



el **f**ingidor

revista de cultura

Entrevistas

Félix Grande
Pablo García Baena

Patrimonio

La fotografía
arquitectónica

Opiniones

El Islam en los EE.UU
Europa frente a sus
ciudadanos

Cine e Historia

Música

Festival de Música
y Danza / Festival
de Jazz de Granada

Palabra umbral

Menchu
Gutiérrez

La doble cabeza de Jano presidía el umbral de la casa romana. Una doble cabeza guardaba también la entrada del poblado africano de Suriman. El dios protector duplica su cabeza, mira a derecha y a izquierda, sabe que el peligro no viene de un solo lado y agranda el espectro de su mirada. Igual que el pájaro bicéfalo parece conocer la existencia de dos regiones del aire y se posa en lo alto de estandartes como vigía que alerta de una doble amenaza. La doble cabeza, imagen de poder, es también imagen de esquizofrenia: yo y el otro, yo y mi sombra; mi cabeza y la sombra de mi cabeza, que se incorpora y adquiere rango de cabeza pensante. La sombra que se pone a pensar.

La cabeza doble alude a una cabeza que viene en ayuda de otra cabeza, incompleta, y a una cabeza en liza con otra cabeza. Hasta que la primera se funde con la segunda.

En las *Upanishads* se nos habla de la existencia de dos pájaros, compañeros inseparables, que viven en un mismo árbol. El primero come de su fruto, el segundo mira sin comer. Se diría que el pájaro retratado es uno solo: otra clase de pájaro bicéfalo. Un pájaro actúa, el otro no necesita actuar, es un pájaro libre, incondicionado. Entre la acción y la no acción, o, como dicen los místicos: la acción en la no acción. La no acción en el canto del pájaro solitario de San Juan de la Cruz: “Las condiciones del pájaro solitario son cinco: la primera, que se va a lo más alto; la segunda, que no sufre compañía, aunque sea de su naturaleza; la tercera, que pone el pico al aire; la cuarta, que no tiene determinado color; la quinta, que canta suavemente.” Canto del alma contemplativa que canta como si no cantase, que hace las cosas “como si no fuesen”.

Si la doble cabeza guardaba la puerta de los enemigos, la boca es puerta también de las palabras, y, desde su nacimiento, las palabras saben bien lo que es el sí y el no, encender y apagar un sentido.

Se abre la boca y aparece una lengua bífida, la de la serpiente. Quizá la imaginación bíblica halló en este animal el perfecto receptáculo del demonio gracias a su lengua; la lengua que se parte en dos para hablar del doble, para decir *ssssssíí* a todo lo que está en la sombra.

Hay, sin embargo, una boca que tiene dos lenguas, una lengua izquierda y una lengua derecha, una lengua de luz y una lengua de sombra. A veces, trabajan juntas. Y con la doble fuente de sentido, la boca pronuncia la palabra escalofrío. El frío y el calor suben por la espalda precisamente con el movimiento rápido y sinuoso de la serpiente: sangre fría en vena caliente o sangre caliente que corre en vena fría.

Entonces, en la boca, parece hacerse el silencio.

Existen muchas clases de silencio. El silencio del que sabe y calla. *Mi secreto para mí* (Is. 24, 16). También la dificultad de decir enmudece. Y al eunuco le cortaban la lengua.

Hay otro silencio que resulta del encuentro de dos conceptos contrapuestos, un silencio abismado.

Junto al precipicio del sí y el no, la palabra árabe *assara* significa a un tiempo revelar y guardar un secreto.

Hay palabras que aprenden a ser secretos, palabras que laten en la lengua como si lo hicieran en la vida de otro. ■



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 asesor:

Amelina Correa, Aurora Luque, Rafael Peinado,
Antonio Sánchez Trigueros.

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, 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 calendario primaveral que nos acerca en Granada las fechas propicias para la inminente celebración de la lectura (Feria Provincial del Libro del mes de mayo), nos brinda a modo de anticipo la oportunidad de sumergirnos en las espejantes páginas de una revista que invita al lector a cruzar a través de la «palabra umbral» de la portada e internarse en la decena de secciones que se ofrecen en este número, que son todas las que están, aunque esta vez no estén todas las que son. Las que no han encontrado espacio en esta entrega –Letras españolas, Ciencia, Literatura y Cía.– volverán con nuevas sugerentes propuestas en números venideros, lo mismo que las páginas monográficas en cuyos proyectos ya estamos trabajando. Sin desmerecer a los restantes contenidos, desde la entrevista inicial a ese escritor auténtico y al fin reconocido que es Félix Grande, hasta el amplio dossier de reseñas bibliográficas, es justo destacar en este número el interés que presentan los seis artículos centrados en las relaciones entre Cine e Historia y el análisis de algunas de las más destacadas películas del llamado cine histórico.

Señalar por último que estamos inmersos en la creación de un Consejo Asesor de la revista, del que formarán parte prestigiosas personalidades del mundo de la ciencia y de las letras, con el objetivo de potenciar la dimensión humanística y científica de esta publicación de todos al servicio de la sociedad. ■



Portada: *Cabeza de Jano.*

sumario

- 3/ **ENTREVISTA:** Félix Grande: “La poesía no es un género literario: es un estado de gracia”/ *Eduardo Castro.*
- 6/ **PATRIMONIO:** Más allá de la evidencia: La cara oculta de la fotografía arquitectónica/ *Antonio J. Gómez-Blanco.*
- 9/ **OPINIONES:** El Islam en los Estados Unidos/ *José Ortega.* ■ Europa frente a sus ciudadanos/ *Carlos de Cueto.* ■ María Zambrano, intérprete del origen de la consciencia en *La Tumba de Antígona*/ *Carmina Moreno Arenas.* ■ Arquitectura en un paisaje: De la confusión de los límites y la sobreexplotación de la memoria/ *José Miguel Gómez Acosta.* ■ La consagración del Modernismo español: La revista «Renacimiento»/ *Amelina Correa Ramón.* ■ Salvación y resistencia: *La Guía de Pecadores* de Fray Luis de Granada/ *Juan Varo Zafra.* ■ Volterianos musicales en Fez/ *José Antonio González Alcántud.*
- 24/ **NARRATIVA:** Un caribe de palabras: De San Esteban a San Fidel/ *Mariano Alcribite.* Jacques Derrida (1930-2004).
- 26/ **POESÍA:** Pablo García Baena: “Los homenajes son, afortunadamente, efímeros”/ *Jesús Cano Henares.* El necesario rescate de Francisco Villaespesa/ *Richard A. Cardwell.* Dos poemas de Luis Alberto de Cuenca.
- 31/ **TRADUCCIÓN:** Florbela Espanca: Las palabras de una corta vida/ *Fidel Villar Ribot.*
- 34/ **MÚSICA:** Granada llama a Europa: El programa de la 54ª edición del Festival de Música y Danza/ *Ricardo Molina Castellano.* Edición Vivaldi en Opus 111: Descubriendo el verdadero legado/ *Ricardo Molina Castellano.* El reto de crecer: XXV Festival Internacional de Jazz de Granada/ *Jorge Córdoba Moya.* Reseñas discográficas/ *Antonio Pamies.*
- 39/ **ARTES:** Arte y artesanía/ *Mariapia Ciaghi.*
- 40/ **CINE:** **Cine e Historia:** Cine, Espectáculo, Historia/ *José Abad* ■ Alejandro Magno, de la historia al cine: Un viaje hacia el verismo/ *Gema Navarro Sánchez* ■ El Rey Arturo: Del pergamino al celuloide/ *Miguel A. Martínez-Cabeza* ■ El valor de la historia bien filmada: A propósito de *Todos los hombres del presidente*/ *Juan de Dios Salas* ■ La historia como excusa/ *Federico Villalobos* ■ Por las ciudades digitales de la Antigüedad/ *Juan Manuel Barrios Rozúa.*
- 53/ **RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS:** Como mirar a la luna. El rastro de la voz y otras celebraciones de la lectura ■ El folklore infantil en la obra de García Lorca ■ Mundo Eslavo n° 3 ■ María Zambrano. I: Los años de formación ■ Los jardines (Paisajistas, jardineros, poetas) ■ Fábula de fuentes ■ Do animals think? ■ Historia Argentina ■ El librero Vollard. Nacimientos ■ Matar a Platón ■ Babel airada ■ El buen amigo ■ La poesía erótica de los Siglos de Oro ■ Crónicas carolinas ■ Los falsos cronicones contra la historia ■ Mirando pájaros ■ Val Del Omar, cinemista ■ El lado frío de la almohada ■ Maruja Mallo: La gran transgresora del 27 ■ La hora violeta ■ El trapecio del destino y otros cuentos ■ Cereza roja sobre losas blancas ■ Son de sombra. El señor de Plandolit ■ La cruz abierta ■ Nueva York capital del siglo XX ■ El ojo de cristal ■ La ecología contada con sencillez ■ Tras la pista de John Ford ■ 2666 ■ Dibujar Granada: La Gran Vía de Colón.
- 71/ **HISTORIETA:** Diario de un fingidor/ *Enrique Bonet.*

Félix Grande:

“La poesía no es un género literario: es un estado de gracia”

Eduardo Castro



entrevista



J. Rienda

Considerado como uno de los renovadores de la lírica española de la década de los 60, el poeta, narrador, crítico literario y flamencólogo Félix Grande (Mérida, 1937) ha sido recientemente distinguido con el Premio Nacional de las Letras de 2004, galardón con el que cada año se reconoce el conjunto de la obra literaria de un autor vivo en cualquiera de las lenguas del Estado. Con más de 40 libros ya publicados, la obra poética de Félix Grande se inicia en 1963 con la obtención del premio Adonais por su primer libro, *Las piedras*, y se consolida con el Nacional de Poesía en 1978, obtenido por *Las rubaiyats de Horacio Martín*. Previamente, *Blanco Spirituals* (1967) había supuesto una auténtica ruptura con la poesía convencional del momento. *Música amenazada* (1966), *Puedo escribir los versos más tristes esta noche* (1971), *Memoria del flamenco* (1979), *Biografía, poesía completa* (1986), *La calumnia* (1987), *García Lorca y el flamenco* (1992), *El marido de Alicia* (1995) y *La balada del abuelo Palancas* (2003) son otros títulos destacados en su amplia bibliografía, que cuenta también con los premios de poesía Alcaraván (1962), Guipúzcoa (1965), Casa de las Américas (1967) y Manuel Alcántara (1996), y los de narrativa Eugenio D'Ors (1965), Gabriel Miró (1966), Barcarola (1989) y Felipe Trigo (1994), así como el Nacional de Flamencología en 1980. Durante más de 35 años trabajó en *Cuadernos Hispanoamericanos*, la prestigiosa revista literaria de la Agencia Española de Cooperación Internacional, donde entró como redactor en 1961 y terminó como director durante sus últimos trece años, hasta su destitución en 1997 por el gobierno del PP. Recientemente ha estado en Granada para participar en las jornadas universitarias celebradas en el Carmen de la Victoria sobre ‘Panoramas culturales: las revistas literarias’.

Tres son los temas que nunca faltan en mis conversaciones con Félix Grande, y no han sido pocas las que ya hemos mantenido a lo largo de nuestras vidas. Se trata, por este orden, del flamenco, de la poesía y de Luis Rosales. Así que por ese mismo orden estructuré una vez más la entrevista para este número de ‘El Fingidor’, con motivo de la última visita del poeta extremeño a nuestra ciudad, días antes de conocerse la noticia de su reciente obtención del premio Nacional de las Letras 2004.

– ¿Qué ha significado el flamenco en su vida y en su obra?

– Pues muchas cosas, aunque quizás la más significativa sea algo que podríamos llamar una guarida, un lugar en donde me refugio para que la música me unte pomada en mis llagas más viejas. Pienso que una de las causas por las que el flamenco es un lenguaje tan universal es porque tiene un altísimo porcentaje de desesperación, aunque, por supuesto, convertida en belleza, en energía, en compás, en ritmo... Pero creo que es esa desesperación la que hace que el flamenco conecte de una manera casi fulminante con quienes participan de lo que en filosofía llaman ‘conciencia desdichada’. Yo creo que cuando cualquier miembro de esta especie medio sonámbula, medio perdida y formada por seres a los que Saramago llama “animales inconsolables”, necesita confortación, si la busca en la música, no la puede encontrar en el hilo musical. Al que está con mucha pena dentro, con mucho miedo dentro, la música digestiva, la música alcalina le aburre. Cuando uno realmente se sabe desamparado, el amparo hay que buscarlo en una música desesperada.

– ¿Y en esta música desesperada que es el flamenco, el llanto de la voz y la guitarra se puede separar de la letra, de la poesía, o forman un solo todo?

– De esto, curiosamente, incluso en el mundo de los flamencos, de los que escribimos de flamenco, se habla poco. Se suele hablar del flamenco como de un acontecimiento artístico que tiene tres partes (la guitarra, el cante y el baile), pero se suele olvidar otro de sus soportes fundamentales, que es la palabra poética flamenca. Por de pronto, si no hubiera habido previamente coplas, el cante no existiría, pura y sencillamente no existiría. Y una gran cantidad de

las letras originarias, desde finales del siglo XVIII hasta el XX, forman un ‘corpus’ poético de una profundidad y de una astucia poética increíbles.

– ¿Y cómo es que no se le presta la atención suficiente desde el punto de vista académico? ¿Acaso no es digna esta poesía de figurar en los programas de estudios literarios y filológicos?

– La verdad es que nunca se le ha hecho mucho caso, jamás se le ha ocurrido a nadie de los que hacen los programas educativos en el Ministerio incorporar el estudio y la celebración de la poesía flamenca a niveles universitarios. A mí, en cambio, no me cabe la menor duda de que hay en ella la profundidad, la autenticidad, el estremecimiento que pueda tener cualquier otra tradición poética en nuestro idioma. Y yo incluso diría que, a pesar de que en nuestra poesía el romanticismo es muy escaso – con excepción de ese genio llamado Gustavo Adolfo Bécquer, los demás son como aprendices de románticos–, si hay que buscar la palpitación romántica en la palabra poética española, donde antes y más fácilmente se encuentra es precisamente en la copla flamenca. Donde están el abismo, las tinieblas, el sentido trágico de la vida, el conocimiento de la fatalidad... es en la poesía flamenca.

– ¿Crees que haría falta un ‘Demófilo’ contemporáneo?

– Vendría muy bien, porque en 1881, cuando se publicó su colección de cantes flamencos, con su espléndido prólogo y sus 300 notas a pie de página (es decir, un trabajo hecho con todo rigor intelectual y con mucho conocimiento del tema), en ese momento don Antonio Machado padre, ‘Demófilo’, representaba la Institución Libre de Enseñanza, que es la aventura intelectual y pedagógica más importante de la España contemporánea. Pues si alguien del nivel intelectual de ‘Demófilo’ provocase ahora a los que confeccionan los programas universitarios posiblemente conseguiría que, así como ya el cancionero anónimo está siendo estudiado en el conjunto de la tradición poética española, se incluyese también el flamenco, el cancionero anónimo flamenco, porque casi todas las coplas son anónimas. Pero es una decisión que se tiene que tomar en los departamentos ministeriales que organizan los planes de

.../...

.../...



estudios, y que no se haya hecho todavía resulta inquietante. Con esto, mientras la poesía del cancionero anónimo está siendo muy celebrada, incluso por muchos hispanistas, que yo conozca no hay un solo hispanista dedicado a la investigación de la poesía flamenca. No es un reproche, a los hispanistas todo lo que le debemos es gratitud, pero me parece que, con la excepción del intento fallido que Brenan hizo en su día, los demás todavía no han olfateado que tenemos un filón poético que es único.

Sobre poesía y grupos enfrentados

– Hablemos ahora de la poesía en general. ¿Cómo ve el estado actual de la poesía joven española, en la que casi nadie parece saber por dónde anda, ni hacia dónde va?

– Yo no creo que haya desconcierto en la poesía digamos joven, o relativamente joven, española, ni tampoco le llamaría dispersión a lo que es una gran variedad. Yo creo que si se lee a los poetas jóvenes, sin prejuicios de grupo, uno llega a la conclusión de que tal vez nunca haya habido una actividad poética tan variada, nunca se haya escrito a un nivel medio tan alto. No hablo de genios, si hay genios eso lo sabrán mis nietos, pero en cualquier caso la calidad que hay ahora mismo en cuanto a variedad de registros, variedad de timbres, formas de reunir la energía expresiva con la energía civil, si uno no está dentro de un grupo enfrentado con otros grupos (porque cuando se está dentro y muy enfrentado sólo se ve un horizonte y los otros horizontes no se ven o no se quieren ver), si uno lo ve desde fuera, el conjunto de la poesía española es muy rico, muy variado, no diría mejor ni peor que en otras épocas, pero yo no me quejaría del estado de la poesía joven, desde luego.

– Quizás la suya haya sido una de las pocas generaciones de nuestra literatura en las que no se han dado ese tipo de enfrentamientos, esa hostilidad entre grupos. ¿Era quizás porque había un enemigo común?

– El caso es que también había dos grupos enfrentados, pero se trataba del franquismo y todos los demás, entre los que lógicamente nos encontrábamos nosotros, de modo que lo teníamos todo resuelto, no ya sólo en cuanto al compromiso político, sino también ante nuestro propio oficio. Y como no había nada que repartir, tampoco había tensiones. Vivíamos una aventura común en la que estábamos todos, con mayor o menor implicación, inscritos o no dentro de algún partido político, pero coincidíamos en las mismas manifestaciones, firmábamos los mismos documentos de protesta y, en ocasiones, hasta en la misma o parecida estética literaria para expresar esas protestas. Así que, como éramos más pobres y no teníamos nada que disputarnos los unos a los otros, nuestro narcisismo, que es legendario en los poetas líricos, se satisfacía con el simple hecho de estar donde había que estar, en el lugar de la conciencia civil.

– ¿Quiere decir que las libertades democráticas y el progreso socioeconómico alcanzado tras el franquismo son culpables de la división y los enfrentamientos actuales de la poesía española?

– Bueno, vivir en democracia no tiene por qué ser gratuito, y una de las cosas que sin duda se están pagando en el mundo intelectual es esa actitud, no generalizada, pero sí muy abundante, de “Yo tengo más talento que tú” o “Los tuyos tienen menos talento que los míos”. Lo que no deja de ser una reflexión apresura-

da, porque será el tiempo, que es un crítico feroz, pero justo, el que va a situar a cada uno en su sitio, y posiblemente el sitio donde nos sitúe a casi todos nosotros sea en el limbo literario. Hay un libro de Rafael Casinos Assens, *La novela de un literato*, que a mí me parece de lectura imprescindible y en cuyas páginas aparecen unos 400 escritores de la época de la Restauración. De todos aquellos poetas líricos y bohemios, al final lo que queda es un notario llamado Casinos Assens que tiene la cortesía de poner sus nombres en un libro y que, de no haber sido por él, habrían sin duda desaparecido para siempre. Y esto mismo va a pasar también con nuestra época, aunque parece que muchos de nosotros, de los que ahora vivimos, escribimos y nos peleamos unos con otros, no nos damos cuenta de que somos pasto del olvido.

– ¿Qué va a quedar entonces de la literatura contemporánea, en su opinión?

– Pues no sabemos qué ni quiénes pueden perdurar en el futuro. Así que tendríamos que procurar ser todos un poco más humildes. Pero, en fin, al margen de todos estos problemas de narcisismo, de dominio y afán de poder – cuando alguien necesita poder es que algo en su arquitectura psicológica está fallando –, al margen de todo esto, vista en conjunto, la poesía española joven es admirable.

– ¿Se ha perdido totalmente el espíritu de camaradería que compartían en su época?

– En efecto, y a mí todo esto me produce tristeza. La verdad es que yo viví mi juventud de una manera mucho más fraternal, debido sin duda a la gran agitación poética de mi época, y al ver ahora cómo se pierde esa fraternidad, esa fiesta que supone el compartir la aventura de nuestro lenguaje, no puedo menos que entristecerme. Porque conviene que sepamos una cosa con claridad: aquí los poetas no somos más que seres casuales que hemos nacido de una manera fortuita, que estamos aquí poco tiempo, que nos vamos a morir y que vamos a ser olvidados, con excepción de alguno que otro, que no sabemos quién será, pero en general vamos a ser olvidados. Por eso, aquí lo que importa es el lenguaje, y el lenguaje poético en este momento tiene una riqueza, una belleza, una fuerza civil, una energía que quizá no haya tenido nunca antes.

– ¿Quiere decir que la experiencia que ustedes vivieron, la amistad entre poetas que podían ser rivales sin dejar de ser amigos, fue tal vez como una raya en el agua? ¿Acaso se confunde ahora la amistad con los intereses ideológicos, estéticos o incluso económicos? Lo que le pido es que haga una valoración de la amistad.

– La amistad (y esto, conforme va uno haciéndose viejo, lo tengo más claro) es una de las dos o tres instituciones emocionales más importantes de la conciencia, y, además, mantiene viva nuestra propia identidad. Un mundo sin amistad sería ininteligible, como lo serían también un mundo sin amor o un mundo sin solidaridad, creo que son las tres emociones fundamentales sin las cuales no se puede vivir correctamente. Con un añadido a favor de la amistad con respecto al amor: el amor, a veces, sobre todo cuando es un amor lleno de pasión y de fuego, está condenado por su propia naturaleza a convertirse en ceniza, mientras que la amistad, por su parte, no contiene a los celos, normalmente no contiene la necesidad de posesión del otro, y de posesión en exclusiva, además. Por eso, al contrario que el amor y la pasión, que cada vez tienen sus círculos más estrechos, la amistad puede tener sus círculos cada vez más anchos, de manera que no se es menos amigo de un buen amigo por el hecho de que nos juntemos tres o cuatro, o cinco o seis, a lo largo de nuestra aventura vital. Fíjate, posiblemente por una relación enfermiza con mi propia estructura psicológica, con mis propias llagas infantiles, yo he tenido muchas relaciones con mujeres, y celebro haberlas conocido, pero no lamento haberlas perdido. Y, sin embargo, algunos amigos, que fueron muy amigos míos, que fui muy amigo de ellos, y que ahora permanecen lejos de mí y yo lejos de ellos, ahí sí siento nostalgia, ahí sí me gustaría recuperar aquel paraíso que ya se ha perdido para siempre.



El Quijote y Cuadernos Hispanoamericanos

– Dado que celebramos el cuarto centenario del Quijote, ¿es cierto que nuestra lengua atraviesa uno de los mejores momentos de su historia, como presumen las Academias?

– Yo tengo la impresión de que en este momento la Academia está muy abierta al constante desarrollo y crecimiento de nuestro idioma, que se produce a veces, la mayor parte de las veces, en Hispanoamérica, y en ocasiones incluso en idiomas ajenos de los cuales se incorporan palabras al castellano. Y creo que en este momento el idioma español está beneficiándose de una gran libertad, es un organismo vivo que se desarrolla y crece sin parar.

– ¿Qué influencia puede tener en esta situación el auge del español en Estados Unidos, o este auge es sólo una consecuencia de ese buen momento del idioma?

– No creo que el hecho de que muchos hispanohablantes vivan en el territorio del imperio haga que el idioma crezca. Yo creo que crece más en los países hispanoamericanos, que casi todos son pobres. Y a veces crece desde el pasado, hay un montón de palabras que en el siglo de oro eran de uso cotidiano y que en España ya se han perdido, pero que allí se siguen utilizando, y muchas palabras que fueron cotidianas en tiempo de Quevedo y de Cervantes, ya no lo son en España, pero siguen siéndolo en Hispanoamérica. Y al regresar al cabo del tiempo en la herencia común, están volviendo a tener de nuevo vigencia.

– A propósito de Hispanoamérica, ¿qué recuerdos guarda de su paso por ‘Cuadernos Hispanoamericanos’, de sus más de 35 años en la revista?

– Bueno, yo empecé trabajando con Luis Rosales, que estuvo cinco o seis años como director de la revista después de que yo entrara en el año 61. Creo que fue en el 67 cuando dimitió (en un país donde no dimite nadie) porque en un determinado momento lo obligaron a pasar la revista por censura previa y él se negó y se marchó. Luego vino José Antonio Maraval y con él trabajé durante los veinte años siguientes, primero como redactor, luego como redactor jefe y más tarde como subdirector, hasta que finalmente Maraval me obligó a aceptar el nombramiento de director. Digo que me obligó y te ruego que me creas. Yo sabía muy bien, desde el egoísmo, que para mí era mucho más cómodo que el director fuera él y yo hacer mi trabajo tranquilamente. Tuve la fortuna de trabajar no con jefes, sino con dos maestros, primero con un gran poeta y después con un sabio, de manera que guardo por esos años una enorme gratitud, sin nostalgia. Gratitud, no sólo porque era un trabajo muy hermoso, trabajar en la literatura, en un sitio que me permitía ayudar a gente joven y desconocida, que me permitía conocer Hispanoamérica y su literatura. Y luego, bueno, las cosas son como son, llegó un partido que no me quería y me echaron. Salió mucha gente en mi apoyo, que dio un paso al frente para protestar, lo que me produjo una gran satisfacción, no sólo en el narcisismo, sino también en la conciencia. Y además les puse una demanda laboral a los que me echaron y se la gané. Cuando llegó la sentencia del Supremo, llamé a mi hija y le dije: “Mira, con lo rojilla que eres y la derecha acaba de regalarte un piso”.

– Me gustaría que nos hablara ahora de su relación con Luis Rosales. Sé que usted lo considera injustamente valorado.

– Estoy convencido de que todos los lectores de Luis Rosales saben que es uno de los grandes poetas del siglo XX y por eso lo leemos con el fervor y con la gratitud con que se lee a un maestro. Lo que pasa es que, a juicio quizás de la oficialidad, es como si estuviera en el Purgatorio, y yo creo que cuando regrese de allí lo hará con muchísima fuerza, como un auténtico tornado, para instalarse en el sitio que le corresponde.

– No quiero terminar sin que me hable de sus libros. ¿Cuál de ellos es el que más satisfacción le ha dado?

– *La balada del abuelo Palancas*.

– Que es el último, y además no es poesía.

– No es poesía, pero es el único libro en el que inexplicablemente no ha aparecido el Félix Grande apocalíptico y desesperado, sino que, a pesar de que los protagonistas del libro son la guerra, la posguerra, el hambre, el miedo y mis vivos y mis muertos, y los conflictos de mi madre que era una criatura trágica, una criatura griega, pues a pesar de todo eso, el libro está escrito con una serenidad que yo no la había tenido nunca, nunca. Y es sin duda el mejor libro que he escrito en mi vida.

– Y de sus libros de poesía, ¿cuál le ha hecho sufrir o le ha dado más trabajo al escribirlo?

– Hace muchos años que no escribo poesía, desgraciadamente, pero la poesía no cuesta trabajo. Cuesta trabajo, sí, un ensayo, un libro de estudio, que te obliga a tener una disciplina. A mí desde luego la poesía no me ha costado trabajo nunca, lo que no quiere decir que no corrija o que no rompa papeles. Uno camina por el lenguaje poético cuando la poesía te lo consiente. Ese paseo con la poesía es como si uno fuera un visir y caminara por una alfombra mágica viendo el universo en toda su plenitud, como si tuvieras el sol en la mano. No, la poesía no es un género literario, es un estado de gracia.

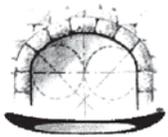
– Pero un estado de gracia que puede romper algo o crear un nuevo espacio. Por ejemplo *Blanco Espiritual* está considerado como un libro fundamental en su época, rompedor. Y entonces, para usted, ¿qué supuso?

– Pues una liberación, sin duda, porque entonces yo tenía, por un lado, mi formación digamos existencialista y simultáneamente por otro, mi formación ética de poeta comprometido, pero no acababa de encontrar un lenguaje, un código verbal que me permitiera reunir esto y ser al mismo tiempo contemporáneo. Y de pronto, sin buscarlo, porque estas cosas si se buscan lo más probable es que no se encuentren, empecé a escribir y me di cuenta de que ese tono de voz era el que me permitía ser existencialista y solidario a la vez, y además crítico con mi época. Estéticamente quizás ha envejecido, pero desde el punto de vista de la historia desgraciadamente no lo ha hecho. El caso es que fue un libro con fortuna, porque fue muy leído y bastantes veces reeditado, pero yo pensaba que envejecería y resulta que hay algunos poemas en él que podrían ser de ahora, poemas escritos como al pie de la guerra de Vietnam y que ahora estarían escritos al pie de la de Irak. Ya me hubiera gustado a mí que lo hubiera hecho, pero, desdichadamente, en ese sentido no ha envejecido.

– Y las *Rubayyats*, ¿qué supusieron?

– Ése creo que es el mejor libro de poesía que yo he escrito. Porque la tradición de la poesía amorosa en España (que no en español) solía estar muy constreñida por la autocensura, de manera que la poesía amorosa casi nunca se atrevía a dar el paso siguiente y convertirse en poesía de celebración del erotismo, de celebración del cuerpo, de caer en la cuenta de que la piel es lo más profundo y de que el cuerpo es sagrado, incluso el propio, pero sobre todo el de la persona, la mujer en mi caso, a la que en ese momento acaricias. Y cuando terminé de escribir un ensayo de cien páginas que no publiqué nunca sobre el racionamiento del placer por parte de las instituciones, y otro centenar de páginas que aparté por allí deshilvanadas y de las que tan sólo rescaté estos poemas, todo ello en tan sólo tres meses, me di cuenta de que misteriosamente había conseguido escribir un libro de poesía amorosa con libertad. Es decir, poesía amorosa libre, insurgente, desde el punto de vista erótico, con olor a macho y a hembra, al margen de la tradición lírico-amorosa de nuestra literatura, al margen incluso de Salinas y *La voz a ti debida*. En fin, para mí fue como un orgasmo poético, es decir, la mejor manera posible de culminar un libro. ■





Antonio J.
Gómez-Blanco

Más allá de la evidencia

La cara oculta de la fotografía arquitectónica

Patrimonio

Hoy en día sigue siendo habitual considerar la fotografía como documento garante de veracidad y transparencia informativa. Sin embargo, hay quien afirma que no existe peor mentira que una verdad dicha a medias; inevitablemente la fotografía siempre conlleva una necesaria selección de la realidad, por lo que nunca *dirá* toda la verdad. Llegados a este punto, cabría esgrimir dos tipos de argumentos: que toda imagen fotográfica necesariamente miente –lo que nunca podrá ser defendible–, o que la selección que comporta es tanto más veraz cuanto más y mejor muestre aquella porción de la realidad que representa.

El investigador empeñado en el estudio del Patrimonio Arquitectónico sabe de la importancia que tiene disponer de documentos gráficos capaces de informar sobre el estado de los edificios en sus distintos episodios tanto constructivos, como evolutivos o de envejecimiento. Bocetos, estudios previos, planos de obra, levantamientos, ..., y fotografías, deben ser objeto de estudio comparado para así conocer las auténticas transformaciones sufridas por el edificio en cuestión. La ineludible merma informativa que sabemos comporta toda imagen fotográfica podría así solventarse contrastando informaciones procedentes de diferentes fuentes documentales. Aun así, se hace necesario conocer las verdaderas limitaciones y capacidades que tiene el documento fotográfico al aportar información de natu-

raleza arquitectónica; el investigador también debe conocer su más *cara oculta*.

La fotografía de arquitectura cabe definirla como una imagen aislada –y por tanto carente de movimiento–, de referente arquitectónico, con un grado de iconicidad medio o medio alto, dotada de un determinado estilo fotográfico y a la que se le confiere un cierto uso (o valor) arquitectónico. Se entiende por grado de iconicidad el nivel de semejanza establecido entre la imagen y su referente, por lo que de intervenir la variable cromática el nivel de semejanza aumentaría. En cuanto a los usos arquitectónicos otorgados a este tipo de imágenes destacamos dos actividades en las que éstas suelen habitualmente intervenir: 1) la fotografía de arquitectura como bagaje cultural, de forma que permite conocer la arquitectura *lejana* tanto en el tiempo como en la distancia; y 2) la fotografía de arquitectura como instrumento de análisis. Mediante la fotografía, el investigador es capaz de *atrapar* y reconocer determinadas características formales de la arquitectura fotografiada.

Cuando de estudiar el Patrimonio Arquitectónico se trata, no existe fotografía alguna que nos permita comprobar el estado de un edificio antes de que N. Niépce lograra su primera imagen *automática* conocida (c. 1826). Limitaciones cronológicas que continúan en la fotografía a color, ya que hubo que esperar hasta el siglo XX para poder contar con imágenes que nos aporten información sobre el color

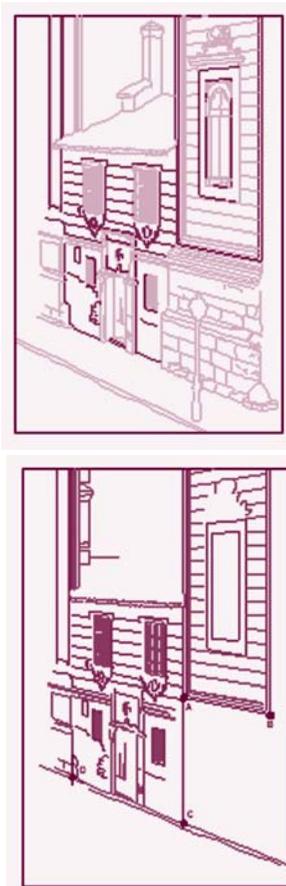
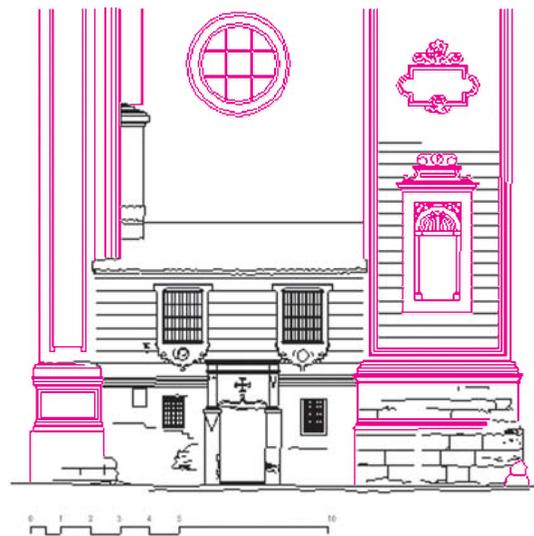


Fig. 1.- Edificación sobre la fachada a Poniente de la Catedral de Granada. Restitución planimétrica.



Proceso de restitución gráfica del alzado objeto de estudio.

de la arquitectura. No obstante, más de 150 años fotografiando la arquitectura comienza a ser un periodo nada desdenable desde un punto de vista urbanístico y arquitectónico, dado que sus periodos de transformación son sensiblemente inferiores. Si bien puede parecer que esta circunstancia ya ha sido asumida una vez superado el umbral del siglo XXI, no hay más que comprobar el tratamiento que el documento fotográfico suele tener en numerosos archivos y centros de documentación existentes en comparación, por ejemplo, con el material librario. En ocasiones apenas existe trabajo alguno de catalogación y para su almacenamiento se utilizan simples cajas con nombres excesivamente genéricos.

En cuanto al uso que el investigador hace del documento fotográfico, cabe decir que no suele pasar de la mera confirmación de aquello que se conoce o ha sido descrito previamente. Salvando honrosas excepciones, la fotografía termina ilustrando el objeto de investigación y apenas se presenta como objeto investigado. En numerosas ocasiones ni siquiera se citan las fuentes fotográficas en los trabajos de investigación, tal y como es costumbre tratándose de otro tipo de documentos. Consideramos oportuno, por tanto, mostrar desde estas líneas algunos ejemplos en los que la fotografía adquiere el principal protagonismo. Para ello ha sido necesario reconocer con anterioridad los elementos arquitectónicos que protagonizan la imagen; mostrar lo que de evidente hay en ella para, desde ahí, revelar nueva información mediante operaciones de carácter esencialmente geométrico.

A) Restitución planimétrica de un objeto arquitectónico ya desaparecido

Objeto a restituir

La edificación sobre la fachada a Poniente de la Catedral de Granada que se observa en un primer término de la imagen mostrada en la Fig. 1 (Linares (fot.), comienzos del siglo XX). Se trata de una de las poco afortunadas construcciones que fueron adosadas entre vanos de la monumental fachada y cuya demolición tuvo lugar ya iniciado el siglo

XX (aún pueden contemplarse las marcas de los apoyos que en su día usaran los pares de la cubierta).

Procedimiento

En un principio se procedió al dibujo –sobre la imagen– de la figura a restituir, así como su entorno más inmediato cuyas medidas aún pueden ser comprobadas en la actualidad (en nuestro caso se ha partido del reciente levantamiento estereofotogramétrico de la Catedral llevado a cabo por Antonio Almagro Gorbea). Seguidamente, la mencionada figura fue proyectada sobre el plano objeto de restitución, marcándose aquellos puntos cuyas coordenadas son conocidas y requeridas por el programa informático *Homograf. 1* –basado en el trazado de homologías– para la restitución.

Observaciones

Se trata de un procedimiento que permite obtener con extraordinaria facilidad planos de fachadas tan sencillos como éste. Sólo requiere que el plano en cuestión carezca de grandes resaltes (e.g. balcones o voladizos) y se conozcan las coordenadas de –al menos– cuatro puntos presentes en la imagen.

B) Identificación del punto de vista (centro de perspectiva del objetivo de una imagen)

Imagen objeto de estudio

La Fig. 2 muestra una fotografía –de autor y fecha desconocidos– cuyo referente arquitectónico es el Patio de los Mármoles del Hospital Real de Granada (previa a su restauración).

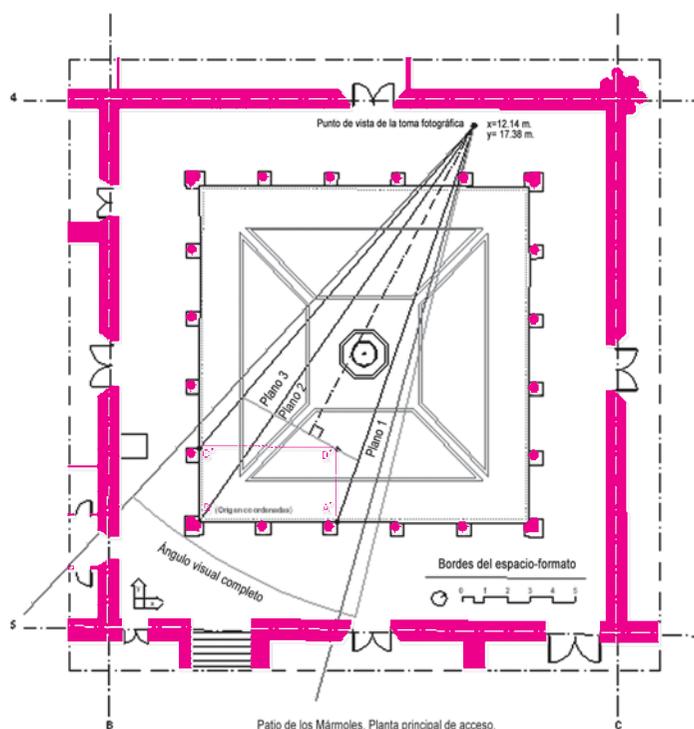
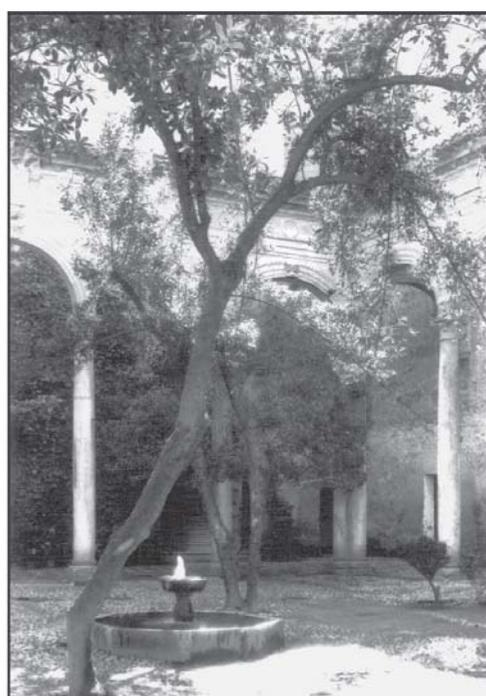
Objetivo:

Determinar la posición en planta del objetivo de la cámara en el momento de efectuar la toma fotográfica.

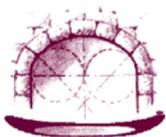
Procedimiento:

Se ha usado el método de los planos virtuales verticales de canto al plano del cuadro fotográfico. Estos planos se

Fig. 2.– Patio de los Mármoles del Hospital Real de Granada. Identificación del punto de vista



.../...



han hecho coincidir con determinados puntos fácilmente reconocibles tanto en la fotografía como en la planta —rigurosamente medida— del patio en cuestión. La orientación en planta de dichos planos, que habrán de ser coincidentes en el centro de perspectiva, se ha obtenido restituyendo la sección que éstos producen sobre otro horizontal. Su intersección nos sitúa la cámara en el momento de la toma fotográfica.

Observaciones:

Este procedimiento requiere que la imagen sea de cuadro vertical, y disponer de una planimetría adecuada y fidedigna del espacio arquitectónico fotografiado.

C) Datación cronológica de una imagen

Objetivo

Partiendo de la imagen que fuera propuesta para ilustrar nuestro primer caso analítico, se pretende determinar en qué fecha del año y a qué hora tuviera lugar la instantánea fotográfica.

Procedimiento

De todos es sabido que es posible calcular la sombra arrojada en un instante dado por cualquier objeto que sea iluminado por el Sol cuyas coordenadas geográficas sean

perfectamente conocidas. Pero también es posible recorrer el camino inverso; toda sombra se debe a unas coordenadas solares concretas (*altura solar* y *acimut*), y éstas obedecen a una determinada *declinación* (que depende del día del año) y a una *hora solar* específica. En nuestro caso, y tras restituir las sombras generadas por una farola y un edificio en esquina previamente identificadas en la imagen, ha sido posible determinar con cierto grado de precisión sendas coordenadas solares (*altura solar* = 59°; *acimut* = 65°). Según estas coordenadas, y una vez construida la *Carta ortográfica de Fisher* correspondiente a la ciudad de Granada (Fig. 3), hemos podido saber que la fotografía fue tomada sobre el día 21 de Mayo (o Julio), en torno a las 14:00 horas solares.

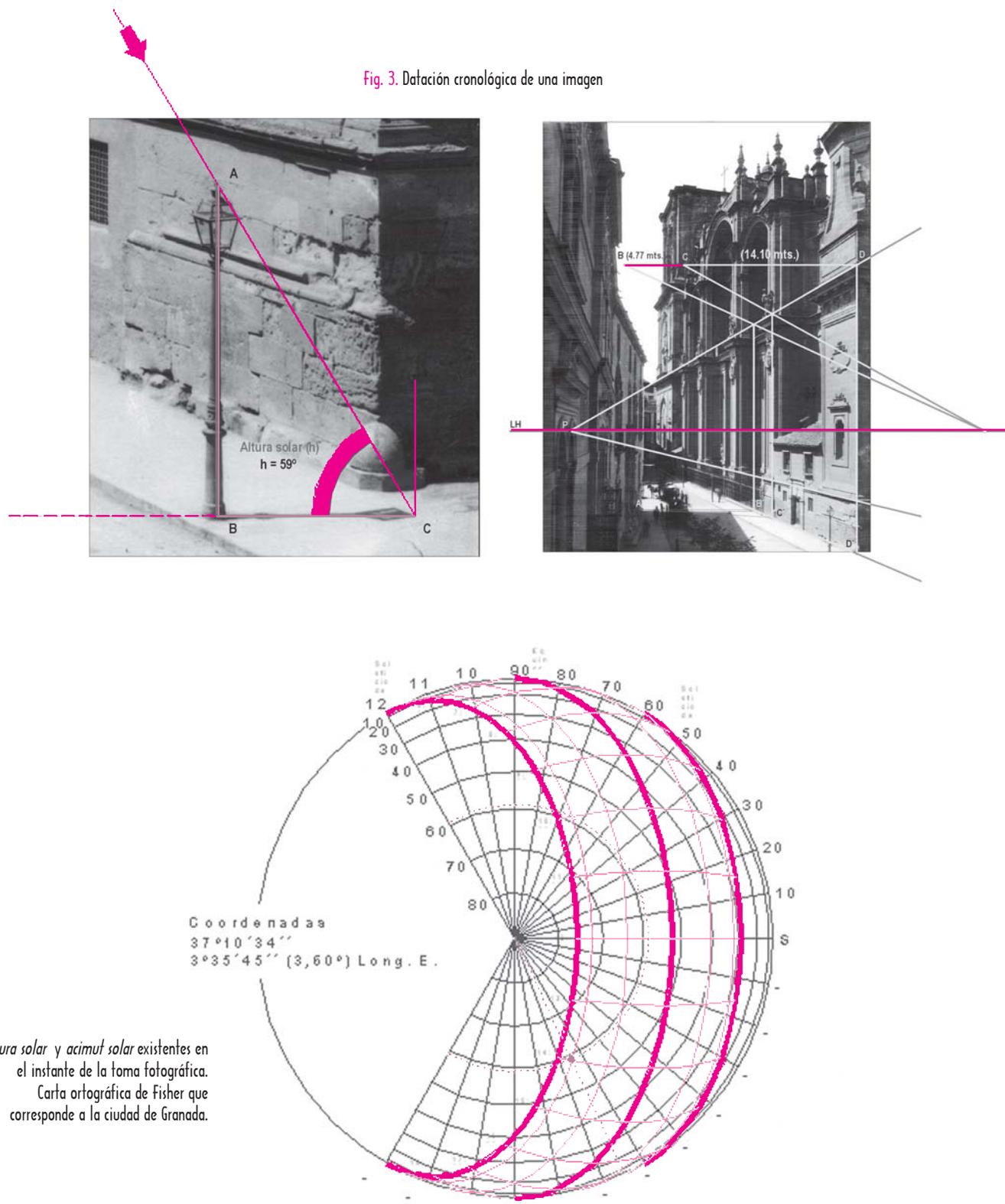
Observaciones:

Parece evidente que para poder optar por este tipo de procedimiento analítico sea necesario que la imagen muestre unas condiciones mínimas de soleamiento.

La fotografía no es el mero soporte de una imagen susceptible de ser descrita catalográficamente; es un conglomerado de hechos históricos, de rasgos formales y de circunstancias que adquieren forma de imagen. Saber interpretarlos, desde ella misma, es lo que aquí se propone. ■

Antonio J. Gómez-Blanco Pontes es Profesor asociado de Expresión Gráfica Arquitectónica (Universidad de Granada)

Fig. 3. Datación cronológica de una imagen



Altura solar y acimut solar existentes en el instante de la toma fotográfica. Carta ortográfica de Fisher que corresponde a la ciudad de Granada.

El Islam en los Estados Unidos

José Ortega



piniones

El Islam es un fenómeno complejo, múltiple y polifacético. Como religión monoteísta establece un sistema de relaciones que afectan a la fe, el individuo y la comunidad. Esta religión, junto al cristianismo y el judaísmo, es una de las confesiones con mayor número de fieles en los Estados Unidos. Los primeros musulmanes, según algunos autores¹, emigraron a América antes de 1492. En la tripulación de Cristóbal Colón se menciona a Luis Torres, un musulmán renegado convertido al catolicismo. La primera noticia de un adepto a esta fe en el Nuevo Mundo fue la del guía negro Estebanillo. Se cree que llegó a Florida en 1539, y posteriormente a Arizona y Nuevo México con las expediciones de Pánfilo de Narváez y Antonio de Mendoza. Muchos afroamericanos que fueron traídos a Norteamérica antes de la guerra civil eran esclavos musulmanes que fueron convertidos al cristianismo², aunque muchos siguieron practicando la fe musulmana. Más de diez millones de africanos fueron trasplantados a América como esclavos, y de éstos el 20 ó 30 por ciento eran musulmanes. La supervivencia del Islam entre esclavos fue muy difícil tanto por la separación étnica como por el hecho de que toda práctica religiosa exige libertad. Las grandes migraciones históricas a los Estados Unidos tuvieron lugar entre finales del siglo XIX y principios del XX. Provenían de la «Gran Siria», es decir, de lo que ahora es Siria, Jordania, Palestina y Líbano. La emigración del sur de Asia se incrementó a partir de la década de los 60. Los conflictos internos tanto en este continente como en el Oriente Próximo han venido contribuyendo a la constante llegada de árabes y musulmanes a los Estados Unidos.

En este país podrían distinguirse dos grandes grupos de musulmanes: afroamericanos e inmigrantes. Aproximadamente, el 40% de los musulmanes norteamericanos son afroamericanos; el 29% indopakistaníes; entre el 12% y el 15% árabes, y el resto pertenece a otras razas y nacionalidades. El número total de musulmanes en los Estados Unidos se calcula en más de seis millones que practican su fe en 1.200 mezquitas que cuentan con más de 1.000 asociaciones musulmanas. La identidad de los afroamericanos ha sido marcada por cuestiones de raza y clase. En general, el Islam representa para los afroamericanos una posibilidad de identificación racial y nacional. Su historia constituye parte del nacionalismo que buscaba sus propias raíces y una alternativa al poder ejercido por los cristianos blancos. Contra la asimilación al sistema norteamericano, los afroamericanos defienden una identidad islámica que les permita desarrollar instrumentos políticos que puedan facilitar un cambio socio-económico.

Después de Timothy Drew (1886-1929), el primer africano convertido al Islam y fundador de la «Moorish Science Temple» se suceden una serie de movimientos sectarios en los que se confundían el mesianismo con el simbolismo islámico y el nacionalismo negro. Dentro de este último hay que mencionar la figura del jamaicano Marcus M. Garvey, responsable del primer movimiento de masas entre los negros que hizo popular su lema «África para los africanos dentro y fuera de los Estados Unidos». Su chovinismo racial le ganó las simpatías de las clases bajas. El movimiento de Garvey hay que verlo en el contexto de la Primera Gue-



rra Mundial. Esta época fue muy difícil para los negros que volvían como veteranos ex combatientes con los blancos, y que a su vuelta se encontraron con un país en el que se seguía practicando la segregación racial. El primer año de posguerra, setenta afroamericanos fueron linchados, muchos de ellas uniformados, catorce quemados vivos por ciudadanos blancos, y en 1919 se produjeron, por lo menos, 25 disturbios raciales.⁴

La «Nation of Islam» (NOI) se inició con Wallace D. Fard en 1930 tras un viaje a La Meca. Esta organización defiende la supremacía del negro y la separación del mundo de los blancos a quienes culpaban de todos sus males. Sus principios doctrinales eran confusos. No seguían los rituales musulmanes ortodoxos, como la ley básica de los cinco preceptos, aunque progresivamente han ido adoptando principios más ortodoxos. Elijah Muhammad (1897-1975) se consagró a consolidar el movimiento de Fard y se autoproclamó como el mensajero de Alá. Representa el movimiento más duradero dentro de la «Nation of Islam» y acogió predominantemente a hombres de las clases bajas, entre ellas muchos ex presidiarios. El atractivo de su doctrina se basaba en la libertad económica y la prosperidad que prometía a los negros de los guetos. Los nuevos conversos sustituían su apellido por una X para indicar su desconocida herencia africana. Muchos musulmanes no admiten las enseñanzas de Elijah, entre otras cosas, por cuestionar la divinidad de Alá y el hecho de que Mahoma sea el único profeta.

Malcolm X (1925-1965) se convirtió al Islam cuando cumplía condena en 1947 en Concord (Mass.). Fue silenciado por su maestra Elijah por dos razones: haber criticado el adulterio de su mentor y por el comentario derogatorio que hizo a raíz del asesinato del presidente Kennedy. Un año después abandonó la «Nation of Islam» y se convirtió al Islam suní y fundó la «Muslim Mosque Inc.» para expan-

.../...



.../...

dir esta versión del Islam. La rama política se denominó «Organization of Afro-American Unity». Su peregrinación a La Meca lo convenció de la igualdad de las razas e inició una lucha para la internacionalización de la negritud. De hecho, fue a La Meca como un «black muslim» y volvió como un musulmán. Malcolm X tuvo que enfrentarse a un dilema intelectual después de separarse de la «Nation of Islam». Como misionero musulmán suní, defendía la hermandad entre todas las razas y como revolucionario panafricanista luchaba en especial por la liberación del negro. El Islam para Malcolm X era una tradición humanística que afectaba a todos los seres humanos. Sin embargo, siguió defendiendo la separación de los blancos como el único camino para que el afroamericano pudiera alcanzar su dignidad en la religión, la economía, la sociedad y la política. La degradación del negro necesitaba, según este adalid, una conversión síquica para lograr la autoestima. Esta conversión no suponía necesariamente lograr la supremacía negra, sino la liberación de la dependencia ideológica del blanco. Separó la política de la religión creando una tensión que nunca llegó a superar. No pudo desarrollar una estrategia para llevar a cabo sus fines revolucionarios a través de consignas islámicas. Al final de sus días defendió el panafricanismo como estrategia para la liberación del negro, pero sin abandonar su papel como musulmán afroamericano. Su ideología política fue el nacionalismo negro, y el Islam fue la fuerza espiritual para combatir la corrupción entre los negros. En su asesinato (21.11.1965) estuvieron implicados miembros de la «Nation of Islam», la policía de Nueva York y el F.B.I.

Mucho se ha especulado sobre las tensas relaciones que mantuvieron Martin Luther King —cuyo sueño de lograr «una sociedad racialmente ciega» no prosperó— y Malcolm X. Este abogó por la separación del blanco y después de su ruptura en 1964 con Elijah Muhammad se alejó del restrictivo dogma religioso de su maestro e inició un acercamiento a las tesis de Martin Luther King. Ambos coincidieron en su lucha contra la injusticia social y la pesadilla americana del desempleo, la drogadicción y la injusticia social contra los afroamericanos. Desde su ruptura con Elijah Muhammad, Malcolm X empezó a reconocer la contribución de Martin Luther King al movimiento de liberación de los negros. Y éste, entre 1965 y 1968 en el contexto de la guerra de Vietnam y la decadencia de las ciudades norteamericanas (incidentes violentos en Watts, 1965; Newark, 1967, etc.), fue aceptando los postulados de Malcolm X.

Wallace O. Muhammad, hijo de Elijah, abjuró de las profecías de su padre. Aceptó a los blancos en la «Nation of Islam», así como la identidad americana e islámica y defendió la confraternidad internacional de los musulmanes. Interesado en un Islam más espiritual que político, restó importancia a la tendencia nacionalista, y bajo la unidad islámica incorporó las diferencias étnicas, raciales y nacionalistas, aunque no pudo resolver el dilema de sintetizar el factor musulmán con el afroamericano.

La «Nation of Islam» experimentó cierto tipo de renacimiento bajo el liderazgo de Louis Farrakhan, antiguo episcopaliano que llenó el vacío de esta organización tras el asesinato de Malcolm X. Farrakhan defendió una doctrina separatista y nacionalista basada en la supremacía del negro. En 1995, organizó la «Marcha de un millón de hombres» y en el año 2000 convocó la «Marcha de un millón de familias», en parte para darle más protagonismo a las mujeres. Entrado el siglo XXI, Farrakhan evolucionó hacia una política más moderada, comprometiéndose a unir su versión radical de la «Nation of Islam» con la ortodoxia islámica. Hábil orador, goza de gran popularidad entre la masa negra, aunque por sus prejuicios antisemitas y antiblancos ha alienado a la clase media afroamericana. Su organización ha luchado eficazmente contra el crimen, las drogas, el aborto, la violencia doméstica y por la rehabilitación de los afroamericanos en las cárceles.

Por ser una minoría, los inmigrantes musulmanes en los Estados Unidos han sufrido, como otros colectivos, la discriminación. El desafío que este país presenta a las inmigrantes musulmanes se traduce en dos corrientes: los seguidores de la doctrina de Elijah Muhammad, basada en la rígida separación de razas, y los que se adhieren a las tesis de Alexander Russel Webb, un cristiano convertido en defensor de un Islam despojado de todo prejuicio racial. La mayoría de los inmigrantes musulmanes abrazaron la tendencia de Webb, pero existen muchos sectores radicalizados que utilizan el Islam como arma ideológica en su lucha contra el racismo. Algunos afroamericanos, especialmente de las clases bajas, para diferenciarse de la ortodoxia islámica, se convierten al Islam, pero siempre bajo la ideología del «black nationalism», ideología que se sustenta en el rechazo de la cultura de los blancos y en la reivindicación del pasado y el orgullo negros. Otros conversos, por el contrario, no ven ninguna contradicción entre su fe islámica y el sistema capitalista. Los inmigrantes entran en conflicto con una sociedad en la que, a pesar de la separación oficial entre iglesia y Estado, el pueblo es eminentemente religioso y mantiene viva la creencia judeo-cristiana. Antes de 1975, los afroamericanos han sido la fuerza más poderosa en el islam norteamericano, pero, a principios de la década de las 80, el predominio ha pasado a los inmigrantes. Estos defienden una comunidad universal musulmana, mientras que los afroamericanos, por el contrario, potencian la solidaridad del grupo.

También existe una división entre los inmigrantes de distintos países (India, Malasia, Marruecos, Irán, etc.) quienes en un futuro podrían convertirse en musulmanes sin distinción de la versión practicada en sus respectivos países de origen. Otra cuestión que preocupa, tanto a los musulmanes inmigrantes, como a los afroamericanos, es el de cómo resolver interpretaciones teológicas por la carencia de ulemas, ya que los que vienen del extranjero son recibidos con cierto recelo. El inmigrante musulmán en los Estados Unidos se enfrenta a una imagen contradictoria de un país que es, a la vez, una democracia y una potencia colonialista. Lo que se traduce en la tolerancia que les permite el culto musulmán dentro de una política neocolonialista que sistemáticamente viene apoyando a regímenes autocráticos en África y Asia. De hecho, y especialmente para los afroamericanos, el país de la opresión y el de las libertades es el mismo. Muchos inmigrantes musulmanes quieren participar como grupo minoritario en la vida del país sin ser necesariamente absorbidos por la mayoría, es decir, perdiendo gradualmente su identi-



Wallace D. Fard

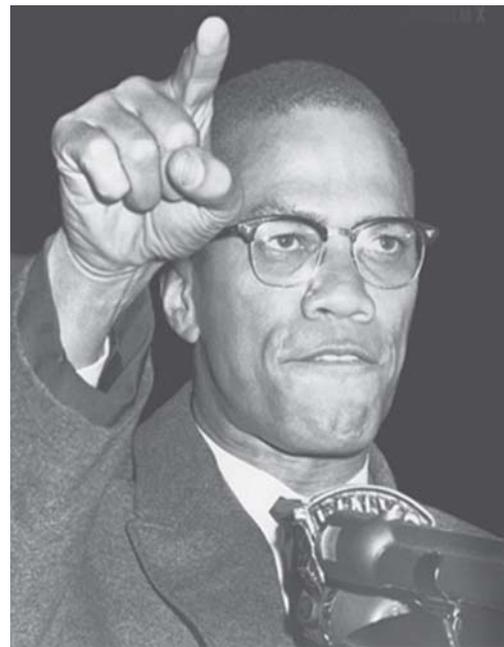


Elijah Muhammad

dad. El afroamericano y el inmigrante anhelan un tipo de integración en la que su fe musulmana sea respetada⁵. Ambos procesos (integración y asimilación) se complican por el contraste entre la predominante confesión judeo-cristiana y los valores defendidos por el Islam. Muchos de los inmigrantes, debido especialmente a la imagen negativa que los medios de comunicación dan al árabe-musulmán, optan por la americanización. En última instancia, tanto afroamericanos como inmigrantes musulmanes se enfrentan a una crisis de identidad: ¿Son musulmanes en América o musulmanes americanos? o ¿puede un musulmán vivir en territorio no musulmán? El desafío para los inmigrantes musulmanes en los Estados Unidos es mantener la identidad religiosa y cultural del Islam y formar parte, a la vez, de una cultura mayoritariamente no musulmana. Las muchas conversiones al Islam están más cerca del compromiso político que de una unión mística. De hecho, son más «conversiones de protesta».

El Islam fue apropiado por la «black religion», lo que ayudó a que el afroamericano se forjara una nueva identidad como norteamericano y como musulmán. En esta fe encontró la expresión más perfecta de una «black religion» que canalizaba su protesta sagrada contra el racismo. Por su sencillez, el Islam atrae a las capas más desheredadas de la sociedad que al abrazar esta fe recobran su perdida dignidad. Sin embargo, la integración se realiza a un nivel social muy primario, mientras que a una escala superior juegan otros intereses de tipo económico, político y social. El criterio de religión moderna occidental con separación de Iglesia y Estado es aplicado injustamente a otras religiones. En Occidente, el liberalismo secular se piensa que constituye la única vía de desarrollo político, y el paradigma religioso es juzgado como retrógrado. Temerosos del secularismo occidental, los musulmanes han luchado por un Islam como fe y forma de vida socio-política y económica. En el periodo de la guerra fría, los Estados Unidos crearon un nuevo enemigo: el Islam. En parte debido al panarabismo radical, o reacción contra la dominación occidental, surgido en la década de los 60 con Gamel Abdel-Náser. La caída del nacionalismo panarabista, en su formulación teórica-práctica, provocó el ascenso del proceso histórico del islamismo. La supuesta amenaza global panislámica, a raíz de la revolución iraní (1978-1979), ha justificado la represión interna de islamistas en Argelia, Túnez, Turquía y Marruecos. Con la primera guerra del Golfo (1991), el Islam se identifica con el fundamentalismo irracional, e igualmente se asocia con el anti-occidentalismo y la anti-modernidad. El ataque terrorista del 11/9 y sus consecuencias despertaron un nuevo interés por el Islam y los musulmanes en las Estados Unidos. Estos atentados se han traducido en una demonización del Islam, intensificando el prejuicio, el miedo y el odio hacia el árabe-musulmán⁶. El viejo enfrentamiento Oriente-Occidente parece insuperable en parte, y por lo que a los Estados Unidos se refiere, a la simplista oposición que de estas dos realidades nos transmiten los medios de comunicación y el mundo académico (Bernard Lewis, S. Huntington, etc.). Estos defienden la tesis del choque de civilizaciones, aunque en realidad se trata de una competición de intereses socio-políticos y económicos. De hecho, se está postulando la supremacía de una sola civilización occidental superior al Islam, una de las grandes civilizaciones de la humanidad.

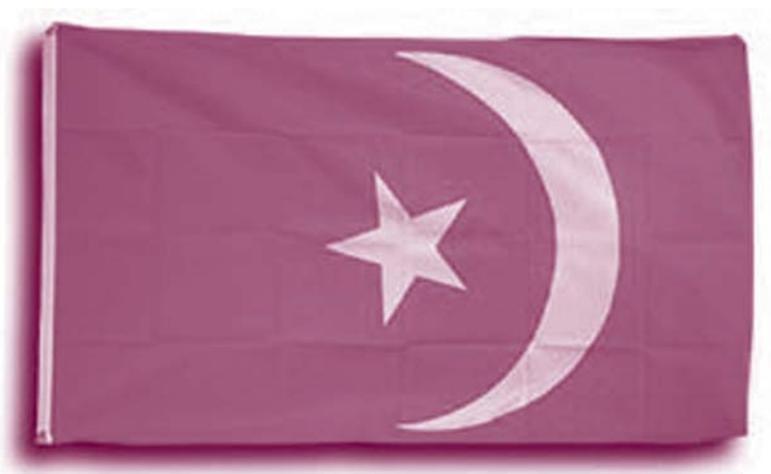
La protesta de los negros en los Estados Unidos se ha canalizado siempre por las iglesias cristiana o musulmana. Si el negro hubiese tenido más libertad socio-política no habría tantas iglesias de negros. Los líderes de esta minoría han sido, y siguen siendo, mayoritariamente predicadores, porque en la iglesia han encontrado la única salida para luchar por la causa de su pueblo. Para los afroamericanos, el Islam ha sido el factor determinante de su identidad. La heterodoxia y el faccionalismo entre los musulmanes afroamericanos están en función del carisma de sus líderes. El Islam, más como fuerza política que religiosa, se identifica con el movimiento nacionalista del «black muslim». Con la «Nation of Islam» coexisten otros colectivos de afroamericanos musulmanes. Unos se decantan por una práctica normativa del Islam, y otros simplemente buscan la identidad en lo diferente. Respecto a los inmigrantes, habría que apuntar que el proceso es muy lento para los que desean integrarse en el sistema. Y los que se asimilan lo hacen por cuestiones prácticas y para evitar prejuicios antimusulmanes. ■



Malcolm X



Louis Farrakhan



Notas

- 1 Quick, Abdullah Hakim, *Deeper roots: Muslims in the Americas and the Caribbean from before Columbus to the present*, London, 1996.
- 2 Austin, A.D., *African Muslims in Antebellum America*, New York, 1984.
- 3 Hasan, Asma Gull, *American Muslims*, New York/London, 2002.
- 4 Lincoln, C.E., *The black Muslims in America*, New Jersey, 1994.
- 5 Allport, G., *The nature of prejudice*, New York, 1958.
- 6 En las primeras nueve semanas después del 11/9 se registraron en los Estados Unidos 700 ataques violentos contra árabe-musulmanes. Y en una reciente encuesta realizada por el "Council on American-Islamic Relations" entre 1.000 estadounidenses el 30% coincide en afirmar que los musulmanes enseñan a sus hijos a odiar y el 29% cree que hay una conspiración musulmana contra el sistema de vida americano, Ornar Ahmad, "For America's muslims, a quest for fairness", *The Herald Tribune*, 19.XI.04, p. 4.



Carlos de Cueto

Europa frente a sus ciudadanos

La construcción europea surgió en un mundo muy diferente al actual. El Tratado de Roma, por el que se creaba la Comunidad en 1957, doce años después del final de la Segunda Guerra Mundial, era concebido como un instrumento indispensable para unir a los pueblos de Europa tras un intenso y devastador antagonismo. La reciente ampliación de la Unión cierra las heridas de nuestra historia reciente, marca el fin de una trágica era de división en el continente y abre un horizonte de democracia y prosperidad compartida. Sin embargo, después de todo este tiempo los líderes europeos no han conseguido comunicar, transmitir y contagiar esta visión a los ciudadanos de Europa, para los cuales todos los logros conseguidos tienen poca significación y relevancia. Ha emergido una muy peligrosa brecha entre la clase política y la ciudadanía respecto del proyecto europeo. Aunque generalmente los partidos gubernamentales en los estados-miembros suelen estar fuertemente comprometidos por la causa integracionista, los votantes son crecientemente escépticos, como se evidenció en las últimas elecciones europeas del pasado mes de mayo, no sólo por el bajísimo nivel de participación, sino también por la ascensión de los partidos eurofóbicos.

De todo ello, a los únicos a los que puede culparse es a nuestros líderes, ya que desde el Tratado de la Unión Europea de 1992, la ciudadanía europea ha mandado repetidamente mensajes claros que no han sido captados o, en el peor de los casos, han sido ignorados por la élite política: el “No” danés a Maastricht en 1992, el “No” irlandés al Tratado de Niza, el “No” sueco al Euro en septiembre de 2003, son una prueba de ello. Se ha convertido en una práctica común que cuando los ciudadanos de países miembros son preguntados sobre aspectos concretos de la integración, éstos responden con un “no” o con un “sí” de estrecho margen. Y todas estas evidencias no cuestionan en verdad la pertenencia a la Unión, la viabilidad de la moneda única o el proceso de integración política, sino la naturaleza de la Unión Europea y el marco de relación con sus ciudadanos. Han sido incapaces de explicar el propósito de nuestro proyecto supranacional en el nuevo período de la posguerra fría, y no han implementado medidas que hagan la Unión más transparente, eficaz, flexible, democrática, cercana y responsable ante el elector.

Sorprendentemente todo el proceso de negociación del nuevo proyecto de Constitución Europea se ha centrado en la búsqueda de un reequilibrio de poder e intereses entre los países grandes y pequeños en las instituciones de la Unión —número de comisarios europeos, sistema de doble mayoría de estados y población en las votaciones del Consejo de Ministros, presidencia permanente del Consejo Europeo, número mínimo de asientos en el Parlamento Europeo para los países pequeños y máximo para los grandes, vetos nacionales, responsabilidades del Parlamento Europeo, etc.—, aunque el reto fundamental del proyecto constitucional era *enganch*ar a la gente, tal como se propuso en la cumbre europea de Laeken de 2001: “*Dentro de la Unión, las instituciones europeas deben traerse más cerca de los ciudadanos*”. Los padres fundadores de Europa han despreciado la importancia del equilibrio entre las instituciones y la ciudadanía. La clase política europea vive en una mansión herméticamente cerrada a las presiones y preocupaciones populares, por ello en las elecciones europeas fue decisivamente repudiada por los electores europeos. Ahora que la Unión Europea se enfrenta a otro de sus periódicos “momentos de la verdad”, este remarcable experimento de construcción institucional internacional, que ha supuesto culminar el Tratado Constitucional para Europa, puede ser víctima de su propio éxito.

A pesar del entusiasmo desorbitado que siguió a la firma del proyecto de Constitución para la Europa del siglo XXI por los jefes de Estado y de Gobierno de la nueva Europa ampliada, tras completar un formidable ejercicio de disciplina y diplomacia a partir del documento preparado por la Convención sobre el Futuro de Europa presidida por Valéry Giscard d’Estaing, hay un temor creciente al fracaso de su ratificación por los 25 parlamentos nacionales y, sobre todo, por los impredecibles referendums convocados durante este año en varios países, como España, Reino Unido, Países Bajos, Luxemburgo, Portugal, Dinamarca e Irlanda. El panorama de la ratificación se ve sombrío después de que países como Dinamarca e Irlanda ya sepan lo que es que la voluntad popular rechace revisiones de tratados de la UE. Igualmente sombrío es el panorama en Holanda donde puede rechazarse ante el creciente resentimiento por sus desorbitadas contribuciones al presupuesto europeo, en Francia y Austria donde sus parlamentos pueden aprovechar la oportunidad para castigar a la Unión por el inicio en la negociaciones de adhesión de Turquía, o en Reino Unido, tras el anuncio de Tony Blair de someter la Constitución a plebiscito. “Vender” la Carta Magna europea a un público escéptico en un momento especialmente bajo de



popularidad tras el apoyo incondicional prestado a George Bush en la guerra de Irak, de cara a confrontar los mitos propagados de *superestado* del euro de los políticos conservadores euroescépticos y la fanfarria altisonante de la prensa hostil del tabloide, muestra un indudable oportunismo político. El ministro británico, a pocos meses de las elecciones generales británicas, busca difuminar la campaña antieuropeísta conservadora entre las elecciones europeas y el referéndum, y así ratificar la Constitución Europea con el mínimo coste político y electoral posible.

Sería una desafortunada ironía que la ratificación descarrilara por el sentimiento de alienación que la Constitución trataba de superar y corregir, y difícilmente aceptable que este proyecto se devolviera una o dos veces, en uno o más países, al dictado popular hasta completar el proceso de ratificación. Se ha llegado al límite de este proyecto de dirección de élite, como se desprende de los sondeos y encuestas de opinión que revelan una desconcertante falta de confianza en la Unión. La aceleración de la integración europea desde finales de los años ochenta no se ha visto acompañada de nada parecido a un adecuado debate público sobre la naturaleza del proyecto, sobre los nuevos objetivos una vez alcanzada la unión monetaria y la ampliación a los países del centro y este de Europa, así como sobre las implicaciones constitucionales para los estados de la Unión. El resultado ha sido una crisis de legitimidad por la que el esquema de decisión pública no es ampliamente entendido y aceptado. El poder en Europa parece escapar a los electores nacionales.

Pero incrementar los poderes del Parlamento Europeo, muy distante para la mayoría de los ciudadanos a pesar de ser la cámara que representa a los 450 millones de europeos, no sería suficiente para solventar el problema que aqueja a Europa. El Parlamento Europeo no ha conseguido crear opinión pública europea, ni moldear visiones a lo largo del continente. La propia existencia de la eurocámara ha servido a las clases políticas nacionales como excusa para distanciarse del proyecto europeo. Este distanciamiento ha debilitado significativamente cualquier sentido de control democrático de la vida pública en Europa. La eurocámara es vista como parte alienada de esta super-estructura burocrática. Sus elecciones no determinan el carácter de la Comisión y, lo que es más grave, se han convertido en meras oportunidades para los votantes para expresar sus frustraciones, tanto hacia la Unión Europea como, sobre todo, hacia sus propios gobiernos nacionales. Es el turno de los parlamentos nacionales para conformar el esquema del debate político europeo y participar en el diseño de nuestro destino común europeo. Son los ciudadanos europeos, a través de los parlamentos nacionales, quienes deben asumir un nuevo papel crucial en el destino de Europa y garantizar una toma de decisiones más democrática. Los parlamentarios europeos y nacionales deberían trabajar juntos en comisiones mixtas, los comisarios europeos deberían visitar los parlamentos nacionales y dar cuentas a las comisiones parlamentarias oportunas de sus proyectos. Conectar con la ciudadanía europea no es una tarea fácil, y los parlamentos nacionales son un buen lugar para empezar a hacerlo.

Nadie se atreve a decir lo que todos sabemos, que el proyecto constitucional para Europa es como el cuento de “El Rey y sus vergüenzas”, hay una crisis de control democrático en la Unión. El contraste existente entre los logros políticos alcanzados –moneda única, ampliación y Constitución Europea– y el creciente descontento popular refleja la aspiración de la ciudadanía europea por un proyecto político más transparente y democrático. Ignorarlo y empujar hacia delante con proyectos más ambiciosos corre el riesgo de impulsar reacciones nacionalistas más poderosas y peligrosas. Este proyecto de expresión de las voluntades populares es hoy en día tan importante como el resultado final. Una perversa mentalidad tecnócrata ha llevado frecuentemente a la Unión a centrarse y prestar atención solamente a los resultados. Sin embargo, éste no es el modo de crear una cultura de consentimiento en Europa, lo cual es indispensable si los europeos quieren verse a sí mismos como autores de lo que está sucediendo más que como sus víctimas.

Si *Rousseau* tuviera que escribir hoy su *Du contrat social*, se basaría no en el estado-nación sino en la Unión Europea. Es aquí donde alcanzan mayor relevancia sus apelaciones para que “la ley sea una expresión de la voluntad general”. Muchos ciudadanos observan cómo el contrato social con sus gobiernos se erosiona por la transferencia de poderes hacia la Unión, mientras que simultáneamente no hay un contrato social europeo, al menos uno, en el cual ellos, como ciudadanos y parte de este contrato, sean tomados en serio. Pero debemos asegurar que la discrepancia entre los poderes de la Unión y su legitimidad no se haga demasiado evidente. Necesitamos una Unión en la cual todos los estados-miembros y ciudadanos sientan que tienen voz y un papel que jugar. La democracia, el estado de derecho, la eficacia y la legitimidad son pilares básicos de cualquier contrato social europeo. La integración puede peligrar no sólo por la falta de debate social sino por la arrogancia del poder. La gente sólo apoyará la integración mientras sientan que son socios en pie de igualdad de un contrato social europeo.

Hace falta un ejercicio de coraje e imaginación colectiva, como demostraron los delegados de la Convención de Filadelfia en 1787, para alcanzar un “Gran Compromiso”, un espacio público y una conciencia política europea. Ahora que el debate europeo se trasladará súbitamente de las salas antisépticas del Consejo Europeo en Bruselas a los pasillos de las cámaras nacionales y a las calles de nuestras ciudades, los políticos europeos, a muchos de los cuales les gusta culpar a Bruselas de sus problemas domésticos, de repente tienen que explicar por qué quieren una Constitución que promete “más Europa” y conseguir la aceptación popular más allá de simples y vacíos eslóganes. La conciencia cívica y el debate constitucional deben desplazarse de cómo las instituciones europeas moldean y determinan nuestras vidas a cómo los ciudadanos determinan la vida de Europa.

Un fracaso en este proceso de ratificación constitucional nos llevaría a una situación insostenible de dramáticas consecuencias mucho peor que la vivida en 1992. Se asoman las sombras y advertencias de la Europa de las dos velocidades, de grupos pioneros, núcleos de avanzadilla denominados en la jerga europea “cooperaciones reforzadas”. El inicio de la desunión de la unión. ■





Carmina Moreno Arenas

María Zambrano,

intérprete del origen de la consciencia en
La Tumba de Antígona



La *Tumba de Antígona* de María Zambrano es una tragedia en la que, tomando como base la obra *Antígona* de Sófocles, la filósofa malagueña recrea el final de la pieza y la modifica, de manera que sustituye el suicidio de la protagonista por un diálogo interior en el que van apareciendo los “personajes” más significativos del drama, y a través de ellos, el pensamiento reúne lo que estaba disperso y lo vivifica, para presentarlo como ofrenda y anticipo de consciencia.

Pero ¿quién es en realidad Antígona? Según la mitología griega era hija de Edipo a quien ayudó cuando éste, al conocer sus crímenes, se dañó la vista, y pasó el resto de sus días ciego y mendigando el pan por los caminos. Cuando murió su padre, Antígona volvió a Tebas donde vivió con su hermana Ismene, pero allí le aguardaría otra prueba relacionada con sus hermanos Polinices y Eteocles, que luchaban en una guerra fratricida por el poder de la ciudad. Ambos murieron en esta guerra civil pero sólo Polinices podía ser enterrado y no Eteocles, al haber pactado éste durante la contienda con tropas extranjeras para luchar contra su pueblo. Entonces, Antígona, desobedeciendo las normas, cogió un puñado de polvo y lo vertió sobre el cuerpo de su hermano, que era el ritual con el que se daba sepultura religiosa a los muertos, y por esta razón fue condenada a muerte y encerrada viva en una tumba, en la de los Labdácidas, que eran sus antepasados. Al fin, cuenta la leyenda que no pudiendo soportar el sufrimiento infringido, la doncella se quitó la vida.

María Zambrano, sin embargo, no está conforme con el final de la obra de Sófocles, que se inventa la trama apoyándose en la mitología, porque, al estudiar al personaje mitológico, se da cuenta de que es una mujer tan generosa y desprendida que “no había dispuesto nunca de su vida y que ni siquiera tuvo tiempo de reparar en sí misma”; de manera que no podemos pensar en un suicidio sino en la *anagnórisis*, entendida como transformación o situación que conduce a metamorfosear las cosas y permite, mediante la asimilación, una reconciliación con uno mismo.

En *La Tumba de Antígona* la autora ha elegido ese momento preciso en el que el ser humano se emancipa y lo hace a través del pensamiento, coincidiendo este hecho con el nacimiento de la filosofía en la antigua Grecia y con el consiguiente abandono de los dioses, que ya no asisten a los humanos, por haber cumplido estos su mayoría de edad. Antígona, por lo tanto, se presenta en soledad y resuelve sin la ayuda de los dioses, anticipándose no a la consciencia —porque todavía es pronto—, sino a la mediación. La soledad es su principal aliada y gracias a ella consigue escuchar las razones de su corazón y, como consecuencia, se determina por la *piEDAD* y por “hacer del propio ser una ofrenda, eso que es tan difícil de nombrar hoy: un sacrificio; el sacrificio único y verdadero... que es la suprema sabiduría del hombre”. Y esa ofrenda la convierte no sólo en heroína sino en alguien capaz de intervenir en el destino propio y ajeno porque, como se sabe, todo sacrificio lleva aparejado un *pacto* y toda decisión individual afecta a toda la humanidad. Debido pues a esta circunstancia, la autora nos presenta, de un lado, a la persona que ha sido condenada al desobedecer la ley de la ciudad, una ley injusta, y, de otro, a una criatura que espera silenciosa y expectante a que se cumpla su destino.

Pero ¿cómo es esa espera para Antígona? y ¿qué significa la Tumba que la acoge? La espera de Antígona es al diálogo y a la *confesión*, un recurso que viene a ser un modo de pensar hacia el interior para encontrarse con la propia historia, un género al que Zambrano volvió como en su día lo hicieron San Agustín en la Edad Media, Descartes en la Edad Moderna y Rousseau en la Ilustración en su afán por revivir al hombre nuevo. La Tumba representa la interioridad del ser humano y dentro de ella María recrea una serie de elementos, de “sombras”. Estos elementos son los “personajes” que van apareciendo en la obra como si se tratase de una “vida” en la que hay que entrar para recordar su vivir y que procura “caminar a tientas” para ir dándose cuenta de aquello que se va convirtiendo en luz, en “claros del bosque” y que todavía no es consciencia aunque va camino de serlo porque no huye de la realidad, de los ínfimos de la vida vivida y no vivida, sino que está abierta a la verdad y se adhiere a ella. Estos personajes que van apareciendo en la obra y que dialogan a su vez con la protagonista, por orden de aparición, son los siguientes:

Antígona, que dice conocer su condena y su drama: a vivir como alma en pena, “entre la vida y la muerte”.

La noche, el lado oscuro, la profundidad, el lugar donde se encuentra con las distintas sombras que van a conducirla a lugares recónditos pero necesarios para seguir avanzando por la senda de su vida.

Sueño de la hermana, un elemento literario creado para recibir las confidencias de una protagonista que se va acercando a su destino, a su “secreto”, para aceptarlo con valentía, y en el que surge un deseo de confundirse con otra diosa mitológica, con Perséfone, para preguntar por el milagro de la primavera; otra fórmula que remite de nuevo al pacto a través del sacrificio.

Edipo, su padre, abandonado de los dioses como ella, pero más indefenso, más solo. Ella le pregunta por su “nombre” y él no le puede contestar pero sí le revela que se encuentra en “el lugar donde se nace del todo”; una referencia a la esperanza.

Ana –la nodriza, un ser angelical y una mediadora como ella, que le trae nuevas sobre la trascendencia de los actos del hombre en la historia de la humanidad y sobre el saber, instándole a que no se olvide de ir a la fuente “de vida”; una indicación bíblica de inspiración.

La sombra de la madre, recurso asimilable a un soliloquio metafísico en el que la figura de la Madre es símbolo de Tierra pero también de una comunión que se anhela para incardinar la dualidad de su protagonismo y aparecer como madre e hija a su vez.

La harpía, una interpretación de los contrarios de toda verdad o de lo avieso, lo torcido, lo otro menos bueno que también llevamos dentro. Asimismo es, en palabras de Antígona, «la Diosa de las Razones disfrazada, la araña del cerebro, la tejedora de razones, la que nunca sabrá la verdad, la verdad viva que es profecía»; pero también es la que consigue con sus argucias que la doncella descubra su humano destino trazado por el amor y la piedad.

Los hermanos, sujetos provistos de la humana pasión por el poder, como un fuego inextinguible que quema y destruye. Esta actitud belicosa se acerca también a la respuesta antiquísima de la guerra que no sabe cómo solucionar las cosas sin el cuerpo a cuerpo, sin ira, sin odio, sin rencor y, en definitiva, sin el abrazo de la comprensión que nos anuda y nos convierte en hermanos.

Hemón, según la mitología y la obra de Sófocles era el novio de Antígona y, al enterarse de la muerte de ésta, se suicida a la puerta de su tumba; aquí sólo hay otra sombra que conversa con los hermanos de Antígona y aparece revestida de amor fraternal convocando al género humano como una antorcha tenue pero reveladora.

Creón, el nuevo rey de Tebas que ocupa el poder de la ciudad tras la muerte de los hermanos y del tío de éstos, y viene a ser quien impone el orden y la norma en la ciudad, con leyes no precisamente naturales sino pragmáticas y de conveniencia.

Los desconocidos, todos los que nos acercamos a través de la historia a la tragedia de Antígona, para escuchar su agonía e intentar comprender su mensaje. Los dos personajes quieren rescatarla, uno para la vida y otro para el amor que va unido a la muerte, quizás porque el amor se acerca a lo que la muerte ya ha alcanzado.

Al fin, cada uno de estos personajes parece entrar y salir de su alma, desvelando algún misterio. Cada uno de ellos se lleva consigo un velo y descubre una nueva capa más profunda que la anterior. Y así, entre capa y capa va apareciendo ese anhelado “centro” que es *el pacto* del que hablábamos al inicio. El “centro” dice María Zambrano que “es el punto no asimilable a nada, a ninguna cosa ni suceso, libre del tiempo del que la vida parece tener indeclinable necesidad, centro que con su íntima, indisoluble unidad, liberta al corazón”. El “centro” nace de la interioridad de la persona, que es un proceso y una tensión dinámica que nos trasciende y que se revela como orden interno y conciencia.

La relectura de la obra *Antígona* de Sófocles nos ha traído las versiones de distintos intelectuales a lo largo del tiempo, como las de Hölderlin y Victor Hugo, que inciden en el conflicto del individuo con respecto a las leyes civiles para que no se pierda de vista lo que hay de auténtico; la de Camus, que plasma sus teorías existencialistas, o la de Anouilh en la que lo moderno y lo mítico convergen entrelazándose. La diferencia de ellas con respecto a la que ofrece María Zambrano está en que, además de ponernos en contacto con nuestra propia realidad personal y social, nos acerca a los clásicos y a la historia de los tiempos, portando un legado espiritual que solamente puede venir de la conciencia y de sus grandes acompañantes que son: el sacrificio y la anagnórisis. Un legado que al ser humanista está plenamente vigente y clama, como Antígona desde su tumba, por el derecho a ser rescatado. ■





José Miguel
Gómez Acosta

Mientras camino, mis pasos construyen una escultura que casi siempre permanece invisible

Richard Long.

Transformación y cambio en arquitectura, paisaje y territorio

Una de las reflexiones más esclarecedoras sobre el significado del paisaje como entidad material en permanente proceso de cambio se desarrolló con el movimiento artístico denominado Land-Art. La aparición de este arte de la tierra, o geo-arte, estuvo relacionada con un rechazo a los conceptos consumistas del arte pop y la cultura de masas. ¿Qué otro sentido cabía buscar a la creación artística en la sociedad contemporánea? Partiendo de esta base, las obras más radicales del Land-Art no pretendían ser meras representaciones del territorio, sino que se convirtieron, en la práctica, en una construcción real del paisaje, a través de la necesidad de explorar el exterior como nuevo espacio de creación, de concebir el paisaje real como medio y soporte.

La intención, por tanto, no es llegar al objeto artístico resultante, sino que el auténtico interés se centra en el proceso mediante el cual dicho objeto se gesta. Cómo se llega, cuál es el proceso; ambas cosas están por encima de los resultados. Así, aparecerán como definidoras del Land-Art las relaciones, en ocasiones no fácilmente separables, que se producen entre el espectador (sujeto) y el objeto. Con la particularidad de que ya aquí el objeto no es otra cosa que un lugar puesto en una determinada situación, sobre el que se centra la experiencia.

La acción del Land-Art pretende poner de manifiesto la naturaleza fenoménica del ser humano sometido, al igual que todo su entorno, al cambio permanente, al paso del tiempo, aunque ahora dicho transcurrir pueda plegarse y desplegarse, rompiéndose así la linealidad pura de pasado, presente y futuro. La acción modifica el paisaje en una creación efímera que coloca al ser, una vez superada la concepción unitaria del sujeto, en la encrucijada de su propia temporalidad, materialidad y transformación.

La herencia del Land-Art en la arquitectura de nuestros días aparece como parte integrante de los procesos de percepción y acción. A gran escala, la ciudad y el paisaje toman conciencia de su mutabilidad inmediata. Las grandes urbes estallan, presa de una masificación urbana que las desborda. Y las periferias se convierten en auténticos laberintos donde todos los tiempos tienen cabida simultáneamente en una serie de espacios polimórficos. La acción depredadora del hombre sobre el paisaje de las periferias, por lo general zonas naturales o agrícolas asociadas a las ciudades, convierte estos territorios en lugares sin identidad, fácilmente intercambiables. Surgen en ellos una serie de elementos nuevos y propios que son determinantes a la hora de leer tales espacios: las vías de comunicación, la publicidad, los cultivos, la industria y las ruinas, los caminos, nodos y redes, los cortes, cuñas, y vacíos, los

Arquitectura en un paisaje

De la confusión de los límites y la sobrexplotación de la memoria

terrain vagues. El paisaje asume su artificialidad, la presencia humana en todas sus manifestaciones y, frente al paisaje de la ciudad concreta, aparece también el paisaje de la ciudad global. Frente a las relaciones de territorialidad, vecindad y proximidad, las interrelaciones a distancia, las redes de individuos dispersos conectados mediante la tecnología cobran cada vez mayor importancia. El nuevo paisaje virtual superpuesto al real, cuya materia son las infraestructuras de comunicación, conforman un paisaje que podríamos denominar telemático.

A pequeña escala los edificios se comportan a su vez como pequeños paisajes autónomos. La introducción de la topografía, la sección libre, el tratamiento integrado de los espacios adyacentes como parte de la edificación y de la propia construcción como continuación del espacio exterior, en definitiva, la supresión de límites precisos entre dentro y fuera, la sucesión sin solución de continuidad entre ámbitos y espacios que se confunden, convirtiéndose los unos en los otros, no son sino mecanismos de acción análogos al comportamiento de los paisajes, de las ciudades y periferias. En esta arquitectura tienen cabida los procesos de transformación, persiguiéndose la flexibilidad, la capacidad para adoptar diferentes soluciones según sean los requerimientos siempre mutables de cada momento.

Al igual que el Land-Art indagaba acerca de la naturaleza del tiempo, de la imposibilidad de la permanencia, y la entropía final necesaria de toda materia, de toda estructura, la situación que define la acción sobre los paisajes y la propia arquitectura se centra también en los procesos temporales del cambio. La clave, sin embargo, no es tanto ya la transformación, sino la velocidad a la que ésta se produce. El vértigo de los cambios acelerados nos introduce en un abismo temporal. Si, en otro tiempo, el hombre nacía y moría dentro de los límites de un mismo paisaje en el que reconocerse, de manera que existía un no-tiempo, en el cual la duración codificada en un paisaje que no cambiaba parecía hacerse eterna, el hombre actual puede perder por completo y en corto espacio de tiempo todo el paisaje que conocía. La vida se desarrolla en el tránsito constante de los paisajes, existiendo la posibilidad de un rápido cambio completo. Esta añoranza del paisaje tal como era (o de varios paisajes en



una sola generación), acaba produciendo una sobreexplotación de la memoria. En este contexto, elaborar una teoría de *lo próximo* acaba cayendo en buena medida en la especulación, en el azar. La flexibilidad de las propuestas se mueve muchas veces en el terreno de la ambigüedad y esta indefinición entra de lleno en la descripción de los paisajes y de las acciones que sobre ellos se llevan a cabo como procesos inacabados, que únicamente se fijan a través de la memoria.

Cultura de masas, paisaje de masas

Cuando en 1965, Umberto Eco publica su conjunto de ensayos "Apocalípticos e integrados", la llamada cultura de masas se encontraba en un momento anterior a la gran eclosión que supondría el excepcional desarrollo de los *mass media* y la aparición de internet. Una cuestión aún en debate sería dónde colocar los límites de una cultura de masas que acaba convirtiéndose en anticultura y una cultura de masas que permite al gran público el acceso, aunque a veces sólo sea de manera superficial, a unos valores formativos o artísticos que antes les estaban vedados. Una cultura *culta* rechazaría las aportaciones de la cultura de masas, en una postura elitista y de cierto conservadurismo clásico, frente a la cultura popular que intentaría deglutir determinados conceptos elevados de la cultura docta para absorber y recibir su información de forma ligera, sin esfuerzo. Sea cual sea la posición adoptada en este debate, la de apocalíptico o la de integrado, lo cierto es que ambas formas de entender y producir cultura se encuentran tan íntimamente relacionadas que es imposible no detenerse en la influencia recíproca que se produce entre ellas.

Si la globalización, la cultura de masas, ha influido de manera notoria en el pensamiento, la cultura y el arte como fenómenos indispensables de la conciencia humana, también ha ido modificando rasgos fundamentales de su entorno social y físico. Dentro de este último: la arquitectura, las ciudades, el paisaje. Como parte integrante de una sociedad globalizada, de una civilización de masas, somos consumidores de una serie de mensajes intensivos transmitidos por los *mass media* y los *multimedia*. A través de ellos, el paisaje ha sido radicalmente alterado, hasta el punto de convertirse, en sí mismo, en un reclamo de consumo más. La cultura de masas, por tanto, acaba convirtiéndose en mercancía, cuya influencia se manifiesta también en la transformación del territorio.

Quizá el turismo sea el fenómeno que mejor define la sociedad del bienestar occidental y que, a la vez, más ha contribuido al cambio radical del paisaje. Por un lado, el turismo de masas ha configurado por completo una nueva fisonomía de los lugares de vacaciones desde la gran escala de sus actuaciones, que han dado lugar a verdaderos centros urbanos efímeros, y desde la desinhibición de un (mal) gusto sin limitaciones, al que podríamos denominar *kitsch*, conformado mediante el desgaste de un pretendido lirismo reiterado que remite a un modelo de mentira artística fácilmente digerible. Por otro lado, el turismo ha sido responsable del efecto contrario, la congelación museística de los centros urbanos de las ciudades históricas, convertidos en

una suerte de escenarios preparados para sus visitantes, sin asomo de vitalidad urbana real, meros decorados. Así pues, el turismo convierte los paisajes en grandes centros de ocio, desde los parques de atracciones hasta los parques naturales, sin dejar lugar para una reflexión mínimamente crítica de su expresión.

Si hemos observado cómo la cultura de masas y la alta cultura tienen una compleja relación de influencia y rechazo, resulta interesante analizar esta relación en el ámbito de la arquitectura y el paisaje. En muchos aspectos, el arte ha recurrido a la cultura popular para adaptar ciertos valores tradicionales a las nuevas formulaciones (pensemos en la relación entre las danzas populares y la música clásica), pero esta correspondencia, en ocasiones meramente anecdótica, resulta más dificultosa en el caso de la cultura de masas. El desastre que la banalización de los estilemas del movimiento moderno en su aplicación masiva produjo en la ciudad contemporánea no ha hecho sino acrecentar la desconfianza entre ambas partes. El pesimismo del *apocalíptico* califica de irrecuperable al producto de tales acciones, mientras la concepción optimista del *integrado* le permite disfrutar de las ventajas de una serie de estándares de confort y ocio inimaginables hasta el momento.

Sin embargo, la última arquitectura parece querer encontrar un punto de confluencia entre ambas concepciones adoptando una postura claramente optimista, casi lúdica, frente a la desesperanza del apocalíptico. Por un lado, se adoptan soluciones de *calidad* cultural y arquitectónicamente elevadas a los nuevos problemas proponiendo nuevas respuestas a modelos banales, homogeneizados. Aunque a veces, estas propuestas no pasen de ser arquitectura *de élite*. Por otra parte, el continuo proceso de transformación que nace de la cultura de consumo va a sentar las bases de las propuestas más renovadoras. Las grandes mutaciones urbanas serán entendidas como fenómenos globales, por lo que el nuevo urbanismo no podrá ya aspirar a dar forma al mundo, ni a imponer un estricto orden sobre el territorio, sino a escenificar el desorden, la incertidumbre, el caos del instante.

Pero, dentro del maremagno de procesos desencadenados, al lado de grandes almacenes, parques temáticos, parques naturales, recorridos turísticos por los centros históricos, edificios estrella que reclaman sus minutos de gloria para alguna ciudad, la interrogante más fascinante nos llega, entre otros lugares, desde las periferias, zonas de altísima transformación, y de las reservas naturales, territorios que aún poseen una relativamente baja antropización. Las periferias (y la nueva creación de ciudades, por ejemplo las del sudeste asiático), como lugares donde el hombre no encuentra vínculo directo con su entorno urbano, donde el pasado o la historia no cuentan y donde el tejido urbano se modifica continuamente. Las reservas naturales, como lugares sobre los que hay que actuar para permitir que la llegada a ellos del hombre no suponga su total fin.

Entender estas cuestiones dentro del proceso general desencadenado puede resultar extremadamente estimulante, quizá debido a la imposibilidad de dar una respuesta, quizá porque ya sólo podamos movernos en parámetros de flexibilidad, mutación, ambigüedad, adecuación y azar. ■





Amelina
Correa Ramón

La consagración del Modernismo español

La revista *Renacimiento*

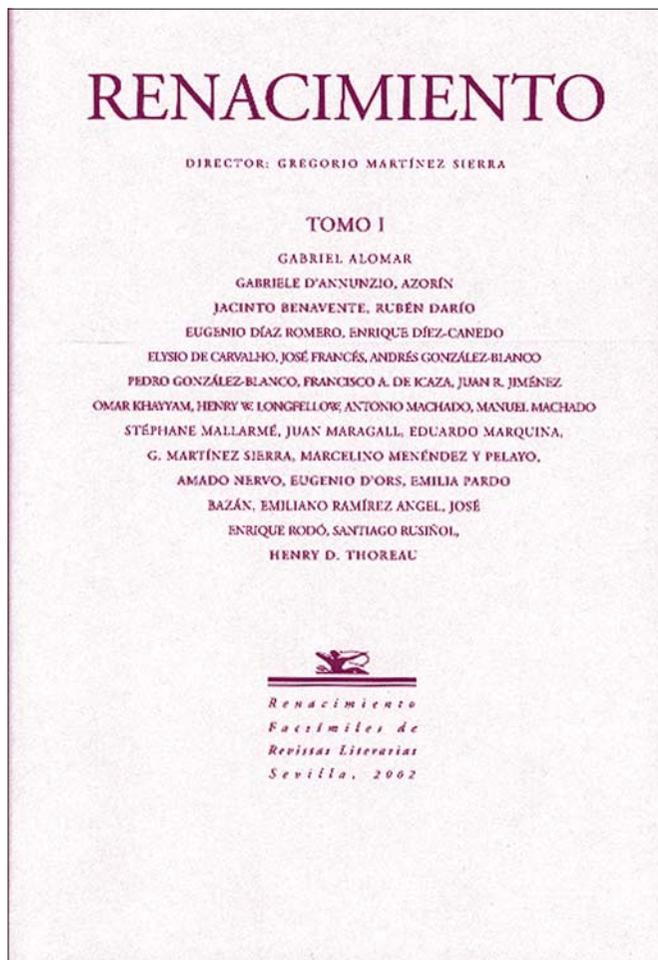
Como es bien sabido, el renovador movimiento modernista trajo consigo un periodo fecundo en lo que a publicaciones periódicas se refiere. Desde los últimos años del siglo XIX hasta comienzos de la segunda década del siglo XX florecieron diversas revistas literarias. Según comenta expresivamente Manuel Machado, quien fuera uno de sus protagonistas principales, se trataba de “[...] semanarios cuya vida fue efímera, brillante y loca, y que se titularon *Electra*, *Juventud*, *Revista Ibérica*, la *Revista Latina*, *Helios*, *Renacimiento*, y tantas otras, creadas al calor de la juventud, independiente para todo, pero solidaria únicamente ante el amor del arte. Estas revistas, sostenidas principalmente por los poetas, lo tenían todo; escritores, suscriptores y público. Carecían solamente de administración, y, como hijas pródigas de las más generosas intenciones, se arruinaban pronto y morían jóvenes. Morían, pero no sin dejar su buena huella luminosa”¹.

Varias de esas luminosas revistas que menciona Manuel Machado fueron fundadas y dirigidas por el incansable promotor y profeta de la *buena nueva*, el almeriense Francisco Villaespesa, cuyas entusiastas palabras a un juvenil Rafael Cansinos Assens –que recuerdan a la perfección el clima del momento– rememorarán este último en su libro de memorias *La novela de un literato*: “[Joven, ¿conque [sic] también usted es adepto a la nueva poesía?... ¿También usted odia lo viejo, lo vulgar?... Pues sea bien venido a nuestras filas... Hay que dar la batalla a lo viejo..., a lo clásico... Nosotros somos modernistas... Aspiramos a secundar la revolución lírica de Rubén Darío... Hay que renovar nuestro viejo idioma, que está anquilosado... Con ese viejo léxico no se puede hacer nada... Yo voy a fundar una revista, que será la bandera del nuevo arte”².

Fruto también en buena medida de ese clima de ebullición y apuesta por el esteticismo artístico y literario, surgirá pocos años después la revista *Renacimiento* (en la que colaborará también Villaespesa, en concreto en su número VIII, de octubre de 1907). Guillermo Díaz-Plaja afirmó en 1951 en su discutible –en cuanto a su tesis enfrentista, hoy totalmente superada– pero documentado libro *Modernismo frente a 98* que “si *Helios* es la revista del Modernismo militante, *Renacimiento* es la gran publicación del Modernismo triunfante”³. En efecto, cuando

en marzo de 1907 sale a la luz por vez primera la revista mensual *Renacimiento*, dirigida por Gregorio Martínez Sierra, el modernismo no es ya el movimiento renovador en lucha contra lo establecido que había sido unos años antes. Ahora la tendencia modernista ha sido ya aceptada e incluso aclamada por una importante mayoría. Pues lo cierto es que *Renacimiento* representa la etapa de madurez del modernismo, una etapa de madurez que, como la de las rosas en plenitud, amenaza ya con un marchitar no demasiado lejano⁴. De hecho, el propio Díaz-Plaja señala precisamente ese año de 1907 como fecha de inicio de una significativa reacción por parte de los que habían sido justamente agentes del movimiento de renovación finisecular⁵. Así, por un lado se puede rastrear con facilidad la aparición de una reacción patriótica, evidenciada en un retorno al tema histórico y a la exaltación de los valores tradicionales y castizos, reafirmada en buena medida –según Díaz-Plaja– por la coincidencia con la conmemoración en 1905 del tercer centenario del *Quijote*, que impulsó numerosas obras como *Vida de Don Quijote y Sancho* (1905), de Miguel de Unamuno; *La ruta del Quijote* (1905), de Azorín; la “Letanía de Nuestro Señor Don Quijote” (1905), de Rubén Darío, etc. Pero, por otro lado, se puede constatar también cómo toda una serie de escritores evolucionan ahora hacia una sencillez lírica que propugna un mayor intimismo y profundidad introspectiva. De ahí que José-Carlos Mainer compruebe en las colaboraciones de *Renacimiento* el “síntoma de una poética más asordada y personal que se va haciendo postmodernista: algunos como testimonios los versos *provincianos* de Juan Ramón Jiménez, los sonetos parnasianos de Díez Canedo, las nuevas soledades de Antonio Machado (las de su libro de 1907), las ironías de su hermano Manuel”⁶.

Además de los citados, las voluminosas páginas de *Renacimiento*⁷ reunirán las firmas de muchos de los mejores escritores españoles del momento, pertenecientes a diversos momentos



generacionales, como prueba de una convivencia armónica: *Azorín*, Jacinto Benavente, Eugenio d'Ors, Joan Maragall, Marcelino Menéndez y Pelayo, Emilia Pardo Bazán, Salvador Rueda, Santiago Rusiñol, Miguel de Unamuno o Juan Valera, entre otros. A los cuales se sumarán los nombres de memorables autores extranjeros: Gabriele d'Annunzio, Rémy de Gourmont, Jean Lorrain, Maurice Maeterlinck, Stéphane Mallarmé, Amado Nervo, Edgar Allan Poe, José Enrique Rodó o Paul Verlaine.

Afortunadamente, y gracias de nuevo a la iniciativa editorial de uno de los mayores bibliófilos españoles, el poeta, editor y librero Abelardo Linares, el lector actual puede consultar a su placer los a veces curiosos, con frecuencia gratos y siempre interesantes números de *Renacimiento*, pues su editorial homónima ha llevado a cabo recientemente una reedición en facsímil. En dos volúmenes y con acertado prólogo de Luis García Montero, esta revista del modernismo cenital –que constituye un capítulo de la historia de nuestra literatura del periodo finisecular– puede ahora leerse sin la obligación –a menudo engorrosa y difícil– de recurrir a los fondos de las hemerotecas. Podrán así nuevamente cumplirse las palabras que dedicaba al lector en el primer número su director Gregorio Martínez Sierra: “Esperamos que has de comprendernos; y esperamos –vuelvo a dejar la palabra a Carlyle– que acaso abrirás tus labios amables y dirás en voz alta tu agradecimiento en muchos círculos literarios”⁸. ■



Salvación y resistencia

La Guía de Pecadores

de Fray Luis de Granada

Si la tarea de la lectura está dirigida a la transformación de la escritura en lenguaje como representación del mundo, y, paralelamente, el arte de escribir no es otra cosa que el dominio del mundo de signos que constituyen el texto, de tal modo que se haga posible este regreso del texto al lenguaje¹, la obra de Luis de Granada en general y la *Guía de pecadores*² en particular, no puede sino crear una serie de perplejidades al lector *desinteresado* de nuestro tiempo. Por una parte, la resistencia que toda obra del pasado ofrece a la comprensión resulta aquí muy superior a la de otras de su siglo; por otra, se da la paradoja de que son los mecanismos dispuestos a mover al lector –la naturaleza retórica, más predicativa que textual, y el expreso carácter protréptico³– lo que ahora hacen más difícil su lectura. Dentro de la inevitable tensión entre familiaridad y extrañeza en que se plantea, en el seno de la tradición, la comprensión de la *Guía* como obra del pasado⁴, la extrañeza gana sobradamente a la familiaridad: La depreciación de la retórica y la escisión de los códigos morales del marco establecido por las coordenadas de *perdición / redención* propias de la antropología cristiana han abierto un abismo insalvable entre el mundo de fray Luis y el nuestro. Ambas cuestiones, retórica y voluntad de salvación, concurren en la obra del granadino estrechamente unidas. En este sentido, fray Luis no es sino heredero de una larga tradición retórica cristiana que se remonta a San Agustín. En efecto, más allá de las advertencias respecto al cometido del orador cristiano⁵, Agustín llega a establecer una profunda conexión entre retórica y conversión en su propia experiencia de salvación: *Llegué a un libro de un cierto Cicerón (...). Ese libro cambió todos mis afectos y trocó mis plegarias hacia ti, Señor. (...). De repente me pareció despreciable toda esperanza vana, y con un ardor increíble de mi corazón deseaba la inmortalidad de la sabiduría y comencé a levantarme para ir a tí*⁶. La experiencia agustiniana abrió así la posibilidad al desarrollo de una retórica asertiva cristiana, basada en los afectos y en la conversión de los valores del orador en hechos indiscutibles compartidos por el auditorio, y que llegará a su apogeo en el siglo XVI⁷. Así, aun cuando se dirige tanto a espirituales como a no espirituales, fray Luis da por hecho que los lectores comparten y asumen como propio su mismo sistema de valores: *Serviría esta doctrina para el que se viere muy tentado y acosado de algún vicio, acuda a ella como a una espiritual botica*⁸.

Notas

1. MACHADO, Manuel, “Los poetas de hoy” (1911), *Impresiones. El modernismo. Artículos, crónicas y reseñas (1899-1909)*, ed. de Rafael Alarcón Sierra, Valencia/Sevilla, Pre-Textos/Diputación de Sevilla, 2000, p. 449.
2. CANSINOS ASSENS, Rafael, vol. I, Madrid, Alianza, 1982, p. 75.
3. DÍAZ-PLAJA, Guillermo, *Modernismo frente a 98*, Madrid, Espasa-Calpe, 1951, p. 44.
4. De ahí que Patricia O’Riordan, en desacuerdo con Díaz-Plaja, estime que la revista que habría que considerar del modernismo triunfante es *Helios*, y no *Renacimiento*, que carece ya de ese espíritu militante y mucho más vital que predominaba en *Helios*. Según su opinión, *Renacimiento* debería considerarse, más bien “la revista del modernismo menguante” (O’RIORDAN, Patricia, *Helios, revista del modernismo (1903-1904)*, separata de *Ábaco* (Valencia), 1973, p. 72).
5. Cf. DÍAZ-PLAJA, Guillermo, “La reacción de 1907”, *Modernismo frente a 98*, pp. 124-126.
6. MAINER, José-Carlos, “Prólogo”, en *Biblioteca Renacimiento*, Madrid, El Crotalón, 1984, pp. 13-14.
7. Cada número constaba de en torno a ciento treinta páginas.
8. MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio, “Al lector”, *Renacimiento* (Madrid), I, marzo de 1907, p. 6.

Juan Varo Zafra



Estatua de Fray Luis de Granada en la Plaza de Santo Domingo

.../...



.../...

Sin embargo, en la *Guía* hay mucho más que esto. En efecto, en el primer libro, fray Luis recorre los argumentos que desde los Padres de la Iglesia han constituido las teologías afirmativa y negativa. La atención a lo pequeño, la influencia ciceroniana y aristotélica, los ecos estoicos, la habilidad para intercalar narraciones breves de carácter moral y estirpe clásica hacen de este Libro I una delicia para el lector que siga el consejo del autor: *No leas, pues, esto de corrida (como sueles otras cosas, pasando muchas hojas y deseando ver el final de la escritura)*⁹.

Pero acaso sea el Libro II el que, en su descripción de los vicios y virtudes, muestra al fray Luis más agudo y penetrante, al lúcido continuador de la larga tradición cristiana moral en la que se reúne junto con las aportaciones de Agustín, Bernardo y Crisóstomo la reformulación de la *phrónesis* aristotélica que produce sorprendentes resultados en la obra luisiana: *A esta misma virtud pertenece huir siempre los extremos, y ponerse en el medio, porque la virtud y la verdad huyen siempre de los extremos (...). Por donde ni todo lo condenes, ni todo lo justifiques; ni todo lo niegues, ni todo lo concedas; ni todo lo creas, ni todo lo dejes de creer*¹⁰. Lo interesante del tratamiento cristiano de la *phrónesis* es que, al incorporar el tratamiento de la prudencia como virtud del término medio, en el contexto más amplio de la salvación, se recupera en cierto modo el concepto platónico de *phrónesis* entendido no tanto como inteligencia práctica sino como “potencia noética que permite servir y contemplar a Dios”¹¹. Aquí aparece también el fray Luis culto y mundano que invita a recelar de la humildad excesiva, o que, en la descripción de la gula, anticipa detalles casi quevedescos: *Porque algunos hay que cuando se asientan a la mesa (...) con una desasosegada inquietud de los miembros menean la cabeza, arremangan los brazos, levantan las manos en alto, y (como si hubiesen ellos solos de tragarse toda la mesa) así verás en ellos unos acometimientos y meneos que (no sin gran fealdad) están describiendo la agonía y hambre de comer. Y estando asentados en un mismo lugar, con los ojos y con las manos lo andan todo, y así en un mismo tiempo piden el vino, parten el pan, y revuelven los platos*¹². En contraste con esta vertiente realista, fray Luis no desdeña en otras ocasiones desplazarse al terreno de la abstracción y desplegar la vieja fórmula cristiana de la psicomaquia¹³, en la representación del duelo entre virtudes y vicios. El tono sentencioso, la cultura libresca, la enorme capacidad de observación, el dominio de todas las posibilidades de la retórica producen pasajes espléndidos entre la gravedad y la ironía. En ambos casos, el uso de las gradaciones es ejemplar. Respecto a la ironía, fray Luis es modélico en el empleo de gradaciones descendentes con final anticlimático. Tal sucede en la descripción del final del avaro: el cuerpo a los gusanos; el alma a los demonios; los bienes a los herederos¹⁴. En los casos en los que persigue un tono grave y sentencioso, construye gradaciones ascendentes tan logradas como la siguiente: *Préciate de no deber nada a nadie, y así tendrás el sueño quieto, la conciencia reposada, la vida pacífica, y la muerte descansada*¹⁵.

Ahora bien, es necesario reconocer que tanto el interés que hoy día suscitan determinados pasajes de la *Guía de pecadores* como la admiración que despierta la indiscutible excelencia de su prosa se producen, por lo general, a costa no ya de la intención del autor, sino del carácter irrenunciablemente protréptico de la obra, es decir, de la supresión de la intención salvífica de la retórica cristiana. En todos estos casos, la fruición derivada de la lectura de determinados fragmentos o del despliegue de los recursos formales parece exigir el sacrificio del *todo* de la obra: la resistencia sólo se vence parcialmente con la renuncia a la salvación que como causa final había dado lugar al libro. Con todo, quizá sea un error intentar superar este obstáculo mediante la ficción de la comprensión de la espiritualidad de la época o del autor. Mejor es entender esta distancia como una posibilidad productiva del comprender¹⁶, de tal modo que en la lectura de la *Guía* se puedan apreciar las diferencias en cuanto tales respecto de lo propio, y apre(he)nder por lo tanto lo uno con lo otro. ■

Notas

1 Cf. Gadamer, H. G., *El giro hermenéutico*, Madrid, Cátedra, 2001, pp. 77 y 98.

2 La *Guía de pecadores* se publicó originariamente en Lisboa en 1556. Al año siguiente apareció su segundo tomo y en 1559 fue incluida en el Índice de la Inquisición. En 1563 fue aprobada y recomendada en Trento por su calidad espiritual frente al desprecio de Melchor Cano y del inquisidor general. Tras la aprobación, fray Luis no se limitó a reeditarla sino que la reelaboró por completo. Sobre las vicisitudes de su aprobación véase Tellechea, J., “Aprobación por el Concilio de Trento de la obra de fray Luis de Granada (1-12-1563)”, en *Fray Luis de Granada: su obra y su tiempo*, Universidad de Granada, 1988, pp. 302-319.

3 Cf. Luis de Granada, *Guía de pecadores*, edición de J. M. Balcells, Barcelona, Planeta, 1986, p. 11.

4 Gadamer, H. G., *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, 1996, p. 365.

5 *De Doctrina Christiana*, Libro IV, 26, 56.

6 *Confesiones*, III, IV, 7.

7 Véase López Muñoz, M., *Fray Luis de Granada y la retórica*, Universidad de Almería, 2000, pp. 41-44.

8 *Op. cit.*, p. 337.

9 *Ib.*, p. 9.

10 *Ib.*, p. 416. Sobre esta virtud del “curarse” véase también el capítulo XXII, p. 468.

11 Véase el prólogo de J. L. Calvo Martínez a la *Ética a Nicómaco* de Aristóteles, Madrid, Alianza, 2001, p. 10.

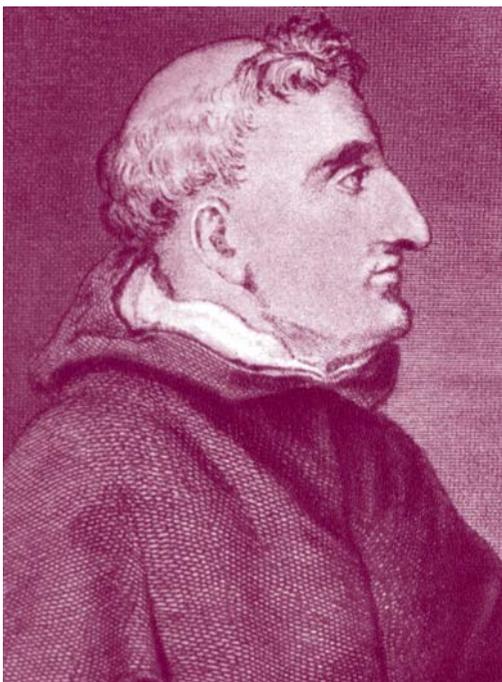
12 *Ib.*, p. 399.

13 *Ib.*, p.p. 386 y ss.

14 *Ib.*, p. 349.

15 *Ib.*, p. 352.

16 *Verdad y método*, ed. cit., p. 370.



Volterrianos musicales en Fez

José Antonio
González Alcantud

¿Por qué anda la luna?

(María, cinco años, caminando por Harvard)

«Fez la misteriosa»: este es el epíteto que como un sambenito deseado por sus propios portadores arrastra Fez¹. Algunos viajeros modernos y contemporáneos llegaron a considerarla una ciudad más hermética que ninguna otra de África. Su fama de xenófoba contra los *rumis* (cristianos) alcanzó el paroxismo en la primavera de 1912, cuando durante tres días la población *jesí* con el concurso de los *askaris* (tropas indígenas) se entregaron a una orgía de sangre, que dejó varias decenas de muertos, casi todos ellos civiles franceses, que fueron cruelmente descuartizados². Luego el mariscal Lyautey, tras ocupar la ciudad, ordenó el silencio sobre este asunto, y pactó un sistema de autogobierno para la urbe jerifiana, que no existía en ninguna otra ciudad de Marruecos. La mezcla de crueldad, en la vida diaria, y de refinamiento urbano, en la intimidad del atardecer, se han convertido en lugares comunes de la literatura sobre esta ciudad, que hoy todavía, disminuido mucho su poder, se resiste a encarnar sólo una atracción turística. Por otro lado, el recurso definitivo, poderoso recurso, que le resta a Fez hoy día sigue siendo el de la supremacía espiritual. De ahí que la ciudad todos los años celebre, como uno de los componentes más importantes de su calendario, un festival de música sacra, que se ha transformado en uno de sus distintivos culturales.

Bueno será recordar, no obstante, que Fez no siempre presentó un rostro excesivamente empapado por la religión de su vida ordinaria. Mouliéras, catedrático de árabe de Orán, señalaba a principios del siglo XX que era frecuente el comercio de cerdos salvajes o jabalís en Fez, contra toda lógica de las prohibiciones coránicas. Y añadía que la cosa no era una anécdota, que muchos musulmanes sabían de hecho preparar el cerdo. Yo particularmente recuerdo cómo hace dos décadas un amigo marroquí, precisamente en Fez, se comía con fruición infantil mis mantecados de pura grasa de cerdo, haciendo caso omiso a las advertencias bien claras de la envoltura. Cuando nos separamos, después de habitar tres días en un horrible fondak, ya desaparecido, en la puerta de Bâb Boujloud, tuve que hacerle donación de todo mi cargamento de mantecados de Estepa, que aceptó goloso sin titubear. Diremos en su descargo que era un militante berberista, y que por ello mismo podría ser catalogado de heterodoxo, y como tal amante de la grasa de cerdo.

La impresión que del ambiente de Fez tuvo un temprano cónsul volteriano en Marruecos, Louis Chénier, en 1775 fue inequívoca: “Puede ser que a este espíritu de libertinaje debiese su fama y una parte de sus riquezas —escribió—. Como la sangre es aquí atractiva, los africanos acuden a ella en masa, y por la relajación de las leyes y las costumbres, el vicio mismo ha devenido allí un recurso político”³. Esta opinión de que la ciudad corrompe al modo de vida moral y espartano del campo ya estaba presente en *Al-Muqqaddimab* del tunecino Ibn Jaldún, en el siglo XV⁴. De hecho, la noche es de los *fassis*, la burguesía comerciante, en una buena medida de origen hebreo, convertida al Islam en los siglos XVII y XVIII con el fin de no tener que abandonar su amada medina, que emplea la misma para el placer, la conversación y la música⁵. Y ese mundo, puramente platónico, entronca con la vida social de las polis mediterráneas antiguas, según las imaginamos. Otro

volteriano, el mencionado André Mouliéras, más de un siglo después recoge la misma aseveración de que Fez era la ciudad del vicio, e incluso señalará que el sacrosanto culto de Mulay Idris, el santo patrón de la ciudad, estaba más cerca de la superstición que del Islam ya que superaba en devoción popular a Alá mismo. Más relatores de principios de siglo XX daban cuenta con sorna que el olor penetrante a santo que despedía su tumba, señal de lo maravilloso según los adeptos, se podía comprender fácilmente de seguir el rastro hasta las tiendas de especias cercanas, donde se aspiraban las fragancias del aloe y otras plantas⁶. Finalmente, informa Mouliéras que en el barrio judío de Fez había una destilería “considerada como una fuente de Jouvence por la cantidad de marroquíes que venían a abreviar hasta ella, donde caían muertos” de ebriedad⁷. En fin, que todas las religiones tienen su parte humorística, de risa cósmica, muy acentuada, que las niegan como depositarias de la trascendencia. Fueron racionalistas descreídos como Chénier, Mouliéras o Salmon, quienes desde el último tercio del siglo XVIII hasta principios del XX insistieron sobre el particular, destacando las contradicciones.

Aquella primitiva credulidad religiosa estaba enfrentada visiblemente al progreso moderno. Edmundo de Amicis, el famoso literato italiano, estuvo en Fez a finales del XIX acompañando una embajada italiana, y pudo dar testimonio de la llegada de los primeros inventos a aquella ciudad. Se trata de la telegrafía con hilos. El telégrafo, que fue regalado por el embajador inglés al Sultán, era con celo guardado en palacio, porque de ser enseñado públicamente “en la ciudad se habría producido una verdadera conmoción a la vista de aquellos hilos misteriosos”⁸, ya que en palabras suyas “imaginaban que la transmisión del pensamiento no se hacía por medio de la transmisión sucesiva de las letras y de las palabras, sino de un solo golpe, instantáneamente; de



.../...



suerte que bastaba establecer la comunicación para expresar y transmitir en este mero hecho un discurso entero”. Años después otro Sultán, en 1902, se hizo instalar la telegrafía sin hilos, incluso antes que muchos países europeos la hubiesen adoptado⁹, signo indudable del afán de acaparar la modernidad por parte del palacio jerifiano, evitando que los súbditos tuviesen conocimiento de la misma. El poder siempre procura atrapar y esconder los inventos antes que causen estragos en la población.

Un factor de incredulidad que me hizo recorrer el camino inverso al de San Pablo en materia musical fue leer la siguiente noticia en boca del viajero El Kaid Ismail, don Joaquín Gatell, quien muy poco después de la pomposamente llamada Guerra de África de 1860, que enfrentó a España con el Imperio xerifiano, al llegar a Fez encuentra que la banda militar del Sultán se compone de “cuatro músicos, desertores del Ejército español, y de treinta o cuarenta muchachos moros aprendices”, siendo el director un catalán llamado Ferrer. El Sultán, preocupado por su banda, mandó comprar en París un magnífico instrumental por valor de diez mil francos, para así poder disfrutar de lo que más le gustaba en materia musical: “Cada vez que el Sultán entra o sale o va a la mezquita la música toca la Marcha real española”, cuenta con asombro Gatell. Sí, interpretaban la marcha del enemigo español de pocos meses antes. Pero además de esta paradójica música también tocaba la banda de desertores y moros piezas como “¡Guerra, guerra, al infiel marroquí!”, “Las habas verdes”, ¡Ay, mamá, qué noche aquella!”, “Los toros del puerto”, “No me lleses al Pol” y hasta jotas aragonesas¹⁰. Como se ve todo muy moruno y ortodoxo. De la mismas circunstancias da cuenta José María Murga “El Moro Vizcaíno”, que añade a las anteriores noticias la de la posterior prisión del director de la banda y de cómo ésta continuó no obstante funcionando gracias a la afición que le había tomado Su Majestad Jerifiana. Asimismo da noticia de otra curiosa circunstancia: que en los años 1820 a 1823 hubo un regimiento italiano liberal en Cataluña que acabó refugiándose en Estambul, y que allí interpretaban para el Sultán, con gran gozo suyo suponemos, el himno de Riego, constituyendo “la primera tocata á cuyo compás marcharon, y aun marchan hoy, los batallones turcos”¹¹.

Pero si esto ocurría en la corte jerifiana no menos elocuente era la producción y recepción musical ciudadana. Existen detalles auténticamente etnográficos en una memoria económica que merecen ser relatados. Cuenta René-Leclerc, su autor, que los comerciantes *fassis* defienden con ahínco sus secretos, aunque sean “le secret de polichinelle”, porque todos los conozcan. A los *fassis* de principios de siglo les gustaba mucho recrearse en los catálogos de las casas alemanas, que no obstante les eran ofrecidos en traducción al francés, ya que el alemán lo desconocían: “Los comerciantes marroquíes —escribe— gustan mucho de consultar los ca-

tálogos en el silencio de su vivienda donde ellos pueden examinar a su antojo y durante largas horas las viñetas y las ilustraciones”. Entre los productos de importación señaló los “de lujo” procedentes del extranjero, que a veces alcanzaban precios enormes en relación con su real valor. Se consideraba que los *fassis* eran muy generosos con sus familias y que solían comprar las novedades, sobre todo juguetes para sus hijos en la fiesta de la *Achoura*. Juguetes que adquirirían a los representantes alemanes, nación entonces con mucha influencia en Fez hasta el establecimiento del protectorado francés. También sobresalían los instrumentos de música, especialmente los acordeones, las armónicas, los tambores y los violines. En cada casa de Fez, informa René-Leclerc, existía una caja de música o un fonógrafo: “Es también Alemania —cuenta René-Leclerc— quien ha provisto a Fez de cajas de música y fonógrafos. Ella envía de Europa los cilindros donde son registrados los cuentos, las canciones árabes, los temas de música marroquí, recogidos en el lugar por sus representantes. Los *fassis* tienen sin lugar a duda los cilindros que repiten unos refranes locales, mediante los cuales admiten todas las polkas y todas las cuadrillas que los proveedores quieran poner allí”¹². Otros autores adjudicaban a la competencia inglesa este mismo interés en grabar *in situ* para devolverles el producto a los autóctonos.

El mencionado André Mouliéras, enviado en torno a 1900 a Fez con el cometido de informar sobre la Universidad Qaraouyín, afamada pero desconocida, relata los efectos de la introducción de la música de fonógrafo: “¡Una sesión de una hora de fonógrafo! Los rostros de los musulmanes se iluminan. Los juegos de fisonomía son interesantes de estudiar: —los ojos se engrandecen y brillan, los temblores recorren los grupos de moros hasta ahora impasibles. No son los mismos hombres; la música, quiero decir la música nacional, los enerva. Los cilindros del aparato ya usado tienen un bello gorgojar, rechinar, chapotear, da vueltas en el vacío con los ruidos de una polilla royendo, nada se puede comparar al encanto de una ebriedad sin igual. La mayor parte de los trozos así machacados son temas árabes del país”¹³. El chirriar indistinguible mantiene absortos a los comensales. Mouliéras, comenta: “No, no podemos dudarlo, el fonógrafo reina en Fez; es la gran atracción de los salones marroquíes. Cautiva bien los corazones, enerva en este punto los espíritus, tanto que las cantantes y los cantores de profesión son los primeros ellos mismos en pedir unos temas del fantástico instrumento cuando van a hacerse escuchar en las casas distinguidas de la capital. Demasiado inteligentes para no darse cuenta que la nueva máquina nazarena es una peligrosa rival, una concurrencia seria a su ganapán, ellos se dejan arrastrar, sin embargo, por la excitación general, reclamando cada vez, con insistencia, la exhibición y la puesta en movimiento del *ceudouk* ‘ed-dendna (la caja contadora)”. Luego Mouliéras trae a colación cómo las grabaciones más escuchadas son las de los cantantes más conocidos de Marruecos, y que ello provoca “un indecible entusiasmo” hacia la máquina, sobre todo cuando cantaba la inimitable *brika*, suerte de cantante a la vez que prostituta, muy amada por los *fassis*, y tolerada como competencia por las mujeres del harén.

Termina señalando Mouliéras que los teólogos de la Qaraouyín acabarán analizando pieza a pieza el fonógrafo para ver si es conforme al Islam, pero que él está convencido que frente a la máquina sólo podrán alegar ignorancia dejando para mañana su dictamen. Cuando Mouliéras consigue reunirse con un profesor de la Qaraouyín, eminencia ante la cual le recomendaron abstenerse de fumar por respeto, y después de discutir sobre el Islam y otras materias en lo tocante a cultura y religión, dejando en claro que el faquí ignoraba incluso temas básicos de la religión musulmana, hace profesión de volteriano, señalando que sólo cree en la fraternidad humana, al igual que el resto de sus correligionarios franceses, curados de creencias y guerras de religión. El faquí acorralado acabará condenando a aquellos filósofos ateos que como él no merecen más que el infierno. Y Mouliéras para vencerlo trae en apoyo de su ateís-





mo, o acaso teísmo, nada menos que al fonógrafo, que tantas expectativas levantaba en la sociedad *fassi*. Veamos sus jugosas deducciones: “Vosotros conocéis el *cendouk* ‘*ed-dendna*, que nosotros llamamos fonógrafo... (dirigiéndose a los contertulios musulmanes) –¡No comprendemos, no comprendemos (lo que quieres decir) [le decían]. Lo que yo había dejado entrever hablando del *cendouk* ‘*ed-dendna* no había caído en el agua. Curiosos, sutiles y prácticos (...) quisieron saber si se podía realmente reemplazar un profesor de la Qaraouyín por un simple fonógrafo. Yo les respondo en sustancia con lo siguiente: Nada es más fácil. En lugar de repetir canciones, el fonógrafo recitará, si se quiere el Corán, la Djerroumiya, la Effiya, Sidi-Khil, el H’adith y todo lo que se quiera, comprendidos también los comentarios. Desde el momento que se trata de la memoria, el *cendouk* ‘*ed-dendna* desplazará y batirá como un cesta de costura al mayor de los sabios marroquíes así como a los otros sabios del mundo entero, que brillen por la memoria. El fonógrafo, he aquí el erudito del porvenir (...). La erudición sin examen, sin espíritu crítico, sin razonamiento no la seremos en absoluto”¹⁴. El secreto de la técnica musical desvelaba el secreto místico también; no se trataba sólo de una reproducción acrítica, como en nuestras sociedades¹⁵,

sino de una puesta en cuestión del sistema de saber. Mouliéras, arabista volteriano, muy crítico con las prácticas despóticas del Islam, decía que tras transportarlo a una fiesta con la brika, llevaba “cinco horas de vociferaciones y de música árabe” sin saber de qué lado ponerse, y que pasó aquellas “horas de lenta asfixia”¹⁶ sin apreciar sus encantos musicales ni sensuales.

Las religiones del monoteísmo, previó Nietzsche, necesitan de la seriedad y del dolor. Algún inteligente teólogo, como el harvardiano Harvey Cox, quiso presentar a Cristo como un payaso, con suprema inteligencia teológica, con el fin de sustraer la religión a la seriedad y el dolor, y la puso bajo el peso apabullante de la risa cósmica. El concepto mismo de “espíritu”, más etéreo y maleable, ha desplazado en nuestras sociedades a las religiones, haciendo por ejemplo de la música un eficaz sustituto de la religión. El héroe del *Voyage du Centurion* del místico sahariano Ernest Psichari, al enfrentarse a su pasado recuerda que su padre, como buen racionalista, lo ha educado en el “espíritu”, olvidando la existencia del “alma”¹⁷. La propia religión católica ha dejado la música en manos ajenas, y cuando son propias, como Olivier Messiaen o Arvo Part, la sentimos expatriada de la religión contemporánea a pesar de su confesa espiritualidad. El espiritualismo musical de nuestro tiempo ha ganado al público, quizás en sustitución de la religión misma.

La pérdida de la fe musical en la autenticidad tiene sus intrínquilis. La primera vez que tuve la impresión de haber sido víctima de una estafa en este dominio fue en la ciudad marroquí de Kenitra, y no precisamente porque me vendiesen una alfombra falsa o hubiese escuchado a un farsante, sino porque compré una cassette de música andalusí en el zoco y cuando la escuche oí a un tipo cantar la tarara sí la tarara no, con partes en árabe y otras en un bien claro español. Por supuesto, si interrogásemos a los autóctonos, esta canción no provendría de España, o de los contactos con este país, sino que la relación sería la inversa: los españoles la habrían copiado de los marroquíes, sus creadores originarios. Luego he continuado encontrándome diferentes noticias que en lugar de corroborar la pureza musical han ido haciendo más grande mi falta de fe en la supremacía de lo auténtico. Siento con ello haber perdido la fe en la música sacra, y haberme entregado a un ateísmo musical que al parecer no tiene cura.

En tiempos de *new age*, cuando se nos predica desde diferentes frentes que este siglo será el de la “espiritualidad”, cabe esgrimir para contrarrestar los efectos de la impostura casos inclinados al ateísmo musical como los relatados. Que en la capital espiritual del Islam magrebí la creación musical religiosa tenga su contrapeso humorístico, nocturno, impostado... es algo humano, muy humano. Es el triunfo de Voltaire aunque en su tumba del Panteón parisino manos impúdicas hayan labrado en el mármol que murió abrazando la religión. El copista y músico Rousseau cuyo túmulo de madera se halla enfrente del de Voltaire, podría igualmente atestiguarlo. ¡Ah, bendita por siempre Ilustración! ■

Notas

1 Véase al respecto la próxima edición facsímil del libro de Enrique GÓMEZ CARRILLO. *Fez, la andaluzza*. Edición original de 1926. Universidad de Granada, colección Archivum. Estudio preliminar: J.A.González Alcantud.

2 La descripción más vívida e impresionante narrada por un testigo es la de Jacques HUBERT. *Les journées sanglantes de Fez, 17-18-19 avril 1912: les massacres, récits militaires, responsabilités*. París, Librairie Chapelot, 1913.

3 GRILLON, Pierre. *Un chargé d'affaires au Maroc. La correspondance du consul Louis Chénier, 1767-1782*. París, SEVPEN,1970:372.

4 IBN JALDÚN. *Al-Muqaddimab*. México, FCE, 1977. Libro segundo, capítulo IV.

5 THARAUD, Jérôme y Jean. *La nuit de Fes*. París, Flammarion,1930.

6 SALMON, A. “Le culte de Moulay Idris et la Mosquée des Chorfa à Fès”. In: *Archives Marocains*, París, Ed.Leroux,1905: 422.

7 MOULIÉRAS, Auguste. *Fez*. París, Challamel,1902:214.

8 AMICIS, Edmundo de. *Marruecos*. Barcelona, Espasa y Compañía,1892:288.

9 TRANCHANT DE LUNEL, Maurice. *Au pays du paradoxe. Maroc*. París. Bibliothèque-Charpentier, 1924: 22.

10 GAVIRA, J. *El viajero español por Marruecos. D.Joaquín Gatell (El Kaid Ismail)*. Madrid, Instituto de Estudios Africanos, 1949: 12,27.

11 MURGA, José María (El Moro Vizcaíno). *Recuerdos Marroquíes*. Villanueva y Geltrú, 1911: 74.

12 RENÉ-LECLERC, Ch. *Le commerce et l'industrie à Fez*. París, Comité du Maroc,1905

13 MOULIÉRAS, A., 1902:180.

14 MOULIÉRAS, A. Op. cit.:419.

15 GONZÁLEZ ALCANTUD, J. A. *El rapto del arte. Antropología cultural del deseo estética*. Universidad de Granada, 2003: 299-308.

16 MOULIÉRAS, A. Op.cit: 350.

17 PSICHARI, Ernest. *Le voyage du Centurion*. París, Louis Conard, 1931.



Mariano Alcríbite

Un caribe de palabras

De San Esteban a San Fidel

n

arrativa

El pasado 26 de diciembre —día de San Esteban— se cumplió el primer centenario del nacimiento del escritor Alejo Carpentier. Sin lugar a dudas, junto a José Lezama Lima, el gran autor de las letras cubanas del siglo XX. Con Carpentier la prosa se viste con el lujo del mejor lenguaje a través de una potente imaginación conceptual.

Alejo Carpentier nació en el seno de una familia presidida por la música. En efecto, su padre, Jorge Julián Carpentier, era un arquitecto francés y violonchelista discípulo de Pau Casals. Su madre, Lina Valmont, fue una pianista rusa. Cuando Carpentier nace, Cuba goza de unos aires de independencia —de España en 1898 y de EEUU en 1902— que muy pronto degeneraron en la mayor de las crisis sociopolíticas.

De salud muy precaria por culpa del asma, Carpentier se cría como un niño solitario que sólo encuentra refugio en la música y en los libros. De aquí procede su profunda formación humanista que le llevará incluso a la aparente paradoja de, teniendo el francés como lengua vernácula, ser el castellano su modo de expresión escrita.

Como en su casa la situación económica es desahogada, el niño estudia en los mejores colegios privados. Y crece en una convivencia cultural que será crucial en su vida: el culturalismo familiar y el mestizaje de sus amigos.

En 1923 es ya editor del semanario *Carteles*, labor que compagina con colaboraciones en la revista *Social* y en el suplemento literario del *Diario de la Marina*.

Es miembro del «Grupo Minorista», una avanzadilla cultural a favor del compromiso político o en contra del fascismo imperante —Cuba está bajo la dictadura de Gerardo Machado— y de una crisis social arraigada en la corrupción y en la degeneración ética. Por su pertenencia al «Grupo Minorista» es encarcelado, tiempo en el que redactará su primera novela.

Es editor de la *Revista de Avance*, pionera de la modernidad hispanoamericana, sin olvidar la argentina *Martín Fierro*, la peruana *Amanta* y la mexicana *Contemporáneos*.

Impulsado por represalias políticas, Alejo Carpentier llega a París en 1928, gracias a que el poeta Robert Desnos le cedió su pasaporte. Traba pronto amistad con Breton, Picasso, Tzara, Éluard, Neruda o Hemingway, entre otros. El contacto con el movimiento surrealista fue toda una revelación. Y ello no

sin aceptar una actitud crítica que le hará estar en la disidencia surrealista contra el mismísimo Breton.

Durante su estancia en París, Alejo Carpentier se interesa aún más por el primitivismo de la riqueza cultural hispanoamericana: el criollismo, la negritud, el mestizaje, etc. Valores estos en los que sustentará a partir de entonces su discurso literario.

Contrae matrimonio con una suiza, que muere al poco de tuberculosis. Y luego se casa con Eva Fréjaville, con la que romperá antes de su vuelta a La Habana. La Revolución de 1933 es el acicate para volver a su tierra. Pero los derroteros turbulentos de la política cubana le postergan el viaje hasta 1939. Aquella Revolución encabezada por el poeta Martínez Villena será abortada por EEUU por medio del golpe de Bautista que detendrá el poder hasta la gloriosa fecha de 1959.

La Guerra Civil española fue una tragedia muy cercana para Carpentier. Tanto fue así que participó en el Congreso Internacional de Escritores Antifascistas de 1937. Sus crónicas, reunidas bajo el título de «España bajo las bombas», resultan estremecedoras.

De nuevo en Cuba, se casa en 1941 con Lilia Esteban Hierro. Se gana la vida impartiendo clases de Historia de la Música en el Conservatorio Nacional de La Habana.

En 1945 viaja a Caracas, en donde residirá catorce años, trabajando en la agencia de publicidad Ars. Colabora en el periódico *El Nacional*.

Tras el triunfo definitivo de la Revolución de Fidel Castro, Carpentier regresa a Cuba, identificándose plenamente con el nuevo ideario político. En 1961, tras un viaje por China y los países del Este de Europa, es nombrado vicepresidente de la Unión de Escritores y Artistas. Y al año siguiente ostenta el cargo de vicepresidente del Consejo Nacional de Cultura y director de la Editora Nacional de Cuba, ejerciendo como catedrático de Historia de la cultura en la universidad.

A partir de entonces desarrolla una amplia labor de difusión cultural. En 1975 recibe el doctorado Honoris Causa por la Universidad de La Habana y el Premio Alfonso Reyes de México. Es nombrado diputado en la Asamblea Nacional. Y en 1977 se le concede el Premio Cervantes.

Al final de su vida Alejo Carpentier reside en París, en donde ejerce cargos diplomáticos. Hasta que el 24 de abril —San Fidel de Sigmarínguen— de 1980 muere, víctima de un cáncer de laringe. Sus restos mortales fueron trasladados a La Habana, en donde se inhumaron.

La primera novela de Alejo Carpentier fue *Écue-Yamba-Ó* (Madrid, 1933), que en lengua locomí significa «Loado sea Dios» y es fruto de una estética afrocubana en la que el autor se movió en sus inicios literarios. Resulta una decidida apuesta por el mestizaje desde un sincretismo cultural evidente.

De 1944 es «Viaje a la semilla», un relato que el propio Carpentier valoró muchísimo en su fundamentación estética y narrativa. El protagonista —Marcial, Marqués de Capellanías— ha de recorrer su vida, pero del final al origen.

En 1949 ve la luz *El reino de este mundo*, en donde lo histórico y lo fantástico se entrelazan de una manera tan singular que adquiere el aliento propio que poseerá al nove-

Caricatura de Alejo Carpentier, por Sabat



lista hasta sus últimos escritos. Esta novela proyecta desde sí misma la concepción de «lo real maravilloso». En el prólogo —escrito el año anterior— concluye Carpentier con esta sintomática pregunta «¿Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real-maravilloso?».

En 1953 aparece la novela *Los pasos perdidos*, que supone la consolidación de una escritura barroca en la que la historia y la naturaleza, más allá de escenarios temporales y espaciales, se convierten en signos de identidad del proceso narrativo. Incluso el propio texto es capaz de asumir un fraseo rítmico que concede un desarrollo musical a la prosa.

De 1958 es el volumen *Guerra del tiempo*, en donde se reúnen los relatos «Viaje a la semi-lla», «El acoso», «Semejante a la noche» y «El Camino de Santiago». En los cuatro cuentos domina una de las obsesiones más persistentes de su obra: la temporalidad.

En 1976 publica *Cuentos Completos*, en donde a los anteriores hay que sumar «Oficio de tinieblas», «Los fugitivos», «El derecho de asilo» y «Los advertidos».

De 1962 es *El siglo de las luces*, su novela preferida. Aquí la voz de Carpentier se torna crítica con el concepto de Revolución y, más allá del dogmatismo fervoroso, propone una visión dialéctica de la Historia a través de tres personajes que huyen de las falacias y de las sombras.

En 1974 aparece *El recurso del método*, una sátira desnuda de las dictaduras en América. Una obra que habremos de colocar al mismo nivel de calidad y oportunidad que las de Miguel Ángel Asturias, Augusto Roa Bastos o Gabriel García Márquez y que tiene su antecedente histórico en obras del siglo XIX como *El matadero* (1838) de Esteban Echeverría, *Facundo* (1845) de Domingo Faustino Sarmiento o *Amalia* (1855) de José Mármol.

También de 1974 es *Concierto barroco* en donde la música se convierte en protagonista esencial. En un derroche de humor continuo, un indiano busca en España y en Italia un remedio para su hastío vital.

De 1978 es *La consagración de la primavera*. Se trata de una obra de larga gestación ya que en 1959 se publicaron algunos fragmentos. Hay tres momentos históricos —la Revolución Rusa, la Guerra Civil española y la Revolución Cubana— en los que los protagonistas —una bailarina rusa y un arquitecto cubano— se van presentando por medio de monólogos.

Y, por último, *El arpa y la sombra* de 1979. Tiene a Cristóbal Colón como protagonista en lo que sin duda parece ser un juego entre la parodia y la transgresión, estructurado en tres partes en las que de nuevo la Historia resulta ser un espejo cuyo azogue está saltado y cuyo cristal deforma la realidad corrosivamente.

La complejidad de la producción literaria de Alejo Carpentier se nos ofrece como un retablo barroco en el que se puede indagar el papel que el ser humano ha ejercido en la Historia sin otra servidumbre que la de la propia palabra. Los textos de Carpentier condensan un ejemplo de totalidad, recuperando de paso una fe constante en la novela: «No hay ni habrá crisis de la novela mientras la novela sea novela abierta, novela de muchos, novela de buenas y fuertes variaciones sobre los grandes temas de la época». ■



Jacques Derrida (1930-2004)

El pasado 9 de octubre falleció en un hospital de París el filósofo Jacques Derrida, víctima de un cáncer pancreático. Había nacido el año 1930 cerca de Argel. Fue uno más de la pléyade de pensadores que dieron luz al panorama cultural de la Francia del siglo XX entre los que se pueden mencionar a Louis Althusser, Emmanuel Levinas, Jean François Lyotard, Jacques Lacan, Michel Foucault, Gilles Deleuze o Maurice Blanchot entre otros.

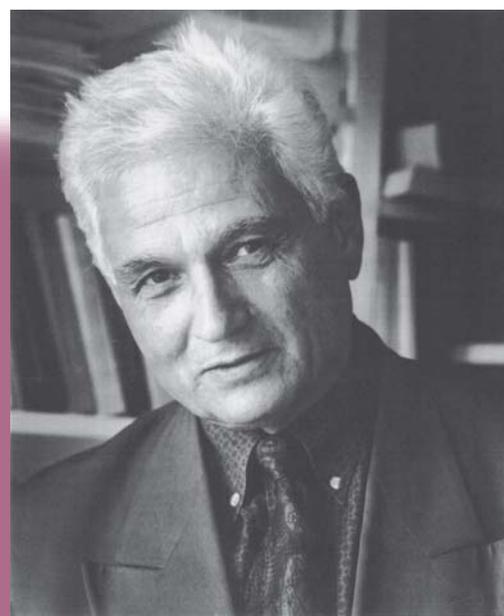
Sin lugar a dudas su teoría filosófica más conocida es la de la Deconstrucción. Se trata de una propuesta de pensamiento que se sustenta en la epistemología, toda vez que nace de cuestionar el verdadero sentido de las palabras o, por mejor decirlo, de poner en duda la significación tendenciosa que los aparatos represores del poder establecido han venido a instaurar como forma dominante de imposición. El asunto entonces es rebelarse contra el dogma de un discurso tanto mediático como intratextual en el que la Historia se convierte en una gran mentira consentida.

Jacques Derrida fue catedrático de Filosofía en Institutos de Enseñanza Media hasta que en 1965 comparte con Althusser la Dirección de Estudios en la Universidad de La Sorbona.

De 1967 es su primera gran obra, una revelación crítica que se tituló *De la gramatología* (Ed. Siglo XXI, 1971). Es también el año de la crucial *La escritura y la diferencia* (Ed. Anthropos, 1989), un conjunto de once textos básicos para la comprensión de su pensamiento que, además, vienen a abrir líneas nuevas de aproximación a la crítica literaria.

La elaboración del discurso de Derrida se funda no en una retórica que acudiera a analizar la mitología de un discurso monovalente. Versará más bien sobre cómo despojar al lenguaje de esas instituciones semánticas en las que el significado se jerarquiza en metáforas parasitarias de un eufemismo completamente discriminatorio. Para Derrida debe reconocerse que no hay horizontes de verdad que chantajeen al sentido. Desde una perspectiva literaria, lo poético no es el hallazgo de una diferencia ni el supuesto goce casi detectivesco de una analogía más o menos mimética. Antes al contrario, la escritura, más allá de la paradoja, es un proceso sucesivo de desciframiento.

Jacques Derrida ha gozado de fortuna entre nosotros y sus variadas obras —más de ochenta— se han vertido al castellano casi por completo. Por citar sólo algunas de las más representativas mencionaremos *Posiciones* (Ed. Pretextos, 1977), *La voz y el fenómeno* (Ed. Pretextos, 1985), *Márgenes de la filosofía* (Ed. Cátedra, 1988), *Memorias —para Paul de Man* (Ed. Gedisa, 1989), *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía* (Ed. Paidós, 1989), *El otro cabo* (Ed. del Serbal, 1992), *Espectros de Marx* (Ed. Trotta, 1994), *El lenguaje y las instituciones filosóficas* (Ed. Paidós, 1995), *Dar (el) tiempo -I. La moneda falsa-* (1995), *Schibboleth. Para Paul Celan* (Arena libros, 2002), (2004). ■





Jesús Cano Henares

Pablo García Baena

“Los homenajes son, afortunadamente, efímeros”

Poesía

A Pablo García Baena le llueven los reconocimientos. Su voz, tan particular, es hoy más reconocida que ayer, sus versos más leídos ahora que cuando fueron concebidos, lo cual, no deja de ser un tanto injusto. Al mismo tiempo que acude fugazmente a estos homenajes o atiende a sus obligaciones como director del Centro Andaluz de las Letras, sigue escribiendo, pidiendo a los dioses que las dudas y el teléfono no le molesten demasiado. Dentro de poco saldrá su nuevo libro de poemas, que nosotros esperamos como agua de mayo. Mientras tanto, nos conformamos con un poema inédito que nos ha prestado y que reproducimos junto a esta entrevista, una entrevista en el que las respuestas están cargadas de silencios que hablan entre líneas.

– Ha venido últimamente a Granada en varias ocasiones. ¿Cómo ha encontrado usted la ciudad?

– Granada sigue tan sorprendente y bella como la ciudad que descubrí por primera vez en mayo de 1948. Tal vez el Albaicín esté deteriorado, el turismo masivo no permita pasear solo por el Partal o el Adarve de las siete torres, pero el agua sigue sonando en los pilares, doña Rosita puede entreabrir la puerta del carmen o la esquila de las Tomasas sonará al alba. La Granada que amo, como la fruta, muestra fiel su corazón abierto y rojo.

– Hace poco asistió usted a un festival de poesía en Granada en el que se le tributó homenaje, junto a otros grandes poetas españoles del siglo XX. La respuesta de público fue muy buena. ¿Cree usted que esas mismas personas, que acuden en masa a esta clase de actos, han leído las poesías que vienen a escuchar?

– Si hubo multitud sería por esas primeras figuras que usted dice. Apenas una veintena de asistentes conocerían mi labor. La poesía estaba en la lluvia chorreante, en los árboles de la Huerta de san Vicente.

– ¿Cree que un poeta tiene la capacidad de percibir una ciudad como ésta, que genera tantas sensaciones y sentimientos, de una forma diferente a como lo haría cualquier otra persona que no escribe versos?

– La hermosura única de la ciudad es perceptible a cualquier mirada, de ahí la frase famosa de “ciego en Granada”. Sin duda, el poeta la dora de melancolía, de lejanías y recuerdos, con entramados literarios, musicales, históricos.

– ¿Qué encuentra en esta ciudad que eche de menos en Córdoba?

– Granada vive el sueño romántico de ella misma, alimentado por el viajero que atraviesa el mundo para ver sus atardeceres. Córdoba añora un espejismo semejante, pero cuando se pierde en la voluptuosidad carnavalesca del arabesco surge el canon de Roma, la columna de mármol llamando a la cordura.

– Ha vuelto a su ciudad después de una larga estancia en Málaga. ¿Por qué?

– Sigo la advertencia de Federico: “Córdoba para morir”.

– Es tiempo de homenajes para usted, pero quizás el mejor homenaje sea saber que dos centros escolares en Córdoba llevan su nombre y el del grupo Cántico al que usted tanto aportó.

– Los homenajes son, afortunadamente, efímeros. Al contrario, es esperanzador que unos centros de enseñanza se encuentren titulados por el nombre de un poeta. Casi todos los años voy a mi centro escolar y emocionan los recitales, los cantos, los dibujos que hacen con mi retrato o lo paneles donde interpretan mi poesía de manera asombrosa, con la sagaz ingenuidad del niño. A veces aciertan y son más críticos que el docto universitario.

– Hablemos ya de su labor creativa. Es usted un poeta de largos silencios. ¿Hay alguna explicación?

– Más bien no soy un poeta de oficina, de oficina diaria con horario. Atiendo el consejo personal de Vicente Aleixandre: “Haz tu poesía como te nazca”.

Lola Miranda



– La poesía parece cosa de grupos, de amigos que se refugian en ella, como en un fuego protector y viven por y para ella. Lorca dijo que él tenía su capillita de poetas al hablar de la Generación del 27. Usted también tuvo su grupo pero, al mismo tiempo, siempre ha sido un creador muy independiente.

– El poeta es un ser aislado, su obra cristaliza en la soledad. Luego con los amigos vendrán los aplausos –caso de Lorca– o la crítica. Los poetas de “Cántico” tenían una relación donde el intercambio de pareceres, de lecturas, de novedades, era diario. Al disgregarse el grupo faltó ese lector-espectador primero en el que confías y consultas los pormenores más nimios de un poema, de cualquier escrito. Crecimos sin ese apoyo, en la soledad.

– Usted demuestra una especial preocupación por los jóvenes poetas. ¿Cuál es la razón?

– Siempre he entendido la poesía como un don de juventud. La voz del poeta debe sonar claramente identificable, personal, en la frontera de los treinta años. Luego podrá enriquecerse de experiencias, de oficio, de sabiduría. Llegará a ser, como decía Juan Ramón Jiménez, una reina fastuosa de tesoros y ...odiosa. El primer reguero se alejará claro, diáfano.

– Va a publicar dentro de poco un nuevo libro de poemas, tras catorce años de silencio. ¿Nos puede contar algo de esa nueva obra?

– Ordeno un libro, siempre con dudas, que en parte se conoce por ese insano afán de las revistas poéticas en publicar inéditos. Los temas son los que siempre obsesionan a cualquier hombre: Tiempo, amor, muerte, actualidad eterna.

– Aunque sea una pregunta tópica. ¿Se siente joven a los 82 años, a punto de publicar un nuevo libro después de mucho tiempo y al comprobar que su figura despierta tanto respeto?

– No soy tonto y conozco mi edad. El respeto no me dice nada.

– ¿Cree usted en las musas o en algo que se le parezca?

– No creo en musas que no son aladas sino gordas, pero sí en una voz, un apuntador misterioso que te dicta algo. Seguramente, terminado el poema, tal vez no tenga nada que ver con el susurro primero.

– Hablemos ahora de estos tiempos, cada vez más revueltos y vertiginosos en los que estamos. ¿No le parece que la vida es cada vez más prosaica?

– Los tiempos, para el que los vive, siempre son revueltos y vertiginosos. La prosa es un buen camino hacia la poesía.

– ¿Recuerda algún verso suyo que pueda definir este principio de siglo en el que la realidad parece haber superado a la ficción?

– Realidad y ficción, para el poeta, son caras de la misma moneda. Si quiere un verso mío, desde luego puede ser éste, en el que acaba todo: “Va talando el olvido mieses altas”.

– ¿Podría contribuir en algo la poesía a acercar Oriente y Occidente en estos momentos de incertidumbre? Se me ocurre, por ejemplo, que una parte de la tradición lírica española se deriva directamente de la poesía árabe.

– El engranaje de la lírica universal, no sólo la española, aprovecha todos los elementos vivos en tradiciones supranacionales, lo que ahora pudiéramos llamar, sin que nadie se ofenda, poesía global. Los políticos podrían aprender algo si leyeran poesía.

– ¿Es la televisión enemiga de la poesía o le parece que éste es un juicio de valor demasiado simplista?

– La poesía tiene pocos amigos y la televisión demasiados.

– ¿Qué le parecen las nuevas tecnologías? ¿Se sirve de ellas?

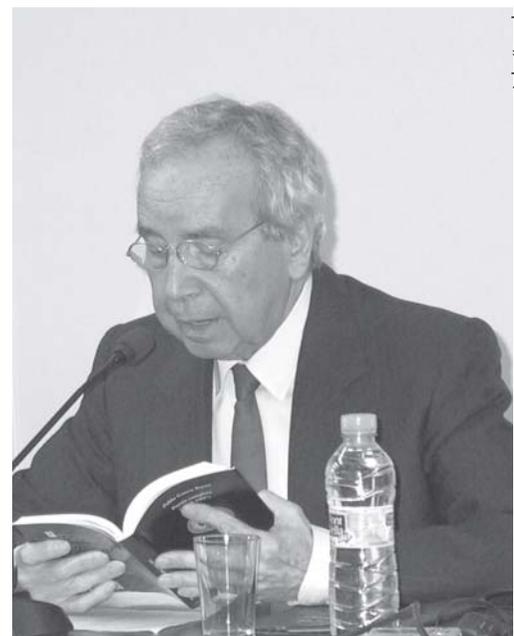
– Yo nací más cerca del siglo XIX que del XXI. Todos esos inventos, ordenadores, chips, móviles, internet, son satánicamente útiles, pero sin duda coartan la libertad humana, el único bien.

– ¿Tiene alguna manía a la hora de escribir?

– Pedir a los dioses que no suene el teléfono.

– ¿Qué está leyendo últimamente?

PGB: En este tiempo de templarios y códigos me he refugiado en “Diálogo sobre la poesía y otros ensayos” de Yorgos Seferis, en traducción de Moreno Jurado. Y llevado quizá por las circunstancias, “España: empeño de una ficción”, de Juan Gil-Albert. ■



Lolo Miranda

EVA
Lucas Cranach

Alhájame el deseo con tus manos,
cubre mi desnudez del velo de tus besos
y puéblame de frondas, de fuentes, del calor
de tu abrazo segando en los estíos de mi sangre.
Anide en mis cabellos el celo de los pájaros
y sean alas los labios buscando en la caricia
la sombra que trae el sueño.
Atavía mi oído con tu palabra bronca
tal lúbricos pendientes,
y que mi vientre crezca con tus hijos feroces,
jinetes arrasando inocencias y páramos,
y el crimen sea entre ellos como cizaña eterna.
Alcánzame granadas encendidas, o brasas
si me niegas tus frutas, y ése sea mi destierro.
Pero no tengas miedo de serpientes ni ángeles:
yo soy el Paraíso.

(Poema inédito)



Richard A. Cardwell

El necesario rescate de Francisco Villaespesa

«Yo soy de los que piensan (y quiero creer que precisamente ahora no me encuentro solo en esta defensa) que merece la pena profundizar en los auténticos valores de uno de los poetas que, sin ningún género de dudas, fue figura clave del movimiento modernista» (pág. 12). Así defiende al poeta almeriense el autor de este amplio, esmerado y oportuno volumen, su antología de los versos de Francisco Villaespesa (1877-1936). En efecto, este libro¹ no sólo representa una defensa de un gran lírico que, injustamente, ha caído en el olvido de la crítica y de los lectores en general, sino también demuestra un fino olfato para revelar el genio y el talento artístico de este poeta almeriense, y una crítica aguda para insistir en lo mejor del poeta a través de los poemas escogidos. Como señala el profesor Sánchez Trigueros, en su momento Villaespesa fue uno de los poetas que más influyó en sus contemporáneos jóvenes y más admiraciones populares y oficiales concitó (tanto en España como en las Américas) durante las primeras décadas del siglo veinte. El antologuista apoya este argumento en el hecho de que Rubén Darío, Unamuno, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez y un largo etcétera reconocieron las enormes dotes poéticas del poeta almeriense y su aportación a las nuevas letras. Dos años antes de los primeros libros del entonces Juan R. Jiménez y cuatro años antes que los hermanos Machado, Villaespesa había empezado a contribuir a la 'nueva literatura' con *Intimidades* (1898) y *Luchas* (1899), dos libros que proclamaban un mensaje artístico que iría a cambiar radicalmente la dirección de las letras españolas de fin de siglo. Villaespesa presentó al artista (y a sí mismo) como un 'luchador', como un 'mártir' para el nuevo arte, como un angustiado sin fe buscando nuevos valores vitales en la Belleza y en el Arte, siempre ansiando recuperar sus antiguas creencias y su perdida inocencia de niño. Así Villaespesa reafirmaba no sólo el criticismo negativo romántico de un Espronceda (quedan bastantes ecos del poeta romántico) sino también ofreció una posible salida del dilema metafísico por medio de la voluntad heroica del artista frente a un público y un universo que se demuestra cuando no hostil frente al nuevo arte, sí indiferente. La culminación de este nuevo mesianismo fue la aparición, en el temprano otoño de 1900, de un libro verdaderamente revolucionario en las letras españolas de fin de siglo: *La copa del rey de Thule* junto con *Ninfeas* de Juan R. Jiménez. Los dos libros representaron el hito extremo de la primera fase de un movimiento que se denominaría (para bien o para mal) el *modernismo*, una eclosión poética insólita en su momento. Iniciaron el gran cambio artístico en la guerra entre lo 'viejo' y lo 'nuevo'. Prepararon la aparición de una literatura verdaderamente decadentista que iría a dominar no sólo en sendas obras de los dos poetas sino también en la obra de Carrere, Hoyos y Vinent, Isaac Muñoz y otros. *La copa*, como *Ninfeas*, introdujo una gama extraordinaria de imágenes decadentistas como reto al *statu quo* de la cultura Restauradora —perversiones sexuales, erotismos confundidos con la muerte, efectos macabros, algolagnia, etc.—; todos los tabúes del momento finisecular expresados por medio de una riqueza prosódica extraordinaria y una experimentación métrica sólo vista antes en la obra de los nuevos poetas en las Américas. Pero *La copa* marcó una encrucijada en el trayecto poético del almeriense. Como Juan R. Jiménez, Villaespesa no volvió a escribir de esta manera después de 1900 con la excepción de las reediciones de *La copa* en fechas posteriores. Antes empezó a cultivar una forma menos radical del simbolismo decadente europeo en una serie de libros —*El alto de los bohemios* (1902); *Rapsodias* (1905); *Las canciones del camino* (1906) y *Tristitia rerum* (1906), etc.— donde cultivaba un humor decadentista menos estridente ya presente en la poesía francesa e italiana, siempre con dejes parnasianos. Sus versos en estos libros representan la consumación del nuevo estilo en España. Villaespesa, como los Machado y Juan Ramón, sabía asimilar y explorar el 'reino interior' simbolista, el mundo del ensueño y de nostalgia, recrear momentos pensativos e introspectivos que asociamos con los grandes poetas europeos del simbolismo pleno. Consideremos como ejemplo los tercetos del soneto 'Paisa-



Thule junto con *Ninfeas* de Juan R. Jiménez. Los dos libros representaron el hito extremo de la primera fase de un movimiento que se denominaría (para bien o para mal) el *modernismo*, una eclosión poética insólita en su momento. Iniciaron el gran cambio artístico en la guerra entre lo 'viejo' y lo 'nuevo'. Prepararon la aparición de una literatura verdaderamente decadentista que iría a dominar no sólo en sendas obras de los dos poetas sino también en la obra de Carrere, Hoyos y Vinent, Isaac Muñoz y otros. *La copa*, como *Ninfeas*, introdujo una gama extraordinaria de imágenes decadentistas como reto al *statu quo* de la cultura Restauradora —perversiones sexuales, erotismos confundidos con la muerte, efectos macabros, algolagnia, etc.—; todos los tabúes del momento finisecular expresados por medio de una riqueza prosódica extraordinaria y una experimentación métrica sólo vista antes en la obra de los nuevos poetas en las Américas. Pero *La copa* marcó una encrucijada en el trayecto poético del almeriense. Como Juan R. Jiménez, Villaespesa no volvió a escribir de esta manera después de 1900 con la excepción de las reediciones de *La copa* en fechas posteriores. Antes empezó a cultivar una forma menos radical del simbolismo decadente europeo en una serie de libros —*El alto de los bohemios* (1902); *Rapsodias* (1905); *Las canciones del camino* (1906) y *Tristitia rerum* (1906), etc.— donde cultivaba un humor decadentista menos estridente ya presente en la poesía francesa e italiana, siempre con dejes parnasianos. Sus versos en estos libros representan la consumación del nuevo estilo en España. Villaespesa, como los Machado y Juan Ramón, sabía asimilar y explorar el 'reino interior' simbolista, el mundo del ensueño y de nostalgia, recrear momentos pensativos e introspectivos que asociamos con los grandes poetas europeos del simbolismo pleno. Consideremos como ejemplo los tercetos del soneto 'Paisa-

je del ensueño' (*Rapsodias*, 1905), un soneto de gran belleza y de una honda sensibilidad donde el poeta trata de expresar lo que sería imposible expresar en una lengua racional. En los cuartetos evoca, por medio de una serie de palabras sugerentes –inverosímil, increadas, vago, flotante, confuso, disipadas– un estado mental y espiritual de enajenación del mundo real en el que la voz –y así la palabra– desaparece para dar paso a un sentido inexpressable, un contacto o relación que supera la voz/palabra y que, al mismo tiempo, expresa algo fuera del alcance racional, un estado de ensueño que se siente pero percepción que le es imposible formular de una manera normal. Debajo de la evocación queda, posiblemente, la ausente presencia de su mujer, Elisa, muerta en 1900, contacto que en este momento de enajenación mental no quiso perder.

En torno reina un tímido silencio sobrehumano,
Se habla con la mirada; el labio no se mueve...
Ni el aliento más tenue, ni el rumor más pequeño.

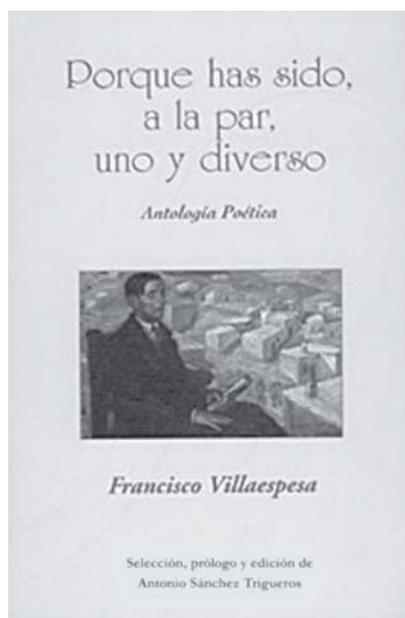
No se besa la boca ni se estrecha la mano
De la Amada, temiendo que al contacto más leve
Se deshaga en la espuma fugitiva del sueño.

Nos acercamos al mundo del ensueño evocado por Mallarmé en *L'Après midi d'un faune* o por Samain en *Au Jardin de l'Infante* y los poemas que dedicó Antonio Machado a su esposa muerta Leonor en *Campos de Castilla* (1912).

El profesor Sánchez Trigueros acierta cuando destaca lo injusto del olvido en que ha caído nuestro poeta. En estos libros encontrará el lector sonetos y poemas de una enorme belleza y sutileza, poemas a la par que cualquier poema de *Alma*, *Soledades*, *Arias tristes* o *Canciones de la tarde* (1902) de Sánchez Rodríguez, poemas, además, que expresan a veces otro aspecto del modernismo, específicamente el colorismo de un Salvador Rueda o de un Arturo Reyes.

El problema con Villaespesa, como advierte el antologuista, es que sufría 'una compulsiva ansia por publicar, a la que se veía obligado por la heroica y valiente decisión que en su día tomó de vivir sólo de la literatura, entendida como una actividad específica que exigía dedicación absoluta' (pág. 18). Por eso publicó una gran cantidad de composiciones que editó, con muchas repeticiones. La edición de sus *Poesías completas*, publicadas en 1954, dada la compulsiva reedición de libro tras libro con adiciones y suplementos, según Sánchez Trigueros, 'desvirtúa y descompone casi sistemáticamente el verdadero contenido de aquellas primeras ediciones, sobre todo si nos referimos a los libros aparecidos antes del año 1916' (pág. 16). El gran valor de la presente antología, basada en la consulta de las primeras ediciones –un esfuerzo difícil y continuado de años– es que ahora sabemos exactamente cuándo aparecieron por primera vez los poemas antologados. Los poemas seleccionados de *La copa* representan un ejemplo que hace al caso ya que son tres las ediciones de dicho libro, cada edición con nuevos poemas. La versión en las *Poesías completas*, así, no representa en absoluto la versión primera. Cualquier estudioso que consulte aquéllas, como señala Sánchez Trigueros, se descarriaría completamente en lo que representó la primera edición en 1900. Entre más de cincuenta libros de poesía que Villaespesa publicó en vida, siendo algunos reediciones, otros refundiciones de libros anteriores, otros no controlados por el autor, son treinta y cuatro los libros representados en esta antología, todos consultados en sus primeras ediciones. Por eso Sánchez Trigueros nos ofrece por primera vez después de la muerte del poeta una versión auténtica de cada poema. Son setenta poemas de diversa métrica y cantidad de versos (romances, poemas breves, etc.), cincuenta y cinco sonetos y sesenta cantares, algunos de éstos con el más puro sabor flamenco y popular. Así la antología nos ofrece un panorama poético de un poeta injustamente olvidado, poeta que representaba en su momento el ejemplo más fiel del espíritu de la época. Si se busca el humor artístico del momento una lectura de los primeros libros del almeriense ofrecería un espejo exacto del simbolismo decadente en su versión española. Villaespesa, con sus muchas revistas (casi siempre de muy pocos números), sus contactos con escritores en Europa y en las Américas, fue el nexo de una red internacional de relaciones e influencias que él mismo diseminó en Madrid y en España. Representaba el espejo exacto de lo que se llama el 'modernismo', es decir, la versión española del simbolismo decadente europeo.

Esta antología, con su excelente y perspicaz introducción y bibliografía, culmina la última etapa de una dedicación de Sánchez Trigueros a la persona y a la obra de Villaespesa que empezó en los años setenta con su tesis del doctorado, con libros y artículos y la reproducción de epistolarios del poeta con sus contemporáneos. Ahora nos queda a nosotros los lectores y los estudiosos de esta antología, gracias a la infatigable labor de Sánchez Trigueros, tomar la antorcha que ha llevado a través de más de treinta años, para iniciar el necesario proceso de poner a Villaespesa en su debido sitio en la historia del simbolismo decadente español. Esperemos que esta antología sirva como modelo y estímulo para la revalorización de uno de los grandes poetas del momento finisecular. ■



(1) "Porque has sido, a la par, uno y diverso". *Antología poética*. Francisco Villaespesa.

Selección, prólogo y edición de Antonio Sánchez Trigueros. Instituto de Estudios Almerienses, Diputación de Almería, Almería, 2002.



Luis Alberto de Cuenca

EL RESCATE

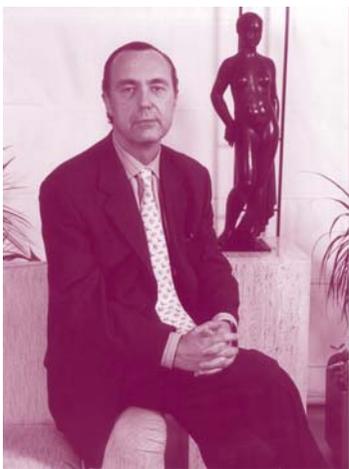
Te he sacado de aquella foto
donde vivías prisionera
y te he traído hasta mi casa.
Cuánta inocencia impronunciable
se dibujaba en tu sonrisa.
Cuánta luz de misterio antiguo
fundía soles a tu paso
mientras ibas reconociéndote
en los espejos hechos trizas,
en las ropas hechas jirones.
Te he raptado de aquella imagen
donde vivías fragmentada
en pedacitos de martirio,
y te he traído hasta las ruinas
que algún día fueron mi casa,
a las grietas de mis paredes,
a los restos de mi naufragio.

(Madrid, 28 de febrero de 2004)

LIBERTAD

Y de repente vuelve
la que se fue hace siglos o milenios,
la que hubieras jurado que no regresaría
jamás, la noble fiera
que vivía aterrada en los pliegues más hondos
de tu alma infantil, temiendo a todas horas
que tu otro yo, el civilizado,
el cobarde, el adulto,
la fuese a denunciar a los dioses del fraude
o al corrupto senado de los débiles.
Vuelve joven y hermosa,
disfrazada de *Deutschland über alles*
o de *God save the King*
en una pieza absurda de Rossini.
Surge de la única costilla
que no te ha roto el mundo,
y desde el balneario del infierno
viaja contigo a Reims, a la coronación
de un monarca absoluto.
Y te envuelve en su manto,
ella, que vivió oculta
dentro de ti, como una Virgen gótica
dentro de un laberinto postmoderno.
Y tú, frívolo, cursi, protegido,
saboreando con delectación la golosina de su nombre,
le preguntas por Houellebecq,
por Juana de Arco, por San Luis,
y en la charla se os va toda la tarde.

(Madrid, 12 de abril de 2004)



Nota bio-bibliográfica

Luis Alberto de Cuenca (Madrid, 1950) es Profesor de Investigación del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (C.S.I.C.). Ha sido Director del Instituto de Filología del C.S.I.C. (1992-1993), Director del Departamento de Publicaciones del C.S.I.C. (1995-1996), Director General de la Biblioteca Nacional (1996-2000) y Secretario de Estado de Cultura (2000-2004).

Como poeta ha publicado: *Los retratos* (Madrid, Azur, 1971), *El sinore* (Madrid, Azur, 1972), *Scholia* (Barcelona, Antoni Bosch, 1978), *La caja de plata* (Sevilla, Renacimiento, 1985, Premio de la Crítica 1986; edición crítica, a cargo de Javier Letrán: Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2002), *El otro sueño* (Sevilla, Renacimiento, 1987), *Poesía 1970-1989* (Sevilla, Renacimiento, 1990), *El hacha y la rosa* (Sevilla, Renacimiento, 1993), *Los Gigantes de Hielo* (México, El Tucán de Virginia, 1994), *Línea chiara* (Bari, Levante, 1995), *Animales domésticos* (Madrid, Coda, 1995), *Por fuertes y fronteras* (Madrid, Visor, 1996: segunda edición ampliada, San Sebastián de los Reyes, Universidad Popular José Hierro, 2002), *Los mundos y los días. Poesía 1972-1998* (Madrid, Visor, 1999), *Sin miedo ni esperanza* (Madrid, Visor, 2002), *Vamos a ser felices y otros poemas de humor y deshumor* (Lucena, 4 Estaciones, 2003), *De amor y de amargura* (Sevilla, Renacimiento, 2003), *Abora y siempre* (Córdoba, Los Cuadernos de Sandua, 2004).

Otros libros suyos, no poéticos, son: *Floresta española de varia caballería* (Madrid, Editora Nacional, 1975), *Euforión de Calpis* (Madrid, Fundación Pastor de Estudios Clásicos, 1976), *Necesidad del mito* (Barcelona, Planeta, 1976), *Museo* (Barcelona, Antoni Bosch, 1978), *Antología de la poesía latina* (Madrid, Alianza Editorial, 1981), *Héroes de papel* (Madrid, Anaya, 1990), *El héroe y sus máscaras* (Madrid, Mondadori, 1991), *Etcétera* (Sevilla, Renacimiento, 1993), *Bazar. Estudios literarios* (Zaragoza, Lola Editorial, 1995), *Album de lecturas* (Madrid, Huerga & Fierro, 1996), *Las cien mejores poesías de la lengua castellana* (Madrid, Espasa Calpe, col. "Austral", 1998), *Señales de humo* (Valencia, Pre-Textos, 1999), *Baldosas amarillas* (Madrid, Celeste, 2001).

Ha traducido a Homero (revista *Poesía*), Eurípides (Biblioteca Clásica Gredos y Alma Mater), Calímaco (Biblioteca Clásica Gredos), Argentario (AMG Editor), Luciano (Ediciones de la Idea), Filóstrato el Viejo, Filóstrato el Joven y Calístrato (Siruela), María de Francia (Siruela), Chrétien de Troyes (Alianza), Guillermo de Aquitania (Siruela), Jaufré Rudel (Editora Nacional), Geoffrey de Monmouth (Siruela y Alianza), Ramón Llull (Alianza), el anónimo *Cantar de Valtario* (Siruela, 1987, Premio Nacional de Traducción 1989), Horace Walpole (Alianza), Jacques Cazotte (Siruela), Villiers de l'Isle-Adam (Siruela), Charles Nodier (Siruela), Gérard de Nerval (revista *Poesía*), Lord Tennyson (en *Museo*), Wilhelm Hauff (en *Museo*), etc.

Ha editado a Eurípides (Alma Mater), la *Galería fúnebre de espectros y sombras ensangrentadas* de Agustín Pérez Zaragoza (Editora Nacional), a Boscán (Ediciones El Crotalón), a Gabriel Bocángel (Editora Nacional), un texto inédito de Jardiel Poncela (Último Libros), a Rubén Darío (revista *Poesía*), una antología poética de Calderón (Espasa Calpe, col. "Austral"), etc.

Florbela Espanca

Las palabras de una corta vida

Fidel Villar Ribot



raducción

Florbela Espanca nació el 8 de diciembre de 1894 en Vila Viçosa, en O Alentejo portugués. Su padre, Joao María Espanca —oriundo de una pedanía de Estremoz—, fue un anticuario metido a fotógrafo diletante y a pintor aficionado. Su madre fue Antónia da Conceição Lobo, criada de la casa paterna que rige, por entonces, la señora Mariana Toscano. Por lo tanto, se trata de una hija adúltera —aunque siempre bien acogida en el seno matrimonial— que tuvo además un hermano —también adúltero— tres años menor, Apeles. La relación de ambos hermanos fue del todo singular desde pequeños y ha generado un sinfín de opiniones, de todos los gustos y tendencias. (“Aquel que es igual a ti, de alma igual a la tuya, que es lo mejor de tu orgullo y tu fe, que es alto para hacerte levantar los ojos, joven para que tu juventud no tiemble al verlo partir un día, bueno y encantador para que vivas en la ilusión bendita de tener un hijo, fuerte y hermoso para obligarte a encarar sonriendo las cosas viles y feas de este mundo, Aquel que es la parte de ti misma que se realiza, Aquel que de las mismas entrañas fue alumbrado, que al calor del mismo abrazo fue concebido, aquel que tiene en el rostro las líneas de tu rostro, en los ojos el agua clara de tus ojos, tu Amigo, tu Hermano, ¿será en breve apenas una sombra en tu sombra, una ola más en medio de otras olas, menos que un puñado de ceniza en la concavidad de tus manos?”) El hecho es que, cuando Apeles muere en accidente de hidroavión el 6 de junio de 1927, la vida de Florbela da un giro amarguísimo que la aboca a la mayor de las desesperaciones. Hasta el punto de que el 8 de diciembre de 1930 —y estando en su casa de la Rua 1º de Dezembro en Matosinhos— muere por una sobredosis de barbitúricos con los que venía tratando su profunda depresión.

Flor-Bela d’Alma da Conceição estudió en el Liceo de Évora, en donde estará hasta 1912. Un año después se casa con Alberto de Jesús Silva, matrimonio que durará sólo hasta 1921. Entre tanto, concluye sus estudios en el Liceo de Évora, matriculándose a continuación en la Facultad de Derecho de Lisboa. En el mismo 1921 contrae matrimonio civil con Antonio José Marques Guimerães, militar de artillería. Cuatro años después se vuelve a divorciar, para casarse por fin en 1925 con Mario Pereira Lage, médico.

En vida tan sólo llegó a publicar dos libros de poemas: *Livro de Mágoas* (1919) y *Livro de soror Saudade* (1923) en los que el soneto cobra un protagonismo crucial. Póstumamente aparecieron, en un proceso de lenta recuperación literaria, un libro de versos, *Charneca em flor* (1930), otro libro de poemas dispersos, *Reliquiae* (1930), un par de epistolarios (1930 y 1949) y dos libros de cuentos, *As máscaras do destino* (1931) y *O dominó preto* (1982). Muy interesante —y casi imprescindible para abordar la globalidad de su breve obra— es el revelador *Diário do Último Ano* (1981).

Sin lugar a dudas, la voz de Florbela Espanca es un hito aún por descubrir en la órbita de la poesía tanto portuguesa —donde es muy poco leída— como española, donde podríamos afirmar que es una completa desconocida. En España tan sólo se ha traducido dignamente *Las máscaras del destino* (Ed. Alborada. Col. Biblioteca ExLibris, nº1. Madrid, 1981) porque lo vertido de sus versos a nuestra lengua es más digno del olvido. La importancia de su figura radica, por un lado, en su condición de mujer y, por añadidura, porque el latido que ofrece su literatura no tiene parangón con ninguna otra de la realizada por sus contemporáneos.

Toda la vida de Florbela Espanca estuvo marcada por la búsqueda de una identidad que se tramaba en un sueño que, a la postre, le resultó imposible. Por eso, su literatura es tan lúcida como intensamente dramática. La poesía se le convirtió en el latido moroso que encerraba la existencia como si una despedida hubiese tenido lugar hace ya mucho tiempo. De ahí el fulgor trágico que late en cada palabra suya, lo que además nos viene a demostrar que la primera verdad de la poesía es siempre la sensibilidad.



Yo

Soy la que por el mundo anda perdida, / Soy la que en la vida carece de norte, / Soy la hermana del Sueño, y de esta suerte / Soy la crucificada... la dolorida... / ¡Sombra de niebla tenue y desvanecida, / Y que el destino amargo, triste y fuerte, / Impele brutalmente hacia la muerte! / ¡Alma de luto siempre incomprendida!... / Soy la que pasa y nadie ve... / Soy la que llaman triste sin serlo... / Soy la que llora sin saber por qué... / ¡Soy tal vez la visión que Alguien soñó, / Alguien que vino al mundo para verme / Y que nunca en la vida me encontró!

Eu

Eu sou a que no mundo anda perdida, / Eu sou a que na vida não tem norte, / Sou a irmã do Sonho, e desta sorte / Sou a crucificada... a dolorida... / Sombra de névoa tenue e esvaecida, / E que o destino amargo, triste e forte, / Impele brutalmente para a morte! / Alma de luto sempre incompreendida / Sou aquela que passa e ninguém vê... / Soy a que chaman triste sem o ser... / Sou a que chora sem saber porquê... / Soy talvez a visão que Alguém sonhou, / Alguém que veio ao mundo para me ver / E que nunca na vida me encontrou!

De *Libro de Penas* (1919)

.../...



TORRE DE NIEBLA

Subí a lo alto, a mi Torre escuálida / Hecha de humo, nieblas y luna, / Y me puse, conmovida, a conversar / Con los poetas muertos, todo el día. / Les conté mis sueños, la alegría / De los versos que son míos, de mi soñar, / Y todos los poetas, llorando, / Me respondieron: “¡Qué fantasía, / Niña dolidá y creyente! Nosotros también / tuvimos ilusiones, como nadie, / Y todo se nos escapó, todo murió!” / Se callaron los poetas, tristemente... / ¡Y desde entonces lloro amargamente / En mi Torre escuálida juanto al cielo!

TORRE DE NEVOA

Subi ao alto, à minba Torre seguía, / Feita de fumo, nevas e luar, / e pus-me, comovida, a conversar / Com os poetas mortos, todo o dia. / Conte-lhes os meus sonbos, a alegria / dos versos que são meus, do meu sonbar, / E todos os poetas, a chorar, / Responderam-me então: “Que fantasia, / Cirança doída e crente! Nós também / Tivemos ilusões, como ninguém, / E tudo nos fugiu, tudo murreu!...” / Calaram-se os poetas, tristemente... / E é desde entã que eu choro amargamenteo / Na minba Torre seguía junto a céu!...

De *Libro de Penas* (1919)

AMIGA

Déjame ser tu magia, Amor, / Tu amiga sólo, ya que no quieres / Que por tu amor sea la mejor, / La más triste de todas las mujeres. / Que sólo, de ti, me venga pena y dolor / ¿Qué me importa? ¡Lo que quisieras / Es siempre un sueño bueno! Sea lo que fuera, / ¡Bendito seas tú por decírmelo! / Bésame las manos, Amor, despacito... / Como si los dos naciósemos hermanos, / Aves cantando, al sol, en el mismo nido... / ¡Bésamelas bien!... ¡Qué fantasía loca / Guardar así, cerrados, en estas manos, / Los besos que soñé para mi boca!

AMIGA

Deixa-me ser a tua amiga, Amor, / A tua amiga só, já que não queres / Que pelo teu amor seja a melhor, / A mais triste de todas as mulheres. / Que só, de ti, me venha mágoa e dor / O que me importa a mim?! O que quiseres / É sempre um sonho bom! Seja o que for, / Bendito sejas tu por mo dizeres! / Beija-me as mãos, Amos, devagarinho... / Como se os dois nascêssemos irmãos, / Aves cantando, ao sol, no mesmo ninho... / Bei-mas bem!... Que fantasia louca / Guardar assim, fechados, nestas mãos, / Os viejos que sonhei prã minba boca!...

De *Libro de Penas* (1919)



DESEOS VANOS

Yo quería ser el Mar de altivo porte / Que ríe y canta, ¡la vastedad inmensa! / Yo quería ser la Piedra que no piensa, / La piedra del camino, ¡ruda y fuerte! / Yo quería ser el Sol, la luz intensa, / ¡El bien del que es humilde y no tiene suerte! / Yo quería ser el árbol tosco y denso / Que se ríe del mundo vano y hasta de la muerte. / Mas el Mar también llora de tristeza... / Los árboles también, como quien reza, / ¡Abren, a los cielos, los brazos, como un creyente! / Y el Sol altivo y fuerte, al fin de un día, / ¡Tiene lágrimas de sangre en la agonía! / y las Piedras... ésas... ¡las pisa la gente!

DESEJOS VÃOS

Eu queria ser o Mar de altivo porte / Que ri e canta, a vastidão imensa! / Eu queria ser a Pedra que não pensa, / A pedra do caminho, rude e forte! / Eu queria ser o Sol, a luz intensa, / O bem do que é humilde e não tem sorte! / Eu queria ser a árvore tosca e densa / Que ri o mundo vão e até da morte! / Mas o Mar também chora de tristeza... / As árvores também, como quem reza, / Abrem, aos Céus, os braços, como um crente! / E o Sol altivo e forte, ao fim de um dia, / Tem lágrimas de sangue na agonía! / E as Pedras... essas... pisa-as toda a gente!...

De *Libro de penas* (1919)

ESFINGE

Soy hija de la gándara yerma y salvaje: / las retamas, por entre los romeros, / Abriendo los ojos de oro, por los caminos, / De mi alma ardiente son la imagen. / Y ansiosa deseo —¡oh, vana ilusión!— / Que tú y yo, con besos y caricias, / Yo la Gándara y tú el Sol, solos, / ¡fuésemos un pedazo del paisaje! / y en la noche, a la hora dulce de la ansiedad, / Oiría de la boca de la luna / El *De profundis* triste de la Nostalgia. / Y, en tu espera, mientras el mundo duerme, / Quedaría, ojos quietos, cavilando... / Esfinge mirando, en la planicie enorme...

ESGINGE

Sou filha da charneca erma e selvagem: / Os giestais, por entre os rosmarinhos, / Abrindo os olbos de oiro, plos caminhos, / Desta minh'alma ardente são a imagem. / E ansiosa desejo —ó vã miragem— / Que tu e eu, em baixos e carinhos, / Eu a Charneca, e tu o Sol, sozinhos, / Fóssemos um pedaço da paisagem! / E á noite, á hora doce da ansiedade, / Ouviria da boca do luar / O De Profundis triste da Saudade... / E, á tua espera, enquanto o mundo dorme, / Ficaria, olbos quietos, a cismar... / Esfinge loando, na planície enorme...)

De *Libro de sor Nostalgia* (1923)

MI MAL

Yo he leído en mí, lo sé de memoria, / Sé el nombre de mi extraño mal: / ¡Sé que fui la celosía de un vitral / Que fui ciprés, y carabela, y dolor! / Fui cuanto en el mundo hay de grande, / ¡Fui cisne, y lirio, y águila, y catedral! / Y fui, acaso, universo de Nerval / O una cínica risa de Chamfort... / Fui la heráldica flor de agrestes cardos, / Dieron mis manos aroma a los nardos... / Dio color a la adelfa mi boca... / ¡Ah! ¡De Boabdil fui lágrima en España! / ¡Y de ahí traje este ansia extraña! / ¡Pena no sé de qué! ¡Nostalgia local!

O MEU MAL

Eu tenho lido em mim, sei-me de cor, / eu sei o nome ao meu estranho mal: / Eu sei que fui a renda dum vitral, / Que fui cipreste, e carabela, e dor! / Fui todo que no mundo há de maior, / Fui cisne, e lírio, e águia, e catedral / E fui, talvez, um verso e Nerval! / Ou um cínico riso de Chamfort... / Fui a heráldica flor de agrestes cardos, / Deram as minhas mãos aroma aos nardos... / Deu cor ao eloandro a minha boca... Ah! De Boabdil fui lágrima em Espanha! / E foi de lá que eu trouxe esta ansia estranha! / Mágoa não sei de quê! Saudade louca!

De *Libro de sor Nostalgia* (1923)



LA VOZ DEL TILO

Me dice el tilo cantando: “Soy sincero, / Y soy lo que ves: el sueño, la gracia; / Dio a mi cuerpo, el viento, cuando pasa, / Este aire escultural de bayadera... / Y por la mañana el sol es un cráter, / Una serpiente de oro que se me enrosca... / Traigo en las manos las de la Primavera... / Y es mío cuando en noches de desgracia / Toca el viento Mozart, triste y solemne, / Y en mi alma vibrante, puesta al desnudo, / Dice la lluvia sonetos de Verlaine...” / Y, al verme triste, el tilo murmuró: / “Ya fui un día poeta como tú... / Aún has de ser tilo como yo...”

A VOZ DA TÍLIA

Diz-me a tília a cantar: “Eu sou sincera, / Eu sou isto que vês: o sonho, a graça; / Deu ao meu corpo, o vento, quando passa, / Este ar escultural de bayadera... / E de manhã o sol é uma cratera, / Uma serpente de ouro que me enlaça... / Trago nas mãos as mãos da Primavera... / E é para mim que em noites de desgraça / Toca o vento Mozart, triste e solene, / E à minha alma vibrante, posta a nu, / Diz a chuva sonetos de Verlaine...” / E, ao ver-me triste, a tília murmurou: / “Ya fui um dia poeta como tu... / Ainda há-de ser tília como eu sou...”)

De *Gándara en flor* (1930)

DEJÉ ENTRAR LA MUERTE...

Dejé entrar la Muerte, la Iluminada, / La que viene hacia mí, para llevarme. / Abrí todas las puertas de par en par / Como alas batiendo en revuelo. / ¿Qué soy en este mundo? La desheredada, / La que prendió en las manos la luna, / La vida entera, el sueño, la tierra, el mar, / ¡Y que, al abrirlas, no halló nada! / ¿Oh Madre! ¡Oh Madre mía!, ¿para qué naciste? / Entre agonías y con dolores tan grandes / ¿Para qué, dime, me trajiste / Dentro de ti?... ¡Para que hubiese sido / Solamente el fruto amargo de las entrañas / De un lirio que en mala hora nació!

DEIXAI ENTRAR A MORTE...

Deixai entrar a Morte, a Iluminada, / A que vem para mim, para me levar. / Abri todas as portas par em par / Como asas a bater em revoadas. / Que sou eu neste mundo? A deserdada, / a que prendeu nas mãos todo o luar, / A vida inteira, o sonho, a terra, o mar, / E que, ao abri-las, não encontrou nada! / Ó Mãe! Ó minha Mãe, para que nasceste? / Entre agonias e em dores tamanhas / Para que foi, diz lá, que me trouxeste / Dentro de ti?... Para q u e eu tivesse sido / Somente o fruto amargo das entranhas / Dum lírio que em má hora foi nascido!...

De *Reliquae* (1930)

VERSOS DE ORGULLO

¡El mundo me quiere mal porque nadie / Tiene alas como yo tengo! Porque Dios / Me hace nacer Princesa entre plebeyos / En una torre de orgullo y de desdén. / Porque mi Reino queda más allá... / ¡Porque traigo en la mirada los vastos cielos / Y los oros y claridades son todos míos! / ¡Porque yo soy Yo y porque Yo soy Alguien! / ¿El mundo? ¿Qué es el mundo, oh amor mío? / –El jardín de mis versos todo en flor... / La mies de tus besos, pan bendito... / Mis éxtasis, mis sueños, mis cansancios... / –Son tus brazos dentro de mis brazos, / Vía Láctea cerrando el Infinito.

VERSOS DE ORGULHO

O mundo quer-me mal porque ninguém / Tem asas como eu tenho! Porque Deus / Me fez nacer Princesa entre plebeus / Numa torre de orgulho e de desdém. / Porque o meu Reino fica para além... / Porque trago no olhar os vastos céus / E os oiros e clarões são todos meus! / Porque eu sou Eu e porque Eu sou Algém / O mundo? O que é o mundo, ó meu amor? / –O jardim dos meus versos todo em flor... / A seara dos teus vícios, pão bendito... / Meus éxtases, meus sonhos, meus cansaços / –São os teus braços dentro dos meus braços, / Via Láctea fechando o Infinito.)

De *Gándara en flor* (1930)





Ricardo Molina
Castellano

Granada llama a Europa

El programa de la 54ª edición del Festival de Música y Danza

m
úsica

La calidad de un festival de música depende básicamente de la altura artística de sus intérpretes invitados. Este razonamiento que parece excesivamente simplista por elemental, pocas veces ha sido el guión de la programación del Festival de Granada. A cambio, ha tenido por costumbre recurrir a fábulas más o menos delirantes para justificar unos programas modestos, con algunas figuras pero llenos de intérpretes de segunda fila. Se ha abusado demasiado de la magia de los marcos incomparables y de alegorías repletas de connotaciones ajenas a la música, que han llevado al Festival de Granada al borde de la banalidad. Y precisamente han sido un puñado de grandes nombres los que han ido salvando a este evento del abismo de la mediocridad. No hay más que volver al recuerdo imborrable que han dejado Hantäi, Haitink, Sokolov o el mismo Barenboim para entender que sólo la música tiene la autoridad para definir a un festival. Todo lo demás son guiños sociales que pueden servir para disfrazar a las ediciones con la personalidad que más convenga, pero que no aguantan el paso del tiempo y terminan dejando al Festival desnudo de historia.

A los nombres de prestigio se debe que la edición de 2005 del Festival de Granada por fin llame a la puerta del selecto club de grandes festivales europeos. La apuesta de todas las instituciones colaboradoras y de la propia organización para sacarlo de su carácter adocenado, ha terminado felizmente en una programación con un nivel impensable en los últimos años. La lista de figuras es tan impresionante, que hay que releer el programa para creerse que en verdad se trata del Festival granadino y no de un evento de otra ciudad europea. Pero vayamos por partes.

El ciclo sinfónico del Carlos V empezará con la legendaria Orquesta Filarmonía bajo la dirección de Jukka-Pekka Saraste. De este modo y en principio, la inauguración debe salvarse de los titubeos que ya se han convertido en habituales, con un interesante programa en el que destaca la *Quinta sinfonía* de Prokofiev. No será el único concierto del director finés, pues repetirá al día siguiente con *Les offrandes oubliées* de Messiaen y la *Segunda sinfonía* de Sibelius. Además, en esta segunda velada Saraste contará con la presencia de Nikolai Lugansky, en una prometedora versión del *Tercer concierto para piano* de Rachmaninov.

Una semana más tarde vendrá a Granada Sir Colin Davis con la Orquesta Sinfónica de Londres, también para ofrecer dos veladas en el Carlos V. En la primera se afrontará el *Concierto para violonchelo* de Elgar, con Tim Hugh como solista, junto con la *Octava sinfonía* de Dvorak, mientras que al día siguiente los atriles tendrán el ciclo completo de poemas sinfónicos *Mi Patria* de Smetana. Pocos directores han sabido plantear una narración sinfónica con

tanta sabiduría como Davis, dosificando recursos para que la tensión fluya con naturalidad en el desarrollo de la obra. Su abundante legado discográfico servirá para que el arte de este mito de la dirección de orquesta quede imperecedero, pero Granada tendrá este año la oportunidad de vivirlo.

El carismático violinista Gidon Kremer dirigirá a la Kremerata Baltica, formación que él mismo fundó en 1997 y que en tan poco tiempo ha conseguido hacerse un hueco en el panorama internacional. No tienen reparos en interpretar cualquier tipo de repertorio, con Kremer llevando las funciones de director y solista, por lo que se puede entender el programa tan variado que llevarán a cabo. Seguramente no agradarán a todo el mundo, pero es seguro que no dejarán indiferente a nadie.

Este cartel hubiera sido suficiente para poner a un gran nivel el ciclo de conciertos sinfónicos del Festival. Pero rompiendo todos los esquemas imaginables, en esta edición volverán Daniel Barenboim y la Staatskapelle Berlin con el encargo de dar nada menos que tres conciertos. Partituras de Schoenberg, la *Séptima sinfonía* de Mahler, el *Tercer concierto para piano* y la *Novena sinfonía* de Beethoven, serán las obras que el maestro dirigirá con su fantástica formación, que contará con el coro de la misma Staatskapelle Berlin.

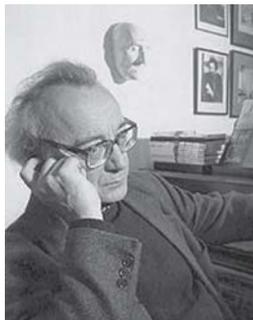
Pero las sorpresas no acaban en el ciclo sinfónico. La música de cámara dispondrá del análisis profundo y sereno de Alfred Brendel, de la perfecta recreación de la pureza del Cuarteto Tokio y del torrente expresivo de la soprano Violeta Urmana. Tres veladas en las que la música se desplegará con toda su grandeza, con toda su capacidad de emocionar al ser humano. No hay que olvidar el recital que ofrecerá el pianista onubense Javier Perianes, una de las más firmes promesas del piano español. Eso sí, todos estos conciertos se darán en distintos marcos incomparables, pues el auditorio Manuel de Falla sigue castigado por su falta de carisma.

Las sesiones matinales llevarán los mismos caminos de calidad. En el Hospital Real y en el Monasterio de La Cartuja, actuarán directores de la talla de Attilio Cremonesi y Harry Christophers con sus respectivas formaciones. Estos conciertos tendrán unos programas de música antigua en los que posiblemente sobren extractos y se echen en falta obras completas. Pero al menos serán de entrada libre, aunque lógicamente con el aforo limitado.

Continuará desarrollándose el Festival de los Pequeños, que con notable éxito está acercando el evento a los más jóvenes. Las funciones se harán en el Teatro Alhambra y con dos programas distintos, uno para mayores de tres años y otro para mayores de siete, en tres sesiones cada uno. En el apartado del ballet, señalar que se anuncia la reinauguración del Teatro del Generalife con la actuación del Ballet Nacional de España, y que se podrá saborear la música en vivo con la Orquesta Ciudad de Granada dirigida por Salvador Mas.

En definitiva, la edición de este año cuenta con un programa de un nivel extraordinario, que representa una clara ruptura de tendencia. Por una vez, no será necesario acudir a la fábula surrealista de turno para justificar el programa, porque hay una constelación de estrellas que da forma y sentido a un festival internacional. Sólo queda disfrutarlo. ■

Más información:
www.granadafestival.org



De izquierda a derecha y de arriba a abajo:
Colin Davis, Jukka-Pekka Saraste, Alfred Brendel y Daniel Barenboim

Edición Vivaldi en Opus 111

Descubriendo el verdadero legado

Es cierto que si se confeccionara la relación de los nombres más célebres de la historia de la música, habría un lugar destacado para don Antonio Vivaldi. Pero en cambio qué pocas creaciones de este genial compositor veneciano se podrían poner en la lista de las obras más famosas. Y no es precisamente porque fuera perezoso para coger la pluma y unos pentagramas en blanco. Su enorme producción todavía está por contabilizar definitivamente, con cerca de mil obras instrumentales, más de cuarenta óperas y decenas de obras vocales sacras. Sin embargo, las discotecas particulares apenas suelen incluir las celeberrimas *Cuatro Estaciones*, el *L'Estro armonico*, y alguna que otra colección de conciertos sueltos. Poco, muy poco para un compositor que nos ha dejado uno de los más impresionantes legados de todos los tiempos, tanto por su tamaño como por su riqueza.

El olvido que ha sufrido la producción de Vivaldi crea cierta conmoción cuando se tiene la oportunidad de profundizar algo en su música. Es inevitable preguntarse cómo tanta maravilla ha quedado arrinconada por las salas de conciertos y por los sellos discográficos. Pero toda injusticia tiene sus explicaciones, por muy injustificables que éstas sean.

Por un lado, parece obvio que toda la obra de Vivaldi ha quedado eclipsada por la enorme fama que han tenido unas pocas de sus partituras. Conscientes de este éxito fácil, las discográficas se han empeñado en publicar hasta la saciedad todo tipo de versiones de sus conciertos más melódicos, relegando el resto de su producción al nivel de rarezas. Sólo en los últimos años ha empezado a surgir una mayor sensibilidad por la música del veneciano, reivindicando el grueso de su obra como su auténtica aportación a la historia de la música.

Además de estos desequilibrios en la divulgación, también han hecho mucho daño las falacias que han querido mancillar el nombre de Vivaldi. Las desafortunadas palabras de Stravinski sobre sus conciertos terminaron calando en los círculos musicales más *intelectuales*, que quisieron hacer de este genio un músico menor con el simple uso de ingeniosos juegos de palabras. Pero mucha música deben guardar en las partituras de Vivaldi cuando el mismísimo Johann Sebastian Bach se declaró encendido admirador suyo, transcribiendo varias obras orquestales a distintas formas e instrumentos a modo de homenaje.

Y al padre de la música no le faltaban argumentos para admirar las creaciones del *Petre Rosso*. Vivaldi contaba con una milagrosa inventiva melódica, sobre todo considerando las limitaciones que imponían las normas de composición del barroco. Pero a esta fuente de material temático se une una imaginación desbordante para tratar el ritmo y la armonía, dando a su producción una continua renovación en la que pueden convivir desde el más estricto formalismo hasta la extravagancia más atrevida. Además, su sagaz sentido para el drama lo hacían un compositor especialmente dotado para la ópera, como se puede admirar en las partituras de este género que nos han llegado, cumbres de la música barroca vocal.

Para poder desarrollar todas sus facultades, Antonio Vivaldi fue profesor en el hospicio de la Pietà, donde se

Ricardo Molina Castellano



Registro de la ópera *Orlando finto pazzo*, en la Edición Vivaldi del sello Opus 111

acogían a jóvenes abandonadas para enseñarles canto y los instrumentos de la época. De esta manera disponía de orquesta y coro con la suficiente calidad para hacer todos los experimentos posibles en disposición de timbres. Esta posibilidad de investigación sin compromiso y su inagotable capacidad creadora, explican la magnitud de la obra que llegó a componer.

Su repertorio empezó a reivindicarse hace unos cincuenta años, muy tímidamente por conjuntos como I Musici o The Academy of Saint Martin in the Fields, en versiones que ahora son vilipendiadas por la crítica por no seguir criterios historicistas. Pero aparte de consideraciones estéticas, no cabe duda que fueron ellos los que empezaron a divulgar al compositor veneciano, aunque se restringieran a un reducido número de obras instrumentales. Ellos despejaron mucho camino para que intérpretes de la talla de Trevor Pinnok, Robert King o Fabio Biondi tuvieran un público receptivo con las nuevas aproximaciones a este repertorio.

Posiblemente sea el sello Opus 111 quien esté realizando la tarea definitiva de divulgar la importancia del legado de Vivaldi, con la grabación íntegra de los cuatrocientos cincuenta manuscritos que se conservan en la Biblioteca de la Universidad de Turín. Esta tremenda edición, que a la fecha de redacción de este artículo lleva diecisiete lanzamientos, abarca todos los géneros, con muchas grabaciones que increíblemente son inéditas. Donde puede despertar un mayor interés es en el campo de la ópera, al ser la faceta más desconocida de Vivaldi. El sello francés no está escatimando medios, contando para las grabaciones con directores muy especializados como Alessandrini, Spinosi o De Marchi, con sus respectivas formaciones de instrumentos originales. También se están escogiendo con mimo las voces, siempre de gran calidad técnica y cuidando su adaptación a los distintos papeles.

Son muchos los artistas que están interviniendo en esta edición y los resultados no pueden ser estrictamente homogéneos. Pero es evidente que a todos les une su admiración por Antonio Vivaldi, por lo que las versiones siempre son ardientes y descaradas, exhibiendo una música tan seductora como genial que ya sólo el tiempo colocará en su justo lugar. ■

Jorge Córdoba Moya

El reto de crecer

XXV Festival Internacional de Jazz de Granada



Wayne Shorter



Brad Mehldau

Un festival de jazz no es una empresa fácil, nunca lo será. Cumplir 25 años es por eso, un mérito. Felicitar entonces a los responsables de la Oficina Técnica-Festivales de Jazz, organizadores, patrocinadores y colaboradores que hacen posible unos hermosos otoños de jazz en Granada. Ahora bien, si el diseño de un festival musical es complejo, más debe serlo el unificar los criterios e intereses culturales de la Diputación de Granada y de la Junta de Andalucía, organizadores institucionales oficiales del Festival Internacional de Jazz granadino con el patrocinio del Ayuntamiento de Granada. Se forma así un triunvirato que puede, en el mejor de los casos, producir grandes resultados y, en otros, resultados menores, según cómo se los mire. El actual formato del festival es muy distinto del que a primera vista pueda pensarse, y quizá sea el fruto de difíciles negociaciones. No es sólo el programa central del Teatro Isabel La Católica, es mucho más, aunque hasta cierto punto imperceptible para el aficionado tradicional, así como para aquellos que buscan nuevos horizontes musicales en un jazz menos previsible. El prestigio también se obtiene descubriendo y revelando nombres olvidados, semi-desconocidos o figuras de culto. Hace falta mayor difusión y quizá hasta cambiar criterios para acoger a aquello que verdaderamente

justifique su inclusión en el festival. Si se puede obtener créditos artísticos, divulgativos o de política cultural de auténtico alcance, hay que intentarlo. Como tampoco se debe diluir la personalidad de un festival, que en pocos años ya no es ni el único ni el más importante de España. Los hay por todas partes y un ligero repaso a otros festivales y sus programaciones no revela nada de especial en el festival granadino, todos presentan casi lo mismo. Incluso en 2004, ni siquiera apareció anunciado en la más prestigiosa revista española de jazz. Sí estaban los de Córdoba, Albacete, Ciudad Real, Badajoz, por mencionar algunos... Es evidente que estamos insertados en el circuito de festivales que aprovechan muchas «estrellas» para la mera promoción de su último trabajo en disco compacto. Claro está que no se puede generalizar, pero si se observa, esa es la pauta, así como el apartado «Jazz World» no parece ser tan especial o diferenciador como pretende serlo.

Eso sí, el XXV Festival Internacional de Jazz de Granada creó expectativa entre los aficionados locales al jazz, la razón estaba en tan significativa edición de aniversario y sobre todo en las figuras que se rumoreó venían a celebrarlo. Al final el cartel fue dispar y no hubo sorpresas o aportaciones mayúsculas. Unos por ser sobradamente conocidos, otros porque no estuvieron felices y aquellos cuyo discurso musical no es tan bueno como el que les pintan. Los más esperados fueron el cuarteto de Wayne Shorter con Danilo Pérez, John Patitucci y Brian Blade, el trío de Brad Mehldau

y Richard Bona integrando el cuarteto del guitarrista Mike Stern. Las sorpresas fueron los portugueses María João y Mario Laginha y Max Vax. Las decepciones corrieron por cuenta de Avishai Cohen y Vinicius Cantuária. Es decir, hubo variedad y un público muy receptivo y agradecido. Un paraíso para cualquiera que necesite del aplauso y una dosis de autoestima.

Mas hablemos de la música, que es al final de cuentas lo que nos interesa. Pues por lo grande se celebró el 25 aniversario con un «Concierto Extraordinario». Nada menos que el singular Martial Solal fue el encargado de inaugurar el festival. Y como si se hubiese querido ser tan inesperado como la música del francés, el Solal que presentó la organización fue el Solal más ajeno al jazz que pueda haber. Extraordinario concierto por partida doble, aunque no exento de una *paradoja* en su contexto, no tuvo *swing*. Solal presentó dos obras propias para piano y orquesta bajo la dirección del titular de la OCG Jean Jacques Kantorow. La celebración no dejó satisfecho al espectador ávido de ritmos que asalten los sentidos con el indescifrable secreto del jazz. Aun así, quedaron magníficos momentos de música de altísimo nivel. No fue el clásico concierto de jazz sino un concierto clásico contemporáneo.

El programa de abono lo inauguró la pianista brasileña Eliane Elias. Se trata de una pianista fácil de probados recursos técnicos, que ahora le da por cantar. Su presentación, que estuvo algo condicionada por un inoportuno catarro, pareció complacer a un público que la aplaudió a rabiar. No tuvo mucho que esforzarse, le basta su presencia y una correcta pero sincera revisión del repertorio clásico brasileño. Nada nuevo, aunque bueno. Al día siguiente fue el turno del veterano Wayne Shorter. La atracción era ver qué podía dar de sí Shorter en un cuarteto de fuerte personalidad individual. La experimentación y exploración colectiva fue la tónica general del concierto. Shorter dejó así a Danilo Pérez la misión de dinamizador armónico. El panameño convirtió cándidas líneas melódicas en poderosos ejes armónico-ritmicos que sondeaban, captaban y moldeaban Patitucci y Blade. Entregaban así a Shorter la oportunidad de viajar entre las texturas de su propia música. Cromatismo de ida y vuelta, dinámicas de rigor sirviendo de válvulas de escape, secuencias pregunta-respuesta eran el aspecto exterior de la música. El interior era sólo creación al instante, sorpresa, y descubrimiento de las posibilidades de la música. Un esfuerzo e interacción que si bien no pudieron mantenerse durante todo el concierto, demostraron la enorme calidad de la formación.

Mike Stern y su cuarteto brindaron una noche que transcurrió del paroxismo eléctrico a la intimidad. Todo un recorrido por los matices, tensiones e interacción orgánica de su música. Sin embargo, fue necesaria la presencia de Richard Bona aportando sensibilidad y musicalidad para llevar a Stern a zonas más cristalinas y menos altisonantes. Entablando un verdadero diálogo de sonoridades con cada uno de sus compañeros, Bona estuvo diestro para contener y reconducir la potencia de la música. Dio espacios y alivio fuera del frenesí marchoso de Stern, el ritmo maquina del baterista Dennis Chambers o el relleno sonoro del saxo de Bob Franceschini. Además, cantó en su inimitable estilo, apoyado por las hermosas líneas paralelas marcadas por su instrumento y comentados por los suaves acordes del líder. En otra dimensión estuvo Brad Mehldau en el siguiente

concierto. Pianista ampliamente alabado por su particular sensibilidad y la creación de un nuevo lenguaje jazzístico con su trío, aquí dejó patente que esa búsqueda constante, que es el motor de su música, está en una especie de limbo autista. Mehldau ya no parece escuchar a nadie o nada, sólo está preocupado por encontrar la salida en su propio laberinto. Eso sí, no importa qué toque, todo sale hecho metáfora: la digresión, el juego de espejos, la dinámica justa, la nota justa, todo sale conquistado por el leit-motiv mehldauliano. Un duende que bascula entre acordes mayores o menores, que persiste modulando, produciendo ese dolor tan suyo... Tanto que a nadie más le duele la nota hiriente, la nota azul. Pero uno no es insensible y reconoce la innegable existencia de ese lenguaje de Mehldau transfigurado. La suya sí es una voz propia, algo evidente más allá de lo que interprete. En la voz musical de Brad Mehldau se



Maria João

redefinirán *ad aeternum* las sendas que traza con sus lazarillos, que no son ni Grenadier al contrabajo ni Rossy a la batería, sino sus dos manos. Al día siguiente, el poderoso contrabajista israelí Avishai Cohen volvía a Granada como líder de su cuarteto y compositor. Dueño de una evidente técnica y una hermosa sonoridad, su talento como instrumentista pareció ser superior a sus habilidades como creador. Su música conectó con cierto público, pero está lejos de poseer verdadera transcendencia. Eso sí, él y su grupo se lo pasaron en grande. La sorpresa del festival, aunque no para sus seguidores, la dieron los portugueses Maria João y Mario Laginha. João, que tiene decididamente el aspecto de una musa traviesa, trajo pasión, cierto divismo y música que suena fresca. Una originalidad alejada de lo tópico. La pareja ofrece música altamente elaborada: Laginha, un pianista tranquilo, sutilmente controla los tiempos, los estados de ánimo, el desenfreno de la exuberante cantante. Un verdadero descubrimiento, sobre todo por venir del país más vecino: Portugal. Jazz atlántico, jazz portugués, jazz europeo, los tres en uno, la música de Maria y Mario discurre llena de referencias encriptadas, ritmos latentes, etnicidad metafórica y teatralidad contemporánea. La voz de João regala además varios timbres, un amplio registro y todo un repertorio de efectos. Los alaridos, la profunda voz de un jefe tribal, los jadeos orgásmicos, los fragmentos sonoros, el falsete irónico, todo está empastado con un cuidado eclectismo en clave de jazz, brindado en un entretenido recital que nunca perdió el sostén de sus protagonistas. Por su lado, sin pena ni gloria pasó Chano Domínguez. Le costó entrar en calor en su actuación al piano solo. Arriesgada opción para cualquier instrumentista, pero más para un músico del que no se espera poco. Chano Domínguez es un andaluz que toca jazz con una cantera de ritmos del flamenco. Es lo que mejor hace. Por ello sorprendió el tono reflexivo de la música, la poca materia rítmica inicial y la versión de un tema como «Gracias a la Vida» que, no por no ser mi preferido, está mejor en los surcos de los discos sin que se le vuelva a tocar. Gustos aparte, cierto aire de apaciguamiento inundaba la sala e invitaba a apoltronarse, hasta que Chano

sacó lo mejor que tiene: desenfado y materia «flamenca». Domínguez posee enormes ideas, aunque tiene una pulsación tosca pero efectiva, una fluidez rítmica que incorpora lo «jondo» sin traumas en el jazz, ese es su mayor mérito.

Para cerrar el programa central se invitó al saxofonista,

compositor y arreglista Benny Golson, que a sus 79 años ya es leyenda del jazz. Golson es un compositor melódico cuyos arreglos nos transportan a la era del swing, de las big bands. De manera que no le podía venir mejor a la Granada Big Band que tener sus arreglos y composiciones. Con esa garantía y un evidente trabajo, la GBB con Golson y la dirección de Kiko Aguado brindó la noche de más swing de todo el festival. No es ninguna exageración. Se puso a tono la GBB con unos arreglos de Aguado que prepararon al personal, interiorizaron el pulso rítmico y hasta entusiasmaron a los asistentes con la presencia invitada de Miguel Ríos, no precisamente un vocalista de jazz. Antes, Celia Mur se había entregado toda ella en ese juguetón arreglo a «Days of Wine and Roses» de Mancini. La presencia de Golson, que se centró más a interpretar sus partes y solos, fue creciendo a medida que transcurría el concierto. Hasta le salió su veta Don Byas, tenía que sacarla, para rendirse en la expresión voluptuosa llena de ardor, para responder al reto de los solistas granadinos. Con Golson más participativo, Aguado también sacó lo suyo como solista. Con la formación ya encajada, todo fue dejarse llevar por el impulso, recrearse en las dinámicas, los colores, la tracción del swing. Gran trabajo de la GBB, que se ganó su participación a pulso.

En «Jazz en Paralelo», el Max Vax Quartet fue ganador del III Concurso Internacional de Intérpretes de Jazz. Vax es un sólido pianista ruso que despliega melodías tocadas sobre acordes, sombras cromáticas, ritmo y esa cualidad de concentración que transforma al intérprete en alguien que entra y sale del interior de la música. Su presentación fue un espectáculo pianístico: hubo swing, hubo jazz de calibre. Y como en el jazz nadie está libre de influencias, Vax parece beber de Bud Powell la intensidad y emoción improvisadora y de Mehldau el romanticismo de ardor contemporáneo. Como compositor, Max Vax tiene una calidad dual que permite espacios de improvisación de doble vía. Un regalo para sus excelentes compañeros de cuarteto. Al piano solo, ofreció «Con Alma». La relectura de esta hermosa melodía «latina» de Gillespie fue toda una revelación. 50 años después, Vax le dio una inesperada dimensión virtuosística y actual. Una demostración de por qué se gana un premio.

Con todo, el aniversario se celebró a lo grande, hubo talleres de jazz, un interesantísimo seminario de jazz y música clásica, conferencias, cine y danza, además de muchos conciertos por los locales que se apuntan al evento. El balance total no me es posible tenerlo, sólo esperemos que se corresponda con el esfuerzo de la organización y con el reto que supone crecer con ambición. ■

Con todo, el aniversario se celebró a lo grande, hubo talleres de jazz, un interesantísimo seminario de jazz y música clásica, conferencias, cine y danza, además de muchos conciertos por los locales que se apuntan al evento. El balance total no me es posible tenerlo, sólo esperemos que se corresponda con el esfuerzo de la organización y con el reto que supone crecer con ambición. ■

Con todo, el aniversario se celebró a lo grande, hubo talleres de jazz, un interesantísimo seminario de jazz y música clásica, conferencias, cine y danza, además de muchos conciertos por los locales que se apuntan al evento. El balance total no me es posible tenerlo, sólo esperemos que se corresponda con el esfuerzo de la organización y con el reto que supone crecer con ambición. ■



Bob Franceschini, Mike Stern y Richard Bona



Benny Golson y Kiko Aguado



BOB MINTZER & GRANADA BIG BAND "Basie Lives"
Producciones Peligrosas
D.L. GR-1674/2004.

Cuando un Festival Internacional de Jazz alcanza el cuarto de siglo garantizando un cartel de lujo y la afluencia del público, tiene que elegir entre esperar cómodamente que la rutina lo lleve a la decadencia, o, por el contrario, seguir creciendo por otros cauces más ambiciosos: la producción propia, tanto en conciertos como en las grabaciones. ¿Cuál es sino el rasgo que hizo entrar en la historia del jazz los festivales de Newport, Montreux o Ljubljana, sino los discos inmortales que nos han dejado? (Duke Ellington, Miles Davis, Thelonious Monk, Bill Evans...).

El Festival de Granada, como poseedor de sobradas garantías en este sentido, ha llegado a un punto en el que puede y debe enfrentarse a este reto, lanzando sus propias producciones. Así lo hizo creando el concurso internacional, con grabación de discos de artistas poco conocidos pese a su gran talento y solvencia artística, y con la inclusión anual en programa de un concierto de la *Big Band de Granada* junto a un solista de gran renombre, que también aporta su experiencia como arreglista y director. Así ocurrió con Pedro Iturralde, Don Braden, Mike Mossman, Perico Sambeat, etc., y hasta con el mismísimo Benny Golson (¿el disco del año que viene?). A su vez, estos artistas cuentan con una ocasión de expresar sus ideas musicales por medio de una gran orquesta, cosa poco frecuente en su trabajo habitual dados los costes que esto conlleva para la industria.

En el caso de Bob Mintzer la tentación era especialmente irresistible, ya que es tal vez el mejor experto actual en este género tan poco practicado hoy como es el jazz para grandes orquestas. Lo demostró hace 20 años cuando hacía los arreglos de la innovadora *Word of Mouth* de Jaco Pastorius (Big Band en la que militaban artistas como Wayne Shorter,

Herbie Hancock, Toots Thielemans, sin contar a los propios Pastorius y Mintzer). En los últimos años, Bob Mintzer volvió a reunir grandes orquestas con las que se dedicó a reconciliar su bagaje renovador con la herencia de Count Basie, llegando a grabar un espléndido disco llamado *Home Basie* que le valió nada menos que un Grammy.

La ocasión la pintan calva y el *Jazz made in Spain* no debía dejarla escapar. Así se gestó un acontecimiento musical inolvidable: el concierto de Bob Mintzer dirigiendo y arreglando el trabajo de nuestra Big Band el 13 de noviembre de 2003, y que hoy podemos revivir gracias a esta oportuna grabación. Producido por José M. Visedo y Jesús Villalba, fue mezclado con gran pericia en el estudio de Producciones Peligrosas, y distribuido por la Oficina Técnica del Festival de Jazz de Granada con motivo de su XXV aniversario (que tuvo el acierto de incluirlo en el abono del Festival de 2004).

El homenaje a Count Basie que Bob Mintzer, magníficamente secundado por Kiko Aguado, Miguel A. Romero, Guillermo Morente, Julio Pérez, Arturo Cid, etc., tuvo el acierto de combinar en dosis exactas la tradición con la modernidad, la fidelidad con la creatividad, en una atmósfera lo bastante mágica como para que los solistas alcanzaran ese punto de loca sabiduría (o sabia locura) que la suerte sólo reparte algunas veces en el escenario, como atestiguan los excitantes *piques* entre Kiko Aguado y Bob Mintzer, o el *scat* no previsto en el guión con el que Arturo Cid sorprendió al maestro. Los seguidores del *Conde* no dejarán de apreciar los hermosos *remakes* de *Cute* o de *Lil' Darling*, verdadera prueba de fuego para una big band digna de este nombre, y una escalofriante versión de *Easy Living*, sin duda la mejor que he oído jamás, con un solo de Bob Mintzer digno del mismísimo Coleman Hawkins. Kiko Aguado tampoco es manco, todo hay que decirlo, a su solo en *Cute* me remito. También destacan dos composiciones originales de Mintzer (*Havin' some fun* y *Home Basie*). En resumidas cuentas, un disco imprescindible, cuya escasa tirada y reducida distribución no hacen sino aumentar su valor para el coleccionista, y un ejemplo de lo que podría ser la gestión pública de las actividades culturales. Que vengan muchos como éste. ■ *Antonio Pamies*



MICHEL CAMILO "Solo"
TELARC CD-83613 / 2005.

Tras más de 20 años de asombrarnos con su virtuosismo y de sacudirnos el esqueleto con su dinamismo desbordante, ya era hora de que, con la edad, Michel Camilo se fuera calmando un poquito. En este sentido, este nuevo disco responde a una imperiosa necesidad tanto del músico como de sus seguidores, que tienen por fin la posibilidad de oír su piano en estado puro, en ese clima íntimo y relajado que sólo consiguen los que ya no necesitan demostrar nada a nadie.

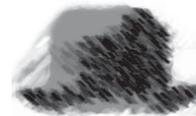
El repertorio es propicio al lirismo y representativo de las distintas facetas del artista, un viaje sentimental que empieza en los clásicos del swing revisados con más nostalgia de su espíritu que de su letra, con guiños a Erroll Garner, Art Tatum o Duke Ellington, *stride* y *walking bass* incluidos (*Frim fram sance*, *Our love is here to stay*, y un poético *Someone to watch over me*). También se visitan algunos monumentos de la música popular brasileña, teñidos de bolero (*Minba*, *Atrás da Porta*, *Luíza*, *Corcovado*) y se nos sorprende con una magnífica recreación de *Round Midnight* en clave de tango piazzoliano.

Naturalmente, no faltan las composiciones propias de Michel Camilo, perfumadas de danzón y de guajira antigua (*A dream*, *Reflections*, *Un son*), concluyendo con un hermoso *remake* de *Sun Tan*, menos explosivo que el que grabó con su trío en los ochenta, pero con todo el peso de sabiduría y buen gusto que este genio del jazz latino ha ido acumulando desde entonces. Esta relectura de su propio clásico es una buena muestra de esta cara oculta de Michel Camilo, renunciando a comerse el piano, a los tumbados frenéticos, a los tempos endiablados y a los dedos atravesando el teclado como un arco iris: nada de moverse por fuera, sólo conmoverse por dentro.

Imprescindible para los que lo conocen y ocasión ideal de iniciarse para quienes todavía no tienen esta suerte. ■ *Antonio Pamies*

Arte y artesanía

Mariapia Ciaghi



artes

El problema de la distinción entre *Arte* y *Artesanía* es el problema de la modernidad misma. Empezó a plantearse a finales del medioevo, cuando la pintura se volvía, según Leonardo, *cosa mental*, mientras las otras artes, incluida la escultura que *provoca fatiga y sudor*, fueron consideradas *artes mecánicas*.

El Renacimiento tenía que revalorizar la posición del artista y hacer de él un hombre poderoso. El verdadero problema aparece con la Ilustración, cuando, por ejemplo, Diderot, en la *Enciclopedia* distingue entre *Bellas Artes* (*artes del espíritu*), y *Artes Manuales*. Su *Diccionario* de 1765 se llama *Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*. La distinción entre las artes por un lado y los oficios por el otro, en este caso los *métiers d'art*, consagra el inicio de la producción industrial, o sea del trabajo fragmentado, en el que el *homo faber* ya no es responsable de la construcción de una obra entera, desde el primer momento de su ideación hasta el último de su realización, sino sólo de una breve -y siempre idéntica- fase de dicho proceso. Al artista le corresponde la idea y la gloria, al artesano la fatiga y el tedio. Esta lucha entre “artes” y “oficios” se recrudecerá a principio del s.XX en el debate que se desarrollará en Viena entre los críticos de arte Gottfried Semper y Alois Riegl.

Gottfried Semper defendía la idea de la obra de arte como manifestación de un *Kunstkönnen*, un “saber artístico y manual”, subordinado a tres factores: la técnica, la materia y la posibilidad de utilización, su finalidad. Riegl, al contrario, consideraba que, en todas las ramas de las artes, sean *menores* o *mayores*, en todas las épocas, actúa el mismo *Kunstwollen*, la misma “voluntad de arte”, sin jerarquía alguna. No existieron jamás épocas de “grandeza” y épocas de “decadencia” ni “transición”. Esta teoría, discutida en el ensayo “La industria artística tardorromana” tenía su sentido en la época en que nacía en Viena la magnífica creatividad de la *Wiener Werkstätte*, la fábrica de arte decorativa que empleaba, por ejemplo, a Josef Hoffmann o Kolo Moser.

Desdichadamente, el episodio de la *Wiener Werkstätte* no es más que un breve fragmento de la historia de nuestra modernidad. Con el avance de los años, se puede ver, al contrario, que el divorcio entre artes *menores* y *mayores*, o sea la división entre *Kunstkönnen* y *Kunstwollen*, continuó aumentando. Por un lado el minimalismo, el arte pobre y conceptual, o, aun más, el arte hedonístico de la así llamada “trans-vanguardia” han limitado la obra de arte a la mera intención artística, sólo al *Kunstwollen*; sin la práctica del trabajo, la espontaneidad se va relegando al conocimiento técnico. En algunos casos, la obra no existe sino en el pensamiento del así llamado artista. Se ha hecho realmente “cosa mental” pero en un sentido que Leonardo seguramente rechazaría hoy. Por otro lado, la artesanía, privada de cualquier *Kunstwollen*, se ha reducido a materia organizada sin espíritu, y casi caótica.

Consagrando la vieja distinción medieval entre artes liberales y artes mecánicas, la modernidad acababa con hacer de las artes una especie de “puro angelismo”, mientras que la artesanía era condenada a morir de tedio. La exaltación del sujeto creador y del egotismo del artista se han desarrollado sin tener en cuenta el objeto creado, la obra misma. El problema de la modernidad no era nunca hacer

una obra sino más bien hacerse un nombre. En última instancia, sólo el nombre, la firma era suficiente para afirmar la naturaleza estética de la intención aunque la obra no tuviese una existencia real. El s.XX se ha limitado entonces a evidenciar la ruptura, sin examinar el problema, porque el discurso –al establecerse un nexo osmótico entre artistas, artesanos e industrias que producen en serie tanto las creaciones de unos como los productos de los otros– se hace más complejo.

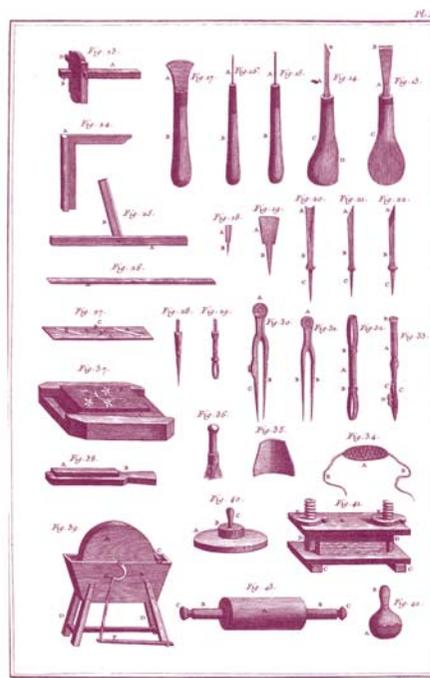
Cuando Giacomo Manzú entregó las puertas de San Pedro, el Vaticano le extendió el recibo de su “manufactura”.

¿Manufactura? El artista se quedó perplejo.

– *Es posible que sea la misma fórmula utilizada para Michelangelo*, le confortó un amigo.

– *Entonces está bien*, dijo el escultor.

Este episodio demuestra una vez más la necesidad de reexaminar la relación inseparable entre arte y artesanía (ambos entendidos como *métiers*). El nexo en nuestro tiempo entre el llamado artesano y el artista me parece muy representativo. Sin el arte, sin el *Kunstwollen*, la artesanía no es más una actividad degenerada y sin finalidad. Pero sin la artesanía, sin el trabajo y el *Kunstkönnen*, el arte está también condenado a morir. Revalorizar la artesanía significa, hoy, volver a la tierra, a los propios orígenes, reencontrar la condición de inocencia desaparecida en las metrópolis donde la cultura está desde hace tiempo en crisis. La división entre las así llamadas “artes mayores” y “artes menores” ya no tiene sentido. Y la cuestión no se soluciona en el ámbito estético. Necesitamos reconquistar las imágenes de las cosas, de los objetos de uso cotidiano, devolverles su dimensión poética natural. Se trata de un proceso al revés. Se empieza trabajando los objetos con la fantasía, pero con la imaginación entra en juego la memoria, y la memoria nos recuerda las imágenes de la vida, entonces llama a la vida misma. ¿Y qué es arte si no la memoria de la vida que toma forma? ■



Utensilios para el grabado en madera. Ilustración de Bernard Fecit publicada en *La Enciclopedia* de Diderot y D'Alembert



José Abad



La estrategia de la «película acontecimiento» es una táctica tan vieja como el propio cine; se trata de colocar en las pantallas un espectáculo atractivo y publicitarlo hasta el extremo de que el ciudadano crea incurrir en grave falta si no pasa por taquilla. En Hollywood, el llamado *kolossal* ha sido una de las bazas jugadas con mayor decisión y fortuna a lo largo de decenios; nunca lo ha descuidado, pero en ciertas épocas ha recibido un trato especial, como en los 50, cuando se empleó para contrarrestar la competencia de la televisión, o en la actualidad, para sacarle provecho al componente espectacular de la tecnología digital y completarle la agenda a ese espectador que va al cine cinco o seis veces al año... Lo anterior no debe entenderse como una crítica. El género es tan digno como el que más. En el ámbito del *kolossal* se han realizado títulos que tengo en mucha estima; pienso en *Las cruzadas* (*The Crusades*, 1935) de Cecil B. De Mille, *Guerra y paz* (*War and Peace*, 1956) de King Vidor, *Lawrence de Arabia* (*Lawrence of Arabia*, 1963) de David Lean o *La puerta del cielo* (*Heaven's Gate*, 1980) de Michael Cimino... La calidad de una película no la determina su presupuesto, sino la inteligencia e inventiva puesta en la pantalla. En el cine de gran aparato hubo y hay, y esperemos que haya aún mucho tiempo, muestras de calidad que el cinéfilo sin prejuicios debería aplaudir como se merece.

El defecto no está en el género, pero algunos de los rasgos característicos del *kolossal* son potencialmente problemáticos: la puesta en escena tiende a ser maximalista y arriesga la elefantiasis, los personajes y las acciones funcionan por acumulación, mientras el mensaje, para llegar a la mayor número de espectadores, se somete a la violencia de la simplificación... Aunque puede conjugarse en presente y en futuro, el *kolossal* mira hacia épocas pretéritas con insistencia, no para hacer Historia, que nadie se llame a engaño, sino para sacar tajada, de ahí la falsificación de los hechos perpetrados por este tipo de filmes. No obstante, quienes

anteponen en sus críticas estos deslices, olvidan un detalle importante. Al cine (a cualquier arte) le es difícil viajar en el tiempo, adentrarse en el pasado, condicionado como está por su radical historicidad como producto cultural. O dicho de otro modo, el cine sólo hace Historia en tiempo presente. Y a su pesar. Una película como *El gladiador* (*Gladiator*, 1999) habla más de la sociedad que aupó a George W. Bush al poder que de la Roma del siglo V., no sé si me explico.

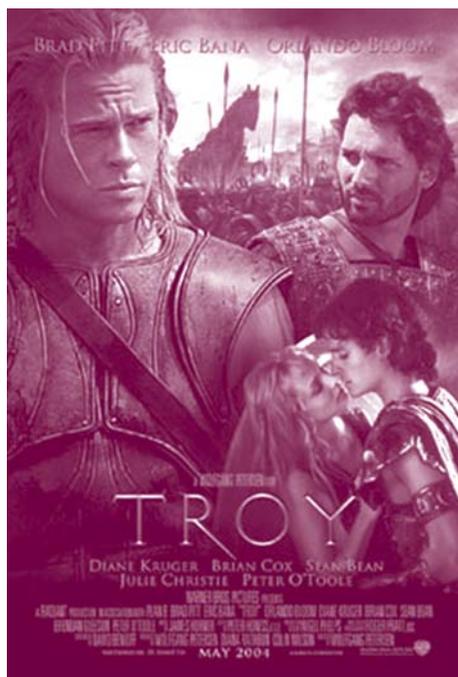
Estoy hablando de género cuando debería hacerlo de un cierto formato que suele extraer rendimiento estético de la Historia, y de ciertas historias, sin despreciar encamarse con los códigos genéricos más dispares. De hecho, el colosalismo se ha combinado con el melodrama (*Lo que el viento se llevó*), el western (*La conquista del oeste*), el cine bélico (*El día más largo*),

Cine, Espectáculo, Historia

incluso la comedia (*El mundo está loco, loco, loco*), y hoy lo está haciendo con la fantasía (*El señor de los anillos*), la ciencia ficción (*Matrix* y sus secuelas) o el videojuego (*Van Helsing*), sin mayores inconvenientes... La fortuna hodierna del *kolossal* tradicional (diría, el pseudo-histórico), quizás se deba al éxito de la mencionada *El gladiador*, una película que me inspiró un profundo desprecio cuando su estreno (ahora yace en los anaqueles de la indiferencia). El film de Ridley Scott sería un ejemplo de la peor expresión del *kolossal*: un tono entre la prepotencia y la petulancia, entre lo aparatoso y el derroche, un elogio de la barbarie que casi logra arruinar, entre otras cosas, el sugerente diseño de producción y la muy lograda reconstrucción infográfica de la Roma imperial. Sin embargo, ha marcado el rumbo que han seguido otras superproducciones recientes.

Está claro que hoy existe *Troy* (*Troy*, 2004) porque antes existió *El gladiador*, y sin embargo, la película de Wolfgang Petersen la supera con creces. Cierta crítica no le ha hecho demasiada justicia, a pesar de su interés. Sin ir más lejos, estamos ante una inteligente puesta al día de «La Iliada», sirviéndose del pragmatismo allí donde reinó el mito, o sea, ensayando un enfoque más historicista que legendario. El Olimpo es sólo ruido de fondo; los hombres no están en manos de los dioses sino en las suyas propias. El rapto de Helena (Diane Kruger, bellísima) es sólo una excusa para el asalto de Troya: a Agamenón (Brian Cox) no le mueve el honor, sino el afán de poder; de no ser el desplante de Paris a su hermano, habría sido cualquier nadería: Esparta tenía hambre. No es difícil entrever equivalencias entre la intervención norteamericana en Irak y las correrías espartanas. Es interesante asimismo el dibujo de Aquiles (Brad Pitt), un héroe suicida, obsesionado no por la inmortalidad del cuerpo, sino por la de la Fama... Petersen da un barniz naturalista al relato y lo ensucia hasta donde le permite el buen gusto (¿se fijaron en la deplorable higiene dental de la mayoría de los personajes?). *Troy* es un espectáculo magnífico, recorrido por instantes de gran intensidad dramática; es emocionante el momento en que Aquiles llora junto al cadáver de Héctor (Eric Bana) —ahí el vencedor reconoce la superioridad del vencido, pero ningún marine hará esto con un iraquí—, o ese otro en que Aquiles confiesa: «Los dioses nos envidian porque somos mortales, porque cada instante nuestro puede ser el último»... La tecnología digital permitió crear ese extraordinario travelling ascendente que partiendo de la cubierta de la nave de Aquiles hace una panorámica fastuosa sobre el Mediterráneo y la impresionante flota griega.

De distinto talante es *Alejandro Magno* (*Alexander*, 2004). Según Oliver Stone, trabajaba en el guión hacía quince años. Bien, sólo ahora ha sido posible y la larga gestación parece haberlo beneficiado. No se trata de una obra completamente satisfactoria, pero me ha reconciliado con un cineasta que se me estaba haciendo enojoso a raíz de sus últimas ficciones (no he visto sus últimos documentales). El componente político de la figura del conquistador macedonio ya tentó a Robert Rossen en su película de 1956 y era un tema muy coherente con Stone, siempre interesado por los totens históricos. El director ofrece un retrato convincente: Alejandro es un visionario, un hombre con





El último samurai

una misión grandiosa, la unificación del mundo conocido bajo una misma cultura; no obstante, más allá de ese apunte no consigue profundizar en un personaje complejo y, como la esfinge, inescrutable. En sus trabajos de la última década, Stone no ha estado a la altura de sus ambiciones, pero *Alejandro Magno*, a pesar de algún pasaje discutible, como esas fugas psicodélicas finales, es un empeño arriesgado e interesante. Ya se ha señalado la cruel ironía: quizás alguien confunda al conquistador de Persia con el actual pretendiente en Irak, el inefable George W. Bush. No van por ahí los tiros, nunca mejor dicho. Stone da una lección oblicua: incluso el de Alejandro fue un proyecto insensato; quienes lo imiten serán, como mínimo, unos necios.

Según los rumores vertidos por la prensa, el costo de *Troya* fue de 200 millones de dólares; el de *Alejandro Magno*, 155, y el de *El último samurái* (*The Last Samurai*, 2003), 150 millones... El director de ésta, Edward Zwick, al igual que Petersen, al contrario de Stone, no se las da de autor, sino de artesano, es decir, no presume de ser un creador con un estilo y un ideario exclusivos, sino de profesional capaz de narrar de manera eficiente los argumentos más variados. *El último samurái* transpira buen oficio. Es además una obra de regusto clásico; siento sincera la devoción que Zwick confesó por el cine de Akira Kurosawa. La historia recuerda a la de *Bailando con lobos* (escuché a un espectador compararla con *Karate Kid*): a finales del siglo XIX, un oficial del ejército norteamericano, escéptico y alcoholizado (Tom Cruise, magnífico) es enviado a la última frontera, Japón, para adiestrar las tropas imperiales; sin embargo, el soldado acaba pasándose al bando enemigo: una partida de samuráis rebeldes. Los aspectos más convencionales del relato no dañan el conjunto. *El último samurái* es un atractivo relato de aventuras, con un nada despreciable aliento épico, así como emocionantes acordes elegíacos inspirados por la agonía de un universo legendario: el mundo (idealizado) de los samuráis. Zwick se muestra hábil, incluso elegante, en el uso de la elipsis y dosifica convenientemente los momentos intimistas y los de gran aparato. Y también su historia guarda solapadas puyas contra la política internacional estadounidense.

Dejo para el final la que sin duda es lo mejor de la cosecha: *Master and Commander* (2003). El film está recorrido por la maestría de Peter Weir, quien consigue contagiar al público la propia pasión por la historia narrada. El cineasta nos muestra la aventura con todas sus consecuencias, horizontes abiertos al heroísmo y a la insensatez, y dosifica adecuadamente los pasajes de más tráfago (la bata-

lla inicial, el paso de Cabo de Hornos, el duelo último), situándolos al principio, en medio y como coda de un relato riguroso, al par que se esmera en hacer verosímil, en estos tiempos nuestros, un héroe anacrónico (Jack Aubrey: patriota, valiente y hombre de honor). *Master and Commander* intenta la reconstrucción de una época lejana, poniendo en sus criaturas empeños e ideas ajenas a nosotros, recordando al espectador de hoy, tentado por los demonios del pensamiento único y por las sirenas del conformismo, que hubo, hay y habrá otros mundos, otras verdades, y que la Historia podría sugerirnos, si no revelarnos, cuáles fueron. Antaño, otras producciones también se esmeraron en reconstrucciones convincentes del pasado; querían, más allá de los trajes de época, alcanzar el sentir de sus gentes: recuérdense *Faraón* (*Pharao*, 1965) de Jerzy Kawalerowicz, *Waterloo* (1970) de Sergei Bondarchuk o *Barry Lyndon* (1975) de Stanley Kubrick... Como en éstas, ciertos íntimos afanes de *Master and Commander* están abocados al fracaso. Estas películas no son lecciones de Historia, sino ejemplos de buen cine. Por muy concienzuda que sea, toda reconstrucción será sólo eso: una versión fechada. Y es que una trampa de espejos que parece devolvernos el reflejo de una imagen de otra anterior, nos hace olvidar que toda reflexión sobre la Historia es... un producto histórico. Acaso no quede otro remedio que resignarse a vivir en el presente perpetuo. Acaso el cine lo supo siempre. ■

Master and Commander



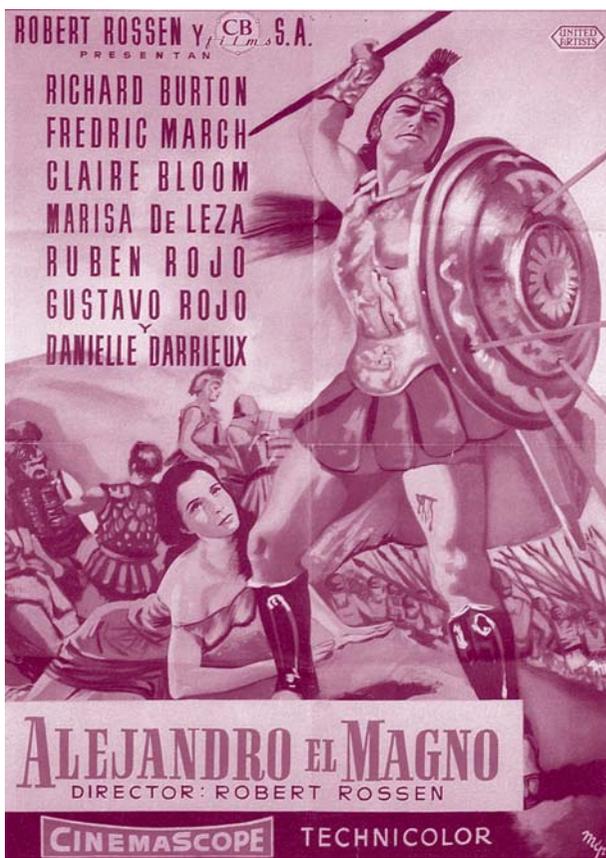


Cine e historia

Gema Navarro Sánchez

Alejandro Magno, de la historia al cine

Un viaje hacia el verismo



Cartel original del estreno en España de *Alejandro el Magno* (1956)

Hablar de Cine e Historia equivale a plantear cuestiones sobre la fidelidad con que se han llevado a la pantalla hechos documentados. Hablar de Cine e Historia Antigua significa profundizar mucho más en esas cuestiones, puesto que el largo tiempo transcurrido entre los sucesos y su plasmación filmica ha ido rodeando los datos, los personajes, sus motivaciones y hasta las propias fuentes de una pátina adherida que constituye en sí misma, muchas veces, otra interesante cuestión.

Tal es el caso de Alejandro Magno, figura histórica que se fue convirtiendo desde muy poco después de su muerte en un personaje épico digno de los poemas de Homero. Y es que

reunía todos los requisitos: en algo más de diez años este jovencísimo rey de Macedonia, que previamente había completado la unificación de Grecia iniciada por su padre, conquistó el vastísimo Imperio Persa, capitaneando personalmente una expedición que llevó la cultura griega desde Asia Menor hasta la India. Y para que nada faltara, murió en plena gloria con solo treinta y tres años.

Los autores de historias sobre Alejandro Magno más conocidos de la Antigüedad son el griego Diodoro Sículo y los romanos Quinto Curcio y Arriano, que escriben ya en nuestra era. Y sobre todo Plutarco, autor de una *Vida de Alejandro* que, según el esquema general de sus biografías, se publicó pareada con la de un romano, en este caso Julio César. Plutarco compone su obra con una intención más filosófica que histórica, y le interesa más que nada proponer ejemplos de conducta a seguir, de ahí que el viaje de Alejandro por Persia sea un viaje fundamentalmente moral, desde el hombre que partió de Macedonia hasta el que, nombrado “hijo de Zeus” en el oasis de Siwa, aceptó la pompa de los persas y se arrogó el derecho de vida y muerte sobre sus propios amigos.

Plutarco escribe las *Vidas paralelas* en el siglo II d. C., es decir, que entre lo que él narra y lo narrado han transcurrido cuatrocientos años. Esa distancia y la intención filosófica a la que antes me referí bastan para presentarnos a un Alejandro humano, sí, pero con muchos elementos que apuntan a lo sobrenatural. Desde su misma concepción “divina” —a Olimpia le pareció que una noche de tormenta le había caído un rayo en el vientre y que el fuego provocado

se esparció después por todas partes— se nos está ya presentando a un héroe más que a un hombre de carne y hueso. Por eso no extraña que la *Vida de Alejandro* esté sembrada de sueños, prodigios y augurios en la mejor tradición de la literatura épica. Claro que Plutarco, a fuer de hombre culto, no puede consignar sin más esos elementos sobrenaturales. Las más de las veces cita sus fuentes, como para declinar la responsabilidad de una afirmación difícilmente digerible por un pensamiento racional; otras elige de entre ellas la más cercana a lo verosímil, aunque la mención resulte ambigua, como en el caso de la controvertida divinidad de Alejandro:

Algunos han escrito que queriendo el profeta saludarle en griego con cierto cariño, diciéndole “Hijo mío”, se equivocó por barbarismo en la última letra, poniendo una “s” por una “n” (es decir, que pronunció “pai dios” en lugar de “paidion”), y que a Alejandro le fue muy grato este error, por cuanto se dio motivo a que pareciera le había llamado hijo de Zeus. (Capítulo XXVII)

Otras veces, por último, se atreve a dar su opinión:

Se ve, pues, por lo que dejamos dicho, que Alejandro dentro de sí mismo no fue seducido ni se engrió con la idea de su origen divino, sino que solamente quiso subyugar con la opinión de él a los demás. (Capítulo XXVIII)

El Cine ha tocado varias veces la figura del conquistador inmortal. Hay un *Alejandro* sueco de 1917, que, dirigido por Maurice Stiller, sigue la corriente propia de la época que intentaba prestigiar, mediante argumentos sacados de la Historia y la tradición clásica o bíblica, un arte ligado en su nacimiento a la mera diversión. Difícil es saber —porque no llegó a venderse— cómo reflejaba a Alejandro el film piloto para televisión que en 1964 dirigió Phil Karlson y que protagonizaban William Shatner, John Cassavetes y Joseph Cotten. Pero antes, en 1954, se había estrenado *Alejandro el Magno* de Robert Rossen, “una de las películas sobre el mundo antiguo con más fidelidad histórica y, posiblemente, una de las más inteligentes”, a decir del crítico de cine y profesor de clásicas Jon Solomon.

No es extraño que Rossen, que ya había ganado un óscar con *El político* en 1949, se sintiera interesado por una figura histórica que le permitía reflexionar sobre la naturaleza, la consecución y el mantenimiento del poder. Esta intención explica la presencia en su película de escenas que ilustran la conocida polémica entre los oradores atenienses Esquines, partidario de la política expansionista de Filipo II de Macedonia, y Demóstenes, defensor de la autonomía de las polis griegas y autor de las famosas *Filípicas*. También a esa intención obedece el hecho de que, de las algo más de dos horas de metraje, exactamente la mitad esté dedicada a mostrar la relación de Alejandro con Filipo, su padre, y a analizar la importancia que tuvieron los manejos de su madre, Olimpia, para que el joven se hiciera con el poder. Por eso en la segunda parte —centrada en la expedición asiática de Alejandro y en la evolución de su carácter, desde el muchacho que ambiciona conquistar el Imperio Persa hasta el

hombre que ve cómo sus compañeros lo dejan solo ante sus proyectos y debe enfrentarse a las verdades que éstos le recriminan— ha debido Rossen renunciar a contarnos episodios muy famosos en la historia de Alejandro: la expedición a la India, el combate con el rey Poro, el encuentro con los gimnosofistas...

El guión, obra del propio Rossen, recoge con bastante fidelidad, pero sin el dramatismo con que Plutarco los presenta, algunos episodios de la *Vida de Alejandro*: lo tardío de la hora y el salvamento del joven rey por parte de Clito el Negro en la batalla de Gránico narrados en el capítulo XVI; la preparación de la batalla de Gaugamela y la huida de Darío que se cuentan en los capítulos XXXI a XXXIII, etc. Y es precisamente ese cuidado con que sigue a Plutarco en ciertos pasajes —la educación del joven príncipe a cargo de Aristóteles en el ninfeo de Mieza; las intrigas en la corte de Pela; el asesinato de su amigo Clito el Negro, casi calcado del capítulo LI— lo que nos da la clave de la naturaleza del film: Rossen no quiso hacer una película épica, sino una rigurosamente histórica que al mismo tiempo nos hablara de la ética del poder. Tal vez esa clave valga también para entender su fracaso en taquilla.

Hay otros puntos que aúnan las obras de Rossen y Plutarco. El primero es el tamiz racional por el que vimos que el griego filtraba a veces los elementos sobrenaturales presentes en la tradición histórica de Alejandro, y que Rossen debe utilizar con mucha más frecuencia. Se comprende, al fin y al cabo, que un hombre de la Antigüedad acepte sueños, presagios y vaticinios como parte del devenir de la vida, pero un hombre de nuestro tiempo no puede hablar sino de motivaciones. Así, cuando a Filipo le anuncian el nacimiento “divino” de un hijo suyo, el guión debe en seguida matizar que es la reina quien así lo califica, y por si no quedara claro, pone en boca de Parmenio, la mano derecha de Filipo, unas palabras que tranquilizan al espectador más escéptico: que su hijo sea un dios es el normal deseo de toda madre. Este asunto de la divinidad, que Plutarco aborda como puede, aparece soslayado en la película, de ahí que se haya omitido un episodio de la importancia del nombramiento de Alejandro como hijo de Zeus que comenté al principio, y que su “endiosamiento” progresivo no sea sino el producto de la soberbia que conlleva el ejercicio del poder.

El otro punto en común consiste en la omisión de la relación homosexual entre Alejandro y su compañero Hefestión. Que no pudiera mostrarse una relación de ese tipo en una película estadounidense de los años cincuenta no necesita mayor explicación. Pero es que tampoco aparece en Plutarco, que sólo habla de Hefestión como el compañero en quien Alejandro confía para todo lo relacionado con los asuntos “bárbaros” y que interpreta las desmesuradas muestras de luto de éste ante la muerte de aquél como indicio de su incipiente locura y en ningún momento como provocadas por una amistad que lo uniera a Hefestión más fuertemente que a los demás. Y por si esto no bastara —no se nos olvide que Plutarco es autor también de unas *Moralia*—, se preocupa de dejar bien claro que Alejandro no mantiene relaciones con efebos, puesto que las considera algo *indecente e inhonesto* (capítulo XXII).

Acaba de estrenarse en España el *Alejandro Magno* de Oliver Stone, un director tan preocupado como Rossen por analizar los entresijos del poder y a los hombres que lo ejercen, como demostró en *Nixon* (1995) y más recientemente en *Comandante* (2003). La película se esfuerza por contar la parte de la expedición de Alejandro que Rossen omitió, relatando su vida de forma no lineal: uno de sus sucesores, Ptolomeo, recuerda para nosotros episodios de la vida de Alejandro —en algunos de los cuales es imposible que estuviera presente— en una serie de *flashbacks* a veces no bien hilvanados. El guión debe a Plutarco algunas frases literales, el águila de Gaugamela, el beso público a Bagoas..., al tiempo que menciona de pasada hechos sacados de otros autores, como la posible implicación de Darío en la muerte de Filipo.

Sin embargo, lo que llama la atención no es la fidelidad con que la película sigue las fuentes históricas —ni siquiera se pone en entredicho el controvertido tema de la divinidad de Alejandro—, sino el tratamiento excesivamente moderno de algunas cuestiones. Son constantes las alusiones mitológicas —Edipo, Heracles, Prometeo...— no ya como parte natural de la vida y las creencias de unas gentes, sino como una especie de “catálogo didáctico” bajo el cual leer las actuaciones del rey macedonio. A ese enfoque externo responden también las ruinas tan estéticas como improbables donde Aristóteles imparte sus clases y los vestidos excesivamente limpios, excesivamente blancos, de los ciudadanos de Pela.

Por otra parte, el afán de Alejandro de Macedonia por acercar las civilizaciones griega y persa —que en la práctica se tradujo en dejar a los sátrapas y reyes al mando de los territorios que les acababan de ser conquistados; en el adiestramiento de miles de jóvenes persas en las artes militares macedónicas; en la realización de matrimonios colectivos entre aristócratas de las dos culturas; y en la adopción por parte del mismo Alejandro del vestido y el ritual propios de los antecesores de Darío— era ante todo una muestra de su inteligencia de estrategia, ya que sólo así mantendría el control sobre naciones tan dispares y durante tanto tiempo enemigas, y no, como parece apuntar la película de Stone, una prueba de “respeto hacia los súbditos”. Este es un concepto más políticamente correcto, desde luego, pero anacrónico para la Antigüedad: la magnificencia del joven rey es condescendencia, no solidaridad con el vencido.

Con todo, el rasgo de Alejandro que al final resulta más recurrente en la película es su relación amorosa con Hefestión. Qué lastima que al mostrar lo que Rossen no pudo haya caído Stone en la estética de lo evidente propia del cine actual, olvidando el poder de sugerencia del cine clásico.

Para el 2006 se anuncia otra película sobre la figura del macedonio, dirigida por Baz Luhrman. No deja de llamar la atención que en este renacimiento del cine sobre el mundo antiguo —que se inició con la tan aplaudida como fallida *Gladiator* (Ridley Scott, 2000) y que nos ha dejado hace poco el sabor agrídulce de *Troya* (Wolfgang Petersen, 2004)— sean dos las películas que tratan un mismo personaje, como si no hubiera en la Historia de Grecia y Roma otros periodos y más figuras atractivas. Quizá tenga algo que ver el hecho de que en Alejandro Magno se suman al prestigio de la tradición histórica la juventud del héroe —lo que significa estrellas casi adolescentes que atraen al público adolescente— y su condición de conquistador de enormes territorios —es decir, grandes decorados, paisajes exóticos— además de excelente estrategia —muchos extras y efectos especiales.

Yo, lo confieso, echo de menos una película sobre Julio César, que ya interesó a Shakespeare y a Mankiewicz. Pero entiendo que se trata de un personaje con menos entresijos psicológicos, más entereado de política y, sobre todo, más maduro. ■





Cine e historia

Miguel A. Martínez-Cabeza

El Rey Arturo

Del pergamino al celuloide

En la pared del fondo del restaurado salón del trono del Castillo de Winchester hay colgado un enorme y grueso tablero circular. La tabla está dividida en sectores pintados alternativamente de blanco y verde, y en sus bordes exteriores están escritos con caligrafía gótica los nombres de Sir Galahad, Sir Lancelot du Lac, Sir Gawain, Sir Percival y otros más hasta completar los veinticinco caballeros de la Tabla Redonda. En el sector central superior aparece el nombre Kyng Arthur y debajo hay pintada una figura sentada en un trono: un hombre con capa de armiño, larga espada, corona y el rostro de Enrique VIII. En el centro de la tabla, la rosa Tudor, combinando la rosa blanca de York y la roja de Láncaester, no dejan lugar a dudas de quién se representa. Este no es ni mucho menos el único ejemplo de propaganda monárquica a costa de Arturo.

Con la prueba del carbono 14 se ha establecido que la base del tablero puede datar del siglo XII. Lo que sí es seguro es que el rey Arturo y sus caballeros, reunidos a su alrededor en incontables ocasiones en el cine, jamás se sentaron en los puestos designados porque, de haber existido, lo habrían hecho más de seis siglos antes. E incluso hoy se sabe tan poco a ciencia cierta de la figura histórica de Arturo, que su leyenda, libre de ataduras y avivada de manera literaria, continúa perpetuando los poderes y hazañas del protagonista y sus compañeros a la vez que el tiempo nos ha hecho aceptar inconscientemente la existencia de una base histórica. Mientras tanto, los historiadores siguen debatiendo la identidad de Arturo sin ponerse de acuerdo, del mismo modo que al menos cinco lugares compiten por ser Camelot. Pero si consideramos que el impulso fundamental a la historia de Arturo arranca en la Edad Media, seis siglos después de que tuvieran lugar los supuestos hechos, y que los textos con que contamos fueron redactados o compilados por cronistas que estaban dando forma a sentimientos de identidad combinando historia, poesía y religión, podemos estar tanto ante la mitificación de una figura verdaderamente histórica como del proceso contrario: la transformación en historia de una leyenda. La única evidencia arqueológica de la existencia de Arturo era la cruz de una tumba en el monasterio de Glastonbury con el nombre de King Arthur fechada a finales del siglo XII, que resultó ser un fraude derivado de la *Historia Regum Britanniae* de Godofredo de Monmouth. Ante la falta de restos arqueológicos, los historiadores se han basado en textos y es esta *Historia de los Reyes de Britania*, que ya tuvo éxito en su momento difundiendo en Europa la versión más popular de la historia, de donde se partió en busca del Arturo original.

Y esta búsqueda llevó a dos fuentes que parecían confirmar la existencia del guerrero de modo inequívoco: la



Representación de La Tabla Redonda

Historia Brittonum, compuesta en el primer tercio del siglo IX y atribuida a Nenio por algunos, y los *Annales Cambriae*, de mediados del siglo X. En la primera Arturo aparece en dos capítulos. En el 56 se da una lista de doce batallas en las que Arturo comandaría las tropas de los reyes bretones como comandante, “dux bellorum”, enfrentándose a los invasores sajones. La duodécima y más famosa habría sido la batalla del Monte Badón. Esta sería una referencia histórica ya que el capítulo 73 contendría la leyenda popular, según la cual hay un lugar donde Arturo colocó unas piedras que vuelven misteriosamente a su lugar en caso

de ser desplazadas. Por su parte, los *Annales Cambriae* también mencionan la batalla de Badón, pero se limitan a reproducir la información de la *Historia*.

La batalla de Badón se tiene por histórica y por ser la misma que relata Gildas en *De Excidio Britanniae*. El problema viene de que Gildas no hace ninguna mención de Arturo mientras que sí asigna la victoria a un personaje histórico: Ambrosio Aureliano. Esto puede hacer pensar que Arturo y el estratega romano son la misma persona o simplemente que Arturo es una figura creada a partir de algunos hechos reales y recreada en la leyenda. Aparte de la imposibilidad de constatar la existencia de muchas de las batallas que se le atribuyen, ni siquiera se han identificado los lugares que aparecen en el capítulo 56 de la *Historia*, donde también se dice que “...en el Monte Badón... cayeron en un día 960 hombres en una carga de Arturo; y nadie los hizo caer excepto el propio Arturo, y en todas las guerras resultó victorioso.” Hasta en el cine cuesta trabajo hacer verosímil esta capacidad bélica aunque en la escena más impactante de *King Arthur* (dir. A. Fuqua, 2004), Arturo, seis caballeros y una aguerrida Ginebra derrotan a doscientos fieros y lentos sajones haciéndoles frente en un lago helado.

Cuando Godofredo de Monmouth escribe su *Historia de los Reyes de Britania* en el siglo XII, Arturo pasa de ser un soldado a convertirse en rey con toda su corte, a imagen de los reyes normandos que supuestamente descenderían de él. Aquí surgirían los mitos del Rey Arturo y los Caballeros de la Tabla Redonda. Un siglo más tarde y en la corte francesa, Chrétien de Troyes añadiría las historias de amor de Lancelot y Ginebra, o de Tristán e Isolda, mientras que Roberto de Boron pondría el ingrediente espiritual con la búsqueda del Santo Grial. El siglo XIV añade historias que dan lugar a la leyenda épica de Thomas Mallory, *La Muerte de Arturo*. Y, tras un período de hibernación, en el siglo XVI la leyenda cobrará un carácter más literario en el largo poema de Spencer *The Faery Queen*. En la época victoriana, los poemas de Tennyson reavivaron el interés artúrico no

sólo en el plano literario sino también en el pictórico con las obras de prerrafaelitas como Edward Burne Jones. Ya en el siglo XX se populariza la leyenda con superventas como la novela *The Once and Future King* de T.H. White, que convertida en el musical de Broadway *Camelot* —título también de la traducción española— fue un éxito en todo el mundo en los años 60, y cuyo primer libro, “La espada en la piedra” sirvió de base a Walt Disney para su conocido filme de animación *Merlín el encantador* (1963).

Las versiones cinematográficas y televisivas han contribuido a consolidar la visión medieval y romántica de la leyenda, desarrollando luego aspectos concretos de ésta. Así *Excalibur* (dir. J. Boorman, 1981) se centra en el elemento mágico de la espada y hace protagonista a Merlín, papel que representa el shakespeariano Nicol Williamson, con su antagonista Morgana, mientras que Arturo queda reducido a una marioneta de cuyos hilos tiran las fuerzas del bien y del mal. Más recientemente, *El primer caballero* (dir. J. Zucker, 1994) está protagonizado por el triángulo amoroso Arturo-Ginebra-Lancelot al que se sometieron Sean Connery, Julia Ormond y Richard Gere.

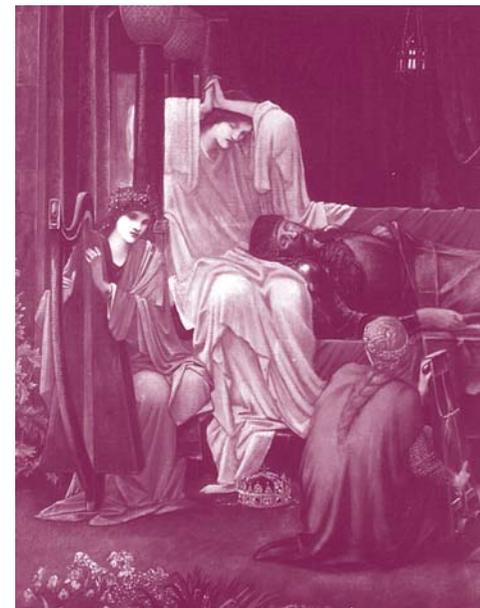
La leyenda parece haber cedido terreno a la historia en la reciente versión de Antoine Fuqua, producida por Jerry Bruckheimer (*Piratas del Caribe: La maldición de la Perla Negra*) y escrita por David Franzoni (*Gladiator*). El resultado es una revisión desmitificadora que no abandona del todo la leyenda pero que retrotrae la acción al siglo V en una Britania con Roma en retirada. Arturo y un puñado de caballeros bajo su mando se convierten en protagonistas circunstanciales de un episodio que cambia sus vidas y de paso la historia de la Britania post-romana. Aunque la mayor parte de las energías parecen haberse consumido en hacer verosímil la ambientación, el intento renovador resulta meritorio. El asesor histórico, John Matthews, es autor de numerosos libros sobre la historia y leyenda de Arturo y todo el filme da testimonio del rigor y esfuerzo del equipo de producción para la reconstrucción histórica de cada detalle, desde el Muro de Adriano a las distintas espadas pasando por el vestuario de cada pueblo.

Según Fuqua, la novedad de su versión reside fundamentalmente en el tratamiento realista de la historia, en marcado contraste con la fantasía a que están acostumbrados los espectadores. Claro está que hablar de realismo en un *blockbuster* ambientado en el siglo V requiere importantes matizaciones. Lo que resulta más evidente es una búsqueda consciente de la verosimilitud. Como base histórica se ha elegido una de las teorías actuales más difundidas sobre los orígenes de Arturo. Según esta, Arturo fue un guerrero romano del siglo II llamado Lucius Artorius Castus que habría comandado tropas de caballería. Tras la derrota de los sármatas por Marco Aurelio cerca de la actual Viena, éste les dio a elegir entre morir o enrolarse en la caballería romana para defender los límites del Imperio. Y uno de dichos límites estaba entre el Muro de Adriano y el Muro de Antonino en la Gran Bretaña, amenazado por invasores caledonios. De esta forma el Rey Arturo vuelve a ser soldado —y casi un soldado de fortuna— a las órdenes de sus patronos romanos, representados en el filme por el maquiavélico obispo Germanius. Además de la bajada de rango, la humanización del héroe llevó a la elección de Clive Owen para el papel. Al ser una cara poco conocida, se crearían menos expectativas en el público hacia el mito y podría mostrarse al hombre. En cualquier caso, el soldado Arturo tiene el carisma suficiente para liderar a su grupo de caballeros en empresas descabelladas y hasta para ser aclamado rey por sus antiguos enemigos pictos previo enlace con la bella Ginebra. O sea, que no hay tanta revisión de la historia de siempre.

El grupo de caballeros también sigue siendo de leyenda aunque después de tantas luchas contra los correosos pictos, la Tabla Redonda está casi vacía. Sólo quedan seis caballeros: Galahad, Lancelot, Gawain, Tristan, Bors y Dagonet, que junto con Arturo encarnan a los siete magníficos o, mejor aun, a los siete samuráis. Claro que una cosa

es representar batallas con fidelidad documental y otra dotar de profundidad y dramatismo a personajes y argumento. Aunque los ingredientes sean similares, la capacidad narrativa de Fuqua dista mucho de la de Kurosawa. Y sirvan las siguientes observaciones como contrapunto al atinado análisis que hizo José Abad de *Los siete samuráis* en estas mismas páginas (n° 22-23). Casi todo lo que contribuye al equilibrio en el filme de Kurosawa aparece en exceso en *King Arthur*: demasiada lucha, demasiado primer plano, demasiados cambios de plano y, sobre todo, demasiada niebla. Y es paradójico que con tanto primer plano no se consiga acercarnos a los personajes, mucho menos ningún tipo de identificación con ellos. Ni siquiera con la atractiva Keira Knightley se consigue salvar la distancia. Su personaje es mucho más activo que la Ginebra a que estábamos acostumbrados, y el ligero atuendo de batalla luce muy sexy y deja ver los tatuajes. Hay una posible explicación: el color. El color de la imagen cinematográfica no es como un elemento de un compuesto químico pero sí que hay unos principios de los que el cineasta parte para luego explotarlos, combinarlos o ir en contra de ellos. Uno de estos en relación al color es que —de manera general— los rojos acercan y los azules distancian. Lógicamente una escena en la nieve tiene muchos blancos y además están el contraste, la composición, el encuadre, etc., pero es que *King Arthur* son azules apagados de principio a fin: azules grisáceos, verdosos y pardos. Sólo hay un claro cielo azul al final y hasta los propios caballeros se quejan de que siempre está nublado y lloviendo. Por si faltaba algo, resulta que los pictos se pintaban de azul. La única escena de intimidad queda filtrada por unos velos que parecen replicar la niebla dentro de la habitación y la escasa pasión que transmiten los protagonistas, si logra encender algo, es como las hogueras llenas de alquitrán que sólo producen humo para confundir a los sajones.

En resumen se puede decir que *King Arthur* ha tenido un diseño de producción impecable pero que el indudable interés de humanizar al héroe se ha quedado en mero intento. El filme ha reducido tanto el elemento mágico de la leyenda como la capacidad mágica del cine para hacer vivir unos hechos. Su valor documental está ahí pero ha bloqueado que el espectador hiciera suyo algo de la historia, de las motivaciones, de los conflictos, de la nostalgia del hogar, de las pasiones, de la búsqueda, del sentimiento de pertenecer a una tierra, de la amistad, o de la voluntad de crear un nuevo orden: todo lo que ha hecho de Arturo un mito de veinte siglos. ■



La muerte del Rey Arturo vista por Edward



Keira Knightley como Ginebra en *King Arthur*



Juan de Dios Salas

El valor de la historia bien filmada

A propósito de *Todos los hombres del presidente*

Siempre he pensado que el concepto de “cine histórico” es muy escurridizo y que, si tanto los que trabajamos sobre cine, como el cinéfilo de pro o el espectador corriente, lo podemos sujetar es porque se han aceptado algunas reglas que facilitan esa labor. La primera y fundamental es aquella por la cual cuando se habla de “cine histórico”, todos visualizamos las reconstrucciones que el Séptimo arte ha elaborado —y en ocasiones perpetrado con alevosía— de diferentes épocas de la Historia de la Humanidad: Grecia, Egipto, Roma, la Edad Media, el Renacimiento, la Revolución Francesa, la Guerra de Secesión...son sólo una pequeñísima porción de las civilizaciones, periodos o acontecimientos más visitados por el cine a lo largo de su existencia.

Sin embargo nos resulta más difícil entender o mirar como “cine histórico” aquellos relatos que se sitúan en momentos más próximos al que nosotros vivimos. Dicho de otra forma, la Historia parece más Historia cuanto más lejanos en el tiempo estén los hechos retratados. En esta actitud, y ya que hablamos de cine, juega un papel muy notable algo tan necesario pero tan anecdótico — y diría que tan manipulable— a la vez para una película como es su vestuario y su escenografía. De esta manera si los personajes que aparecen no visten como nosotros —lo hacen con vestimenta “antigua”— y se mueven por espacios que no reconoce-

mos como contemporáneos, asumimos de inmediato que estamos ante una película histórica. Antes apuntaba lo manipulable, y por tanto engañoso, que es esto y lo fácil que, si se quisiera, se podría trastocar la concepción temporal del espectador: recientemente con la magnífica “El bosque” de Night Shyamalan, hemos tenido una excelente prueba de ello.

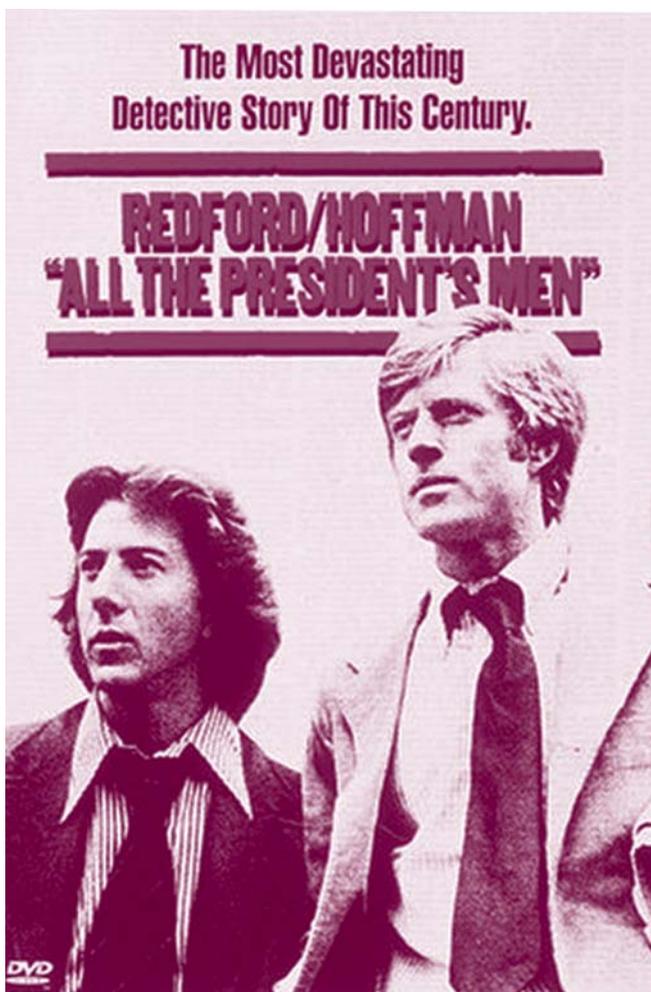
En definitiva que si nos pidieran, a tenor de lo dicho hasta ahora, que ubicáramos en un cajón genérico, a bote pronto y sin excesiva pormenorización, películas como *La caída del Imperio Romano*, *El tormento y el éxtasis*, *Napoleón*, *Gettysburg*, *El acorazado Potemkin*, *El día más largo* u *Operación Ogro*, parece bastante claro que al de “cine histórico” irían, casi sin dudarlo, las cuatro ¿cinco? primeras, mientras que las otras no las consideraríamos, en principio, como tales sino que las situaríamos en el cine bélico y el thriller. ¿Pero acaso no podría ser considerado el film de Anthony Mann como cine de aventuras, incluso como western, la biografía de Miguel Ángel rodada por Carol Reed como melodrama, *Gettysburg* como cine bélico y el *Potemkin* como drama social? Y nótese que todas las elegidas son películas basadas en acontecimientos históricos al ciento por ciento: conscientemente no he incluido ninguna cuyo “contenido histórico” sea resultado de ser “un relato de ficción ambientado en...”.

Planteadas así las cosas quizá no sorprenda que para explicar mi idea de cual sería la comunión perfecta entre el cine y la Historia utilice como ejemplo una de las, en mi opinión, mejores películas de cine histórico. Eso que podríamos llamar, sin ningún tipo de dudas, una lección de Historia, si bien su marco temporal son los años 70 y su marco genérico más evidente —aquel que, a mí el primero, me viene a la cabeza cuando la cito— sea el thriller. Me estoy refiriendo a *Todos los hombres del presidente* dirigida por Alan J. Pakula en 1976, y a la que considero no sólo una lección de cómo acercarse a la Historia —contemporánea en este caso— de una manera apasionante sino, y desde el punto de vista cinematográfico, una lección de buen cine.

El enemigo interior

Vaya por delante que mi admiración por la película de Pakula se basa en su extraordinaria calidad como obra cinematográfica, como narración que recogiendo hechos históricos los plasma, brillantemente, en imágenes. Mi valoración de la película no cambiaría si la historia que cuenta fuera fruto de la más absoluta invención o si fuera históricamente incorrecta. Dicho de otra manera: que *Todos los hombres del presidente* sea una gran película como película no depende de que sea más o menos fiel a la Historia, sino de su manejo del lenguaje del cine; podría ser una total tergiversación de la Historia y no por ello dejaría de ser una gran obra de cine.

Creo importante plantear esta reflexión ya que con demasiada frecuencia la valoración crítica, cinematográficamente hablando, positiva o negativa que se hace de un film histórico no se atiene precisamente a sus virtudes o defectos cinematográficos sino a sus correcciones o incorrecciones históricas. Así pues desconozco si *Aguirre, la cólera de Dios*



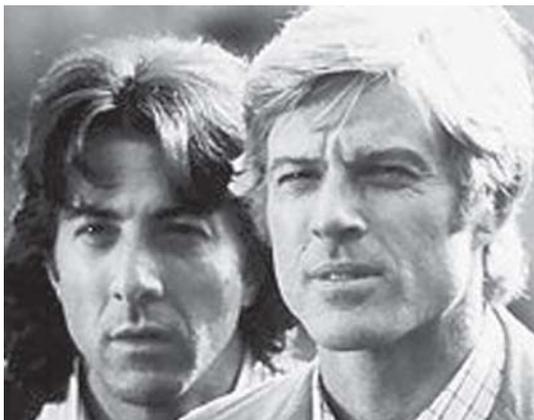
de Werner Herzog es más o menos fiel a la historia de Lope de Aguirre que *El Dorado* de Saura. De lo que no me cabe duda es de que 1) la primera es un obra maestra del cine mientras que la segunda es un engendro; y que 2) enfrentado en igualdad de condiciones a ambas, el interés por conocer más de la historia real de ese personaje y de su odisea nacerá de inmediato con el film alemán y no con el español.

En el caso que nos ocupa, la fidelidad histórica a los hechos acaecidos en la Norteamérica de principios de los 70, conocidos con el nombre genérico de “caso Watergate” (1972) y que supusieron la dimisión del presidente Richard Nixon (9 de agosto de 1974), está fuera de toda duda. Para ello contamos no sólo con la cercanía en el tiempo entre éstos y la película que los muestra, sino además con que todo aquello quedó recogido en un libro homónimo, obra de los periodistas del Washington Post que destaparon el caso, Carl Bernstein y Bob Woodward. De este texto, el antológico guión de William Goldman respecta e impulsa su estructura de relato de investigación cuasi detectivesca y extrae, muy sabiamente, sólo la información necesaria, a saber, aquella para que el espectador pueda seguir la intriga y enterarse de la historia, evitando lo farragoso de un aluvión de datos y nombres —como de hecho ocurre en el libro donde se ven en la necesidad de incluir una guía con los nombres y los cargos de cada una de las personas citadas—.

No obstante, la gran labor de Goldman se hubiera desperdiciado si no es por el impecable trabajo de puesta en escena de Alan J. Pakula, uno de los cineastas más brillantes del cine norteamericano de los 60 y 70, en su doble faceta de productor y director, y que junto a otros compañeros de generación como Sidney Pollack, John Frankenheimer, Sidney Lumet, Martin Ritt, Arthur Penn, Robert Mulligan o Franklin J. Schaffner representaron lo que Christian Aguilera llama “la conciencia liberal del cine norteamericano”¹, interesados en destapar, analizar y criticar las fisuras del sistema político y social estadounidense o los oscuros recovecos de su Historia, utilizando para ello los resortes que les ofrecía el cine de género².

La impecable puesta en escena de Pakula logra que un film repleto de nombres, datos, preguntas y respuestas, idas y venidas en busca de información, no se convierta en un soporífero relato donde todo se explica con palabras —“cine radiofónico” lo llamo yo— sino que gracias al tratamiento en imágenes, atrape no sólo el interés del público sino que lo vaya guiando por ese océano de información, a la vez que consigue transmitir la tensión de los protagonistas en su búsqueda de la verdad³.

He ahí por ejemplo la manera de resolver visualmente los diferentes encuentros con el confidente “Garganta Profunda” —magníficamente contados en el libro y plasmados en el guión— filmándolos con una iluminación propia del cine negro o del de espías, con figuras a contraluz, estáticas, en un enorme y desolado garaje subterráneo bañado por una gélida luz azulada... todo ello una perfecta traslación a lo visual de lo inquietante y peligroso de dichos encuentros. Inolvidable y tremendamente significativo resulta también el plano cenital que, a mitad del relato, muestra a los protagonistas recogiendo información en la Biblioteca del Congreso: en ella las mesas están dispuestas en círculos concéntricos y separadas por pasillos que, a manera de radios, cortan esos círculos y llevan a un pequeño espacio central. Vista desde arriba la imagen suscita la idea de un laberinto y ello parece querer sugerir ese otro laberinto en el que los periodistas han entrado, hecho de medias verdades, silencios y datos por descubrir y del que tendrán que salir para llegar al mismísimo centro de la verdad, al responsable máximo del Watergate.



Y sobre todo resulta ejemplar la secuencia final, un prodigio de composición y de narración audiovisual. En un plano general se muestra la redacción del Washington Post donde en ese instante —muy temprano se supone— sólo están trabajando los dos protagonistas. Jugando con maestría las posibilidades del formato panorámico sitúa en una parte de la pantalla un monitor de televisión en el que se está emitiendo la reelección de Nixon, mientras que en la otra parte del encuadre vemos a los dos protagonistas escribiendo, a toda velocidad, lo que sabemos

será el artículo que desvelará la implicación en un caso de corrupción y espionaje políticos del hombre que aparece en la televisión. Así mientras toda la nación asiste a la toma de poder de Nixon jurando “preservar, cumplir y defender la constitución de los Estados Unidos con la ayuda de Dios”, ambos periodistas están comenzando a fraguar su caída. Esta imagen se ve además magníficamente apoyada por un recurso sonoro: mientras que al principio sólo se oye el sonido de la televisión, este poco a poco va a ser apagado por el *crescendo* del tecleo de las máquinas de escribir. Este plano encadena con otro donde ya sólo se ve a los dos periodistas y el sonido de sus máquinas lo domina todo. Por último este plano encadena visual y sonoramente con otro donde el tecleo ya no lo producen las máquinas sino un teletipo que, mostrado en primer plano, va dando las noticias que, desde ese momento y a lo largo de varios meses, condensan los efectos que ha producido el artículo que veíamos nacer en el plano inicial. La película se cierra con un fundido en negro sobre la noticia de la dimisión de Nixon y la del nombramiento de Gerald Ford como nuevo presidente.

Por estos y otros momentos *Todos los hombres del presidente* resulta una película memorable a la que el tiempo ha ido convirtiendo en un ejemplo de lo que, en mi opinión, debería ser todo buen film histórico, trate el periodo, el acontecimiento o el personaje que sea: una gran obra, cinematográficamente hablando, que no sólo dé a conocer una “historia de la Historia” sino que despierte el interés por saber más acerca de ella. ■



Notas

1 Christian Aguilera, *La generación de la televisión: la conciencia liberal del cine norteamericano*, Barcelona, Editorial 2001, SCP, 2000.

2 Pakula ya se había adentrado de forma magistral en los entresijos del poder político de su país con su thriller, *El último testigo* (*The Parallax view*, 1974), angustiosa ficción en torno a la conspiración tramada por ocultos poderes fácticos de la sociedad USA —la corporación Parallax— para asesinar a un incómodo aspirante a la Casa Blanca. Allí también era un periodista el que hacía de detective para descubrir la verdad, si bien con resultados opuestos al éxito obtenido por los periodistas reales del caso Watergate.

3 Es lo mismo que años más tarde logra Oliver Stone en la también magistral *JFK*.



Federico Villalobos

La historia como excusa

1 Quizá el modo menos comprometido de comenzar estas observaciones acerca de la relación entre cine e historia sea hacerlo considerando las distintas modalidades en que esa relación se establece. Cualquier película permite una lectura histórica, como fuente para el conocimiento del momento concreto en que fue filmada. La historia, a su vez, se convierte en materia cinematográfica; el pasado sirve de alimento para un género determinado, el cine histórico. El cine, por otra parte, puede ser considerado como objeto particular de la ciencia histórica, lo que da lugar a una disciplina de conocimiento, la Historia del Cine. Finalmente, el cine puede ser fuente de recursos para la ciencia histórica: como ha puesto de manifiesto Peter Burke (*Formas de hacer historia*, Madrid, Alianza, 1993), el historiador —como el novelista— puede servirse de los recursos que le ofrece el lenguaje cinematográfico: multiplicidad de enfoques o puntos de vista, montajes paralelos, escenas retrospectivas, alternancias de escena y relato que ayudan a revelar las relaciones entre acontecimientos y estructuras.

Tras esta consideración preliminar, señalaré una analogía fundamental entre cine e historia: su carácter de representación, ficticio e ilusorio. Tanto el cine como la historia “recurren a la manipulación, a un trabajo semejante de montaje a partir de hechos reelaborados y convertidos en materia de discurso” (Monterde, J. E., *La representación cinematográfica de la historia*, Akal, Madrid, 2001). El discurso cinematográfico es eminentemente visual; es mirada y puesta en escena. Pero también el discurso histórico, pese a su pretensión de objetividad, es ante todo una mirada. La historia no es el pasado, no son los hechos, sino la mirada que volvemos hacia ellos. La historia, como el cine, representa, reconstruye, muestra. Pone en escena una ficción y la llama pasado.

2 Esa analogía fundamental entre cine e historia —su carácter de representación— excluye al mismo tiempo su identidad. Puesto que cine e historia no son la misma

Iván el Terrible,
de Serguei M. Eisenstein



cosa, ambos deben tener formas distintas de representar el pasado. El modo en que el cine histórico nos muestra el pasado debería ser distinto del modo en que nos lo muestra la ciencia histórica.

El discurso histórico-literario, la historiografía, se caracteriza por su linealidad. Pero ahora sabemos que el tiempo no es necesariamente lineal, que la linealidad es tan sólo una forma de representación del tiempo, una convención cultural. En el discurso cinematográfico, el tiempo es mucho más que un elemento estructural; forma parte de su sustancia, de su contenido. El cine sólo es capaz de mostrar de manera “temporal”; más aun, lo que muestra es, fundamentalmente, tiempo. Por eso podemos afirmar que el cine disfruta, al menos en potencia, de una relación privilegiada con la historia, mucho más cercana a su esencia que cualquier ensayo historiográfico.

Sin embargo, el cine histórico nació como epígono de los códigos narrativos y de las formas de representación histórica —literarias, pictóricas— del siglo XIX, y sigue siendo uno de sus últimos reductos. El colosalismo de los decorados, el lujo y el exotismo del *atrezzo*, el despliegue de grandes masas de figurantes, el recurso a personajes míticos está tan presente en *Troya*, *Alejandro Magno* y *Gladiator* como en *Quo Vadis*, *Ben Hur* y *Cleopatra*, en las grandes películas de Griffith o en la ópera pequeño burguesa del siglo XIX. Los códigos siguen siendo los mismos; lo único que ha cambiado son los medios técnicos.

Antes que indagar en las posibilidades que su propio lenguaje le ofrece, el cine histórico ha preferido renunciar a su potencial y seguir caminos trillados. ¿Hacia dónde podría haberle conducido esa indagación? Quizá podamos encontrar alguna pista en los hallazgos, más o menos afortunados, de los escritores que han querido apartarse del modelo de la novela histórica tradicional inventando versiones alternativas de la historia, focalizándolas en grupos humanos relegados a la insignificancia por la historia oficial, construyendo historias apócrifas en las que, en palabras de Elisabeth Wesseling (*Writing History as a prophet. Postmodernist innovations of the Historical Novel*, Amsterdam, 1991), “inyectan el potencial utópico de la ciencia ficción en el modelo genérico de la novela histórica, produciendo una forma de ficción narrativa que puede calificarse como ucrónica”.

Pues bien, la ucronía a la que alude Wesseling, el anacronismo, el distanciamiento, el interés por la multitud innumerable de los que no han dejado en la historia más huella que la de su miseria y su dolor, la elección de un protagonista colectivo, una cierta impudicia que ponga a la vista las propias trampas y limitaciones, y en general cualquier mecanismo que tenga la virtud de desmontar la fascinación producida por el espectáculo son algunos de los procedimientos que nos permitirían hablar de un cine histórico con un lenguaje propio; un cine capaz de mostrarnos cinematográficamente el pasado, aunque, al hacerlo, esté condenado a desvelarnos al mismo tiempo el carácter ficticio de cualquier pasado.

3 Ahora bien, cabe preguntarse si realmente el cine histórico ha pretendido alguna vez mostrar el pasado.

Cabe preguntarse si al espectador que elige una película del género histórico le interesa conocer el pasado; o, en todo caso, qué tipo de pasado le interesa conocer.

En las contadas ocasiones en que subyace en una película histórica una intencionalidad de análisis o de crítica, ésta tiene por objeto el presente, o en todo caso, un pasado tan inmediato que aún forma parte de la vivencia de los espectadores. Tal es por ejemplo, el caso del *Danton* de Wajda (de ahí la acerba crítica a la película por parte del Partido Comunista francés); del cine de Einsestein (es imposible separar *Iván el Terrible* y *Alejandro Nevski* de la figura de Stalin y de la amenaza de agresión nazi a la Unión Soviética); de *El séptimo sello* (las inquietudes del caballero Antonius Block, en el contexto de una estilizada y ahistórica Edad Media, son en realidad las de un europeo de 1950, huérfano de Dios e inmerso en la guerra fría), o incluso de *El nombre de la rosa*, donde se han querido ver referencias a la Italia de los “años de plomo”, al fascismo, al terrorismo de las Brigadas Rojas y a una tradición humanista y liberal, encarnada en Guillermo de Baskerville, que se nos ofrece como único camino frente al caos. En todas estas películas, la historia, el pasado, es tan sólo una excusa para hablar del presente.

Hay otro cine histórico, cuantitativamente más importante, al que resulta ajena cualquier intencionalidad crítica o analítica. Más bien, su intención principal es apuntalar el orden de cosas vigente. Y, por supuesto, llevar más gente a las salas (no olvidemos que el primer rebrote del cine histórico se produjo, en los años 50, en gran medida como medio para conjurar el impacto de la televisión). Para ambos propósitos, la historia es también una excusa.

Desde sus orígenes, el cine ha mostrado su potencialidad como medio de “educación” de masas; y esa potencialidad, ampliada al concepto más extenso del audiovisual, ha llegado hasta el extremo de que hoy en día se haya convertido en la principal fuente de conocimiento histórico para la mayoría de la población. “El cine”, señala Robert A. Rosenstone (*El pasado en imágenes*, Ariel, 1997), “crea un mundo histórico contra el que no pueden competir los libros, al menos por lo que hace en el favor del público. Los films son un inquietante símbolo de un mundo crecientemente posliterario, en el que la gente puede leer pero no lo hace”.

Rosenstone se plantea la posibilidad de que, en ese mundo “posliterario”, la cultura visual cambie nuestra relación con el pasado. “Esto no implica abandonar nuestros conocimientos o que éstos sean falsos, sino reconocer que existe más de una verdad histórica, o que la verdad que aporta el medio audiovisual puede ser diferente de la ver-

dad escrita”. Podemos estar de acuerdo, en principio, en cuanto a esa potencialidad. Pero ¿qué tipo de verdad aporta el medio audiovisual en relación con la historia? A mi modo de ver, se trata de una verdad, en el mejor de los casos, banal; en el peor, totalmente regresiva, que nos retrotrae incluso a un momento anterior a la formación del pensamiento histórico, sustituyendo la historia por el mito.

Banal es la visión del pasado en la que la historia deviene *kitsch*, entendiendo por *kitsch* la producción en serie de valores sublimes para consumo de masas. Para mí, tan *kitsch* son *Quo Vadis* o *La túnica sagrada* como las delicuescentes ambientaciones de las películas de James Ivory, películas a las que puede aplicarse el diagnóstico que Jameson formulaba en 1984 para las novelas históricas (Jameson, F., *Postmodernism or the cultural logic of late capitalism*): “incapaces de representar el pasado histórico, lo único que pueden representar son nuestras ideas y estereotipos del pasado”. De ahí que ese tipo de películas esté dirigido fundamentalmente a la gratificación del espectador, en la medida en que, vulgarizando la historia, se le permite reconocer su propio (des)conocimiento, reforzar sus propias certezas, revestir de sublime su propia mediocridad.

Más peligrosa resulta la visión mítica del pasado histórico que el cine nos ofrece. Si a algunos nos aterra la irresponsabilidad con que políticos de diverso pelaje son capaces de sustituir racionalidad por mitología, no debemos olvidar que el cine es la más importante fábrica de mitos de los últimos cien años. Resulta casi inevitable que el cine, al acercarse al hecho histórico, lo reelabore y simplifique en una narración acompañada de una interpretación unívoca, es decir, lo transforme en mito. Incluso cuando alardea de una intención desmitificadora —en el *western*, en las aproximaciones a nuestra guerra civil—, lo único que logra es sustituir unos mitos por otros, invertirlos. Y los mitos nunca son inocentes. Están en la base de la construcción de ficciones identitarias, de cuya peligrosidad todos, desde Sarajevo y Srebrenica, deberíamos ser conscientes.

Volver al mito es una regresión. Y esa regresión se acentúa cuando el cine insiste una y otra vez en que recuperemos “el niño que todos llevamos dentro”. El espectador que acude a la sala provisto de todo lo necesario para un auténtico festín coprófago cree que retorna por unas horas a su infancia. Pero nadie puede retornar a su infancia. Sí es posible, en cambio, volverse imbécil. Escuchar, puestas en boca de Aquiles, Alejandro Magno o William Wallace, palabras como patria, honor o libertad, tan hinchadas, a fuerza de vaciarlas de significado, como las palomitas, y tragarse ambas cosas a la vez. El producto final de su digestión —la fisiológica, y la intelectual— tiene el mismo nombre. ■



Cine histórico y *kitsch*: Gina Lollobrigida en *Salomón y la reina de Saba* (1959) y una imagen de *Los europeos* (1979) de James Ivory



Cine e historia

Juan Manuel Barrios Rozúa

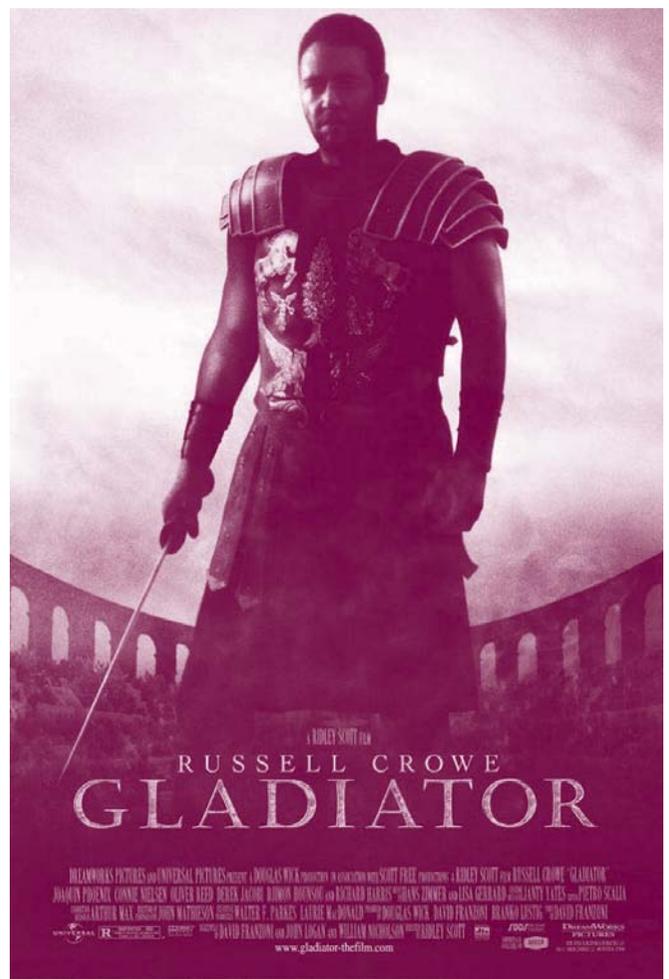
Por las ciudades digitales de la Antigüedad

La caída del Imperio romano (Anthony Mann, 1964) lo fue también de un género, el peplum, cuyos gastos de producción crecieron en sentido inverso a su público. Sin embargo, el último de los grandes peplums de Hollywood fue también el que mostró una recreación más veraz y grandiosa de la arquitectura de la Antigüedad, con una reconstrucción del Foro Romano, realizada a las afueras de Madrid, cuyo realismo me llevó a frotarme varias veces los ojos cuando vi por primera vez la película; estaban presentes en el grandioso decorado incluso las plantas que crecen entre los tambores de una columna que lleva décadas o siglos en pie.

Las “películas de romanos” tardaron unos años en desaparecer, ya que el cine italiano todavía engendró algunos *spaghetti-peplums*, expresión que se me perdonará utilice para unos filmes cuyos creadores tendrían el pedigrí de ser legítimos descendientes de los romanos, pero que no estuvieron a la altura de la arquitectura grandiosa de sus ancestros. Y es que no pueden existir buenos peplums de bajo presupuesto, porque la recreación del pasado con sus arquitecturas monumentales es un elemento fundamental en este tipo de películas. Habrá quien me recuerde *Julio César* (1953) como ejemplo de una película austera y con una veraz evocación de las callejuelas de la Roma republicana. En cierta manera, la adaptación que Mankiewicz hace de la obra teatral de Shakespeare es la excepción a la regla; la fastuosa *Cleopatra* (1963), con sus imponentes y coloristas reconstrucciones de Roma y Alejandría, encaja mejor en este género y en los riesgos presupuestarios que conlleva.

En los últimos años asistimos a una resurrección del peplum que está generando sentimientos encontrados. Un sector de la crítica y del público lo valora con un rasero reduccionista, el mismo que aplica para analizar una comedia o un drama realista. Como miembro del gremio de los historiadores del arte no voy aquí a reivindicar que sean los historiadores los llamados a juzgar el cine histórico, aunque desde luego creo que un mayor rigor constituye un factor positivo, y desde luego habría sido preferible ver estrangulado al emperador Cómodo por un esclavo pagado por su concubina, que verlo morir en una inverosímil lucha en el Coliseo.

El cinéfilo que hoy se sienta a ver *Alexander Nevski* (1938) no tiene la misma actitud que para uno de esos dinámicos horrores que hoy se etiquetan como cine de acción. Este espectador cultivado sabe que el argumento de la conocida película de Eisenstein es de una linealidad en la que no cabe el más mínimo giro argumental que sorprenda al espectador, es pura y simplemente la gestación de una batalla que los rusos ganan a los teutones. ¿Qué interés tiene, pues, una película cuyo desarrollo y fin es tan conocido como el recorrido y batallas de Alejandro Magno? Se ha dicho que *Alexander Nevski* es como una ópera: la imbricación de la música de Prokofiev con las imágenes, el vestuario que nos recuerda a las óperas wagnerianas, el cuidado de los encuadres como si se tratara de pinturas expresionistas... y creo que esa es la actitud que hay que llevar a un peplum, la de que se va a ver un espectáculo en el que puede perdonarse cierta inconsistencia en los personajes, amaneramientos en el guión y un desarrollo lento a cambio de presenciar un



espectáculo en el que la arquitectura, el vestuario o la música nos reconstruyen un fascinante tiempo remoto.

La acusación de ser una película “demasiado lenta y larga” ha sido recurrente contra los peplums clásicos y se repite ahora contra algunos de los actuales. Parece que el mayor pecado que puede tener una película, salvo si es china o alemana, es el de “no funcionar como un reloj”. El espectador no puede recrearse en la arquitectura, los paisajes o el vestuario, sólo asistir a un desarrollo tan fluido que no tenga tiempo de pensar. Y desde luego que todo, absolutamente todo, puede contarse en dos horas y lo demás es cansar al público. En fin, son dogmas recurrentes de muchos críticos y quejas habituales de cierto público, tanto más injustificadas cuando la mayor parte de cine se ve en vídeo y la gula o los problemas de próstata pueden resolverse con el botón *pause*. Es cierto que en los multicines establecer una pausa en una película larga es impensable por el caos que se produciría, pero este es un problema logístico, no artístico. ¿Quién podría soportar una ópera sin un par de pausas? Las películas ambientadas en la Antigüedad requieren más tiempo que las ambientadas en nuestros días, sobre todo cuanto más distantes son en el tiempo; se impone un ritmo más lento para disfrutar de las reconstrucciones de un mundo distinto y distante, y para adentrarse en tramas gestadas en épocas cuya mentalidad no se rige por

nuestras pautas. Así deben haberlo entendido un director tras otro cuanto todos han incurrido en el mismo “pecado”.

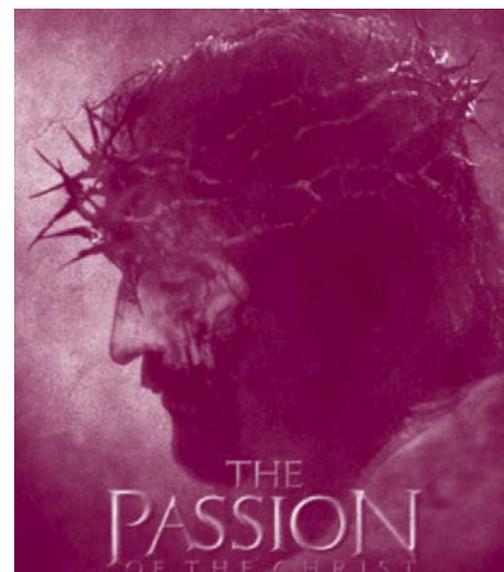
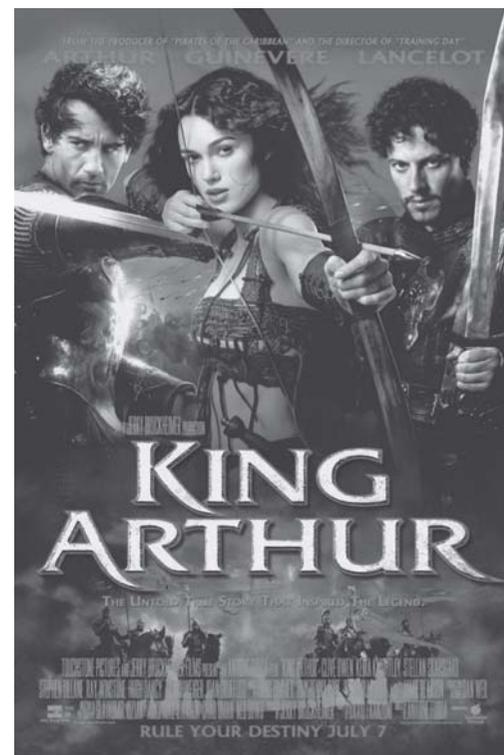
La triste realidad de una juventud ignorante en cuestiones históricas y de una población atrapada en el estrés diario no constituyen un campo abonado para este cine, y no puede extrañar que las películas bien acogidas por la taquilla hayan sido las que exhiben más violencia. Ridley Scott vuelve en *Gladiator* (2000) sobre el lado más oscuro del mundo romano, el militarismo y la crueldad de los anfiteatros, y lo hace con una película brillante, indudable artífice de la resurrección de un género, aunque alguno eche de menos la emotividad de *Espartaco* (Stanley Kubrick, 1960). El director británico no ha caído en el recurrente abuso de los efectos digitales que lleva a muchos a reconstruir íntegramente las ciudades y edificios en la pantalla de un ordenador con resultados poco convincentes. Ignorando la tendencia a prescindir de las maquetas, Ridley Scott vuelve sobre ellas para repetir los deslumbrantes efectos de *Blade Runner*. Esta vez se sirve de la maqueta de la Roma imperial realizada en tiempos de Mussolini, de la cual toma unas imágenes aéreas a las que añade color, nubes y personas. Para otras escenas combina reconstrucciones a escala con la infografía, como en el Coliseo, o hace decorados completos para el interior del palacio Flavio y de otros edificios con una laudable fidelidad arqueológica. Si a este despliegue de recursos le añadimos una magnífica fotografía, un encuadre pictórico y una música entre étnica y wagneriana compuesta por Hans Zimmer, el compositor de moda hoy en Hollywood, el resultado es un grandioso espectáculo por más que convierta las luchas de gladiadores en una exagerada carnicería.

Con menos presupuesto *Rey Arturo* (Antoine Fuqua, 2004) traslada al final del Imperio romano los mitos artúricos y hace una película de acción de buenos y malos sólo apta para adolescentes. La sucesión de inverosímiles luchas y batallas es el único soporte del argumento. Los personajes carecen de consistencia (la crueldad de los sajones entre sí es absurda y los discursos de los caballeros sobre la libertad, huecos), la música es reiterativa y los escenarios son poco convincentes; así, la villa romana o el cuartel que se nos muestra parecen de cartón piedra y no dan señales de deterioro pese a encontrarnos en la fase terminal del Imperio. La muralla de Adriano, protagonista en la película, se ha reconstruido más como un castillo medieval que como un austero muro fronterizo, y tal y como se desarrolla la película da la impresión de que en lugar de 117 kilómetros de largo tiene unos centenares de metros.

Técnicas muy diferentes se utilizan para reconstruir Troya en el film homónimo (2004). Los efectos digitales llevan aquí casi todo el peso, y como en un ordenador da lo mismo hacer una ciudad pequeñita con aspecto de pueblo, como han demostrado los arqueólogos que era la verdadera Troya, que una inmensa y fantástica urbe, decidieron que por el mismo dinero se quedaban con la última. El resultado es una ciudad colosal con aire de kasba marroquí y toques micénicos, más propia de las fantasías de Tolkien que de la prosaica arqueología. De la misma manera, una batalla que enfrentó a unos ejércitos pequeños se acaba convirtiendo en el Desembarco de Normandía. Podrá argüirse que al fin y al cabo se trata de un relato fantástico, pero precisamente es la fantasía lo que la película suprime intentando darle a todo un forzado realismo. No hay intervenciones de dioses ni hechos sobrenaturales porque la mitología desaparece sin por ello hacer una recreación verosímil de aquella Grecia ruda y pobre. Es un error dramático en el que también incurre *Rey Arturo*, que convierte a caballeros míticos en mercenarios y al mago Merlín en el líder de una tribu sin por ello darnos una visión verosímil del fin del mundo romano en Britania, de manera que en todo momento añoramos *Excalibur* (1981) o la poética escritura de Homero.

Muy diferente es la reconstrucción que de los últimos momentos de la vida de Cristo nos ofrece Mel Gibson en *La Pasión* (2003). Los historiadores que han diseccionado el Nuevo Testamento saben que no hay que tomarlo al pie de la letra, porque los evangelios son textos escritos mucho después de los sucesos, con inexactitudes, recursos retóricos e incluso contradicciones entre sí. Mel Gibson hace una película para creyentes y les dice “que así fue como ocurrió”, buscando el máximo realismo en la recreación de la época. El palacio de Pilatos, aunque no deja de ser una fantasía, está en la línea de las mejores reconstrucciones a escala, demostrándose una vez más que la arquitectura romana es bien conocida y resulta fácil recrearla si hay presupuesto, mientras que la judía, de escaso aliento artístico y mal conservada, obliga a los decoradores a un siempre insatisfactorio ejercicio de imaginación, algo que se puede comprobar en el tan discreto como acartonado del templo de Salomón. El tratamiento de los suntuosos interiores de los palacios de Pilatos y Herodes muestra la deuda que los últimos peplums tienen con *Gladiator*, tanto en el mobiliario como en el uso de la luz. Las calles y vistas de Jerusalén no son decorados, sino tomas actuales de alguna ciudad oriental, lo que les da verosimilitud; sin embargo, cuando Cristo sale de Jerusalén llevando la cruz se muestran algunas puertas y murallas a las que no habría estado de más dotar de alguna pátina, pues parecen malas restauraciones de escuela taller. La voluntad de ofrecer una apariencia realista se extiende a la rusticidad de los personajes inspirada en la estética de Caravaggio o el recurso al arameo y el latín en los diálogos. Pero todo queda como un esfuerzo vano cada vez que un hecho sobrenatural o milagro —como el de la oreja amputada al soldado romano— hace acto de presencia. Hechos que hacen naufragar en el ridículo situaciones dramáticas, como ya le ocurriera a bien costeadas películas como *La túnica sagrada* (Henry Koster, 1953) o *Ben-Hur* (William Wyler, 1959). En fin, pese a su imposible realismo, *La Pasión* sería una grata “puesta en escena” de un acontecimiento que todos sabemos de memoria si no fuera por la sangrienta y gratuita brutalidad del martirio al que Cristo se deja someter con masoquista resignación.

La última película ambientada en la Antigüedad despertó gran expectación por tratarse del carismático emperador Alejandro, un tema poco tratado por el cine. Su estreno en Estados Unidos y al poco en Europa estuvo acompañado de críticas hostiles de sabor rancio. Algunos periodistas dieron la impresión de tener cuentas pendientes con Oliver Stone por sus reiteradas



.../...



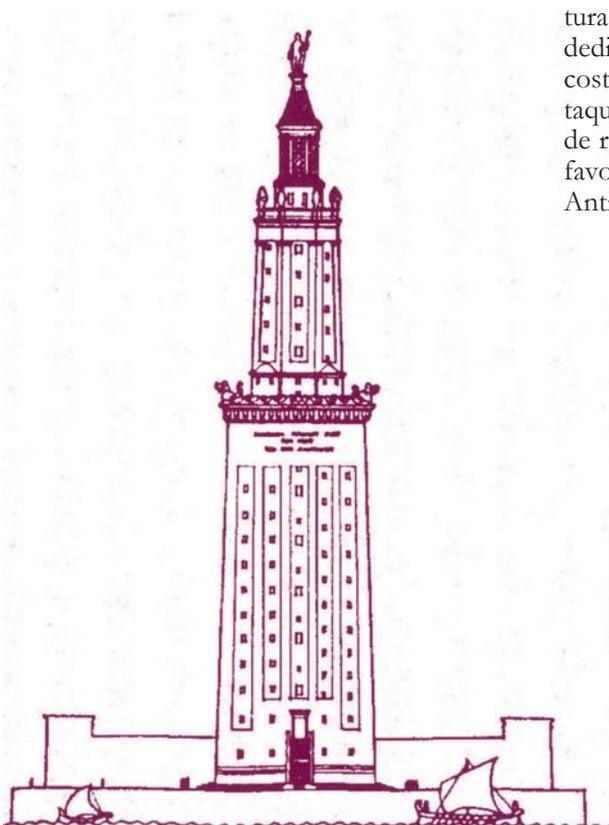
J. M. Barrios

Foro Romano



J. M. Barrios

Coliseo de Roma



Reconstrucción hipotética del Faro de Alejandría

.../...

críticas a las agresiones estadounidenses contra países como Cuba o Irak. Para colmo las escenas del filme con relaciones homosexuales y bisexuales son numerosas, aunque en absoluto explícitas, lo que incomodó a los guardianes de la moral de ambos lados del océano. Sin embargo, la película es desde el punto de vista político bastante inócua y escapa a toda lectura presentista, lo cual no quiere decir que no tenga diálogos y reflexiones de interés. En realidad, *Alejandro Magno* (2004) queda hasta el momento como la más seria de las películas que se han aproximado al mundo antiguo en los últimos años, lo cual no quiere decir que no se tome algunas licencias. Las personas interesadas en la historia y con una cierta cultura sobre la época disfrutarán con el espectáculo que nos brinda un Oliver Stone más comedido de lo habitual en el montaje. Es indudable que al público que acuda a ver una secuela de *Gladiator* o de *Troya* le cansará porque sólo se muestran un par de batallas de las muchas que libró el legendario macedonio y el resto del film trata de la decadencia de un atormentado emperador que se pretendía hijo del mismísimo Zeus.

Más allá de la falta de consistencia de algún personaje o situación —las luchas por el poder no llegan a la altura de la insuperable *Faraón* (Jerzy Kawalerowicz, 1966)—, el conjunto del film es un hermoso espectáculo en el que la reconstrucción de escenarios del pasado constituye uno de sus grandes atractivos. A la biblioteca de Alejandría le da una suntuosidad quizá exagerada, pero la vista de la bahía con el faro es realmente evocadora. Fieles a la arqueología son las visiones que nos ofrece del interior de una residencia macedonia, de un pequeño teatro provinciano o de un santuario griego con sus peregrinos. En cuanto a Babilonia, es el plato fuerte de las reconstrucciones y lo supera airoso en los exteriores y con imaginación en los interiores.

Si para Alejandría, una de las ciudades más importantes y peor conocidas de la Antigüedad, recurre sabiamente a los efectos digitales, y para los escenarios de la Península de los Balcanes a las reconstrucciones de escala natural, para Babilonia hace uso de ambas soluciones combinando todos los recursos con resultados a la altura de Ridley Scott. Pone en pie la célebre puerta de Istar y rehace digitalmente el resto de la muralla, para luego permitir que nos asomemos desde las terrazas de un suntuoso palacio a la mítica ciudad con su zigurat y jardines colgantes, imágenes en las que logra sacar todo el partido posible de las técnicas infográficas.

Confieso que no me interesa la novela histórica, pues con menos esfuerzo y más interés leo un trabajo de investigación, pero me rindo ante el cine cuando es capaz de recrear visualmente un mundo del que sólo tenemos ruinas. La literatura de género tiene su público específico —aunque algunas novelas lo trasciendan— y a él se dedican numerosos escritores que realizan calladamente su trabajo. En el cine no es posible; los costos de producción son enormes y las películas están obligadas a figurar a la cabeza de las taquillas. Así, la contradicción en la que vivió y de nuevo vive atrapado el peplum es la necesidad de recaudar inmensas sumas para cubrir los altos costos de producción. Confiamos en que el favor del público dure lo suficiente como para permitirnos pasear por otras ciudades del mundo Antiguo. ■



La lectura en la vida

Juan Mata

Como mirar a la luna: Confesiones a una maestra sobre la formación del lector.

Ed. Garó, Barcelona, 2004.

El rastro de la voz y otras celebraciones de la lectura

Universidad de Granada. Granada, 2004.

El primero de estos títulos cumple holgadamente con el propósito y deseo del autor de que su libro “cautive como un relato, haga meditar como un ensayo y se use como una guía”. A pesar de su estructuración, no se trata de un manual prescriptivo ni de un corpus teórico, y ya lo delata el título, que no pretende enseñarnos “cómo mirar a la luna”, sino sólo decirnos que leer libros es “como mirar a la luna” desde distintos lugares según la edad, en sugerente símil de Chan Chao. Un libro dividido en ocho capítulos sobre asuntos tan imbricados como la aleatoriedad e imprevisible genealogía del lector, la lectura como problema (de no lectura), como temprana revelación o como aventura íntima y elemento de aprendizaje y de conformación del pensamiento, especialmente en el ámbito de la lectura infantil y de la escuela. Asimismo, sobre los desenfoques pedagógicos que lastran el aprendizaje y hasta producen efectos contraproducentes; los complejos y azarosos criterios selectivos personales; la impregnación de la lectura en la vida, que descarta toda posibilidad de una práctica lectora *in vitro*; la “edad de los libros” o intemporalidad del saber; el carácter individual y social del acto de la lectura; la creación de una voz propia mediante la vinculación del lector con la escritura, y su apropiación del texto añadiendo información nueva a la previa suya, etc. Sin duda, todo ser humano aspira más o menos confusamente a la sabiduría, pero ésta es imposible sin la lectura. Se entiende que la sabiduría es útil, pero en tiempos en que el carácter de inmediatez es requisito inexcusable para toda suerte de utilidad, y dado que la sabiduría está reñida con la velocidad, el valor del libro queda bastante en entredicho.

En un contexto como éste, diálogo, compromiso ético y libertad, así como disposición anímica e intelectual, son ingredientes básicos de todo acto de lectura que se pretenda fructífero, y no debe olvidarse que una pedagogía de la lectura no puede tener otro sentido que la creación de un hábito del que sea imposible desengancharse; esto es, para toda la vida.

Los capítulos adoptan una estructura paralela, repitiendo título los tres últimos apartados de cada uno de ellos. En consonancia con el compromiso pedagógico del autor —formador de futuros formadores—, “El rumor de las aulas” cede la palabra a distintos profesores que han experimentado con el aprendizaje de la lectura, desde documentos vivos extraídos de una práctica docente objetivada, que dan pie a posteriores reflexiones del profesor Mata en “El vuelo de la inteligencia”, con apoyo de largas citas de autores consagrados que han hablado de su condición de tempranos lectores. “El árbol de la ciencia” rotula —a modo de remate de capítulo— una

cita *ad hoc* (valga como muestra esta de Quevedo: *Si no siempre entendidos, siempre abiertos...*). Las abundantes y extensas citas de autor que ilustran

las exposiciones vienen recuadradas: una aquí oportuna y cómoda distribución espacial.

El rastro de la voz... es una recopilación de ocho artículos, conferencias y ensayos publicados o leídos en su mayoría en 2003, seguida de otra de una docena de artículos publicados en distintos periódicos en los últimos años, agrupados aquí, cual mosaico inacabado, bajo el título de *Teselas*, y que versan sobre el libro y la ciudad: ferias del libro antiguo o nuevo y otras celebraciones, la lectura veraniega, una pintada que invita a leer y luchar, campañas de fomento de la lectura, el *Quijote* y la infancia, la alfabetización como fórmula condenatoria y, ¡ay!, las exequias de la librería Al Andalus. Procede destacar, por su mayor extensión, tres ensayos: el que da título al libro, escrito en colaboración con Andrea Villarrubia, sobre las variantes de narración oral y “el poder de las lecturas germinales de la infancia”; *Bosques, océanos, voces*, que trata de la función educativa de la ficción y el juego desde el nacimiento, sea por vía auditiva con la música y la poesía, o por la vista con las ilustraciones y los colores, y de la necesidad de ambos para que el niño sepa encontrar un sentido a su vida y estímulos a su fantasía; y *¿Apocalipsis o Renacimiento?*, una reflexión sobre los sopores de la escritura a lo largo de la historia, y sobre los muchos interrogantes que plantea la revolución del audiovisual y la informática en cuanto al porvenir de la lectura y de la educación. Los demás textos tratan de la lectura como manifestación de la privacidad (*Espacios públicos, emociones íntimas*); la inauguración de una biblioteca en el barrio granadino de la Chana poco antes del incendio de la de Bagdad (*La patria de las palabras*); el desgarramiento interior y la soledad en el Nobel chino Gao Xingjian (*El consuelo de la escritura*); dos mujeres protagonistas de novelas y lectoras por muy distintos motivos (*Pelagueia y Emma*); y la literatura de viajes, o cómo viajar sin moverse del sillón, aquí desde Sanlúcar de Barrameda (*El viajero inmóvil*).

Este conjunto de reflexiones, que aborda el fenómeno de la lectura desde muy diversos enfoques, conforma en mi opinión una poética de la lectura en toda regla, ello gracias al estupendo hacer literario de este intelectual granadino que sabe bien hasta qué punto conocimiento y calidad de vida son indisolubles, y que aspira con denuedo a hacerlo saber a los demás.

Por polémico que sea el tema debatido, la lectura de Juan Mata es una actividad particularmente grata por su tono sosegado (y por ello se añoran sus columnas de opinión en aquella prensa local hoy multiplicada —para bien— en su número y —para mal— en el de unos colaboradores que, demasiadas veces, apenas saben qué decir ni cómo hacerlo); un tono dominante que propicia certeras reflexiones sobre la emoción activa y la pasión inteligente que derivan del universo de los libros. Y un sosiego invasivo, contagioso de eticidad por la constante disposición del autor a acoplar conceptos que no pocos se empeñan en desavenir, como son conocimiento, compromiso y libertad. ■

enseñas bibliográficas





Las raíces populares de García Lorca

Tadea Fuentes
El folklore infantil en la obra de García Lorca

Universidad de Granada. Granada, 2004

Remedios Sánchez

Membrives bajo su dirección en el teatro Avenida: “Durante diez años he penetrado el folklore, pero con sentido de poeta, no sólo de estudioso” (“García Lorca presenta hoy tres canciones populares escenificadas”, *Obras Completas*, México, Aguilar, [1991], III, p. 579).

Este interés, este apego a la tradición popular le viene a Federico desde su infancia y será en sus obras literarias donde tendrá su mejor reflejo (sin desdeñar el uso que de él hace en conferencias tan reveladoras como “Canciones de cuna españolas” o “Cómo canta una ciudad de noviembre a noviembre”); precisamente, en un reportaje titulado “El poeta que ha estilizado los romances de Plazuela” lo primero que afirma García Lorca es: “Yo sueño ahora lo que viví en mi niñez” (Idem, p. 537). De ahí el valor fundamental del libro *El folklore infantil en la obra de Federico García Lorca*, obra clave de la catedrática de Didáctica de la Lengua y la Literatura de la Universidad de Granada tristemente fallecida, Tadea Fuentes Vázquez, que supo acercarse como nadie a uno de los pilares que ponen en pie la literatura lorquiana como es el folklore (no olvidemos que Fuentes Vázquez ha sido una de las mejores conocedoras de la tradición y que tiene en su haber numerosos libros de esta temática, tales como *Canciones de rueda. Danzas* [Granada, Universidad de Granada, 2003, en colaboración con María Luz Escribano Pueo]; ahora y tras agotarse la primera edición, acaba de reeditarse este volumen bajo la supervisión de la Dra. Escribano Pueo, que, en su valioso prólogo a esta edición hace hincapié en que este trabajo “ha suscitado gran interés no sólo entre los estudiosos de la obra lorquiana, por el acierto de sus planteamientos, sino, incluso entre los curiosos y aficionados a los temas relacionados con el folklore” (p. 6).

Con *El folklore infantil en la obra de Federico García Lorca*, Tadea Fuentes recoge las influencias de los juegos y las canciones populares infantiles en las obras del poeta (muchas veces recreadas y otras reelaboradas) y demuestra un conocimiento exhaustivo de la producción lorquiana al entresacar de cada obra todas las cancioncillas, romances y demás rasgos del folklore tradicional que se aprende en la infancia y buscar sus orígenes en la tradición no sólo granadina, sino española que como hemos dicho, conocía bastante bien el poeta de Fuente Vaqueros.

La propia Dra. Fuentes así lo indica en su denso prólogo: “Federico utiliza canciones y cuentos infantiles de forma fragmentaria pero lo bastante explícita para poder identificarlos. Esta identificación hemos procurado hacerla, no sólo con nuestro conocimiento, personal y vivido, del folklore infantil en un pueblo andaluz hace ya muchos años, sino con canciones y juegos que aún están vivos en la tradición oral” (p. 10).

En la recopilación de Fuentes Vázquez descubrimos que la infancia de Federico subyace en obras como *Romancero Gitano*, *Canciones, romances y poemas*, *La zapatera prodigiosa*, *Bodas de sangre* (recordamos aquella prodigiosa “Nana del caballo” que Tadea Fuentes ha contrastado que se encuentra dentro de la tradición de cancioneril de los niños de Carataunas y Gójar, en Granada, de Tamames, en Salamanca o de Pedrosa del Príncipe, en Burgos), *Mariana Pineda*, *Los sueños de mi prima Aurelia* etc. de manera clara, directa o indirectamente, pero siempre con el entusiasmo del que gusta de lo tradicional que, en el caso de las canciones y romances y en su tiempo de niñez y juventud, acabaron convirtiéndose en patrimonio de

la infancia. Como indica la autora en una reflexión brillantísima, “El poeta no las olvidará nunca [sc. a las canciones infantiles y la poesía popular tradicional]. Mejor aun, se borrarán como palabras pero quedarán incorporadas como actitud, como ingrediente de su creación poética” (p. 9).

Con trabajos de la categoría intelectual, del rigor y la seriedad de *El folklore infantil en la obra de Federico García Lorca* se descubre a los verdaderos conocedores de Lorca, entre los que indiscutiblemente se encontró Tadea Fuentes, aquellos que han sido capaces de rescatar para la historia literaria facetas de la personalidad del Federico más auténtico, más profundo y más sensible, de ese poeta que supo reflejar como nadie la cultura popular a lo largo de toda su producción artística. ■

En el Mundo hay alrededor de 400 millones de eslavófonos. Esa parece razón más que suficiente para justificar una revista como “Mundo eslavo”.

Pero si además tenemos en cuenta las múltiples coincidencias culturales que nos unen con aquella otra frontera de Europa y la simpatía mutua que existe entre dos pueblos cuyo pensamiento siempre ha preferido las emociones a la razón, la existencia de esta publicación está más que justificada. Este número, el tercero, como los anteriores, es una miscelánea donde caben estudios filológicos, literarios, didácticos o de traductología muy especializados (no en vano su soporte material e intelectual es el Área de Estudios Eslavos de la Facultad de Filosofía y Letras de Granada), pero también artículos de historia y cultura, como el dedicado a la música rusa; reseñas y presentación de libros y novedades; noticias sobre eventos relacionados con la Eslavística en España; crónicas de intercambios culturales, entrevistas hechas aquí y allí; un cuento de Natalia Tolstaya, uno de los mejores valores de la actual literatura rusa; un estudio comparativo entre las costumbres navideñas españolas y búlgaras o una invitación a viajar a Cracovia hecha por una persona nacida en aquella ciudad polaca. El número que presentamos corresponde al pasado año e incluye múltiples referencias a Antón Chéjov, homenajeado en 2004 con motivo del centenario de su muerte, autor por otra parte muy nombrado y estudiado (casi venerado) en números anteriores. La publicación pronto llegará a su cuarto número y pretende superarse, porque se compondrá de un doble volumen. Además del ordinario, incluirá otro dedicado exclusivamente a El Quijote, en concreto a la devoción que por este libro de libros han tenido y tienen los eslavos. En literatura, nombres tan grandes como Fedor Dostoievski o Mijail Bulgakov (por citar sólo dos ejemplos) están embebidos de la filosofía cervantina. El increíble Joseph Conrad, inglés de adopción, medio francés pero polaco a fin de cuentas, dijo del caballero de la triste figura que era su bitácora. Por lo que respecta a los estudios sobre nuestro *manco de Lepanto*, no es nada desdeñable la aportación de los críticos y escritores eslavos (como Turgeniev, autor de un clásico estudio comparativo entre Hamlet y don Quijote). Ése es el futuro inmediato de “Mundo eslavo”, una publicación que, según su directora adjunta, Natalia Arséntieva, tiene vocación multidisciplinar, porque multidisciplinar es su área de trabajo, y pretende, con el tiempo, ser una publicación más divulgativa y menos especializada. Así, no se descarta incluir en próximos números estudios sociológicos o políticos sobre lo que está sucediendo en los países eslavos en estos convulsos tiempos, para lo cual sus responsables lanzan una invitación a todo aquel que tenga algo inteligente que decir, incluidos periodistas, en esta ventana abierta a ese extremo de Europa que, por más lejano que quede en los mapas, nos suena cercano. ■

Un extremo cercano

Mundo Eslavo. Número 3.

Universidad de Granada. Granada, 2004

Jesús Cano



Los primeros años de María Zambrano

Juan Carlos Marset

María Zambrano. I: Los años de formación

Fundación José Manuel Lara/Fundación El Monte. Sevilla, 2004

Amelina Correa Ramón

Como cálido final prolongado para la conmemoración del centenario del nacimiento de la escritora y filósofa malagueña María Zambrano (1904-1991) que se acaba de celebrar, el Instituto Andaluz de la Mujer comienza su agenda del año 2005 con una evocadora cita suya en la que reflexiona precisamente sobre el tiempo: “El tiempo, un dios sin máscara”. El precioso cuaderno ilustrado con versos, textos literarios y dibujos florales que nos servirá para anotar nuestras citas y nuestros deberes, nuestras fiestas y nuestro quehacer cotidiano en este transcurrir temporal cuyo curso cíclico de trescientos sesenta y cinco días ha comenzado con un gélido frío que hace resbalar los días de enero, se abre en esta ocasión inusualmente con el último mes del año ya pasado, diciembre de 2004, en el que podemos leer una breve semblanza biográfica de la pensadora de Vélez-Málaga, junto a su citado texto sobre un tiempo que “no tiene figura, rostro ni máscara alguna”.

Fue precisamente en ese mes, en el pasado diciembre, cuando se presentó en Sevilla el libro que ahora se reseña, *María Zambrano. I: Los años de formación*, escrito por el profesor de la Universidad de Sevilla, Juan Carlos Marset, como fruto de una larga y dilatada trayectoria investigadora en torno a la vida y a la obra de Zambrano, a la que trató con asiduidad durante sus últimos años de vida. La presentación corrió a cargo del actual director del Instituto Cervantes, César Antonio Molina.

María Zambrano. I: Los años de formación constituye sólo el primer volumen de una extensa y completa biografía que prepara Marset y cuyos siguientes tomos verán la luz en los próximos años. Correspondiente a los años de infancia y juventud y a la importancia de sus raíces familiares, este trabajo resultó galardonado en el mes de mayo con el Primer Premio de Biografía Antonio Domínguez Ortiz, convocado por la Fundación José Manuel Lara en colaboración con la Fundación El Monte, instituciones editoras de la obra.

El volumen se divide en cinco partes: “Una familia de maestros del siglo XIX”, “Los años en Granada (1898-1901)”, “De Vélez-Málaga a Segovia (1901-1911)”, “Años diez en Segovia (1911-1920)” y “Los tristes años veinte (1920-1926)”, a las que siguen un completo apéndice fotográfico y los apartados correspondientes a “Fuentes” —extensas y pormenorizadas— y “Agradecimientos”, para terminar con un “Índice onomástico”, utilísima herramienta para permitir al lector bucear en un estudio tan denso de nombres propios.

Marset dedica una buena parte de las cerca de cuatrocientas páginas que conforman el volumen a analizar la importancia que en la formación como intelectual, como escritora y como persona de María Zambrano Alarcón jugarían sus ascendientes familiares y, muy en especial, sus padres. De hecho, una arraigada tradición que los Zambrano venían teniendo de generación en generación, por la cual solían entremezclar la realidad con una serie de relatos que mitificaban en buena medida el origen de la familia, influirá notablemente en la futura escritora, hasta el punto de que “Esta costumbre [...] de rescatar su pasado en forma de mito, y luchar con la memoria mítica contra la injusticia del tiempo presente, fue categórica en el modo de pensar la historia, la personal y la colectiva, por parte de quien se supo heredera de un legado familiar hecho por igual de realidades y de sueños” (p. 7).

Las decisivas influencias de sus primeros años, años de aprehender el mundo en todos los sentidos, años de aprendizaje y de formación, marcados por su pertenencia a una

familia de maestros, representada sobre todo por el padre, Blas Zambrano, hombre progresista y firme defensor de las tan necesarias —entonces y ahora— reformas pedagógicas, escritor y colaborador habitual en medios de prensa de la época, pasional e idealista. Pero también por la madre, Araceli Alarcón, a la que María Zambrano no se refiere en demasiadas ocasiones, pero de la que le sorprendía su sabiduría y su capacidad de premonición, como si se tratara de una suerte de sibila contemporánea: “Mi madre, sí, esa andaluza recóndita, lejana, callada, que cuando hablaba decía algo que venía de muy lejos, de una inteligencia muy lejana” (pp. 130-131). Todo ello es descrito y analizado de manera detallada, e inteligentemente contextualizado por Juan Carlos Marset, quien se refiere también por supuesto a la relación con la rama granadina de la familia, a los años transcurridos en la ciudad de la Alhambra y a la complejísima relación amorosa que la niña María Zambrano establecería con su primo Miguel Pizarro, y que se mantendría con altibajos hasta la guerra civil.

El volumen termina con el periodo dedicado a la década de los años veinte, en la que María inicia sus estudios universitarios y su contacto primero con la filosofía y con José Ortega y Gasset. Lo que coincide en su vida con lo que el autor del libro denomina el “síndrome de Ofelia” para definir el estado anímico y emocional en que la sumió la tortuosa relación con Miguel Pizarro, ahora radicado en Japón y *arrastrado por la corriente*, como expresarían ambos primos en el peculiar lenguaje metafórico y codificado que habían establecido entre ambos y en el que el agua poseía un significado muy personal. Las últimas páginas del bien trazado y documentadísimo estudio permiten adivinar el prometedor futuro que aguardaba a María a la vuelta de pocos años. Sin embargo, como ella misma confesará, “Mi juventud fue muy difícil” (p. 352). ■

Tal vez el primer jardín descrito fuese el Edén bíblico en la cultura cristiana o el Jardín de las Hespérides de la mitología griega. Son sólo un par de ejemplos de los muchos que podríamos mencionar en los orígenes de las culturas escritas, pero sin duda distarían mucho de lo que en la actualidad entendemos como jardín.

Para explicar el origen del jardín viene esta magna obra de Michel Baridon, profesor emérito de la Universidad de Borgoña, y de la que ha aparecido el primero de sus tres volúmenes en castellano.

Que el jardín es una realidad cultural nadie puede negarlo. Se trata de que el hombre convierte en *domus* a parte de la Naturaleza y la adapta como forma de compañía. Por supuesto que la palabra jardín puede tener las más diversas acepciones. Y sobre esto es lo que discurre el análisis de Baridon. Lo primero que sorprende —y sin duda agrada— es la contextualización del jardín en la Historia. No se trata tanto de ir relatando cómo el paso del tiempo ha ido acomodando la concepción del jardín, como de analizar las causas y los reflejos culturales del jardín tal que una realidad en la que se mezclan la utilidad y el gusto estético cual componentes sustanciales de un hecho eminentemente cultural-antrópico.

Este primer volumen comprende la Antigüedad (Egipto y Mesopotamia; Grecia y Roma) y el Extremo Oriente.

El planteamiento de Michel Baridon se vertebrará en tres perspectivas íntimamente ligadas: los paisajistas, los jardineros y los poetas. Esto es, desde la concepción hasta el

.../...



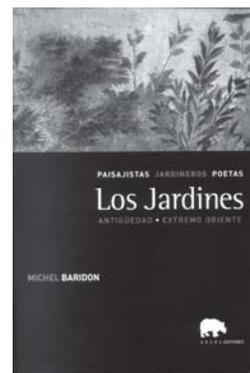
La contextualización del jardín

Michel Baridon

Los jardines (Paisajistas, jardineros, poetas).

Abada editoriales. Madrid, 2004

Jacinto del Campo



.../...



reflejo en la cotidianidad y en la literatura. O sea, el jardín como acontecimiento civilizatorio en la medida en que en él se manifiesta la existencia del ser humano, ya sea en su interioridad, ya como objeto de recreo. Así de una realidad botánica a una metáfora, el jardín oficia —y explica— una suerte de conjuro del tiempo para la sensibilidad.

Una obra pues muy atractiva y que seduce a todo el que se plantee un conocimiento humanista de la naturaleza y la cultura. Pero no es sólo que el libro esté bien trazado sino que su escritura está hecha para cualquier lector, amena y plagada de información que va más allá de la curiosidad. ■



Un clásico moderno

Andrés Soria Olmedo
Fábula de fuentes. Tradición y vida literaria en Federico García Lorca.
Residencia de Estudiantes. Madrid, 2004

Juan Carlos Abril

exponiendo réplicas y contrarréplicas, criticando y echando por tierra otras, sean de quien sean.

Porque después de leer este libro —uno sobre el poeta de Fuente Vaqueros pero no una obra más sobre García Lorca— no podemos dejar de pensar que el “fenómeno Lorca” tiene visos de convertirse en una especie de pozo crítico sin fondo, en todos los más variados sentidos. De hecho ya se ha erigido en algo así, y si el siglo XX desarrolló una labor crítico-textual apabullante (sin recordar aquí discos, conciertos, homenajes, y todo el complejo y abundantísimo entramado de paratextos, etc.), el siglo XXI ofrece un abanico no menos amplio de posibilidades. En ese inabarcable marasmo de interpretaciones y de lecturas, de apologías y detractores, sin embargo, no todo cabe, aunque hay que reconocer no sin cierta desgana que cada vez más estamos acostumbrados a que cualquiera opine sobre algo, especialmente si se trata de literatura, de poesía, y más en concreto del poeta que aquí nos ocupa, que es el escritor español más conocido de nuestra literatura y uno de los grandes poetas universales e imprescindibles de todos los tiempos —lo que puede ser mucho, entiéndase, o relativamente poco— por obvias razones.

Andrés Soria Olmedo (Granada, 1954) es catedrático de Literatura Española en la Universidad de su ciudad natal. Su tarea investigadora ha atendido sobre todo al periodo renacentista hispano-italiano y a la literatura española del primer tercio del siglo XX (principalmente la generación del 27). Ha publicado numerosos libros y es un reconocido y riguroso intelectual no sólo por el asombroso repertorio de estudios que maneja, articula y sintetiza, sino también por la capacidad incisiva de sus análisis. Experto como pocos en la obra de Lorca, en 1986 estuvo al frente de la Comisión Nacional del Cincuentenario del asesinato del poeta, así como de la organización del congreso del centenario, *Federico García Lorca, clásico moderno (1898-1998)*, dirigiendo la Cátedra Federico García Lorca entre 1993 y 2000, aparte de varias ediciones sobre el joven autor (*Teatro inédito de juventud*, Madrid, Cátedra, 1994; *La mirada joven. Estudios sobre la literatura juvenil de Federico García Lorca*, Granada, Universidad, 1997), entre sus contribuciones más destacadas. Su trayectoria ratifica de alguna forma este libro, que se ha venido gestando más o menos durante quince años, aunque el proceso de elaboración final requirió de una suerte de achuchón mediático, de recopilación total, y de un obediente y habilidoso cursor para cortar y pegar, según nos confiesa al final de la Introducción el

propio crítico. Se deduce que el aparato bibliográfico también ha sido modificado, ampliado o adaptado. Y sin duda alguna sorprenderá al lector —especialista o no en la materia— la ingente lista de autoridades, referencias, libros, artículos, citas, traducciones, etc., desplegados a lo largo de más de cuatrocientas páginas y seiscientas notas al pie. Es abrumadora. Podría decirse que nos encontramos ante una suerte de desenterramiento —arqueología de las ciencias al modo foucaultiano— de las raíces de la cultura y el pensamiento occidental, puesto que el aparato crítico en el que se apoya *Fábula de fuentes* da un acertado y sutil repaso a las teorías filosófico-literarias más sobresalientes de los últimos ciento cincuenta años. No es menos impactante la metódica y acertada reseña crítica de la vida y de la obra del poeta, *labor limae* que se ha venido decantando, digamos, por su propio peso epistemológico.

Soria Olmedo conjuga antecedentes, vida literaria, crítica textual y, lo mejor, diferentes lecturas a través de esa herencia legítima e inolvidable en que se ha convertido el *corpus* de obras lorquiano, esquivando los tópicos más manoseados y resaltando el carácter inteligentemente fértil y asimilador —como una esponja— de García Lorca, situándolo y re-situándolo en el contexto local e internacional. La Historia con mayúsculas le sirve de soporte sobre el que deambula, y no necesita red; en realidad no es posible la caída de un erudito volumen que ya se ha convertido en referencia ineludible, al sentar de una manera u otra las bases —con pretensiones o sin ellas— y formalizar en torno al canon a la figura más destacada de la literatura española del siglo XX, diseñándolo según los marcos establecidos y actualizándolo al mismo tiempo, ajustándolo al fin y al cabo. Un libro imprescindible. ■

Todo el que haya tenido contacto con animales seguro que habrá caído en la persuasión de que ciertamente muchos de los animales piensan. Definir lo que es pensamiento es posible, pero la definición la formalizamos desde nuestros esquemas de pensamiento y nuestras estructuras mentales, y separarlo de lo estrictamente instintivo no es fácil: un delfín que ayude a un naufrago a alcanzar la orilla, como parece que ha ocurrido en varias ocasiones y nos relata este libro, ¿está pensando lo que hace? Un perro que huye cuando cogemos un palo, una vez que el animal lo asocia con una consecuencia, no requiere necesariamente una estructura de pensamiento. Pensar supondría valorar también otros posibles usos del palo y la situación en la que se produce el fenómeno. *Do animals think?* es un excelente y provocativo libro en el que Clive Wynne, actualmente profesor de Psicología en la Universidad de Florida, nos introduce de manera amable en el mundo del pensamiento y la psicología animal. Más allá del análisis riguroso de la facultad de pensamiento y de la autoconciencia, en el texto aflora una cuestión ética esencial que crece paulatinamente con el paso de los capítulos, el derecho de los animales a ser respetados simplemente por ser entidades vivas, como el propio ser humano. Como escribe el autor en las últimas líneas, los animales no necesitan derechos legales para ser protegidos, no tienen que ser como nosotros para ser importantes.

La cuestión ética que rezuma este libro no es baladí. Wynne comienza el primer capítulo rememorando una serie de atentados que se produjeron en 1994 en su tierra natal contra empresas implicadas en la experimentación clínica con animales. Como el autor apunta, ni mucho menos

Animales, esos desconocidos

Clive D. L. Wynne
Do animals think?

Princeton University Press. ¿Princeton??, 2004

Jorge Castro

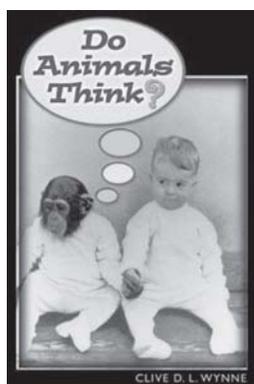
todos los activistas que apelan por evitar el sufrimiento animal son vándalos capaces de atentar con bombas, pero su pregunta es inmediata: ¿nos preocupa tanto un cerdo que está en un laboratorio como el que está en la granja y termina en nuestra mesa? El autor, siendo un claro defensor y admirador de los animales (sin llegar al punto de rechazar su uso por el hombre) responde con acierto a muchos mitos en torno a la capacidad de los animales para pensar, para ser conscientes, y para tener derecho a tener derechos. Este aspecto, tratado sobre todo en el último capítulo, es una cuestión fundamental, pues diversas organizaciones – así como importantes personalidades del mundo de la ciencia y con una supuesta opinión de calidad– reclaman el reconocimiento de derechos similares a los humanos para ciertos animales. El autor no niega que los simios, por ejemplo, merezcan especial protección, pero su argumentación pulveriza toda intención de elevarlos al rango de lo humano: ¿acaso vamos a pedir responsabilidades a un chimpancé?

Los capítulos del libro, conectados de manera lógica e inteligente para constituir un cuerpo argumental, se basan en aspectos concretos de algún animal, excelentemente descritos y con un nivel divulgativo al alcance del no avezado. Esto hace que la lectura sea muy grata ya que, a la par que el lector aprende sobre el pensamiento y la conciencia animal, puede recrearse en el sorprendente mundo de la comunicación entre abejas, en avispas solitarias que son entrenadas para localizar minas antipersona, en la percepción sensorial de las palomas mensajeras, en la vida de los delfines, los límites de la inteligencia en los simios, o en curiosas sentencias punitivas o exculpatorias contra animales en la Edad Media.

El libro nos relata además interesantes anécdotas del mundo de la ciencia. Todas las evidencias apuntan a que Wolfgang Köhler, uno de los pioneros en el estudio del pensamiento en chimpancés y que trasladó sus trabajos a Tenerife en 1914, era en realidad un espía alemán durante la primera Guerra Mundial encargado de vigilar el tráfico marítimo en el Atlántico, para lo que la isla española resultaba ideal. O recrea la rivalidad de las teorías de Skinner y de Chomsky sobre el desarrollo del lenguaje, hasta el punto de que un estudiante de doctorado de Skinner llamó Nim Chimpsky (ácido juego de palabras que combina el nombre de Noam Chomsky y *chimp*, chimpancé en inglés) a uno de sus chimpancés con el que pretendía dismantelar la teoría de Chomsky. No lo consiguió, y Nim no pasó a la historia como el simio que ridiculizara a Chomsky.

Do animals think? es en definitiva una obra muy recomendable, rigurosa, amena y divertida, que nos hará reflexionar sobre la capacidad de los animales para pensar y ser conscientes. El libro muestra el valor de los animales despojándolos previamente de todo mito, mostrándolos tal y como son, sin necesidad de humanizarlos, divinizarlos o criminalizarlos para entender el lugar que ocupan en el mundo y el respeto que merecen. El texto es, no obstante, extremadamente severo en el análisis de algunos experimentos a los que despoja de todo atisbo de romanticismo. Es posible que el autor lleve razón desde el punto de vista epistemológico, pero apura en ocasiones al límite la validez de las hipótesis. Que un chimpancé parezca reconocerse delante de un espejo puede explicarse de un modo alternativo al tradicionalmente aceptado –el de la autoconciencia. Pero como el autor dice en numerosas ocasiones (aunque olvida al juzgar ciertos experimentos), una abeja *siente* y *piensa* como una abeja, de modo apropiado para su mundo de abeja, igual que un humano lo hace para su mundo de humano. Juzgar el pensamiento y la conciencia animal desde nuestra perspectiva puede ser otro fallo.

El libro, que mereciera ser traducido al castellano, puede encontrarse en su edición inglesa en amazon.com o en nhbs.com ■



Cuando leemos a Fresán –ya sea un libro de cuentos, como es el caso, ya sea una novela– se nos viene a la mente una de las predicciones que el brujo literario Italo Calvino ya hiciera en su momento: la multiplicidad, esa red que se va tejiendo poco a poco, conformándose gracias al sustento de historias ajenas imbricadas

con las propias. Pero no nos equivoquemos, la supuesta multiplicidad de la que Fresán hace gala es muy personal: sería una literatura autorreferencial, que se va enriqueciendo cuando ante el lector va desfilando un elenco de personajes mentirosos, sinceros que cuentan menos de lo que saben, fracasados a los que la Historia les da igual pero una buena historia –la suya, por ejemplo– les interesa que se sepa... Fresán habla del placer de contar historias, de narrar un relato como quien te cuenta una confesión al oído en una noche tumultuosa de *tecno* y cocaína donde las palabras cuentan más que el ambiente donde fueron dichas aunque partan de labios de una mujer atractivamente mentirosa. Hay diferentes modos de contar una historia, por lo que debe haber diferentes lenguajes o códigos para hacerlo: Fresán lo sabe y lo hace con una soltura pasmosa. Recordemos que ésta es la segunda edición de este libro: con veintiocho años, ya tenía en la calle la historia de Alejo y del aprendiz de brujo, de la craneostenosis de Gonzalo o Ramiro y de la siempre misteriosa Mariana. Hay más: se plantea los géneros, ya que si esto es un conjunto de cuentos, estos cuentos forman un todo que podría llegar a ser una novela como el mismo autor explica. La metaliteratura se hace presente a través de historias que perviven dentro de otras historias, olvidándose el apoyo de las primeras gracias a la fuerza inventiva de las segundas. Hay una autobiografía contada por el biógrafo o testigo de la historia de un ganador y un perdedor, entre los que hay una bellísima chica, como en medio de un padre y un hijo estará Nina, futura novia posmoderna de Alejo, personaje entrañable de sempiterna mala suerte, pero figura inmortal, que es mandado a una guerra y sobrevive, que va a bordo de un avión a punto de estrellarse y sobrevive... La memoria como acto reconciliador con el pasado: memoria selectiva para las grandes historias, olvido voluntario para los grandes fracasos. Y junto a tanta mentira o tanta verdad a medias, la música: Bach y Glenn Gould, la Roca Argentina y los Tambores Negros. La interpretación de Mickey en *Fantasia* como aprendiz de brujo será el camino para poder hablar del otro mundo, de la otra realidad vivida, contada por efectos terapéuticos en tercera persona, realidad o ficción que se entrecruzan para que a Lucas Chevioux le dé tiempo de vivir la otra vida que le ofrece el ratón con el que todos nos hemos ido elaborando una mitología que, “por si las moscas, ya saben”, tendremos el privilegio de cambiar a voluntad según sea nuestro estado de ánimo o ganas de leer una buena historia. Así, el pasado sería pasto de las llamas felices y tórridas del fuego que nos aporta lúcidamente este autor, usando el artificio barroco de la disseminación y recolección, para poder llegar a la memoria del todo, espacio donde se enfrentan gustosamente el lector y el escritor, porque como el propio Fresán admite: “todo esto sería una buena historia”. Sí: es una gran *Historia argentina*. ■

El arte de contar historias

Rodrigo Fresán
Historia Argentina

Anagrama. Barcelona, 2003 (2ª ed.)

Juan Peregrina





Cántico y Homenaje de Pierre Péju

Pierre Péju
El librero Volland

Ed. *Témpora*. Salamanca, 2004

Nacimientos

Ed. *Témpora*. Salamanca, 2004

Marina **Moreno Lorenzo**

El librero Volland, publicada por Gallimard en 2002, gana el Prix du Livre Inter al año siguiente, lo que le abre las puertas de la difusión en nuestro país. Es ésta sobre todo una novela de personaje en la que la sombra del protagonista se impone claramente al desarrollo del argumento que retrocede a un segundo plano. Volland vive de, por y para los libros, su relación con la vida es a través de la literatura y solamente el azar que le lleva a atropellar a una niña le obliga a tomar contacto, a implicarse en la realidad. Podemos encuadrar esta obra dentro de la actual tendencia neobarroca de la novela del novelista. Ocuere que esta es también la novela del lector por antonomasia y así se nos presenta entreverada de interpolaciones en un juego intertextual tampoco ajeno a los modernos caminos de la narrativa. Asimismo la estructura anula el punto de vista único, alternando el distanciamiento de la tercera persona con la inmediatez de la primera (la voz del narrador) que se une al coro de autores consagrados anteriormente aludido.

Péju establece un paralelismo entre creación artística y paternidad que veremos también en *Nacimientos*. Pero Volland es padre putativo, no biológico, y su acercamiento al vitalismo le lleva a una trayectoria divergente con los libros. Se va dibujando así un desacostumbrado triángulo: una madre atípica que huye de su hija y se enfrenta con el mundo consignando sus pensamientos en un grueso cuaderno de espiral que lleva consigo a todas partes; una niña solitaria, apropiadamente llamada Eva, que pasa del coma a un extraño limbo autista y de ahí al definitivo aislamiento de la muerte; y Volland, el librero, elefantino, monstruoso, colmado de poder pero empujado literalmente al abismo por el roce con la realidad. La combustión espontánea de «El Verbo Ser» (significativo nombre de la librería) le priva de su refugio físico pero también de la compañía de sus verdaderos amigos. El olvido de las letras desemboca en la autodestrucción.

Estas figuras eminentemente urbanas no impiden al autor reflejar un delicado sentimiento de la naturaleza y del paisaje. Después del accidente de tráfico, Volland huye a la montaña refugiándose en la frialdad de la nieve como metáfora de su tranquilidad perdida. Bautiza a Eva como la pequeña Chartreuse aludiendo al lugar de sus paseos y es al contacto con el agua en el campo cuando la niña manifiesta alguna respuesta a los estímulos externos.

Nacimientos (1998) no se publica en España hasta 2004, al calor del éxito de *El librero Volland*. Se trata de una obra menor aunque amorosamente pulida y trabajada, un sentido homenaje a la mujer como madre y dispensadora de la vida. Narra tres pequeñas historias temática y estructuralmente imbricadas y que gradualmente van implicando al narrador. Primero es una historia del pasado, surgida de un reportaje entrevistado en la tele, en la que una mujer da a luz en prisión durante la guerra y es luego separada de su hijo al que nunca vuelve a ver. Le sigue una narración actual de un nacimiento fallido que remite a otras dos tragedias, la de la guerra, sobre la que se vuelve aquí desde otra perspectiva, y la de una mujer que muere de parto por culpa de la incuria y la pobreza. La tercera historia, al fin un nacimiento feliz, redime de la amargura de las otras.

Pierre Péju (Francia, 1946) es profesor de filosofía y se le nota, es un amante de los libros y no puede disimularlo. Sus obras son un cántico bibliófilo en todas las facetas: lectura, escritura y hasta comercio y una reflexión sobre la literatura como acto creativo y su relación con la vida, es decir, un estudio sobre el complejo equilibrio entre realidad y ficción.

El anonimato de los personajes sirve para universalizar la experiencia de la reproducción, cargada en la actualidad de inquietantes connotaciones tanto científicas como éticas y sociales. Solamente la primera de las madres recibe un nombre, pero quien la bautiza es otro personaje que se inspira en la etiqueta de una maleta entrevistada en una borrosa fotografía; por lo tanto, cualquiera puede identificarse con estos seres que nos representan a todos.

Tanto aquí como en *El librero Volland* destaca el estilo nominal, casi telegráfico, de un lirismo acendrado que se mezcla a veces con deliberadas escatologías para revestirlo de dureza y reforzar su expresividad. Pierre Péju es un orfebre, o mejor un escultor que cincela su prosa mientras filosofa sobre el fascinante fenómeno de la creación. ■

Para decirlo con Heidegger, la poesía es un sendero del bosque, siempre que la vida pueda ser contemplada como una maraña de presencias. O, por ende, como lo dijo María Zambrano, un claro del bosque, siempre que se entienda la claridad como la revelación de la palabra. Pues a esta estirpe de conocimiento se

halla adscrita Chantal Maillard (Bruselas, 1951, residente en Málaga desde 1963), poeta y filósofa, autora, entre otras muchas, de una obra inquietantemente reveladora como *Filosofía en los días críticos* (Valencia, 2001), una suerte de complejo diario del pensamiento. Su poesía es, de entrada, muy difícil. Difícil no de comprensión sino de escritura porque la dialéctica en la que se sustenta no es otra que la de entender que la palabra —tal vez también con Antonio Machado— es la grafía del movimiento, única posibilidad de que la indetenible secuencia del tiempo se haga realidad en una materia perceptible. Así se parte de una concepción trágica del acto de la escritura. Ya en *Conjurios* (Madrid, 2001), por ejemplo, se nos decía: «Hoy el poema acierta a despertarme el miedo / —ese miedo que a un tiempo es sospecha y reparo— / de tener que contar mi historia en palabras / cuando sé que se fragua carne adentro, en el pulso, / y en el amor que aguarda la destrucción del dique, / la ansiada voladura de nuestras intenciones». O con la misma precisión de otra manera en *Lógica borrosa* (Málaga, 2002): «Ardo, y no sé decir / hacia dónde me proyectan las llamas, / que no son llamas sino un puro arder en mí / que me impulsa hacia fuera, o / hacia adentro. Ardo, / y me adentro en la fuente ardiente, / ese centro de amor que fuerza a derramarse, / y es dolor no saber dónde termina, dónde / descansar o anonadarse, perderse en el vértigo». Así es que si la vida se va consumiendo desde el dolor subyacente, la poesía se crece en la sabiduría de apresar la paradoja de ser, si es que la vida es algo más que la pérdida de tantas sombras en las huellas de los días.

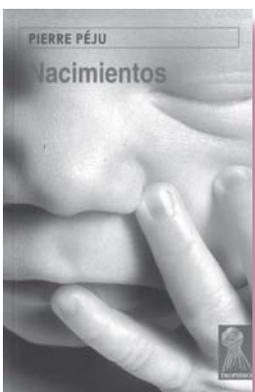
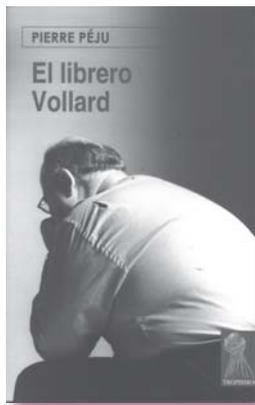
Ahora aparece *Matar a Platón* y recibe el Premio Nacional de Poesía 2004. El poemario es una meditación dramática de la muerte —nunca sobre la muerte. El libro se compone de dos partes entre las que transcurrió un plazo cronológico de tres años. La anécdota que motiva ambos textos no es otra que la muerte de una persona. O más precisamente, el instante mismo de la muerte. Entonces, ¿qué es morir? ¿Un acto o un significado? Sobre ello gira el pensamiento que transparenta esta poesía de Chantal Maillard. Porque no se trata de instar tanto lo que sea la muerte —un cúmulo de ideas que atiborran la mente— como de habitar el momento en el que la vida deja de ser. De ahí ese *Matar a Platón*: la mera conceptualización confunde y se aparta

La sustancia de las palabras

Chantal Maillard
Matar a Platón.

Tusquets. Barcelona, 2004

Fidel **Villar Ribot**





siempre del latido de la existencia porque las ideas pertenecen a un territorio del pasado en el que el tiempo ya no es. En un torrente de palabras siempre gastadas, al hombre no le cabe sino encender la llama del presente aunque con ello anticipe el fuego en el que será ceniza —las pavesas serán las palabras: «Escribir/para rebelarse/sin provecho/a pesar de la derrota ya prevista».

Pero, entonces, escribir, ¿para qué? Chantal Maillard nos propone sin embargo una multitud de posibilidades y todas ellas para darle a la literatura una inocencia que la Historia se ha encargado frecuentemente de camuflar, cuando no, en ominosa impostura, de subvertir con tendencioso eco: «escribir / para curar / en la carne abierta / en el dolor de todos / en esa muerte que mana / en mí y es la de todos», «escribir / para rebelarse / sin provecho», «escribir / para no mentir / para dejar de mentir / con palabras abstractas / para poder decir tan sólo lo que cuenta», «escribir / como quien cuenta los pasos que da / por no oír el silencio», «escribir / porque alguien olvidó gritar / y hay un espacio blanco / ahora, que lo habita», «escribir / porque es la forma más veloz / que tengo de moverme».

Con este asesinato de Platón Chantal Maillard ahonda aún más en su propia poesía y concede a la dicción la virtud de hallar la sustancia de las palabras. ■

Lenguas en discordia

Ángel López García
Babel airada: Las lenguas en el trasfondo de la supuesta ruptura de España
Biblioteca Nueva. Madrid, 2004

Antonio Pamies

Con serenidad y conocimiento de causa, el lingüista (y sin embargo escritor) indaga una cuestión que, en lugar de ser un debate interno entre filólogos, se ha convertido en una obsesión colectiva, en la artillería pesada del cainismo hispano recalcitrante, herencia de un siglo XIX plagado de odios y frustraciones, y del que la guerra civil de 1936-39 no fue sino el (¿último?) coletazo. Me refiero a las lenguas de España, y los conflictos ideológicos y políticos que de ellas se alimentan hasta la indigestión, ayer era para darse el dudoso gustazo de fusilar al vecino, hoy, parece que porque recauda votos a buen precio. Lo bueno es que ni siquiera hace falta saber algo sobre las mismas. Las recientes polémicas que suscitó el valenciano, ascendido al rango de *lengua* y rebajado dos días después a la categoría de *inexistente* por el mismo gobernante, son, por cierto, un indicio más de cómo la clase política no pierde nunca una ocasión de aprovechar el “filón lingüístico” sin tomarse por ello la molestia de haber leído siquiera a Saussure.

Desde una posición no neutral sino superadora de la estéril polarización en torno a los nacionalismos de patria chica y de patria grande, Ángel López indaga diversos aspectos sociales de esta cuestión, desmontando la exacerbación perversa de algo que, objetivamente hablando, no es

más que un problema sociolingüístico más, y que se da en todo el planeta, incluida la totalidad de la Unión Europea: la coexistencia, más o menos fluida o estridente, de varias comunidades lingüísticas dentro de una misma comunidad política.

Este libro es una compilación de artículos que analizan aspectos puntuales de la cuestión, que se complementan y equilibran entre sí, sin desembocar tampoco en nuevas doctrinas ni juicios unívocos, que no harían sino echar más leña al fuego. Una de las tesis que desarrolla es que la manipulación y exacerbación del *problema lingüístico*, sea cual sea el bando, no reside tanto en las posturas adoptadas por unos u otros acerca del mismo, sino en la propia importancia que se le ha concedido, extralimitación que el autor, poco sospechoso de pecar de la actitud contraria dada su condición de (renombrado) lingüista, demuestra con agudeza, analizando cómo desde intereses extralingüísticos muy diversos se ha ido fraguando *la religión de la lengua*. Erudición y lucidez en búsqueda de lo que nos queda de sentido común: tarea difícil donde las haya. ■

Es frecuente que autores de prestigio teman ver su nombre involucrado en la llamada literatura infantil y juvenil. Los hay, incluso, que si llegan a publicar una obra de ese género la firman con seudónimo. El que la calidad de este tipo de creación deje, en general, bastante que desear tiene mucha culpa de eso. Suelen obedecer las obras destinadas por las editoriales a ese público a unos esquemas rígidos y manidos que las hagan eficaces, entretenidas, asequibles..., pero siempre convencionales y a menudo huecas.

Por eso, es un verdadero placer encontrarse de cuando en cuando con una pequeña joya que, sin perder la claridad y cercanía que su uso didáctico exige, permita su disfrute tanto a un público juvenil como a cualquier adulto con sensibilidad que se acerque a ella. Y éste es el caso de *El buen amigo* de José Rienda.

La dilatada experiencia de José Rienda como bibliotecario con responsabilidades en las tareas de promoción de la lectura, así como su quehacer de poeta, le permiten aplicar sus conocimientos en ambos terrenos y que el relato esté cargado de poesía por una parte, pero a la vez posibilite la confección de actividades complementarias que ayuden a los lectores juveniles, bien dirigidos por un docente capaz, a entender mejor el libro y a desarrollar sus dotes literarias, el amor y el gusto por la poesía e incluso a mirar la vida de una forma más rica y humana.

Muchos son los momentos de *El buen amigo* que permiten la ‘intertextualidad’ o lo que en los proyectos educativos (ahora llamados curriculares y antes programaciones) se incluye en la actualidad como ‘transversales’: menciones a autores como Machado, Rubén Darío, Miguel Hernández..., alusiones a la flora y fauna de la Vega de Granada, referencias a la historia de Granada y su época más brillante, el Reino nazarí, anotaciones incluso a aspectos como la evolución del lenguaje o sobre la artesanía tradicional e industrial de claro abolengo andalusí, descripciones tan cargadas de poética plasticidad que parecen pedir su plasmación desde distintas técnicas pictóricas con los coloridos que el autor utiliza, etc., sin olvidar el comentario a los aspectos estéticos y evocadores de las fotografías que el libro contiene, pues no faltan la ruina llena de romanticismo, el ventanuco de la buhardilla, el árbol añoso, el zaguán



Didáctica y literatura

José Rienda
El buen amigo
Porf Royal. Granada, 2004

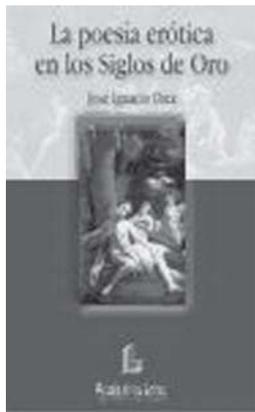
Emilio Ballesteros



de baldosas de barro, la calle singular o la vieja instantánea escolar de aula antigua con pupitres inclinados y el maestro en añorada pose magistral.

Además, el tono confidencial que el narrador utiliza, así como expresiones en que apela al lector e incita su complicidad, hace que el libro se lea como quien está escuchando la narración cálida e íntima de un amigo.

Todos estos elementos juntos provocan que al final de la lectura del libro quede en quien lo lee un placentero regusto de ternura; como el que se siente cuando uno ha compartido momentos intensos y personales con un amigo y la emoción te lleva a mirar el horizonte con algo extraño en el corazón. El libro se presta a ello. ■



De las zarabandas y los gustos de amor

J. Ignacio Díez Fernández
La poesía erótica de los Siglos de Oro
Laberinto. Madrid, 2003

José Fernández Dougnac

P. Alzieu, R. Jammes e Y. Lissorgues. Un esmerado sentido de la interpretación textual, de la anotación léxica y del manejo de fuentes y variantes, así como un gozoso desparpajo a la hora de abordar sin rubor los lúbricos perfiles de este rico campo de estudio, apuntaban lo que debería ser el camino para posteriores estudios. En los años siguientes, y simplificando mucho, la investigación se restringió a lo que nos fue dejando la labor de algún especialista aislado, que prosiguió manteniendo en solitario la preciosa luz encendida por los hispanistas franceses. Sin embargo, será en la década de los noventa, cuando, gracias a diversos congresos, cuyos resultados se plasmarían en sus correspondientes colectáneas, y a través de algunas ediciones (de entre las que destacan las surgidas en la malagueña *Erótica Hispánica*, con tan sólo tres números absolutamente cruciales), se irán plasmando las consecuencias de un movimiento crítico que, desde muy variados puntos de vista (tanto metodológicos como estrictamente filológicos), empezaría a profundizar en la vedada alcaoba del erotismo aurisecular.

El libro de J. I. Díez Fernández no sólo recoge este panorama sino que es corolario de una impecable dedicación al tema (como, en parte, ya demostró con sus varios estudios sobre la obra poética de Diego Hurtado de Mendoza y, más en concreto, con la edición de sus versos eróticos – Málaga, 1995–). Al ajustarse al diseño programático de *Arcadia de las Letras* (editorial Laberinto), la obra acusa un inexcusable sentido académico que la convierte en confortable herramienta para el filólogo o para todo aquél que desee profundizar en tan briosa geografía. Pero gracias a la orientación que da el autor, a la documentada precisión de sus planteamientos y al vivaz enfoque interpretativo que otorga permanentemente a los textos (léanse, como ejemplo, el comentario al soneto «Quien de tantos burdeles ha escapado [...]» de Hurtado de Mendoza y al de J. de Salinas, «¿Qué confuso, qué rumor tremendo [...]»), la obra sobrepasa con creces los límites del manual monográfico al uso. El resultado es un instrumento elaborado con densa finura, indispensable para establecer los cada vez menos difusos perfiles de esta literatura tan sepultada.

Cuando en 1975 apareció la *Floresta de poesías eróticas del Siglo de Oro*, se inauguraba la incursión de la moderna crítica filológica en una de las parcelas más desatendidas de nuestra literatura clásica. Toda una magnífica lección, que aún hoy permanece intacta en sus consecutivas reediciones (*Poesía erótica del Siglo de Oro*, 1984 y 2000), fue ofrecida por los tres autores de aquella compilación,

La primera parte está dedicada, entre otros temas, a dismantelar ciertos entuertos como la chirriante aplicación, por su carácter anacrónico y moral, del término *pornografía* a los escritos del XVI y XVII, lo mismo que a establecer los lindes entre poesía erótica y erotismo literario, a adentrarse en el tráfo de la transmisión de este tipo de versos (las más de la veces camuflados en manuscritos y paradójicamente ocultos entre poemas religiosos) o a esbozar la tradición erótica medieval e italiana. Especialmente sugerente resulta la relación que se establece a lo largo de todas estas páginas entre el erotismo más carnal y el humanismo. Cuando un sistema (cultural, artístico o literario) parece que ya está perfectamente fijado por la tradición crítica dominante, siempre surge ese feliz destello que aviva el panorama, ofreciéndonos las ricas “formas complejas” (utilizo el término de J. Caro Baroja) de una realidad inabarcable, y por tanto, siempre fecunda.

Como es bien sabido, el petrarquismo fue la plasmación poética de los ideales humanísticos, traspasada por el *dolce stil nuovo*. Frente a la actitud que defiende la rigidez de este sistema poético cuya fuerza idealizadora lo sitúa en una posición antagónica a la exaltación del placer voluptuoso, se alza la concepción, mantenida por J. Lara Garrido, que percibe una evolución, o mejor, un «deslizamiento» del canon italianizante «en el que la mirada acredita una nueva agudeza para la inmanencia de lo oculto deseado». La ductilidad del sistema se aprecia no sólo en su misma raíz platónica, como muy bien resalta Díez Fernández, sino en la lúbrica delectación propiciada por las ficciones mitológicas así como la sistematización del naturalismo aristotélico reflejada en cierta *philographia*, como los tratados de amor de Agostino Nifo (*De pulchro* y *De amore*, 1531). Dicha ductilidad se evidencia, aún más, en la fértil sexualidad trascendida de Aldana (del que, por cierto, se perdió su *Obra de amor y hermosura a lo sensual*), en las ambivalencias temáticas de Hurtado de Mendoza o en el tratamiento que del acto del beso nos ofrece un Gregorio Silvestre con su soneto «Habiendo sido ya más combatida [...]», así como en el hecho de que el *Elogio de la cola* comparta todavía la autoría entre Cetina y Hurtado de Mendoza. Todo esto, y mucho más, es repasado y revisado certeramente por Díez Fernández.

La risa, la mofa, es otro de los factores definitorios de la poesía erótica de nuestros Siglos de Oro. Se filtra a través de los enigmas o se revela en la utilización del soneto como breve receptáculo para encerrar un trallazo de inteligente acuidad verbal, con lo que se desmitifica así uno de los paradigmas métricos; lo mismo que está presente en los diversos elogios del falo, de los que habría que destacar ese «sentido provocador» que parte «del juego humanista y entre humanistas, del cultivo del ingenio, de la reivindicación erudita de seres y objetos que la historia de la cultura ha venido despreciando o negando». Lo satírico y lo burlesco se prodiga asimismo en las diversas imágenes de sodomía (se rechazan, por inoperantes, los términos *homosexualidad* o *lesbianismo*) que analiza el autor, o en el capítulo dedicado a la poetización de la sífilis, donde la fría carcajada por la enfermedad y la decrepitud nos adentra en los estratos más sórdidos y, a la vez, más vitales de nuestro Barroco, obviamente con Quevedo a la cabeza. La muerte y el placer, el gozo y la condena andan inseparablemente amancebados por muchos de estos versos, que, como escriben Alzieu, Jammes y Lissorgues, conforman «los rostros de unos hombres –y de una mujeres– que, a pesar de sus cuatro siglos de edad, se parecen a nosotros mucho más de lo que imagináramos».

Mención aparte merece la selección de poetas estudiados. Una vez que se orillan, por los límites editoriales, diversos textos de tipo tradicional (especialmente los villancicos) o el estudio de figuras como Góngora y Lope (pese a ser citados en más de un momento), y una vez que se arrinconan otros escritores que no son estrictamente eróticos (C. de Tamariz, Cervantes, Villamediana, J. Alonso de Maluenda, A. Enríquez Gómez, etc.), nuestro autor se va

centrando sólo en aquellos que aportan y enriquecen de forma considerable este tipo de poesía. Además de «la sensualidad de Garcilaso» que se sitúa como paradigma esclarecedor, van desfilando ante nuestros ojos un atinado análisis de los diversos *minori* (Castillejo, Hurtado de Mendoza, el capitán Aldana, S. de Horozco, B. del Alcazar, J. de Salinas, etc.), junto con otros absolutamente desterrados de los manuales y que han sobrevivido gracias a la labor pertinaz de algún investigador: Alonso Álvarez de Soria, Gabriel de Henao, Pedro Liñán de Riaza y, sobre todo, la voz más significativa del erotismo áureo, fray Melchor de la Serna, del que J. J. Labrador y A. Di Franco preparan la difícil edición de su poesía y de la que ya han adelantado un importante muestrario.

Con su acostumbrado rigor, J. I. Díez Fernández nos ofrece un trabajo cargado de ideas y de sugerencias investigadoras, pero sobre todo resuelto con eficaz erudición y un gran sentido común (algo que se echa cada vez más en falta en un amplio sector de la crítica actual). Estamos ante un título clave para entender el erotismo áureo si no para profundizar aún más en los complejos códigos amorosos. Y espero que, con el tiempo, estas páginas se conviertan en esa *opera magna* para la que dicho investigador está perfectamente cualificado. ■

La aventura es la aventura

Federico Villalobos
Crónicas carolinas

Siete mares. Madrid, 2003

José Abad

desencanto, puede nacer del deseo o de la insensatez. Se propone asimismo como una forma de aprendizaje por la cual el lector se confronta con la alteridad y ensancha sus horizontes cotidianos. La tautología es transparente: la aventura es la aventura, con todas sus consecuencias.

En su primera novela, *Un carlista en el Pacífico* (1999), a modo de declaración de principios, Villalobos convocó a dos extraordinarios escritores para formar parte del relato. Ambientado a finales del XIX, entre México y Guam, cuenta entre sus protagonistas al mismísimo Ramón María del Valle Inclán y a Joseph Conrad, nada más y nada menos, que son, junto a Robert Louis Stevenson, las figuras más influyentes en su personal poética. En una primera redacción de esta novela, Stevenson era otra presencia rediviva en el reparto; desapareció en una de las reescrituras, aunque su sombra se alarga por las páginas de este libro y domina enteramente las del segundo: *La escarapela blanca* (2000), un relato iniciático también, que va desde las costas del Norte de España a las de las islas británicas durante la rebelión jacobina de 1745: la batalla de Culloden marca el punto álgido de esta notable novela. La tradición (narrativa y aventurera) anglosajona está presente asimismo en sus siguientes títulos. *El Libro de la Edad Oscura* (2002), una digna aportación al cosmos artúrico, centra su atención en el mago Merlín y en la adolescencia de Arturo. En *El hijo del leopardo* (2002), ubicada en el África colonial durante la caída del imperio zulú, invocaríamos el nombre de Rudyard Kipling. Así, el mapa de referentes estaría casi al completo. No olvido, pero dejo aparte *Segundo éxodo* (2002), una muestra de ciencia-ficción de interés más limitado.

Y llegamos a su último libro publicado, *Crónicas carolinas*, al que la lógica del mercado impidió ser el prime-

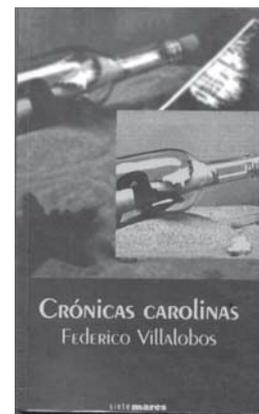
ro. Me explico: Villalobos escribió estas crónicas en Granada, en 1997 —antes incluso de *Un carlista en el Pacífico*, su debut oficial—, pero no habían encontrado acomodo en ninguna editorial hasta ahora. Y la paradoja con que se encuentra el crítico es que, siendo cimiento de su obra —insisto: es su primera obra concebida como tal—, debe presentarla como la culminación de un estilo basado en una prosa de magnífica solidez, una ambientación histórica cuidada con esmero y un regusto por el viaje y la acción, en sus mejores pasajes, contagioso.

A la manera de aquellas crónicas que Ray Bradbury situó en Marte (pero dejémonos de referentes de una puñetera vez), Villalobos construye un atractivo relato único a partir de la suma de piezas dispares. Esta estrategia le concede un abanico de registros mayor y un colorista desfile de personajes en esta panorámica sobre 400 años de Historia de un enclave colonial que España, cuando imperio, no se tomó nunca demasiado en serio, las islas Carolinas... Marineros, piratas, misioneros, mercaderes, cazadores de ballenas, soldados de varia calaña y aventureros de todo pelaje comparten espacio en unas historias ora misteriosas y líricas, como «Las velas latinas», ora jocosas y desinhibidas, como «Los buscadores de perlas», un relato éste que parte de una premisa muy sugerente, la leyenda de las hembras perlíferas, unas isleñas que, quizás por la alta presencia de cal en el agua de su isla, crían perlas en esa parte de su anatomía que asemeja a ciertos moluscos. Una muestra tan solo (una perla, diría) de un libro muy recomendable, para leer como se debe, sin anteojeras. ■

Hay nombres que el estudioso rigor y la dedicación prolongada hacen que vayan unidos indeleblemente a un asunto. Y tal es el caso del profesor Manuel Barrios Aguilera con lo morisco: lo confirma una dilatada trayectoria de publicaciones sobre ese aspecto tan crucial de la historia española, entre las que destacarían *Moriscos y repoblación en las postrimerías de la Granada islámica* (1993), *Hombre y territorio en el Reino de Granada* (1995), o *Granada morisca, la convivencia negada* (2002).

Todo lo relacionado con la aparición de los Libros Plúmbeos del Sacromonte es atractivo en sí mismo, ya que, más allá de un acontecimiento puramente local, nos sitúa ante un episodio clave para entender buena parte de cuanto concierne al problema morisco en general. Más que a profecía, sonaban a exacto vaticinio las palabras de Julio Caro Baroja cuando en 1953 afirmó que “Difícil será encontrar en toda la Historia de España asuntos que hayan interesado tanto (no sólo a los investigadores sino también a los poetas, dramaturgos, novelistas y escritores políticos) como los de la conversión forzada, el alzamiento y la expulsión de los moriscos, sus incidentes y sus vicisitudes”.

“El tinglado apócrifo del Sacromonte” —al decir con exactitud de Manuel Barrios Aguilera— significa el punto crucial de la situación política, religiosa, cultural y social de la España creada por los llamados Reyes Católicos a partir de 1492. Ni todo fue una construcción monolítica de un estado, ni la unificación de la fe bajo la impostura del cristianismo vaticano, ni la existencia de un arte monovalente, ni el sólido logro de una estratificación social arbitraria. Pese a que sobre estos pilares —¿cómo los llamaríamos hoy?— se quiso edificar el ideario de las bases de un imperio nuevo con evidente afán expansionista y represor, la realidad fue bien distinta. Y el problema morisco viene así a corroborar-



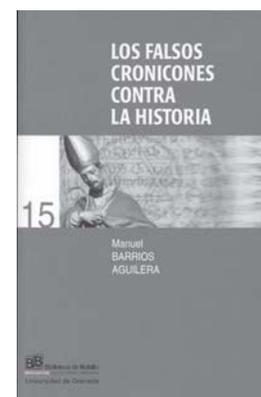
Las mentiras de la historia

Manuel Barrios Aguilera

Los falsos cronicones contra la historia

Universidad de Granada. Granada, 2004

Esteban Cueto



.../...



lo. Y todo lo tocante al asunto de los apócrifos sacromontanos lo subraya con caracteres más que testimoniales, reveladores.

Esta nueva obra de Manuel Barrios Aguilera presenta el valor doble de ser tanto una apertura de miras para el neófito en la materia *plúmbea* en particular y morisca en general, como una acertada síntesis de la materia hasta ahora trabajada por el historiador. El volumen, al menos, así está planteado –la iconografía que lo apoya, el extenso anexo que lo acompaña.

Habla Manuel Barrios Aguilera de que el asunto tratado –aun superando una inicial perspectiva historiográfica– ha de contemplarse como todo un *síntoma*. En principio, los hechos nos hablan de una Granada falsaria que quiere enarbolar el mito histórico y cultural –sobre el sustento religioso– como idiosincrasia particular de lo esencialmente granadino. Algo que curiosa y desgraciadamente para muchos aún hoy perdura entre el incienso de los altares y las arengas patrióteras. Se trata de elaborar sobre la mentira un cuadro panorámico para “un marco incomparable” que desde los inicios hablase de una ciudad que hubiera de ser modelo tanto para consumo interior en España como para consumo exterior en Europa y en el resto del mundo.

Es muy de agradecer, por añadidura, que a lo largo de todo su correlato, el historiador nos deje ese tono de crítica –no exenta de sanísima ironía– que en la complicidad del lector resultará un gesto más de la sabiduría del autor. Y, por supuesto, la que reside en la verdad de la propia historia. Deslinde, en suma, para que la Historia no sea la ficción de una mentira. ¡De agradecer, por imprescindible! ■

Los pájaros nos miran

Marga Blanco Samos
Mirando pájaros

Diputación Provincial. Granada, 2004

Andrés Soria Olmedo

Andar mirando pájaros es una especialidad de los anglosajones. Tienen sus guías de “Birdwatching” en todas las regiones de Europa. Salen al campo con sus gemelos potentes y contemplan las evoluciones de las aves, se recrean en su plumaje, oyen sus cantos y sus sonidos, sus costumbres, la forma y la situación de sus nidos.

Uno, que ve pájaros sin mirarlos, supone que los ingleses, mientras miran sus pájaros, piensan en la libertad, en la ligereza, en lo frágil, en lo efímero, en el cielo y el suelo, en el deseo, que se posa un momento y sigue volando en busca de más, en el ala que se engancha en un alambre de espino y logra soltarse y sigue volando, como aquel ángel superviviente de Alberti, que continúa “herido, alicortado”.

Y uno va pensando en todo eso al repasar las páginas del libro de Marga Blanco Samos. Es muy justo, por cierto, que haya aparecido en la colección “Maillot amarillo”, ya tan prestigiosa y tan cargada de palmarés como prometía su título, en coherencia con su trayectoria creciente (premio García Lorca, directora de la revista “Letra clara”, que ha sido y sigue siendo tan importante en el relevo de las voces poéticas de la ciudad de Granada, y ahora columnista certera y alerta en las páginas de “Granada hoy”). Esta última actividad quiero destacarla porque me parece que consolida su actividad de escritora, esto es, de prosista y de poeta con plena autonomía y coherencia y dominio en cada género).

De vuelta a *Mirando pájaros*, bien podríamos ser nosotros como esos ingleses, una vez situados delante de este puñado de páginas, que son aladas y al mismo tiempo dejan más huella y más rastro de lo que da a entender la cita de Pessoa con que se abre el libro.

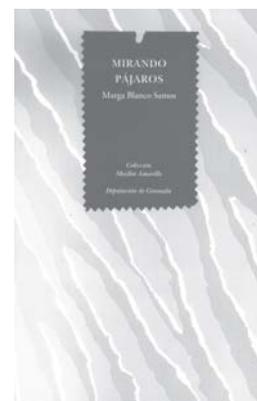
Estas páginas, sin remedio, dejan huella en el lector porque presentan a un personaje situado con precisión en el tiempo y el espacio, cuyos avatares se siguen con interés. Es un personaje tocado por la pasión de la pedagogía, que dedica el primer poema del libro “a mis alumnos”, en la confianza de “que crean en la palabra/ o en lo que nunca han visto”. Pero esa distancia se borra enseguida. El personaje escribe una “Albada”, un amanecer donde fatalmente aparecen los pájaros y ahí ya no es un maestro, sino un amante perplejo. Al volver la página, sabemos que es un personaje femenino y que se fía de lo que dice su cuerpo a expensas de lo que dicen las palabras. Ese personaje femenino se dirige a un tú –yo diría masculino, pero en el fondo el género no importa, mientras que el sexo sí, como dándole la vuelta a Sor Juana Inés de la Cruz– y ahí la voz es agrí dulce, tan tierna como grave: “Tú que me has salvado/ esta noche la memoria [...] no eres más que un sueño/ vuelto de espaldas”.

El tú a quien se dirige este personaje no es indudable: cabe la posibilidad de que sea otro, pero también él mismo, en la infancia por ejemplo, un tú semejante al que emplea Luis Cernuda.

En efecto, el tú de este libro –absolutamente imprescindible, pues no en vano casi la única presencia intertextual expresa es la del Salinas de *La voz a ti debida*– tiene muchas valencias: puede ser un él, recordado (“Me alcanzó de improviso...”) un tú, esperando “una mirada libre/ que contenga un desnudo”, un tú denostado, como el de quien cree ser “ánade real” y no es más que pato de “pasos encharcados”, un tú que no estás a la altura de mi riesgo al arrancar unas flores a través de una valla de espinos, un tú a quien concedo mi protección, un tú que quizá te mereces un poema, un tú por quien quizá valga la pena hacer ciertas locuras, un tú que no te despeinas como se despeinan las cogujadas, un tú que impones distancia por miedo y en consecuencia te pierdes la plenitud, un yo que te dejo : “lo siento–/ a cierta distancia”.

Es un personaje interesante y complejo, el de este libro: rodeado del deseo, vigilante ante el deseo del otro, únicamente fácil cuando se trata de la amistad, esa otra forma del deseo. Así en el delicado y maravilloso poema que se dedica a Mónica, ave de alto vuelo insospechado.

En suma, como en el adagio antiquísimo, *De te fabula narratur*: están hablando de ti, lector y lectora, lectora y lector. Marga Blanco Samos se atreve a hablar de nosotros todos mientras habla de ella. En otras palabras, más precisas: el personaje poético que ha inventado, al no mirar nunca desde fuera, al no arrogarse ninguna clase de autoridad, puede deshacer todos los castillos de ilusiones que se le presentan: normalmente esos castillos de naipes son masculinos, pero eso no es culpa de la poeta, ni le importa gran cosa; en cambio sí que le importa quedarse con unas solas palabras verdaderas, como dijo el otro poeta. ■



Por un cine distinto

Román Gubern
Val Del Omar, cinemista
Diputación de Granada. Granada, 2004

Pablo Valdivia

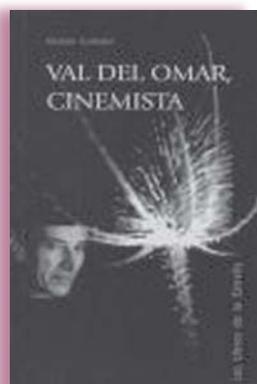
ción de Granada, 2004), en el que Román Gubern realiza un ilustrativo recorrido por la vida y la obra de este artista granadino nacido en 1904: *Heterodoxo en lo técnico, en lo artístico y en lo ideológico, en su ambición trascendental y en su lenguaje a veces hermético pareció querer prolongar algunas ambiciones de los alquimistas —como Raimundo Lulio— en la era de la tecnología audiovisual y electrónica.*

Patentó diferentes aparatos que supusieron una innovación importante en la técnica de la reproducción del sonido y la imagen. Participó en las Misiones Pedagógicas de las que en el libro aparecen algunas fotografías tomadas entre el público asistente a las proyecciones y que representan el testimonio de un país hundido en la miseria. La estética de su obra *Aguapejo Granadino* y proyectos como la *Tactilvisión*, con la que proponía que el espectador se adentrara en un nuevo ámbito de posibilidades audiovisuales donde todos los sentidos tuvieran cabida, sirven de ejemplo e ilustración del interés de este artista heterogéneo que lo llevaría a la creación del primer laboratorio experimental de electroacústica de Radio Nacional de España en 1949. Desgraciadamente sus innovaciones técnicas nunca llegaron a tener el apoyo necesario para que se extendieran y generalizaran, por la incompreensión y el desdén que sufrió, como Ramón Gubern nos explica en su libro: *De manera que los sistemas visionarios de Val del Omar, que tenían como epicentro al espectador, encontraban dificultades por su complejidad técnica, y aquellos que podrían reducir los gastos de las industria topaban con la cerrazón de los burócratas.*

En Val del Omar encontramos un pensamiento muy elaborado en torno al problema de un mundo, el de principios de siglo en España, donde el artista intenta buscar una salida al enfrentamiento entre el ámbito de lo espiritual y el de lo material. Val del Omar formulará una reflexión de reminiscencias místicas en la que puede rastrearse claramente la lectura de San Juan de la Cruz, cuando acuña términos como el de la *meca-mística* que él mismo definirá como un proceso en el que: *Hay que vivificar la constante atracción por el Misterio y nuestra situación y tendencia hacia la Unidad [...]*

Cierra el libro un apéndice con esclarecedores testimonios de José Val del Omar que nos aproximan al pensamiento de este artista. Gubern nos acerca a un hombre que fue coetáneo de Buñuel y Lorca, en el que late una preocupación fundamental por llevar el cine más allá del mero producto industrial en serie y de consumo que mandaba en Hollywood. Val del Omar proponía un discurso cinematográfico que inspirara a los espectadores para que ellos mismos encontrasen su lugar en el mundo a través de la experimentación. Como el propio Val del Omar afirmó: *Nuestra misión es abrir caminos al hombre. Esa es su osadía, un reto que aún tiene plena vigencia en nuestro tiempo.* ■

El cine es el arte supremo de la experiencia, declaró José Val del Omar en una entrevista de 1928 en la que reivindicaba para sí mismo el calificativo de *cinemista* al modo de *alquimista*. *Val Del Omar, Cinemista* es el título del libro número veintidós de la colección *Los Libros de la Estrella* (Diputa-



nsólita y poderosa la escritura de Belén Gopegui en *El lado frío de la almohada*. Porque rompe con toda la complaciente gazmoñería de la novela en España, hoy; no hace viajes a Nueva York ni aleja hacia la historiografía más o menos republicana el compromiso intelectual del escritor. No secunda el amarillismo, el progresismo, el quintacolumnismo que tanto poeta, cantor y novelista hoy han puesto de moda. Sino que los boicotea, toma al asalto los mecanismos y aparatos que los poderes de clase disponen para sus intelectuales orgánicos, los ocupa, y ahí escribe, subvierte y vuelve contra esos poderes y su violencia el arma de la escritura y la literatura.

Acaba de cometerse un asesinato, uno más de la cotidiana y “creciente inseguridad” ciudadana “de Madrid”, que los aparatos de reproducción ideológica no dudan en tratar como un “ajuste de cuentas” entre “bandas rivales”. Pero no. Con inteligencia precisa, *El lado frío de la almohada* da la vuelta a los registros que para el caso ofrece la ideología literaria oficialista, no cae en su trampa, y los lanza contra los intereses que los produce: en la práctica escritural, no habrá ninguna novela sentimental, de amores y sexo, ninguna de policías y detectives, ninguna de espías, ninguna de agentes especiales ni “con licencia para matar”, sino la novela de las personas implicadas en un crimen de Estado, en un asesinato político.

En efecto. El asesinato de una “individualidad colectiva” (y en su persona, de una “colectividad individual”), que el capitalismo salvaje en su fase imperialista de globalización organiza y ejecuta a diario e impunemente, esto es, legalmente, en defensa de sus objetivos políticos puestos al tablero para defensa de sus intereses económicos internacionales, ya ocurra aquí, en Madrid, o en Cuba, siempre ocurre entre nosotros. Esto es, el terrorismo de Estado del internacionalismo del capital. ¿Por qué habrá olvidado esto el pensamiento y aun mucho más el pensamiento marxista? Y a ver, ¿quién se atreve? ¿quién escribe, hoy, aquí, quién, sobre los cadáveres de los crímenes y asesinatos del sistema de explotación y acumulación y extracción de plusvalía por parte del capital a cambio de vida? A ver, ¿dónde la literatura política de ataque y subversión de toda la literatura sumisa y al servicio del capital, como la que hoy domina en España? ¿Dónde esa literatura insólita que materialice por escrito (y no es redundancia) el servilismo de nuestros intelectuales, incluso más, el servilismo de los intelectuales “de izquierdas” que sin embargo escriben encuadrados a las órdenes de los poderes de clase de la burguesía capitalista nacional e internacional?

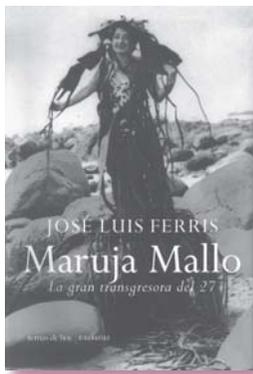
Hela aquí, *El lado frío de la almohada*, una novela política. Novela de la lucha de clases de “las individualidades colectivas”, personificadas en “Cuba y su revolución” y en los cubanos revolucionarios junto a sus “compañeros de viaje” (Sedal, Arrieta, Laura Bahía, Mateo Orellán), frente al capitalismo y sus agentes contrarrevolucionarios (cubanos de Miami, “agregados” políticos norteamericanos en España) igualmente personificados. Escrita, novelada esta materialidad política y esta personificación históricas de la lucha de clases, precisamente cuando la revolución última que hoy queda en el mundo todo, “la revolución cubana ha dejado de ser heroica” y el marxismo, el pensamiento y la acción marxistas andan mucho más que traicionados, rendidos y cautivos, comprados, derrotados, desarmados, y vencido el proletariado. Cuando en el mundo universo del capitalismo globalizado no hay fantasmas que ya lo recorran excepto los que su propio terrorismo económico y político produce, e igual también como queda demostrado, los fantasmas de su propio terrorismo ideológico, puestos descarnadamente al “frío” de la intemperie intelectual por esta novela poderosa e insólita de Belén Gopegui. ■

Una novela comprometida

Belén Gopegui
El lado frío de la almohada
Anagrama. Barcelona, 2004

José Antonio Fortes





El caso de Maruja Mallo

José Luis Ferris

Maruja Mallo: La gran transgresora del 27

Temas de Hoy, Madrid, 2004

Fidel Villar Ribot

literatura, había cine, música, pintura, etc. Carecemos aún de estudios pormenorizados para poder ofrecer un cuadro contextualizado en su más amplia dimensión de un grupo humano insólito en nuestra cultura. Pero nos encontramos en buen camino.

En esa perspectiva de completar las tan lamentables carencias se presenta ahora esta precisa biografía de la pintora Maruja Mallo, obra del escritor alicantino José Luis Ferris (1960) que, no hace mucho, nos daba una reveladora y también necesaria biografía de Miguel Hernández. La intención de José Luis Ferris queda bien patente: «No es que uno escriba contra el olvido, contra la soledad o la pura ingratitud. Se escribe por instinto y lo demás sucede. Lo importante es que al instinto se le cruce en plena carrera una historia palpitante, un estímulo que lo detenga de pronto, lo despierte del ensueño y lo arrastre a su guarida para que escriba durante meses o años, días y noches, pulso a pulso, contra la desmemoria o la simple deslealtad».

Maruja Mallo nació en Viveiro (Lugo) el 5 de enero de 1902. Su padre, Justo Gómez Mallo, fue un inspector de aduanas natural de Madrid y su madre, Pilar González Lorenzo, una viguesa de hondas convicciones tradicionales. Ana María Manuela Isabel Josefa —tales fueron los nombres que se otorgaron en su partida de bautismo— tuvo cinco hermanos, de los cuales, el último fue el conocido escultor Cristino Mallo.

La errancia familiar —por culpa del cambio de destino paterno— lleva a Maruja Mallo a Tui, Corcubión, Gijón, Avilés y Madrid —a partir de 1922. Es entonces cuando la pintora ingresa en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. El 11 de setiembre de ese año le es reconocido el acceso. Y el dato no es baladí ya que se trata de la única mujer en entrar en tan sesuda y machista institución. Allí confraterniza con algunos habitantes de la residencia de Estudiantes: Federico García Lorca, Luis Buñuel y Salvador Dalí. Fueron años de intensa relación que no estuvo exenta de transgresiones privadas y escándalos públicos. Estaba claro que la sociedad española se hallaba anclada en un mar de valores rancieros y atufados de incienso —por otra parte, como siempre— mientras que el mundo intelectual iba por otros derroteros muy distintos. En España los prejuicios han solido estar frente al talento.

En 1924 Maruja Mallo conoció a Rafael Alberti. Fue una tarde con motivo de un recital de Federico García Lorca y de la inauguración de la Exposición de Artistas Ibéricos. De 1925 a 1930 Maruja Mallo y Alberti mantuvieron una tumultuosa relación amorosa.

En torno a este asunto José Luis Ferris acierta a ofrecer uno de los primeros retratos públicos del carácter del poeta gaditano que viene, por fin, a desmitificar las supuestas bondades del poeta, instauradas por cierta ala de la izquierda cultural de gratuita glorificación. Alberti borró del mapa la figura de Maruja Mallo en un proceso sucesivo de ocultación; algo similar a lo que hizo luego con su esposa María Teresa León desde que ésta desarrolló la enfermedad de Alzheimer.

Maruja Mallo fue descubierta como pintora por Melchor Fernández Almagro, quien se la presentó a Ortega y Gasset, accediendo así a la Revista de Occidente en 1928 e inaugurando su relación con la Escuela de Vallecas. Coincide con el desarrollo de su esplendor surrealista. En 1933 —año de la muerte de su padre— obtiene la cátedra de Dibujo Libre y Composición en el Instituto de Arévalo. Y durante 1935 vive un apasionado romance con Miguel Hernández, fruto de cuya rela-

ción le surgió al poeta de Orihuela la idea final de un libro clave en su trayectoria: *El rayo que no cesa*, publicado ese mismo año por Manuel Altolaguirre en su colección Héroe.

Cuando estalla la Guerra Civil Maruja Mallo se encuentra en Vigo y ha de trasladarse —vía Lisboa y contando con la colaboración de Gabriela Mistral— a Buenos Aires, gracias a una invitación de la Asociación de Amigos del Arte, a donde llega el 9 de febrero de 1937. Y allí estará hasta 1961. Mientras, realiza viajes a Chile, Uruguay, Brasil y Nueva York.

Desde España tornó a Argentina en varias ocasiones, pero en 1965 se establece definitivamente en Madrid. Aunque su soledad es aterradora: casi todos sus amigos están ya muertos y entonces se encierra en su memoria: «La memoria es la conciencia de la historia, la conciencia de uno mismo. Lo que queda en definitiva».

Los largos últimos años de su vida los pasa recluida en una habitación de la clínica geriátrica Menéndez Pidal donde un cúmulo de enfermedades le van minando la salud. «Maruja apenas tenía otra ocupación en aquellos momentos que departir a solas con las maravillosas criaturas del vacío». Y allí murió el 6 de febrero de 1995. Las cenizas de su cadáver tornaron a su Viveiro natal. En suma, una vida intensa para una pintora singular —aún por descubrir en su auténtica dimensión— que, como otras pocas mujeres de la época, vinieron entonces a transgredir la monotonía cultural y social. ■

El hecho de publicar el primer libro es un acontecimiento emocionante y único en la vida de un escritor. Es, sobre todo, el inicio de un camino que a Nieves Chillón se lo auguro muy fructífero, con sólo atender al que ha sido ya capaz de recorrer con estos sus primeros pasos. Desde que leí algunos poemas que Nieves Chillón fue publicando en revistas granadinas y diversas obras colectivas, supe que tiene eso que tópicamente llamamos “aliento poético”: que tiene sabiduría en el trato con las palabras y sensibilidad para hacer que las palabras nos hablen subterráneamente de otra manera, que nos hablen poéticamente y al mismo tiempo que cambien el sentido de lo que percibimos y nuestra mirada sobre las cosas y nos digan aquello que no podemos decir sino con esas justas palabras.

La poesía es una manera de mirar la vida. Así que un poeta, como un fotógrafo, tiene que saber lo que quiere mirar, pero también tiene que saber mirar. Un poeta tiene que saber asomarse a la ventana, al mundo “exterior”, pero su mirada, a la vez, ha de ser personal. Ha de saber mirar desde sí mismo. Muchas veces el “exterior” que mira un poeta está en su interior, está dentro de sí mismo. Nieves Chillón se mira a sí misma y mira a su alrededor “desde fuera”, como si tuviera una cámara asomada a una ventana, una cámara con una lente especial, con un “filtro” diría ella, “a veces violeta, a veces sensual”, que le permite adentrarse en lo que el mundo nos oculta y en lo que se esconde dentro de nosotros.

Saber mirar es detenerse y observar, buscar lo que hay por debajo de la imagen, reflexionar sobre lo que vemos. El poema es un mundo simbólico que lo que quiere es transmitirnos determinadas sensaciones que nos ayuden a ver de otra manera, que nos digan algo nuevo. Un poema no vale si no cambia de algún modo nuestra percepción de las cosas, si no nos araña por dentro. Muy bien sabe Nieves Chillón que las palabras son como una caja de resonancias y al abrirse dejan oír los sonidos y las imágenes que guardamos en nuestro interior, dentro de nosotros mismos. Que la poesía, como venimos diciendo, nos habla con imágenes se hace patente una vez más en esta *Hora violeta*.

Saber mirar es detenerse y observar, buscar lo que hay por debajo de la imagen, reflexionar sobre lo que vemos. El poema es un mundo simbólico que lo que quiere es transmitirnos determinadas sensaciones que nos ayuden a ver de otra manera, que nos digan algo nuevo. Un poema no vale si no cambia de algún modo nuestra percepción de las cosas, si no nos araña por dentro. Muy bien sabe Nieves Chillón que las palabras son como una caja de resonancias y al abrirse dejan oír los sonidos y las imágenes que guardamos en nuestro interior, dentro de nosotros mismos. Que la poesía, como venimos diciendo, nos habla con imágenes se hace patente una vez más en esta *Hora violeta*.

Una mirada

nueva

Nieves Chillón

La hora violeta

Ayuntamiento de Granada. Granada, 2004

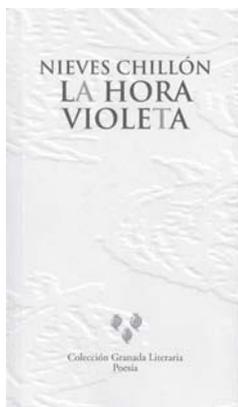
Ángeles Mora

La primera parte del libro se abre con una cita de Eliot de *La tierra baldía*. “A la hora violeta, a esa hora de la tarde que nos empuja/ hacia el hogar y el mar envía al marinero a su casa”. Ya el título, *La hora violeta*, arrancado de esa cita, además de traernos la imagen y el aroma de una flor y de los colores del atardecer, nos trae el recuerdo de Eliot, el poeta al que tanto debe una cierta tradición poética española de la que Nieves Chillón sin duda ha bebido y asimilado para ahora iniciar su aventura poética. Una aventura que nos lleva por el camino de los símbolos y de un lenguaje suavemente surrealista, a buscar de otra manera el sentido de la vida, a pensar una vez más, como en el primer poema, en la melancolía de todo lo que termina, en la tristeza de una calle sola, sin nosotros, convertida ya en sólo “barro sin memoria”. La ciudad cobra vida en relación con sus habitantes, en su relación con nuestra vida. Y nosotros nos sentimos huérfanos cuando la imaginamos sola, cuando nos damos cuenta de que al dejar atrás nuestros pasos es la imagen de la calle vacía, que aún recuerda nuestro cuerpo, la que nos deja solos, la que nos hace sentirnos solos, como si fuera la calle la que nos abandona y no nosotros los que siempre estamos obligados a caminar hacia otro lugar: “Y yo me iré/ y seguirán los pájaros cantando”, decía Juan Ramón. Aunque lo que Nieves nos quiere revelar se parece más a la desolación de aquel niño que se perdió en un parque y entre sollozos le pregunta al guardia que se le acerca: ¿Sr. guardia, no ha visto usted a una mamá sola sin un niño como yo? Me parece fantástica esa imagen del primer poema del libro: una calle mojada por la piel del agua de una lluvia que quizá ha cesado ya y los charcos como inquietos ojos boca arriba mirando y reflejando la mirada de la luna. Cuando esos charcos se sequen convirtiéndose en barro ya habrán olvidado el reflejo de un cuerpo que se aleja y se convertirán en ojos ciegos, solos, sin memoria. Lo mismo, o casi lo mismo, podemos decir de otro magnífico poema dedicado al mar, a un mar de “encandilado ojo” que se apaga a la caída del crepúsculo: “la lágrima amarilla –precipitándose”, un mar que descubre al fin también su ceguera de horizonte. Hay otros ojos en estos primeros poemas del libro, otros ojos que miran: son “los ojos ceniza del asfalto”. Hay muchos ojos sueltos por este libro de la mirada, la ciudad y sus alcantarillas (“Venecia subterránea de canales agónicos”).

En otro sentido quiero destacar, pues me gusta especialmente –tal vez por el juego literario que esconde–, un pequeño poema amoroso que “sucede”, por decirlo así, en otro paisaje urbano y que nos habla también de soledad y deseo: “Los trazos imperfectos de un paisaje...” Es llamativa así mismo la imagen que encuentro en otro de los mejores poemas del libro “...las palabras/ como pequeñas nubes huérfanas,/ lloviéndose”. La primera parte termina, después de pasar por la atmósfera baudeleriana de “la languueur”, con dos poemas que nos hablan del amor y del desierto desde un simbolismo surrealista y exótico.

La segunda parte que se titula “Fotografías” la forma una colección de nueve poemas, nueve instantáneas de una sugerencia, belleza y lucidez magníficas. Imágenes que la lente violeta o sensual de Nieves Chillón deja en la retina de otros ojos, los nuestros (“Es tarde de domingo, las muchachas/ impregnan con su olor a alcoba abierta/ las solitarias plazas...”) como melancólicos o dolorosos trozos de su laboratorio particular, su “Cuarto oscuro” desde donde asistimos al espectáculo ensimismado de quien se mira en el fondo del vaso hasta beberse sus ojos con el último trago: “a pesar de que siempre ve otros” en ese turbio espejo que le rompe el rostro en mil pedazos. Y es que también el lector se mira en el poema, tantea en la oscuridad como esa mano fría que hurga en la oscuridad del armario o de la vida: “Esos dedos sin ojos se deslizan/ como poniendo en orden el silencio,/ y con un hilo de luz/ palidece el papel, su infantil rostro,/ sin esperar indulto/ ni manera posible de escapar al olvido.”

Así nos asedian estos poemas que componen *La hora violeta*. Poemas que Nieves Chillón escribe en voz baja, diríamos, ese registro que siempre prefiero. ■



Incluso para el lector más avezado supone una alegría el descubrimiento de algún autor raro, situado en los márgenes del mercado editorial o sin aparecer apenas en los manuales académicos, cuya sorprendente seducción nos acerque al territorio imprevisto de la creación más pura y necesaria. Así, en 1986, la editorial Seix Barral

publicaba en un volumen dos textos, que la crítica calificaría como ficciones autobiográficas, de Unica Zürn (Berlín, 1916-París, 1970), una artista alemana con reconocimiento de culto en el enclave intelectual parisino de los surrealistas de posguerra. *El hombre jazmín* era un doloroso testimonio acerca de las impresiones de una esquizofrenia que la acabaría conduciendo al suicidio; *Primavera sombría* era una pequeña *nouvelle* morbosa, introvertida, prodigiosa, donde una niña, entre sus diez y doce años de edad, descubre su sexualidad en un orbe doméstico compuesto de talismanes y secretos hasta alcanzar frente a un mundo externo hostil y adusto la adoración amorosa por todo aquello que salva, eleva e ilumina. El milagro, pese a la aflicción, es concebible a través del juego y del sueño, la posibilidad de amar reside intensa en quien ama sin esperanza, y el misterio acecha ante un ser humano rodeado de unos peligros que fulgen con su encanto perverso frente al tedio rutinario y encorsetador.

Esta atractiva mujer fue la musa y compañera, desde 1953, de Hans Bellmer, escritor y pintor surrealista, constructor de grandes muñecas articuladas y responsable en el Diccionario de Breton y Eluard de términos como canica, deformación y muñeca. Unica Zürn expondría durante los años 50 y 60 en Berlín y París sus dibujos oníricos y sus textos poéticos de hechicera capturando la atención de artistas como Man Ray, Max Ernst, Michel Leiris o Henri Michaux, traduciendo su obra al francés de forma póstuma. La editorial Siruela, antes de reeditar el díptico mencionado, ha tenido el acierto de dirigirse a la misma traductora, Ana María de la Fuente, para publicar una selección de los breves cuentos que entre 1949 y 1955 viesen la luz efímera en diversos periódicos berlineses. Como acertadamente subraya la compiladora y prologuista, Cecilia Dreymüller, nuestra autora se separa de sus coetáneos Max Frisch o Heinrich Böll pues “no era una cronista de su entorno, sino una soñadora de mundos, y a este ámbito incorpora la elaboración de los recuerdos”.

Si en esa obra maestra que es *Primavera sombría*, Unica Zürn puede reclamarse heredera del Novalis más nocturno, o el Büchner de Lenz rozar su lado más enfermizo, los resplandecientes relatos que componen esta ajustada selección nos recuerdan en su conjunto a las viñetas más enigmáticas del Robert Walser de *Vida de poeta*. Los héroes, muchas veces niños y adolescentes, de este universo íntimo resultan tocados y trastocados por la manifestación de lo maravilloso, y esa suerte de epifanía que traspasa sus hondas querencias dinamita desde dentro en silencioso estallido los corazones de unos seres que desean suspender el deterioro del tiempo. En el cuento que da título al libro una trapezista ambulante y un dorador de cúpulas se recortan en el cielo para provocar el asombro y el aplauso de su público; las niñas cautivadoras de estas aventuras que pugnan por encantar lo real (“Sibby Patzke es una hechicera”, “Una niña en primavera”, “La admiradora”) nos remiten al país azul de Marcel Schwob, y cuando crecen (“Primera experiencia”, “Idilio en la rue Mouffetard”) podemos vincularlas con las criaturas del primer Capote. Asimismo conoceremos la plenitud de “Una mañana de domingo” y la pequeña Gina nos alegrará el espíritu “cuando los ojos lanzan preguntas como flechas”. Se trata, en fin, de sucesivas, y a veces heridoras, declaraciones de amor con que su autora nos brinda generosa la hermosura que llevaba dentro. ■

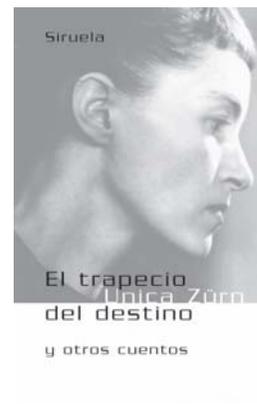
Hechicera y soñadora

Unica Zürn

El trapezio del destino y otros cuentos

Siruela. Madrid, 2004

Gustavo Casín





Una pureza femenina original

Maram Al-Masri

Cereza roja sobre las blancas

Colegio de Arquitectos Técnicos. Murcia, 2004

Javier Marín Ceballos

asumió la edición y distribución el Colegio de Arquitectos Técnicos de Murcia, cuyo catálogo es uno de los más exquisitos y cuidados del panorama editorial español.

Como dijo Salman Rushdie en su toma de posesión como presidente del Pen Club International, *los escritores pertenecemos a un país común, sin fronteras*, y ese país lo construimos día a día con la escritura y con nuestro convivir contemporáneo. Con Maram nos une precisamente eso: la escritura y lo contemporáneo. Su modernidad e interés artístico pertenecen a los nuevos tiempos. Maram aporta una libertad, simplicidad y descaro tan poco habituales en la poesía árabe que, en muchos sentidos, es revolucionaria, pero sin dar la espalda en ningún momento a la cultura de la que forma parte.

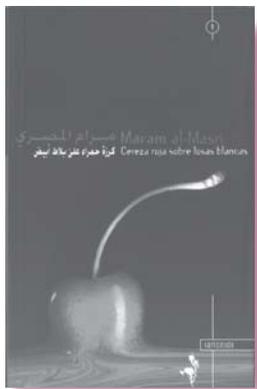
Su lenguaje se aleja tanto de la grandilocuencia y de la retórica que automáticamente entra en conflicto con muchos de los tradicionalistas árabes que no pueden aceptar que llamemos poesía, por ejemplo, a un texto sin rima.

Maram escribe su poesía como si se tratara de un diario, recreándose en los detalles íntimos, en las pequeñas y grandes cosas de todos los días, en las victorias y en las cobardías; haciendo que el amor, o el desamor e incluso el dolor, se representen fragmentados, abarcables, cotidianos. Maram escribe con una transparencia que incita a la recreación en la desnudez (que nunca cansa), pero también a la honestidad y a la valentía.

Maram no sólo se adentra en la poesía amorosa con sensualidad, inteligencia y misterio. Entra hasta el fondo en el combate incruento por una poética abierta, por la libertad de las formas, batalla en la que se encuentra también el gran poeta Sirio, nacionalizado libanés, Adonis, considerado uno de los renovadores de la poesía árabe contemporánea.

El propio Adonis escribe sobre Maram en la solapa de este libro: *Dos cosas me atan a la escritura de Maram al-Masri: la primera reside en que da una forma lingüística a su femineidad vivida e imaginada, en su perceptible pureza original, y que en esferas de palabras, sentimientos e impresiones, se desliza a rienda suelta, desbocada, por los laberintos del sexo. La segunda es que todo lo anterior lo traduce con una escritura como si surgiera antes que el arte, como si fuera un mero informe o un proyecto, como si la escritura fuera una cuestión orgánica y no técnica. Lo traduce con la pasión de un estilo cotidiano, sencillo, cálido, incontenible, que a punto está de chocar con su cuerpo, pero que casi se detiene al borde del lenguaje.*

Es muy difícil decir algo sustancioso sobre Maram Masri que no esté contenido en este revelador texto de Adonis. Y además, no es necesario. Para eso está el libro *Cereza roja sobre las blancas*, que ella ha concebido como un 'libro total', como un solo poema dividido en 106 fragmentos sucesivos. ■



Maram Al-Masri es una poeta ya muy vinculada a Granada. De hecho, la edición española de *Cereza roja sobre las blancas* que inaugura la colección de literatura *Lancelot*, está traducida por el granadino Rafael Ortega, y además, llevó inicialmente el sello de la editorial granadina Comares, aunque finalmente

El epígrafe de Garcilaso («No me podrán quitar el dolorido / sentir, si ya del todo / primero no me quiten el sentido») en *Son de Sombra* (Granada, 2004) de la poetisa granadina Esperanza Clavera sintetiza de una forma precisa el contenido de este poemario. Con una inequívoca y fundamental sinceridad se desarrolla

el motivo primigenio de toda lírica: el amor. La ausencia de éste conduce a la desierta soledad y a la nostalgia, es decir, al regreso («nostos») y al dolor («algos»). El hablante lírico se debate entre la propensión a la tristeza (melancolía), que surge por la amarga satisfacción de haber experimentado el goce del amor, y la frustración de una promesa incumplida. Esta insatisfacción, provocada por el hecho de que «Está el amor perdiendo la partida», lleva provisionalmente al desaliento: "Se oscurece la tarde y los vencejos / tejen su laberinto sin salida".

Pero el amor es también pasión inagotable, sublime contradicción, vida plena que no renuncia a una continuidad perdida: "Navégame por los sombríos cauces / hacia la luz nacida en otra aurora". Como forma de comunicación concreta, el amor lucha contra la desunión impuesta por los desastres del tiempo y en esta contienda los antagonistas tratan de armonizar las tensiones: «Volvimos a enlazar batalla y calma». La pérdida de todo lo que amaba y era razón de su existencia ha inmunizado al hablante lírico contra los cambios de la fortuna. Y es esta carencia de un amor intenso lo que lo conduce, en los versos que cierran este poemario, a tomar conciencia de la irremediable soledad provocada por el desamor: "te amé, me amaste, fue el amor intento / de traspasar la soledad cansada / Lluve. Es invierno. En fría madrugada / transcurre el miedo con su paso lento".

El señor de Plandolit, en el poemario del mismo nombre, representa el ideal amoroso a realizar. Su noble imagen simboliza el arquetipo de la perfección humana. El amante, sumido en la soledad y el silencio, aspira a unir su destino al de Plandolit y a superar todas las barreras que imposibilitaban su pasión: "Desde el temor de la visión emergen / la soledad del desamor, / los días del sonoro silencio, / el olvido y su daño". El amante, a pesar de los obstáculos que se oponen a mantener viva la llama de amor, no se deja intimidar. Y para ello invoca a un hechicero que encarna los deseos y miedos del que se afana en la recuperación de una emoción perdida. El rescate del amor no llega a realizarse y el retorno tampoco supone el desenlace feliz de un ciclo, sino la privación de la pasión: "Cáliz repleto de ambrosía plena, / negror mistificado en alba pura, / círculo donde aguarda la condena".

Los poemas de Esperanza Clavera demuestran una penetrante sensibilidad y una gran capacidad de introspección. Sus versos brotan de un espíritu agitado entre impulsos contradictorios, entre una doliente conformidad y el refugio en un pasado de alegría efímera donde el amor nunca alcanzó su plenitud. Las imágenes de *Son de Sombra* y *El Señor de Plandolit* están basadas en la emotividad y no en la similitud objetiva. Predominan las figuras sinestésicas y antitéticas. De estas últimas habría que destacar la contraposición entre luz y tinieblas, dos correlativos inseparables que conforman una dualidad universal. ■

Lírica del desamor

Esperanza Clavera

Son de sombra

El señor de Plandolit

Bodonia. Granada, 2004

José Ortega



El místico de la Generación del 27

Gemma Suñé Minguella

La cruz abierta:
El presente infinito de Emilio Prados
Centro Cultural de la Generación del 27.
Málaga, 2004

Juan José Sotelo Vázquez

a la hora de entrar a fondo en el aspecto filosófico de la literatura por temor a deslizarse hacia un lenguaje ajeno a la estricta tarea filológica. La terminología o jerga filosófica en torno al Ser, el Tiempo y la Nada se hace entonces de uso exclusivo de los filósofos, quienes –al contrario de los críticos de formación filológica– no dudan en abordar la obra literaria y el arte en general para desentrañar su fundamento de conocimiento, su peculiar modulación especulativa. Sin filósofos que la aborden, queda así buena parte de la poesía española contemporánea parcialmente estudiada, desprovista de un análisis que no renuncie a la totalidad de sus planteamientos.

El estudio que aquí presentamos sobre Emilio Prados no incurre afortunadamente en esa renuncia. La poesía del místico del 27 despliega finalmente todo su alcance filosófico merced al trabajo de reconstrucción que elabora cuidadosamente la autora. Reconstrucción o arqueología de un pensamiento original y profundo que procede *de* y revierte *en* su obra poética, pero que también surge en otra clave de escritura: la de la pura reflexión especulativa. Rescatado de entre las numerosas notas y esquemas simbólicos dispersos en el material manuscrito de Prados, dicho pensamiento ha constituido el principal objetivo de la investigación de Gemma Suñé. El estudio de sus fuentes y relaciones, así como la organización y clasificación de las notas esclarecen finalmente el auténtico sentido de la obra de Prados, a menudo soslayado por impenetrable.

El ensayo se divide en dos partes: la primera dedicada a la articulación del pensamiento místico de Prados (que se prolonga también en poética), y la segunda centrada en la proyección de las pautas de ese mismo pensamiento en dos de sus libros más significativos: *Circuncisión del sueño*, de 1957 y *La piedra escrita* de 1961, libro éste último que el poeta calificaba como “la piedra de mis leyes”, al considerarla la formulación más ambiciosa y precisa de su idea del mundo y de la poesía. Al hilo de la lectura que nos propone la autora, vamos transgrediendo el supuesto hermetismo del lenguaje del poeta, ya que todo su fundamento simbólico tiene un correlato filosófico que lo cohesiona y esclarece.

Gemma Suñé ha sabido rescatarnos con este libro a Emilio Prados en toda su integridad: filósofo y poeta místico artífice de una filosofía que tiene valor por sí misma, como visión significativa del mundo y del ser humano. La *cruz abierta* que da título al ensayo es el nombre de esa visión significativa: según Prados nuestro ser y todo ser es *Unidad continua en movimiento* que integra morir y renacer. La dinámica del tiempo que tanto angustia a la conciencia se revela entonces como un mero subterfugio de la Naturaleza (*Physis*) para regenerarse y crecer permanentemente. No hay forma de perder el contacto con el Ser, explica Prados, porque somos y estamos en él; el fundamento de toda existencia es tejerse como proyecto inacabable del Ser Uno.

“El ser humano –escribe Prados– es un fenómeno de la Vida que aspira a ser la Vida entera”. Es el lenguaje de la mística, sin duda, pero hablado esta vez como apertura, como camino hacia ella. De ahí que su voz acabe siéndonos reconocible.

La publicación de este ensayo de Gemma Suñé dedicado a la filosofía de un poeta del 27 suscitará sin duda el interés de quienes, además de no resignarse a la imagen estandarizada de aquella generación, buscan en la crítica literaria algo más que convenciones heredadas.

Desafortunadamente, nuestros estudios literarios suelen inhibirse

Como comentaba al principio, este ensayo resulta especialmente recomendable para quienes buscan una lectura valiente y ambiciosa de nuestra poesía. En cuanto al resto, su poco explorada línea de investigación no debería dejarles indiferentes. ■

El libro de Kenneth Frampton, *Nueva York capital del siglo XX*, es mucho más que una simple guía histórica de la arquitectura de Manhattan. Para empezar, es una clase magistral acerca de Nueva York y del siglo XX, pero ante todo es una lección maestra sobre arquitectura. Sin embargo la obra conserva una extraña virtud, a menudo difícil de encontrar cerca de la palabra *magistral*: la facilidad, la accesibilidad de un estudio tan riguroso como ameno.

De la mano de Kenneth Frampton nos adentramos en una suerte de *comedia humana de la arquitectura de Nueva York*. Los capítulos, breves y concisos, nos desgranar acontecimientos, construcciones y estéticas continuamente relacionadas. Y a causa de su exposición apasionada nos parece, por momentos, asistir a una crónica novelada de la historia de la arquitectura antes que al profundo ensayo de uno de los mayores historiadores del siglo XX. La *Composite Era*, las obras de factura decimonónica de McKim, Mead y White, o la tradición de la escuela de Beaux-Arts se dan cita en el mito de la ciudad: la Nueva York visionaria, imaginada, caótica, decadente, gloriosa... Pero Frampton tiene un exquisito cuidado en presentar el nacimiento de los rascacielos como parte indispensable e indisolublemente relacionada de una tradición que arranca en modos y maneras del siglo XIX para desembocar en las vanguardias, en la imagen decididamente moderna de arquitectos como Mies van der Rohe. Asistimos así a una cara de Nueva York en ocasiones no tan conocida: contemplamos el art-decò, los zigurats, las operaciones urbanísticas de Central Park o los grandes puentes como quien contempla los actos de una gran obra de teatro. La construcción de edificios-ícono como el Empire State o el Chrysler se asemeja a la aparición estelar de los primeros actores dentro de una obra coral llena de secundarios de calidad excepcional. Otros edificios como el Seagram o el Guggenheim Museum marcan los nudos dramáticos más conocidos. Actos de una representación a veces superpuestos, a veces contradictorios, a veces olvidados, pero necesarios todos a la hora de intentar comprender y disfrutar de la abrumadora complejidad de la *capital del siglo XX*.

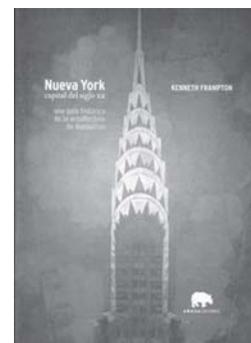
Mención aparte merece la parte gráfica que ilustra con maestría este recorrido arquitectónico por Nueva York. Las fotografías de Alejandro Muñoz Miranda consiguen trascender el tópico de la ciudad sin renunciar a su leyenda, a su arquetipo de ciudad a mitad de camino entre el cielo y el infierno. El resultado último de este conjunto de texto e imagen se mueve con soltura entre la guía de viajes, la novela americana y el ensayo arquitectónico, haciendo de ésta una obra riquísima de múltiples lecturas. Una obra imprescindible, brújula y mapa, para caminar por una Nueva York patrimonio ya del imaginario colectivo no sólo del amante de la arquitectura, sino de todo habitante del siglo XX. ■

Comedia humana en la arquitectura de Nueva York

Kenneth Frampton

Nueva York capital del siglo XX:
Una guía histórica de la arquitectura de Manhattan
Abada. Madrid, 2004

José Miguel Gómez Acosta





El cristal con que miramos

Mariluz Escribano Pueo
El ojo de cristal
Dauro. Granada, 2004

Francisco José Sánchez



La columna literaria, enriquecida por la obra de grandes maestros como César González Ruano, Romero Murube o Francisco Umbral, es, por naturaleza, un género esencialmente efímero. Precisamente, la mayoría de los artículos tienen una caducidad limitada por su anclaje a la actualidad y, debido a esta característica, pocos autores pueden permitirse el lujo de rescatar de su producción periodística algunas piezas verdaderamente dignas de formar parte de un libro que pretenda ser algo más que una recopilata de retales de distintos tonos y texturas. No obstante, hay quienes tienen la obligación de salvar del correr de los días esas minúsculas piezas literarias que condensan emoción y realidad, y este es el caso de Mariluz Escribano Pueo, catedrática de Didáctica de la Literatura de la Universidad de Granada, que acaba de publicar su segundo recopilatorio de artículos dentro de la novísima colección Viceversa de la editorial granadina Dauro.

Ya en el "Preliminar" de aquel primer volumen que contenía algunos de sus artículos (*Ventanas al jardín*, Granada, Colección Literaria Extramuros, 2002) justificaba la propia autora la necesidad de recopilar los artículos periodísticos para evitar que el olvido hiciese pasto de ellos: "El periódico, flor de un día, condena al ostracismo de las despensas y de los contenedores de papel reciclado todo lo que se ha escrito, de tal manera que el artículo envejece en un día, se llena de arrugas, y empieza a caminar por los senderos del olvido" (*Ventanas al jardín*, p. 7).

La columna de Mariluz Escribano, viene a ser, tal y como indica Remedios Sánchez, prologuista de este volumen, "severa y mordaz con las irracionalidades políticas del día a día, sarcástica con los excesos que utiliza el poder para hacer perversamente las cosas y tierna y afectuosa con los más desfavorecidos y con una naturaleza siempre en constante movimiento que ella contempla con la mirada lánguida y soñadora que la define en esos momentos" (p. 8). En efecto, Escribano Pueo, habitual en las páginas de *Ideal* desde hace más de treinta años, recoge en esta obra una selección de artículos publicados en este diario, de entre la ingente cantidad que componen su archivo particular y que no son sino una mínima muestra de la labor didáctica que la autora realiza desde su tribuna periódica. Nos encontramos con cincuenta y cinco artículos que, ajenos a su fin primigenio —comenzar y acabar en el periódico—, componen ahora una obra coherente y cohesionada, animada por una rara originalidad. Uno de los rasgos fundamentales de los escritos de Mariluz Escribano consiste en llamar la atención sobre temas comúnmente mirados de soslayo, que pasan desapercibidos, y que no suelen encontrar su hueco entre las páginas de los periódicos; Escribano nos ofrece en su obra una mirada aérea de esos temas cotidianos, fijándose en detalles menospreciados por otros autores, pero que en sus manos cobran un extraordinario lirismo. Su escritura evidencia el uso de una prosa poética elevada y a la vez cercana, crítica y al tiempo serena, capaz de arrancar el detalle sensorial de las más prosaicas realidades.

Temáticamente encontramos en *El ojo de cristal* reflexiones de los más variados asuntos que marcan nuestro día a día ("Digamos no" —referido a la guerra de Irak—, "Las miradas desoladas" —sobre la incompreensión a los inmigrantes—), de los problemas habituales de la ciudad de Granada, como es la frecuente, y cada vez más sangrante destrucción de su patrimonio ("La mugre" o "Réquiem por una ciudad"), de crítica a las actitudes de los políticos ("Consejero", "Corregidor" o "Bailando sobre los muertos", por poner tan sólo tres ejemplos), de homenaje afectuoso (el magistral "Hablemos de Tadea Fuentes", "Flores para Isabel", "Se llama Montijano" o "El regreso de Carretero") y de carácter poético ("Cinco mil amigos", "Un trocito de ámbar" o "Tiempo de creación").

En suma, la peculiaridad de esta autora —palpable en esta selección— radica en esa forma diferente de enfrentar los te-

mas. En pocas palabras, la característica clave de sus artículos es la sensibilidad acendrada que es capaz de conmover al lector, de guiar su mirada desde los titulares de actualidad, aparentemente fundamentales aunque finalmente olvidados, hasta lo aparentemente anecdótico pero verdaderamente importante: nuestras vivencias de cada día. ■

¿Es posible hablar de ecología desde la sencillez? ¿Lo es reivindicar una ciencia con alma? ¿Constituyen la belleza, el desinterés o la fragilidad de la vida humana cuestiones ecológicas?

Contestar afirmativamente a éstas y parecidas cuestiones supone el reto que se ha impuesto Joaquín Araújo, uno de nuestros autores más prolíficos en el campo de

lo ecológico-ambiental desde una variadísima y muy extensa producción (libros, artículos, programas de radio y televisión, documentales). No es este el lugar para presentar a un autor ya de por sí suficientemente conocido y valorado, no sólo en los ámbitos estrictamente ecológicos, ecologistas o proambientales.

Se trata de hablar de uno de sus últimos libros, que, una vez más, sorprende por la belleza con que está escrito y por la no convencionalidad de sus planteamientos. La obra, breve en extensión pero rica en sugerencias, no es un prontuario ni diccionario, ni glosario de términos propios de la ecología o del pensamiento ambiental. O no es sólo eso.

Constituye, antes bien, un encomiable y libre planteamiento de temas que desbordan las pretensiones habituales de un libro introductorio de ecología o medio ambiente. Así, aun cuando en el texto aparecen datos, informaciones o conceptos habituales del discurso ecológico-ambiental, igualmente aparecen otros que son una destacable y provocadora propuesta para entender lo ecológico desde una perspectiva más amplia y compleja. En ese sentido, Araújo continúa su esfuerzo por hacer más extensa, humana y humanística la visión con la que deberíamos abordar las cuestiones ecológicas. Esfuerzo que tiene en su conocida obra *XXI Siglo de la Ecología* (finalista del Premio Espasa de Ensayo) una muestra más prolija y previa.

En definitiva, nuestro autor, con brevedad pero también con intensidad, nos propone un ejercicio científico, y a la vez filosófico y literario, para navegar por las ricas aguas de lo ecológico ambiental mejor pertrechados. Obra ésta que puede resultar de interés tanto a los iniciados como a los que por unas razones u otras les interesa o apetece comenzar a navegar por estas aguas. Para unos u otros, este libro puede constituir un interesante puerto de amarre desde donde comenzar a reflexionar o continuar haciéndolo, sobre el entorno donde vive la vida, la fertilidad de la naturaleza, las culturas naturales, los bosques, la contaminación y el despilfarrero o tantos otros temas que no podemos glosar aquí pero sobre los que, dada la brevedad y belleza de estilo de la obra, en poco tiempo podremos conocer, pensar y opinar con mayor y mejor conocimiento de causa. *La ecología contada con sencillez* es una buena propuesta para que con poca pérdida de tiempo, un recurso que decimos tan escaso, ganemos infinidad de sugerencias de importancia vital. Vital para la propia vida, pero, en especial, para la vida humana. ■

Una sencilla propuesta para pensar en la ecología

Joaquín Araújo
La ecología contada con sencillez
Maeva. Madrid, 2004

Rafael Hernández del Águila



El hombre intranquilo

Joseph McBride
Tras la pista de John Ford
T&B. Madrid, 2004

José Abad

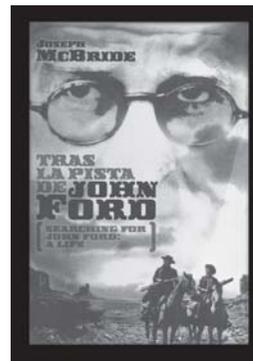
después de poner en el mercado español *Print The Legend: La vida y la época de John Ford* (de 1999), el excelente libro de Scott Eyman, haya sido la misma editorial T&B quien lance un nuevo acercamiento a un tipo escurridizo e inagotable, como individuo y artista. El título: *Tras la pista de John Ford* (2004). El autor: Joseph McBride, ya curtido en estas lides con trabajos previos sobre Howard Hawks, Frank Capra u Orson Welles y buen conocedor de la edad de oro del cine estadounidense.

En principio, el retrato se sirve de la imagen más difundida del cineasta: el hombre de extremos. Según quien hablara de él, John Ford era un "hijoputa" con una sensibilidad exquisita (el talento casi nadie se lo negó) o "un gatito disfrazado de león", como lo describió la actriz Olive Carrey, amiga suya. Según McBride: "podía ser el mejor hombre del mundo o el peor. Era capaz de la mayor de las generosidades y de la más depravada crueldad, a veces con la misma persona", marcando el carácter paradójico de quien sabía degustar las sugerencias de un crepúsculo en el paisaje límite del desierto o verse en la necesidad de, echando mano a los machos, demostrar quién es quien en la jungla voraz de Hollywood; el autor habla de un Ford dual y bromea a propósito de la existencia de un gemelo diabólico de éste. ¡Quién sabe! Personalmente pienso que el de despota ilustrado era el disfraz idóneo para un tipo introvertido dentro de la turbamulta hollywoodiense... O, es cierto, la máscara de una persona escindida, hijo de inmigrantes y deseoso de hacerse un hueco en el país de acogida, mientras idealizaba la tierra que se quedó atrás. Se ha acusado a Ford de patrioter; era un patriota, sí, pero con dos patrias, Estados Unidos e Irlanda, y un poeta constante y capaz de ahogar en alcohol sus contradicciones mientras magnificaba su alcoholismo hasta convertirlo en expresión de vitalismo y hombría. Estos contrastes fertilizan una obra más enigmática de cuanto se piensa.

Joseph McBride ofrece una de esas biografías dispuestas, si se terciá, a trazar la genealogía de los Feeney (John Martín Feeney es el nombre de bautizo de Ford), remontrándose hasta el siglo IV de nuestra era o a investigar el resultado de cierto partido de fútbol jugado por éste en su juventud. Más allá de esta desbordante (a veces, excesiva) información, el biógrafo muestra un juicio propio y profundo sobre el biografiado y su obra. Insiste en la formación autodidacta del cineasta, en la que la lectura ocupó un lugar eminente (incluso tuvo unos primeros escauceos como escritor de relatos del oeste, que no logró publicar) y subraya la influencia en su cine de su hermano Francis, que fue quien le dio una primera oportunidad; Ford confesó reverencia por David W. Griffith, primero, y por Murnau, después, pero se mostró más reacio a reconocer el débito contraído con su hermano; también importante fue la guía del productor Darryl F. Zanuck que ayudó al cineasta a conjugar temas importantes e historias atractivas, esto es, reflexión y espectáculo... Quedan zonas en sombra, por supuesto: su misteriosa contribución a la causa revolucionaria irlandesa en la fecha crucial de 1921, el auténtico alcance de su militancia en las filas izquierdistas en los años 30 (recuérdese que Ford contribuyó en la Guerra Civil española con la compra de una ambulancia para el ejército republicano) y los motivos del viraje hacia posiciones conservadoras, a veces ultraconservadoras, a raíz de su participación en la II

Guerra Mundial, mientras sus películas se teñían de un hondo pesimismo.

Ford fue un tipo contradictorio. Al igual que Yasujiro Ozu, otro maestro, creía en un código ético que traicionaba continuamente. Piénsese en el tema de la familia, sacralizada en sus filmes. Pues bien, la suya no era una familia ni perfecta ni feliz; él fue un mal marido y un padre ausente, a quien su hijo Patrick llegó a detestar. Su preocupación por los desahuciados y las minorías en general, que delatan el trasfondo católico de su ideario, es otro tema recurrente, pero en el día a día afloraba un cierto sadismo en su trato con los demás que si no lo satisfacía, tampoco corrigió. La dualidad propuesta como tesis de este libro recorre toda su filmografía; aunque cincuenta años de profesión den para mucho, para decir y desdecirse, es una buena clave de lectura. Los desdoblamientos abundan en el corpus fordiano y si comparo un par de títulos suyos por los que siento debilidad, recuerdo que en *El hombre tranquilo*, su alter-ego John Wayne encarnó a un tipo enérgico e íntegro (quizás el autorretrato ideal de Ford), mientras en *Centauros del desierto* dio cuerpo a sus demonios interiores, los del resentimiento, la crueldad y la perpetua insatisfacción consigo mismo... Por su magistral síntesis de poesía, comedia y tragedia, McBride declara que "Ford es lo más parecido a Shakespeare que tenemos [en Estados Unidos]". Nada que decir en contra. ■



«2666» es la última novela de Roberto Bolaño, escritor de vida breve pero apretada de viajes y experiencias. Nacido en Santiago de Chile en 1953, después de varios años en México y El Salvador a causa de los avatares políticos que todos conocemos, echó raíces en Barcelona a la que había llegado en 1977 y donde encuentra

El universo como laberinto

Roberto Bolaño
2666

Anagrama. Barcelona, 2004

Marina Moreno Lorenzo

amistades y apoyo en su labor literaria. Su temprana muerte, acaecida en 2003, le halla sin embargo preparado para tal contingencia e intentando asegurar el futuro de sus hijos con la publicación póstuma de esta obra, inacabada pero lo bastante avanzada como para permitir una comprensión que tampoco sería total de haber tenido el autor tiempo de concluir, ya que el misterio es fundamental en ella. Su estructura es cerrada en el sentido de que constituye un verdadero círculo vicioso, pues la parte final nos remite de nuevo a la primera y así hasta capturarnos en un interminable laberinto, metáfora del universo y del eterno retorno; pero abierta porque deja la posibilidad de que el lector forje su propio desenlace o, mejor, lo deduzca (no hay que olvidar la importancia de lo detectivesco en la obra de Bolaño) y porque permite y aun exige múltiples interpretaciones.

Las cinco partes que integran esta novela, aunque como sugiere el autor admitirían una publicación por separado, forman un conjunto que debe leerse en su totalidad. Bajo la búsqueda del escritor desaparecido se perfila un complejo mundo que aspira a la inalcanzable totalidad que es la meta de todo novelista: «La parte de los críticos» se coloca la primera y en ella se abre una pesquisa de cuatro profesores, tres hombres y una mujer (aquí el típico triángulo se vuelve cuadrado), en la que se mezcla la persecución del amor con la del misterioso Benno von Archimboldi. Vamos así atisbando una figura esquiva que como el Guadiana desaparece a veces bajo otras historias para reaparecer por fin en «La parte de Archimboldi». Entre estas dos se inserta «La parte de Amalfitano», protagonizada por un filósofo transplantado de Chile a Barcelona y de allí a Méjico, padre de la bella

.../...



Rosa que en «La parte de Fate» será rescatada por un periodista norteamericano y negro que aparece en la mítica Santa Teresa, trasunto literario de Ciudad Juárez, para investigar los extraños asesinatos de mujeres que se consignan con exactitud judicial en «La parte de los crímenes». La quinta y última, «La parte de Archimboldi», retrocede a la Alemania de 1910 donde nace Hans Reiter, el muchacho-alga que se convertirá con el devenir de los años en el arcano escritor que traerá de cabeza a los estudiosos de principios del siglo XXI.

La estructura narrativa es en efecto complicada, pero no tanto que estorbe a la claridad y sí resulta en cambio enriquecedora, ya que contribuye decisivamente a implicar al lector en la investigación. Se va tejiendo de este modo una trama en la que conviven montones de historias, algunas meramente esbozadas y germen de otros potenciales argumentos, como la maravillosa de Lalo Cura y su rosario de antepasadas solteras; otras trabajadas con esmero, como la del judío Ansky; hasta formar un tapiz erizado de posibilidades, una novela de novelas en la que el propio hecho de crear, de fabricar ya sea un cuadro, una obra literaria o una serie de crímenes se convierte en la base que sustenta todo el edificio.

Los grandes temas como el amor, el sexo, la violencia, la guerra, la locura o la muerte se amalgaman con otros característicos del autor, como el de los saberes curiosos, siempre homenajeados por Bolaño y aquí representados, entre otros, por las clases de adivinación o los tipos de algas, cuyos nombres exóticos se saborean como un vino.

Resulta en verdad ardua la tarea de reseñar brevemente un libro que sin duda hará correr ríos de tinta y será objeto de múltiples trabajos y tesis. (Mientras escribo estas notas me entero de que se le acaba de conceder en Barcelona el premio Salambó). Con todo, siempre es posible resaltar aspectos, como el simbolismo de los lugares (la obsesión por Méjico y el desierto de Sonora, el significado del fondo del mar y su relación con las islas griegas, guiños como el del castillo de Drácula o paradas en lugares emblemáticos como París, Madrid, Berlín o Londres junto a estancias en ciudades tan poco conocidas como Paderborn); la atracción de la locura (al menos dos de los principales personajes femeninos, y muchos de los masculinos, están claramente trastornados e incluso algunos se alojan en el manicomio) o la indagación sobre la violencia en diferentes grados y aspectos (desde inmotivadas palizas propinadas por personajes aparentemente tranquilos y civilizados, hasta torturas y asesinatos en serie pasando por violencia doméstica, venganzas y guerra).

Tampoco puede soslayarse la mención del dominio del lenguaje y su adaptación a la geografía. Según la situación, el carácter o la clase social del personaje varía la lengua de éste pero también la del narrador, lo que resulta menos habitual. Por ejemplo en «La parte de los crímenes», que se desarrolla en Méjico, la voz narrativa se identifica con el país narrado: «Esa misma noche el judicial José Márquez le confidenció al judicial Juan de Dios Martínez una conversación...» o «Desde hacía poco trabajaba en la maquiladora EMSA... que no estaba en ningún parque industrial sino en medio de la colonia La Preciada». Estas expresiones contrastan fuertemente con el castellano

estándar usado normalmente por el narrador y con el profundo lirismo de algunos párrafos frente a la precisión casi científica de otros.

Hay en suma material de sobra para la reflexión y el disfrute en este libro de lectura imprescindible que se enrosca sobre sí mismo en espiral icónico del universo reclutándonos ya para siempre como seguidores del inexistente Archimboldi. ■



Existen en la historia de la arquitectura grandes dibujantes que han dejado muestra diversa de cómo la representación gráfica de lo construido y su propia construcción han ido siempre de la mano. Es evidente que, como herramienta de trabajo, el dibujo arquitectónico ha ido evolucionando a la

par que lo hacían las ideas y se revolucionaban los conceptos. Una historia comparada de los dibujos medievales, renacentistas, barrocos o clásicos nos da una idea exacta de este cambio. Es así como, en ocasiones, el dibujo logra trascender de mero vehículo al servicio de la arquitectura y convertirse en un lenguaje autónomo, en una actividad intelectual. La arquitectura dibujada, denostada por muchos, reclama también su ámbito propio, su atención, dentro del debate arquitectónico. Su interés es evidente desde las primeras perspectivas del Renacimiento, hasta arquitectos como Piranesi, Schinkel, Ledoux o Boulée. Asimismo, dibujantes excepcionales como Aldo Rossi o Álvaro Siza convierten el dibujo en un modo de expresión 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. El dibujo se manifiesta como una actitud precisa ante los interrogantes, proporcionando una información que rebasa los límites de la pura objetividad, a la manera de un texto imperfecto del que ignoramos todas sus claves.

La obra *Dibujar Granada. La Gran Vía de Colón*, dirigida por Antonio Gómez-Blanco Pontes, es ante todo un libro de dibujos. En su introducción, Ángel Isac Martínez de Carvajal nos recuerda que el dibujo, al ser el lenguaje natural de la arquitectura, debe mantener una armonía perfecta con las ideas que expresa. De este modo, dibujar la Gran Vía no es sólo representarla objetivamente sino que significa además una reflexión sobre la arquitectura y la historia de la Granada moderna. Pero también consigue una cosa más este ejercicio ante el que nos encontramos: detener un momento, proporcionar la información veraz —el registro— no sólo de cómo se encuentra en el comienzo del siglo XXI esta actuación urbanística, sino de cómo se enfrenta a ella la disciplina arquitectónica. Al elegir la Gran Vía como objeto de estudio y representación, inevitablemente se toma partido a favor de un patrimonio, cambiando el rechazo que en su época pudo provocar en muchos intelectuales y arquitectos, para convertirlo en apuesta de conservación y puesta en valor.

La parte gráfica se adecúa a lo que se espera de un trabajo académico, aunque hay que señalar que se trata de modos de representación gráfica un tanto tradicionales, más propios de lo que fue la enseñanza del dibujo arquitectónico a lo largo del siglo XX que de las nuevas vías que se abren en la actualidad. No por ello carecen de interés estos dibujos, reflejo del imprescindible aprendizaje de los primeros años de formación del arquitecto. Con una calidad media más que aceptable, son notables dibujos como los del edificio número 29 de la Gran Vía (de Pablo J. Gutiérrez Calderón y Andrea de Juan Laorden), del número 20 (de Jesús Pérez Rivera) o del número 14 (de David García Sánchez).

De este modo, una vez más se hace patente la importancia de la Escuela Técnica Superior de Granada en la producción no sólo de arquitectura construida, sino de ideas y debate —o de dibujos en este caso— en una ciudad capaz de ofrecer, a lo largo de muy diferentes periodos, las cotas más altas de la producción arquitectónica. ■

Dibujo a comienzos del siglo XXI

Antonio J. Gómez-Blanco Pontes
Dibujar Granada: La Gran Vía de Colón
Universidad de Granada. Granada, 2004

José Miguel Gómez Acosta



Como artista neoconceptual total, no puedo renunciar a los asuntos mundanos y terrenales. Mi incisiva agudeza mental, mi sentido crítico, mis originales puntos de vista y mi facilidad para el pensamiento y la palabra han dado sus frutos: he sido fichado como contertulio en "Radio Tabarro", una pequeña emisora local que pronto me hará saltar a mayores metas.

Hoy debuto...

...VAMOS, QUE EL NUEVO PLAN DE URBANISMO LLEVARÁ EL PROGRESO Y LA PROSPERIDAD AL ÚLTIMO RINCÓN DE NUESTRO PUEBLO.

VEAMOS SI NUESTRO NUEVO CONTERTULIO ESTÁ DE ACUERDO CON EL SEÑOR ALCALDE. ¿ES ASÍ, FAUSTO? ¿CREES QUE LAS 12000 VIVIENDAS ADOSADAS REPERCUTIRÁN EN UN MEJOR NIVEL CULTURAL DE NUESTROS VECINOS?



SEPAN USTEDES QUE EL HOMBRE PRIMITIVO, GRITANDO SUS CONSONANTES, PRORRUMPIA EN ALARIDOS DE TEMOR REVERENCIAL Y DE RABIA ANTE SU ESTADO TRÁGICO, CONOCIÉNDOSE A SÍ MISMO Y RECONOCIENDO SU PROPIA IMPOTENCIA ANTE EL VACÍO.

YO SIMPLEMENTE EXPLORO LOS JUEGOS DE LA IDENTIDAD Y SUS LOGICAS CONSTRUCTIVAS, Y LAS INTERCONEXIONES LIMINARES ENTRE LO SIMBOLICO, LO ARTIFICIAL Y LO ORGÁNICO.



¿IMPO-TENCIA? ¿QUÉ INSINUA?



¡LO QUE EL SEÑOR ARTISTA QUIERE DECIR ES QUE ESTE PLAN DE URBANISMO SÓLO FAVORECE A LOS ESPECULADORES, Y QUE EL ALCALDE DEBERÍA DIMITIR!

LA SENCILLEZ FORMAL ES EL VEHÍCULO DE UNA CORROSIVA IRONÍA, UNA GEOMETRÍA CENITAL PERFECTAMENTE GEOMÉTRICA, AL ESTILO DE LA NATACIÓN SINCRONIZADA.

S-SÍ, ESO ES CIERTO, PERO NOS GUSTARÍA QUE TE CENTRARAS UN POCO MÁS EN EL TEMA...¿PODRÍAS ACLARARNOS UN POCO MEJOR TU INTERVENCIÓN, FAUSTO?



¡¡ESO!! ¡¡A VER SI NOS ACLARAMOS!!

¡SÓLO BAJO ESTE PANORAMA DE NARRATIVIDAD QUEBRADA, EN EL QUE SE SIENTE LA DESNUDEZ, SE MULTIPLICAN LAS LENGÜAS Y SE PARTICIPA DEL ALIENTO COLECTIVO!

¡LA NATURALEZA MISMA DE LA TAXONOMIA ESTÁ IMPREGNADA DE TRANSITORIEDAD! ¡TODA CLASIFICACIÓN LASTRA EL PESO DE LA ALEATORIEDAD SOBRE LA QUE SE ASIENTA ASÍ COMO DE LOS PARADIGMAS QUE LA

"CENSURADO EN LA RADIO MUNICIPAL Y EXPULSADO POR EL ALCALDE"...¡JE JE! ¡NO HAY NADA COMO APRENDERSE ALGUNAS FRASES DE UNOS CUANTOS CATÁLOGOS PARA ENGROSAR MI CURRÍCULO DE ARTISTA MALDITO E INCOMPRENDIDO!



¡¡NO IRÁ A DESNUDARSE, EL ARTISTILLA!!



¡UN PAR DE MUNICIPALES A LA RADIO, ENSEGUIDA!



