Si navega de esa manera por Internet es porque está perdido, la gente los usuarios de Internet, va a tales lugares de la página web o se relaciona con tales news, con tales chats, o listas de envíos o noticias etc. es decir, vive en la telépolis, y no por eso deja de vivir en sociedad. Así es como yo teorizo estas cuestiones. Las TIC son condición necesaria de la globalización, pero las TIC permiten nuevas formas de socialización que no son globales sino que son o locales o regionales y que tienen un aspecto positivo. En lugar de hacer juicios de valor, de bueno o malo, hay que analizar, que matizar y sobre todo hay que fijarse en lo que hacen los usuarios con las tecnologías. Y en ese sentido la creatividad, la capacidad de invención de los usuarios, es lo que me hace ser optimista. Yo confié mucho en el ser humano y aunque estas tecnologías hayan surgido de grandes poderes como los “señores del aire”, la gente le da la vuelta a las tecnologías y las utiliza para dar una cita o para charlar con el novio o la novia o para no estar en medio de una aglomeración urbana sea de peatones o de coches y estarse llamando por teléfono. Estos son usos cosmopolitas adaptados a la tecnología y lo importante son los usuarios y hay que fijarse más en los usuarios que en las tecnologías con tantos artefactos.

– Recientemente Lamo de Espinosa afirmó que así como las ciencias avanzan velozmente, la ética, la moral o la filosofía, lo que él denomina como el campo de la sabiduría, está enormemente atrasado. A su juicio esta separación entre ambos tipos de saberes hace que el avance científico y tecnológico tenga una dirección diferente desde el punto de vista humano

– Si, yo leí él artículo de Espinosa y claro él utiliza una distinción entre información, conocimiento y saber, una distinción como jerárquica o vertical, y yo tengo mis dudas al respecto. Es un discurso muy habitual del que dudo. Tanto la información, como el conocimiento, como el saber, están presentes en cualquier ser humano. Un ser humano sabe hacer cosas. Igual no tiene sabiduría, pero sabe manejar un arado, manejar un teléfono móvil, o una consola de video juegos. A mí me interesa más el saber práctico basado en habilidades y destrezas, que el saber teórico. Es decir que, información, conocimiento, saber, está hecho desde la perspectiva de lo teórico, el gran saber, digamos de los filósofos, la gran sabiduría incluidos los sabios Zen. Yo estoy en esa tradición, pero me parece que olvida las destrezas y las habilidades y la capacidad de creación que tiene cualquier ser humano, una vez que dispone de las tecnologías. No hay riesgo de que desaparezca el saber humano. Surgen nuevas formas de saber y normalmente son formas de saberes prácticos, o sea, saberes ligados a la acción, y de esas formas de saberes de la acción, irán surgiendo nuevas reflexiones teóricas. Pero no pienso en el ideal de los filósofos o de los sabios, como el rey filósofo o el sabio que asesora y dice lo que hay que hacer. Esto lo rehúyo. Si me llaman para eso digo que no. Me fijo mucho más en la persona concreta que es donde de verdad hay información, conocimiento, y emerge saber. Un niño o una niña inmediatamente pasan de la información al conocimiento y al deseo de saber.

– ¿Los “señores del aire” son diferentes a los señores terrestres?

– Los “señores del aire” son básicamente empresas públicas o privadas y nacionales que dominan el espacio electrónico y las tecnologías de accesos, los contenidos etc. Esto es una nueva modalidad de poder diferente a los estados y por lo tanto diferente a los ciudadanos. El ciudadano de un estado con sus derechos es, para un señor del aire, simplemente un cliente, un consumidor y en el fondo un súbdito que hay que clientelizar y enganchar al cerco informacional, de tal manera que esté con la impronta del propio señor del aire, que use el artefacto, la tarjeta de crédito, el aparato de telefonía móvil o el mismo portal etc., es decir, tenerlo convertido en población electrónica. Los señores del aire modifican la estructura de la sociedad y por lo tanto la sociedad de la información y conocimiento de la que todo el mundo habla en términos tan elogiosos. Si uno se plantea cuál es la estructura de poder, entonces yo saco la conclusión de que es una estructura feudal. Y en ese sentido lo veo como una regresión profunda, y con una transformación importante de las personas y de los individuos. Gente que es autónoma en muchos aspectos, luego es adicta y está enganchada al programa de televisión, al video juego, a Internet o al teléfono móvil. El viejo ideal de la autonomía del ser humano, de la persona en el tercer entorno, no se realiza y ahí hay una dependencia estricta de los “señores del aire” y ese cambio me preocupa.

– ¿Que nuevas relaciones se establecerán en el futuro entre la naturaleza, la ciudad y este nuevo espacio tecnológico?

– Bueno por un lado el nuevo espacio tecnológico no pretende dominar la naturaleza, no es la revolución industrial, no se basa en recursos naturales, en materias primas naturales sino que digamos como dice Castells, su materia prima es la información y el conocimiento. Por lo tanto, las relaciones entre el nuevo espacio tecnológico y la naturaleza y la biosfera son mucho mejores que las que hubo entre la revolución industrial o la propia ciencia moderna, con su programa baiconiano. Yo tiendo a pensar que hay una alian-

za en el fondo. Por la razón siguiente. El espacio tecnológico sí que se ocupa de la naturaleza, pero se ocupa tecnológicamente. Los programas de televisión sobre cómo viven los animales, ofrecen a los seres humanos una imagen de la naturaleza realmente espectacular. La enorme sensibilidad ecológica que crece por todo el mundo en estos momentos, a mí entender, es un efecto del nuevo espacio tecnológico. Dicho sucintamente, el espacio tecnológico mejora la relación de los seres humanos con la naturaleza, entendiendo la naturaleza como biosfera, como medio ambiente. Y por lo tanto, así como la revolución industrial fue tremendamente destructiva con la naturaleza, algunas tecnologías las valoro positivamente. Dicho esto, en el nuevo espacio tecnológico, que es ya de información de conocimiento, de acciones a distancia etc, también se genera mucho ruido, mucho residuo, mucha basura, pero que ya no es basura física u orgánica, sino basura informacional, e-basura, basura electrónica, esto que echamos a la papelera, o la tele basura, o la cantidad de mensajes de propaganda de móviles. Habrá que desarrollar una ecología del tercer entorno, una ecología informacional, infoecología, que es una terminología que se esta acuñando. La sociedad de la información genera, como cualquier sociedad, su propia modalidad de basura y por lo tanto el pensamiento ecologista tendrá que renovarse y pensar que, si hay tres entornos, no solo tenemos que preocuparnos de la biosfera o de la ciudad de la polis, sino también de lo que es basura y contaminación, lo que es ruido en el propio espacio electrónico, y establecer normas de convivencia, y determinados programas de televisión deberían estar prohibidos por razones ecológicas, o determinadas paginas web o el spam. Eso es ruido, inforuido, y por ahí van mis propuestas.

– Y ya para terminar: decía Ortega y Gasset que la ciencia solo busca el bienestar humano. ¿Que supone, según su perspectiva, la ciencia para la felicidad de las personas?

– Pues no tengo respuestas. No creo que la ciencia busque solo el bienestar humano en absoluto. Me parece que Ortega fue muy optimista cuando dijo eso. La ciencia lo que busca es el avance del conocimiento, es una pasión por el descubrimiento, por la investigación. Si además es útil para la sociedad, tanto mejor, pero lo prioritario no es el bienestar humano. En segundo lugar, mucha ciencia está orientada a la búsqueda de conocimiento pero para la destrucción. La ciencia en toda su historia ha tenido actividades bélicas y militares y la creatividad no solo tiene un sentido positivo sino también negativo. Los científicos desarrollan nuevas armas destructivas tremendas. Ha habido armas químicas, armas nucleares, armas de destrucción masiva, infoarmas y esto es ciencia. No hay que olvidar la cara negra de la ciencia porque la hay, y la hay a lo largo de toda la historia y hay individuos que en absoluto están pensando en el bienestar del ser humano, sino en que gane su ejército, en que gane la guerra y trabajan sistemáticamente para eso. Con respecto a la felicidad, es cierto que la búsqueda de conocimiento científico proporciona una satisfacción intelectual muy fuerte, que es una modalidad de felicidad o de aproximación a la felicidad. Pero no creo en absoluto que la ciencia esté subordinada, como actividad, a la búsqueda de la felicidad. Hay mucha gente que ni es científica, ni está preparado para serlo, y vive mucho más feliz que los científicos o los ingenieros o la gente que está en los sistemas nacionales de ciencia y tecnología. Lo de la felicidad tiene que ver con un equilibrio del ser humano. Un científico que es una persona equilibrada, que aparte de la actividad científica desarrolla otras actividades, pudiera estar en condiciones de ser feliz, pero la ciencia por sí sola no basta para la felicidad. El ser humano es muy complejo y lo de la felicidad es una cuestión muy compleja que nunca se logra, y en segundo lugar uno se acerca pero para acercarse tiene que seguir una vía plural de aproximación a la felicidad. No hay una vía regia hacia la felicidad, sino que son varias vías, y el propio equilibrio en cada individuo concreto de esas vías, lo que le puede aproximar a la felicidad, no la ciencia sólo. ■



Javier Medina Fernández

# Plantas y venenos naturales

“Todo es veneno y nada hay sin veneno. Tan sólo la dosis decide que algo no sea veneno”.  
Paracelso (1493-1541)

“...la marquesa cuando veía que el veneno hacía su obra y sus prójimos se encaminaban hacia la tumba, se asustaba, se arrepentía y los atiborraba de infusiones de perejil de perro (cicuta menor), la cual creyendo curarlos, terminaba por darles el pasaporte, pues el perejil de perro, también es mortal...”.  
Tertulia de boticas y escuela de curanderos.  
Álvaro Cunqueiro.

Los venenos de origen animal o vegetal han desempeñado un papel importante en numerosos momentos de la historia. De hecho, las propiedades tóxicas y alucinógenas de algunas plantas han sido, y en algunas sociedades actuales continúan siendo, una parte importantísima de sus tradiciones y de su cultura. Las plantas han estado siempre ligadas a las civilizaciones. Pensemos en el tabaco en Europa; el opio en Asia; el peyote en las culturas precolombianas; el mate en Sudamérica; etc. La utilización de las propiedades tóxicas de las plantas por el ser humano se remonta prácticamente a sus orígenes. En el papiro de Ebers, hace 3550 años, ya aparece el acónito como un potente veneno. En la antigua Grecia tomó auge la utilización de venenos procedentes de vegetales, pero fue en la cultura romana donde se desarrolló extraordinariamente, llegando a institucionalizarse la figura de la envenenadora oficial, que preparaba pocimas con extractos de plantas y ensayaba los efectos tóxicos con animales y esclavos, en situaciones especiales con familias de la nobleza. El emperador Claudio fue envenenado con zumo de amanita (*Amanita phalloides*), una mortal seta, y Británico, hijo de Claudio y Mesalina, fue envenenado con acónito por encargo del emperador Nerón.

La Edad Media en Europa fue un paraíso para envenenadores profesionales, especialmente en Italia y Francia, donde esta actividad llegó a ser muy lucrativa. Estaba tan asumida que fue usada con regularidad por familias de la aristocracia. Scalla, Borgia y Médicis fueron adictos a estas prácticas y preferían plantas que contuvieran elevadas concentraciones de alcaloides, como belladona, mandrágora o beleño, todas ellas solanáceas.

Pero las plantas con principios tóxicos no siempre se han utilizado con fines maliciosos, también eran muy bien conocidas sus propiedades curativas y medicinales. Los primeros pobladores del continente americano (hace más de 12.000 años) ya empleaban el boldo para calmar el dolor. Pero un caso muy singular lo constituyen algunas sociedades agropastoriles africanas, que construían alrededor de los poblados complejos muros de forma laberíntica con vegetales espinosos ricos en látex tóxico, que los defendían del ataque de poblados hostiles o del peligro que significan los animales salvajes.

Aunque las plantas tóxicas son mucho más. Continuamente se descubren principios activos desconocidos para la ciencia o aplicaciones médicas y farmacéuticas de otros productos metabólicos secundarios con los que curar o paliar los efectos de graves enfermedades. Un ejemplo lo tenemos en los principios activos obtenidos de *Catharanthus roseus*, muy común en jardines, que se utilizan eficazmente contra la leucemia, o los de la leguminosa *Mucuna pruriens* de los que se obtiene l-dopa, materia prima con la que se realiza un medicamento contra el Parkinson.

## Los venenos no lo son para todos

La síntesis de sustancias tóxicas por los vegetales no es casual, ni un capricho de la naturaleza. La evolución ha generado mecanismos químicos con los que los vegetales se protegen de la presión que ejercen sobre ellos los animales y otros vegetales.

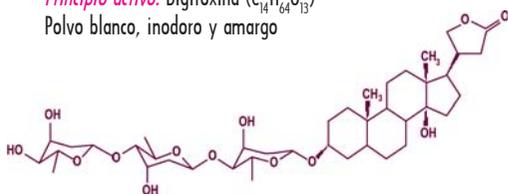
Un mecanismo muy simple de defensa es la transformación de estructuras foliares (hojas) en espinas. Es el caso de la rosa, la zarzamora o la piracanta. Otras plantas han ido un poco más allá y han desarrollado pelos urticantes en las hojas y el tallo, que actúan a modo de jeringuilla, inyectando ácidos orgánicos que provocan escozor, como le sucede a la ortiga. Pero, tanto las espinas como los pelos urticantes son notoriamente insuficientes para evitar el ataque de los herbívoros. La evolución ha dotado a algunas plantas de mecanismos mucho más sofisticados y eficaces, como la capacidad de producir sus propios venenos. A pesar de ello, el contenido tóxico de una planta no es siempre el mismo. Son muchos los factores que influyen en la concentración de las toxinas, como la luz, el calor, la humedad, la estación del año, las características del suelo, el estado de desarrollo de la planta e incluso, el carácter genético de cada planta.



### Digital (*Digitalis purpurea*)

La toxicidad de esta planta aparece por dosis inadecuadas o por un consumo continuado ya que los principios activos se acumulan en el organismo. La intoxicación produce mareos, vómitos, diarreas, latidos cardiacos irregulares y, en casos graves, paro cardiaco. Todas las partes de la planta son tóxicas. Bastan 2-3 gramos para producir la muerte de una persona.

Principio activo: Digitoxina (C<sub>44</sub>H<sub>64</sub>O<sub>13</sub>)  
Polvo blanco, inodoro y amargo



La digital (*Digitalis purpurea*), es una planta herbácea propia de claros de bosque y roquedos de zonas montañosas cuyas propiedades cardiotónicas son conocidas desde tiempo inmemorial. Contiene más de treinta sustancias activas aunque la más importante es la digitoxina, utilizada actualmente en farmacia para tratar afecciones coronarias y circulatorias, pero su concentración no es constante a lo largo del año, ni tan siquiera dentro de la misma planta. La cantidad de principios activos es mayor a medida que la planta envejece, en verano cuando las temperaturas son más altas y en las partes más elevadas de la planta. Algo parecido le sucede a la adormidera (*Papaver somniferum*), que en un verano frío y húmedo puede reducirse la producción de morfina hasta en un 30%, o a la adelfa (*Nerium oleander*), planta subtropical que al cultivarse en regiones templadas de Europa puede sintetizar hasta un 50% menos de compuestos secundarios.

Las sustancias tóxicas no sólo evitan que los herbívoros devoren la planta, sino que juegan un papel importante en la reproducción del vegetal, favoreciendo la dispersión de las semillas. Es habitual que el fruto inmaduro tenga un sabor amargo muy desagradable debido a la presencia de ácidos y taninos tóxicos, que lo hacen indigestos y no apetecibles para los animales. Sin embargo, al madurar las semillas, los frutos sustituyen estas sustancias tóxicas por azúcares al tiempo que adquieren tonalidades más vistosas. Están preparados para que las aves y los pequeños mamíferos los incluyan en su dieta y faciliten la dispersión de las semillas.

### El lenguaje sutil de los venenos

Las plantas no sólo tienen que defenderse de animales, sino que también tienen numerosos enemigos en el mundo vegetal, plantas competidoras o invasoras. Para mantener el espacio vital mínimo para desarrollarse, algunas plantas expulsan por las raíces o por las hojas sustancias químicas tóxicas que generan una superficie a su alrededor que inhibe la germinación de las plántulas de otras especies.

A veces, los venenos se convierten en elementos de comunicación entre las plantas, en un lenguaje muy sutil e imperceptible para defenderse de agresores. Las acacias de las sabanas africanas son árboles de copas abiertas de unos cinco metros de altura que tienen las ramas y el tronco armados de púas de seis centímetros extremadamente resistentes para evitar el ataque de los grandes ramoneadores. Pero este mecanismo es insuficiente para mantener a raya las ásperas y duras lenguas de las jirafas que, debido a su altura, no encuentran otro herbívoro con el que competir. Por tanto, han desarrollado un mecanismo complementario: al sentir el ataque de las jirafas en sus hojas, excretan al aire etileno, una sustancia volátil que se esparce por los alrededores de la planta y al entrar en contacto con otras acacias, provoca la síntesis de sustancias tóxicas de sabor amargo que desagradan al herbívoro que tendrá que desplazarse varias decenas de metros para continuar su dieta. ■

Javier Medina Fernández es Dtor. Área Ciencias y Educación del Parque de las Ciencias



#### Acónito (*Aconitum burnatii*)

Los principios activos se encuentran en toda la planta, especialmente en bulbos y hojas. La toxicidad es extrema y el simple roce puede irritar las mucosas y la piel. La aconitina se ha empleado como analgésico y en jarabe para afecciones respiratorias. Excita el sistema nervioso y provoca arritmia cardíaca y dificultad respiratoria. La medicina tradicional china utilizaba unos derivados de la aconitina de menor toxicidad obtenidos por hidrólisis.

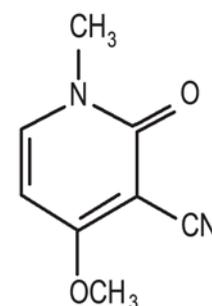
**Principio activo:** Aconitina  
Alcaloide diterpénico



#### Ricino (*Ricinus communis*)

De sus semillas se extrae el "aceite de ricino", un purgante clásico utilizado durante muchos años que en dosis elevadas puede ser peligroso. Hoy día se emplea como lubricante de maquinaria de alta velocidad y en la industria cosmética. La ricinina no se descompone e inhibe la producción de proteínas afectando a procesos metabólicos vitales del organismo. Diez semillas se consideran una dosis mortal para un adulto.

**Principio activo:** Ricinina (C<sub>8</sub>H<sub>9</sub>O<sub>2</sub>N<sub>2</sub>)  
Alcaloide cristalino blanco





Ramón Fernández Durán

## El proceso incontrolado de urbanización planetaria

Las dinámicas del nuevo capitalismo global están acelerando aún más los procesos de urbanización a escala planetaria, que se vieron relanzados en su día por la revolución industrial, especialmente en Europa; y que más tarde se extendieron a todos los países centrales, hasta alcanzar después abiertamente a la Periferia. En los albores del tercer milenio, más de la mitad de la población mundial habita en áreas urbanas. Es decir, más de tres mil millones de personas. Cien veces más que hace doscientos años (en 1800 sólo el 3% de la población del planeta vivía en ciudades), cuando la población mundial “tan sólo” se ha multiplicado por seis en el mismo periodo. Pero el territorio engullido por la lengua de lava urbanizadora es sensiblemente superior, pues se desarrollan unas pautas de ocupación espacial en “mancha de aceite” cada día más fagocitadoras y homogeneizadoras. Pautas que van deglutiendo y transformando el territorio previamente existente, arrasando con las singularidades espaciales, paisajísticas, arquitectónicas, culturales y naturales precedentes. Se va creando pues una especie de “segunda piel” artificial que va alterando, directa e indirectamente, los espacios naturales preexistentes, es decir, no sólo aquellos sobre los que se despliega lo construido, sino también territorios muy distantes que se ven afectados por la “huella ecológica” de los procesos urbanizadores. Ya casi no quedan territorios sin transformar por la actividad humana, amplificada enormemente por la lógica del capital, sobre todo en los espacios centrales.

Y dentro de éstos destacan EEUU, la UE y Japón donde del orden de cuatro quintas partes de su población habita en áreas urbanas, al tiempo que desarrollan una agricultura altamente industrializada, intensiva en energía y de elevado impacto ambiental, que ocupa a una muy reducida parte de su “población activa” (en general mano de obra inmigrante hiperexplotada, en condiciones de

semiesclavitud), y en la que prácticamente ha desaparecido la población campesina tradicional, agobiada por un cúmulo de deudas. Una agricultura sin campesinos ni campesinas dominada por las grandes industrias del *agrobusiness* que controlan el mercado mundial. Las dinámicas del capitalismo global nos llevan hacia un mundo fuertemente urbanizado, pues bastantes más de trescientas metrópolis superaba el millón de habitantes a finales del siglo XX (a principios del siglo XIX sólo lo hacía Londres, y unas diez alcanzaban dicha cifra al inicio del siglo XX, todas ellas en los países centrales), y de acuerdo con las NNUU serán más de seiscientas para el 2025, produciéndose el grueso del crecimiento urbano en los espacios periféricos. Las principales aglomeraciones urbanas del mundo, en términos poblacionales, se encuentran en los espacios periféricos, alcanzando algunas de ellas ya la frontera de los veinte millones de habitantes, y habiendo superado varias de ellas los diez millones de personas.

La “segunda piel” metropolitana (ni siquiera urbana) que se va extendiendo inexorablemente por muchas áreas del planeta (sobre espacios con importantes valores naturales, no en vano los núcleos urbanos primigenios se localizaron en enclaves con esas características) va arrasando con todo lo que encuentra a su paso. Es un tejido indiferenciado que engulle y transforma, como se ha apuntado, otras formas territoriales preexistentes que tenían un importante grado de identidad y complejidad interna, generando un territorio construido crecientemente homogéneo, carente de personalidad concreta. Un espacio sin alma. Hoy en día el desarrollo metropolitano es un automatismo de mercado que no responde a ningún plan y mucho menos a un proyecto colectivo. Y la metrópoli es el territorio en el que la pérdida de referencias espaciales propias y la ausencia de raíces identitarias ayuda a reducir al ser humano a un ente desarticulado y sumiso, y en el que va desapareciendo poco a poco cualquier rastro de vida comunitaria, al tiempo que proliferan los comportamientos desordenados de todo tipo (fomentados también por la expansión y creciente criminalización de la pobreza), marcados por una clara componente de género. Tan sólo algunos enclaves de las ciudades preexistentes conservan hoy en día alguna especificidad propia que está siendo rápidamente alterada bajo la lógica de la mercantilización creciente, pues hasta los centros históricos se convierten cada día más en verdaderos “parques temáticos” para la atracción turística y el ocio ciudadano.

El espacio público ciudadano va sucumbiendo también ante la imparable movilidad motorizada que genera la aglomeración urbana dispersa (y las necesidades de la fábrica y la metrópoli globales), y su máxima expresión, el ágora o plaza pública, fenece ante la lógica de esta “no ciudad”, mientras que las conurbaciones se ahogan en un ambiente degradado de contaminación, ruido y *stress*. Y en este espacio difuso metropolitano destaca la proliferación de lo que se ha venido a denominar los “no lugares” (grandes centros comerciales, autopistas, aeropuertos, etc), que han ido sepultando, sustituyendo o marginando a los “lugares” tradicionales con rasgos propios, de gran diversidad, vestigios de lo que en su día fue la ciudad. “No lugares”, y muy especialmente las nuevas catedrales del consumo: los centros comerciales suburbanos, que pretenden recrear falsamente el bullicio de la

Andreas Feininger.  
Nueva York,  
mediodía, 1964

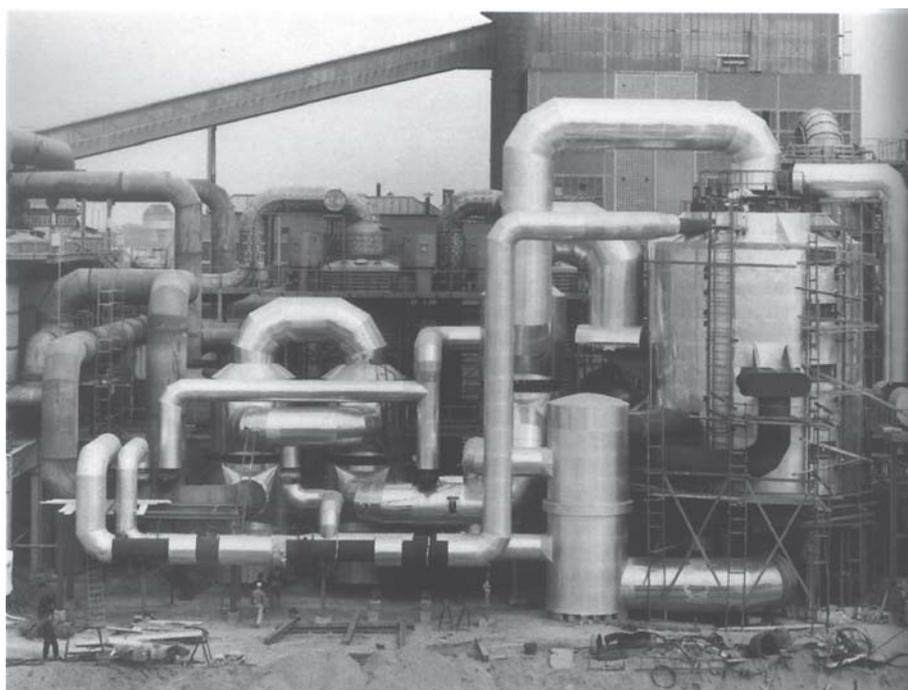


vida urbana tradicional según la capacidad de atracción y fetichización del cúmulo de mercancías que allí se ofrecen, y en donde se ha suprimido el espacio público que ha quedado totalmente privatizado, mercantilizado, vigilado y acotado. Hay un naufragio espacial cada vez más absoluto, donde se enseñorea la anomia, la inseguridad (sobre todo para las mujeres y niñ@s) y la infelicidad colectiva, y donde campa el “nuevo ciudadano”: un ser humano nómada, un ser sin raíces que lo ligen a ningún lugar concreto: un *nowhereman* (o *nowherewoman*). Es decir, un ser de ninguna parte, despojado de referencias vitales propias, aislado y perdido en el universo indiferenciado de la metrópoli postfordista (o en las megaciudades periféricas explosivas) del nuevo capitalismo global.

Y al mismo tiempo, su reverso: “el mundo rural”, es también un territorio cada vez más indiferenciado donde crecen los monocultivos y en donde en todo caso se conservan, como en un museo, restos del mundo rural anterior, allí donde lo hubo, mucho más rico y diferenciado, que sirven de reclamo para el turismo rural. Este “mundo rural” se ve salpicado por unas pocas islas naturales poco alteradas (parques nacionales, naturales, etc), que se quieren también privatizar (pues se pretende que se pague por su disfrute, poniendo aún más puertas al campo), y que sirven como atracción para potenciales desarrollos turístico-residenciales de alto *standing* en sus contornos. Y en la Periferia se está arrasando asimismo con toda la enorme diversidad (paisajística, cultural, natural) de los mundos campesinos e indígenas, pues es el precio que impone el que la agricultura y los territorios más vírgenes caigan, no sin resistencias, bajo la lógica del capital. Algunos de ellos sucumben bajo las garras de los “Clubs Mediterráneos” que acogen la “horda blanca” del turismo global; donde, p.e. en Marruecos, el turista medio consume 1400 litros de agua, mientras la población local puede acceder tan sólo a 15 litros de media. Pero el negativo de las servidumbres que impone un mundo crecientemente urbanizado es aun mucho mayor, no sólo por la profusión imparable de infraestructuras de todo tipo que lo invaden para hacer frente a las necesidades de transporte, hídricas y energéticas que impone la fábrica global y el propio funcionamiento de las metrópolis, sino porque el mundo entero se está convirtiendo en una enorme mina, con impresionantes impactos ambientales, para dar respuesta a la demanda insaciable de recursos y materiales que impone la construcción y el funcionamiento diario de esta “segunda piel” urbanizada. Impactos que a su vez se ven

agudizados porque el espacio no urbanizado se convierte en el receptáculo de la inmensa cantidad de residuos de todo tipo que produce el metabolismo urbano-industrial, que se ve agravado por el hecho de que hemos entrado de lleno en una civilización consumista basada en el “usar y tirar”. La degradación por consiguiente del espacio no urbanizado camina a marchas agigantadas y se verá agudizada por el impacto en los ecosistemas del cambio climático en marcha que provoca también el propio metabolismo urbano-industrial (sequías extremas, lluvias torrenciales, regresión de glaciares y casquetes polares y subida paralela del nivel del mar, incremento de la desertización, etc).

El nuevo capitalismo global genera pues un mundo cada día más urbanizado y más fuertemente polarizado, en el que sus estructuras metropolitanas se articulan entre sí de una manera cada vez más estrecha, no sólo en términos físicos sino también inmateriales a través de las potencialidades que brindan las nuevas tecnologías de la información y la comunicación. Sin embargo, no es el conjunto de los espacios metropolitanos (sobre todo en los países periféricos) el que queda fuertemente conectado a la economía mundial, es más, muchos “barrios” quedan absolutamente desconectados (marginados) del capitalismo global, sino principalmente determinados enclaves donde se ubican (de forma jerarquizada) las llamadas funciones globales, y muy especialmente sus centros financieros (unos centrales –Wall Street, City de Londres, Tokio, etc– y otros “emergentes” –Mexico D.F., Sao Paulo, etc–). Este progresivo funcionamiento en redes (materiales e inmateriales), y la creciente desregulación, deslocalización y flexibilización que implican las dinámicas del actual capitalismo global, provocan un aún mayor estallido de la forma urbano-metropolitana, que actúa como una verdadera bomba de fragmentación que dispersa (y reestructura) aún más las distintas funciones urbanas a nivel espacial profundizando su impacto territorial y ecológico. Y en estas metrópolis postmodernas destaca muchas veces una gran trama de edificaciones grandiosas, especialmente en sus centros terciarios, con edificios emblemáticos de arquitecturas de fascinante belleza, que refuerza aún más el carácter de simulacro, de espectáculo, de nueva estética sideral que parece conectar la “no ciudad” con el ciberespacio; con el fin quizás de deslumbrar e intentar ocultar o hacer olvidar el avanzado deterioro de la “segunda” y sobre todo de la “primera piel”, que se encoge cada vez más al tiempo que el metabolismo urbano-industrial la desgarró y envenena. ■



Hein Engelskirchen  
Bayer-Uerdingen, 1965

### Bibliografía básica

- AUGÉ, Marc: “Los ‘No Lugares’ Espacios del Anonimato”. Ed. Gedisa. Barcelona, 1992.
- FERNÁNDEZ DURÁN, Ramón: “La Explosión del Desorden. La Metrópoli como Espacio de la Crisis Global”. Ed. Fundamentos. Madrid, 1993.
- NAREDO, José Manuel: “Ciudades y Crisis de Civilización”. En Documentación Social, nº 119. 2000.
- NNUU: “Plan de Acción Mundial. Habitat 96”. NNUU, Nueva York, 1997.



Ricardo Molina  
Castellano

53ª edición del Festival de Música y Danza de Granada

# La convulsión del genio

m  
úsica

Esta edición quiso que la zarzuela tuviera un especial protagonismo en el Palacio de Carlos V, dedicando a *La Verbena de la Paloma* las galas de la sesión inaugural y otras dos funciones más. Justo homenaje a un género olvidado por los grandes eventos, que pudo ser una oportunidad para reivindicar todas las virtudes de la zarzuela, si no hubiera sido por la aparatosa puesta en escena que dispuso el grupo Comediants. La agrupación catalana se distanció de los sencillos y espontáneos sentimientos que guían la partitura de Bretón, montando una parafernalia de actuaciones dispersas encaminadas al lucimiento de sus dotes teatrales, pero que ahogaron el desarrollo de la propia obra. Con un gusto discutible, insistiendo en las ya tópicas caricaturas del casticismo madrileño, Comediants desplegó todos sus medios para formar un espectáculo áspero y disgregado, que en ningún momento llegó a tener algún vínculo consistente con la música. Tampoco ayudó la rutinaria dirección que Ros Marbá dispensó a la Orquesta Ciudad de Granada, ni la discreta actuación de solistas y coro. De esta guisa, una zarzuela sencilla pero ricamente expresiva como es *La Verbena de la Paloma*, quedó relegada al papel de comparsa en un espectáculo teatral con música de acompañamiento.

Resulta muy curioso que tuvieran que venir unos músicos franceses para dignificar a la zarzuela, mostrando el soberbio linaje de sus orígenes. Christophe Rousset y su formación Les Talens Lyriques ofrecieron junto a la soprano Elena de la Merced una deliciosa velada de arias de zarzuela del siglo XVIII. Partituras de José de Nebra, Boccherini, Rodríguez de Hita, Martín y Soler, magníficamente escritas y llenas de bellísimas melodías, se interpretaron con el cariño y la devoción que merecen. El conjunto de música antigua se reveló como una formación de un gran nivel técnico, dúctil en el plano expresivo a las indicaciones de su director y fundador Christophe Rousset. Elena de la Merced puso una delicada voz, de hermoso timbre y clara dicción, a unas

interpretaciones ardorosas pero sinceras. Un concierto que se elevó como uno de los momentos más interesantes de esta edición. Hasta la escasa duración inicial del programa fue resuelta por sus intérpretes con generosas propinas, que terminaron por rehabilitar la condición de gran música que debe tener la zarzuela, en todos sus géneros y épocas.

Josep Pons abrió el ciclo sinfónico del Carlos V como director titular de la Orquesta Nacional de España. Se interpretó la *Sinfonía* de Luciano Berio, una composición vanguardista que utiliza profusamente material de distintos compositores, que sirvió como ejemplo del interés del director catalán por introducir a su nueva orquesta en repertorios alternativos. Pero donde Pons y la Orquesta Nacional mostraron los primeros frutos de su colaboración, fue en la *Décima Sinfonía* de Shostakovich. En una obra llena de contrastes, la orquesta tuvo la suficiente flexibilidad para pasar de la ternura a la violencia sin fingimientos ni exageraciones, sino con la confianza depositada en los planteamientos del director. Se interpretaron con un lirismo arrebatador los pasajes íntimos, sin que decayera la tensión en la ejecución al atender todos los detalles de la partitura. Mientras, una tremenda fuerza surgía de los instrumentos para expresar el furor que exige la obra en los compases más impulsivos, en el que el director supo marcar unos ritmos frenéticos pero precisos. A esta excelente interpretación de la *Décima Sinfonía*, se unió el magnífico nivel técnico que lució la orquesta, con metales concisos, una cuerda densa y unas maderas comprometidas. Al menos por lo que se escuchó en este concierto, parece muy prometedora la titularidad de Pons con la Orquesta Nacional de España, que permite soñar con que esta mítica pero conflictiva formación recupere el prestigio que llegó a tener.

La otra cara de la moneda, es decir, la Orquesta Ciudad de Granada sin Pons, se vio en el siguiente concierto sinfónico. A la batuta estaba Michael Gielen, un director de sólida reputación y con una dilatada carrera a través de las mejores formaciones europeas. Se ejecutó en la primera parte del concierto la *Sinfonía Pastoral* de Beethoven, una obra que no parece tener suerte en el festival granadino. Al igual que en la edición de 2001, la interpretación quedó muy por debajo de los mínimos que se deben pedir en una obra tan conocida como fundamental. Gielen quiso dar una ejecución de tiempos pausados, que analizara los valores de la partitura y que fuera la propia música la que se extendiera sobre la creación de Beethoven. Pero a cambio recibió de la orquesta granadina una actitud desganada, despreocupada de la partitura y de las tenues indicaciones del director. El resultado fue realmente mediocre, con desajustes entre secciones, fallos de afinación y apatía expresiva. Algo mejor fueron las cosas en la segunda parte, con la *Sinfonía del Nuevo Mundo* de Dvorak, donde se aclaró el entendimiento entre director y orquesta, abriéndose el paso a la naturalidad con la que debe surgir la música. Una mayor atención a los matices y cierto grado de compromiso dieron más musicalidad a la interpretación. Sin embargo, la partitura y el Carlos V pusieron en evidencia la escasez cuantitativa de la formación granadina, pues se echó en falta un sonido más energético y contundente en los juegos dinámicos. Un concierto que debe diluirse cuanto antes en el arcón del olvido.



Cuarteto Arditti

Christoph Eschenbach y la Orquesta de París se encargaron de cerrar los conciertos sinfónicos con dos veladas. En la primera contaron, para abordar el *Concierto para piano y orquesta en sol mayor* de Ravel, con la colaboración de Pierre-Laurent Aimard, polifacético pianista que domina un extenso y variado repertorio. Su actuación en el Festival estuvo acorde con su fama, al exponer su dominio de la obra con ideas claras, inspiración en la exposición de las líneas temáticas y ritmos rigurosos. Un segundo movimiento deliciosamente planteado, creó una atmósfera embriagadora como las que sólo la música en estado puro puede formar. Director y orquesta no estuvieron al mismo nivel, incurriendo en imperfecciones y sin implicarse en las propuestas de Aimard, relegándose ellos mismos al acompañamiento. En cambio, Eschenbach y la Orquesta de París se volcaron en la *Cuarta Sinfonía* de Schumann, en una interpretación ardiente y plena de vehemencia. Los errores en la lectura de la partitura se multiplicaron, pero la obra, con su carácter épico, agradeció esta actitud apasionada y terminó perdonando los deslices.

En la segunda velada, los invitados franceses tuvieron en el programa la versión de Guerrero sobre la *Iberia* de Albéniz. Si la obra original ya plantea complejos entramados armónicos, la visión de Guerrero profundiza en las relaciones de las distintas voces a través de los timbres de la orquesta, en una impresionante demostración de recursos. Eschenbach pareció algo despistado, dejándose llevar por el folklore de temas y ritmos, en vez de sacar de su orquesta todo el juego de colores que Guerrero plantea en su genial orquestación. Cuando ya parecía que la visita de esta buena gente iba a quedar en un plano bastante discreto, llegó la revelación con la *Sinfonía Lírica* de Zemlinsky. Se retomó la actitud apasionada que exhibieron con la sinfonía de Schumann, pero esta vez con una mayor concentración en la lectura de los pentagramas, atrapando al oyente desde el primer instante en el ambiente turbador de la partitura. Matthias Goerne como tenor y Melanie Diener como soprano estuvieron realmente fantásticos, y con el esfuerzo de todos se pudo sentir la angustia de una obra que insensatamente indaga en conflictos vitales irresolubles.

El Festival, como viene haciendo últimamente, cuidó que la música de cámara estuviera bien presente. Al Auditorio Manuel de Falla llegó Arcadi Volodos, con toda su aureola de gran divo del piano actual. Claro seguidor de la escuela de Horowitz, tiene capacidad para realizar increíbles exhibiciones de virtuosismo, con un sonido amplio, redondo y una precisión matemática en el ritmo y en la dinámica, por endiablados que sean los tiempos. Lógicamente su piano se acopló mejor a las obras que primaban el virtuosismo, en las que llevó al público a la perplejidad con unas habilidades que no parecían humanas. En el resto del concierto, se reveló que Volodos no renuncia a un estilo más personal, y que desea tomar a la expresión como causa principal de su piano. Es cierto que el Beethoven que esa noche emanó del teclado fue un poco tosco, sin la sensualidad que se espera de un intérprete de su talla. Pero es un músico todavía joven que debe dejar tiempo para reflexionar y madurar su repertorio. Tiene un talento para el piano casi sobrenatural, y con postura inconformista podrá convertirse en uno de los grandes.

Fueron dos los cuartetos de cuerda que llegaron a Granada para este evento. El Kronos propuso un programa alternativo bajo el nombre de «Paisajes Sonoros», en su elogiado propósito de dar a conocer la música contemporánea que se realiza en todos los puntos del planeta. Es un cuarteto formado por unos excelentes instrumentistas que creen la música que interpretan, siendo capaces de despertar el interés por unas creaciones muy alejadas de las salas de conciertos. Se apoyaron en grabaciones con las que tocaban conjuntamente, bien porque la partitura demandaba doblar a los instrumentos, o bien por reproducir sonidos de todo tipo para crear supuestos ambientes en unas obras de calidad discutible. Desde luego, el Kronos desplegó su buen oficio cuando no tuvieron necesidad de encender el amplificador, como fue en su conmovedora interpretación del *Segundo Cuarteto* de Schnittke.

El otro cuarteto que pasó por el Festival fue el Arditti, en dos sesiones que viajaron entre las cumbres de la música de cámara del siglo XX. En la primera el programa se centró en la serie *Zayin* de Guerrero, donde los componentes del Arditti sorprendieron por su dominio de unas composiciones tan complejas como apasionantes, que

merecen ser divulgadas como referencias de la música española de todos los tiempos. En la segunda velada, el Arditti continuó exponiendo su capacidad expresiva en la interpretación del cuarteto contemporáneo, con obras de Janáček, Bartók y Orbón. Por otro lado, hay que reconocer que celebrando un concierto de noche de verano en el Patio de los Arrayanes, se pueden conseguir imágenes preciosas con los músicos reflejados en el agua de su estanque. Pero la música nunca deja de ser sonido, y el Patio de la Alhambra no tiene ningún empacho en merendárselo cuando es tan delicado como el de un cuarteto de cuerda. Los matices, las insinuaciones, las complicidades, las desavenencias, y toda la riqueza de esta música se esfuman para el oyente, por buena que sea su localidad. Una auténtica lástima cuando se presentan agrupaciones interesantes.

Hasta aquí podría haber llegado una edición más del Festival, con sus virtudes, con sus defectos, dentro de su línea habitual. Pero durante el transcurso de la edición se anunciaron dos conciertos de Barenboim con la Staatskapelle Berlin, conmocionando y desequilibrando al propio Festival. Se celebraron una semana más tarde de la clausura de Eschenbach con la Orquesta de París, en un extraño desembarco de la Junta de Andalucía en la organización del Festival, al que se le dio el nombre de «conciertos extraordinarios».

Y realmente extraordinarias fueron las actuaciones de Barenboim. A pesar de celebrarse con improvisación y fuera del programa inicial, el poder del genio conquistó todo el espacio temporal de la edición, convirtiéndose en la inesperada referencia de este año. Barenboim recreó en el Carlos V a la música absoluta, aquella que sin palabras describe emociones, la que se aleja de valores terrenales para erigirse en una diosa que domina los sentimientos del ser humano. En el piano usó como moldes los conciertos primero y quinto de Beethoven, y en la batuta, dispuso de la *Heroica* y de la *Primera Sinfonía* de Brahms. Pleno de virtuosismo, dirigiendo a una orquesta sublime, unió la genialidad de la composición con la de la interpretación, desbordando la sensibilidad del oyente. Sin indecisiones, sin ambigüedades, sin cicaterías, concentrado en exponer su caudal de ideas y propuestas sobre unas obras maestras. Sólo dejando pasar algo de tiempo, reflexionando sobre las emociones vividas en esas horas, se puede formar una perspectiva de la grandeza de la música que interpretó Barenboim. Es cuando surge la convicción de haber vivido una experiencia enriquecedora, capaz de aliviar por su simple recuerdo las pequeñas frustraciones de la existencia.

Si estas ocasiones extraordinarias se convirtieran en habituales, podrían poner al Festival de Granada entre los grandes de Europa. Para ello, nada mejor que la Junta transforme estas demostraciones de fuerza en una leal colaboración con el Festival, ofreciéndole un mayor apoyo económico y social, pero dejando el peso de la organización a una institución que tiene ya cincuenta y tres años de historia. ■



Elena de la Merced y Les Talens Lyriques



Daniel Barenboim

Ricardo Molina Castellano

# Los discos y su mercado

## La discoteca del melómano

La aparición de nuevos sellos discográficos junto con las constantes reediciones de los sellos tradicionales, han terminado produciendo un aparente caos en el mercado del disco, en el que se pueden encontrar decenas de grabaciones de una misma obra, con calidades y precios muy dispares. El melómano, con la sana intención de confeccionar una buena discoteca, puede encontrarse un tanto perdido ante esta avalancha de opciones, y terminar en la frustración por una lamentable pero posible sucesión de elecciones poco satisfactorias.

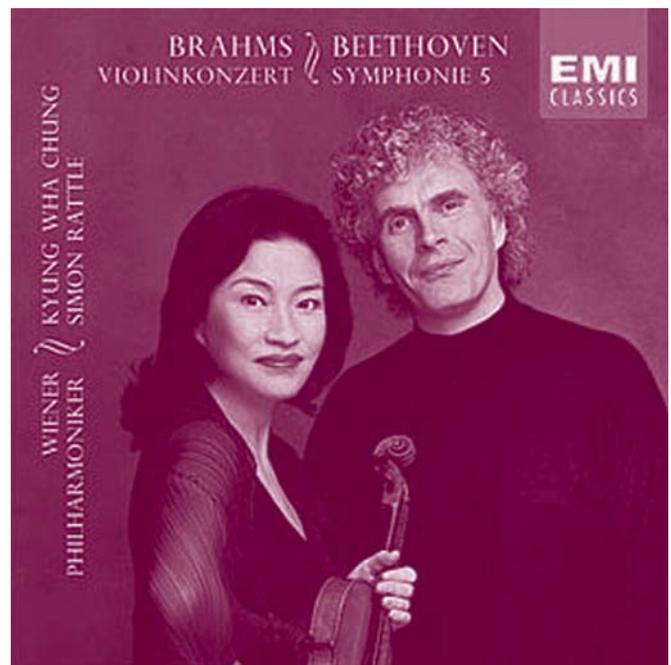
Una solución fácil sería acogerse a una lista de versiones recomendadas y seguirla en cada compra, como si se cumpliera con el dictado de un catecismo. Pero estas listas están realizadas por críticos que, como personas que son, tienen sus propios gustos, y no tienen por qué coincidir con las sensibilidades de todos los aficionados. Y menos en una colección de discos que puede abarcar centenares de obras. Además, los discos se descatalogan con cierta frecuencia, por lo que estas listas suelen quedarse obsoletas en breve tiempo.

Lo ideal sería que el melómano incipiente, partiendo de unas ideas muy básicas, formara su discoteca lentamente, disco a disco, al mismo tiempo que fuera conociendo su propio gusto. De esta manera, terminaría descubriendo afinidades y desavenencias con los distintos críticos de la prensa especializada. Y aquí radica el objetivo de este artículo, que no es otro que intentar analizar brevemente al disco compacto, como rey absoluto de la música grabada, y ofrecer unos pequeños apuntes que sirvan al aficionado para adentrarse en el mercado discográfico.

Existen dos parámetros que definen la calidad de un disco: la interpretación y la toma de sonido. También podría considerarse la presentación del disco. Siempre se agradece una carpetilla generosa, que dedique un buen artículo a las obras, a los intérpretes y a la propia grabación. Pero no deja de ser una cuestión menor ante la música que el disco está dispuesto a ofrecer.

La calidad de la toma de sonido vendrá dada por la fidelidad del disco a la música que se creó en la sesión de grabación. El buen sonido estará asociado a unos timbres naturales de instrumentos y voces, además de su correcta ubicación en el espacio. Las dinámicas deberán ser creíbles, mientras que todas las tonalidades tendrán el protagonismo que los intérpretes les hayan otorgado, para así mantener el denominado equilibrio tonal.

No hay que obsesionarse con la técnica con la que ha sido grabada la obra. Si un disco nos informa que la grabación que contiene es digital (DDD), tan sólo nos aclara la tecnología empleada en la sesión de grabación. Pero este dato no significa que la toma de sonido haya sido más o menos afortunada. Existen multitud de grabaciones analógicas reprocesadas digitalmente (ADD), con una calidad de sonido excepcional, que podrían hacer sonrojar a muchas grabaciones de origen digital. Incluso grabaciones monofónicas, realizadas antes de la aparición del sonido estereofónico, han podido ser reprocesadas hasta conseguir un nivel de calidad casi milagroso, eliminando los ruidos de fondo y depurando la pureza de los timbres. Los métodos que emplean los sellos discográficos para mejorar sus anti-



guas grabaciones, reciben unas denominaciones algo estrañalarias, tales como *original image bit processing* o *super digital transfer*. Pero la calidad final del sonido dependerá básicamente de la grabación original y de la habilidad del ingeniero al tratar digitalmente esa señal.

Mucho más complicado, por no decir imposible, es determinar unos patrones que definan la calidad de la interpretación. Afortunadamente, hoy en día es difícil encontrar interpretaciones que sean realmente desastrosas, al menos en el plano técnico. La abrumadora mayoría de las grabaciones existentes en el mercado tienen una calidad más que aceptable. La dificultad en la elección asoma cuando se profundiza en el análisis de la interpretación. Cuando hablamos del concepto de la obra, de la lealtad a las ideas del compositor, de la capacidad de emocionar, de la idea de la belleza. ¿Cuál podría ser la mejor versión de los cuartetos de Beethoven?: ¿la del Cuarteto Italiano?, ¿la del Alban Berg?, ¿la del Emerson?. ¿Y la mejor grabación de las sonatas?: ¿Barenboim?, ¿Arrau?, ¿Gilels?. Cada uno tendrá sus admiradores y sus detractores, todos con sus poderosas razones, pues solamente la sensibilidad del melómano tendrá la autoridad suficiente para juzgar una interpretación. De todas formas, los grandes nombres de la música no suelen decepcionar a casi nadie.

Un aspecto sumamente curioso del mercado discográfico es la escasa relación que existe entre la calidad global de un disco y su precio. Sería de lo más lógico pensar que un disco que contenga una versión de gran altura artística, con una irreprochable toma de sonido, tuviera un precio superior a aquel otro que ofrezca una interpretación más discreta con un sonido mediocre. Pues nada más lejos de la realidad. El mercado no entiende de estas exquisiteces. Las casas discográficas valoran sus productos por cuestiones de amortización, campañas publicitarias y honorarios de intérpretes. La calidad del disco, aunque parezca increíble, resulta ser un argumento secundario para establecer su precio.

Los sellos discográficos dividen sus discos en tres tipos de productos. Cuando comercializan una grabación reciente por primera vez, la colocan en el mercado por un importe considerado como precio normal, que se establece en unos veinte euros. Las grabaciones que ya consideran amortizadas, o que sencillamente quieren relanzar su venta, las pasan a las series llamadas de precio medio, que se sitúan sobre diez euros. Si la casa discográfica decide tirar la casa por la ventana, lo que suele ocurrir cada vez con más frecuencia, puede comercializar grabaciones en discos de precio económico, por unos seis euros.

En los discos de precio normal encontraremos las novedades del mundo discográfico. Podremos observar las tendencias, conocer a las jóvenes promesas y los rumbos que toman los intérpretes consagrados. Sin embargo, el repertorio tradicional ya ha sido grabado en innumerables ocasiones y bajo multitud de concepciones, y en muchas de ellas con unos niveles casi insuperables. Los críticos suelen preguntarse sobre la necesidad de las nuevas grabaciones, que pueden llegar a repetirse hasta la saciedad. Felizmente, siguen apareciendo en el mercado registros excepcionales. Salen con cuentagotas, pero los suficientes para mantener al aficionado atento a las nuevas grabaciones.

Para conseguir esos registros históricos, cuya genialidad en la interpretación se mantiene inalterable ante el paso del tiempo, acudiremos a las series medias. Las casas son conscientes de la importancia de este tipo de productos, pues son grabaciones que siempre tienen venta, tanto para el melómano que empieza a confeccionar su discoteca, como para el melómano iniciado, siempre dispuesto a cubrir posibles carencias de su colección. Por ello se han mimado estas series, empleando las mejores técnicas para el reprocesado del sonido original y mejorando sensiblemente la presentación. Habrá que tener algo de cuidado al acercarnos a estos discos, pues no siempre se coloca lo mejor de cada casa.

En los discos económicos es posible establecer dos tipos de registros. Por un lado, las grabaciones que nunca tuvieron una gran aceptación por el público, tanto de intérpretes consagrados como de aquellos músicos que no llegaron a disfrutar de la fama. Y por otro lado, podremos adquirir colecciones de discos que abarquen ciclos completos, en todas las formas y períodos de la música. Estas compilaciones suelen estar abordadas por especialistas en cada materia, que en su momento fueron referencias para comprender muchos de los ciclos fundamentales de la historia de la música. Con un desembolso muy discreto, tenemos la oportunidad de hacernos con una pequeña colección de discos que nos muestre toda la grandeza del sinfonismo de un determinado compositor, por poner un ejemplo, con la profundidad en la interpretación que pueden ofrecer unos músicos ilustres que han estudiado profundamente esas obras.

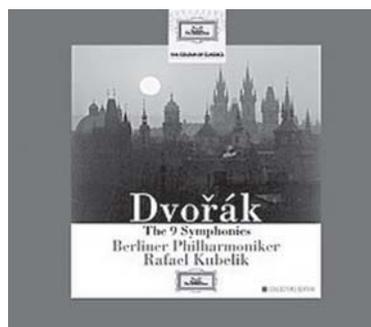
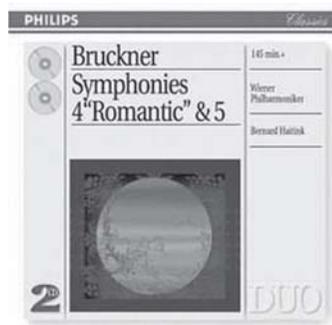
No debemos menospreciar a los sellos económicos, que han aparecido recientemente en comparación con la solera de los sellos tradicionales. Estas nuevas casas discográficas, siendo Naxos la más representativa, ponen directamente sus nuevas grabaciones en precio económico. Su interés radica en el repertorio menos trillado, en los compositores que han quedado apartados de las salas de conciertos. En estos sellos disfrutaremos de música desconocida pero genial, que nos hará reflexionar sobre las injusticias que se han cometido cuando se ha escrito la historia de la música. También dedican sus esfuerzos al repertorio tradicional pero, salvo sorpresas aisladas, suelen palidecer al lado de las grandes referencias.

Para conocer todos los discos que ofrece el mercado, nada mejor que acudir a Internet, que por algo estamos en el siglo XXI. Las casas discográficas disponen de sus propias páginas, constantemente actualizadas y generalmente bien organizadas, para que el aficionado pueda conocer sus catálogos y decidir sobre sus futuras compras. Éstas podrán realizarse también en la Red, a través de las múltiples tiendas virtuales dedicadas a la música. Si se quiere evitar la frialdad de la compra por ordenador, tendremos que acudir al pe-

queño comercio especializado. Suelen estar regentados por buenos profesionales que conocen bien el mercado, y nos localizarán por encargo las grabaciones en las que estemos interesados.

También existe la posibilidad de formar la discoteca a base de las colecciones que las editoriales ponen a la venta en los kioscos de prensa, con unos precios muy reducidos. Pero estos coleccionables tienen algunos inconvenientes. Es inevitable someterse a la dictadura del editor para formar nuestro repertorio, sin posibilidad de elección de obras ni de intérpretes. Además, aunque las grabaciones son originales, el propio soporte del disco no suele tener la calidad del empleado por las casas discográficas, lo cual repercute en la calidad del sonido. Estas colecciones sí pueden tener su interés a la hora de adquirir una grabación muy concreta que esté en ese momento descatalogada.

Formar una discoteca es una labor que requiere tiempo y dedicación. Hay que elegir cada disco con mimo, siendo conscientes de todo el trabajo que encierra, desde la composición de la música hasta la grabación de la obra. Y tan importante como elaborar la discoteca es conocerla. Antes de comprar un disco, tenemos que estar seguros de nuestro interés, si una vez adquirido vamos a dedicarle el tiempo suficiente para valorarlo, o si estará condenado a cubrir sin más un hueco en el mueble de turno. Comprar por mero impulso coleccionista sólo conduce al relleno de estanterías, que en vez de discos lo mismo podrían rellenarse de figuras de porcelana, que seguramente adornarán más. Es preferible tener una discoteca pequeña, con la que podamos tener una relación íntima al conocer profundamente cada una de sus grabaciones. Porque si llegamos a apreciar nuestra discoteca, estaremos amando a la música. ■



## Casas discográficas en Internet

[www.deutschegrammophon.com](http://www.deutschegrammophon.com)  
[www.deccaclassics.com](http://www.deccaclassics.com)  
[www.philipsclassics.com](http://www.philipsclassics.com)  
[www.emicclassics.com](http://www.emicclassics.com)  
[www.sonyclassics.com](http://www.sonyclassics.com)  
[www.virginclassics.com](http://www.virginclassics.com)  
[www.harmoniamundi.com](http://www.harmoniamundi.com)  
[www.teldec.com](http://www.teldec.com)  
[www.erato.com](http://www.erato.com)  
[www.naxos.com](http://www.naxos.com)  
[www.bmg.com](http://www.bmg.com)  
[www.bis.se](http://www.bis.se)  
[www.chandos.net](http://www.chandos.net)  
[www.supraphon.cz](http://www.supraphon.cz)  
[www.audite.de](http://www.audite.de)  
[www.hyperion-records.co.uk](http://www.hyperion-records.co.uk)  
[www.claves.ch](http://www.claves.ch)  
[www.telarc.com](http://www.telarc.com)

Alberto Faya

# Richard Egües

## y algunos ingredientes del mestizaje en la música cubana

Cuando Cristóbal Colón llegó a lo que él considerara Las Indias, estaba muy lejos de imaginar que iniciaría, con la conquista de Nuevo Mundo, uno de los procesos de transculturación más impresionantes que la historia ha conocido. Desde mucho antes, el intercambio de culturas había sido una constante en el desarrollo de la humanidad. Las diversas guerras de conquista habían propiciado innumerables procesos de mestizaje que habrían de conformar incluso las llamadas culturas occidentales europeas.

Desde la época del Imperio Romano, los intercambios entre los pueblos (invasores e invadidos) conformaron modos de conducirse, lenguas, comidas, expresiones del arte y toda una amplísima gama del quehacer humano completamente nuevos. La invasión árabe que desde el siglo VIII ocupara casi todo el territorio de la Península Ibérica y llegaría hasta entrado el territorio de Francia, arrastró consigo no sólo el saber que esa civilización había desarrollado en el Medio Oriente sino también todo el conocimiento acumulado por los pueblos del África. El *Otelo* de William Shakespeare, algunos poemas de Lope de Vega, la fabulosa arquitectura mozárabe y mudéjar, una buena cantidad de canciones españolas e italianas o algún que otro cuadro de Durero constituyen buenos ejemplos del grado de conciencia que los artistas de la época adquirieron acerca de los intercambios culturales que los envolvían.

Sin embargo, la conquista de la América y, más tarde, el establecimiento de una economía colonial en ella, crearon un flujo nunca antes visto de culturas diversas que convirtieron a esta parte del mundo en un crisol de conocimientos. En su ensayo "Nuestra América", escrito para el periódico mexicano *El Partido Liberal* el 30 de enero de 1891, José Martí nos definía de la manera siguiente:

«Éramos una visión, con el pecho de atleta, las manos de petimetre y la frente de niño. Éramos una máscara, con los calzones de Inglaterra, el chaleco parisiense, el chaquetón de Norteamérica y la montera de España. El Indio, mudo, nos daba vueltas alrededor y se iba al monte, a la cumbre del monte, a bautizar sus hijos. El negro, oteado, cantaba en la noche la música de su corazón, solo y desconocido, entre las olas y las fieras».

Pocas veces se ha sintetizado nuestra amalgamada cultura de una manera más acertada. Nos convirtieron, al decir de Simón Bolívar, en un "pequeño género humano". Cada expresión nacida de nuestra entraña ha estado siempre signada por esa característica de unidad en la multiplicidad. Y esa multiplicidad nos ha permitido comprender al mundo de una mejor manera porque tenemos un poco de cada quien a la vez que en ello estriba una buena parte de nuestra originalidad. Nuestros creadores se expresan en un lenguaje artístico que toma de casi todas las partes del mundo, teniendo en cuenta los nuevos aportes culturales que los grandes sucesos sociales, militares y políticos nos han aportado cuando, en diversas oleadas, los más disímiles habitantes del mundo han ido poblando nuestras tierras. El Caribe ha sido un gran receptor de gentes desde mucho antes de que los europeos posaran sus plantas en sus costas y el caso de Cuba es particularmente especial si tenemos en cuenta que, por muchos años y debido a su peculiar posición geográfica,



Richard Egües con la Orquesta Aragón

constituyó una tierra de paso en la que confluían gentes de todo el planeta. Si existe alguna manifestación artística que recoja las esencias del ser cubano esa es la música y en ella se expresan las confluencias de las que hemos venido hablando. En un danzón cubano están juntas herencias europeas, africanas y asiáticas, cuando junto a un violín y una flauta, por sólo citar dos ejemplos, suenan las pailitas (instrumentos de percusión derivados de las parejas de tambores africanos) y una cajita china que sirve para marcar el ritmo y enardecer a los bailarines. En medio de ese mundo sonoro creció y se desarrolló uno de los músicos cubanos más populares en nuestro país cuyo nombre y obra han inspirado a artistas plásticos y a literatos de la talla de Nancy Morejón, actual premio nacional de literatura, quien nombró a su primer libro de poemas con el de Richard Egües.

Richard Egües es un músico popular a la manera en que nosotros entendemos el término, es decir, un hombre cuya ejecutoria lo vincula a la cultura que emana de las capas mayoritarias y más humildes de nuestra población, las capas en que el proceso de mestizaje cultural, eso que el sabio cubano, Don Fernando Ortiz, llamara transculturación, se ha llevado a cabo con mayor profundidad. Richard Egües nació el 26 de octubre del año 1924, justo en el momento en que en nuestro país se operaba un proceso de transformaciones económicas, políticas y sociales como consecuencia del choque de las corrientes de pensamiento y acción, en muchas ocasiones antagónicas, que confluían en esta pequeña isla. Fue un hombre criado y educado en un ambiente urbano, en el seno de una familia que, aunque pobre, estaba notablemente influida por las culturas dominantes que hoy solemos llamar occidentales. No es menos cierto también que, por la práctica de su música, su pertenencia a capas humildes de la sociedad y por ser un mulato, también pudo sentir el influjo de la cultura de la gente "de abajo". En su caso, y aun sabiendo del arraigo popular que lo define también, haremos hincapié en las influencias que recibió del mundo europeo en el cual incluimos a la América anglosajona. Aquellas influencias venían avanzando fuertemente desde el momento mismo en que Cuba comenzó a ser tenida en cuenta por parte de los conquistadores europeos como una tierra para vivir y no como una tierra de paso. Creo que esto se hace muy claro en el siglo XVIII y, sobre todo, en la segunda mitad del mismo, después de que el despotismo

ilustrado español se dio cuenta de lo que Cuba podía significar para aquel imperio trasatlántico que comenzaba a mostrar signos de decadencia. En el caso de la música, la europeización de Cuba se expresa no sólo en la presencia de un instrumental que, en el siglo XVIII, va ocupando los lugares de las capillas religiosas y algún que otro centro público sino en los estilos de componer que un hombre, como el párroco de la catedral de Santiago de Cuba, Esteban Salas, inaugura en la Isla.

A pesar del trabajo de personalidades como Salas, pocos blancos hicieron de la música un objeto de su trabajo profesional y diversos formatos orquestales comienzan a florecer en las manos de profesionales entre los cuales era muy común ver gente de “color quebrado”. El propio Salas era un hombre a cuya faz se asomaba el mestizaje. El proceso de participación en la música de los “de color” creció y, ya en el siglo XIX, el oficio de músico era muy común entre los negros libres de los centros urbanos de Cuba, fundamentalmente en ciudades como La Habana y Santiago. Los batallones de pardos y morenos patrocinados por el dominio militar hispánico y desarrollados con el propósito de prever alzamientos que pudieran llevar a Cuba por los caminos de la vecina y heroica Haití, produjeron músicos de la talla de Brindis de Salas padre e hijo, este último bautizado en su época con el sobrenombre de “El Paganini negro” por su impresionante virtuosismo en el violín. Las bandas al estilo de las que amenizaban las tardes en los paseos de la Península, proliferaron en nuestro país y junto a la ópera italiana y las contradanzas francesas e inglesas, iban perfilando una manera cubana de hacer música en la que el ritmo de habanera, tan popular en el siglo XIX, se enseñoreaba como característica fundamental del sonido de toda una época.

No lejos de acá, al norte del Golfo de México, las ciudades-puertos de mar de Nueva Orleans y Mobile establecían también centros propicios para el intercambio de experiencias artístico-musicales con el resto del Caribe y con Cuba en particular. No fue casual que un músico tan excepcional como Louis Moreau Gottschalk, nacido en Nueva Orleans, se detuviera en Cuba, donde dirigió un fabuloso concierto en el que se mezclaron instrumentos europeos y otros de origen africano para sorpresa y maravilla de sus contemporáneos. Hombres como él nos traían los ecos románticos de una Europa que, en plena efervescencia industrial y social, iba cambiando de gusto, pero enviando sus influjos a esta parte del mundo. Tampoco fue casual que ciertos nombres cubanos como el de Emanuel Pérez y Lorenzo Tío figuren entre los de aquellos instrumentistas que conformaron la prehistoria del jazz en el sur de los Estados Unidos. El flujo de personas entre el Norte y el Sur caracterizaba el área caribeña. En nuestras ciudades continuaban sonando las bandas al estilo de las que sonaban en España, sólo que acá ya habían incluido instrumentos, timbres, giros melódicos y construcciones rítmicas que las separaban de lo que se podía escuchar en el viejo continente e iban perfilando lo que sería definitivamente el sonido cubano. El danzón, un género nacido en Matanzas (llamada “la Atenas de Cuba”), contribuiría notablemente a estas transformaciones. Con percusiones y construcciones orquestales que acusaban su mulatez y las implicaciones políticas de sus bailes que hacían a los oficiales de la colonia desconfiar de quienes asistían a ellos por ser simpatizantes de los “infidentes”, se iba convirtiendo en lo que sería declarado ya en plena República, el “Baile Nacional”. Los formatos orquestales para la interpretación de los danzones comenzaron a transformarse en la medida en que las influencias iban y venían y, de las orquestas de viento al estilo ibérico o, más tarde, al estilo de las que la intervención norteamericana instaurara, se pasó a la “charanga a la francesa” (¿proveniente de Nueva Orleans?) en la que la flauta se combinaba con el sonido de los violines y del piano, creando un ambiente sonoro más voluptuoso y romántico propio para los bailes de pareja en que los danzones se habían transformado, adecuándose a un clima tropical como el nuestro.

Ese fue el mundo sonoro que envolvió a Richard Egües desde su nacimiento. Su padre, guitarrista y clarinetista, contribuyó a darle una formación como músico y su práctica en la Banda Municipal de Santa Clara perfiló su manera de aproximarse a la música. Como era natural para la época, el joven músico alternaba su práctica en la banda con su participación en conjuntos y orquestas de música bailable con las que se ganaba unos centavos más tan necesarios para sobrevivir. Las retretas en el Parque Leoncio Vidal de Santa Clara en las que se interpretaba “música seria” (de corte europeo) los jueves y música cubana los domingos, constituyeron una fuente de información y de formación de su gusto. Su llegada a la más importante orquesta de Chachachá de Cuba en los años 50 fue el producto de una maestría adquirida en la interpretación de la flauta después de haber pasado por otros instrumentos de viento y de percusión. El haber sustituido al legendario Loyola en la Orquesta Aragón fue una muestra del respeto que su manera de tocar le había granjeado entre músicos tan exigentes como Rafael Lay, violinista y director del afamado grupo cubano. De entonces acá su vida ha estado ligada al sonido del chachachá cubano y sus composiciones han sido objeto de la atención de músicos como el pianista y cantor Nat King Cole quien seleccionó a su obra: “El bodeguero” entre los temas que constituirían su famoso LP *Nat King Cole en Español*. Richard Egües no abandonó tampoco su gusto por la música “seria” como él mismo la sigue llamando, y, en tanto compositor, se ha acercado a obras que bordean las facturas clásicas europeas, al tiempo que, como instrumentista, ha grabado discos interpretando música de compositores clásicos como Mozart. El sonido de su flauta, crecido en las calles de su ciudad natal, suena a cubano cuando toca un danzón y a europeo cuando es necesario complacer los oídos y gustos que todavía exigen el sonido de Viejo Continente. Su vida como creador ha expresado una muestra clara de la manera en que muchos músicos cubanos, desde el siglo XIX hasta acá, han sido partícipes y, a la vez, forjadores de esta cultura mestiza que nos caracteriza. ■

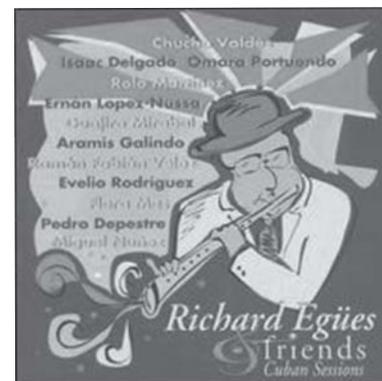


#### Discografía:

- Richard Egües : *Grandes Hits con la Orquesta Aragón*. EGREM CD-0338 (1999).
- Richard Egües Y Su Orquesta: *Cuban Sessions: Richard Egües & Friends*. Latin World CD0005 (2001)
- V.V.A.A: *Homenaje Richard Egües* (con R.Egües, Chucho Valdés Ibrahim Ferrer) Treadstone Records (2002)
- Richard Egües: *Richard Egües flauta & Esther Ferrer piano* (obras de Beethoven, Chaikovski, etc.) AREITO 3808

#### Bibliografía:

- OROVIO, Helio, 1992. *Diccionario de la Música Cubana*. La Habana: Letras Cubanas.
- FAYA, Alberto, 1995. *En casa de Richard Egües*. Video-clip filmado por Mariapia Ciaghi en 1995, disponible en: [www.alcyonaria.net](http://www.alcyonaria.net)





José Abad



Siendo ambos hijos de la luz, cine y pintura han crecido observándose. La pintura enseñó a los primitivos cineastas algo tan fundamental como el reparto de volúmenes en el cuadro, mientras el cine ha correspondido cediéndole sus hipérbolos en el campo de la perspectiva o sus hallazgos en el del montaje. Cine y pintura han sido compañeros de viaje a lo largo del siglo XX apoyando, cada uno a su manera, movimientos estéticos de amplio respiro, desde el expresionismo hasta el pop, aunque la naturaleza industrial y timorata del primero le haya impedido secundar abiertamente las propuestas más radicales de la centuria: el cine surrealista o el cine abstracto (con las excepciones que se quieran) los hallamos en la práctica de algunos francotiradores, en producciones de escasa difusión y de muy difícil acceso para el Gran Público.

Cine y pintura han sido musa y sirena el uno para el otro, también arpía o medusa, pero no hablaremos aquí de las tensiones. El Séptimo Arte es decisivo para entender la carrera de Edward Hopper, por ejemplo, mientras los homenajes a la pintura esplenden en la pantalla desde sus tiernos años hasta épocas recentísimas: baste recordar las influencias de la obra de los prerrafaelitas en *El señor de los anillos* (2001-2003) de Peter Jackson. A esto se pueden añadir las correrías de profesionales de un medio en las costas del otro. Son muchos los pintores que han coqueteado con el cine (Salvador Dalí, Andy Warhol) y no pocos los cineastas que han flirtado con los pinceles (Takeshi Kitano). Y hay además quienes han pasado por el lienzo antes de encarar la gran pantalla: Akira Kurosawa, Federico Fellini, David Lynch... Estos últimos me inspiran una pregunta: ¿Qué se llevaron en las alforjas cuando abandonaron el recogimiento del estudio por la turbamulta del plató?

Como se sabe, Kurosawa (1910-1998) dio sus primeros pasos artísticos como pintor. El abandono de la pintura nació de una sospecha: quizás carecía de talento suficiente. No hay motivos para lamentarse. Si las artes japonesas perdieron un practicante honesto, el cine mundial ganó un maestro incontestable. Aunque esa melancolía que empapa su cine, ¿surgía de la frustración por no haberse realizado como pintor? Kurosawa jamás arrinconó esta pasión suya.

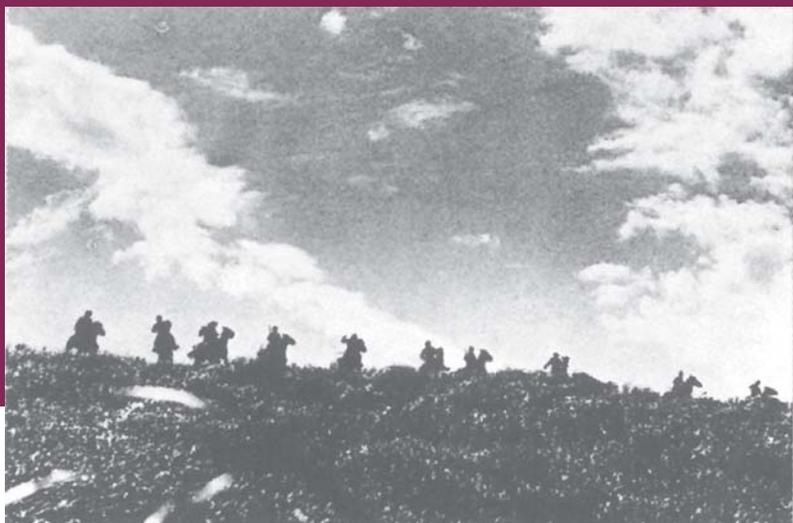
# Historias de luces y sombras



Cartel de *Los siete samuráis* (Akira Kurosawa, 1954)

Es más, sería una buena clave de lectura de su filmografía. En los años 30 trabajó como ilustrador (de novelas, revistas e, incluso, libros de cocina) para derivar paulatinamente hacia el cine. En su caso, el traspaso de un medio a otro puede considerarse lógico, si se tiene en cuenta el carácter narrativo de los géneros pictóricos que más le interesaban: el «Emakimono», un tipo de pintura enrollada (que debe desenrollarse de izquierda a derecha), en ocasiones se acompaña de un texto; el «Ukiyo-e» sería un género cuasi costumbrista en el que se retrata la vida del pueblo de manera amable, también crítica; en ésta, el paisaje tiene un protagonismo esencial. También lo tiene en el cine de Kurosawa, como veremos.

La extraordinaria plasticidad de sus películas, como mínimo, se ha enriquecido de su experiencia previa como pintor. Kurosawa sabe cómo aprovechar el espacio (también el «espacio vacío», muy importante en la pintura japonesa),



cómo disponer los elementos del plano para que tengan esa relevancia exacta que requiere la historia, cómo darle atmósfera a los escenarios y retratar, en unos pocos trazos, a sus personajes. Personalmente, me interesan menos las referencias pictóricas explícitas o las citas culteranas de su cine, que las hay: por ejemplo, el tributo a Vincent Van Gogh en el episodio «Cuervos» del film *Los sueños* (*Konna yume no mita*, 1990), con un joven estudiante de arte que se pasea por el interior de algunos de los cuadros más aclamados del holandés. Mucho más estimulante es rastrear la lección implícita de Van Gogh, como pudieran ser los tornados de color empleados en *Dodes'Ka-den* (*Dodes'Ka-Den*, 1970).

Quiero detenerme en *Los siete samuráis* (*Shinichin no samurai*, 1954), que he vuelto a ver recientemente: una especie de museo magnífico, una obra muy representativa de su quehacer, desde luego, una de sus películas intelectualmente menos ambiciosas y, tal vez por ello, una piedra preciosa en su carrera. Un *chambara* (una película de samuráis) sin ínfulas, un extraordinario relato de aventuras en donde se hermanan acción y reflexión, un espectáculo divertido e inteligente como pocos. En este film se rinde homenaje al *western* en general y a los de Ford en particular. Kurosawa confesó: «Me encanta John Ford. Pienso que sus westerns constituyen realmente grandes monumentos en la Historia del Cine. En Ford, un solo plano evoca, de forma natural y alucinante, la presencia casi física de los grandes espacios del Oeste». Esto es, detrás de *Los siete samuráis* no estaría tanto la pintura como el propio cine. Pero sigamos atando cabos. En esta película está presente asimismo la influencia de Jean Renoir, otro cineasta para quien la lección de la pintura fue fundamental.

Desde la primera escena de *Los siete samuráis* llama la atención la calidad visual de su puesta en escena: en la primera imagen del film vemos la mitad inferior del plano ocupada por la línea del horizonte a contraluz, mientras la mitad superior se reserva para un cielo brillante, despejado de nubes. Parecen dos brochazos horizontales, un recurso de composición que retomará en varias ocasiones más. De repente, aparecen las siluetas negras de unos jinetes. Se trata de una banda de saqueadores. Después, durante la reunión de campesinos en la aldea para decidir qué hacer contra tal peligro, dominan los retratos, los primeros planos de rostros (casi máscaras) que evidencian el miedo, la rabia y la impotencia que sienten ante el futuro ataque de los bandidos, en otoño, después de la cosecha. Kurosawa (como Dreyer, como Fellini, como Marco Tullio Giordana hoy) sabe del enorme potencial de un rostro sincero, de la fotogenia íntima de un rostro más auténtico que perfecto. Los lugareños deciden enfrentarse a los bandidos y contratar los servicios de un grupo de samuráis. Como son pobres, reducirán su dieta a mijo para poder pagar con arroz a los guerreros.

Encuentran a Kambei (Takashi Shimura), un profesional honrado, que los ayudará a reclutar a seis hombres más, un grupo suficiente para enfrentarse a los bandidos. La naturaleza (los bosques y campos que rodean la aldea) cobran

un relieve particular a partir de la llegada de los samuráis al pueblo: Kurosawa se muestra exuberante, muy renoiriano, en la elección de los exteriores donde ambienta su historia. Sin embargo, en la película abundan las escenas nocturnas y de interiores, iluminadas de manera expresionista, con fuertes contrastes entre el espacio iluminado y el espacio en sombra. La magnífica fotografía de Shigeru Mori en blanco y negro saca el máximo rendimiento de esta continua oposición, proponiendo un sugerente correlato estético (y ético) para una historia sencilla, no simple. En la película hay tantas cosas bañadas por la luz como en penumbra. Cuando los samuráis se instalan en la aldea, después de la cosecha, a la espera del ataque de los bandidos, tienen lugar algunos episodios durante la noche, a la luz de las hogueras, sirviéndose en esta ocasión de la negrura para llenar el espacio vacío del plano.

El duelo bajo la lluvia sería una muestra inmejorable de cómo usar, con fines estéticos y dramáticos, elementos añadidos al texto, pero verosímiles en el contexto. Nada más natural que una tormenta en la campiña japonesa; no obstante, que ésta caiga durante el enfrentamiento final intensifica la sensación de dificultad de la empresa, un puñado de hombres contra toda una banda, y aporta estimulantes sugerencias sobre lo doloroso de dicha purificación. El hallazgo ha sido muy imitado. No podía faltar en *Bichos* (*A Bug's Life*, 1998), paráfrasis animada y entomológica de *Los siete samuráis* producida por Walt Disney Pictures y Pixar. Recientemente lo hemos vuelto a encontrar en *Matrix Revolutions* (2003) de los hermanos Wachowski. Gilles Deleuze llamó a Kurosawa «cineasta de la lluvia», un sintagma que podía completarse con «y de la niebla», aunque en esta película sólo una vez recurra a ella: después de una noche de encontronazos dispersos, amanece con un manto de niebla, como un sudario, sí, cubriendo el paisaje: un samurái que había salido con la oscuridad para liquidar a un enemigo armado con una escopeta, vuelve cabizbajo y cansado: lo que debía hacerse, lo ha hecho. Habrá que esperar, de todos modos, a *Trono de sangre* (*Kumonosu-jo*, 1957) para hallar una «poética de la niebla» de una intensidad semejante a la catarsis lluviosa de *Los siete samuráis*.

A la enorme belleza formal de esta película, por descontado, debe sumársele la calidad de su dramaturgia, la sabia dirección de actores de Kurosawa (capaz de sacar partido tanto del histrionismo de Toshiro Mifune como de la concentración de recursos de Takashi Shimura), el sugerente empleo del sonido o el magistral dominio del tempo que recorre su largo metraje. Kurosawa era un narrador superdotado como demuestra la versión íntegra de 205 minutos que el cinéfilo tiene a disposición en DVD. En España habíamos visto un montaje de 160 minutos, pero hubo por ahí otros con veinte minutos menos e, incluso, una aberración de sólo 108 minutos! Prácticamente la mitad. Dejo para el final lo que debí decir al principio: la buena pintura y el buen cine comparten un mismo proyecto: enriquecer la mirada del espectador. ■





Rafael Martín-Calpena

# Narciso entre celuloide

## Las incursiones de Dalí en el cine

Las relaciones entre el cine y otras artes han sido proliferas y fructíferas. El teatro, la literatura, la fotografía, la arquitectura o la pintura han ejercido una fuerte influencia en el desarrollo del séptimo arte desde sus inicios, y el cine, por su parte, también ha aportado su expresión (muchas veces más de lo que se admite) a esas disciplinas. Toca en este número de la revista hablar de la pintura en el cine. Y mi tarea es tratar un caso intenso y llamativo como es el del pintor Salvador Dalí.

Aparte de pintor, Dalí fue escultor tardío, diseñador, escenógrafo, escritor (su literatura resulta en ocasiones más interesante que su faceta plástica), guionista... Fue todo eso y algo más, porque él fue ante todo él mismo. El personaje de Dalí, construido con denuedo y a fuego lento a través de los años, se erige como un Narciso del siglo XX, el onanista de una nueva era, un ser superior dotado de una inteligencia y un talento exacerbados, pero también una marioneta de sí mismo, una caricatura del artista que era, el “mayor bufón del surrealismo”, como lo califica Jenaro Talens. Si no Dalí, su arte es complejo y su capacidad de trabajo era inmensa como lo demuestra la gran cantidad de obras que realizó y las distintas ramas por la que se deslizó. Entre ellas, el cine, especialmente como guionista y diseñador.

Como bien es sabido, el primer contacto de Dalí con el cine vino de la mano de Luis Buñuel y su *Un perro andaluz*. La idea del guión partió de la convergencia de dos sueños de los guionistas: el de Buñuel, un ojo seccionado por una navaja; el de Dalí, una mano llena de hormigas. Entre enero y febrero de 1929 escriben en Figueras un guión cuyo título lo toman del primer libro de poemas de Buñuel. La película, de absoluta vigencia, presenta alguna que otra concomitancia con la obra pictórica del artista catalán. El prólogo del seccionamiento del ojo sigue siendo una imagen

impactante aún hoy y puede simbolizar la necesidad de romper la mirada tradicional con la que hasta entonces se veía el arte y la realidad. El surrealismo (habría que considerar hasta qué punto *Un perro andaluz* es surrealista) proponía, junto con el resto de las vanguardias, esa nueva forma de mirar. Dalí, ya adherido al movimiento, participa en el guión con plena conciencia, y de ahí que haya más de un punto de conexión conceptual e imaginario entre el guión y su trabajo como pintor.

Una de las dicotomías manejadas a la hora de estudiar a Dalí se refiere a lo blando/lo duro. Mientras lo duro podría ser lo extático, la rigidez de normas, lo blando, por el contrario, podría representar la naturaleza cambiante y poliédrica del deseo y su consecución. Si en *Un perro andaluz* hay una fuerte carga erótica, lo blando plasmado en los cuadros dalinianos alude también a un erotismo mal asimilado por parte del autor que deviene en su obsesiva fijeza por la masturbación. Así, mientras el ojo, al ser sajado, desprende la materia viscosa de su globo, rompiendo nuestra mirada y proponiéndonos casi de forma sensual (no olvidemos que la mujer se deja rajar el órgano) otra mirada, las figuras de cuadros como *El enigma del deseo* (1929) o *El gran masturbador* (1929), por mencionar sólo dos ejemplos, son igualmente blandas, aunque su blandura conecta con la masturbación y más concretamente con el esperma. Por otra parte, el escupitajo (elemento de blandura) que supuso la obra de Buñuel a la sociedad de entonces se corresponde con el que el propio Dalí lanzó con su cuadro *Parfois je crache par plaisir sur le portrait de ma mère* (1929), lo que provocó su expulsión de la casa paterna.

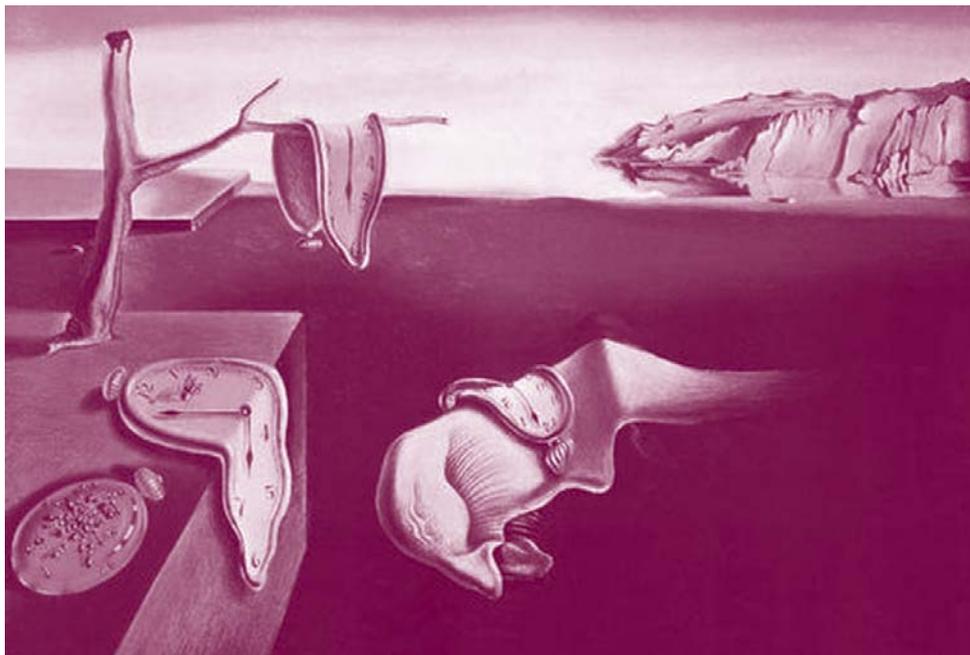
Otra de las dicotomías usadas en el estudio de Dalí es la de lo podrido/lo crudo. Lo podrido o lo putrefacto sería lo convencional, la sensiblería pequeño burguesa, lo antiguo. En este caso, la relación entre el guión y la pintura de Dalí es clara y viene figurada por la inclusión en el film de Buñuel de un asno podrido sobre un piano, junto a dos maristas (uno de ellos el propio Dalí). El asno podrido o el cadáver de un burro son componentes reiterados, especialmente en esos años, en los lienzos de Dalí: *La miel es más dulce que la sangre* (1927), *Cenicitas* (1928), *El asno podrido* (1928) o *Guillermo Tell* (1930). A veces, del cuerpo muerto del asno salen moscas, lo que nos lleva a la leyenda de San Narciso (¿coincidencia?), que en Gerona se conoce tan bien, o al mito del apicultor Aristeo. El tema del asno muerto volverá a aparecer en el guión de Dalí titulado *Babaouo* (1932). De otro lado, habría que apuntar la obsesión de Dalí, nacida del miedo, por los insectos, especialmente las moscas y las hormigas. Las hormigas aparecen en *Un perro andaluz* surgiendo de la mano que la mujer perseguida atrapa con la puerta. Este insecto es recurrente en la obra del pintor (*El gran masturbador*, *El enigma del deseo*, *La persistencia de la memoria* -1931-) y se encuentra también en *Babaouo* y en *Destino*.

Cuando Buñuel quiso emprender un nuevo proyecto parecido a *Un perro andaluz*, pero de mayor alcance provocador, se desplazó a Figueras para encontrarse con Dalí y empezar a redactar el texto de la película que luego sería *La edad de oro* (1930). Pero surgieron desavenencias entre ambos y Buñuel acabó yéndose con un guión que prácticamen-



Dalí con Walt Disney (1945)

Salvador Dalí.  
La persistencia de la memoria



te había escrito él mismo con escasa colaboración de Dalí. En aquella época ambos coincidían en la crítica que en la película se hace contra la iglesia y la normas establecidas de la sociedad. Si la irreverencia en *Un perro andaluz* era más bien de tipo formal (o al menos, en una visión somera), la de la *La edad de oro* consistía en un diatriba temática contra el clero y la pequeña burguesía, sin dejar de arriesgar en el modo de expresión.

Lo próximo que Dalí escribe es *Babaouo*, que narra la historia de un hombre que viaja por un país que se halla en guerra buscando a su amada Matilde que está encerrada en un castillo. En este guión, de tintes caballerescos, Dalí incorpora algunos de sus *leit-motifs* como, aparte de las hormigas, el asno podrido, el reloj blando o el piano. Este proyecto nunca se llevó a cabo. El director catalán Manuel Cussó-Ferrer realizó en 1997 una versión de unos 70 minutos con la colaboración del grupo teatral Els Comediants.

A mediados de los años 30, ya en EE.UU., Dalí marcha a Hollywood y mantiene contactos con gente como De Mille, Disney o los hermanos Marx. Con estos últimos, surrealistas de la comedia, entabla amistad y planean una película que nunca se realizó, pero de aquellas reuniones salió un inicio de guión titulado *Jirafas en ensalada de lomos de caballo*.

Más tarde, el pintor catalán es llamado por Hitchcock para diseñar la secuencia onírica de Gregory Peck en la película *Recuerda* (1945). El director llegó a filmar 20 minutos, pero Selznick eliminó del montaje definitivo gran parte de la escena dejándola en algo más de un minuto. Aunque es el trabajo más conocido de Dalí en Hollywood, no hay mucho de su universo en él, pues tuvo que ceder a las exigencias de las simples y bien seleccionadas interpretaciones que entonces la meca del cine hacía del psicoanálisis. Salvo alguna conexión fácil, no hay en el resultado apenas nada que nos remita al universo difícil y atormentado que Dalí expone en sus cuadros. También hay que mencionar su diseño de la escena de la boda onírica en *El padre de la novia* (Vincente Minelli, 1950).

En 1945 y debido a su admiración mutua, a Dalí y a Disney se les ocurrió unir sus fuerzas para llevar a cabo una



Fotogramas de *Un perro andaluz*

pieza de animación que se iba a titular *Destino*. Pretendía ser una película del estilo de *Fantasia* (1940), con la típica historia de amor chico conoce a chica. Pero aquí el artista sí quiso involucrarse más e imponer su estilo. Aunque no se sabe si el proyecto zozobró por los problemas económicos de la compañía, por lo atrevido de la propuesta daliniana, o por ambas causas, lo cierto es que los dibujos originales del pintor quedaron en un baúl de la Disney hasta que en 2001 los rescataron para realizar por fin una película de ocho minutos en la que sospecho no han empleado todos los dibujos que hizo Dalí. En ella aparecen de nuevo el motivo de las hormigas emergentes de una mano o el del reloj blando, y otras figuras dalinianas como la torre o los ciclistas con panes sobre la cabeza de *Babaouo*.

Dalí tuvo además otros proyectos cinematográficos como *El misterio surrealista de Nueva York*, un *Don quijote* (1957) y *La prodigiosa historia de la encajera y el rinoceronte* (1954-1961). Esta última, basada en la admiración que Dalí sentía por Vermeer y su cuadro *La encajera*, constituye el último conato de Dalí por trasladar al cine su universo a través del método paranoico-crítico. Para ello, contó con la colaboración del fotógrafo y biógrafo suyo Robert Descharnes, con quien rodó durante años un material de unas cinco horas que jamás se llegó a montar. Sería interesante ver este documento y dedicar un estudio más exhaustivo a él.

A pesar de sus reiterados intentos por plasmar su peculiar universo en la pantalla (sólo llegó a trasladar parte de su recurrente iconografía), Dalí se vió en la necesidad de renunciar a ellos, pues el soporte de la película no acabó de ofrecerle la libertad de tiempo, el bajo coste y, sobre todo, la individualidad que el estudio de pintura o el papel en blanco le concedían. No obstante, en cualquier acercamiento que se haga a los lienzos de este creador, será necesario echarle un vistazo a su labor en el cine, que, junto con la pintura y la literatura, constituyó una de sus más firmes inquietudes, conformando así a un artista total al que casi nada le dejó de interesar. ■



José Ruanco

# La penumbra del nácar

A propósito de *La joven de la perla*

**E**l pintor en el estudio, ante la impoluta superficie de la tela, enfrentado a la Nada, tiene mucho en común con el espectador ante el blanco nacarado de la pantalla en la penumbra de una sala de proyección. Ambos están expectantes. Pero ¿qué esperan uno y otro?

Vermeer abre la ventana y, señalando hacia arriba, pregunta a la muchacha “¿de qué color son las nubes?” Tras un momento de vacilación, Griet ve; empieza a aprender a mirar, y lo que sólo era blanco se puebla de matices. Matices imposibles en ausencia de la luz; esencia que sólo sería anodino destilado sin su opuesto: la sombra. Una sin la otra no son nada.

Uno de los mayores logros del filme *La joven de la perla* (Peter Webber, 2004) es la iluminación. Para llevarla a cabo se realizó un exhaustivo estudio de la obra de Vermeer, avezado asimismo al esfuerzo que el dominio de esa “ciencia-arte” implica. Se evidencia desde la primera escena cómo cada encuadre recrea de modo fidelísimo y verosímil la índole de este singular holandés de tan escasa producción. Tan importante como la luz es el silencio en su pintura. A pesar de la presencia de la música, casi constante, sus interiores son espacios silenciosos, no somos capaces de intuir rumor alguno. La película también recoge este rasgo fundamental. El silencio, primordial en la música, funciona aquí de idéntico modo, marca el *tempo*. No hay una palabra de más. Diálogo y movimiento están supeditados a la luz “sonido”. Los silencios son las sombras; la ausencia de gesto o tono innecesario.

La película tiene otra característica fundamental: el aspecto humano, criticado no sin crudeza, de puro real. Resulta patente, del mismo modo que en la novela, el tremendo abismo social —casi un sistema de castas— que separa a los personajes.

La protagonista, consciente de una luz que no podrá compartir, busca la suya propia, aun en las sombras de un turbio callejón, en quien la ama desde idéntica laya. Grises oscuros y tonos pardos dominan el dramatismo de esa escena y la previa, en la taberna, por su intensidad, más próximas a Bruegel o Grunewald —Caravaggio, incluso—, que a la apacible luminosidad burguesa de Vermeer, pero ella ya ha aprendido a ver el color de las nubes; posee, a pesar de su señora, “el secreto de la luz” y el don de saber mirar, algo que ésta no puede contar entre sus cualidades ni posesiones; tiene las perlas pero no el secreto de su luz.

La luz puede, por sí misma, llenar el espíritu, ya sea desde un lienzo donde se ha volcado directamente el corazón, ya desde la lona virgen que recibe la proyección de unas luces guiadas con espíritu inteligente por quien tiene algo que contar y sabe hacerlo. Con anterioridad a la aparición del color, el cine expresionista alemán, el soviético, con muestras ejemplares como *El*

*acorazado Potemkin*, y el cine en blanco y negro estadounidense, deudor del primero, hicieron de la luz su más firme vehículo expresivo. Luz y sombra conviven de modo semejante a como lo hacen en la obra de Caravaggio. Este lombardo, pendenciero y genial, utilizó el claroscuro para acentuar el dramatismo de sus obras, o lo que es lo mismo, para subrayar su expresividad. Llegó a emplear otros “trucos”, entonces tenidos por irreverentes y los cuales podríamos considerar hoy casi cinematográficos: “los contrapicados, la *gestualidad* (sic) de los personajes...” La importancia de la luz en sus cuadros es tal que “funciona como un espacio autónomo, como un personaje más, y como tiempo, pues introduce el ritmo narrativo.” Lo asombroso de este artista iconoclasta, que rompe tanto con el clasicismo como con el manierismo y niega todo magisterio que no sea el de la naturaleza, no termina ahí. Se basa asimismo “en las relaciones entre la sombra y la luz para resaltar los aspectos más crudos de la realidad humana.” (Paul Guinard).

La luz vive de la sombra, sin cuyo concurso no habría desarrollo posible, y Velázquez, que lo sabe —en sus orígenes sevillanos se adscribió sin ambages a los postulados del “Merisi”— divide sus grandes obras en áreas supeditadas a la luz. De este modo rasga el espacio, haciéndolo real. Con la luz introduce el aire y hace desaparecer la pantalla del lienzo. Hace verdad la mentira. Con la luz rompe el gesto. El gesto es conducido por la luz, y desde la luz llega a la Sombra/





Vacío de la parte superior de *Las Meninas*, donde no hay más que Aire/Luz/Sombra/Vacío, nacidos de la sugestión más real que quepa imaginar gracias a una capacidad para percibir la esencialidad que no ha conocido parangón.

El arte que pretende ofrecer certezas no es arte. El naturalismo sobrecogedor de Caravaggio no nos conmoviera del modo en que lo hace si no estuviese habitado por el enigma. El mejor arte no muestra. Propone, como hace el último Velázquez, alternativas más efectivas que la cotidiana realidad comúnmente considerada como la única posible. Todo lo contrario a la falsa precisión de un Vicente López Portaña. El sucesor de Goya como pintor de cámara se queda en vacuo intento ante la libérrima grandeza del aragonés. En la empalagosa *Commemoración de la visita de Carlos IV a la Universidad de Valencia*, realizada dos años y medio después de que el de Fuendetodos “diera a luz” su magistral *Familia de Carlos IV*, como en tantas otras obras del valenciano, todo es excesivo; no se ha sabido discernir lo esencial de toda esa broza irritante. El color no es más que color torpe en una “cansada pintura” limitada, salvo contadísimas y, reconozcámoslo, estupendas excepciones “a reproducir lo que veía con el más exacto prurito realista” que “se distrae con la miniada reproducción de detalles”, innecesarios, “y adminículos”, rebajando así “el nivel de sus retratos al añadirles enfadoso detallismo.” (J. A. Gaya Nuño). Todo ese pretendido colorido, olvidada la luz, se queda en opaca, torpe pretensión adulatoria sin capacidad de síntesis.

Ni la fotografía ni el cine serían posibles sin la aprehensión de la luz. Antes de que la física lograra mostrar este camino a la técnica, la pintura, como estamos viendo, la gran pintura de los contados maestros a quienes cabe considerar fuente imprescindible, ya trabajó con ese material. Poseyeron su secreto, entre los mayores, el ya mencionado Velázquez, Rembrandt “el visionario” y Tiziano, a quien admiró y estudió el primero por encima de Rafael o Miguel Ángel. Aquellos pintaron, en el cenit de sus carreras, “con pasta de luz”.

Luz y sombra deben apoyarse con justo equilibrio, sólo así la obra de arte ayuda a superar la oscura inercia de lo cotidiano. Este equilibrio, que da razón al Arte, no se logra si no es discerniendo lo esencial de lo accesorio y prescindible.

En esta cinta, la luz, como ya se ha dicho, es soporte fundamental; soporte de un guión exquisito para cuya realización se ha sabido cribar la novela homónima de Tracy Chevalier, la cual, sin ser mediocre, se queda bastante lejos de la altura y el refinamiento alcanzados por la película. Notable es también la dirección, tanto como el magnífico trabajo de actores, con unas interpretaciones soberbiamente medidas aun en los momentos de mayor intensidad y dramatismo.

El pintor en el estudio, el espectador en el cine, ambos expectantes; el primero ante sí mismo o su propia nada, el segundo aguardando a que le sean poblados los sueños; uno y otro sintiendo esa sed que tanto tiene que ver con el corazón. *Don Juan Matus* hablaba, de algún modo lo sigue haciendo, de la necesidad de escoger “cualquier camino que tenga corazón [...] atravesar todo su largo [...] mirando, mirando, sin aliento.” El Arte es igual a ese camino; si no tuviera corazón mejor abandonarlo y seguir buscando hasta dar con el que sí lo tenga, porque el arte sin corazón no es arte; el arte por el arte, bien poca cosa es. La belleza sin aliento interior, no es nada. ■

Juan de Dios Salas

# Retrato de artista ante lienzo en blanco

Pintores vistos por el cine

Un rápido vistazo a algunas de las biografías cinematográficas de grandes pintores de la historia, permite constatar que se trata de películas que buscan aunar la captación de esos instantes de inspiración y de proceso creativo que desembocan en el nacimiento de un obra de arte, con la reproducción del marco histórico, social y, muy especialmente, personal que explique y justifique el cómo y el por qué de la existencia de tal o cual obra. Como ya indicaba en un número anterior de esta revista a propósito de los filmes sobre escritores, en ocasiones ese afán por dar una explicación a todo lleva a un callejón sin salida, a forzar la maquinaria explicativa hasta límites nada verosímiles, en una innecesaria búsqueda de la fórmula causa-efecto.

Ni que decir tiene que esto es más visible en los trabajos que adoptan el formato de ficción que en los que prefieren el tratamiento documental. De hecho se podría afirmar que mientras que en los primeros se parte del hombre y del contexto para llegar a la obra, en los documentales, con frecuencia, nos acercamos al artista recreándonos en el estudio y contemplación de sus obras. Sirva como ejemplo el excelente documental que precedía a la magnífica biografía que sobre Miguel Ángel realizó Carol Reed titulada *El tormento y el éxtasis* (1965), y que ilustraba de manera impecable el trabajo del autor del *Moisés* realizando las pinturas para la bóveda de la Capilla Sixtina mientras se enfrentaba con el papa Julio II, en un magnífico duelo actoral entre Charlton Heston y Rex Harrison, y en una no menos magnífica reflexión sobre las difíciles relaciones entre arte y poder, arte y dinero. Pues bien, como decía, antes del largometraje se exhibía un documental de unos 20 minutos donde la cámara recorre minuciosamente las magistrales esculturas de Miguel Ángel. La fascinación por esas obras que emana de las imágenes —fascinación reforzada por la antológica música compuesta por el inigualable Jerry Goldsmith, recientemente fallecido—, junto a un escueto comentario en off, capta la atención del espectador en torno a la figura de su artífice, en torno a su poderosa personalidad, al tiempo que despierta su interés y lo prepara para contemplar su vida novelada en la ficción que sigue. Una ficción que, por cierto, no escatima en detalles respecto a esa “explicación de la inspiración” —quede claro que este instante canónico de todo ‘biopic’ sobre artistas no es bueno ni malo *per se*, depende de cómo se ponga en escena—: véase la espectacular escena en la que Miguel Ángel descubre la inspiración para el gran motivo de la Capilla Sixtina —Dios creando al hombre— mientras contempla las formas que crean las nubes.

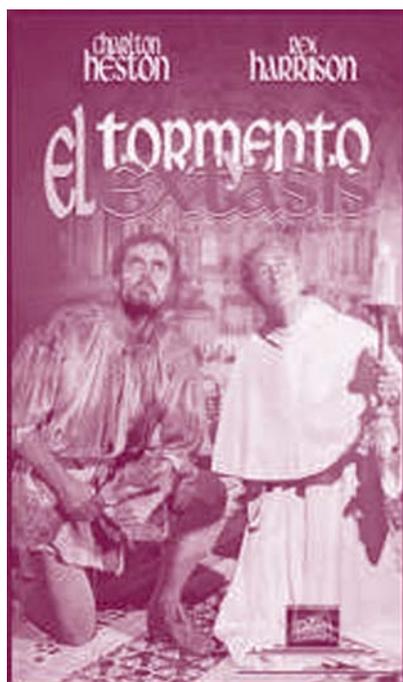
Y ya que hablamos del artista italiano, necesario es recordar la existencia de un desconocido y excelente documental sobre su vida y obra, dirigido por Richard Lyford en 1950, galardonado con el oscar a esa categoría, y titulado *The Titan, Story of Michelangelo*.

## Impresión

Posiblemente sean los pintores de finales del XIX y principios del XX los que han despertado un mayor interés entre los cineastas y los que han tenido las mejores plasmaciones de su vida en la gran pantalla. Y es que ese lugar común del artista controvertido y genial, mitad dios mitad diablo, de vida personal torturada y conflictiva, ha encontrado un terreno propicio en los pintores ligados al impresionismo y a las principales vanguardias artísticas posteriores. Por supuesto que en este gran apartado se pueden encontrar importantes diferencias de planteamiento, muy contrapuestas maneras de tratar la vida y obra de artistas como Van Gogh, Toulouse-Lautrec, Modigliani, Gauguin, Munch, Picasso o Dalí, dependiendo de las cinematografías artífices de las películas, de su fecha de realización y, como no, de si se ha optado por la ficción o el documental. Y como muestra de esto último, empiezo citando, y recomendando, un casi desconocido documental centrado en la vida y obra del autor de *El grito*, *Edward Munch* (1975), un impresionante trabajo del cineasta británico Peter Watkins, autor de uno de los documentales más brillantes jamás filmados, el oscarizado *El juego de la guerra* (1967).

Pero sin duda el ejemplo por antonomasia del “pintor” arriba descrito es Vincent Van Gogh. La biografía y carrera creativa del artista holandés ha sido recogida en documentales como los realizados por el francés Alain Resnais (1948) y el australiano Paul Cox (1988) y, por supuesto, en largometrajes de ficción como los estadounidenses *El loco del pelo rojo* (Vincente Minnelli, 1956) y *Vincent & Theo* (Robert Altman, 1990) o el francés *Van Gogh* (Maurice Pialat, 1991). Además aparecía en uno de los *Sueños* (1990) de Akira Kurosawa, interpretado por el director Martin Scorsese. De todas estas miradas, reconozco mi especial admiración por la del gran Minnelli, que logra en su oscarizado trabajo, plasmar visualmente con una potencia no superada por los demás filmes citados, un guión en el que contexto, persona y obra se interrelacionan y explican a la perfección. Las imágenes casi en blanco y negro con las que se muestra su traumática estancia en las minas de Borinage —y su reflejo en sus obras iniciales—, se vuelven una orgía de color —de un color especial: el Anscolor— con el descubrimiento de la luz en Arles, en esa escena magistral del pintor abriendo la ventana de su diminuto cuarto y la luz estallando por doquier y, acto seguido, viendo el cambio en sus cuadros. Hasta el famoso hecho de la amputación de la oreja está resuelto de forma impecable mediante un plano fijo y sacando al protagonista —un espléndido Kirk Douglas— fuera de campo. También hay que alabar la brillantez con que la película ilustra la tempestuosa relación del autor de *La noche estrellada* con Paul Gauguin —un impresionante Anthony Quinn, ganador del oscar—.

Gauguin será precisamente otro de los pintores impresionistas con cierta presencia en la gran pantalla: directamente, en otro documental de Alain Resnais (1950) e indirectamente, en un curioso film de uno de los cineastas más atípicos del Hollywood clásico, Albert Lewin, titulado *The moon and sixpence* (1942) y que adaptaba la novela homónima de Somerset Maugham inspirada en la vida del autor de *El cristo amarillo*. El inimitable George Sanders



daba vida al artista Charles Strickland, trasunto del rebelde pintor francés.

Pero sin duda dos de los mejores filmes, además del de Minnelli, sobre pintores de accidentada existencia son los que retratan a Toulouse-Lautrec y Modigliani. En *Moulin Rouge* (1952), John Huston, con la fundamental ayuda del guión de Anthony Veiller y, muy especialmente, del espectacular trabajo fotográfico de Oswald Morris, quien experimentó con la luz y la emulsión del celuloide para conseguir recrear la atmósfera y los colores del mítico local donde pintaba el autor de *La Goulué*, consiguió captar de manera casi única la inspiración y el momento creativo de un artista. Ahí están para corroborarlo las imágenes con las que filma las escenas en el interior del Moulin Rouge, repletas de movimiento y color, virtuosamente rodadas y montadas, y portadoras de un ritmo visual, interior y entre ellas, que se corresponde con los trazos rápidos con los que Lautrec atrapaba las acciones sobre el papel, método de trabajo del artista visualizado mediante hábiles insertos en el conjunto de las escenas. Y todo ello sin descuidar el lado más humano, aunque sin desvincularlo del lado artístico: así son imborrables los instantes finales con Lautrec –genial José Ferrer en su caracterización– moribundo, recibiendo la noticia de que sus cuadros son, por fin, apreciados, mientras ve desfilar, en su imaginación, y bajo las notas de la evocadora y magistral melodía compuesta por George Auric, todos los personajes por él inmortalizados. Como detalle curioso, en el film aparecen, en brevísimas intervenciones, algunos de los más importantes pintores impresionistas, como Georges Seurat al que da vida Christopher Lee. *Lautrec* volverá a la gran pantalla en 1998, en el aceptable film homónimo de Roger Planchon.

Por su parte Jacques Becker en *Montparnasse 19* centra su atención en la no menos tumultuosa existencia de otro artista temperamental: Amedeo Modigliani. El film, además de un magnífico documento sobre el París de principios del XX, ofrece un preciso acercamiento a la personalidad del pintor italiano –interpretado por un excelente Gérard Philipe– y a sus relaciones afectivas, como piezas claves en su devenir artístico.

### Algunos de los nuestros

Sin apartarnos de la tipología de artista arriba expuesta pero fijándonos en creadores tan patrios como universales, hay que hacer notar la muy desigual fortuna con la que Pablo Picasso y Salvador Dalí han sido tratados por el cine. Así, mientras los títulos, de ficción o documentales, que se han acercado al pintor malagueño tienen una validez notable como obras cinematográficas, no se puede decir lo mismo de aquellos que han tratado del artista catalán.

Sobre Picasso hay numerosos documentales –Luciano Emmer (1954); Charles & Ray Eames (1967); Didier Baussy (1985)–, pero destaca sobremanera el que titulado *El misterio Picasso* (1956) realizó Henri-Georges Clouzot. En él, el director de *El salario del miedo*, con la ayuda del propio pintor, discute y analiza con detalle su obra, al tiempo que éste realiza hasta 15 creaciones ante la cámara, dibujos que al final acaba destruyendo, quedando así sólo constancia de ellos en el celuloide. Un film, pues, imprescindible, quizá el mejor que se haya realizado acerca de un artista trabajando y que, muy probablemente, inspirara a Víctor Erice a la hora de realizar su interesante pero a la postre fallida, *El sol del membrillo* sobre el trabajo de Antonio López.

Pero además, Picasso ha sido el protagonista de uno de esos típicos productos de ‘qualité’, casi siempre bastante insulsos, a los que nos tiene acostumbrados James Ivory –*Sobrevivir a Picasso*, 1996–, y de una singular, brillante a ratos, pero siempre sorprendente comedia sueca que, mezclando elementos del cómic, del cine cómico mudo y abundantes referencias cinéfilas, contaba la vida del autor del *Guernica*: *Las aventuras de Picasso* (Tage Danielsson, 1978). Por cierto que sobre esa mítica obra existe un buen documental, una vez más, de Alain Resnais (1950).

Mucho, por tanto, si lo comparamos con el caso Dalí. Y es que poco bueno se puede decir, por ejemplo, del film dirigido por Antoni Ribas sobre este pintor –*Dalí, amb D de Déu*, 1991–, en tanto que respecto a los documentales, los dos más famosos que existen –*Salvador Dalí* (1966) y (1971)– no dejan de ser poco más que curiosidades, en especial el primero realizado por Andy Warhol.

El desánimo que puede cundir al ver el trato dado a Dalí sería extensible al resto de nuestra galería de ilustres artistas.

La filmografía más extensa es para el autor de *Los desastres de la guerra*. Francisco de Goya es el protagonista de al menos cuatro títulos de muy dispar interés y calidad: desde la mirada hollywoodiense en el delirante film de aventuras *La maja desnuda* (Henry Koster, 1958) con Anthony Franciosa y Ava Gardner, y donde es evidente que el pintor es una excusa para un apagado relato de capa y espada –en una operación similar, aunque en este caso en clave de melodrama, a lo que se puede ver en *El Greco* (Luciano Salce, 1964) con Mel Ferrer–, pasando por un tratamiento nacional más cuidado en *Goya, historia de una soledad* (Nino Quevedo, 1971), recordada por la gran interpretación de Francisco Rabal, quien como es bien sabido retomó el personaje para *Goya en Burdeos* (Carlos Saura, 1999) y llegando a ese dislate también nacional que es *Volaverunt* (Bigas Luna, 1999).

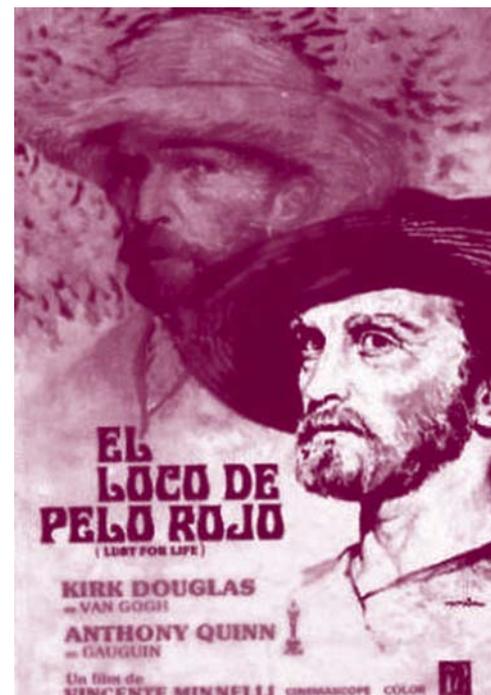
Y si del genial aragonés nos vamos al genial sevillano, Velázquez, la cosa no pinta mejor ya que, excepción hecha del afamado corto documental de Julio Diamante *Velázquez y lo velazqueño* (1961), sólo hallaremos destellos de interés aislados en el film de Jaime Camino *Luces y sombras* centrado en el autor de *Las Meninas* y en el análisis de esta obra.

### Últimas pinceladas

El pintor de iconos del siglo XV *Andrei Rublev* en el film homónimo de Andrei Tarkovski (1966), a ratos apasionante e hipnótico, a ratos exasperante con su verborréricas reflexiones sobre el papel de los artistas en la sociedad, brillante como propuesta de debate pero no en plasmación audiovisual; la impecable interpretación de Charles Laughton como *Rembrandt* en el film homónimo (Alexander Korda, 1936), una de las primeras biografías brillantes de pintores en la gran pantalla; la irritante pretenciosidad y afán de epatar de Derek Jarman, esta vez al contar la vida de *Caravaggio* (1977)... son otros ejemplos de retratos cinematográficos de grandes pintores.

Más recientemente, el cine ha fijado su atención en artistas contemporáneos, sin que ninguno de estos nuevos trabajos sea de especial notoriedad aunque sí se puedan entresacar ciertos destellos de calidad. Así se pueden ver en los filmes que abordan la vida y obra de Francis Bacon, al que da vida Derek Jacobi, en *El amor es el demonio* (John Mayburg, 1998) o de Jackson Pollock en el film homónimo (2000) dirigido e interpretado por Ed Harris.

Mediocridad y planteamientos convencionales es lo que sobran en títulos como *Basquiat* (Julian Schnabel, 1996) sobre la carrera del pintor de graffitis Jean Michael Basquiat; *Frida* (Julie Taymor, 2002) segundo acercamiento a la figura de Frida Kahlo, tras el mucho más logrado de Paul Leduc (1984); o *Carrington* (Christopher Hampton, 1995) sobre Dora Carrington, nuevo ejemplo de ‘biopic’ culto y de ‘qualité’ al estilo Ivory, para ese tipo de espectador que acude al cine para recibir una ‘manita’ de cultura, y ejemplo de obra insípida y de una pobreza cinematográfica insoportable. ■





## Un capitán ilustrado

Antonio de Ulloa  
**Conversaciones de Ulloa con sus tres hijos en servicio de la marina.**  
 Servicio de Publicaciones de la Universidad.  
 Cádiz, 2003

Wenceslao Carlos Lozano

Fue Antonio de Ulloa (Cádiz, 1716-Isla de León, 1795) un ilustrado que pudo y supo hacerse un hueco importante en su siglo –y para la posteridad–, ocupando cargos de relevancia en el quehacer científico, militar y político de su país. Este marino y científico de asombroso talento y talante aventurero fue compañero de otro ilustre marino y científico español, Jorge Juan y Santacercia (1713-1773), en las expediciones organizadas por la Academia de Ciencias de París para la medición del grado terrestre, entre 1737 y 1744. La colaboración entre ambos dio como resultado la publicación de cuatro obras de distinto carácter y tuvieron, cómo no, que padecer a las lumbreras de la Inquisición en su defensa del heliocentrismo, expuesto en *Observaciones astronómicas y físicas*. Su estancia en Inglaterra –tras haber sido apresado, de regreso de América, por corsarios ingleses– le permitió adquirir conocimientos científicos aún incógnitos en su país, y lo llevaría a ser nombrado socio de la Real Sociedad de Londres. Fue tan prolífico en años como en obras y publicaciones, y hoy es especialmente de destacar su notable capacidad para la observación empírica, fruto –como señalara el historiador Domínguez Ortiz– de un esforzado autodidactismo, apuntalado por estudios en la Escuela de Guardias Marinas

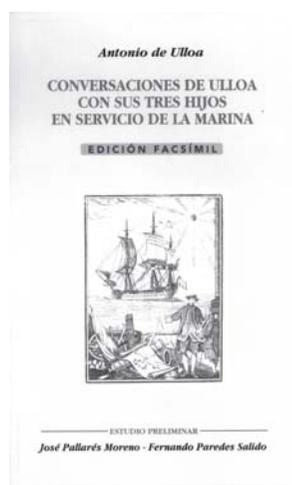
En ningún momento de su vida sacrificó su actividad como científico y observador de la naturaleza, ello a pesar de haber ocupado numerosos cargos oficiales de distinta naturaleza, como el de gobernador de la mina peruana de mercurio de Huancavelica hasta 1764, o gobernador de Luisiana en 1766, de todo lo cual salieron sus *Noticias americanas*. De regreso a España fue nombrado Jefe de Escuadra, llevando también a cabo distintas obras de ingeniería portuaria y, ya como Comandante de Flota, condujo la última flota de Indias a Nueva España, desde 1776 a 1778. Resultados científicos de aquella expedición fueron su «*Descripción Geográfico-Física de una parte de Nueva España*» y «*El eclipse de sol con el anillo refractario de sus rayos, la luz de este astro, vista a través del cuerpo de la Luna o antorcha solar en su disco, observado...*», publicada esta última en 1779 y traducida de inmediato al francés. A la vez hombre de acción, con 65 años y como Teniente General de la Armada, hizo el curso al mando de una escuadra para proteger las aguas de las Azores de los ingleses, fue llevado a consejo de guerra y absuelto y, por supuesto, se defendió por escrito con brillantez y entereza. Su empresa al servicio del Estado lo llevó a la Dirección General de la Armada –siempre sin abandonar su labor investigadora–, y en el año de su muerte (1795) se publicó la obra que aquí nos interesa, con cuatro años de retraso debido al disen-

so de sus censores en cuanto al rigor y actualidad de su magisterio marinerero.

Se compone de un glosario de marinería y de quince *conversaciones* –una variante de la carta didáctica, que no manual académico– dirigida en principio a sus hijos, pero en el fondo a toda una juventud (marinera e ilustrada) en quien confiaba para elevar su país al nivel de cultura y de civilización que le correspondía. Tratan, en sus aspectos teóricos y prácticos, del pilotaje, de la maniobra (velamen, arboladura, armamento, etc.), métodos y modos de navegación, los vientos y mareas a lo largo y ancho de mares y océanos, de las decisiones a tomar en caso de desastres (incendio, vía de agua, encalladura, pérdida del timón, etc.), la navegación en solitario y en escuadra, o haciendo curso, los huracanes y otros fenómenos atmosféricos de extrema violencia, las enfermedades endémicas de la tripulación (y los recursos a oponer a todos estos males), etc. Todo ello aderezado por descripciones interesantísimas de todo lo observable en la naturaleza para un espíritu curioso: la morfología de peces y aves y la función de ésta en la especialización de la especie, así como su utilidad para la orientación del navegante.

Modelo de hombre de bien y de ilustrado, fue a lo largo de su vida –en todos los casos apoyado por una amplia obra teórica y expositiva– astrónomo, geodesta, naturalista, antropólogo, físico, mineralogista, político, científico, ingeniero y bibliófilo. Asimismo han quedado profusamente documentadas las cualidades de modestia, talante agradable, sabiduría y rigor científico de aquel ilustrado, incluso por sus enemigos, y tanto en su juventud como en sus últimos años. Una larga y enjundiosa trayectoria vital, minuciosamente documentada por el profesor José Pallarés, especialista en el XVIII español, que nos embarga en una sana envidia, o sea, una franca admiración.

Ignoramos cuántos españoles estarían hoy tentados de documentarse acerca de las técnicas de navegación dieciochescas, pero no se nos ocurre lectura más cercana que ésta a la de una novela de corsarios, aunque escrita por un capitán ilustrado y no por un endiablado espadachín. En cualquier caso, damos por seguro que quien se adentre en estas *Conversaciones*... disfrutará con su lectura por este señalado motivo, pero también por otros como son la amenidad de un estilo que ha conservado un añejo frescor castellano, y la profusión de datos y observaciones de carácter empírico y científico de un interés humanístico insoslayable, que aportará una bocanada de grandes espacios marinos a todo afable lector para quien, hoy, la periferia de la ciudad es ya una selva incógnita. ■



## La última aventura novelística de Valera

Juan Valera  
Morsamor

Fundación José Manuel Lara. Sevilla, 2003

Remedios Sánchez

Los estudios y comentarios críticos sobre la persona y la obra del escritor egabrense Juan Valera y Alcalá Galiano se están viendo acrecentados en los últimos años, merced al trabajo de prestigiosos y consolidados investigadores de la literatura decimonónica.

Es el caso del profesor Leonardo Romero Tobar, Catedrático de Literatura Española en la Universidad de Zaragoza, que a su labor como coordinador de la edición de la correspondencia completa del polígrafo decimonónico (Madrid, Castalia, 2002 [I] y 2003 [II]; faltan cuatro tomos todavía por aparecer), ha unido una edición crítica de una de sus novelas menos conocidas, *Morsamor*.

*Morsamor. Peregrinaciones heroicas y lances de amor y fortuna de Miguel de Zuberos y Tiburcio de Simabonda*, es la reacción de Valera ante la crisis española de fin de siglo; publicada en 1899 por el librero Fernando Fe, en esta novela se narran las aventuras de un fraile franciscano de la época renacentista, Fray Miguel de Zuberos que, mediante artes diabólicas, recobra su juventud y bajo el nombre de Morsamor da la primera vuelta al mundo en barco y explora el Lejano Oriente, acompañado o perseguido —según el caso— por brujos, princesas, sabios, piratas y reyes hasta retornar desengañado a su lugar originario en el convento junto al Guadalquivir, para morir, después de haber tenido infinitos lances de fortuna.

Se recogen en esta obra, como es habitual en el escritor cordobés, algunas experiencias personales, su vastísima cultura literaria y, cómo no, la preocupación por la situación en que quedaba España con la pérdida de las últimas colonias de ultramar. Está dividida en tres partes: “En el claustro”, “Las aventuras” y “Reconciliación suprema”.

A pesar de que la versión que tenemos de esta obra se compusiese a partir del 1896, tal y como indica el propio Juan Valera a su sobrina Luisa Malakoff y a sus amigos el barón de Greindl, el Dr. Thebussem (Mariano de Pardo y Figueroa) y Menéndez Pelayo, el germen se encuentra en una visita realizada por nuestro escritor en 1877 al Monasterio de Piedra y que bajo el título “Una expedición al Monasterio de Piedra” recogió en el rotativo *El Campo*, el 16 de julio de ese año. Sin embargo, el proyecto se quedó en ese momento en una mera declaración de intenciones, ya que sólo escribió un par de cuartillas (véanse a tal efecto los documentos aportados por DeCoster en su artículo “Un fragmento inédito de una versión más antigua de la novela *Morsamor*”, *BRAC*, 1956, pp. 138-142 y en su libro *Obras desconocidas de Juan Valera*, 1965, pp. 36-38, que también está recogido como apéndice en esta edición, pp. 287-290) y no será hasta ese año, 1896, cuando lo vuelva a retomar en serio. Sin embargo y a pesar del esfuerzo que costó a Valera esta novela (es conocido por todos que ya estaba ciego y, como ya no podía escribir, la dictó a su secretario Pedro de la Gala), la obra pasó casi desapercibida para la crítica, actitud que salvo honrosas excepciones (en el siglo XIX, destacan las reseñas críticas de Blanco García, Clarín y la de “Andrenio”) se ha mantenido, en general, en el siglo XX (sin embargo, ocupa un lugar destacado en las acreditadas obras de Jiménez Fraud [Taurus, 1973], Montesinos [Castalia, 1957], las ediciones críticas de Avallé-Arce [1970, Labor] o el mismo Dr. Romero Tobar [1970, Plaza y Janés] y es el centro de los interesantes artículos de Matilde Galera [BRAC, 1991] o Cruz Casado [Actas del I Congreso Internacional sobre don Juan Valera, 1995]).

Por estos motivos, la edición crítica del Dr. Romero Tobar (que reproduce la edición *princeps* de 1899) viene a

llenar un vacío necesario en los estudios de las obras de la última etapa valeresca, porque a su magnífico prólogo subdividido en ocho partes para mejor comprensión, une notas explicativas sobre neologismos, tecnicismos y arcaísmos de la época y otras referidas a citas cultas —tan habituales en Valera— y nombres propios de personajes históricos y literarios; además aporta un apéndice donde se recoge la versión primitiva de *Morsamor* y un artículo de Valera sobre “Teosofía”, que viene a redondear un magnífico trabajo de análisis que supone una ampliación significativa, tanto en el estudio preliminar como en las notas —y a efectos cualitativos y cuantitativos— de la edición que el mismo profesor realizara en 1970. ■

De imprecisa ubicación generacional, Elena Martín Vivaldi (Granada, 1907-1998) ha sido maestra cierta de todas las promociones poéticas granadinas surgidas desde principios de los años cincuenta hasta la misma fecha de su fallecimiento. Todos los poetas de Granada de estos años le deben algo, los mejores mucho. Ésta es quizá la mejor generación a la que pueda pertenecer un poeta, aquella a la que se da y en la que es recibida: la de los poetas en cuya poesía, de un modo u otro, sigue siendo reconocible. Pero, a pesar de este reconocimiento, se tiene a veces la impresión de que Elena Martín Vivaldi es todavía una poeta poco conocida, sobre todo en el panorama poético nacional. La crítica no ha prestado a su obra toda la atención que merece y se hace necesaria una nueva edición de sus obras completas —*Tiempo a la orilla*, la excelente edición en dos volúmenes de su obra reunida, realizada por Silene, tiene casi 20 años—. En este sentido, resulta aún más valioso el homenaje que “El fingidor” le dedicó en su número 19-20, mayo-diciembre de 2003, pp. 28-31, con motivo del cincuenta aniversario de *El alma desvelada*, con artículos de Antonio Carvajal, Manuel Martínez Gómez y Eva Morón Olivares.

Publicada por la Universidad de Granada, *Honda es la herida* es una nueva antología de la poesía de Elena Martín Vivaldi realizada por Eva Morón Olivares, autora de una reciente tesis doctoral sobre la poeta granadina. Con ésta, son siete las antologías publicadas de la obra de Elena Martín Vivaldi (un año antes de su aparición, en 2002, la editorial Silene publicó la estupenda *En plenitud de asombro*, a cargo de José Gutiérrez). Tras señalar en su breve y hermoso prólogo la dificultad que supone escoger una serie de poemas de entre un conjunto de tan alta, homogénea y rigurosa calidad, la antóloga advierte que la selección obedece a dos criterios fundamentales: por una parte, ha incluido los poemas más conocidos de la autora, aquellos que son de referencia obligada en cualquier aproximación a su obra —tal es el caso, entre otros, de “Lluvia con variaciones” o “Tilos”—; por otra parte, Eva Morón reconoce haber seguido su propia visión personal a la hora de escoger otra serie de poemas menos conocidos pero igualmente representativos de la obra de Elena Martín Vivaldi. La selección, a nuestro juicio, resulta plenamente acertada —en el fondo toda cuestión de gustos es una cuestión de *gusto*—. De esta forma, en esta antología encontramos algunas de los más bellos poemas de la autora de los *Nocturnos* y, sin duda, una completa muestra de su rico universo poético.

*Honda es la herida* nos recuerda que Elena Martín Vivaldi es una poeta de ensoñaciones, de la nostalgia de tiempos no vividos, de la soledad, sin duda. Pero, a diferen-



## Llegue mi soledad junto a tus labios

Elena Martín Vivaldi  
**Honda es la herida (antología general)**

Ed. de Eva Morón Olivares

Universidad de Granada. Granada, 2003

Juan Varo Zafra



.../...



cia de la intransitividad amorosa de su querido y admirado Rilke, la soledad existencial de sus versos nunca es intransitiva; siempre se sabe —y se quiere—, de un modo u otro, acompañada. Tal vez el poema que mejor refleje este sentimiento de soledad transitiva es el maravilloso e insomne “Las ventanas iluminadas” (pp. 122-123). Elena Martín Vivaldi es, además, una poeta de la intimidad femenina —véanse las ajustadas palabras del prólogo sobre el tratamiento de la feminidad en la poesía de Elena Martín Vivaldi—, de la frustración amorosa y de la maternidad inalcanzada. Pero es también una poeta de la belleza del mundo: los árboles, el mar, la lluvia y la noche habitan en sus poemas con una rara y asombrosa intensidad. Por otra parte, Elena Martín Vivaldi es una poeta de poetas, por su dominio de los recursos métricos y retóricos, por su sed de nombrar las cosas —véase, por ejemplo, “Nocturno 10”, pp. 130-131—, por su sabia lectura de la tradición poética española y por su inserción activa en el seno de esta tradición. Pero también, y quizá por esto mismo, es, sobre todo, una poeta de la vida en su sentido más profundo. Por eso, sus poemas, como dice Eva Morón Olivares, en el prólogo de esta magnífica antología, “una vez leídos y releídos, saboreados y gustados, ya no se abandonan nunca”. ■

## Una catástrofe a cámara lenta

Antonio Muñoz Molina  
*Ventanas de Manhattan*  
Seix Barral, Barcelona, 2004

José Ortega

Hay muchos Manhattans que han sido cantados y contados por escritores nativos (Whitman, E.B. White, John Cheever, Henry Roth, etc.) y españoles (Juan Ramón Jiménez, García Lorca, José Hierro, José Moreno Villa, Julio Camba, etc.). Los 87 breves capítulos de *Ventanas de Manhattan* constituyen otras tantas

caminatas por este distrito de la ciudad de Nueva York, excepto una breve escapada al Bronx. En esas excursiones urbanas, Muñoz Molina superpone recuerdos de distintas visitas realizadas a través de los años. Los que eligen escribir sobre la ciudad se enfrentan a un gran reto por la profusión de posibilidades que ofrece una metrópoli tan variada, dinámica y compleja. En un lenguaje exacto y expresivo, el autor capta el ambiente neoyorquino por medio de un mundo rico en sensaciones: «El olfato husmeando, como el cazador a la presa en el bosque, el oído atento a las voces y los sonidos y las músicas de la ciudad» (p. 175).

A grandes rasgos podrían distinguirse dos recorridos: interior y exterior. En el primero nos adentramos en museos (Metropolitan, Historical Society, Tenement, etc.), y en el segundo transitamos por calles, avenidas, parques (Central Park, Bryant) y plazas, especialmente Union Square. A veces, los dos recorridos convergen. Así el mercadillo de frutas y verduras de esta plaza se asocia con los tonos de luz del pintor Richard Estes y ante las reliquias del pasado que contempla en el Historical Society se evoca al matrimonio Julius y Ethel Rosenberg acusados de espías y ejecutados en 1953.

La crítica social contra el aberrante sistema capitalista aparece recurrentemente a través del texto para exponer la brutal oposición entre los poderosos y los desheredados: «En la parte alta de la Quinta Avenida, a lo largo de la valla de Central Park, los mendigos sentados en los bancos, rodeados de sus bolsas de latas y desperdicios, abrigados en el invierno contra el frío, miran frente a ellos las ventanas iluminadas en los apartamentos de los millonarios... Quizás no quepa en ninguna otra parte del mundo tanta distancia en un espacio tan breve, entre el resplandor dorado y misteriosos que fluye de las ventanas de los infinitamente ricos y

la sucia penumbra, al otro lado de la avenida, donde se arrebujan tirados en sus bancos los más miserables» (p. 35). Esta desigualdad, que no deja desarrollar las relaciones humanas básicas, lleva a la deshumanización de la que no puede sustraerse el propio escritor cuando a la salida del City Hall, después de haber escuchado «La flauta mágica», se enfrenta a una mujer descalza, ropa en jirones, implorando la caridad, y a la que «Nadie la miraba, y el río de gente bien vestida que salía de la ópera se bifurcaba para sortearla, y nadie parecía tampoco escuchar sus gritos... el ruido siniestro de la bolsa que estaba estrujando con sus dedos febriles. Dónde está la emoción de la fraternidad, el entusiasmo compasivo de la música de Mozart. Tampoco nosotros miramos, desde luego» (p.124). La incomunicación en la sociedad competitiva lleva al aislamiento. Esta soledad la experimenta el autor en la casa de apartamentos donde no llega a ver a ningún vecino, contagiándose él mismo de misantropía. Y cuando cree haber oído voces detrás de una puerta, se da cuenta que son las que emite un contestador automático.

La ventana, a veces, no sólo sirve para ver a su través, sino que también puede reflejar a la persona. De aquí que *Ventanas de Manhattan* supone una forma de autoconocimiento del propio autor en una ciudad inhóspita donde no puede reconocerse ni en el mundo, ni en los otros seres. Esta extrañeza le lleva a una reflexión sobre el hecho de que «nadie mira abiertamente a nadie» (p. 117), quizá como una forma de protección contra un medio hostil, la imposibilidad de tropezarse con un conocido, o por la importancia que el norteamericano concede a la intimidad. El ataque a las Torres Gemelas también nos revela el desconcierto y vulnerabilidad del estadounidense acostumbrado a la seguridad de la legalidad. El propio autor, que durante los atentados se encontraba en Nueva York, combate su propio miedo aferrándose a la cotidianidad.

De vuelta a Madrid, la memoria de Nueva York le sigue y acompaña en forma de añoranza. La atracción que Muñoz Molina siente por Manhattan es inseparable, por lo que puede leerse entre líneas, de la necesidad de evadirse del asfixiante ambiente político-cultural de la capital de España. ■

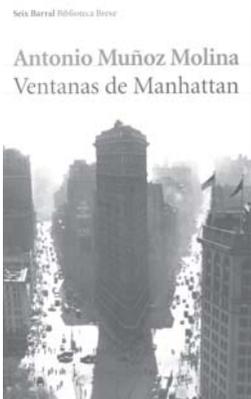
La nueva novela de Carmen Amoraga (Picanya, 1969) trata de una cuestión estrictamente moral. Tras las anécdotas vivenciales hay siempre unas facetas de responsabilidades. Lo que ocurre es que la dimensión ética del comportamiento a veces puede yacer en la dialéctica que surge del enfrentamiento de la libertad personal y las condiciones que imponen las circunstancias. En absoluto, nada nuevo que no se haya debatido hasta la saciedad ya que en la cultura de Occidente toda la filosofía —desde Platón hasta Wittgenstein, y aun más recientes— ha versado de una manera u otra sobre este aspecto. Las soluciones propuestas son ya por todos conocidas aunque a veces las ideologías se impongan de manera espúrea sobre el fenómeno natural.

Ahora bien, cuando el tema es abordado en exclusiva por la literatura la situación, de entrada, se enriquece porque, al menos, aquí todo se desarrolla a través de los matices. Y así *La larga noche* de Carmen Amoraga es un ejercicio de matices de lo que les sucede a los dos protagonistas, Candela Galán y Oriol Mora. Ambos han llegado a una Barcelona de miseria moral, en los instantes previos a la dictadura de Primo de Rivera, con la idea errónea del emigrante que aspira a triunfar con la honradez del trabajo,

## Los secretos de la derrota

Carmen Amoraga  
*La larga noche*  
Algaída, Sevilla, 2003

Mateo Blanes



prosperando socialmente, y que, con el paso del tiempo, tan sólo acaba por descifrar los secretos de la derrota más desoladora.

La novela traza los caminos que ha seguido cada personaje —el juego del manejo de la temporalidad narrativa es ejemplar— hasta llegar a un presente de aspiraciones concluidas. Es muy interesante el diabólico debate entre el pasado personal de cada uno y el presente común a ambos. ¿Ironías del destino? Parece que así sea ya que a través del texto ninguna vicisitud ni remedio ni solventa la paulatina caída al precipicio de la biografía.

Los dos personajes coinciden en el rodaje de películas pornográficas que los hermanos Tavares hacen por encargo para altos dignatarios políticos nacionales y para ser exhibidas en los burdeles de lujo. En medio de esta historia de particular anulación individual aparecen otros dos personajes clave en el desarrollo argumental: Jacinta Rojas, la Madame Giselle, dueña del prostíbulo donde trabaja Candela, y Bruno Bonet, el cámara que rueda las películas. Además entre Candela y Bruno surge al final una historia de amor —caso un intento de salvación mutua del uno por el otro— que tampoco termina bien por culpa de los miedos personales a conocerse sinceramente. La secuencia final de la novela es estremecedora porque Candela aún se aferra a imaginar una felicidad que hasta entonces le ha estado negada porque “ser feliz es estar despierto después de una larga noche”.

Tras aquellas dos primeras novelas que constituyeron una agradable sorpresa —*Para que nada se pierda* (1999) y *Todas las caricias* (2000)—, Carmen Amoraga, periodista del *Diario Levante* y colaboradora de la revista *Cartelera Turia*, consigue con *La larga noche* situarse entre lo mejor del panorama narrativo español. Su castellano es un lenguaje usado con habilidad y primor. El discurso fluye con esa facilidad que sólo concede la destreza sintáctica en el manejo de la subordinación. Así la frase se sintetiza en su estructura por una gran variedad de recursos. Hay que destacar que su autora —aun siendo periodista— no incurre aquí en el abuso de usar un lenguaje periodístico. Este dato no es baladí dado que, si se observa con cuidado, la mayoría de las penúltimas y últimas novelas parecen una secuencia de páginas de la prensa diaria. Y ello no es tanto un reproche a la clase periodística que también escribe —y lo hace tan bien— como a toda esa caterva de sicarios de la pluma que caen en la recurrencia de una desvergonzada —así como gregaria— monotonía, fácilmente observable en la actualidad, de utilizar un lenguaje disoluto de ecos e imperfecciones.

La voz en tercera persona no sólo narra sino que pinta el paisaje del entorno de los personajes también como un cuadro moral. Y es muy de agradecer que esa voz no imponga predeterminaciones con su omnisciencia como suele suceder con la excesiva y desagradable frecuencia en la narrativa española del momento.

En suma, un gozo para cualquier lector que desee comprobar que existen buenas novelas tan entretenidas como bien escritas y publicadas por editoriales alejadas del imperio. ■



**M**iguel Pizarro, *flecha sin blanco* de Águeda Pizarro, publicado en la Colección Libros de la Estrella (Diputación de Granada, 2004), da nombre a una biografía escrita desde la emoción del reencuentro de una hija con la memoria de su padre. El libro se abre con una útil y rigurosa cronología de la vida de Miguel Pizarro Zambra-

no (Alájar, Huelva, 1897-Nueva York, 1956) para continuar después con tres ensayos que, a través de un lenguaje cuidado hasta lo poético, nos acercan a la figura de Miguel Pizarro adentrándonos en su relación con María Zambrano —con la que lo unió un estrecho vínculo durante toda su vida— y Gratiana Onițiu, su esposa, una bella rumana nacida en los Montes Blancos de Transilvania.

En el viaje que iniciamos con la lectura de este libro, nuestra mirada puede detenerse en un álbum de fotografías en las que observamos instantáneas de su juventud junto con Federico García Lorca, a la vez que otras tomadas en Japón donde permaneció desde 1922 hasta 1933 como profesor de español en la Escuela de Lenguas Extranjeras de Osaka. Un recorrido que finaliza con las de los últimos años en Nueva York, donde aparece dando clase o en compañía de Pedro Salinas. Por último el libro se cierra con algunos escritos de Miguel Pizarro, que se suman a los que ya conocíamos en la edición de su *Poesía y Teatro* (Diputación de Granada, 2000), con un prólogo de Jorge Guillén y una introducción de Águeda Pizarro.

De manera detallada e intensa, Águeda Pizarro nos aproxima a la vida de su padre, *flecha sin blanco*, con abundancia de testimonios reveladores y documentos como la *Crónica de un Viaje de Estudios*, que fue fruto de la iniciativa del catedrático Martín Domínguez Berrueta —figura fundamental en la formación de los jóvenes estudiantes de la Universidad de Granada en aquella época—, en cuyos *Viajes Pedagógicos* también participó el joven Lorca, “el músico”, que se inicia entonces en la literatura.

Miguel Pizarro fue un viajero incansable, tal y como él mismo se definía en uno de sus sonetos, el titulado *Nómada: ¿Queréis saber de mí? Mirad mi vida, / corriente, como el agua del arroyo, / de su misma presura desprendida; / sumisa y blanda siempre, sin apoyo, / de son más pura cuanto más rompida*. Ese espíritu lo llevó a vivir en países tan diferentes como Japón, Rumanía o Estados Unidos, desempeñando funciones de profesor o diplomático, estancias en las que se sucedieron toda clase de aventuras como la famosa en que logró sobrevivir en un asalto al tren Transiberiano de la que se hizo eco la prensa de la época.

Águeda Pizarro nos narra la complicada relación de Miguel con su prima María Zambrano, un amor intenso que nunca alcanzó el matrimonio: *Sé que mi madre fue un amor de mi padre tan grande como María, pero creo que María y él fueron almas gemelas*. Sí que se casaría en cambio con Gratiana Onițiu, alumna suya en Bucarest, mujer culta y apasionada por la literatura española: *Este amor tenía, además de la atracción de la belleza de cada uno por el otro, un fuerte componente intelectual*.

*Yo quiero vivir, eso es todo, vivir*, explicará Miguel Pizarro a su amigo Federico García Lorca en una carta. Es el manifiesto vital de un hombre que conoció de cerca todos los grandes acontecimientos del siglo XX, al que el destino y el amor zarandearon haciendo de su vida una aventura constante y de su literatura un testimonio emotivo y sincero, que ahora la Diputación de Granada ha recuperado felizmente, a través de la mirada de Águeda Pizarro, para todos nosotros. ■

## El reencuentro de la memoria

Águeda Pizarro  
Miguel Pizarro. *Flecha sin blanco*  
Diputación de Granada. Granada, 2004

Pablo Valdivia





## Un siglo de lucha por la igualdad

Rosa María Martínez Capel (dir.),  
Francisco Gutiérrez Contreras (coord.)  
**El voto de las mujeres 1877-1978**  
Caja Granada, Instituto Andaluz de la  
Mujer de la Junta de Andalucía,  
Fundación Pablo Iglesias. Madrid, 2003

Amelina Correa Ramón

del movimiento feminista por liberar a la mujer de una persistente proyección a la exclusión de la esfera pública”.

Sin embargo, la abundante e interesantísima documentación de diversa naturaleza que se exhibía en dicha exposición —y que recoge convenientemente el catálogo— permite, además, contemplar un siglo de historia de las mujeres en sus más variados aspectos. Se revela así al lector la situación social, política y cultural que vivió la mujer desde el último tercio del siglo XIX —momento en que el movimiento sufragista comienza a ser percibido como una amenaza por la sociedad occidental, que ve tambalearse sus arraigados fundamentos patriarcales—, hasta 1978, momento liminar en esa nueva etapa de la historia de España que viene dada por la instauración de la democracia.

Pero el catálogo *El voto de las mujeres 1877-1978* revela también al lector la preocupante carencia que sufrió la mujer durante décadas en el aspecto educativo. En efecto, la educación femenina que se heredó en el último tercio del XIX fue verdaderamente deficiente, como consecuencia de una sociedad que consideraba que la mujer únicamente necesitaba adquirir aquellos conocimientos necesarios para responder al prototipo que se esperaba de ella, y que no era otro que el del “ángel del hogar”. Condicionada por una concepción que juzgaba a la mujer encaminada biológicamente hacia la decisiva función de la maternidad, la instrucción que recibía era escasa y limitada, excluida prácticamente como estaba de la enseñanza superior, a la que no pudo acceder libremente hasta 1910. De hecho, no eran escasos en la época textos como el que sigue, publicado en 1882 por un hoy desconocido periodista cordobés llamado Norberto González (*Almanaque del Diario de Córdoba*): “Desista, pues, la mujer de abandonar sus graciosas faldas y su elegante sombrerillo por la severa toga y el antipático birrete del Doctor, y continúe siendo como hasta aquí, el ángel tutelar de la familia, la fiel depositaria de nuestras creencias religiosas, la compañera inseparable de nuestra vida, la que eduque el corazón de nuestros hijos inculcándoles los más puros sentimientos del alma: que si la mujer es bella cuando brilla en su frente un rayo divino de la sabiduría, es todavía más bella cuando se ve retratado en su rostro el pudor, la virtud y la inocencia”.

El bajo nivel educativo de las mujeres fue, de hecho, una de las razones que se argumentaron en el apasionante debate que tendría lugar en las Cortes españolas varias décadas más tarde, cuando, en el último trimestre de 1931, la diputada Clara Campoamor defiende con valentía la necesidad de extender el derecho del voto a una mitad de la población discriminada hasta ese momento: las mujeres. Según muchos diputados, la escasa formación intelectual de éstas las hacía más propensas a la influencia decisiva del conservador sector eclesiástico, que podía peligrosamente predisponer su voto. Finalmente, no obstante, se impondrían la cordura y el derecho a la igualdad, votándose favorablemente y aprobándose el sufragio femenino.

De todo ello da cumplida cuenta este libro, que, bajo la dirección global de Rosa María Capel, se estructura en siete partes, todas ellas, menos las dos últimas, profusamente

**E**l voto de las mujeres 1877-1978 es el catálogo de una exposición que, bajo el mismo título, se pudo ver en el Centro Cultural de Caja Granada en San Antón entre el 26 de enero y el 28 de febrero de este año 2004, y en la que se pretendía dar cuenta de la historia de un siglo de lucha por la consecución del voto femenino: “Aquí quedan reflejados los prolongados esfuerzos, anhelos y perseverancia

ilustradas: “La lucha de las mujeres por el voto”, “La mujer española entre la tradición y el cambio (1877-1936)”, “Feminismo y voto en España”, “Pioneras en la política durante la II República”, “De la Constitución de 1978 a la paridad” y “Cronología”, completándose todo ello con un apartado final de “Bibliografía”.

«**H**e recibido una carta vuestra, de la que he tenido gran gozo, [...] pero tendría más placer si disfrutara de vuestra presencia. Puesto que me decíais, señor, que no habéis recibido tiempo ha carta mía, por mi alma os digo, señor, que creo que no me lo decís tanto porque no creáis que siempre os las envío, a no ser, señor, que las cartas se pierdan[...] Como me decís, señor, que por esto mi corazón no se me va hacia vos, tan gran ansia tengo de cardaros bien la lana, señor, que si vos la tuvierais tan grande de mí como yo de vos, estaríais aquí antes de lo que estaréis...”

De este fragmento de una de las cartas que Serena de Tous, dama barcelonesa de nombre peregrino, escribió a su marido, entre 1372-1376, han tomado las autoras de la antología de reciente publicación *La vida escrita por mujeres*, la frase, *por mi alma os digo*, que da título al tomo I de la colección. Y, si una reseña bibliográfica se escribe con la intención de invitar a leer una obra, no me negarás, lector amable, que el texto precedente, por sí sólo, es un aliciente para acudir a esta antología con interés.

La carta, junto al diario y la autobiografía, es uno de los géneros que cultivaban las mujeres en los reinos cristianos medievales de la Península, por ello, varios de los textos recogidos son muestras de lo que hoy se llama en algunos círculos *escritura terapéutica*. Aparecen además textos literarios, con voluntad de estilo. Porque la directora de la obra, Anna Caballé, al darle el título general *La vida escrita por las mujeres*, ha querido incluir a aquellas que, habiendo poseído el privilegio de leer y escribir, desde su retrete, si eran damas, en su celda o en los *scriptoria*, si de monjas se trataba, se dedicaron a escribir, unas sobre lo que les era más cercano y otras sobre lo que intuían o imaginaban. Este tomo cuenta con cinco minuciosos estudios sobre la Edad Media y los Siglos de Oro, que cubren las etapas del proceso que llevará a las mujeres dedicadas a tan pacífica arte a adquirir conciencia de autoras.

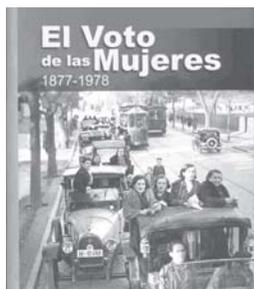
El tomo se cierra con las *Mujeres Ilustradas* conscientes del papel tradicional al que los varones del Siglo de las Luces las siguen relegando; pese a que promulguen la igualdad, el hombre no deja de ser el referente universal. Frente a ello, proclaman las ilustradas que *el alma no es hombre ni mujer* (subtítulo de esta parte de la obra) y la insistencia, la formación y el valor de algunas, como Josefa Aimar, M<sup>a</sup> Rosa Gálvez o M<sup>a</sup> Gertrudis de Hore, lograron que las mujeres comenzaran a soslayar su confinamiento ancestral para ocupar por primera vez en la historia los espacios públicos.

En el tomo II, las mujeres románticas toman el relevo de las dieciochescas y se enfrentan al discurso patriarcal romántico y a la formulación burguesa de la mujer como “ángel del hogar”. Porfían en romper el “pensamiento binario”: masculino / femenino, cabeza / corazón, que las reduce a la condición de hembras e intentan deshacer la ideología “logocéntrica” —Derrida *dixit*— para que las mujeres, como fuente de vida, poder y energía, lleguen a conseguir un lenguaje propio, meta que no divisarán hasta la segunda mitad del XX.

## El alma no es hombre ni mujer

Anna Caballé (dir.)  
**La vida escrita por las mujeres**  
Círculo de Lectores. Barcelona, 2003

M<sup>a</sup> Victoria Prieto Grandal

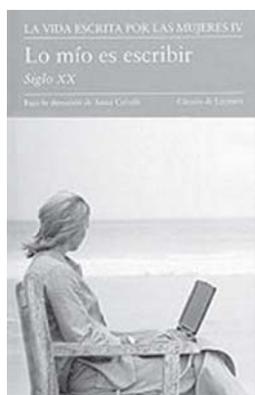


Lo cierto es que las escritoras del XIX consiguieron escribir y publicar más que nunca y gran parte de ellas clamaron contra la subordinación: *Pero, os digo, compañeras, / que la ley es sola de ellos, / que las hembras no se cuentan / ni hay Nación para este sexo...* afirma Carolina Coronado, una de las más excelsas poetas de nuestra historia, con Gertrudis Gómez de Avellaneda y Rosalía de Castro.

Se cierra el tomo II, *La pluma como espada*, con las *Modernas y apasionadas* damas del modernismo hispanoamericano o 'americohispano'. Las palabras de M<sup>a</sup> Eugenia Vaz, Delmira Agustini, Juana de Ibarbourou y Alfonsina Storni nos llegan con el lenguaje de la otra orilla, expresión de una voz nueva y libre (tan erótica en Delmira), aunque en los versos de estas poetisas haya todavía quejas y desgarros como las de "Juana de América": *Si yo fuera hombre ¡qué bartazgo de luna, / de sombra y silencio me había de dar! ...* Los tomos III y IV —*Contando estrellas* y *Lo mío es escribir*— constituyen una ingente antología de las escritoras del XX. En las introducciones se narra la aventura vital de aquellas que a principios del siglo tienen el valor de emanciparse y que encuentran en la escritura una forma de ganarse la vida, como la admirable Carmen de Burgos, o Elena Fortún. Una larga nómina de mujeres independientes, que ya habían comenzado a encontrar la palabra, disfrutaban en la II República de una época de libertad jamás alcanzada antes y sufren después los avatares y la tragedia de la Guerra Civil, que malogró vidas y esperanzas. Muchas escribieron en el exilio, otras, aquí, se dedicaron a la literatura de evasión. Pero no todas, porque, la jovencísima Carmen Laforet —fallecida el pasado 27 de febrero— gana el Nadal de 1944 con *Nada*, una lúcida novela, que ayuda a entender los años de la posguerra y que todavía sigue entusiasmando a lectores jóvenes. Estos dos últimos tomos son más ligeros en cuanto a las introducciones y más densos en número de autoras, porque a partir de 1977, a las escritoras consagradas, que no dejan de publicar, hay que añadir las creadoras más jóvenes que siguen con la pluma en la mano o el ordenador en el regazo. A las antólogas no les resulta fácil recoger la historia de un presente tan exuberante. Para casi toda la crítica literaria 'masculina', el asunto no resulta tan dificultoso: aparece daltónica ante tanta riqueza, y da la espalda a la imparable irrupción de las mujeres en el mundo de la escritura.

En esta antología la biografía, el análisis de la obra y la bibliografía van acompañados, cuando ha sido posible, de un retrato de cada autora, con lo que el equipo de especialistas ha logrado un *corpus* muy completo. Una valiosa aportación si tenemos en cuenta que hasta ahora sólo se habían llevado a cabo recopilaciones parciales desde que Manuel Serrano Sanz publicó *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas* (1903-1905), en los que agrupó a 1300 escritoras entre 1401 a 1833. Esta obra, pese a lo prescindible de algunos datos y opiniones curiosas, es la base para cualquier estudio sobre escritoras. Imprescindible para completar el siglo XIX (1834-1900) es la obra de M<sup>a</sup> del Carmen Simón Palmer *Escritoras españolas del XIX, manual biobibliográfico* (1991) que recoge a 1000 mujeres. En sintonía con estos esfuerzos se encuentran los más próximos de Amelina Correa, *Plumas femeninas en la Literatura de Granada (siglos VIII-XX)* y *Escritoras andaluzas (de 1300 a 1900)*, dirigida por Manuel Barrios.

Esta colección es un paso notable para hacer visibles a las mujeres que han ido a la búsqueda de un lenguaje propio que rompa el mandamiento de silencio que las mantuvo miles de años apartadas de la tradición escrita y de la historia. ■



## Poemas para una calle en guerra

Izet Sarajlic

Una calle para mi nombre

Ayuntamiento de Lucena. Lucena, 2003

José Carlos Rosales

La poesía de las cosas sencillas ha perdido el prestigio que tuvo en el pasado. Tal vez la causa esté en esa estúpida costumbre creciente de confundir las cosas sencillas con las cosas superfluas o insulsas. La sencillez nunca estuvo reñida con la profundidad, como tampoco tendríamos que confundir la sencillez con lo volátil, con lo fácil. Y el poeta serbocroata Izet Sarajlic (Doboj, 1930-Sarajevo, 2002) lo sabía muy bien. Y, además, lo tenía tan asumido, que no se olvidó de esta estimable actitud cuando, acosado por la muerte y la infamia que asolaron hasta hace muy poco su país, tuvo que dar cuenta del horror de la guerra sin olvidarse de las cosas sencillas: "Hace ya treinta horas / que las granadas nos llueven / de todas partes. // Una de ellas / acaba de sobrevolar / este poema. // Ha sido lanzada desde Mrkovici / donde antes de la guerra cogía margaritas / con la mujer que amo" (p. 89).

A pesar de haber sido traducido a distintas lenguas europeas (por ejemplo, al alemán, por Hans Magnus Enzensberger; y al ruso, por Joseph Brodsky), Izet Sarajlic, uno de los mayores poetas contemporáneos de Bosnia Herzegovina, no contaba, hasta la aparición de esta deslumbrante antología, con ninguna traducción de su obra en nuestro panorama editorial. Misterios de la vida literaria, cada día más atenta a las fruslerías del primero que pasa. Porque los poemas recogidos en la antología de *Una calle para mi nombre* van más allá de la mera coyuntura estética o social: expresan la rebeldía ante el espanto de la guerra y el desolado afán de vivir civilizadamente cuando la barbarie impone sus mentiras y sus desgarros. Son poemas dolorosos y trágicos, pero también son poemas en los que el vitalismo ha encontrado un lugar a salvo de la infamia de los cañones. Por ejemplo, leamos las primeras estrofas del poema titulado "Último tango en Sarajevo": "8 de marzo del 94. / La Sarajevo amorosa no se rinde. / Sobre la mesa la invitación para el baile matutino en el 'Sloga'. / ¡Y, por supuesto, vamos! // Mis pantalones están un tanto deslucidos / y tu vestido no es de Vía Véneto. / Pero nosotros no estamos en Roma, / estamos en guerra". El poema continúa con la petición de un baile a la mujer de Sarajlic por parte del general bosnio Divjak que, recién regresado del frente, tiene sucias sus botas: "Cuando te dice ¿bailas? te sientes confundida. / Es la primera vez que bailas con un general". Después la pareja se queda sola bailando un tango que podría ser el último. Y el poema concluye: "Nos da vueltas, cansados, la cabeza. / Amor mío, se acaba nuestra maravillosa vida. / Lloro, lloro, si quieres, no estamos en Vía Véneto / y tal vez sea éste nuestro último baile" (pp. 107-108).

La emoción y el acierto de los magníficos poemas de Sarajlic se eleva por encima de las circunstancias en las que se escribieron. Sin atarse a ellas, pero sin ignorarlas, el autor de *Una calle para mi nombre* ha encontrado el modo de hacernos comprender algo tan evidente como invisible: la guerra está ahí, y lamentablemente forma parte de la vida. Como la muerte: "En Bosnia / encontrar un vaso de orujo / es infinitamente más difícil / que encontrar la muerte" (p. 91).

La enunciación depurada y desnuda de sus versos; la capacidad constante de mirar las cosas; la fidelidad a la belleza y al amor, a la libertad innegociable y al país definitivamente imaginario de Yugoslavia, son el fértil engranaje con el que este poeta bosnio construye unos poemas cargados de honradez y de sentido, pero también de imaginación y de ironía, de humor, de belleza: "Paseo por la ciudad de nuestra juventud / y busco una calle para mi nombre. // (...) No hace falta que tenga mucho verde, / ni árboles, ni pájaros propios. / Lo importante es que en ella un perseguido, / sea

.../...



.../...



hombre o perro, pueda hallar refugio. / Sería maravilloso que estuviera empedrada / pero tampoco es esto lo que importa. // Lo más importante / es que en la calle que lleve mi nombre / no le suceda nunca a nadie una desgracia” (pp. 54-55).

Vale la pena detenerse en esta antología, tenerla cerca siempre. Precedidos de un cálido prólogo de Juan Vicente Piqueras y cuidados con esmero por Lara Cantizani—director de esta preciosa y precisa colección de las *4 Estaciones*—los poemas de Izet Sarajlic han venido para quedarse. Ojalá pronto vengan más. ■



## Preguntas dibujadas

Álvaro Siza  
Imaginar la evidencia  
Abada. Madrid, 2003

José Miguel Gómez Acosta

misma un claro posicionamiento frente al proyecto de arquitectura. El dibujo se revela de este modo como una forma de afrontar interrogantes y, a la manera de una caligrafía imperfecta de la que no conocemos todas sus claves, permite en su lectura el ejercicio ágil del recuerdo. Como una sutil autobiografía construida, la voz de Siza, transcrita tras varias sesiones de grabación, desgrana en pequeños saltos encadenados una evolución arquitectónica marcada por la continua reelaboración de los conceptos.

Los diferentes proyectos abordan, en un primer nivel, la relación que existe entre construcción y naturaleza, así como las características particulares de algunas obras: desde la vivienda unifamiliar hasta el concepto de museo, de iglesia, o las claves del urbanismo y el diseño. Sin embargo, detrás de esta primera visión aparece una reflexión profunda producto de años de experiencia y de la inagotable puesta en duda de las aparentes certezas. Algunas frases, que sin proponérselo funcionan perfectamente como máximas, delimitan la situación de la arquitectura de Siza: “*Muchas veces construir en un lugar muy bello equivale, de hecho, a destruirlo*”. Hablamos de una obra que entiende la arquitectura como una continuidad que desde el objeto se expande hacia su entorno; es decir, la relación que parte de distintos espacios hasta su encuentro con la naturaleza. Por otro lado, la presencia del usuario, su aportación, el análisis de sus hábitos, aspiraciones y necesidades, nos conducen a la funcionalidad de un programa inestable. En último lugar aparecen las escalas de la arquitectura, desde el territorio al diseño de interiores. La construcción de un lugar, la flexibilidad necesaria para salvar el salto existente entre planeamiento y proyecto, constituye un paseo sobre la idea de ciudad y su particular *estrategia de la memoria*.

Y entrelazando todo este discurso, el dibujo ligero de Álvaro Siza. Si analizamos su obra gráfica parece claro que el dibujo trasciende como mero vehículo al servicio de la arquitectura para convertirse en un lenguaje autónomo, en una actividad intelectual. El dibujo se convierte en un modo de fijar la atención, de trabajar las ideas, de expresar impresiones desde la subjetividad. La continuidad existente entre el dibujo y el proyecto permite que, aun funcionando perfectamente por separado, su encuentro provoque una auténtica revelación. Y, en un tercer nivel de relación, la palabra representa la manera de hilvanarlos, de coserlos perfectamente. Desde este libro nos acercamos una vez más a la obra de Álvaro Siza como un complejo entramado de tex-

tos. Y cada texto, ya sea escrito, dibujado o construido, intenta nacer desde la necesidad en busca de un significado auténtico. Quizá sea por eso que su obra, escrita, dibujada o construida nos regala la capacidad de *redescubrir la mágica extrañeza, la singularidad de las cosas evidentes*. ■

Jorge de Satrústegui no es antropólogo, pero comparte las intenciones y los principios antropológicos más importantes: la empatía y la mirada relativista que cuestiona lo propio tanto como lo ajeno, y que en su mirada del detalle pretende ahondar en las raíces del Hombre.

Jorge de Satrústegui sí es africanista, es decir

## Azar y destino

Jorge de Satrústegui  
Oráculo africano. El espíritu de la vida

Kulivali. Madrid, 2002

Martín G. Ullate

tiene esa sed de conocimiento por un continente, una cultura, la negro-africana que como a otros nos ha cautivado y calado hasta los dientes. El autor de este libro es además medio-africano. Kulivali—que así se hace llamar también— ha hecho suya esa cultura a martillazos de tiempo y de vivencias. Pero como buen occidental que es, hace nuestras sus vivencias, nos las muestra al alcance de todos, no sólo en esta obra, también en una página web donde se puede leer el primer capítulo y otros comentarios sobre la misma (<http://humano.ya.com/kulivali/>).

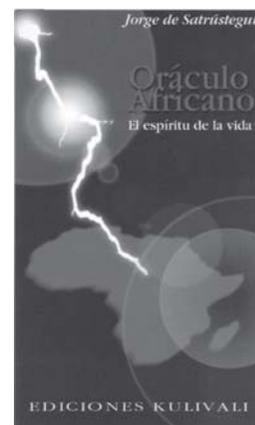
Por eso se dice de su novela que es antropológica, porque todo esto está plasmado en *Oráculo Africano*. Pero además, y gracias probablemente a que no es antropólogo, la historia es asequible para jóvenes y mayores, para africanos y occidentales, para todos los públicos. Tiene ese don de lo bello sencillo.

Tengo por costumbre preferir no saber nada de los libros que voy a leer o las películas que me dispongo a ver, por eso me obligo a no contarles nada de la historia. Pero sí puedo anticiparles que trata, a través de un nutrido elenco de personajes, temas clave para la comprensión de la cultura africana, y el momento histórico en que ésta se encuentra con la cultura occidental y recurre a la guerra para librarse de su yugo.

La guerra africana, como sus particularidades, —la guerra por la independencia del Congo—, es un tema muy bien tratado en este libro, por alguien que la ha vivido muy de cerca, como el amor africano, también con ciertas particularidades que suelen confundir al occidental, quienes tenemos una idea diferente del amor y de la guerra.

El hombre blanco tiene en África caras muy distintas. La que nos muestra el autor es la del militar español (vasco) en África, un personaje que porta los rasgos típicos con que definen al español del norte emigrante en otras latitudes: ingenuo (aunque sólo sea para mostrarnos la inteligencia silenciosa y sibilina del africano, su agilidad mental, que es capaz de engañar y manejar al blanco a su antojo), y noble (¿quizás, demasiado?, se pregunta uno después de conocer las vilezas que se cometen en las guerras).

Bien muestra también, Jorge de Satrústegui en su novela, la nobleza africana y penetra en el ethos, en lo más profundo de la cultura negro-africana con agudeza, para mostrar eso que es más africano, eso que es más humano: la ambigüedad y la contradicción, la creencia y la razón, el orden y el caos, el destino y el azar. ■



## La razón de las palabras

Yves Bonnefoy  
La nube roja  
Síntesis. Madrid, 2003  
Las tablas curvas  
Hiperión. Madrid, 2003

Fidel Villar Ribot

a pesar de los larguísimos plazos de tiempo que se concede entre una obra y otra.

*La nube roja* resulta un volumen parcialmente heterogéneo en su concepción y ello no por culpa de su autor sino de los editores-traductores ya que, bajo este título en castellano, se han seleccionado —y sin nota previa alguna que lo aclare— ensayos pertenecientes originalmente a dos obras bien distintas, *La nuage rouge* (1977) y *Dessin, couleur et lumière* (1995). Ignoramos pues los motivos de tan atrabiliaria decisión, máxime cuando es de sobra conocido que cada obra de Yves Bonnefoy tarda en fraguarse y su autor la cuida hasta el último detalle. Está claro que cada una de las obras mencionadas es válida por sí misma —sus contenidos, como siempre, son tan lúcidos como modélicos— y no parece necesario, ni estar por ello justificado, que se haga una expurgación para un producto nuevo. Téngase en cuenta, por ejemplo, que de los veinte ensayos originales de *La nuage rouge* aquí se eligen sólo ocho.

En todo caso, *La nube roja* puede ser considerada como una aproximación en castellano a la ingente labor crítica de Bonnefoy. Aquí se reúnen ensayos —trabajos sueltos, prólogos, introducciones para catálogos, etc.— sobre artistas tan diversos como Mondrian (el que da título genérico), Morandi, Hopper, Chirico, Giacometti o el fotógrafo Cartier-Bresson junto a Mantenga, Bellini, Duthuit, Elsheimer, Delacroix o Goya. Cada uno de estos textos constituye una meditación estética realizada desde claros y firmes postulados teóricos que se alejan del mero comentario. Sin lugar a dudas, Bonnefoy nos introduce en los entresijos de las actitudes de los creadores a partir del análisis de una obra. El rigor de sus propuestas resulta obvio, abriendo maravillosas ventanas a las miradas que se pueden deparar al panorama del arte. Y es que el autor dice mucho más de lo que escribe.

*Las tablas curvas*, por su parte, es una culminación más en la obra poética de Yves Bonnefoy. Su palabra instaaura, más allá de la evidente parcialidad de toda percepción (el territorio del Yo), una cosmogonía universal en la que el hombre está indeleblemente ceñido a la Naturaleza: “Que ce monde demeure! / Que l’absence, le mot / Ne soient qu’un, à jamais, / Dnas la chose simple”.

La vida es un acto del tiempo y el ser humano ha de asumir su caducidad con la misma naturalidad y sencillez que se le ofrecen las presencias que constituyen la realidad: “A peine si / je sais, sur ce chemin, / Que j’existe encore”.

En otro trabajo (“L’Acte et le lieu de la poésie”, *L’Improbable*, 1980) el escritor dejó bien clara cuál era la función de la palabra poética: “La parole peut bien, comme je fais maintenant, célébrer la présence, chanter son acte, nous préparer en esprit à sa rencontre, mais non pas nous permettre de l’accomplir”.

Y, al igual que los libros poéticos anteriores, *Las tablas curvas* se plantea como la sólida unidad

de un compacto ciclo: de ahí su vastedad y su asombro detenido en las pormenorizaciones. Son en total seis secciones las que conforman el volumen.

Nos encontramos pues ante otro nuevo hito literario de uno de esos poetas esenciales e imprescindibles en el panorama cultural que nos acoge. Y siempre todo nos conduce inapelablemente al centro exacto de la cuestión: “La beauté même, en son lieu de naissance, / Quand elle n’est encore que verité”.

## La afirmación de la vida

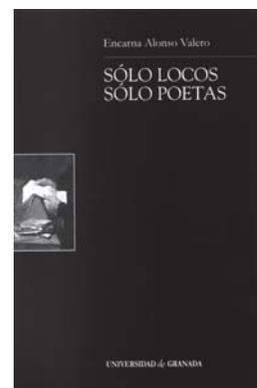
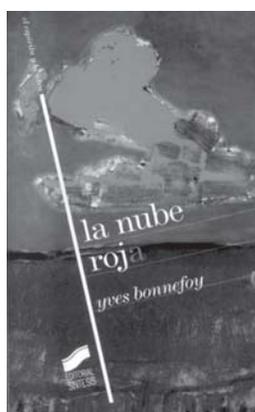
Encarna Alonso Valero  
Sólo locos, sólo poetas (sobre Nietzsche en la joven literatura)  
Universidad de Granada. Granada, 2003

Sonia Fernández Hoyos

Posiblemente, la historia de la literatura ha sido reticente ante la «renovación» de metodología y terminología crítica. Múltiples testimonios podrían aducirse, pero basten dos para señalar la crisis de esta historia a finales del siglo XX: la famosa *retractatio* de René Wellek al final de un artículo titulado «El ocaso de la historia literaria» (en *Historia Literaria. Problemas y conceptos*, Sel. S. BESER. Barcelona: Laia, 1983, pp. 259-260); y las críticas a esa historia en H. R. Jauss en *La literatura como provocación* (Barcelona: Península, 1976, pp. 133-137 y ss.). Como bien conoce y padeció Juan Carlos Rodríguez en su *Teoría e historia de la producción ideológica* (Madrid: Akal, 1974) al denunciar palabras-conceptos vacíos y construir una nueva crítica. Así pues, *renovar* es un empeño que choca contra el estatismo academicista.

Valga, pues, este preámbulo para decir que Encarna Alonso se sitúa en la estela de Sobejano y su más que documentado *Nietzsche en España*. (Madrid: Gredos, 1967. BRH. Ests. y Ens., 102), que abrió y estableció una senda para aprehender la compleja producción literaria de los años veinte desde la presencia y lectura nietzscheanas. Y es que el teórico enseñaba un *realismo* que tenía que facilitar la *despedida*, el rechazo de un idealismo que impedía lo que denominó una voluntad de poder... carente de ideal: la modernización del engaño y, por tanto, la aparición del vacío como abismo en el que estamos inmersos.

Claro que la aproximación de Encarna Alonso parte de la imprescindible lectura de Sobejano, y es que para nuestra ensayista la escritura-ensayo es también, en el sentido de Nietzsche, el poder de transformar e innovar en un corpus científico siempre reticente ante el eterno retorno de lo idéntico. Más allá del pragmatismo e instrumentalismo, ayuda a leer críticamente los acontecimientos: a través de una estructura tripartita y una escritura caracterizada por la fluidez: *Sólo locos, sólo poetas* constituye un ejemplo de lectura precisa, minuciosa de F. Nietzsche y de la importancia que su propuesta teórica ha tenido en las vanguardias y en la llamada ‘joven literatura’. Así, la primera parte, «EL ARTE Y LA AFIRMACIÓN DE LA VIDA» (pp. 7-31), sienta las bases y repasa los conceptos nietzscheanos más decisivos para entender la contemporaneidad y cómo en España Gómez de la Serna y Ortega y Gasset ejercen el papel de «catalizadores» de ese ideario en relación con los jóvenes escritores coetáneos. El punto de partida nietzscheano como «teorizador básico de las contradicciones de la modernidad en la que se sitúan las vanguardias artísticas» (p. 15), queda justificado en el texto. En la segunda parte, más extensa, «LA POESÍA Y LA VIDA» (pp. 33-99), se recuperan los conceptos de vitalismo y de cuerpo y se analiza su presencia en textos tan significativos como *Sobre los ángeles* (o la crisis del sujeto creador), *Un río, un amor* (en el que la negación del Dios cristiano



.../...



representa uno de sus rasgos más determinantes; la muerte de Dios desemboca en la fragmentación y la pérdida del yo), o *Poeta en Nueva York*. Esto es, Alberti, Cernuda, García Lorca..., pero también Aleixandre, cuyos poemarios *Espaldas como labios* y *La destrucción o el amor* «son ejemplos claros de la asimilación del ideario más radical de Nietzsche» (p. 68) y J. Guillén (en *Cántico*). Junto a estas manifestaciones poéticas, destaca J. Bergamín con *El cobete y la estrella*, en el que Nietzsche es antecedente decisivo y se sitúa conscientemente en los límites razón / locura; a través de su particular discontinuidad genérica y sus aforismos constituyen una muestra del pensamiento nietzscheano (pp. 93-95). «LA TRAGEDIA DEL NACIMIENTO. SOBRE EL TEATRO DE FEDERICO GARCÍA LORCA» (pp. 101-127), tercera parte del libro, aborda una de las líneas de investigación más controvertidas en los estudios lorquianos (y a la que Alonso Valero se ha dedicado con anterioridad), sólo que en este caso la comprensión de Nietzsche propicia otra lectura del teatro de Lorca, desvela ciertos matices, tradicionalmente muy discutidos. Así, si *Yerma* constituye la necesidad de volver a la tragedia (algo que había apuntado en *Bodas de sangre*), la presencia de Nietzsche es insoslayable incluso en los textos de poética teatral (como la *Charla sobre teatro*), pero, sobre todo, en el llamado «teatro imposible». A este respecto, el análisis del famoso diálogo de la figura de Pámpanos y la figura de Cascabel supone uno de los momentos álgidos de *Sólo locos, sólo poetas* por cuanto explica (desde una perspectiva nietzscheana y tamizada en algún momento por las precisiones de Deleuze) el dolor, la crueldad, el sufrimiento... presentes en *El público*. Nietzsche había afirmado: «Si algo va a quedar en la memoria, tiene que estar marcado en la piel: sólo aquello que nunca cesa de doler permanece en la memoria». Un dolor que, curiosamente, y al igual que la consideración del mundo como teatro y la capacidad de creación, desemboca en la afirmación de la vida, tal como concluye nuestra autora su ensayo, aunque no aduzca esta cita.

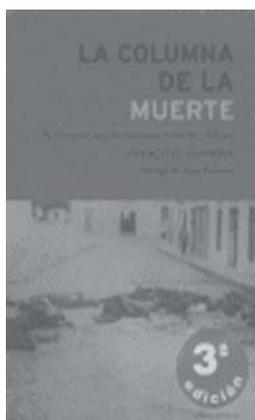
La historia del discurso literario se descompone en lo acabado, una historia que Nietzsche llamó 'museal', que sirve más a la distracción y la decoración que a la concentración y la vitalización para la que proponía una historia 'cínica' y crítica: las actitudes 'oblicuas' que propician formas de verdad y el conocimiento más allá de la literatura como bien 'supremo' o 'espiritual' o 'vanguardista' o, más pedestre todavía, bien de consumo o instrumento de engaño. En definitiva, ámbitos de investigación en los que Encarna Alonso no muestra sólo como objetos o formas interesadas o implicadas de investigación..., sino como ámbitos de conocimiento y teoría crítica en los que la memoria se impone al vacío de la reiteración. ■

clases (1936-1939) y de la postguerra (1939-1975) que la prolonga y mantiene.

En efecto. He ahí algo que empecinadamente no se quiere saber: de una parte, la contumacia de los hechos, que ni se borran ni desaparecen; y de otra, la decidida, la arriesgada convicción de investigarlos, la más peligrosa decisión de ponerlos sin tapujos al descubierto. Descarnadamente al descubierto. Cuando todos los poderes de clase, todos los aparatos de Estado, toda la acción organizada y orgánica del dominio del fascismo en España: en primer lugar, produjeron los hechos, aquellos hechos y no otros; esto es, el golpe de Estado del 18 de julio de 1936, el levantamiento en armas de la oficialidad africanista del ejército como dirección de fuerzas coaligadas contrarrevolucionarias, la contrarrevolución, una conjunción de efectivas fuerzas de choque militarizadas que en sistemáticas "operaciones de limpieza" cumplían las "órdenes" (superiores; imperativas, como diría Ortega, don José Ortega y Gasset, el ideólogo en jefe del liberal fascismo, esto es, fascismo en la teoría; unas órdenes de clase, en definitiva, de la clase burguesa en bloque a la que todos ellos servían, con distinto pero orgánico "destino", "puesto" de mando o ejecutivo de tales "órdenes" clasistas) de "aniquilar", de "exterminar" al campesinado y proletariado, y desde esa masacre primera (extendida con la guerra, y mantenida su mecánica aunque sin embargo cumplida con otros aparatos y más acciones directas e indirectas del Nuevo Estado, como los "juicios" de guerra sumarísimos, los fusilamientos, los campos de concentración, las cárceles) igualmente (estatalizadas las órdenes; estatalizadas los ejecutores) también matar y asesinar a cuantos "elementos" sociales se considere "perniciosos" e "infectos", "enfermos", "contagiados", "degenerados", "débiles" en su democratismo y liberalismo; esto es, el Glorioso Alzamiento Nacional, la Cruzada de Salvación, el Movimiento Salvador, "movimiento depurador del pueblo español" que en esta "contienda magnífica que desangra a España" (Peman dixit) "limpia" (y sin duda, da esplendor) y "desinfecta el solar patrio" de "las hordas marxistas", la "horda de asesinos y forajidos", "la horda roja", la "anti-España".

En segundo lugar: produjeron la propaganda que los encubría, que justificaba aquel exterminio político social, que legitimaba aquel colectivo asesinato de clase, que legalizaba aquel histórico crimen de Estado, que imponía el terror y la represión sociales, que instituía el miedo y el sometimiento como norma de vida, y el servilismo como función única del cuerpo de funcionarios ideológicos (los Fics) e intelectuales puestos al trabajo de "prensa y propaganda". Porque, "la propaganda, ese arma terrible que hoy se utiliza en la 'guerra fría', se manejó desde el primer día de un modo extraordinario. El General Queipo, paladín de la Cruzada, el que la usa como nadie, a costa de un esfuerzo personal. "Por la radio conocían los rojos nuestros triunfos, que no podían negarles sus dirigentes, y el bienestar en zona nacional. En más de una ocasión, las amenazas que el General les dirigiera, [sic] sirvieron para desmoralizarles y que abandonaran sus propósitos de defender tal o cual ciudad, poniendo tierra de por medio antes de la llegada de nuestras fuerzas. Díganlo, si no, los casos típicos de Huelva y Carmona". (Sobre "las enseñanzas y consecuencias" de *La guerra en los frentes del Sur*, José Cuesta Monereo, Teniente General Jefe del Estado Mayor Central del Ejército y antiguo Jefe de Estado Mayor del Ejército del Sur, en *La Guerra de Liberación Nacional*, 1951).

"La propaganda", pues, del terror fascista que tan eficazmente "se manejó desde el primer día de un modo extraordinario", "arma terrible que" hoy mismo también "se utiliza": "díganlo, si no, los casos típicos" de Pío Moa y César Vidal entre otros, como adalides actuales y epigonías de ese propagandismo reproducido "desde el primer día de un modo extraordinario" por cuantos serviles funcionarios encuadró las sucesivas Direcciones de Prensa y Propaganda del fascismo en España. "Los casos" tienen nombre y apellido (cfr. Rodríguez Puértolas, *Literatura fascista española*, 1986), en una lista larguísima llena por los "alias" famosos



## Nuestra memoria histórica

Francisco Espinosa  
La columna de la muerte.  
El avance del ejército franquista  
de Sevilla a Badajoz  
Crítica. Barcelona, 2003

José Antonio Fortes

En la primavera de 2003, Francisco Espinosa pudo por fin publicar sus investigaciones de más de veinte años. Su trabajo final lo ha titulado *La columna de la muerte*, con un subtítulo de inequívoca ubicación histórica, *El avance del ejército franquista de Sevilla a Badajoz*, destinado sin embargo y casi redundantemente por igual a ilustrar tanto a la "inmensa mayoría" como

a la "inmensa minoría" de los españoles del siglo XXI que ignoran, todavía, la más elemental y estricta historicidad del genocidio político social perpetrado en España por la burguesía y su dominio fascista durante los años de la guerra de

de nuestra literatura (“los” Cela, Rosales, Torrente Ballester, etc.) y nuestro intelectualismo (“los” Laín Entralgo, Tovar, etc.) e historiografía (“los” Aznar, Arrarás, Ruíz Albéniz, etc.) de los “años oscuros” de guerra y postguerra, pero también (por las mismas razones) de los años de la falsa “transición de la dictadura a la democracia”, que culmina con los “alias” de los Fics más famosos del pensamiento único, esa “inmensa minoría” de dirigentes e intelectuales orgánicos del capitalismo real (cfr. J.A. Fortes, *La guerra literaria*, 2003), que ejercen sus funciones de clase tanto en los años del usufructo socialdemócrata (1982-1996) de los aparatos de Estado, como durante su continuación en los años del nacionalpopulismo (1996-2004) en el gobierno de la Nación, España, “Una, Grande y Libre” como se sabe, lo que tanto monta/monta tanto para “el caso” del dominio ideológico de clase que nos ocupa.

Cuya conjunción de lugares y de acciones, cual pinza terrorífica de una única tenaza [sic], produce a su vez (ha producido y reproducido) e impone una hegemónica desmemoria, una socializada ignorancia histórica. Para un permanente asalto a la razón. Para el sometimiento de la “inmensa mayoría”. Para un dominio reaccionario e involucionista, cuando no soberbia y abiertamente de fascismo democrático. Sólo rotos, sólo derrotados con la fuerza y la radicalidad de un conocimiento estricto, documentado, riguroso en la materialidad de los hechos históricos redescubiertos. Como lo hace *La columna de la muerte*, que en la más sólida línea de estudio e investigación (Southworth, Reig Tapia, Casanova), irrefutablemente expone y demuestra cuantas afirmaciones fundamentales hasta aquí he escrito en esta noticia admirativa del libro. ■

## Trabajar con la naturaleza, y no contra ella

**Industria como naturaleza. Hacia la producción limpia.**  
*Los libros de la Catarata. Madrid, 2003*

Rafael Hernández del Águila

La obra a que nos referimos supone un esfuerzo colectivo digno del mejor encomio, dados los resultados obtenidos. El origen de la misma estuvo en unas Jornadas sobre Prevención de la Contaminación y Producción Limpia, celebradas en Zaragoza en 2001. Pero los contenidos de aquellas ponencias y materiales se han ampliado considerablemente, siendo el resultado, en nuestra opinión, una de las mejores introducciones que puedan encontrarse en España sobre las relaciones entre producción y Medio Ambiente. Desde la documentada reflexión que abre el libro a cargo de Jean Paul Deleage sobre «La ecología científica. ¿De la Naturaleza a la industria?» a los ejemplos concretos sobre experiencias prácticas en producción más eficiente, la obra hace un interesantísimo recorrido en diecisiete capítulos por el estado de la cuestión. Pese a ser una obra colectiva, los contenidos no pierden un hilo conductor que discurre sin problemas a través de un campo de análisis que aúna la ciencia, la reflexión, las alternativas tecnológicas o la ética. Para los ya interesados por temas ambientales el libro es una magnífica oportunidad de confirmar conocimientos o preocupaciones o de tener información de última hora, venidas de especialistas indiscutibles. Para los más profanos, esta obra constituye un muy buen cimiento para adentrarse en un ámbito de importancia inusitada: el de la conflictiva,

Redactamos esta nota con la esperanza de que el libro reseñado tenga la difusión que su calidad exige. No son tan frecuentes las obras que de una manera tan documentada, sintética o clara nos pongan al día de las perspectivas y límites de campos de debate complejos y tergi-versados como el del Medio Ambiente.

La obra a que nos referimos supone un

necesaria y ya comenzada compatibilización del desarrollo humano y de la sostenibilidad ambiental. Desde la amplitud y solvencia de los enfoques y temas tratados, el lector del libro, pertenezca a la primera o segunda categoría citada, saldrá indudablemente enriquecido y con capacidad para la opinión razonada y razonable, de la que tan necesitado está el debate ambiental. Después de leer el libro sabemos que la producción limpia es algo más que una utopía o un capricho de sectores muy restringidos ligados al activismo ambiental. Es una auténtica e irremediable necesidad, que, pese a las dificultades, ya está puesta en marcha y de cuya extensión dependen las posibilidades reales de un futuro que no arrase la base material de la que depende la supervivencia, bienestar y sentido del desarrollo humano.

Estamos ante uno de esos pocos casos en los que un libro se convierte en una joya de valor plural. Y como suele suceder casi siempre esa joya ha pasado desapercibida en el panorama crítico de su recepción pública.

Se trata de una extensa antología poética cuyo tema es España, no tanto desde una perspectiva histórica o política —con lo que podría acarrear de reivindicación o de propuesta dialéctica exclusivamente ideológica— como desde un punto de vista del recreo gozoso del paisaje, por supuesto más allá del mero esteticismo impresionista. En efecto, *Antología poética del paisaje de España* es un libro que no tiene desperdicio puesto que los antólogos asumen la dificultad de procurar mostrar un carácter transdisciplinar desde los previos postulados literarios. La cuestión consiste en abarcar miradas sobre todo aquello que constituye el elemento compositivo del paisaje. Esto es, teniendo presente que el paisaje es un fenómeno englobador que, habitado incluso, traduce el panorama en sensaciones y las miradas en palabras, y lógicamente el cuadro resultante en vivencia. Y es que la poesía demuestra que mirar y ver no son la misma cosa —mirar es un ver activo— de la misma forma que naturaleza y paisaje tampoco son la misma cosa. En última instancia el paisaje es la naturaleza culturizada por el contacto del hombre. La poesía transforma las apariencias en detalles revelados que sirven para pensar, para proponer, para identificar o para soñar.

La *Antología poética del paisaje de España* se estructura como una secuencia de seis grandes secciones básicas que tienden a ir desde la geografía física a la geografía humana, mostrando, al final, que todo paisaje posee un alma que la poesía sabe extraer: “Esta España nuestra: idea de España”, “El mar, siempre el mar”, “Relieve: montañas, valles y campos”, “Climas y vegetación”, “Ríos y cuencas” y “Gentes, pueblos y ciudades con historia”.

El libro ofrece lo mejor que puede tener una antología. No habiendo escatimado espacio por parte de la editorial —más de cuatrocientas páginas en cuidada encuadernación—, el libro puede abrirse por cualquiera de las secciones, por cualquier página y el lector se dispone a descubrir cómo cada poeta ha resuelto su contemplación y su experiencia del paisaje.

Los dos compiladores dan muestra más que patente de haber hecho una lectura atenta y detenida de la poesía española, desde el Renacimiento (Garcilaso) hasta los llamados Novísimos (Guillermo Carnero). Esto es: desde que sepamos que existe presencia literaria del paisaje y, sobre todo, del sentimiento del paisaje. Como es obvio, se podrían añ-

## Mirar

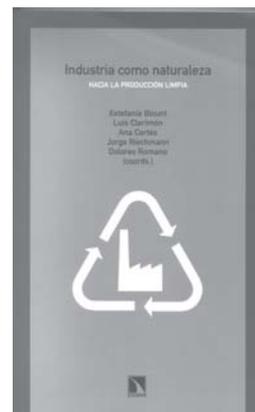
### con las palabras

Cayo González Gutiérrez, Manuel Suárez González (ed.)

**Antología poética del paisaje de España**

*Ediciones del Centro. Madrid, 2001*

Jacinto del Campo





dir muchísimos otros textos referentes a este asunto —de hecho los antólogos proponen una lista de poemas que se podrían añadir— ¡Faltaría más! Por fortuna nuestra poesía es rica en muchas cosas y el tema del paisaje no iba a ser menos. Pero lo que es innegable es que los textos recogidos aquí son suficientemente representativos. Y eso es ya todo un ejemplo. ■



## Del Eros al mito

Carmelo Sánchez Muros  
*La danza de los dones*  
Silene. Granada, 2001

José Ortega Torres

La trasposición mítica del tema del amor puede valer como una posible lectura de este libro, estructurado siguiendo las estaciones del año; el autor nos sitúa al comienzo a los Amantes en la Primavera ante las puertas de Babilonia: “... cual arpas astadas y secretas / (que) despiertan al deseo dedos musicales” (p. 15), sorprendente imagen que nos recuerda la alucinante visión de el Bosco en “El jardín de las delicias”. Visión ésta que se subraya cuando el poeta insiste en “... los ricos lechos con fiebre de monarca / (donde) la pasión se desborda en cauces milenarios” (p. 16). Este espacio inicial se enmarca desde el mediodía (p. 13) a la noche (p. 17), entre una exuberante escenografía cosmovisionaria de “toros”, “esfinges”, “delfines”, en donde el “agua” presenta un protagonismo primordial. A continuación se nos acerca en primer plano al Amante en el escenario del Verano, galopando hacia el deseo “por el pulso del viento” (p. 21). De nuevo el “deseo” enclavado en imágenes de sorprendente fuerza erótica, intensifica su presencia. Pero no basta la descripción del Amante visto como “asceta” y como “místico” para que ello excluya el que su “carne” esté “a flor de encuentro” (p. 21). Aunque, a continuación, el misterio de lo desconocido difumina el sentido mítico de la escena: “Ninguno lo conoce. Nunca dijo su nombre” (p. 22). En el poema siguiente la Amante aparece ante el Amante: “ácuea de rocío, extraña ante la luna” (p. 23). Es de subrayar cómo el contexto poético se sitúa en el ámbito activo del lenguaje, frente al tópico: amado-amada, a lo que se añade el contraste mítico: “extraña ante la luna”, cuando el plano femenino suele situarse acorde con el satélite nocturno. Pero volvamos al encuentro de los amantes, enmarcados en insólitas imágenes, dentro de ese espacio mítico tan singular. Ella aparece como “rosal de nata”, mientras él se acerca como “nervio de agua” (p. 23). Se inicia el Otoño con un cambio de perspectiva: el discurso poético pasa de la 1ª persona identificada con el Adán caído: “soy culpable del Árbol de la Ciencia / ... / soy la ira, la locura” (p. 29/30), hasta la autoacusación trágica: “me avergüenzo de ser el arca de la sangre” (p. 30). Sin embargo estos datos negativos parecen ser superados ante una “sutil causa” a la que Adán alude como: “sierpe de aroma (que) se enlazó a mi cintura” (p. 30). En el siguiente poema se pasa al tú, pero expresado desde fuera del contexto poético: “ahora que me hablas en los signos del agua / como una acequia oculta por verdes laberintos” (p. 31). Se insiste, de forma reiterativa, en el “ahora”; de forma que se ha pasado del ámbito mítico del “entonces” (incluido dentro del texto), a la realidad presente (situada fuera del texto). Tras este paréntesis de cambio estratégico en la perspectiva, volvemos al entorno mítico, o si se quiere, más en concreto, al trasfondo bíblico-literario ya que la referencia al *Cántico espiritual* de S. Juan de la Cruz (“el mosto de granadas gustaremos”) se nos aparece como tácito homenaje cuando ambos Amantes “tras de los miradores”: “muerden el fruto del árbol del granado” (p. 34). Finaliza el libro con el Invierno; aquí los Amantes aparecen situados en “las ruinas del viento”, con lo cual ahora prevalecen connotaciones

sombrías: “niebla”, “tundra nocturna”, “carne oscura”, “sombras (que) engullen” a los Amantes (p. 37/38). A continuación este conflicto se agudiza, ya que sombra y luz (noche y alba) entran en colisión dramática con “habla” y “silencio”.

Todo el orbe poético se completa con la diversa visualización del oportuno bestiario, así: “palomas mansas”, “lebreles áureos”, “quietos alacranes”...; o bien el paisaje queda enmarcado en el entorno granadino, mitificado en “jardines”, “miradores”, “torres”, “aljibes”, “templos”, “palacios”..., sin olvidar la insistencia en el “aroma” y el “perfume”. Hay que subrayar la riqueza alusiva de la adjetivación, incluida la sinestesia: “adelfas somnolientas”, “dedos musicales”, “lácteos parques”, “oscuro tacto”, “sierpes perfumadas”.

*La danza de los dones* se cierra con “El sueño de Kadmón” en una especie de fuga hacia el ámbito mítico, situado en la transferencia que citábamos al inicio; en este final la proyección humana se generaliza, no ya a los Amantes, sino al hombre y la mujer: “el hombre enamorado de sí mismo”, “la mujer desnuda como luna” (p. 41). De nuevo la alusión a Narciso y la Luna, hasta la abstracción última, en donde los Amantes son llamados “seres” que “traspasan los dinteles y la esfera penetran” (p. 41) en referencia clara y esotérica, de nuevo, a “El jardín de las delicias” del Bosco. Así concluye el libro tras este recorrido poético tan intenso como sugerente, entregado al lector en una impecable edición digna del cuidado sabio y exquisito de Claudio Sánchez Muros. ■

Ha aparecido *Inventario del desorden*, un poemario muy esperado —la gestación de un buen libro requiere silencio— por los lectores de poesía, y especialmente por los lectores de Antonio Jiménez Millán, pues, teniendo en cuenta que su anterior entrega, *Casa invadida*, data de 1995, y exceptuando el opúsculo publicado en Palma de

## Poesía y dialéctica

Antonio Jiménez Millán  
*Inventario del desorden*  
Visor. Madrid, 2003

Juan Carlos Abril

Mallorca, *Calma aparente*, en la Colección El Cantor (que aquí forma una parte, bien integrada en el conjunto), durante un considerable lapso de tiempo no se había sabido nada de uno de los poetas más destacados e imprescindibles de su generación.

Varios son los ejes temáticos sobre los que descansa el libro, si obviamos los títulos de las partes que lo separan explícitamente, los cuales marcan un camino para ser interpretado, pero no el único. Dicho sea, por tanto, antes que nada, qué divisiones delimitan con seguridad y maestría el territorio por el que deambulamos, un espacio que se halla fechado en su matriz constitutiva. El tiempo ha dejado en el poeta las señales de un golpe, o mejor dicho varios golpes. Sobre esos golpes se extiende su mirada —que también es la nuestra— entre el estupor y la indiferencia. Una perfilada reflexión nutre cada uno de estos temas, que se despliegan desde la riqueza dialéctica que los constituye. Éstos son: la dialéctica vigilia/ sueño; la ausencia/ presencia; la plenitud/ vacío; o también el binomio presente/ pasado, que se prologaría con cierto merodeo sobre el futuro, tiempo éste que se suele rechazar, y casi repudiar, por impalpable, léase aquí el poema “El balneario”.

El pasado ofrece al menos una explicación (no siempre lógica) que será materia para ser tratada poéticamente en casi todas sus oportunidades o, digamos, apariciones, para desembocar en el presente, hacer balance, leer entre las líneas de esos dos tiempos la propia experiencia, nuestro aprendizaje. En ese sentido el pasado se convierte en espacio de presencias seguras, pero no como realidades tangibles, sino como fantasmagorías.



Son personajes (cercanos o no) que han vivido en otro tiempo, pero que, o bien han desaparecido —destaca “Cabo de Gata”, un sentido homenaje al malogrado poeta Javier Egea, quizás una de las mejores composiciones de este libro—, o bien han cambiado, creciendo, como en el poema “Irene”. Pero estos personajes también son figuras, como en la serie “El pasajero”, y habría que hacer un alto aquí para subrayar que los poemas en prosa de Antonio Jiménez Millán son de una excelente

calidad, y sobresalen en el conjunto de su propia obra (más allá de este libro), y este pequeño fragmento lo confirmaría: “Quién recuerda ese trayecto, esa breve distancia recorrida con lentitud de carruaje, los intervalos de oscuridad, el reflejo del sol en el agua, las casa blancas cerca de la orilla. Quién esperaba en andenes ya definitivamente vacíos, quién se despidió en madrugadas de invierno sobre un fondo de vagones de madera y hollín y caras ateridas”. Existiría cierto gusto por la elegía, que matiza buena parte del tono de este inventario, el cual expone, doblemente, su carácter de recopilación y ficción. Ambas son una guía frente al exterior. Se enlazaría así este bloque temático con el de la presencia/ ausencia y con el de la plenitud/ vacío. En *Inventario del desorden* se observa a un sujeto que se encuentra frente al vacío del presente, y el lector posee la certeza de que ha habido un tiempo de plenitud. Contemplamos a un ser —pensamos que ese personaje no tiene por qué identificarse con Antonio Jiménez Millán, pero tampoco vamos a renunciar ingenuamente a cualquier esbozo biográfico— desposeído de la felicidad, y en general de las pasiones, un sujeto al borde del precipicio de su propia desolación, que sólo a través de la escritura va trazando un camino (donde las señales son marcas, pero al modo de cicatrices), y que sólo a través de ese camino puede recorrer su vida, con carácter retroactivo, de atrás hacia adelante, la vida que le queda: porque el presente no es nada sin un pasado, la plenitud pretérita tendrá que suplir, en más de una ocasión, la falta de motivación del ahora. Todo esto tendrá que entenderse bajo la bóveda del escepticismo, porque el desorden es una fórmula o conglomerado al que hay que habituarse, al igual que el insomnio, que tantas veces aparece a lo largo de los poemas (“Fábula del insomnio”, “Fábula de los aparecidos”, etc.) Este paisaje no muy grato a la contemplación (porque provoca comentario y remueve la conciencia), disfrutará en algunos momentos de rasgos de lucidez y cinismo —así podría denominarse a la ironía— que crearán una atmósfera tensa e ideologizada, confirmando que “No existe la inocencia en el lenguaje”, e insertando no ya al lector ni al receptor, sino a la propia recepción del mensaje, en la cadena infinita del discurso. ■

## Inteligencia nómada

Miguel Ángel Arcas  
**Aforemas**

Fundación José Manuel Lara. Sevilla, 2004

Andrés Neuman

«Apreciar a los hombres no por lo que saben, sino por la manera que tienen de ignorar algunas cosas”. Son francamente muchas las cosas que Miguel Ángel Arcas sabe, aunque él finja ignorarlo. Poeta, editor, agitador, curioso, Arcas lleva años siendo un secreto a voces para la cultura granadina. Sólo con su labor desempeña-

da al frente de Cuadernos del Vigía, editorial doméstica y descubridora, bastaría para que le estuviéramos empecinadamente agradecidos. Pero hay más: Arcas ha publicado poemarios como *El baile* o *Los sueños del realista*. Y,

sobre todo, es el autor de un libro titulado *Aforemas*. Un breve libro que, sin exagerar, constituye en sí mismo un verdadero acontecimiento literario.

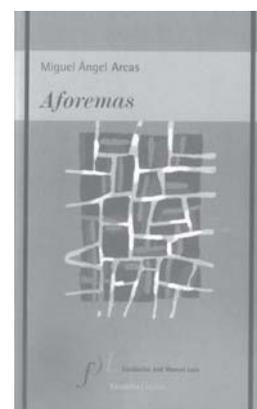
¿Qué es un aforema? Cualquier cosa que tiemble mientras piensa. La fusión de lo líquido y lo sólido, de lirismo y concepto. Un aforema no es exactamente un poema ni tampoco un microrrelato; ni siquiera un aforismo. O quizá —por remedar el estilo paradójico de Arcas— sea eso y todo lo contrario. Este territorio híbrido, que se nutre de idas y vueltas, queda sintetizado en un principio: “Desconfío de aquellas ideas que no puedan decirse en un poema. Desconfío de toda poesía que no puede entregarnos una idea”.

Nos hallamos frente a una tradición que, por desgracia, cuenta con escaso arraigo en España, si bien ha sido intermitentemente cultivada desde Bergamín a Lorenzo Oliván. El argumento de *Aforemas* es tan vasto como nuestra mente: trata de lo real, tal como nos recuerda la valiosa —y reveladora— cita de Wallace Stevens, uno de los maestros del pensamiento súbito. Más que formular dogmas, los fulgores del libro se proponen desvelar los mecanismos de aquello que nos parece cierto, observar su comportamiento. “El estilo de la verdad es la incertidumbre”: y, en efecto, este pequeño e infinito volumen es un homenaje a la duda inquieta, a la vocación nómada de la inteligencia. Pero esa inteligencia tiene la virtud de trascender los límites de la lógica para alcanzar el paisaje sugestivo, cosquilloso de la mejor poesía: “El oro es del sol, del sábado y del fuego”. Y entonces uno, sin estar muy seguro de por qué, comprende que los caprichos de Miguel Ángel Arcas suelen llevar razón.

“Acostumbrarse a pensar, pero no acostumbrarse a una idea”. ¡Cuántos prejuicios, malentendidos y correcciones políticas nos ahorraríamos si siguiésemos este consejo! Quizá por eso mismo los aforemas de Arcas divergen entre sí, formando deslumbrantes abanicos. En búsqueda perpetua (“perderse es estar siempre en el mismo lugar”), su estilo resulta reconocible en la voz pero heterogéneo en sus procedimientos. Además de un buen puñado de aforismos clásicos, el lector encontrará refrescantes greguerías (“la risa te cepilla los dientes del alma”), enigmas poemáticos (“una casa cerrada es parte de la noche”), algún que otro haiku (“lleva la luz/ un arpón en su proa,/ huye la noche”), minicuentos como el de Scherezade y hasta píldoras lírico-políticas: “Sé de algunos que piensan que el bosque es un ser inadaptable”. La variedad de las piezas, unida a su afilada concisión, hace que la lectura de los *Aforemas* resulte tan compleja como amena. O tan —perdonen— lenta como veloz.

Muchos de los aforemas de Arcas parecen escritos en estado de gracia. Si bien hay otros, pocos, en los que el autor baja la guardia e incurre en reiteraciones, simples ingeniosidades (véanse las piezas 18, 19, 62 o 115) o formulaciones de menor voltaje (34, 53, 105 o 111). En una obra de características tan aéreas, el riesgo de cada pirueta era máximo. Y es de justicia reconocer que Arcas apenas pierde el equilibrio a lo largo de estas cincuenta páginas admirables. Antes bien, predomina el prodigio, el hallazgo esencial: “También el silencio puede ser retórico”.

Repertorio de asombros, *Aforemas* propone matices como joyas nuevas: “Lo luminoso no brilla. Alumbra”. La poesía se dirige allí donde las cosas parecieran lo mismo, para separar el trigo de la paja y la verdad de la costumbre. Respondiendo a la vez que interroga, este brillante breviario nos demuestra una vez más que “la verdad no se puede escribir, hay que leerla”. Y una personal, placentera sensación de verdad es, precisamente, lo que nos depara su lectura. Arcas es un arcón. No se lo pierdan. De un laberinto se sale, pero de este libro no. ■





## Poesía vitalista

José Antonio Santano  
*Suerte de alquimia*  
Alhulia. Granada, 2004

F. de Villena

su inmenso amor a la tierra. Más tarde nos encontramos en Almería, charlamos un poco y aquel rato de conversación me bastó para saber que tenía ante mí a un escritor de ley.

Nacido en Baena, ese hermoso pueblo donde vio la luz, a fines del siglo XVI, don Luis Carrillo de Sotomayor, José Antonio Santano cuenta ya con numerosos premios y distinciones.

En el año 2000 el poeta publica un libro estremecedor, "La piedra escrita", que fue finalista y estuvo a punto de hacerse con el Premio Nacional de la Crítica. Se trataba de una elegía llena de hondura, dolor, de neorromanticismo, y marcada por una original estructura. Desde ese momento, el poeta se confirmó como una de las primeras voces literarias del sur. Antes había escrito las obras "Profecía de Otoño", "Exilio en Caridemo" e "Íntima heredad".

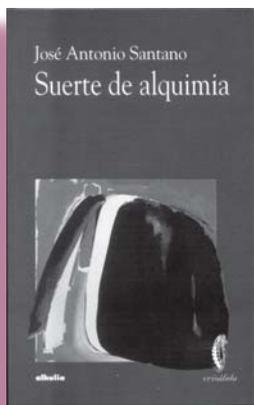
Hoy hablaré de su última obra, "Suerte de alquimia", recién aparecida en la magnífica colección "Crisálida" de la editorial "Alhulia". Si "La piedra escrita" era un libro presidido por la muerte, "Suerte de alquimia" es un gran poemario de amor y de pasión con unos versos de una belleza abrumadora y una muy difícil sencillez:

"Me esperaba la tierra aquella tarde. / Su fiel mano acercándose a la mía / con lentitud novicia y rigurosa. / Me esperaba vestida de domingo: / a la vez salvaje y silenciosa / como su vida en mí ya era costumbre..."

José Antonio Santano vive en Almería desde hace algunos años, pero no ha perdido nada de su estirpe cordobesa, esa estirpe que lo vincula a los autores de Cántico y a Vicente Núñez, esa estirpe "romana y mora", como bien intuyó Manuel Machado, esa impronta telúrica y elegiaca. Posee, pues, nuestro autor el arte de saber adjetivar con novedad y riqueza, el gusto por un léxico selecto y en todo momento se nos manifiesta su sensorialidad: es la suya, de este modo, una poesía llena de aromas, de sonidos y de color. "Suerte de alquimia" posee un ritmo delicioso que no decae ni aun en los desalentados poemas que cierran el libro, un ritmo marcado por la anáfora, por los paralelismos, por la música de los rotundos endecasílabos. Pero esta poesía tan depurada cuenta con la añadidura de las brillantes metáforas que de continuo fulgen aquí y allá:

"No adoraré más boca que la tuya / cuando mayo despierte y se propague / en la tangible provincia de la luz / y en la sangre candente del olivo..."

La plasticidad de unos versos como éstos despierta en el lector todo un caudal de sugerencias. En el prólogo del libro, Rafael Espejo nos explica que el autor "no apunta alto, sino hondo". Y nada más cierto, porque estas sugerencias que menciono nos penetran con una sutilidad única, con una finura que no está reñida con la pasión. Esa pasión ora se nos muestra en ráfagas de palpante erotismo, ora en el unilatrismo con la tierra y sus prodigios. Y es que José Antonio Santano es un poeta vitalista. Su mismo tono elegiaco empleado en ocasiones, nace de ese fuertísimo amor a la vida y a sus dones. Pero, leámoslo. ■



José Antonio Santano es un hombre decidido, seguro, emprendedor y leal. Yo apenas lo conozco y ya lo siento como un amigo. Hace unos años me llegó una carta suya solicitándome un poema para una soberbia antología que entonces preparaba en torno al olivo. En aquel proyecto que fue todo un éxito ya estaba patente

A finales de los años sesenta, un grupo de estudiantes de la facultad de Letras fundamos en Granada una revista de poesía, *Tragaluz*, cuyo primer número apareció precisamente en Mayo de 1968, mucho antes que la siempre citada *Poesía 70*. Uno de aquellos días en que celebrábamos las reuniones de la revista se acercó hasta nosotros un estudiante de ¡Ciencias

Químicas! que decía ser poeta y, efectivamente, nos dejó a leer una serie de poemas muy interesantes entre lo que creo recordar una "Oda a una mujer extensísima", aunque el poema que finalmente se publicó fue otro muy distinto y largo, dividido en secciones y dedicado a una supongo más estilizada Marisa. La revista se dejó de publicar en 1970, aunque durante un tiempo emitimos también un programa de radio, que tampoco era el que ustedes estarán pensando y en el que incluimos varios poemas de Guillermo. Años más tarde finalizamos nuestros estudios universitarios y nunca supe más de él hasta que a mediados de 2001 una llamada suya inesperada me informó de que había vuelto a escribir y quería hablar conmigo. Había vuelto a escribir y ¡de qué manera! No se si fueron cuatro o cinco los poemarios perfectamente encuadrados que me trajo para leer. El primero de ellos, *Los Oráculos*, se publicó en la editorial Vitrubio de Madrid al año siguiente, y otros dos, quizá los más acabados a mi juicio de todos los que me dejó leer, son los que hoy reseñamos.

Los dos textos son muy diferentes entre sí y demuestran la versatilidad poética de López Lacomba. El primero es un poemario amoroso que se abre con la reminiscencia clásica de su título y que responde perfectamente a esa tradición. Quizá lo que se advierte en la sencillez y limpieza de los poemas breves que lo componen, sea precisamente el carácter de autodidacta poético del autor, alejado durante casi treinta años de los cénaculos literarios y refugiado en sus lecturas más queridas: "Como el agua que mana de la fuente/ como la lluvia más dulce del verano./ Como faro en la noche, como amoroso silbo./ Así vienes. Así me llegas:/ como la rosa./ Como la brisa." No obstante, a pesar de su vocación tradicional, a pesar de las reminiscencias del cancionero medieval y del cancionero romántico, los poemas de López Lacomba dialogan igualmente con una tradición más moderna, la que arrancando de los hermanos Machado se alarga hasta los poetas del cincuenta y el realismo sentimental de las últimas décadas. Aquí, diría yo, consigue sus registros más personales, más memorables, la pequeña gota que aporta al río de su tradición: "Y aquí te espero, amor, entre las cosas,/ la silla, el taburete, el lapicero,/ que guardan celosos tu presencia./ Reviso, con cuidado/ la exacta luz de las ventanas,/ los números, los verbos, los adjetivos./ Las hojas marcadas con tu nombre." Jugando sin cesar este juego de intercambios y préstamos, este diálogo de tradiciones, el poema se cierra con una estremecedora canción que recuerda extraordinariamente las de otro poeta amigo, tristemente desaparecido: "Quizá el amanecer/ llegó dolido y tarde. Quizá no vuelvas más."

El segundo libro es de temática muy diferente, pero la personal dicción poética del autor se advierte inmediatamente en él, al igual que su fidelidad a las tradiciones más enriquecedoras. Desde Raimundo Lulio a Juan José Arreola, los inventarios de ejemplos morales introducidos a través de las imágenes zoológicas se suceden con la misma vocación contemporánea que en el libro anterior se mezclaban las interferencias del mundo cotidiano, las lecciones de cosas que el poeta recibe cada día. Ni que decir tiene que la fina ironía es protagonista destacada en estos poemas, tal y como la ortodoxia del género requiere, como el titulado "Cerdo":

## El regreso de un poeta

Guillermo López Lacomba  
*Al corazón que venza.*  
Bestiario

Renacimiento. Sevilla, 2003

Álvaro Salvador

“¿Que gruño sin cesar?/ ¿Que como sin modales/ y hozo en los despojos?/ ¡Ya quisiera tener con Audrey Hepburn/ desayuno con diamantes!” No obstante, aunque la previsible ironía está presente en muchos de estos poemas, el tono general que los preside es un tono sombrío, un tono que tiene más que ver con el misterio de la canción popular española, e incluso andaluza, con ese mundo que nos conecta casi siempre con el dolor y el sufrimiento espiritual: (Agnía) “Malherida en los trigos,/ loca de sangre,/ la madrugada. ¡Malhaya los perros que le ladren!/ ¡Malhaya la mano que lo hizo!” En realidad, si ponemos atención en la lectura nos damos cuenta de que entretrejida en el anecdótico, a veces irónico y a veces sombrío, de los ejemplos morales del libro, se desarrolla otra historia, una historia de amor, quizá la misma historia de amor que en el libro anterior, sólo que dicha de un modo muy original y diferente: “¿Para qué quieres la tinta calamar?/ Si aquella novia que tuviste no te escribe./ Si ha roto tus cartas/ y nadie lee tus versos.” Esa historia amorosa se hace evidente si enlazamos el primer poema de la Introducción, una magnífica canción dedicada a Rafael Alberti (“/.../ Tú, por la mar/ Yo, por la muerte. A caballo, la pena,/ en asno, el alba.”) y el poema epílogo que cierra el libro: “/.../ No portaré ya más sobre mis cejas/ la ruina, la ternura, el peso de este mundo,/ un par de cada especie, / el arca entera cumplida de animales.”

En definitiva, estos dos libros suponen la feliz recuperación de la voz poética de Guillermo López Lacomba, una voz que creíamos perdida para la poesía y cuya irrupción abundante y arrolladora nos conmueve. Creo que en estos años de búsquedas y experimentaciones, que sólo pretenden seguir el señuelo absurdo de la originalidad recuperando lenguajes obsoletos que poco pueden aportar al futuro de nuestra poesía, es un ejemplo admirable la vocación de este poeta autodidacta que ha conseguido consolidar una voz original y poderosa al tiempo que serenamente orientada hacia las fuentes de la verdadera poesía. ■



## Al borde del corazón

Almudena Urbina  
Azar del cielo

Fundación Jorge Guillén. Valladolid, 2003

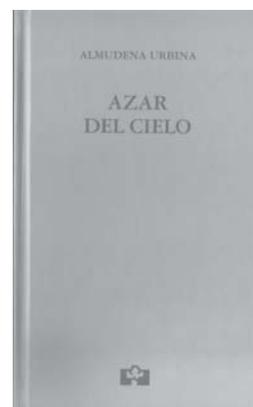
Ángel Rodríguez Abad

ella aleteando, resonando, embalsamando el silencio, un silencio de cielo y alma presentes”. Toda la primera parte de este *Azar del cielo* de Almudena Urbina (Madrid, 1963), la que da nombre al conjunto del libro, parece respirar en la comunión cósmica que Larrea advertía en aquel poeta/niño malagueño, un Emilio Prados dormido sobre la yerba que

fue ya arúspice del primer título de la autora (*Espacio interior*, Calima, 2000). Para Larrea, el poeta al despertar encuentra su cuerpo transfigurado en la ilimitada y divina materialidad del todo: “Se ha derramado, como la luz, en el ámbito total, reintegrando al torrente circulatorio lo que se hallaba sustraído. Cuerpo y espíritu constituyen en la conciencia una pura y coentrañada cosa”. Para la poeta madrileña (también enamorada de la ciudad del paraíso alejandrina), la poesía es ofrenda y, en su tatuada transparencia, “río que nos mira y que regresa / desde el reino celeste de los dioses”. Reino cuyo luminoso fulgor acoge en su dicha el vuelo de los pájaros, la espuma del agua y sus sílabas de sal, el relámpago de Eros “entre las alas desnudas de las rosas”, y también la imagen nítida de un cementerio del sur donde las flores bordean la clave del misterio: “Pétalos que besé / en la nieve de esta tarde oscura”.

El profesor, y excelente poeta, José Ángel Cilleruelo ha comparado la delicada belleza de este libro con la de una cristalización efímera, y ha señalado cómo “el poema se convierte en una impresión, en una emoción antes que en un sentido (...) Lo que el poema transmite no es la belleza de lo exaltado sino la impresión de su exaltación”. Un juego de correspondencias entre los dispares elementos del orbe permite alzar la “oración de un infinito paisaje”; así, el latido del jardín oculto reverbera en la playa de ayer donde “rompe su luz la noche incierta”; el arco iris del atardecer ciñe la espesura del bosque, o bien, la próxima presencia del ser amado pervive en el contemplador, que sabe que lo invisible nunca huye y, como Alicia, adivina que “en el fondo del espejo / la oculta claridad se manifiesta”. También la herida y el dolor, la ausencia y la clausura habitan este universo de signos cuando “se hace fría la noche”. La orfandad y el tenue abismo del silencio asedian al creador como rehén pero la cifra de éste se muestra en el poema “Éxtasis”, que hace participar de él “en la eternidad de quien ama y escucha”.

La segunda parte del libro (“La danza de la alegría, la danza de la tristeza”) se ordena mediante una serie de breves poemas en prosa sin título a modo de variaciones, no por casualidad puestos bajo la advocación del poema de Octavio Paz “Jardín con niño”, de su libro *¿Águila o sol?* La poeta se sitúa en el centro de su memoria para componer la música de su imaginario lírico: “Fue el azar del cielo la música que elegimos ante el despertar de la hierba. Y nada sorprendió al silencio: sólo la espuma del aire besándonos en un océano violeta”. Una serie de instantes dadores de sentido acaecen como iluminaciones en sus claros y en sus encrucijadas: claraboyas que alumbran la alianza de los sonámbulos hasta las que se llega por misteriosos corredores o senderos, las galerías de un vestuario cuando acogen expectantes a una bañista, balcones y puentes que coronan el clamor de la ciudad indescifrable, la infancia presentida de quien soñó con ciervos un otoño, el latido pausado de los amantes al abandonarse en lo sagrado. El corazón de la poeta/niña se agiganta al recoger la rosa protectora (“Ligeras crecen las nubes en el fuego: al borde del corazón”) en su “postrada tibieza fugitiva”. Estamos —otra vez Juan Larrea— en el abra del despertar definitivo: “Todo es poesía constante y brotante: Creación”; azar, cielo y verdad de Almudena Urbina. ■





## Claves para leer a Bécquer

José Enrique Salcedo  
*Magia y verdad de Bécquer*  
Alhulia. Granada, 2003

Juan Carlos Martínez  
Manzano

Desde que conozco a José Enrique Salcedo, me ha parecido uno de los personajes de los escenarios desarraigados y distantes de Chiricco, a la vez que carga su aspecto en la indiferencia de un Ionesco o de un Bertold Brecht. Siempre lo he visto como un ermitaño perdido en divagaciones metafísicas, con un talante apasionadamente hermético en realidades posteriores y decimonónicas a la vez. En cierto modo, todo ello le proporciona un cierto aire de posmodernidad al apropiarse de estéticas clásicas y regenerarlas sin intención de alterarlas, por lo que no me extraña que Bécquer y toda la filosofía del Romanticismo se cruce en su camino.

*Magia y verdad de Bécquer* aborda la estética del romanticismo español desde un enfoque puramente filosófico, siendo a la vez puente que une esta estética con el exiguo simbolismo español. José Enrique Salcedo con un prudente criterio acepta la influencia francesa en el brote tardío de nuestro romanticismo, pero deja una puerta abierta a la doble bifurcación de lo que sería la estética romántica a nivel general. Por una parte, la línea empírica inglesa heredera directa de la filosofía epistemológica de Locke que empieza a diferenciar entre un placer secundario, con el acento puesto en lo sensible, y un placer primario, basado en lo sensorial. A nosotros nos interesa quedarnos con el placer basado en lo emotivo como línea directa que nos conducirá al Romanticismo. De otra parte, la línea de los iluministas alemanes, iniciada por Baumgarten en 1760, en su obra "Estética", principio de la autonomía del juicio de lo sensible, llevado a través de la razón y que culmina con la creación de una doble vía autónoma del conocimiento: un conocimiento de carácter superior, centrado en pautas especulativas, y un conocimiento inferior, donde destaca lo sensible o la belleza como elemento de lo placentero o sentimental. Este reconocimiento de la belleza como ente autónomo irá desbancando los preceptos universalistas de los cuales dependía el concepto de belleza.

Uno de los nombres que el doctor José Enrique Salcedo destaca como pieza fundamental en la configuración de la posterior estética romántica será la figura de Shaftesbury en la línea del empirismo inglés y en directa conexión con el neoplatonismo. Shaftesbury aboga por un gusto innato, conducido por unas nociones apriorísticas de lo que debemos entender por belleza: hay un doble criterio subjetivista y objetivista en la percepción de lo bello. Además, deja claro que en la experiencia estética debe predominar un sentimiento de desinterés que lo acerca a las posturas de Kant, cuando este último afirmaba que cualquier manifestación artística debe de mostrar un desinterés estético y sus reglas deben surgir del propio arte y no depender de conceptos universales.

Con Baudelaire, nexos directos que nos conduce a Bécquer, hay una desmitificación del concepto de belleza clásica dando entrada a una belleza fugaz, transitoria, que conecta con Hegel a través del término de la accidentalidad y con Stendhal con el concepto de actualismo.

Categorías estéticas que están presentes en la obra de Bécquer y que surgen a fines del siglo XVIII destacan lo grotesco, lo siniestro o lo cómico. Los mundos etéricos que Bécquer crea están en consonancia con la categoría de lo grotesco planteada por Diderot en su obra *Cuentos que no son cuentos*, donde personajes reales narran cuentos que parecen historias ciertas. Lo "grotesco" en Bécquer, como en Diderot, hace hablar al cuerpo, lo que nos traslada a la categoría de lo cómico en una inversión de lo grotesco, aunque en definitiva deslindar lo grotesco de lo cómico resulta en

ocasiones complicado y mordaz, teniendo en cuenta que ningún autor ha conseguido separar ambas categorías.

Siguiendo con las categorías estéticas, otra figura clave será la de Friedrich, convenientemente elegido para encabezar la portada de este libro y que refleja el carácter romántico por antonomasia. En Friedrich habrá un aspecto que será importante en la obra de Bécquer y primordial en los autores alemanes de comienzos del XIX. Serán las reflexiones que relacionan la obra y la naturaleza, ya sea a través de la mitología, como Schlegel, o a través del paisaje, como Carus, y que nos conducen a la categoría estética de lo sublime, de lo misterioso. Para ello se suele elegir todo aquello que recuerda el pensamiento y la pragmática medieval, en concreto la verticalidad arquitectónica del gótico y su fuerte vertiente nacionalista, muy acusada en el resurgimiento del nacionalismo alemán frente a la expansión napoleónica.

Friedrich asume a la perfección a través del paisaje el carácter fugaz de la existencia, el sobrecogimiento hacia lo desmesurado, el desequilibrio de las diferentes fuerzas de la naturaleza, el sentimiento nacionalista que surge con una virulencia que se deja sentir en toda Europa, en forma de un gran monstruo que aproxima a lo siniestro, pero siempre dejando una pequeña esperanza de triunfo final. Todo ello tiene un único referente, el individuo. El individuo frente al Estado, frente a un destino incierto, frente a lo desconocido.

Todo ello es absorbido por Bécquer, de manera mayoritaria en sus leyendas, dando carta de naturalidad al ecléctico romanticismo que vivió España, un romanticismo espiritual frente al romanticismo telúrico alemán o el romanticismo nacionalista y procesual de Italia y Francia. El romanticismo español con Bécquer tiene una línea escapista hacia el simbolismo plástico de un Puvis de Chavanne, una clara conexión con el prerrafaelismo inglés y la mística hermandad Nazarena.

En definitiva, el doctor Salcedo Mendoza ahonda en la obra más genuina de Bécquer para exaltar los valores de un "yo" que supere las barreras de su propia existencia y superar la crisis del "yo" mediante de Diderot inflamado de una moralidad etérea y vacía, creando en su momento una estética decimonónica que frena el pensamiento historicista de la segunda mitad del siglo XIX, y que a la vez significó una alternativa al costumbrismo burgués, reflejando el carácter único del romanticismo español. ■

Desde que en el año 2001 la profesora de la Universidad de Granada Amelina Correa Ramón publicara *Poetas andaluces en la órbita del Modernismo. Diccionario* (Sevilla, Alfar, 2001), todos aquellos que estamos interesados en la riquísima y compleja literatura de entresiglos esperábamos con una cierta impaciencia este segundo volumen que se entien-

de como un complemento imprescindible del anterior para comprender esta etapa del arte de ese período en su vertiente literaria que, como afirmara Lily Litvak, fue "producto de una sensibilidad que se sentía y se quería diferente" (*España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo*, [1990] p. 15).

Con aquella obra, la dra. Correa Ramón, especialista en literatura de fin de siglo (obras suyas son *Alejandro Sava y el naturalismo literario*, [1993]; *Melchor Almagro Sanmartín. Noticia de una ausencia*, [2001] entre una gran cantidad de valiosos estudios vinculados a esta temática) y en literatura escrita por mujeres (no en vano es autora, entre otras inte-

## Nuevas aportaciones sobre el modernismo

Amelina Correa Ramón  
*Poetas andaluces en la órbita del  
modernismo. Antología.*  
Alfar. Sevilla, 2004

Remedios Sánchez



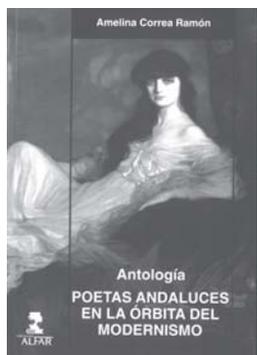
resantísimas obras, de *Cuentos de mujeres. Doce relatos de escritoras finiseculares*, [2000] y de *Plumas femeninas en la literatura de Granada (siglos VIII-XX)*. *Diccionario-Antología*, [2002]) daba un paso más en su tarea de recuperación del patrimonio literario andaluz que se ve completada ahora con este segundo volumen, *Poetas andaluces en la órbita del modernismo. Antología*; en aquél primer volumen, la autora sistematizó el estudio bio-bibliográfico de cincuenta y dos de los escritores más relevantes que tuvieron vinculación (plena o parcial) con esta corriente literaria, en cualquiera de sus tendencias, ya que no fue un movimiento unitario en sentido absoluto, tal y como ya explicara Ricardo Gullón: “[...] el modernismo literario no debe ser considerado como un bloque, monolito en que las tendencias y las personalidades se reduzcan a un programa o una actitud. Si en ningún movimiento literario (salvo, acaso, el surrealismo) se advierte esa uniformidad, menos podría darse en un fenómeno epocal integrado por factores tan diversos [...]” (*Direcciones del Modernismo*, 1990, p. 14). De esta forma lo entiende también Amelina Correa y así lo manifiesta en el prólogo: “[...] de la lectura de las composiciones incluidas en la presente Antología se desprende fácilmente la conclusión de que en el modernismo andaluz, se encuentra representación de todas las tendencias (o direcciones) posibles que se desarrollaron en el complejo y fecundo movimiento modernista: parnasianismo, simbolismo, decadentismo, exotismo, orientalismo, erotismo etc.” (p. 13).

De entre estas figuras destacan, por ser más conocidos merced a diversos estudios críticos, Antonio Machado, Ángel Ganivet, Juan Ramón Jiménez o el almeriense Francisco Villaespesa. Frente a ellos se sitúan otros escritores que no han tenido la misma fortuna, pero que merecen cierta estima por su producción vinculada a alguna de las tendencias de este movimiento y que ahora recupera la autora; son los casos de Manuel Reina, Salvador Rueda, Cristóbal de Castro, Álvarez de Cienfuegos, o Antonio de Zayas.

En este segundo volumen, complementario del anterior, Amelina Correa realiza un estudio biográfico mínimo de los antologados (fecha y lugar de nacimiento y fallecimiento, ya que un perfil más extenso se encuentra en la otra obra) y una selección de cuatro de los mejores textos modernistas de cada uno de estos 52 autores (en casos excepcionales, porque la producción modernista no fuese muy extensa, se recogen sólo dos o tres; esta circunstancia se da en autores como Nicolás María López –aquel ‘Antón del Sauce’ de la granadina “Cofradía del Avellano” al que recuperara para la historia literaria la dra. Escribano Pueo en un interesantísimo libro (*Nicolás María López, “Antón del Sauce”*. Vida y obra, Universidad de Granada, [1996])– o Luis Mosquera, entre otros. Finaliza cada entrada con un estudio bibliográfico actualizado, dividido en tres secciones (ediciones actuales –si las hubiere– de las obras modernistas del escritor, bibliografía y notas de la autora).

En cuanto a los criterios editoriales, Correa Ramón ha actualizado la puntuación y la acentuación, aunque ha mantenido respetuosamente algunas formas extrañas –e incluso alguna incorrección gramatical (obviamente marcada para que quede claro al lector más meticuloso en cuestiones lingüísticas)– en beneficio de la mejor comprensión de lo que pretendía transmitir el autor.

Nos encontramos, en definitiva, una vez aparecidos los dos volúmenes, ante una obra pulcra y elegante en lo formal, y de obligada consulta en lo científico para cualquiera que pretenda acercarse a estos autores con seriedad y rigor. ■



Al menos dos encrucijadas se superponen en esta oportuna traducción de las páginas del *Viaje de invierno*, del poeta –y bibliotecario– alemán Wilhem Müller (1794-1827). Este libro contiene los veinticuatro poemas a los que Franz Schubert (1797-1828) puso música en 1827 y convirtió en *lieder* formando con ellos el ciclo de canciones del mismo título (*Die Winterreise*). Schubert estaba entonces en plena madurez artística, y este ciclo de canciones, junto a la *Sinfonía n.º 7 en do mayor*, conocida como *La Grande*, y *El canto del cisne*, suelen considerarse sus obras maestras. Errante y enfermo, el compositor austriaco tenía en esa época treinta años y una prodigiosa facilidad para improvisar melodías. Sólo le quedaba un año para morir sin haber conseguido cariño o reconocimiento, tranquilidad, sosiego. Y una tarde el azar lo llevó a tropezarse con la edición definitiva del libro de Müller, un autor que también murió joven y a cuyos textos Schubert ya había puesto música en 1823 con *La bella molinera*. Era aquella una época en la que los artistas se morían casi siempre demasiado jóvenes, y demasiado solos. Justo Navarro nos acerca todo ese entramado en el escueto y valioso prólogo con el que se abre esta cuidada versión de Andrés Neuman.

La primera encrucijada viene representada por la espinosa tarea de traducir poesía. Y es que los poemas están tan íntimamente ligados a su lengua y a su época que su traducción siempre acaba convertida en una traición más o menos graduada. No es fácil traducir poesía si lo que se persigue es que el resultado siga siendo un poema. Imposible conservar en la lengua receptora toda la complejidad semántica y el ambiente sonoro que siempre han nutrido a la buena poesía. Andrés Neuman lo explica en la nota aclaratoria que precede a su trabajo. Traducir poesía es el aprendizaje de una renuncia. Algunos traductores renuncian al sentido. Otros, en cambio, escogen renunciar a la expresión poética y sus traducciones –fieles en exceso a los contenidos escurridizos de un poema– son prosas más o menos cuidadas, versos que han perdido todos sus atributos. Conciliar ambos espacios es lo que ha pretendido Neuman: “Mi obsesión era captar la sonora calidad de [los poemas], serle fiel a su atmósfera inquietante y al carácter sentencioso pero delicado de su personaje (p. 20)”. El trabajo ha merecido la pena porque su resultado ha sido un conjunto de textos de indudable factura poética. Y aunque cualquier lector pueda mostrar ciertas disparidades léxicas o rítmicas –no comparto la minusvaloración que, en su nota introductoria hace Neuman del octosílabo– los veinticuatro poemas alemanes de Müller han encontrado de la mano de Neuman un lugar confortable –y duradero– en la lengua española.

La otra encrucijada es la de esa relación nunca equilibrada en la poesía moderna entre lenguaje musical y lenguaje poético. Dos lenguajes originariamente emparentados que poco a poco han ido en apariencia distanciándose, hasta mantener una especie de competencia inútil pero cierta: los textos de las canciones nunca están a la altura de la melodía, y la música de los poemas cantados nunca alcanzan una dosis de autonomía suficiente. Y aunque ya sea algo tarde para recuperar el equilibrio de una relación que, como, por ejemplo, en los cancioneros españoles del siglo XV, fue fértil y entrañable, en los versos de *Viaje de invierno* vuelve a restablecerse esa vieja camaradería entre músicos y poetas, entre poesía y música.

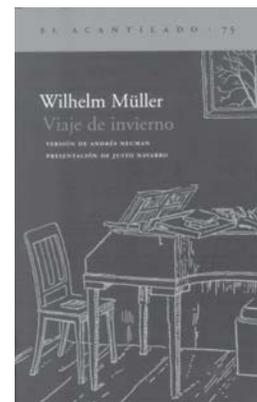
Pero, si dejamos a un lado estas dos encrucijadas, disfrutaremos con la lectura de unos poemas que, paralelos a la música que los arropó, nos proponen una síntesis acorde con los tiempos que corren, la del cruce sutil entre un clasicismo transparente o moderado y una cierta tonalidad romántica que nunca llega a desbocarse. Este sería el mérito más encomiable de los versos de Müller: «Los postes me señalan, / al pasar, las ciudades; / deambulo sin descanso / buscando mi descanso. // Inmóvil, frente a mí, / contemplo una señal. / Elegiré el camino / del que nadie regresa» (p. 61). ■

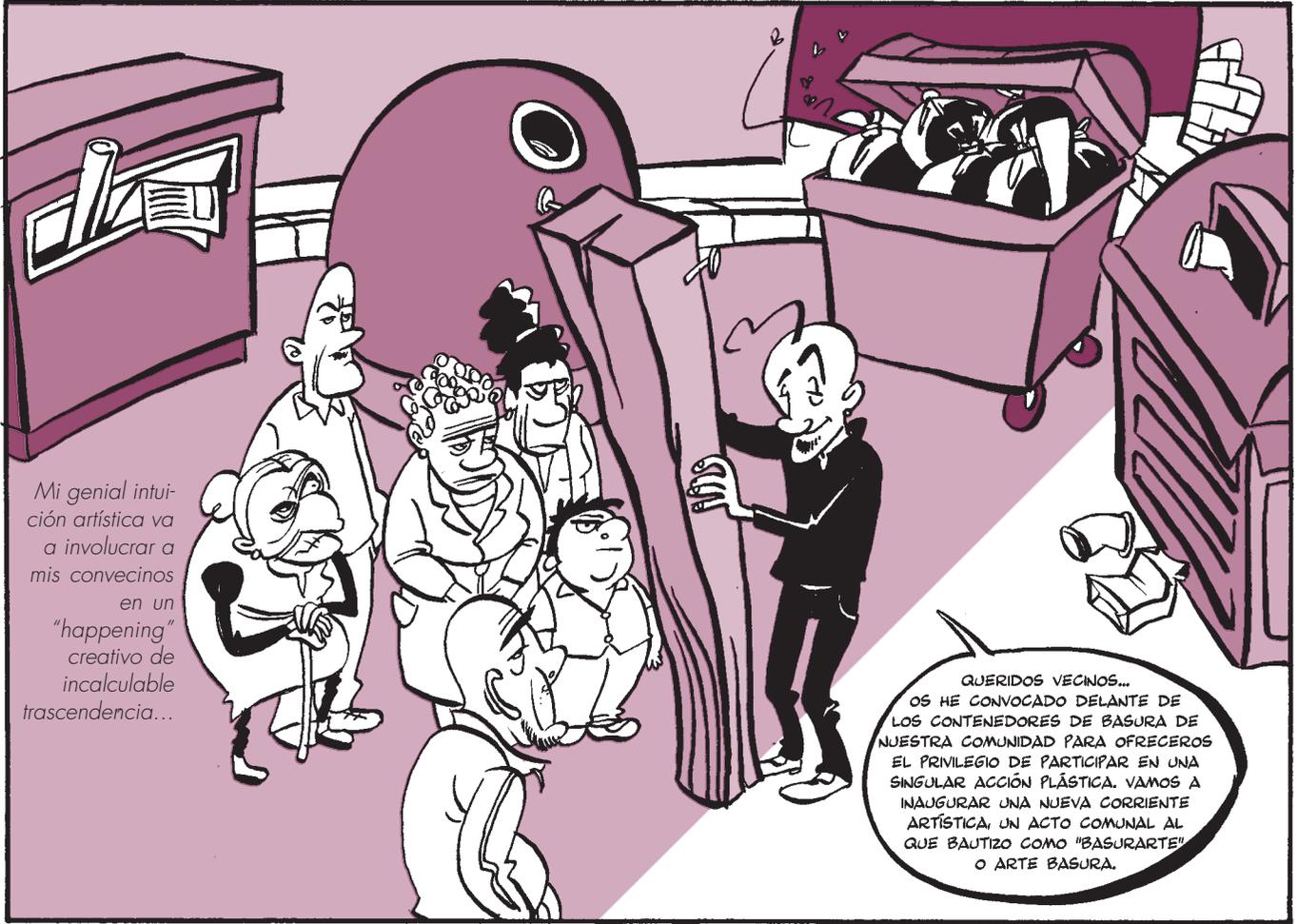
## Poemas para cantar en invierno

Wilhem Müller  
Viaje de invierno

Quederns Crema. Barcelona, 2003

José Carlos Rosales





Mi genial intuición artística va a involucrar a mis convecinos en un "happening" creativo de incalculable trascendencia...

QUERIDOS VECINOS... OS HE CONVOCADO DELANTE DE LOS CONTENEDORES DE BASURA DE NUESTRA COMUNIDAD PARA OFRECEROS EL PRIVILEGIO DE PARTICIPAR EN UNA SINGULAR ACCIÓN PLÁSTICA. VAMOS A INAUGURAR UNA NUEVA CORRIENTE ARTÍSTICA, UN ACTO COMUNAL AL QUE BAUTIZO COMO "BASURARTE" O ARTE BASURA.



EN MIS MANOS NO TENGO UN MADERO: ¡ES UN TÓTEM! CADA UNO DE VOSOTROS DEBERÁ REBUSCAR EN LA BASURA LO QUE MÁS LE GUSTE...YO LE DARÉ SENTIDO ARTÍSTICO A VUESTRO CAOS INORGÁNICO Y LO INTEGRARÉ EN EL TÓTEM PARA EJECUTAR UN MONUMENTAL CANTO AL DIOS DE LA HECATOMBE CONSUMISTA OCCIDENTAL ALIENANTE...



¡QUIERO QUE SEAIS CAPACES DE DESCUBRIR LA BELLEZA INTERIOR DE UNA LATA DE ATÚN, DE UN CARTÓN ARRUGADO DE LECHE, DE UN TOMATE PODRIDO, DE UNA BOTELLA GASTADA DE VINO PELEÓN, DE UN BOTE DE PEPINILLOS VACÍO...!



SÓLO OS PIDO QUE OS DEJÉIS LLEVAR POR LA BASURA, QUE OS INSPIRÉIS POR LO QUE ELLA NOS GRITA...¡PEGAD VUESTROS CORAZONES A LA PORQUERÍA, ARRASTRAOS POR LOS DESPOJOS DE NUESTRA CIVILIZACIÓN, SED PARTICIPES DE ESTA ORGÍA DE DESHECHOS! ¡LIBERAD VUESTROS INSTINTOS! ¡ACTUAD COMO LA BASURA OS PIDE QUE ACTUÉIS!



¡GUARRO!

¡DEGENERADO!

¡TOMA ARTE, SO PAYASO!

¡Y A VER SI PAGAS LA COMUNIDAD, CRETINO!



¡BUFF! ¡QUÉ FUERZA! ¡QUÉ PASIÓN CREADORA! ¡QUÉ TORRENTE ARTÍSTICO! ¡MENUDO HAPPENING! ¡QUÉ LÁSTIMA QUE NO SE ME OCURRIERA GRABARLO EN VIDEO!

# asóciate

A CEDRO

SI ERES AUTOR O EDITOR, asóciate a CEDRO, la entidad que gestiona colectivamente los derechos reprográficos de escritores, traductores, periodistas y editores. Todos los años recibirás los derechos económicos por la fotocopia de tus obras y podrás beneficiarte de los servicios que CEDRO pone a tu disposición. La adhesión a CEDRO no requiere el pago de cuotas ni desembolso alguno.

**MÁS INFORMACIÓN:**

[www.cedro.org](http://www.cedro.org)  
91 702 19 39  
[socios@cedro.org](mailto:socios@cedro.org)  
93 272 04 45  
[cedrocat@cedro.org](mailto:cedrocat@cedro.org)

  
**CEDRO**  
*Centro Español de Derechos Reprográficos*  
Entidad de Autores y Editores

