



27-28

2 0 0 6

el fingidor

revista de cultura

El poema del ángulo recto de Le Corbusier

Juan Calatrava

En septiembre de 1955, en un periodo en el que creó algunas obras maestras de la arquitectura del siglo XX (Ronchamp, Chandigarh...), Le Corbusier publicó un gran libro de arte, *Le Poème de l'Angle Droit*. En sus 155 páginas litografiadas, el poema propiamente dicho iba acompañado de dibujos y 19 litografías en color (compuestas a partir de maquetas de *papier collé*), resultando un gran fresco en el que poética, artes plásticas y arquitectura configuraban una especie de obra de arte total.

Le Corbusier consideraba a este libro como la síntesis de sus ideas en torno a las artes plásticas y la arquitectura, pese a lo cual no ha recibido hasta ahora esa atención que su autor reclamaba. De hecho, Le Corbusier siempre insistió en la

imposibilidad de separar su arquitectura, su obra plástica y su reflexión poética e hizo hincapié en la idea-eje de una *síntesis de las artes* que fuera más allá de la mera colaboración de las artes plásticas en la labor del arquitecto y asumiera la forma de una verdadera cosmovisión contemporánea. En 1946, en *L'espace indicible*, había hablado, además, de *acústica plástica*, cuestionando el tradicional privilegio del ojo en la creatividad artística. Del mismo modo, la propia arquitectura de Le Corbusier en los cuarenta y cincuenta resulta incomprensible si no se tiene en cuenta esta nueva dimensión poética: los murales de esmalte de Ronchamp o Chandigarh, la presencia de la música en La Tourette o en el Pabellón Philips, el no

realizado proyecto religioso-telúrico de la Sainte-Baume (en el que tenía que haber colaborado Fernand Léger, el pintor más estrechamente relacionado con Le Corbusier) o, finalmente, la Maison de l'Homme realizada en Zurich para Heidi Weber, son otros tantos jalones de esta inquieta búsqueda de una moderna *gesamtkunstwerk*.

En el contexto del cuestionamiento general de la razón ilustrada y de la fé tecnológica en los 40 y 50, *El Poema del Ángulo Recto* fue la obra en la que Le Corbusier volcó su renovado interés por la espiritualidad y el arte como compañeros inseparables del quehacer arquitectónico. Elaborado a lo largo de ocho años, ejemplo de esa *recherche patiente* que preconizaba, el espléndido despliegue literario-visual de sus litografías encierra toda una visión del mundo y del papel de la creatividad artística como descubrimiento de sus leyes profundas. Su geometría ya no es la estricta geometría euclidiana, sino otra mucho más cósmica y natural: el ángulo recto no es tanto los 90° cuanto el encuentro entre la vertical (el aire, lo ascensional, la lluvia, el hombre que se ha erguido para entrar en acción...) y la horizontal (el suelo, el nivel del agua, el hombre recostado y el mundo del sueño...). Le Corbusier organiza sus imágenes en secciones en las que, con un marcado interés por el pensamiento hermético y religioso, se desarrolla, en continuo diálogo entre imagen y escritura, una nueva épica: la del titánico esfuerzo del creador por sobreponerse a su carácter demediado, incompleto, dual, y producir un arte/arquitectura que sea conocimiento profundo y adecuación a las leyes básicas del universo.

Así, desde las primeras litografías sobre el «medio» en que se desenvuelve la acción humana hasta la exaltación final de la acción en el tema de *la mano*, el Poema recicla los grandes asuntos que habían ido apareciendo en la obra del suizo y se convierte en la quintaesencia de su pensamiento y, sin duda, en una de las grandes creaciones plástico-poéticas de los años cincuenta, que, por primera vez, se puede ver expuesta en la primavera de 2006 en Madrid (Círculo de Bellas Artes) y posiblemente (el acuerdo aún no está cerrado en el momento de escribirse estas líneas) también en Granada.

Opiniones

Las obras de la melancolía

Narrativa

Francisco Ayala

Letras mejicanas

La poesía de José Emilio Pacheco

Cine mejicano

Música

Festival Internacional de Jazz de Granada



5 euros



Universidad de Granada

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, Luis Alberto de Cuenca,

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 *fingidor* vuelve a llamar a las puertas del verano, cuando aún queda en las calles de la ciudad el demorado aroma de los libros que, como todos los años, acudieron puntuales a la cita con su Feria. También *El fingidor* llega, más o menos puntual, al encuentro con los libros (y, ¡ay!, con su sistemática destrucción a lo largo de la historia), al diálogo con los creadores, a la conversación figurada con los autores del pasado...

En el número –doble– que tiene el lector en sus manos, cobran una relevancia especial las páginas dedicadas a Méjico: su riquísimo patrimonio lingüístico, su poesía (centrada esta vez en uno de sus nombres punteros: José Emilio Pacheco), su cine, nos dan noticia de la fertilidad cultural del país hermano, tan unido a nuestra propia singladura histórica e intelectual.

Las secciones habituales: poesía, narrativa, patrimonio, opiniones, traducción, poesía, narrativa (que reitera el merecido homenaje al centenario escritor granadino Francisco Ayala), música –que aúna Mozart y jazz–, reseñas bibliográficas, historieta, etc., completan el mapa de esta doble entrega de una revista que tiene en el fiel lector su única y poderosa razón para seguir *fingien*do. ■



Portada: Litografía para *Le Poème de l'Angle Droit*. Le Corbusier, 1955

sumario

- 3/ **ENTREVISTA:** La insatisfacción como estímulo: J. Á. González Sainz/ *José Abad*.
- 6/ **PATRIMONIO:** Salvaguarda, tutela y difusión del patrimonio mueble en la Universidad de Granada/ *Isabel M^a Caballero Gómez, Amparo García Iglesias, Concepción Mancebo Funes, Juana Muñoz Arroyo*.
- 8/ **OPINIONES:** Las obras de la melancolía en épocas de depresividad/ *José Antonio González Alcántud*.
Un problema geométrico en el Siglo de las Luces: Jacques-Louis David y Giovanni Battista Piranesi/ *José Miguel Gómez Acosta*.
Los libros: La ordalía humana/ *Antonio Enrique*.
La miseria de los intelectuales/ *José Antonio Fortes*.
Gregorio Pueyo (1860-1913): librero y editor del modernismo/ *Miguel Ángel Buil Pueyo*.
Ante la reedición de *Fez, la andaluza*, de E. Gómez Carrillo/ *José Gutiérrez*.
- 25/ **NARRATIVA:** Francisco Ayala, cien años de una obra viva/ *Fidel Villar Ribot*.
Los círculos del Paraíso: Francisco Ayala y los cármes granadinos/ *Amelina Correa Ramón*.
- 30/ **POESÍA:** «Tú en este libro un templo levantaste»: Sobre *Flores de poetas ilustres*, de Pedro Espinosa/ *José Fernández Dougnac*.
- 32/ **TRADUCCIÓN:** Elisabeth Eybers: Reconciliación entre afrikaans y neerlandés/ *Santiago Martín*.
- 35/ **LETRAS ESPAÑOLAS:** **Letras mejicanas**/ Artículos de *Juan de Dios Luque Durán, Lucía Luque Nadal, Antonio Pamies*.
La poesía de **José Emilio Pacheco**/ Artículos de *Ángeles Pérez López, Francisca Noguerol Jiménez, Ángeles Mora, José Carlos Rosales*.
- 54/ **CINE:** Tres películas de Arturo Ripstein/ *José Abad*.
Algunos aspectos sobre el cine del tándem Iñárritu-Arriaga/ *Miguel A. Cáliz*.
De vampiros mexicanos: Cronos/ *Rafael Martín-Calpena*.
- 60/ **LITERATURA Y CÍA:** Literatura y filosofía: La torre de Babel y la Muralla china/ *Alfonso Lázaro Paniagua*.
- 62/ **MÚSICA:** XXVI Festival Internacional de Jazz de Granada/ *Jorge Córdova Moya*.
250º aniversario del nacimiento de Mozart: Breve propuesta discográfica/ *Ricardo Molina Castellano*.
Reseñas discográficas/ *Antonio Pamies, Juan Jesús García*.
- 66/ **RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS:** Los juegos del Sacromonte (ed. facsímil, 1975) ■ El paraíso perdido ■ Bécquer: biografía e imagen ■ Sándor Márai ■ Antonio Zayas: Obra poética ■ Los judíos y Alemania ■ Refranes, otras paremias y fraseologismos en Don Quijote de La Mancha ■ Práctica de la Real Chancillería de Granada ■ Zezé ■ Artaud en la India ■ Los libros y los días ■ Rompecabezas ■ El gran Felton ■ Tirando del hilo ■ Los papeles rotos ■ El hemisferio infinito ■ Hasta llegar aquí ■ Si yo fuera otra ■ Sol de noviembre ■ Las canciones de Lázaro ■ Cortocircuitos(imágenes mudas) ■ La neblina del ayer ■ Sastre de fantasmas ■ Neguijón ■ Los años irreparables ■ Periodistas que dejaron huella ■ El dolor perfecto ■ Londres. Una peregrinación ■ Nómadas del tiempo ■ Mujeres de Marruecos ■ El desierto, la arena ■ Un poeta de los márgenes. Federico García Lorca ■ Ars susurrandi.
- 87/ **HISTORIETA:** Diario de un fingidor/ *Enrique Bonet*.

La insatisfacción como estímulo

José Abad

J. Á. González Sainz



ntrevista

La presente entrevista se realizó el pasado mes de mayo. Me encontraba yo entonces en Treviso (Italia), no demasiado lejos de Trieste, donde J. Á. González Sainz (1956) reside en la actualidad; en su momento, la agenda de trabajo hinchó la distancia geográfica que nos separaba y nos vimos obligados a cancelar la cita fijada. Internet nos ayudó a salvar el obstáculo, loada sea la red. En nuestra charla ciberespacial hicimos especial hincapié en su última novela, *Volver al mundo* (Anagrama, 2003), ambientada en El Valle, una geografía entre la Historia y la Leyenda, de donde salen un grupo de jóvenes decididos a cambiar la sociedad y adonde vuelven para cuidar las heridas e intentar olvidar. Borges dijo que sólo una cosa hay imposible, el olvido; de alguna forma, González Sainz está de acuerdo: su novela es un esforzado ejercicio de memoria, además de una encomiable muestra de honradez literaria. Otras obras suyas en Anagrama son *Los encuentros* (1989) y *Un mundo exasperado* (1995), que ganó el XIII Premio Herralde de novela. Recientemente le ha sido otorgado el «Premio de las Letras Castilla-León».



Sobine Gruber

— Cuéntenos algo de su vida. ¿Qué camino lo ha llevado desde Soria, su tierra natal, hasta Trieste?

— Estudié un poco de todo en Barcelona, en la Barcelona abierta de los años setenta que todavía no estaba prisionera del nacionalismo como lo está ahora de forma sofocante. Digo «de todo» porque mi curiosidad innata me llevó a picotear y estudié Ingeniería de Telecomunicaciones, Informática ya por entonces, cuando era algo de pioneros (llegué incluso a trabajar a los dieciocho años en uno de los primeros centros de cálculo haciendo programas para el mercado central de frutas y verduras), y también Ciencias Políticas y Económicas y Filología. Al final sólo terminé Filología... En Italia, excepto un año en que volví a Madrid a trabajar en el diario *Liberación*, llevo desde 1982. Viví en Venecia, que me enredó durante demasiados años, y desde hace tres estoy en Trieste, no sé para cuánto. Aquí escribo, traduzco, intento ver, comprender, y también amar a mi país, que, si no lo impedimos entre los de a pie —porque los políticos parecen no pensar más que en el provecho propio de sus grupos y mafias—, está a punto de echar a perder un momento crucial de su historia, bajándose del tren de una razonable modernidad —con todo lo mejorable que sea—, para coger el camino de cabras de la tribu y del nuevo caciquismo nacionalista como si fuera un atajo. El tortazo está asegurado.

—Vive en Italia, pero su mercado es el español: ¿Cómo se construye una carrera literaria en la distancia?

— No tengo el menor interés en construir una «carrera literaria». Escribir, para mí, es un oficio humilde, tenaz, enrevesado; es una forma de vivir con la necesidad de representar e imaginar, de hurgar y comprender, y con una ardua artesanía que te lleva a estar siempre «trabajando» pero no para cobrar ninguna «presa» ni soldada ni trofeo, sino para ver si así se te concede un don, el don de haber comprendido quizá algo y expresado algo, de aumentar (eso es el *auctor*, el que aumenta o acrecienta) en algo, aunque sea poco, el acervo de lo expresado con fuste literario sobre la peliaguda y redomada condición de los hombres. Porque la escritura es eso: don, regalo, gracia (inspiración o genio en términos románticos) y un continuo ten con ten con las palabras y las cosas. Hacer carrera, correr, es otra cosa muy distinta. Yo soy muy lento.

Desde la distancia se construye sin embargo una perspectiva, que es lo que buscaba con mi elección de lejanía. Y también es más fácil

.../...



.../...

quedarte fuera de todo, de todos los cotarros, de los repartos, de los grupos orgánicos donde se construyen carreras y se aseguran públicos. Hay un tipo de escritor que no busca público sino lectores, uno a uno, que no busca hacer un carrerón sino ir lo más lento y lo más a conciencia posible por su camino. Ocurre en cualquier oficio, hay quien ama su oficio (y amándolo ama la vida) y hay quien, haga lo que haga, lo que ama es conseguir, destacar, poner su yo como un floripondio en el jarrón central de todas las mesas.

– En su novela *Volver al mundo* escribe: «La verdad no se nos presenta nunca más que en los cuentos». En 1989 apareció un libro de relatos suyo, *Los encuentros*; desde entonces no ha publicado ninguno más. ¿Le ha perdido gusto al género?

– Esa consideración forma parte de una continua meditación que, sobre el valor y la naturaleza de la verdad y las palabras, tiene lugar a lo largo de esta novela. Si interpreto bien mis palabras, quiere decir algo así como que las verdades, al expresarse, no tienen más remedio que hacerlo en forma de *relato* y por lo tanto de cuento (o bien que a algunos relatos se les adjudica, por los dispositivos de poder que sea, un estatuto de verdad); las verdades se cuentan, necesitan a las palabras, es decir a las metáforas, con toda su carga de connotaciones, seducciones y trampas. Las palabras, el diálogo, no siempre están vistos en la novela de una forma positiva. Al contrario, hay una profunda acusación a los constructores y consumidores de palabras bonitas, de grandes palabras, de significados bellos elaboradores de ídolos envenenados por religiones políticas y por pasiones tristes como el rencor, la ambición o la envidia, de discursos humanistas en los que se han enhebrado las maquinarias asesinas más deletéreas de la historia humana. Todo nuestro siglo XX es la historia de la grandiosidad y la inmundicia de las palabras con que se han elaborado las ideologías y las fantasías, los Yo Supremos que han llevado a la muerte a millones de personas. Pero no aprendemos, y estamos dispuestos a volver a las andadas a poco que una mínima sensatez se venga abajo como está empezando a ocurrir. Toda *Volver al mundo*, por encima del *thriller* de su historia, de la creación de un lugar o unos personajes, es la puesta en guardia ante el inmenso daño causado por el uso de las palabras en la construcción de imaginarios salvíficos, de países de jauja revolucionarios, nacionalistas, al servicio del estadio más necio y repodrido de las pasiones humanas y los demonios familiares.

Bajando mucho de nivel, no deja de ser curioso, por llamarlo de alguna forma, que esos señores que responden a los nombres de Carod o Arzallus lo que tienen en realidad es un problema con el padre, que fue guardia civil aragonés en un caso y franquista empedernido en el otro. Eso le puede ocurrir casi a cualquier hijo de vecino, pero en un país consciente de la época en que vive y que deseara vivir con perspectivas más halagüeñas de desarrollo económico y humano, es decir, de riqueza material y espiritual, esos señores estarían haciendo cola en un psicoanalista. Sin embargo en nuestro país se prefiere hacer una excursión amarga por los arrabales del rencor rebuscando en los basureros de la historia una quijada con que arrearle al hermano y formar con ese fin un partido político. Es nuestra maldición.

Respecto a los cuentos propiamente dichos, es verdad que no he publicado ningún otro volumen. Lo que no quiere decir que no los haya escrito. Hasta ahora he tenido unas necesidades limitadas de publicar; he intentado hacerlo sólo de tarde en tarde, cada seis u ocho años, lo que es un ritmo desusado para el «mercado» y la «elaboración de un nombre», pero intentando dar al lector el fruto de un trabajo serio, concienzudo, pensado y vivido durante años. Debo de tener un par de libros unitarios de relatos en un nivel de elaboración más que mediado, pero no sé cuándo les llegará la hora.

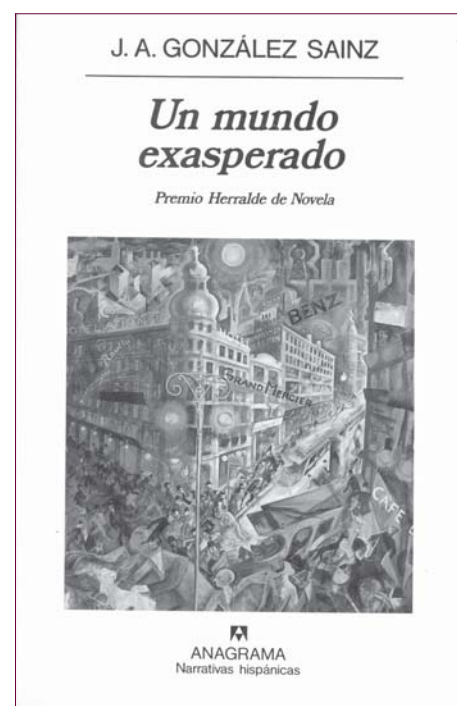
– Con *Un mundo exasperado* ganó el Premio Herralde en 1995. ¿Qué le dice un premio de esta envergadura al escritor? ¿Qué está en el buen camino?

– En mi caso lo que me dice es que *Un mundo exasperado* fue apreciado por la media docena de personas que formaban el jurado y que el editor, Jorge Herralde, no se echó atrás, al contrario, ante una literatura algo más exigente. No hay por qué negar que eso agrada; se dan las gracias y no se hable mucho más. El camino cada uno se lo traza como buena o malamente puede y atendiendo a una amplia gama de factores y referencias, entre los cuales para mí es más importante Dostoievski, Cervantes o Faulkner, o las vicisitudes de uno y de su época, que el veredicto de un jurado, y mucho menos de jurados que no juzgan la enjundia literaria de una obra sino el significado mediático o político de un concursante o su pertenencia a un determinado grupo.

– En cierto momento de *Volver al mundo*, un personaje confiesa: «Es como si se precisaran las palabras para ver». Es un hermoso homenaje al oficio, desde luego, pero ¿qué lugar tienen hoy la palabra o ese artificio suyo, la literatura, en la sociedad de lo audiovisual? ¿No entorpecen la velocidad del mundo?

– Nosotros no habitamos el mundo sino la representación que de él nos hacemos, y así con cada una de las cosas del mundo; no nos enamoramos de una persona u odiamos a otra, sino a la imagen que de ella nos creamos. Las ideologías, los fanatismos, las religiones políticas, la pura necedad de los necios (que los hay a raudales), los intereses o la mala leche que les han dado a muchos o de la que se han hecho a alimentarse, son creadores de representaciones simplistas, atarugadas, escasas y siempre las mismas, en blanco y negro, políticamente correctas. Y de una virulencia y poder mortífero increíbles. Nietzsche debiera habernos vacunado a todos ya hace más de un siglo de todos esos romanticismos asesinos, pero no ha sido así.

Me parece central la importancia de la construcción de ídolos e ideologías, de imaginarios y representaciones del otro. Y en ese sentido, yo defiendiendo el papel fundamental que la buena literatura, y no el aguachirle literario, tiene en ello, es decir, la importancia de primer orden que tiene la literatura por su capacidad de hacer vivir representaciones complejas, profundas, elaboradas y contrastadas, y abundantes, distintas. Eso que siempre se dice, que la novela te hace vivir muchas vidas y que, dicho de otro modo, quiere decir que te enriquece la percepción, la matiza, la contrasta, que te hace comprender trágicamente y no de forma simplista, desde la perplejidad y no



desde la convicción. Por eso la buena literatura no es algo marginal, de adorno, un pasatiempo, en la formación de la persona y de nuestras sociedades, sino algo fundamental para el enriquecimiento de la vida y la construcción de un imaginario y un juego de representaciones en continuo movimiento y remodelación crítica, de una mentalidad efectivamente abierta, de concordia y aguante, porque hace falta mucha concordia para no desesperarse y mucho aguante y coraje para seguir adelante.

– En su última novela la memoria es fundamental. ¿Nace de ahí el intento de darle protagonismo a la oralidad, en tanto que cierta tradición oral nace precisamente para no olvidar?

– Más que el tema de la memoria, es el tiempo lo que creo que es fundamental, el tiempo en cuanto médula del ser y de sus representaciones, de las palabras y su uso. Por eso se describe la generación de los padres y la de los hijos, hijos sin hijos normalmente, y el trance del abandono. Todos los personajes están vistos, entre otras luces, a la luz de un abandono sufrido: familiar, amoroso, ideológico... y es el abandono o la expulsión lo que les mete en el tiempo y en la responsabilidad de sus acciones.

Tiempo de la memoria, de la oralidad, sí, pero también tiempo estricto del presente. En ese sentido, toda la novela, en todos sus niveles (o por lo menos ése ha sido mi intento) está construida sobre la base de eso que Hegel llamaba «inquietud dialéctica universal» al hablar del escepticismo. Está anunciado en dos de las tres citas iniciales del libro y consiste en que cada cosa está vista, tarde o temprano, desde su envés, desde el otro lado o desde otro lado, y que todas las cosas están vistas en contraste, desde las actitudes de los personajes hasta el paisaje mismo.

– En ese intento de «oralidad», además, la novela quiere atrapar, negro sobre blanco, una lengua viva, pretende que la literatura recoja y archive modos de hablar, expresiones, palabras que están desapareciendo porque desaparecen las cosas que denominan. ¿Está satisfecho de los resultados?

– La lucha contra el empobrecimiento y atarugamiento del imaginario no es separable de la lucha contra el empobrecimiento del lenguaje. En cuanto a resultados, yo soy una persona insatisfecha, que nunca acaba de estar contento, pero eso es el aliciente para continuar; por definición nunca se acaba de apresar las cosas, pero ésa es nuestra base, nuestra segura derrota y nuestra garantía.

– Se habla de literatura y de política, diría que inevitablemente. Los protagonistas pasan por una militancia en una banda terrorista (que describe sin entrar en deta-

lles). Aquí, como en otro libro reciente, *Enterrar a los muertos*, de Ignacio Martínez de Pisón, se habla de los límites éticos que debemos poner a todo proyecto político.

– *Volver al mundo* es una novela de terrorismo y las trayectorias de los personajes, de buena parte de ellos, están trastornadas por la ideología, por el asesinato, por los malos maestros y las fascinaciones. He intentado proponer una elaborada meditación sobre los límites, pero no sólo éticos. Y una meditación sobre las seducciones y las fascinaciones, sobre los grupos de amigos, la relación padres-hijos, de hermano a hermano, sobre la fundación de convivencia por el asesinato o bien por «el baile ante el laberinto», las dos formas clásicas de fundar ciudades. Y todo ello desde un punto de vista trágico que se va haciendo más evidente (igual que el trasfondo mítico de los personajes o el lugar) a medida que avanza la novela con paso lento, clásico, que el lector tiene que coger sin ir más aprisa, tiene que dejarse llevar con sosiego durante la primera parte en que se van sembrando detalles y tendiendo unos mimbres que sólo se empezarán a anudar en la segunda.

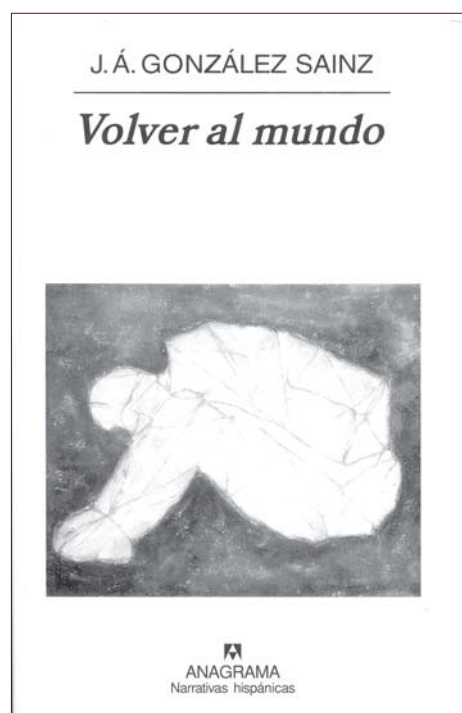
– Habla de ideales y desengaño. En cierto momento dice: lo insignificante nos puede aliviar de «la insoponible pesadez de lo que nos aplastaba con sus significados». Pasamos a valorar las pequeñas cosas, a desconfiar de las «importantes», ¿es eso volver al mundo? ¿Volver a poner los pies en el suelo?

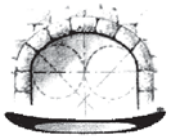
– La novela es un *nostos*, un regreso o intento de regreso. El modelo de todos los *nostos* es la *Odisea*, a algunos de cuyos momentos se alude en *Volver al mundo*. Como en la *Odisea*, el regreso es un regreso de la guerra (aquí del terrorismo) y es una imposibilidad de regreso. De alguna forma, quien ha estado en la guerra ya no puede volver nunca del todo. Pero ese regreso o intento de regreso está jugado a muchos niveles. El lector verá qué es lo que ha pasado con cada uno de los personajes: con quien ha vuelto porque siempre volvía, como Julio, porque siempre se echaba atrás, pero ha vuelto a una situación que tiene mucho de ambigua (¿por qué no le impide a Miguel el último paso?); con quien ya no puede convivir con sus coetáneos aunque vuelva (El Biércoles); con quien intenta volver continuamente pero no se sabe en el fondo a qué ni lo acaba nunca de conseguir, o con quien no se ha movido nunca de allí pero aun así es como si tuviera también que volver con quienes se han ido.

A qué se vuelve o se quiere volver es la pregunta que cada lector se tiene que hacer continuamente y dar progresiva respuesta. ¿Volver a la tierra?, ¿volver del mundo representado y de las fascinaciones?, ¿volver de la guerra?, ¿de una modernidad sin lugar ni centro ni fijeza? ¿Volver del disparadero de la vida moderna a que alguien o algo te acoja? ¿O a tomar las decisiones desde la perplejidad y la atención, desde el no saber, sin el peso apabullante de la ideología y la seducción? ¿O bien volver a vengarse, volver a matar?, ¿Y realmente por qué? Sólo en las últimas páginas se tiene una comprensión más completa de esa pregunta.

– *Un mundo exasperado* y *Volver al mundo* son las dos primeras partes de una trilogía, ¿cuándo llegará y qué nos contará la última entrega?

– No sé si debiera hablar de eso, seguramente no, pero en principio *Un mundo exasperado* y *Volver al mundo*, aunque son novelas con sus mundos autónomos, están pensadas como las dos primeras partes de una trilogía que sería algo así como una travesía del nihilismo contemporáneo. Faltaría la tercera parte, que tengo en la cabeza, pero que no creo que sea lo próximo que escriba. Ya veremos si hay fuerzas y salud. Pero en principio tendría que ser la salida del nihilismo y debería tener la palabra «mundo» de nuevo en el título y estar ambientada en parte en el mismo lugar aludido en *Un mundo exasperado* y recreado en *Volver al mundo*. ■





Isabel M^a Caballero Gómez
Amparo García Iglesias
Concepción Mancebo Funes
Juana Muñoz Arroyo

Salv guarda, tutela y difusión del patrimonio mueble

en la Universidad de Granada

p
atrimonio

La Universidad de Granada es depositaria de un importante patrimonio mueble, expresión de su propia identidad. Este conjunto de bienes de origen diverso es el resultado de un largo proceso iniciado con la fundación de esta Institución en el año 1531 y que continúa en nuestros días.

Durante estos casi cinco siglos, el patrimonio se ha ido acrecentando gracias a los avatares históricos vividos por la propia Institución y la ciudad de Granada: el control eclesiástico sobre la Universidad en su primera época; la expulsión de la Compañía de Jesús en 1767; las visitas reales a la ciudad; los nuevos planes de estudios, en el siglo XVIII, que introducen nuevas especialidades científicas; la política de depósitos de obras procedentes de museos como el Prado o el Bellas Artes de Granada, y en las últimas décadas adquisiciones, celebración de certámenes y exposiciones, etc.

Los primeros inventarios

Desde el nacimiento de la Institución, la labor de salvaguarda y control de este patrimonio ha estado presente, como se pone de manifiesto en los primeros *Inventarios Generales de Enseres* del siglo XVI, que enumeran un escaso patrimonio religioso y de uso, y en el inventario que, en octubre de 1767¹, elabora el pintor Luis Sanz Jiménez recogiendo todos los bienes incautados a la Compañía de Jesús en la provincia de Granada.

En el siglo XIX, los inventarios reflejan la paulatina desaparición del importante patrimonio religioso atesorado hasta esa época. No obstante, la Universidad verá crecer su legado a través de encargos y donaciones de retratos reales y de personajes vinculados a la Institución.

A finales de siglo se produce un importante incremento patrimonial en torno a las nuevas cátedras de ciencias, con la adquisición de instrumental científico y la

creación de colecciones como la de botánica, mineralogía... destinadas a la docencia.

Labores de inventariado en el siglo XX

Habrà que esperar hasta comienzos del siglo XX para que la Universidad realice, asociado a los depósitos del Museo del Prado, el que podríamos considerar como precedente del actual inventario de bienes artísticos.

A partir de ahí, los intentos por abordar la tarea de inventariado se sucederán con mayor o menor suerte. En 1980 la Oficialía Mayor de la Universidad redacta la primera recopilación de obras de carácter sistemático, un documento que servirá de base a los posteriores trabajos de Antonio Calvo Castellón, primer director del Secretariado de Patrimonio, entonces dependiente del Vicerrectorado de Extensión Universitaria. Entre los años 89 y 90 este profesor reúne la documentación procedente de aquella breve relación de obras de principios de los ochenta y diseña el modelo de ficha donde se incluirán los datos de cada pieza. La cumplimentación de estas fichas se materializa ese último año cuando Esperanza Guillén le sucede en el cargo. En aquel momento se crea un equipo de trabajo formado por historiadores que empieza a confeccionar el inventario del patrimonio histórico-artístico. Para este fin la Universidad configuró una base de datos donde se insertaron las fichas de los bienes muebles. Con el tiempo la investigación adquirió complejidad y fue tomando un carácter más catalográfico.

El resultado de ese largo proceso de estudio y análisis quedará plasmado en trabajos como 'Patrimonio Artístico y Monumental de las Universidades Andaluzas', publicado por la Junta de Andalucía en 1992; 'Universidad y ciudad. La Universidad en la Historia y la cultura de Granada', editado en 1994 por Ignacio Henares y Rafael López Guzmán, fruto de sus trabajos como Vicerrector de Extensión Universitaria y Director de Secretariado de Patrimonio, respectivamente, y en el que se dedica un pequeño apartado a este conjunto de bienes muebles; el artículo de José Manuel Rodríguez Domingo 'Evolución histórica del patrimonio mueble de carácter artístico de la Universidad de Granada', publicado en el Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, en 1999. Por último, el CD 'Universidad y patrimonio. Granada, Coimbra y Venecia', dirigido también por Ignacio Henares, donde describe pormenorizadamente algunas de las piezas más relevantes de cada facultad granadina.

Hacia nuevos retos

Con el paso de Secretariado de Patrimonio a Vicerrectorado de Patrimonio, Infraestructura y Equipamiento la línea en pos del enriquecimiento, salvaguarda, tutela y difusión del Patrimonio de la Universidad se ve reforzada. Esta idea aparece recogida en el artículo 3º de los Estatutos de 2003 de la Universidad que señala entre sus fines «La promoción y conservación de su patrimonio histórico y de su entorno cultural, urbanístico y ambiental, como expresión de su vínculo con la sociedad».

Círculo de Alejo de Bahía
(hacia 1500). San Juan
Bautista y San Juan
Evangelista. Escultura
policromada. Pertenecien-
tes al Retablo de los
Santos Juanes, Biblioteca
del Hospital Real.





Eduardo Chillida. Sin título (colección de grabados).
Vicerrectorado de Relaciones Internacionales e Institucionales. Hospital Real

En este marco, con José Jiménez Benavides y M^a Elena Díez Jorge como Vicerrector y Directora de Secretariado de Patrimonio, se inicia una fructífera etapa desarrollando distintas actuaciones en los campos de conservación y difusión mediante un plan permanente de intervenciones sobre los bienes muebles e inmuebles (intervenciones en edificios como la Madraza, fachada de la Facultad de Derecho, Coronación de Santo Tomás de Aquino...) al que se suma otro de conservación preventiva y la publicación del proyecto 'Construyendo Universidad' que hace una revisión del patrimonio inmueble diferenciando los edificios históricos de los contemporáneos.

Durante el curso 2004/2005, con M^a Elena Díez como Vicerrectora de Patrimonio, Infraestructura y Equipamiento, se crea un equipo de investigación multidisciplinar coordinado por Esther Galera Mendoza, Directora de Secretariado de Patrimonio, respondiendo a la idea «de la necesaria salvaguarda de nuestro patrimonio histórico-artístico que pasa por su protección y conservación así como la necesaria difusión y conocimiento [...] la protección de nuestro patrimonio es una labor de todos. Todos somos responsables de su salvaguarda», con la que concluía M^a Elena Díez su artículo 'El Patrimonio en la Universidad de Granada. Presente y futuro' publicado en el número 18 (enero-abril de 2003), de esta revista.

Es este equipo de investigación el que está llevando a la práctica esa necesidad de la Institución de mantener un control más estricto sobre su patrimonio, especialmente en lo que se refiere a su ubicación, catalogación y registro; así como a su gran apuesta por difundirlo tanto a la comunidad universitaria como al resto de la sociedad. Su trabajo parte de un anterior inventario artístico informatizado cuya corrección y ampliación de datos ha dado lugar a nuevas atribuciones; además de la incorporación de nuevas piezas y digitalización de todas las obras inventariadas. Complementando el inventariado se realizan labores de actualización de la tasación y etiquetado de las piezas con los campos: título, autoría, cronología, número de registro y, en su caso, depósito.

Paralelamente a la revisión del inventario del patrimonio artístico se está realizando un inventario general de todo el Patrimonio Científico-Tecnológico.

Todos estos esfuerzos culminarán con la publicación de sendos catálogos, en papel y en soporte digital, del Patrimonio de la Universidad de Granada que facilitarán su investigación y estudio, así como su deseada difusión, de la que ya se han empezado a dar los primeros pasos, con la edición de la colección de CD-ROM 'Descubriendo Patrimonio' que ofrece un amplio y enriquecedor paseo por los distintos bienes muebles (artísticos, científicos o tecnológicos) de la Universidad.

El primero de estos CD-ROM, que da nombre a la citada colección, ha visto la luz el pasado mes de junio de 2005 y nace con un carácter marcadamente informativo y divulgativo, introduciendo al público en las diferentes colecciones (Historia de la Farmacia, Instrumental Científico Jesús Thomas, Herbario, Colección Miguel Guirao de Odontología, Colecciones de Paleontología, Zoología y Mineralogía de la Facultad de Ciencias, Colección de Arte Contemporáneo...) y tipos de patrimonio mueble (Científico-Tecnológico, Histórico-Artístico, Artes Decorativas, Bibliográfico-Documental) que atesora esta Institución.

En octubre de este mismo año, se ha publicado el segundo de los ejemplares de la colección que, bajo el título de 'Obras Maestras de la Universidad de Granada', destaca lo más relevante de su Patrimonio Histórico-Artístico desde el siglo XVI al siglo XX a través de artistas como Alejo de Bahía, Pedro Atanasio Bocanegra, Juan de Sevilla, Francisco Bayeu, Rafael Tegeo, Adela Ginés, José Manuel Gómez-Moreno, Vaquero Turcios, Eduardo Chillida...

Continuando con el plan de intervenciones sobre el patrimonio se han restaurado La Inmaculada Concepción (hacia 1875) de Manuel Gómez-Moreno, El Marqués de Gerona (hacia 1850) de José Robledo y La Adoración de los Magos (1677) de Felipe Gómez de Valencia. También ha sido restaurada La Inmaculada Concepción (hacia 1670) atribuida a Juan de Sevilla, con la que se ha organizado una exposición en el Crucero del Hospital Real.

Para este año 2006, coincidiendo con el 475 aniversario de la Universidad de Granada, se están diseñando nuevos proyectos en torno a su Patrimonio, entre ellos una ambiciosa exposición de las piezas más importantes y representativas de la Institución proyectada en el crucero del Hospital Real, la publicación de artículos y catálogos, y visitas guiadas por los edificios históricos más emblemáticos de la Universidad.

En definitiva, a través de este artículo se ha querido remarcar el importante papel que la Universidad de Granada ha tenido, a lo largo de estos casi cinco siglos, como mecenas de un rico y variado patrimonio que ha salvaguardado y conservado y que, ahora en el siglo XXI, se impone el gran reto de difundirlo a la sociedad. ■

Isabel M^a Caballero Gómez es licenciada en Historia y master en museología.

Amparo García Iglesias es licenciada en Bellas Artes y master en museología.

Concepción Mancebo Funes es licenciada en Geografía e Historia y Bellas Artes y master en museología.

Juana Muñoz Arroyo es licenciada en Historia del Arte y master en museología.

Pertencientes al equipo de investigación del Vicerrectorado de Patrimonio, Infraestructura y Equipamiento de la UGR

Notas

- 1 RODRÍGUEZ DOMINGO, J.M.: 'Evolución histórica del patrimonio mueble de carácter artístico de la Universidad de Granada', Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, Sevilla, publicación trimestral, año VII, septiembre de 1999.



José Antonio **González Alcantud**



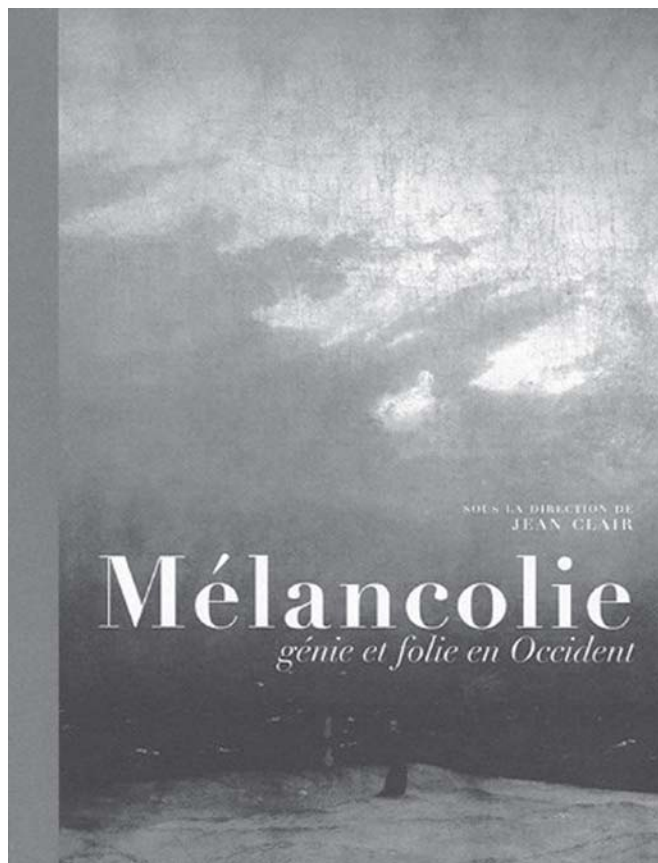
piniones

¿De dónde viene este sol negro? ¹

Para los antiguos el hombre de genio estaba afectado ineluctablemente por la melancolía, estado que asociaban a la presencia de la bilis negra, uno de los humores constitutivos del ser humano. «Por alguna razón —escribe Aristóteles— todos aquellos que han sido hombres de excepción, en lo que concierne a la filosofía, la ciencia y el arte, son manifiestamente melancólicos, y algunos hasta el punto de ser tratados de este mal cuyo origen está en la bilis negra» ². Efectos muy similares al de la melancolía en los grandes espíritus eran proporcionados por el vino, de cuyas influencias también trató Aristóteles, adjudicándole virtudes clarividentes. Tanto la melancolía como el vino otorgarían videncia momentánea. De hecho Platón en «El banquete» está sorprendido de la ebriedad de Sócrates, y de que ésta no haya impedido razonar al maestro, muy al contrario le haya servido para excitar sus razonamientos.

Más adelante, en el periodo medieval, la *acedia* o melancolía fue considerada por la Iglesia un mal que podía atacar en especial a los monjes, en forma de «anxiedad o tedio del corazón». La *tristitia*, o *acedia*, asociada a la sequedad del alma, fue combatida con las armas de la oración y la confesión frecuentes ³. Sus efectos debieron ser muy similares a los de la terapia psicoanalítica de hoy día. Mas, por el lado más real y humano, los monasterios procuraban tener cubiertas sus necesidades etílicas con buenas bodegas, de donde sacaban los elixires que mataban eficazmente la *tristitia*, incluso en los místicos y santos ⁴.

Portada del catálogo de la exposición *Mélancolie. Génie et folie en Occident*



Las obras de la melancolía

en épocas de depresividad

La depresión, además, era cosa de seres singulares, las más de las veces debatiéndose en los límites de las fronteras culturales. Roger Bartra, al contemplar la melancolía en la Andalucía del Siglo de Oro, verdadera frontera de culturas, unas en retirada y otras en expansión, estudia el libro del médico de Arcos Andrés Velásquez titulado *Libro de la melancolía*, editado en 1585. Bartra sostiene que Velásquez, puede que judío, amancebado con esclavas negras, y viviendo en medio de sublevaciones moriscas, haya sentido la necesidad de explicar la patología que afecta a todos los fronterizos. La melancolía sería «una enfermedad de pueblos desplazados, de migrantes (...) Un mal que ataca a quienes han perdido algo o no han encontrado todavía lo que buscan y, en este sentido, una dolencia que afecta tanto a los vencidos como a los conquistadores, a los que huyen como a los recién llegados» ⁵. El desequilibrio mental, y por ende melancólico, ha llegado en nuestra época hasta el proceso de colonización. Frantz Fanon constató en Argelia el progreso de la enfermedad depresiva ligada a la interiorización de la colonización por parte de los argelinos. En plena guerra Fanon escribía que la rigidez nerviosa de sus enfermos del hospital de Blida no era un «estigma congénito del indígena», sino un «rechazo frente a la autoridad colonial» interiorizado como una suerte de *rigor mortis* ⁶. Los migrantes, como los colonizados, son sujetos fáciles de la melancolía, por su doble pertenencia cultural, al país de origen y al de acogida, y por su consiguiente doble ausencia; son presas de lo que Sayad ha llamado el «mal d'immigration» ⁷.

Camus, que era argelino, vivía la depresión como una suerte de estado de sitio permanente, que le afectaba a él asimismo en tanto que ciudadano de la sociedad republicana francesa, por la que luchaba desde la resistencia. Estado de ánimo del que participaba igualmente Sartre, que vio censurado incluso el título primigenio de su libro *La náusea*, llamado inicialmente *Melancolía*. El mismo Camus protestaba contra quienes los acusaban, a él y a sus compañeros, de que con este pesimismo congénito estaban reducidos a la inacción. Del pesimismo depresivo extraían, al contrario, su fuerza, una «moral de la libertad y del valor» ⁸. Esto lo escribía Camus en *Combat*, en 1945, durante la fase final de la resistencia.

En general la depresión hoy es la enfermedad del hombre democrático, del ciudadano, que ha desplazado al gran hombre de tiempos pretéritos. Se ha hablado de que nuestra sociedad está en un estado de «depresividad» continua ligada a las fluctuaciones del «sí mismo», o sea de la identidad, que ya no hurga en la interioridad o la subjetividad, como el romanticismo, sino que se ve abocada a adoptar el espíritu de empresa y la innovación como divisa de existencia ⁹. También se piensa que «la depresión es hoy día la principal fuerza de reactividad de un hombre inscrito en una sociedad que ha roto decididamente con el pasado, en nombre de la modernidad, sin por ello avanzar para construir un futuro en el cual el mismo deseo sea más regenerador» ¹⁰. El sujeto democrático está lastrado por el principio existencial.



Alberto Durero. *Caballero, muerte y diablo*, 1513.

En medio de esa contemporaneidad depresiva, París, la capital de todas las revoluciones del pasado, y la urbe de la «vida buena», ha acogido dos grandes exposiciones este otoño-invierno, marcado en sus inicios por la crisis de los barrios parisinos. Una de título *Mélancolie. Génie et folie en Occident* en el Grand Palais, y la otra simplemente *Dada*, en el Centro Pompidou. Ambas han compartido tiempo entre octubre y enero, y entre las dos existe una profunda conexión, no constatada por la crítica, la de la depresión del hombre moderno, y el vínculo de aquélla con el estado de subversión permanente. El Grand Palais, edificio recipiendario de los trabajos de las grandes exposiciones universales, está *en chantier*, en obras, y uno puede acercarse por una de las puertas que da al Sena para comprobar la vaciedad interna, con sólo el techado de la *pépinière* (invernadero) central, proyectando una luz cenital *morne* (sombria) sobre los obreros que trabajan en su restauración. Mas si se indaga acaba por aparecer un ala con una larga fila humana, como todas las de París, en su puerta. Apretadas filas de gentes ateridas de frío pero bien vestidas, burgueses y pequeño-burgueses a la intemperie, vamos, que parecen dispuestos a pagar por penetrar en el *chantier* como la última extravagancia parisién, y que en realidad esperan para entrar en la exposición *Mélancolie*, ubicada en un espacio inverosímil de las obras del destripado Grand Palais.

Apretados por las salas parecemos una auténtica jaula de enajenados, buscando a codazos sentido en los cuadros colgados y en los objetos expuestos. Los visitantes están absortos en algo que debe tocarles muy de cerca. Para el director del proyecto, Jean Clair, el espíritu contemporáneo de la depresividad puede observarse en el triunfo de lo geométrico, en cuyo epicentro sitúa a Giorgio de Chirico, cuya obra transpira la nostalgia del orden antiguo, definitivamente desaparecido.¹¹ Este alto en el camino es una vuelta hacia un espíritu periclitado en el que la melancolía era fuente de reflexión y de creación. Hoy la depresividad inunda toda la sociedad. El éxito de la exposición, saludada por *Le Monde* a posteriori, tras su clausura, como «L'inattendu succès de *Mélancolie*», es evidente: 300.000 visitantes, 3.800 por día, con un *crescendo* cuando se acercaba al final. *Le Monde* adjudica el éxito al «bouche-à-oreille très actif»¹². De lo cual doy

testimonio, pues yo mismo oí hablar del tema en provincias lejanas, sin prestarle inicialmente mucha atención. La clave del éxito de *Mélancolie* reside en la recuperación de la vida poética en un mundo inclinado a lo romo como el nuestro, puesto que, como se escribe en el pesado y bello catálogo de la exposición, «la poesía, es el rechazo de la melancolía, un rechazo sin cesar olvidado pero sin cesar reafirmado»¹³. El oriente de la poesía, pues, sería la melancolía, y es lo que las gentes parecen buscar en los objetos y cuadros de la muestra: curarse de su propia «depresividad», encontrando nuevas o renovadas fuentes de vida poética en las obras del pasado. Si los vanguardistas pensaron en su tiempo que llegaría el tiempo en que la visión de un cuadro curaría un dolor de muelas, ahora se constata que la población cultivada tiene la inmodesta pretensión de querer curar su depresividad retornando a las antiguas imágenes que nos legó la melancolía.

De esta depresividad no han podido curarse las gentes de las *banlieues* incendiadas, émulo lejano de los antiguos *communards*, desplazados al extrarradio. En el período de las grandes revoluciones parisinas, se asoció la presencia de la depresión a la aparición de la subversión política y artística, y por ende al surgimiento de las vanguardias. El nihilismo se asentó en la sociedad contemporánea, dando lugar a la figura amenazante del revolucionario. Una de las últimas manifestaciones, quizás la más trascendente de la desesperanza del hombre democrático sea Dadá. Si las vanguardias se iniciaron como una rebelión, una de las más importantes, contra la sociedad aburguesada que exportaba depresividad por todos los poros, el movimiento dadaísta fue el fermento del nihilismo más fructificador. Otra exposición estrictamente coetánea a la anterior, la celebrada en el Centro Pompidou, parece calcada de la idea esbozada por la conservadora Grenier de dicho Centro, de unir causalmente depresión y subversión. La exposición, para sus comisarios, procura poner a Dadá en el centro de los movimientos modernos de la vanguardia, no como uno más sino como el más trascendente e importante del siglo XX. Los dadaístas quisieron responder a la Primera Guerra Mundial, y su voluntad hundía sus raíces en la depresividad de enfrentarse a la primera gran crisis de la modernidad. «No se puede ignorar —leemos en el ligero y funcional catálogo de la muy completa muestra, que hace un recorrido especialmente interesante por el dadaísmo periférico— la voluntad constante de sus miembros de presentar sus actividades como un imperativo moral, como una reacción ética profunda y urgente a la crisis cultural provocada por la primera guerra mundial».¹⁴ No se trata de una simple rebelión política, es una crisis de tal profundidad que afecta al sentido. Por eso Hugo Ball, el ideólogo del primer cabaret Voltaire, donde se amasaba creativamente aquella melancolía dadá en medio de vapores alcohólicos, sufre una crisis mística y se retira a un convento católico. Probablemente para evitar la deriva publicística de Tristan Tzara, y finalmente del surrealismo. Su gesto es bien ilustrativo de la profundidad del primer dadá, situado en el torbellino de la dialéctica depresión y subversión. Mas el clima depresivo de hoy se agrava con la constatación de que no hay salida, frente a las esperanzas vanguardistas de antaño.

El vínculo con el tiempo fue fructífero en Durero y su tratamiento de la melancolía. Para Panofsky, «Durero no salió al encuentro de lo antiguo; fue lo antiguo quien vino a encontrarle» con la melancolía aristotélica de la mano.¹⁵ La centralidad que en la exposición del Grand Palais, ahora en Berlín, luego en Washington, tiene el grabado de Durero «El caballero, la muerte y el diablo», se puede explicar por la misma atracción nihilista que tenía en el héroe de una narración de Leonardo Sciascia inspirada por la visión de aquella obra. El Vice, el héroe de Sciascia, es un policía siciliano que, carcomido por el cáncer, posee una copia auténtica del grabado de Durero en su despacho, de cuyo valor nada saben sus compañe-



.../...

ros, y ante el cual «miraba meditando sobre el hecho de haberlo comprado años atrás» mientras pensaba en «la muerte; y aquel castillo allá arriba, inalcanzable». El Vice intenta resolver un caso enigmático: el asesinato de un preboste y la reivindicación de este crimen por los «hijos del 89», un grupo terrorista desconocido y misterioso, creado entre todos, poderes, asesinos e ingenuos, para oscurecer, y de paso hacer sentir la necesidad del orden, ocultando la verdadera mano ejecutora. En la ideación de los «hijos del 89» incluso colaboraba algún simplón buscador de protagonismo. Finalmente, en el instante en que una iluminación le hace comprender la trama, el Vice es asesinado, como un signo de la impotencia y de la depresividad contemporáneas. Esa impotencia depresiva que queda reflejada en las últimas líneas de la narración de Sciascia: «El codo ya no pudo sostenerlo, volvió a caer. Vio el rostro bello y sereno de la señora Zorni, que sonreía malicioso; después vio cómo se disolvía, al final del tiempo cuyo umbral estaba atravesando, en los titulares de los periódicos del día siguiente: «Los hijos del ochenta y nueve vuelven a atacar. Asesinado el sagaz policía que les seguía la pista. Pensó: ¡qué confusión! Pero ya era, eterno e inefable, el pensamiento de la mente en que se había diluido la suya»¹⁶. Sensación similar al *Wozzeck* de la ópera de Alban Berg que, atado a unos pies que se niegan a avanzar, como en todas las depresiones que se precien, es consciente de su impotencia repitiendo mecánicamente un desalentador: «Nosotros, los pobres...».

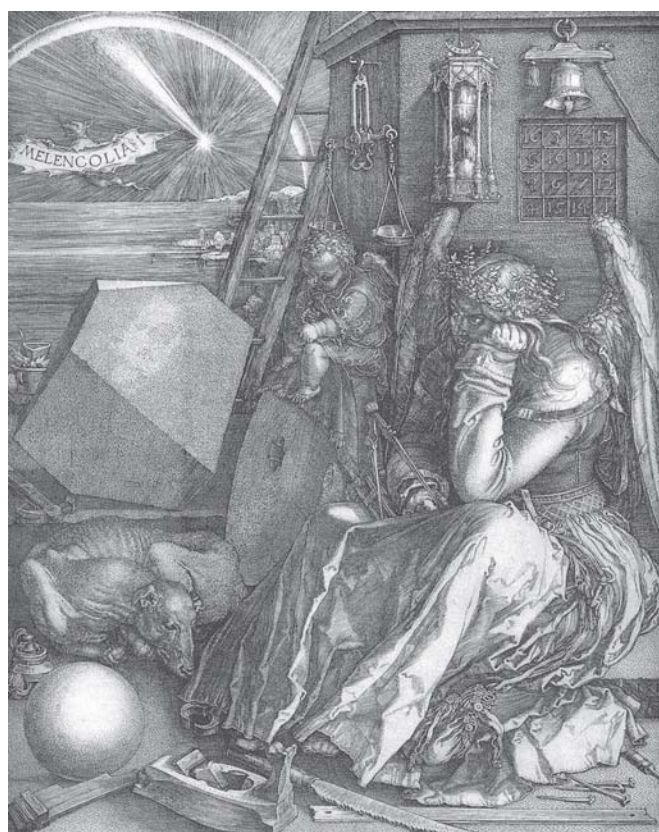
París ha ofrecido este otoño-invierno dos suculentas exposiciones para viajeros pensativos, inmersos en el estado de depresividad que hoy día vive la humanidad en medio del confort material e ideal. Dos exposiciones para reflexionar sobre la impotencia de este tiempo tibio en el que implícitamente está prohibido deprimirse, como demuestran las sonrisas forzadas de los políticos posmodernos. Exposiciones oportunas surgidas en una nación como la francesa que ahora se siente enferma de su memoria, según reciente diagnóstico de Pierre Nora, es decir fatigada de sí misma¹⁷. Otros habrían diagnosticado la crisis de la mentalidad republicana, acuciada por las nuevas modalidades del individualismo incierto¹⁸. Pero recursos culturales para curarse no le faltan a Francia, a pesar de que sus barrios parisinos ardan sin saber muy bien el porqué. Al contrario de nosotros, siempre tan faltos de algo, afectados por la «incomplétude», una enfer-

medad muy nuestra que nos hace mucho más vulnerables a la depresión de final trágico que los franceses¹⁹. *Mélancolie* y *Dada* son ejemplos bien elocuentes de la vitalidad persistente de la cultura francesa. ■



Notas

- 1 Kristeva, Julia. *Soleil noir. Dépression et mélancolie*. París, Gallimard, 1987: 13.
- 2 Aristóteles. *L'Homme de génie et la Mélancolie*. París, Rivages Poche, 1988. Edición de J. Pigeaud: 83.
- 3 Aguirre, Ángel. «Depresión y religión. Acedia, luto y nostalgia». In: González Alcantud, J. A. & Rodríguez Becerra, S. (eds.). *Creer y curar. La medicina popular*. Granada, Diputación, 1996: 367.
- 4 González Alcantud, J. A. y Lorente Rivas, Manuel. «Taberna y mística. Ebriedad y ascesis del conocimiento social en Andalucía». In: *Archivo Antropológico Mediterraneo*. Universidad de Palermo-Sellerio Editore, anno II (1999), n.1/2: 17-22.
- 5 Bartra, Roger. *Cultura y melancolía. Las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro*. Barcelona, Anagrama, 2001: 31.
- 6 Fanon, Frantz. *Los condenados de la tierra*. México, FCE, 1988, 10ª: 269.
- 7 Sayad, Abdelmalek. *La double absence. Des illusions de l'émigré aux souffrances de l'immigré*. París, Seuil, 1999: 259.
- 8 Camus, Albert. «El pesimismo y el valor». In: *Crónicas, 1944-1953*. Madrid, Alianza, 2002: 66-69.
- 9 Fédida, Pierre. «¿De dónde viene este sol negro?» *Des bienfaits de la dépression. Éloge de la psychothérapie*. París; Odile Jacob, 2001:213.
- 10 Grenier, Catherine. *Dépression et subversion. Les racines de l'avant-garde*. París, Centre Pompidou, 2004: 16.
- 11 Clair, Jean. «Machinisme et mélancolie». In: Jean Clair (ed.) *Mélancolie. Génie et folie en Occident*. París, Gallimard & Réunion des Musées Nationaux, 2005: 448.
- 12 Le Monde, 15-16 enero 2006.
- 13 Bonnefoy, Yves. «La mélancolie, la folie, le génie —la poésie». Clair, *Mélancolie*, op. cit: 16.
- 14 Dickerman, Leah. «Zurich». In: *Le Bon, Laurent, Dada*. París, Centre Pompidou, 2005:994
- 15 Panofsky, Erwin. *El significado de las artes visuales*. Madrid, Alianza, 1979: 275.
- 16 Sciascia, Leonardo. *El caballero y la muerte*. Barcelona, Tusquest, 2003: 112.
- 17 Pierre Nora, autor de *Lieux de la Mémoire*, en alusión al problema poscolonial, irresuelto en Francia, una de cuyas últimas manifestaciones ha sido la crisis de las *banlieues*, ha declarado: «Francia, en efecto, está hoy día enferma de su memoria». Le Monde 2, nº105, 18 de febrero 2006.
- 18 Ehrenberg, Alain. *L'individu incertain*. París, Calmann-Lévy, 1995: 23-ss.
- 19 Vide para una comparación entre Francia y España: J. A. González Alcantud. *La fábrica de los estereotipos. Francia, nosotros y la europeidad*. Madrid, Abada editores, 2006.



Alberto Durero.
La melancolía.

Un problema geométrico en el Siglo de las Luces

Jacques-Louis David y Giovanni Battista Piranesi

José Miguel
Gómez Acosta

Para Francisco Bertos
Para Juan Calatrava

El Siglo de las Luces, como casi todas las edades de la humanidad, es una época convulsa y particularmente compleja, difícilmente explicable desde una sola óptica, donde la relectura del Clasicismo convive con la anticipación de las ideas estéticas románticas en un variado crisol de tendencias y movimientos. El triunfo de la sociedad burguesa y la caída del sistema de privilegios del Antiguo Régimen convergen en un momento de especial efervescencia espiritual, germen del pensamiento contemporáneo, donde la razón pura y objetiva coexiste con el inicio de una profunda reivindicación de la subjetividad y del mundo sensorial. La vuelta a los idealizados modelos grecorromanos y renacentistas (democracia y república, conciencia ciudadana frente al imperativo absoluto de la monarquía) tendrán su exacta correlación en el mundo de la pintura y de la arquitectura. Pero el nuevo clasicismo no será una simple relectura de patrones antiguos, puestos de relieve por las excavaciones y descubrimientos arqueológicos, sino una búsqueda de valores estéticos contrapuestos al barroco tardío que acentúan la oposición ideológica de los ilustrados.

Las categorías estéticas marcan un punto de inflexión y la diferencia entre lo sublime y lo bello abre el debate artístico. Frente al orden pautado de la antigüedad clásica, el mundo onírico irrumpe como una procelosa emanación de los estratos más soterrados del individuo. A la vez, el pintoresquismo y la pintura del paisaje adquieren un relieve inusitado gracias a la difusión de las obras gráficas de los grandes restos arqueológicos que se prodigan con los artistas del *Grand Tour*. Lo pintoresco, aquello que por su singularidad merece ser representado pictóricamente, lo cambiante, lo irregular, lo que puede maravillar por su grandeza o extrañeza, trasciende la noción clásica de placer estético.

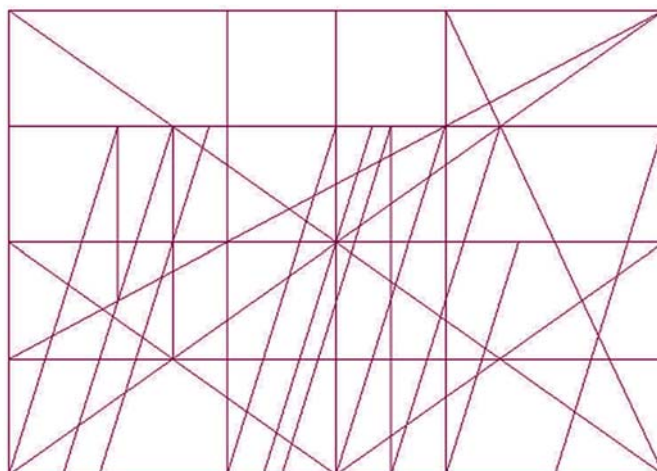
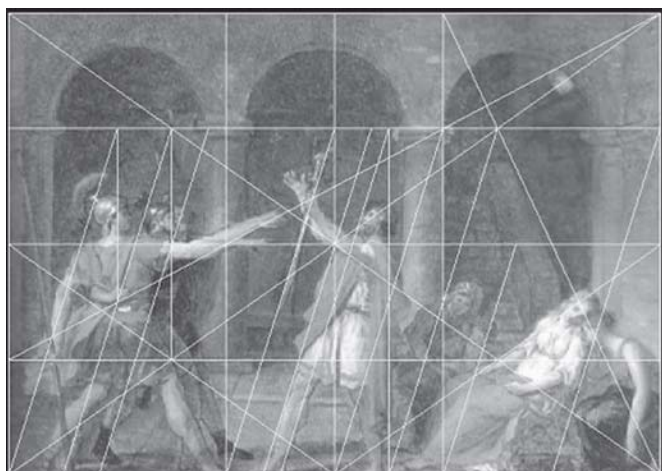
En todo este proceso gana protagonismo la geometría como herramienta de representación. Ya anteriormente, la revolución de la perspectiva en el Renacimiento había supuesto un gran avance en la historia de las artes y en la historia de las ideas. Si en la Antigüedad la propectiva era el reflejo de una sociedad teocrática, en el

Renacimiento acompaña el nacimiento de la moderna antropocracia. Así como los artistas de la Antigüedad eran incapaces de representar un espacio continuo, tampoco los filósofos podían concebirlo. Las relaciones espaciales se reducían a *cuerpos*, capaces de relacionarse indistintamente unos con otros mediante su dimensión, en un continuo recipiente indefinido de *no cuerpos*. Por el contrario, la moderna perspectiva realiza una sistematización del espacio que consigue medirlo y definirlo, incorporando con éxito la noción de infinito que la escolástica estaba introduciendo en el debate filosófico. El descubrimiento del punto de fuga, como imagen del punto inalcanzable al que convergen todas las líneas de profundidad, ilustra a la perfección el descubrimiento del propio concepto de infinito. A raíz de la implantación de la perspectiva, la representación del espacio es independiente de la existencia o no en él de objetos. La nueva filosofía renacentista tiene de este modo su equivalente en la representación de la perspectiva, ya que el hombre (los cuerpos, los seres) y el espacio en el que se encuentran pueden concebirse por separado aunque ambos obedezcan a leyes similares. Sin embargo, el infinito al que convergen todas las líneas queda determinado por el punto de vista, donde se pone de manifiesto la subjetividad de quien contempla. La perspectiva, además de sistematizar la percepción y representación del mundo, aporta la centralidad de la visión antropocéntrica.

El problema geométrico al que se enfrentan los artistas del Siglo de las Luces puede ejemplificarse en la obra dispar de dos creadores: las composiciones unitarias, cerradas y centradas de Jacques-Louis David, paradigma de compromiso moral y cívico, frente al desorden fragmentado e inacabado de las Cárceles piranesianas, recordatorio de que no todas las buenas intenciones ilustradas han de llegar necesariamente a buen puerto.

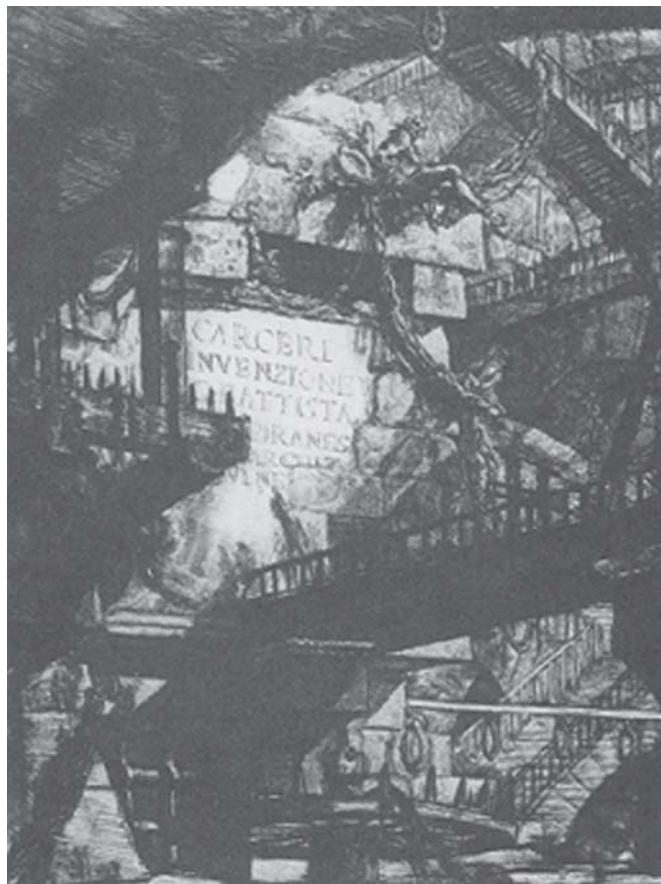
Jacques-Louis David, pintor de la Revolución

La vida y la obra de Jacques-Louis David giran en torno a la Revolución. Por vez primera los artistas se comprometen decididamente con el espíritu, pero también



El juramento de los Horacios, 1784.
Esquema geométrico de la composición

.../...



Carceri, Frontispicio, 1761

.../...

con la práctica, de una corriente política y social. La ideología política irá impresa en toda la obra de David y su pintura pasará a ser un instrumento *propagandístico*, aleccionador de los valores cívicos ilustrados.

El juramento de los Horacios, quizá la obra cumbre de David, es un ejemplo perfecto de cómo a través de la visión geométrica puede seguirse la pista de unos valores éticos y estéticos profundamente relacionados. La historia de *Los Horacios* es de sobra conocida: Dos ciudades, Alba y Roma, se enfrentan en guerra; para dilucidar cuál de ellas será la vencedora se opta por la lucha de héroes. Por parte de Roma luchan los tres hermanos Horacios, por parte de Alba los tres Curiacios. El combate es a muerte y sólo sobrevive en él uno de los Horacios, ganando Roma la disputa. Pero lo que debía ser un regreso épico y triunfal del joven guerrero se transforma en tragedia cuando una de sus hermanas, Camila, prometida con uno de los hermanos Curiacios, lamenta la muerte de su amado. El joven héroe vencedor mata sin vacilar a su propia hermana, siendo apresado por la multitud atónita. Sin embargo, cuando el padre de los Horacios explica el porqué de su comportamiento, la importancia de la actitud cívica y la razón de Estado, su hijo vuelve a ser aclamado como héroe.

De la historia de los Horacios se desprende que el ejemplo de virtud se encuentra en el sacrificio personal a la causa común. El juramento propone varios temas para su lectura: la exaltación cívica que subordina el bien común al individual, el compromiso del ciudadano con la colectividad, la identidad entre lo público y lo privado (la escena se resuelve en el interior de la casa de los Horacios) o la identificación política con lo masculino y la sentimental con lo femenino (dentro de la problemática del establecimiento de roles sociales). La composición geométrica acompaña al espíritu de la obra. En vertical nos encontramos frente a un tríptico, perfectamente resaltado por la disposición de los personajes y la severa arquitectura que los acompaña. El primer fragmento nos acerca a los héroes que se marchan, el compromiso cívico y el peso de la razón de Estado. Los otros dos remiten a los que se quedan, el espacio central para el padre de los Horacios, garante del juramento prestado, y el último de los fragmentos, según sentido de lectura, para las mujeres que representan la tragedia, aquello que de inhumano o doloroso puede traer consigo la sumisión del individuo al Estado. En horizontal nos encontramos cuatro tramos superpuestos que funcionan en gradiente ascendente alcanzando su cenit en la intersección central, junto al cruce diagonal y la figura del padre. Por otra parte, dos direcciones dinámicas animan la obra: una, la dirección del juramento de los Horacios y de su propio padre; otra, la de las mujeres, que, ajenas al contrato de honor, reposan en su propia composición triangular y contrapuesta. El resto de la obra queda rimado en torno a la repetición de la dirección principal del juramento, mientras que los centros secundarios (rostros, manos, pies, espadas...) se articulan en equilibrio alrededor de los ejes diagonales, formando tres estructuras triangulares: la de los héroes, emergente; la del padre, culminante; la de las mujeres, acostada, contrarrestando el peso de todo el conjunto. La lectura geométrica de *El juramento de los Horacios* quiere plantear el hecho trágico frente al épico como parte de una misma moneda. Un sabio juego de contrapesos centrales ejerce de árbitro entre las dos realidades.

Giovanni Battista Piranesi, arquitecto veneciano

Así solía denominarse a sí mismo el arquitecto, dibujante, grabador y visionario veneciano, Giovanni Battista Piranesi. Pero el adjetivo de *arquitecto* ha sido frecuentemente discutido debido al hecho de que la actividad constructiva de Piranesi es, aunque interesante, decididamente menor. De mucha mayor enjundia son los trabajos dibujados, sus grabados de la antigüedad romana y, especialmente, los aguafuertes sobre las Cárces de Invención. Piranesi es uno de los ejemplos más claros de cómo la conciencia ilustrada va a ser la raíz del futuro advenimiento romántico. En el contexto de la arquitectura de las Luces, Piranesi ocupa un lugar destacado junto a Ledoux o Boullée; sin embargo, en ocasiones se ha escatimado este papel al veneciano en cuanto que su obra de grabador ha sido entendida de manera estrictamente pictórica sin recabar en su importante aportación teórica y formal.

La utopía que ofrece las *Carceri* es, de alguna manera, una *utopía negativa*, nacida a la sombra de una nueva categoría estética: *la imaginación*. Su significado ideológico es el de la anticipación, es decir, la capacidad para crear hipótesis necesarias no formulables de otro modo, o la capacidad de asentar las bases de modelos futuros. De este modo, la utopía *imaginaria* se nutre de unas condiciones históricas reales para poner de manifiesto las contradicciones del momento presente. El incipiente método científico dará buena cuenta del valor de la imaginación para el avance de las investigaciones de cualquier índole. Formular hipótesis en lugar de ofrecer soluciones será uno de los logros más importantes de la arquitectura ilustrada. Por otra parte, como bien apuntaba Edmund Burke, lo sublime, lo oscuro y aun lo horrendo pueden representarse artísticamente con un lenguaje opuesto a la razón de lo clásico. Las *Carceri* parten del lado oscuro del universo de la justicia republicana, que

se diluye sin solución de continuidad en la crueldad del periodo imperial y que podía encontrar su similitud con el fin del Antiguo Régimen. El sutil equilibrio entre el compromiso cívico y la tiranía del Estado queda representado en los instrumentos de tortura, convenientes a los gobiernos despóticos y altamente contrarios a los valores que, en el sustrato último, debían regir los cambios revolucionarios. Las *Carceri* evidencian que la lucha por alcanzar los más altos valores morales suele venir acompañada de la arbitrariedad y la injusta tortura que precisamente se rechaza. La representación geométrica de las *Carceri* reproduce en sí mismas esta contradicción. Por un lado, la ruptura de las leyes de la perspectiva clásica, de la centralidad y del punto de vista único; por otra parte, el espacio indefinido, fragmentado y del que se ha sustraído la posibilidad de restitución satisfactoria por parte del espectador, colocado en una incómoda posición. De este modo, lo que a primera vista parece coherente se desintegra después de un examen detenido. Es imposible la percepción del conjunto, sólo los límites particulares parecen tener sentido suficiente para incitar a la búsqueda de un orden inexistente. El espacio se abre, se solapa, se monta, se niega sistemáticamente a sí mismo, se multiplica y se metamorfosea sin remedio. La geometría euclídea ya no es la respuesta absoluta y el concepto de *centro* se dinamita. Las *Carceri* constatan la pérdida de un lenguaje de representación unitario, lo cual deviene metáfora precisa de la degradación humana y del necesario saneamiento social. La alienación del sujeto frente al natural poder del Estado está sólo a un paso conceptual de la escisión romántica entre el hombre y la naturaleza.

Las *Carceri* no permiten un discurso compositivo geometrizable, a la manera en que las obras de Jacques-Louis David se prestaban con tanta facilidad. La finalidad y el concepto de partida de Piranesi difieren de los del pintor francés. La composición se niega a aceptar una lectura geométrica clásica y que no se rige por una ordenación sistemática, sino por la libre, casi azarosa, combinación de sus partes. El centro de visión se desplaza y las líneas organizativas de los centros secundarios no logran conformar ningún lenguaje cerrado, sino que se superponen e interfieren, amenazando por momentos con el colapso.

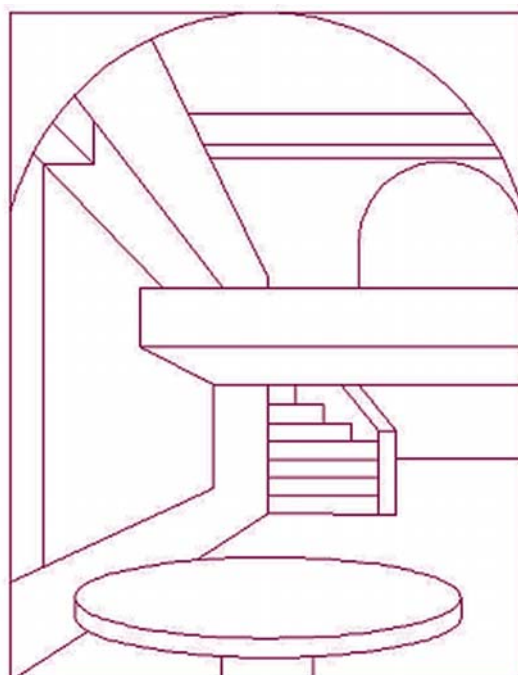
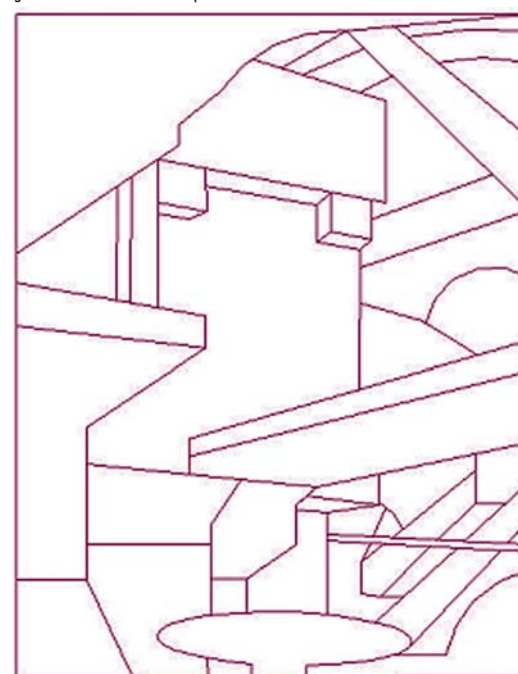
Un problema geométrico

Para tratar el problema geométrico que nos ocupa debemos observar la clara relación que se establece entre ética y estética a través de la geometría. En el caso de Jacques-Louis David, el discurso de su obra es el discurso de la razón. El tema recurrente del compromiso cívico y el deber ciudadano (*El juramento de los Horacios*, *Los lictores devuelven a Bruto los cuerpos de sus hijos*, *La muerte de Marat*, *Las Sabinas*) son argumentos que se esgrimen desde dentro del sistema. Aunque la pintura de David implique en determinados instantes una crítica abierta a los inconvenientes que puede ocasionar la ciega sumisión del valor individual al colectivo, esta invectiva no supone otra cosa que el acatamiento de tales males, por trágicos que puedan resultar, en beneficio del bien común. David es un pintor que se encuentra asentado dentro del sistema y que defiende unas sólidas convicciones. Tan sólidas como las firmes composiciones geométricas que muestran de forma sencilla y moralizante sus pinturas. En David, por tanto, encontramos crítica pero no trasgresión, y dicha crítica no es sino la constatación del mal menor que debe plegarse a las exigencias del bien colectivo. Podemos decir, por tanto, que el predominio de lo público sobre lo privado equivale en estética al predominio de la *norma* sobre el *sentimiento*.

Si en David encontrábamos la satisfactoria unidad global a pesar de la división en partes diferenciadas, en Piranesi la desconexión de los fragmentos es mucho más evidente y delicada. En David, la geometría era fiel garante de la justa, casi diríamos natural, subordinación jerárquica. En Piranesi, la geometría queda reducida a una serie de relaciones arbitrarias o casuales entre elementos medibles de un espacio, en una radical apuesta plástica, arquitectónica y moral. El espacio deja de estar pensado desde la cómoda bidimensionalidad de las composiciones geométricas clásicas, para abordar en todo su riesgo la experiencia desasosegante de una tridimensionalidad sin tutela. El espacio complejo y contradictorio se antoja en ocasiones más auténtico y verdadero que los fríos escenarios clasicistas, de donde se han eliminado casi todas las imperfecciones. La pérdida de la armonía clásica y la intuición del desorden coinciden con la aceptación de la inherencia de lo aberrante y lo monstruoso en lo real. El espectador, al contrario de lo que sucedía con David, ha de adoptar una postura de responsabilidad moral ante lo que ve. No basta sólo con asentir ante un mensaje cívico ya deglutido y perfectamente ordenado para su asimilación.

El papel simbólico de la geometría es fundamental en este sentido, pues pasamos de la más alta ordenación geométrica al comienzo de una total disgregación del orden establecido. La geometría y la perspectiva, en especial su puesta en crisis, juegan un papel determinante en la plasmación estética de los nuevos conceptos que surgen a la sombra del debate ilustrado. En el problema geométrico del Siglo de las Luces subyace la aceptación de la parte oscura que habita, inevitablemente, junto a la luz triunfal de la razón. Siendo en esa aceptación donde el mundo del arte y el de las ideas comienza a caminar hacia la modernidad. ■

Carceri, Frontispicio.
Esquema de conjunto e hipótesis de lo que podría ser una variación geométrica del mismo espacio acorde al canon clásico





La ordalía humana

De entre todos los episodios de devastación de bibliotecas, mi mente retiene uno particularmente fértil en sugestión plástica y conclusiones éticas que cabría extraer. Se trata del río Tigris, que llegó a correr días enteros ennegrecidas sus aguas con la tinta de millones de libros arrojados a su corriente. El hecho sucedió en 1258, lo cuentan cronistas musulmanes como Ibn al-Athir y Abul Fida, y en nuestros días se ha encargado de recordárnoslo el escritor bagdadí Jabbar Yassin Hussin, que tiene cincuenta años en la actualidad, en su novela *El lector de Bagdad*. Sucedió entonces que los mongoles de Hulagu Khan entraron en Bagdad, tras más de seiscientos días de asedio. Largos años el caudillo mongol había perseguido adueñarse de la ciudad que fue lumbrera del mundo, y no lo había conseguido hasta ahora, después que las catapultas y almajeneques abrieron una brecha en el muro occidental de la torre al-Ayami. El terror fue sólo comparable a su ira retenida durante los largos meses de su ambición e impotencia. Las víctimas fueron de ochocientas mil almas en adelante. Se cuenta que algunos pudieron salvar la vida a cambio de sus bibliotecas. Pero la desgracia fue aun mayor, puesto que su famosa Casa de Sabiduría, la más extensa biblioteca por entonces conocida, fue asaltada y sus libros utilizados a modo de ladrillos de papel, con el fin de construir dos puentes, porque fueron dos los puentes que resultaron del apilamiento de los preciosos códices que contenía, y aún hubo más, de sobra para volcarlos simplemente desde las riberas. El río entonces no corrió sólo oscuro, sino irisado con las tintas de púrpura de cúrcuma, de rosas de Casis y morados de Birmania, del verde y celeste primigenios, más todos los azules que prolongan el tinte de los cielos, en aquellas ondas del río que se decía había atravesado las tierras del paraíso terrenal.

No sólo existían las bibliotecas de los ulemas y alfaquíes, de los jeques, comerciantes opulentos y altísimas dignidades del saber, sino que, por lo que traslucen

los textos, eran los propios vecinos los que poseían también sus propiedades en el concepto de la lectura, rivalizando entre sí con el primor de coleccionistas. Sólo así se explica que Bagdad haya sido tal vez la más literaria capital del mundo, no demasiado lejos, por cierto, del lugar de Egipto donde es leyenda que aparecieron los primeros libros conocidos, Hermópolis Magna. Pero hay una ligazón mayor entre estas dos ciudades, y es que, acerca de los libros de la ingente biblioteca de esta última, otros muchos cronistas, como Thabit ibn Qurra, se refieren a conocimientos *sabeos*, esto es revelaciones de un antiguo saber perdido, procedente de aquella zona mesopotámica. Y se explica, así, veníamos diciendo, que en Bagdad naciese precisamente uno de los más preciosos libros jamás escritos, y tal vez el más maravilloso, el único libro conocido después de la Biblia que es toda una biblioteca: *Las mil y una noches*.

Yo, como muchos, recuerdo perfectamente la madrugada del 19 de enero de 1991, cuando la televisión estaba transmitiendo la rotura de fuego de la *madre de todas las batallas*. La pantalla enmarcaba un cielo de tonos verdes, por efecto infrarrojo de la lente óptica en las cámaras que trasmitían el bombardeo en directo. La noche, aquí en España, era todo lo tranquila y silenciosa que pueden serlo las noches del más riguroso invierno. Pero allí era el supremo Tártaro, cuyas esclusas acababan de volcarse sobre la ciudad milenaria. Yo me sobresalté de esta calma, en la cual aquel ruido de la pólvora y la metralla era apenas un zumbido lejano. Pero lejano ¿desde dónde? ¿Desde una casa cualquiera situada a miles de kilómetros? Me sumí en aquel cielo delirante, y sí, qué misterio éste que las bombas se abriesen como flores bellísimas en aquel firmamento de zafiros y esmeraldas. Traían la muerte, y parecían corolas de vida, cálices multicolores que refulgieran en aquella oscuridad luminosa. Pero de pronto reparé en que aquellas letales explosiones describían una estela según iban cayendo tras explotar en la altura. Lágrimas, eran lágrimas. Y entonces se me apareció el semblante de Shereshade, la *princesa que sabía*, que estaba así sobre la ciudad, sin poder contener el llanto.

Ahora, todos sabemos a qué condujo aquella guerra, porque muy poco después comenzaría a ser conocida como *primera* del Golfo. Condujo a una segunda, por ahora. En apariencia, el mundo civilizado llevaba la razón en cuanto que una nueva barbarie sacudía la región de la que depende toda la vida industrial del planeta, que sin combustible quedaría colapsada. Y supimos así del integrismo islámico, una especie de la que, en lo que fuera al-Andalus, sabemos mucho mediante nuestra memoria histórica colectiva. Una religión, cuyo Libro es un alegato a la concordia y el buen sentido de las gentes, volvía a ser en nuestros días la coartada para todo lo contrario a lo que el espíritu de su letra impone. Los talibanes emprendieron poco después su *jihad*, que lo es sobre todo contra el pensamiento libre. El mundo, sacudido de su modorra consumista, alcanzó a comprender que la guerra era ahora de los pobres, esta vez erigidos en frente de naciones, contra las naciones que han de explotarlas para mantener su sistema de libertades; pero fueron muy po-

Fachada de la Biblioteca Nacional y el Archivo Nacional de Bagdad. Junio 2003.

Fuente: IFLANET. The International Committee of the Blue Shield (ICBS), Comité International du Bouclier Bleu (CIBB), Assessment of Iraqi cultural heritage Libraries and Archives. Fotos de Jean-Marie Arnoult, Director General de Bibliotecas. París, Francia.



cos, no obstante, los que entendieron que aquello implicaba un nuevo cambio de Orden mundial, como sucediera en las revoluciones contra la nobleza por parte de la burguesía en 1789 y contra la burguesía por el proletariado en 1917, que imprimieron sendas concepciones políticas del reparto de la riqueza, lo que afectó a todas las esferas del comportamiento colectivo. Y es este nuevo Orden en el que nos debatimos hoy en todo Occidente, que ve amenazados sus logros. Éstos pasan por los Derechos Humanos. Pero, contra todo lo establecido, ocurre que la barbarie de los siglos de miseria y de ignorancia se ha alzado violentamente, y brama, a las puertas de nuestras ciudades, aguardando su desquite, revestida con las túnicas y estandartes de sus mártires, fedayines y muyahidines. Nadie se entiende ahora. Quienes nos gobiernan no son hombres y mujeres sabios, y quienes se sientan en la mesa de negociaciones no saben de los libros que nacieron en las tierras que respectivamente atacan.

Hay, en todo acto de soberbia humana al ejercer el poder, un perfil cómico que nos recuerda, paradójicamente, nuestra condición mortal, y por ello nuestra fragilidad e inconsistencia. Los talibanes que pretendieron el poder, y lo están consiguiendo, en Afganistán por ejemplo, promulgaron un edicto de dieciséis decretos que delata que quien va contra el pensamiento libre no puede escapar, curiosamente, de un planteamiento tan hiperbólico y peregrino, que a la postre no resulte literario, aunque sólo sea por la inquietante rigidez de su candor. Se prohíbe *todo*, y ya se ve por dónde respira tal decreto, en su misma primera cláusula, que por ser la más importante, por prioritaria, consiste en que los taxistas no pueden trasladar a mujeres que no lleven puesta el fantasmal burka. Y es que las ordenanzas se extienden a extremos tragicómicos, uno de los más llamativos es que se prohíbe jugar con las cometas, debido a *sus consecuencias sociales nocivas*. Es más, uno de esos preceptos prohíbe, taxativamente, *tocar el tambor*, aunque esta vez no se aducen causas, y sí la reprimenda a la que el tamborilero se expone, por parte de nada menos que un *consejo religioso de ancianos*. Pareciera un episodio de realismo mágico, en efecto, si no fuera por lo doloroso que resulta contemplar en estas culturas la postergación que alcanza la mujer. Y uno se pregunta a qué grado de frustración es capaz el Poder de reducir las mentes colectivas para crear, sobre lo que es la alegría de vivir, la fantasía demoníaca de las prohibiciones religiosas. Me refiero al amor entre los seres hombre y mujer, y me refiero a la belleza del cuerpo humano. Y me refiero, sobre todo, al conocimiento, cuya mayor vía es el erotismo, de lo cual nos dejaron los antiguos, incluidos los sufíes, viva enseñanza en el símbolo de la rosa mística. ¿Cómo es posible que el ser humano calle y obedezca colectivamente, incapaz de comprender que el primer enemigo es quien ordena matar y quien condena a la miseria de la opresión de las costumbres?

El gesto de Hulagu Khan asaltando las bibliotecas de Bagdad es el mismo de quienes actualmente asolan la ciudad de las *Mil y una noches* con sus decretos excluyentes, hipnotizados por la idea de retrotraer la marcha de la historia a los tiempos del Profeta, absolutamente en todos los ámbitos del comportamiento, para lo cual se emprende toda una insurrección contra lo posteriormente conseguido en orden a la técnica y parte de la ciencia, con la única excepción de la medicina. Es un acto soberano de soberbia. La soberbia tiene que ver con el conocimiento. Los mitos antiguos asocian lo uno con lo otro. Pero nadie puede matar el conocimiento, porque éste emerge del pensamiento libre, que es la facultad humana por excelencia: pensar, incluso, que *estamos pensando*, es lo que nos distingue de todos los demás seres de la creación. Y así sucedió con un eminente emperador chino, cuya soberbia fue tal al mandar destruir todos los libros, que de tal acto sólo puede dar cuenta la literatura en una de sus pesadillas, a las que tantos escritores se han visto tentados. Y es que Shi Huang Ti, el fabuloso emperador



Biblioteca Nacional de Bagdad, detalle de los catálogos. Junio 2003

Jean-Marie Amoult

que unificó los Cinco Reinos y erigió la Gran Muralla, prohibió todos los libros en tanto que, por ser anteriores a su mandato, no podrían encomiarle a él y su potestad de señor de todos los mundos. Es decir, el mundo comenzaba con él.

La soberbia no se queda aquí. La soberbia, al perseguir un conocimiento del tipo que sea, ha de sustituirlo por ideas que consagren, y de alguna forma eximan, tan gran infamia de arrasar bibliotecas. Hablamos de fanatismo. Así fue con Justiniano el Grande, que mandó quemar todos los pergaminos griegos de Constantinopla. Todo el saber del espíritu humano se diluyó como la espuma. De tan monumental escarnio a la inteligencia, en tan inmenso cataclismo, sólo siglos después fueron apareciendo volúmenes, como restos del naufragio en las orillas que son las bibliotecas privadas, que fueron numerosas en aquella ciudad. Obras de Esquilo, siete de las casi noventa que escribió, todas las de Aristófanes, Hesiodo, Euclides, Marco Aurelio y tantos otros. Se diría que existe una conjura inmemorial contra los libros, o al menos *ciertos* libros, como afirmara Jacques Bergier a comienzos de los 60, mencionando fastuosas obras pertenecientes a ese aspecto de la antropología consistente en *saberes perdidos*, libros peculiarísimos desde Johan von Heidenberg a Cornelio Agrippa, extraviados definitivamente en el asalto y destrucción de la Biblioteca de Praga a mediados del siglo XVI, pero también algunos otros de nuestro tiempo, de la controvertida H.P. Blavatsky. La búsqueda de estos libros extraviados en distintas bibliotecas expoliadas, algunos hay que reconocer que apócrifos, se ha convertido al presente en un género literario. Se pretende con ello alertar, pero no sólo en relación a un mundo que vuelve a ser el de la barbarie, también en el primer mundo, sino salvar los vestigios del pasado, porque sólo de su recuperación puede provenir un mayor conocimiento de nuestra realidad histórica.

Es el caso de la Biblioteca Cuti, de la que Manuel Pimentel lleva hablando en varias de sus novelas. No son aspectos concretos los que estos libros desvelarían, una vez resueltos y trascritos, sino, en su conjunto, la globalidad del sentido de nuestra identidad histórica en al-Ándalus, dado que gran parte de ellos están redactados en aljamiado, la lengua, aun con caracteres árabes, de los mozárabes, previa al castellano. Esto es lo importante, a mi parecer. Esta lengua, ya evolucionada, es la que hablaban en los siglos XV y XVI la mayoría de los moriscos, para quienes el árabe clásico en que está redactado el Corán era eso, una lengua de cultura *que ya no se hablaba*. Lo cual nos indica que la sociedad hispanorromana de al-Andalus siguió hablando en su buena mayoría la lengua que hablaba previamente a la irrup-

.../...



Libros de la Biblioteca Nacional de Bagdad almacenados en una mezquita. Junio 2003.

ción bereber y tingitana goda del 711, y que a partir de entonces adaptó un considerable aluvión de neologismos, esta vez de procedencia árabe. La lengua castellana, como deja entrever Pimentel en esta su magnífica obsesión por los orígenes, es tan adaptable en su sintaxis que admite en su maleabilidad la inclusión, casi sin fin, de nuevos vocablos que aludan a nuevas realidades objetuales. Puesto que quienes se asientan en al-Andalus a partir del Califato, procedentes de Siria, Irak, Persia y Arabia, además de la costa norte africana, traen un nuevo mundo de conocimientos, herederos en parte de los saberes grecolatinos, el mundo ha de reinventarse con nuevos nombres para los que previamente no existía realidad tangible. La ciencia médica y farmacopea, la astronomía, la botánica, las matemáticas, la agricultura, los metales, la cosmética, la gastronomía: palabras nuevas, llenas de color y riqueza tímbrica, otorgan al castellano actual su riqueza y variedad de matices sinonímicos. El máximo filólogo español, don Ramón Menéndez Pidal, hubo de ceñirse, en plena Guerra Civil, a cuanto pudo encontrar y salvar de los archivos monásticos. El romance, cierto, había evolucionado en el norte peninsular desde los siglos del Bajo Imperio en adelante, pero nada quita la apreciación de que en al-Andalus, por la misma época, las gentes del común hablasen asimismo en romance, sobre todo en amplias zonas rurales donde la religiosidad islámica no había penetrado con tanta rigidez como en los focos de irradiación cultural urbanos; cultura y religión que, de todas formas, se habían sincrétizado con formas cristianas arrianas precedentes, tal como lo cuenta Ignacio Olagüe. Las jarchas, y el descubrimiento de las moaxajas, vendrían a dar la razón a quienes así piensan. Un retrato sincrónico de la sociedad mozárabe y mudéjar en tiempos posteriores al Califato viene a mostrar que las gentes no habían variado apenas de costumbres, y que los preceptos coránicos del ayuno, la abstinencia del vino y la peregrinación a La Meca escasamente se cumplían. El sustrato árabe e islámico está ahí, formando parte de nuestra realidad histórica junto al céltico y romano, junto al tartésico e ibérico, pero si a algo debe su grandeza es a la adaptación con que supo y acertó a superponerse e incidir en la más amplia realidad social de lugar y tiempo. Si así se confirmase, esa ruptura que la cultura española vigente ha oficializado en relación a la historia de al-Andalus, condenándola por extraña a su modo genuino de ser, sería la mayor impostura cometida para con el común pasado hispánico. Muchos, no obstante, no necesitamos la *prueba* de la lengua para mantener que se propició la falsedad sobre nuestra identidad histórica como *nacidos en esta parte del mundo*, más con-

cretamente los territorios limítrofes con el río Tetis, Betis, Guad el-Quebir, con Híspalis como ónfalos del mundo conocido, zona céntrica del planeta por la que han optado, y pasado, todas las culturas de oriente y occidente.

Pimentel, a este respecto, habla de *genocidio cultural*. La quema de libros por el cardenal Cisneros en Plaza Bib-Rambla, que Blasco Ibáñez fue el primero en divulgar en una de sus cuatro novelas llamadas *tendenciosas*, elevando la cantidad a un millón de volúmenes, cifra a todas luces exorbitada, sería meramente un indicio. Es cierto que las Capitulaciones se redactaron, ya a priori, para ser incumplidas, lo que se demuestra desde su misma magnanimidad aparente, pues qué más da conceder, excediéndose en la letra, lo que no se está dispuesto desde el principio a llevar a cabo, y en efecto a los conquistadores *les faltó tiempo* para hacer lo contrario a lo acordado y sancionado con rúbrica real, como es cierto asimismo que el reino de Granada, de cumplirse lo pactado, hubiera supuesto un modelo político de convivencia que hubiese ahorrado conflictos sociales posteriores, un modelo *transnacional* dentro de un mismo respeto a la unidad, plural, no excluyente, del Estado moderno al que aspiraba, teóricamente al menos, España en ese instante. Sin embargo, el temor, el *temor al diferente*, el riesgo de las escaladas turcas y argelinas en territorio pos-nazarita, impidió todo razonamiento. La defensa contra *el otro* sólo podía, al parecer y según la óptica de aquel tiempo en el bando vencedor, operarse desde la observancia más estricta de la ortodoxia religiosa excluyente. Y es curioso que el concepto se haya mantenido durante tantos siglos. A tal punto de considerarse lo español, lo *genuinamente* español, en la medida de su catolicismo romano, limpio de toda heterodoxia, y bélicamente ejerciente en la esfera política. Así fue establecido por Menéndez Pelayo en relación a la literatura, el pensamiento y el arte: tanto más católico y recio en su ortodoxia, tanto más *español*. De lo que deriva una conceptualización hiperrealista de la vida, al extremo del rigor ejemplarizante. Y se sigue manteniendo aún tal criterio, aunque por inercia, sobre todo en lo referente al pasado andalusí.

La Biblioteca Cuti, asentada en Tombuctú, adonde fueron a parar cientos de ciudadanos granadinos ilustrados, provocando, con el trasvase de la diáspora, el mayor silo de libros alusivos a la época más conflictiva de nuestra identidad como descendientes de andalusíes, posee la clave de muchos de aquellos sucesos. Causa auténtico estupor observar cómo los descendientes de los impulsores de estas bibliotecas perdidas en la cuenca del Níger han conservado el legado de sus mayores, salvando los codiciados ejemplares de asaltos y robos, cuando no de las inclemencias de la Naturaleza. Con frecuencia, según Pimentel desvela, hubieron de servir de los mismos libros, poniendo a la venta algunos volúmenes, sobre todo en tiempo de sequías, precisamente para salvaguardar los demás. Los libros, pues, eran el alma de la estirpe. Los libros, además, eran bienes raíces, bienes gananciales, como la sal; y como el oro, piezas de moneda en curso, materia apta para la transacción y el trueque a favor de la subsistencia. Mueve, en fin, a la mayor y más admirativa consideración pensar que los libros sirvieron para vivir y alimentarse y no sólo para la vida del espíritu. Como si los libros fueran también de carne, pues de alguna forma lo son. ¿De quiénes heredaron veneración tal por la letra escrita estos beduinos del desierto, sino de sus antepasados andalusíes, herederos a su vez del conocimiento científico y humanístico de un país, que por cinco veces consecutivas —desde la época tartésica— había ostentado la supremacía cultural del mundo conocido?

Cuando uno medita en estos sucesos, que tienen a los libros como protagonistas, se siente tentado a afirmar que la lucha agónica, el concepto de la guerra en las sociedades humanas, es, ante todo, la pugna universal de la ignorancia contra la luz del entendimiento. No se derrota a un pueblo hasta exterminar su cultura. Bagdad, en la

actualidad, es el más vivo ejemplo, como en el pasado lo fueron Bizancio o Alejandría, o Córdoba, con sus cuatrocientos mil manuscritos en la biblioteca de Alhaquén II. Con frecuencia, el adversario nace y se desarrolla en el propio ámbito de costumbres, como sucediera con almorávides y almohades, por ese descomunal equívoco al que las ideas unitarias, tan propensas a la exclusión, conducen a los seres que se dicen inspirados por el Espíritu. Pero siempre el holocausto es contra el saber, los saberes humanos y divinos. La guerra es de un dios contra otro dios. Y el ser humano parece incapaz de encontrar su propio camino sin dejar paso, cíclicamente, a estas ordalías que retrasan la marcha de la historia, sumiéndonos en la orfandad de la barbarie.

Creo que no existe objeto alguno capaz de fascinación mayor que el libro. En todas las épocas hubo hombres y mujeres que expusieron sus vidas por tal de encontrarlos, aun en los lugares más remotos. Un lector, allá donde se dé, es un hombre o mujer libre; es tal vez por ello el tesón desencadenado contra todo lo que significa conocimiento. Hay por ahí una novela, escrita por Dai Sijie, que lo ilustra, dentro del atroz castigo que para el pueblo chino supuso el proceso de *reeducción* impuesto por Mao Zedong: unos jóvenes arriesgando su vida por leer a Balzac, a Dumas o Stendhal. Pero pocas cosas tan frágiles como un libro, un libro que se quema a 451 grados, como en la célebre novela de Ray Bradbury, en donde los seres humanos se vieron obligados a memorizar los grandes libros del pasado, cada persona un pasaje, para luego recomponerlo. Esto mismo, por cierto, se llegó a hacer en la expulsión de los judíos sefarditas de 1492. Obligados nuestros mayores a marchar dejando aquí sus amados y venerados libros, hubo familias que retuvieron capítulos enteros, especialmente mujeres, asociándolos a distintos enseres domésticos, según recuerda Lucía Graves en su bella novela *La casa de la memoria*.

El libro, sin embargo, como tal objeto hoy conocido, es decir volumen de páginas sujetas, creo que comenzó a circular entre los adictos bibliófilos a partir del siglo IV, y con ello el predominio de la letra escrita sobre la oral. Debe serlo así, porque el propio san Agustín, obispo de Hipona, narra en su autobiografía un episodio que determinó su existencia. Y es que, un día, vio a un hombre que *estaba leyendo un libro*. Tan sólo esto. El hombre deletreaba con los labios el texto que iba descifrando, como sucede incluso en nuestros días cuando algo nos entusiasma. La figura de un ser humano leyendo un libro en solitario es admirable en todas las épocas a partir de entonces, pero en el joven Agustín causó tal sorpresa ver cómo aquel hombre desconocido vivía lo que estaba leyendo que aquello encendió su ánimo y, adoptada la resolución de seguir su ejemplo, le ayudó a contemplar en lo sucesivo el mundo con otros ojos, pues la mirada de un lector se distingue entre las de otros mil. Y fue así como aquel hombre se convirtió en maestro suyo. *Las confesiones* lo llama Ambrosio, uno de los impulsores de la patrística.

Las bibliotecas encierran uno de los más altos simbolismos del género humano. Porque se diría que los libros son a semejanza de almas, que comienzan a vivir la vida terrenal al instante en que unas manos los abren y unos ojos los descifran. De alguna manera, lo que un libro cuenta es el destino de unos seres cuyas peripecias nos son narrados. Y como en el misterio del destino, el desenlace de una criatura no puede saberse hasta la página última del libro que se está leyendo. Esto debe ser así porque quienes lo escribieron infundieron su propia alma en el papel impreso. Todo lo que una civilización lega al mundo está en los libros que nos aportaron, a veces libros de piedra en sus monumentos y templos. Si los libros se exterminan, condenamos a millones de personas a no haber existido. Lo que somos está en los libros. Nada que no se escriba ha sucedido *realmente* si no aparece impreso en letra, porque sólo la memoria mantiene la vida de los

seres que amamos, y esta vida cesa cuando el olvido sobreviene en la mente de quienes nos quisieron. Homero dijo que los dioses mandan infortunios a los humanos, *para que éstos tengan algo que contar*. Con lo que vino a decir que no hay peor mal que el hastío. Grandes y pequeños, cultos e ignorantes, ricos y pobres, todos huyen por igual del hastío, ese vacío o *sueño de la razón*, que, como Goya decía, en verdad *engendra monstruos*. Y todos albergamos en lo más profundo de nosotros esa capacidad de lo maravilloso que nada como los libros son capaces de despertar y cubrir, con el mar de historias que nos consuelan de los trabajos y preocupaciones de cada día. Y así fue en el mundo, en las mañanas de las plazas, en las que en los mercados había juglares contadores de historias, y por las noches de invierno alguien en las casas que, como una bendición para la familia, fuese capaz de descifrar algún libro, contase lo que contara. Es decir, los hombres poseemos una capacidad ilimitada de soñar que sólo los libros son capaces de complacer. Libros que nos sugestionan, libros que nos muestran un sentido de dirección en el caos de la vida ordinaria y en común.

O como pensaba Mallarmé, y es que *todo lleva a un libro*. Bibliotecas insondables, como las que soñara Borges, laberínticas e infinitas, como también recoge Umberto Eco. Bibliotecas con espejos reflejando la eternidad, como representara M.C. Escher en sus grabados infernales, tan parecidos al paraíso. Así pues, nada nos representa y nos contiene, en lo que fuimos y seremos, como los libros. Unos libros cuyo origen se sitúa, en cuanto escritura, dentro de lo más sagrado de las mitologías orientales. Tot y Hermes, a ambas orillas del Mediterráneo, llamado *Nostrum*, Mare Nostrum, porque son los libros, y toda la cultura del saber humano, lo que convierte lo ajeno y enemigo, lo otro y lo distinto, y aun lo peligroso y condenable, en *nuestro*. Nuestro, de todos. Para el disfrute de todos, cualquiera sea su lengua, condición y costumbres. Si está escrito, ya es de todos nosotros, sin diferencia de lugar ni tiempo. Ésta es la única universalidad a la que, por el momento, se puede, y debe, aspirar. ■



Jesús Sánchez Jaén

Biblioteca de Tombuctú



José Antonio Fortes

La miseria de los intelectuales

«No sólo en sus respuestas, sino también en las preguntas mismas había una mistificación».

(K. Marx, *La ideología alemana*).

Hoy, el trabajo intelectual está sumido en el más duro de los servilismos. No hay nadie siquiera que rechiste ni menos que rechace o cuestione el silencio o la sumisión a que estamos sometidos, bajo la violencia material (para nada simbólica) de los poderes de clase y sus aparatos. Si se quiere acceder a una plaza cualquiera en el funcionariado cultural (comisario de eventos, poeta de fama y fortuna, académico, o premio en cualquier mercadeo editorial, etc.), basta con vender la carne (femenina, en eternas pubertades erótico-mentales) o exaltar desnudamente «las maravillas de la técnica» postmoderna o «de las libertades», en el «capitalismo real» en el que vivimos. En este último caso, exceptuando esfuerzos colaterales, anecdóticos y de escaparate, predomina el trabajo de intelectuales orgánicos cuyos senderos se bifurcan: de un lado, están al rescate de «los viejos maestros» de «la razón» o del «liberalismo», y del otro complementariamente se entrecruzan en tareas de enmascaramiento.

¿De qué máscaras hablo? ¿De qué fabrica? ¿De cuáles funcionarios, colocados en los «altos» puestos del servicio para su producción en cadena, y para su socialización? Pueden parecer «pintorescos» a veces «los delirios» de tales «cruzados de la causa»¹, comprometidos en la Cruzada de Salvación Nacional del fascismo en España o también llamada Solución Final para los fascistas y su intelectualismo literario, en primera línea de responsabilidades no cubiertas nunca. Puede parecer «pintoresco» y «delirante», ya digo, pero se quedan cortos ante los hechos que intentan enmascarar, cuando no borrar, o en todo caso legitimar. En una ceremonia de la confusión que sólo tiene su parangón en el campo de la investigación histórica y no precisamente entre los historiadores de «la memoria roja»², tal como ellos mismos se publicitan, sino en estricto entre «dos» Pío Moa/César Vidal, los grandes mistificadores.

Se trata de un asunto histórico, de un montaje «en la alta manera» (el ideólogo e intelectual fascista Laín Entralgo *dixit*, 1941), puesto en marcha pública en la coyuntura de 1968 por la facción socialdemócrata de «jóvenes insolentes», tal como lo reconocen todavía hoy las epigonías³. Consistía en la presunción más imposible que la historia pudiera soportar, hecha añicos con sólo un mínimo de conocimiento de los hechos. Consistía en la más torpe de las cuadraturas del círculo propuestas en todo nuestro siglo XX. Consistía ni más ni menos que en inventar «una intensa continuidad moral y estética entre los esplendores de 1927 a la sombra del olimpo orteguiano y lo que *al otro lado de la guerra civil* concluyó antes de 1960», esto es, «que la guerra civil significó bien poco y que entre 1930 y 1960 corre un período bastante homogéneo»⁴. Y a esto responden sus trabajos desde entonces hasta hoy, aunque el cinismo les sirva de cobertura editorialista o publicismo para la venta de sus propuestas reaccionarias como mercancía «de izquierdas»⁵.

Sin que haya fisuras en el bloque que conforman, ni entre «la crítica» o agentes de ventas y los que venden así su fuerza de trabajo intelectual, los FICs (funcionarios ideológicos de clase), ni entre «el maestro» y «epígonos» (cuya denominación de origen atiende al nombre común de «mainerianos»), ni entre «el rescate» de «liberales a su pesar»⁶ y «el rescate» sin pesar alguno de «nuestros adorables» fascistas, aquella Vieja Guardia del intelectualismo orgánico del liberalfascismo en España y sus exégetas los socialidealistas o mainerianos que denuncio. Un bloque histórico entre todos, cuyos principios fundamentales están en la complicidad y el amiguismo. Sin embargo o quizá por ello mismo abundan en sus propuestas las contradicciones, entretejidas a base de torpezas, de elogios a la ignorancia y alardes a la mera incapacidad intelectual racional o del pensamiento. No hacen más que interpretaciones, y no menos gratuitas (aunque vendidas al alza en el mercado cultural literario) afirmaciones, expurgo de documentos, ocultamiento de los hechos de la más estricta historia social, política e intelectual, en autos de fe que enmascaran la responsabilidad e implicación directa en crímenes contrarrevolucionarios y de guerra de quienes han de llamarse intelectuales orgánicos del crimen y no «héroes» o «laureados» o «modelos éticos de honradez y coraje», incluso virtuosos de «esa virtud rara y móvil de la integridad»⁷, de «la integridad», para hablar de fascistas o más en concreto de aquel «escritor falangista con jerarquía de gobierno» que toman de paradigma, «alias» Dionisio Ridruejo⁸. Por supuesto, para que el fraude circule recurren los mainerianos, de una parte, a las consignas de una «intuición sinuosa» y «difusa»⁹ que les guía las funciones que cumplen, y de otra a una prosa rancia y ampulosa, cursi y vacua, aprendida del estilo y la oratoria del fascismo, con que envuelven o enmascaran o disfrazan su trabajo o las funciones del servicio que cumplen.

Téngase una muestra fundamental de ambas «intuiciones» suyas (que de su vacua prosa, me niego a perder el tiempo con sus parvulismos líricos). Se trata de la gran obsesión de cuantos ponen su fuerza de trabajo intelectual a remendar agujeros, los agujeros que les abre



la historia en el centro o clave de su plan estratégico para salvar al fascismo y a los fascistas del mismísimo fascismo, que estos construyeron y ejecutaron; vamos, para desfascistizarlos y desfascistizar cuanto se les ponga por delante en su imperativo de servicio (cual zapateros remendones, ya digo), y que consiste en vaciar de fascismo a una supuesta «naturaleza del fascismo», esa gran piedra filosofal suya, o esa esencia obsesa que por definición no existe, es una falsa pregunta y aun más falsa la respuesta que no tiene. He ahí la mistificación «en la alta manera» (cf. supra) que se montan, en connivencia y complicidad, los intelectuales orgánicos del fascismo y sus exégetas los socialidealistas mainerianos.

Dicho con palabras del maestro maineriano, el engaño consistiría en hablar de «las razones íntimas del fascismo como forma de mentalidad» que se bifurcaría entre a), «tanta mugre y tanta violencia ideológica», y b) «unos pocos libros afortunados» del «fascismo hecho literatura», «donde campaban por sus respetos la fantasía irresponsable y la alegría irreflexiva» (cf. nota 4) Y luego, más engaños: que si «visionarios», que si «utópicos»¹⁰, «nuestros adorables» fascistas, etc. Hasta hoy, que se transformarán en los héroes del «pelotón de soldados que [siempre] ha salvado la civilización»¹¹, o bien se les patologizará para exculparlos, «juveniles e ilusos», por su «infantilismo», su «irracionalismo», su «toxicidad» o «virus infeccioso», «fiebre» o «germen vacío y destructivo», etc., cuyo «tratamiento» lo prescribirá «la actitud de un epidemiólogo» que socialice y naturalice así su «historia clínica» o «verdad posible» (frente a «mitificaciones» o «leyendas»), al «hacer mutar al virus» en «procesos de intoxicación y de curación» de su «enfermedad» (cf. nota 9).

Me remito sin embargo por ahora a los dos últimos asaltos a la razón que ha perpetrado uno de estos epígonos mainerianos, «alias» Jordi Gracia, avalados por el capital financiero (Dionisio Ridruejo. *Materiales para una biografía*) y por el mercado de los bienes culturales, premio Anagrama de Ensayo (*La resistencia silenciosa. Fascismo y cultura en España*). Sólo me refiero en ellos a dos cuestiones puntuales, elementales si se quiere, en una investigación incluso básica, pero cuestiones radicales en definitiva.

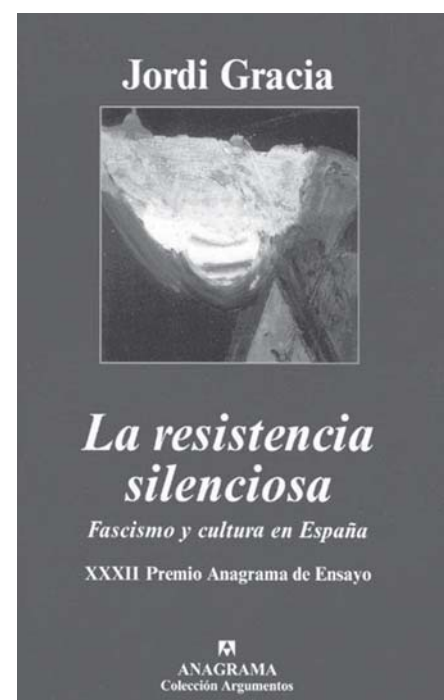
Por ejemplo, en *Dionisio Ridruejo*, los supuestos *materiales* que aquí se «rescatan» para historiar «su desertión antifranquista con confinamiento, cárcel y exilio», están trucados, resultan papeles marcados con alevosía y en la impunidad que proporciona ser juez y parte y ratifica además el prestigio académico, el halo del saber científico del funcionario universitario a quien se le encarga la tarea de dictar un expediente de legitimación que «restituya» al jerarca fascista «a la memoria democrática». Un arte de burda magia, por cuanto, en primer lugar, los hechos históricos no hablan de un «fantasma» a partir de 1942 «tras abandonar todos sus cargos políticos en Falange y en el Estado», antes al contrario, que Ridruejo medra a la sombra de esos poderes «oficiales» que él mismo ejerció e impulsó y por ello le premian; esto, hasta los manuales para el caso lo consignan¹². En segundo lugar, esos *materiales* antologados nunca son los originales, sino los censurados por Ridruejo, para que le hagan el juego de «falangista liberal» o de «fantasma» o «demócrata».

En cuanto a *La resistencia silenciosa*, desde el título responde a «la estupidez que sucede al crimen», por decirlo con Cernuda. En primer lugar, porque nadie encontrará por lugar alguno a nadie de cuantos en este panfleto se nominan y colocan en una «resistencia» tan «silenciosa», que no aparecen por ninguna parte en la materialidad histórica de postguerra en la lucha de *la cultura* «contra» *el Fascismo*, por la sencilla razón de que ellos estaban *en la cultura del fascismo*, en los ámbitos y dominios del oficialismo fascista, a su sombra y al medro de sus poderes. En segundo lugar, porque los *materiales* siguen falsificados. Por ejemplo, el «discurso de don Jorge Guillén» en la Sevilla llena de asesinados por el fascismo, el 12 de Octubre de 1936, el Día de la Raza o de la Hispanidad, en un acto paralelo al que se celebraba en la Universidad de la Salamanca fascista. ¡Con lo fácil que resulta leerlo en el periódico de Falange Española (F.E.) del 13 de octubre del 36, página 5, al lado de los discursos que le precedieron, «en el paraninfo», entre autoridades y jerarcas, sin ninguna pistola apuntándole la cabeza, en acto de servicio, en «la Universidad de Sevilla [que] recibe la visita de S. E. el Gran Visir y al general Queipo de Llano»!¹³

Pero no importa. Que la fama y la fortuna aguardan a cuantos FICs encuadren sus «delirios» en «prietas las filas» de la Cruzada de Salvación Nacional del Fascismo en España. Pues ya se sabe que están tocados por los dioses, «elegidos» a fuerza de sus «collejas»¹⁴ tan divinas. De esto, tampoco hay duda. ■

Notas

- 1 Cf. J.C. Mainer, *La filología en el purgatorio*, Barcelona: Crítica, 2003.
- 2 Cf. Santos Juliá, *Historias de las dos Españas*, Madrid: Taurus, 2004.
- 3 J. Gracia, «Fascismo y literatura o el esquema de una inmadurez», en F. Gallego y F. Morente (eds.), *Fascismo en España*, Barcelona: El Viejo Topo, 2005.
- 4 Cf. J. C. Mainer, *La corona hecha trizas (1930-1960)*, Barcelona: PPU, 1989.
- 5 «Letras patrias, una historia», *Mercurio*, (diciembre 2005): 34; «Libros para después de una dictadura», *Babelia*, 729 (17 noviembre 2005): 1-7; «Historia crítica y configuración de sentido», *Las artes y las letras*, 720 (19/25 noviembre 2005): 26-27. Publicidad dedicada a J. C. Mainer, *Tramas, libros, nombres*, Barcelona: Anagrama, 2005.
- 6 «El liberal a su pesar», *Babelia* (17 septiembre 2005): 12; «Vigencia de Ortega», *El Cultural* (13 octubre 2005): 26-27; «Ortega y la España oficial», *El Cultural* (1 diciembre 2005): 4-5.
- 7 J. Gracia (ed.), *Dionisio Ridruejo. Materiales para una biografía*, Madrid: Fundación Santander Central Hispano, 2005.
- 8 D. Ridruejo, «El poeta rescatado» y «Manifiesto Editorial», *Escorial*, 1 (noviembre 1940): 93-100 y 7-12.
- 9 Cf. J. Gracia, *La resistencia silenciosa*, Barcelona: Anagrama, 2005.
- 10 J. Cano Ballesta, *Las estrategias de la imaginación*, Madrid: Siglo XXI, 1994.
- 11 J. Cercas, *Soldados de Salamina*, Barcelona: Tusquets, 2001.
- 12 VV. AA., *Dionisio Ridruejo, de la Falange a la oposición*, Madrid: Taurus, 1976.
- 13 Cf. F. Espinosa, *La justicia de Queipo*, Barcelona: Crítica, 2005.
- 14 M. Vicent, «El vuelo rasante de Sabina», *El País* (21 agosto 2005): 64.





Miguel Ángel Buil Pueyo

Gregorio Pueyo

(1860-1913): librero y editor
del modernismo



Gregorio Pueyo
(ca. 1899). Fotografía de
Calvet Hnos.

Escribir sobre Gregorio Pueyo¹, partiendo de la inexistencia de un archivo personal que, si alguna vez llegó a existir —dato éste que la familia desconoce—, desgraciadamente no se ha conservado, es hacerlo con el ánimo del investigador que debe reunir datos dispersos y anecdóticos testimonios al no existir una bibliografía documentada que se detenga en su trayectoria vital y, dentro de ésta, en su actividad como librero de lance y de nuevo, editor, representante editorial y administrador, labores todas ellas que desarrolló en la ciudad de Madrid.

Pueyo fue uno de los editores pioneros del movimiento modernista, a quien, por atreverse más que otros, debieron mucho, pese a su fama de cicatero, los escritores noveles. A su muerte dejó un denso y variado Catálogo, muestra de su infatigable laboriosidad, que comprende casi doscientos cincuenta libros y en el que aparecen un buen número de autores que en la historia de la poesía y la literatura españolas de la época no pueden ser obviados, pero que, en su mayoría, hemos de reconocer hoy han caído en un profundo olvido.

De extracción humilde, Gregorio Pueyo Lamencá nació el 25 de mayo de 1860 en Panticosa (Huesca), localidad perteneciente a la comarca del Alto Gállego, partido judicial de Jaca. No era, pues, como afirma Rafael Cansinos Assens, gallego o navarro². Fueron sus padres Domingo Pueyo Guillén y María Lamencá Poma. Gregorio era el benjamín de los ocho hijos que tuvo el matrimonio.

Panticosa era entonces un pueblo eminentemente ganadero, siendo éste el medio de subsistencia de todos sus habitantes, si bien la agricultura ocupaba también su

espacio, aunque los rigores de la naturaleza en que se asienta esta pequeña localidad hacen que sea particularmente duro el aprovechamiento de los recursos. En este tipo de economía de pura subsistencia, el hambre acecha. Ello nos hace adivinar los motivos que impulsaron a Gregorio Pueyo a trasladarse a Madrid.

¿Llegó a prestar el servicio militar? No se puede conjeturar nada en uno u otro sentido. En el Archivo General Militar de Segovia no consta antecedente alguno relacionado con él.

Por el «Empadronamiento general de los habitantes de Madrid verificado el 1º de diciembre de 1890», el primero al que se ha tenido acceso, se sabe que su llegada a la capital se produjo como mínimo en 1880.

Una vez en Madrid, no debieron de ser nada fáciles sus comienzos. Cansinos Assens pone en su boca las siguientes palabras dirigidas a uno de los poetas que le visitaban: «No puedo dar a usted más de veinte duros... Crea usted que me sacrifico editando esas cosas que no se venden... Pero es que yo, en el fondo, soy un romántico... y, además, un filántropo... Me gusta ayudar a los jóvenes que luchan... Yo también he luchado..., yo me lo he hecho todo yo solo... Yo sé lo que es pasar hambre... Yo he dormido también en un banco del Prado»³.

Eduardo Zamacois, en *Años de miseria y de risa*, nos habla también de sus comienzos: «Gregorio Pueyo vendía fotografías picantes y libros festivos por los bullangueros cafés de entonces: el *Imperial*, el *Continental*, el *Siglo...* La literatura de Paul de Koch, El oráculo de Napoleón y La rueda de la Fortuna, le permitieron atender a sus necesidades y poco a poco ir disponiendo los cimientos de su hacienda futura»⁴. De manera ambulante, por los cafés, vendía pliegos de cordel y también libros con un claro contenido erótico-pornográfico y, entre sus clientes, no faltarían el viejo verde y el inexperto adolescente. Emilio Carrère pone en su boca la siguiente frase: «Entre los jesuitas y Dorio [de Gádex] me van a dejar a pedir limosna; voy a tener que cerrar la tienda y volver a vender folletos pornográficos por los cafés. ¡Maldita sea la hora en que entró un literato en mi casa!»⁵.

El año 1881 marca el comienzo de su vida profesional como librero, según consta en un Catálogo de la Editorial y Librería de la Viuda de Gregorio Pueyo correspondiente al año 1923.

Pueyo se casa el 4 de mayo de 1889 con Antonia Giral Galino, natural de Buisán (Huesca), en la madrileña Iglesia Parroquial de San Jerónimo. El matrimonio tendrá cinco hijos: Alejandro, Mariano, Antonio, Luis y Julia.

Hemos de hacer referencia, aunque sea a vuela pluma, al camino recorrido hasta llegar a la calle Mesonero Romanos, 10, la dirección por antonomasia de su actividad libresca. Dato inédito es que, en sus comienzos, la Administración de la revista de ideología republicana, de tendencia socialista y anarquizante, *Germinal*⁶, según aparece en la cabecera de su número 1 (30 de abril de 1897), está en su librería de la calle Trujillos, 5. Un anuncio insertado en la página 8 nos lo confirma: «Librería y Centro de Suscripciones de Gregorio Pueyo. Trujillos, 5.

Madrid. Gran surtido en comedias, música, libros de texto, obras de consulta, novelas francesas, etc. Se admiten suscripciones a obras y periódicos. Se proporcionan toda clase de libros».

En 1898 Pueyo tiene abierta una librería de lance en la calle Candil, 1 (actual calle Galdó), y otro anuncio, esta vez de la revista *Vida Galante*, publicado sucesivamente durante algunos meses de 1899 nos informa que la revista «se halla de venta en Madrid en la Librería de D. Gregorio Pueyo, Calle Candil, 1». Ya en el *Anuario Bailly-Baillière*, correspondiente al año 1905, la dirección de la citada revista será la de la calle Mesonero Romanos. Para Rafael Pérez de la Dehesa, «el interés mayor que tiene *Vida Galante* es ser una típica muestra de la curiosa mezcla de socialismo y erotismo que es tan frecuente en varios de los grupos socializantes de principios de siglo»⁷. Diego San José nos informa de una dirección más: «Poseía una reducida tiendecilla en la Calle de la Victoria, frente al pasaje de Mateu, en la que se pasaba de la mañana a la noche, con la tenacidad sórdida de un patriarca de la tribu de Leví. Era corresponsal administrativo de la revista barcelonesa *Vida Galante*, y recuerdo que él fue quien me abonó los primeros tres duros que gané en mi vida por unos versillos publicados en el mencionado periódico»⁸.

Pero la dirección emblemática, frecuentada por los poetas modernistas por él editados, pero también por los bohemios y sablistas, que no escasearon, y por los que, llegados a Madrid, querían conquistar la Puerta del Sol pasando por la cueva, covacha, covachueta, zaquizamí, chiribitil, tenducho, tabuco, cuchitril..., nombres hoy en desuso en su mayoría con los que se ha designado a su librería, es, sin duda, la de la céntrica calle Mesonero Romanos, donde, en palabras una vez más de Diego San José, comenzó a tomar bríos de editor, y es aquí donde tiene lugar la tertulia que frecuentaban, entre otros escritores que aparecen en su Catálogo, Valle-Inclán, Felipe Trigo, Eduardo Barriobero, Felipe Sassone y Emilio Carrère. Después vendrá el encargo al pintor Juan Gris de la realización del ex-libris que fue marca de fábrica de la Editorial.

Desde marzo de 1904 es miembro de la Asociación de la Librería de España, llegando a formar parte de su Junta Directiva durante los años 1907 a 1909.

Pueyo fue igualmente literaturizado en más de una ocasión. Valle Inclán, en *Luces de Bohemia*, le llama «Zaratustra»; para Emilio Carrère será Gregorio Argüeyo; Redruello, para Augusto Martínez Olmedilla; Víctor Azúa para Dorio de Gádex; y Argüeyo para Fernando Mora; Benigno Varela no se complica, y utiliza su verdadero nombre de pila unido a su apellido.

Tuvo tentativas, que no llegaron a buen puerto, de crear alguna «sucursal». En 1902, en la calle Atocha, 74, y más tarde en la calle Carmen, 33. También en el segundo piso de la calle Chinchilla, 9, tuvo su Oficina Editorial y Centro de Suscripciones durante algún tiempo. Eduardo Zamacois lo recuerda así: «Las ambiciones de Gregorio Pueyo se detenían en la Puerta del Sol... Aquella Puerta del Sol por donde tanto había andado, cargado de libros, en sus años amargos de miseria, era para su espíritu sencillo un Arco de Triunfo. ¡Tener en la Puerta del Sol una librería con un escaparate lleno de tomos nuevecitos, resguardados por un cristal bien limpio... y morirse enseguida! No aspiraba a más. Por eso, sin quitar su tiendecita de la calle Mesonero Romanos, pero llevado del ambicioso deseo de ir aproximándose al Ideal, abrió hace años otra librería en la calle Carmen. Esta aventura romántica le costó bastante dinero: el alquiler del local era muy crecido, la venta escasa, el público pasaba de largo ante el nuevo comercio como disgustado de su aspecto mezquino y ramplón; diríase que el perfil de Pueyo desentonaba allí, porque había para su figura descuidada y para sus trajes, siempre empolvados por el trasiego de los libros viejos, demasiada luz. Y Gregorio Pueyo reco-

gió sus tomos, sus periódicos, sus entregas catalanas de portadas estridentes, desarmó sus estantes y humilde volvió a la lobreguez de la antigua covacha»⁹.

Pueyo fallecería de tuberculosis pulmonar el 28 de febrero de 1913 en Pozuelo de Alarcón (Madrid), siendo



Gregorio Pueyo con su familia (ca. 1910).
Fotografía de Laer.

enterrado en su recoleto cementerio del Santo Ángel de la Guarda. Contaba 53 años de edad.

A su muerte, la editorial y la librería continuaron con su viuda e hijos bajo el nombre comercial de «Librería Hispano-Americana de Viuda e Hijos de Gregorio Pueyo».

El suyo representa un fascinante capítulo de la Historia del libro en la España reciente, de la que es, sin duda, uno de sus indiscutibles protagonistas. ■

Notas

1 El autor del presente artículo guarda una relación de parentesco directo con Gregorio Pueyo, al tratarse del nieto de Julia, la menor de las hijas que tuvo.

2 CANSINOS-ASSÉNS, Rafael, *La Novela de un Literato* (Hombres-Ideas-Efemérides-Anécdotas...), Vol. 1 (1882-1914), Madrid, Alianza, 1982, p. 90 y *Bohemia* (novela póstuma), Madrid, Fundación Archivo Rafael Cansinos Assens, 2002, p.161.

3 CANSINOS ASSENS, Rafael, *Bohemia* (novela póstuma). p. 160.

4 ZAMACOIS, Eduardo, *Años de miseria y de risa*. Escenas de una vida en que sólo hubo erratas, Barcelona, Maucú, s.a. [1916], pp. 273 y 274.

5 Madrid Cómic (Madrid), nº 38, 5 de noviembre de 1910.

6 La revista *Germinal* se publicó en Madrid desde el 30 de abril de 1897 hasta el 14 de abril de 1899. A su frente estaba Joaquín Dicenta, y en ella coinciden los nombres más representativos del llamado «espíritu del 98».

7 PÉREZ DE LA DEHESA, Rafael, *El grupo «germinal», una clave del 98*, Madrid, Taurus, Colección Cuadernos Taurus, nº 99, 1970, p. 97.

8 SAN JOSÉ DE LA TORRE, Diego, *Gente de Ayer*. Retablillo literario de los comienzos del siglo, Madrid, Instituto Editorial Reus, 1952, p. 274.

9 ZAMACOIS, Eduardo. op. cit., pp. 274 y 275.



José Gutiérrez

Ante la reedición de *Fez, la andaluza*, de E. Gómez Carrillo

El novelista José Luis Castillo Puche, en un artículo publicado en el diario «El País», el 11 de abril de 1986, dedicado a la figura del escritor guatemalteco Enrique Gómez Carrillo, se hacía la siguiente pregunta: «Seguimos leyendo a Rubén, pero ¿quién lee a Gómez Carrillo?».

Ciertamente, muy pocos debían leerlo entonces, como pocos son los que hoy lo leen. Yo mismo, que lo venía leyendo intermitentemente, a medida que descubría nuevos volúmenes en las librerías de lance, desde que lo descubrí, fruto de la casualidad, a finales de los años 70, en los desvencijados bazares de los kioscos de libros de la madrileña Cuesta de Moyano, me asombraba de que al fin alguien se decidiera a rescatarlo del olvido, dedicándole un artículo. Y aunque no saliera muy bien parado en el aprecio literario del novelista español —«típico tópico del Modernismo» llega a llamarlo— al menos reconocía el articulista su «fulgor propio en el mundo de la crónica, sobre todo viajera».

Precisamente la feliz reedición —en la excelente colección «Archivum», de la Universidad de Granada— de una extensa crónica viajera de Gómez Carrillo es el motivo de estas líneas. Pero antes de entrar en el libro en sí y en el excelente trabajo realizado por el profesor González Alcantud, detengámonos brevemente en la personalidad del escritor guatemalteco, que vivió los últimos 27 años del siglo XIX y los primeros 27 del siglo XX. Una existencia breve en contraste con la intensidad con la que apuró sus días el autor de *Fez, la andaluza*, primero en su Guatemala natal, hasta los dieciocho años; después en

París, ciudad que desde su llegada la reconoció como su nueva y verdadera patria; más tarde en Madrid, donde publicó su primer libro, *Esquisses* («Esbozos»), en realidad un folleto que no superaba las 80 páginas, en 1892; y de nuevo París, donde ejerció como corresponsal del periódico madrileño «El Liberal» entre 1899 y 1920, con un paréntesis de dos años —1916 y 1917— en los que fue director del citado periódico. A partir de 1920, y hasta su muerte siete años más tarde, sus colaboraciones periodísticas aparecerían en *ABC*. Toda su trayectoria vital estuvo marcada por continuos viajes a los lugares más apartados y exóticos: Rusia, Japón, India, China, Grecia, Egipto, Argentina, Marruecos, etc. Además fue un apasionado cronista de la Primera gran Guerra, comprometido con la causa francesa, por lo que sería condecorado por aquel gobierno con la Legión

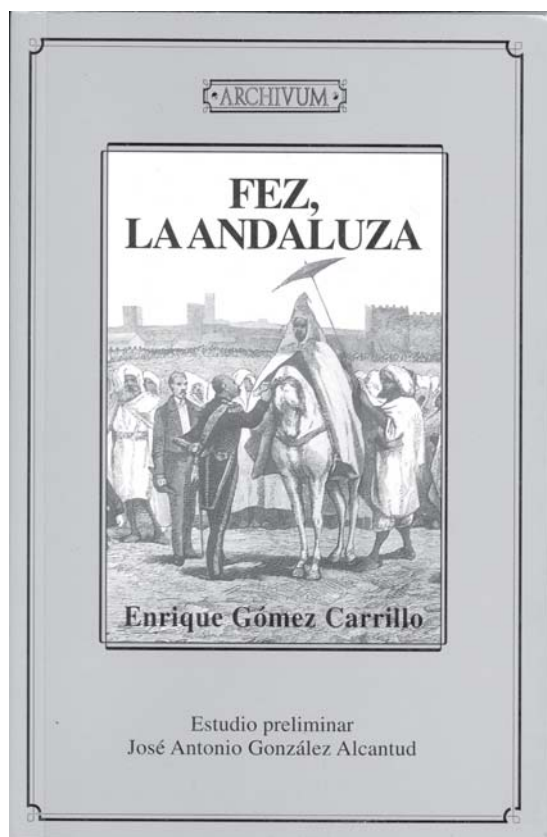
de Honor. En 1907 dirigió en Barcelona la revista cultural «El Nuevo Mercurio», y ya a comienzos de los años 20, en Madrid, la revista literaria «Cosmópolis», de la que fue secretario Guillermo de Torre.

Entre 1919 y 1923 se publican, en la editorial Mundo Latino, los 26 volúmenes de sus incompletas «Obras completas», en las que quiso recoger lo más valioso de su extensa producción, compuesta por más de 80 títulos. Destacan en ellas los tres tomos que contienen sus Memorias, genéricamente tituladas *Treinta años de mi vida*, aunque en realidad no pasó de contarnos los primeros diecinueve. A pesar de ello, se trata de unas Memorias tan ricas en vivencias, en anécdotas y en personajes destacados de la época, que se leen con verdadero deleite gracias a una prosa ágil y directa, suntuosa y envolvente, lírica y apasionada, que consigue cautivar al lector.

Influido por la conocida obra de Murguer, *Escenas de la vida bohemia*, Gómez Carrillo, de formación autodidacta, sobre todo a través de lecturas de la literatura francesa del momento —influyó en ello la ascendencia francesa de su madre— quiso vivir en París un destino literario que participaba de la estética modernista del momento y que se nutría de la propia experiencia fraguada en el alcohol de las tabernas, los amores nunca convencionales y los viajes a los lugares más exóticos y cosmopolitas, siendo sin discusión durante aquellos años el más entusiasta cronista de la capital francesa. No en vano Cansinos Assens pudo afirmar en *La nueva literatura* (1917): «Francia sólo tiene entre nosotros un cronista, el único en toda aceptación: Gómez Carrillo». Opinión en la que se reafirmará más tarde: «Las crónicas de París de nuestros corresponsales han perdido ya el exotismo que tuvieron en tiempos de Carrillo... Quizás por eso han perdido también interés y prestigio». Como nos dice el crítico literario cubano José Olivio Jiménez, «París era para los modernistas el centro espiritual del mundo. Y quien con mayor lujo y exquisiteces verbales, y más sostenidamente, describió sus peregrinaciones por los más remotos parajes, fue Gómez Carrillo».

Casado en segundas nupcias con la conocida cupletista Raquel Meller, también se le atribuyeron (o él mismo los difundió) amores con la bailarina y supuesta espía Mata-Hari, relación que al parecer nunca existió. Baroja, declarado enemigo de Carrillo, lo niega tajantemente.

Leído hoy, Gómez Carrillo se nos antoja un novelista mediocre, un limitado crítico literario y un notable cronista. En este último campo, libros como *La Rusia actual* (1906), *Grecia* (1908), *El Japón heroico y galante* (1912), *La sonrisa de la esfinge* (1913), *Vistas de Europa* (1919), o este *Fez, la andaluza* (1926), se cuentan sin duda entre lo más valioso de su producción. Su personal estilo impresionista no tuvo rival en esta faceta de la crónica, la que mejor ha envejecido, pese a que, salvo ocasionalmente en sus crónicas de guerra, echemos en falta en ellas cualquier alusión política o histórica al momento en que fueron escritas. Por el contrario, optó por una prosa un tanto frívola que busca lo que él llama las «sensaciones», capaces de acercarnos la naturaleza de cualquier lejano paisaje a través de las imágenes visionarias del cronista.



Corpus Barga, que lo cataloga como «cónsul de las letras hispanoamericanas en París», nos dice que Gómez Carrillo «hubiera hecho más en la literatura si no hubiera estado tan envenenado por ella». Y quizás no le falta razón. Escritor de unas condiciones tan extraordinarias para la literatura, las dilapidó en parte por su enfermizo narcisismo que se recreaba en un manierismo del que raramente supo salir. Antonio Machado lo cita en *Los complementarios* (1924) como instigador de un intento de desprestigiar a D. Miguel de Unamuno, y se burla de él llamándolo Gómez Garrillo. En cambio Manuel Machado lo elogia en *La guerra literaria* (1914), con motivo de la reseña del libro de Carrillo *Jerusalén y la guerra santa*: «Si tomáis la imaginación exuberante y la gracia lírica del padre Dumas y el admirable Teo, y la templáis con la escueta elegancia, con la justeza evocadora de la palabra de Loti, tendréis la fórmula más compleja y completa para escribir hermosos libros de viajes. Pero si añadís a estos elementos formales el más inquieto espíritu poético de nuestro tiempo, una superficialidad, aparente no más, que convierte el toque en caricia y el paso en vuelo, un misticismo flor de escepticismo la más exquisita y un sentimiento profundo y consciente de la inmensa tristeza judía, estaréis en el camino de saborear este gran poema de Gómez Carrillo, que se titula *Jerusalem*».

De muy distinto cariz es el juicio que el personaje le merece a Antonio Espina, que lo evoca en su libro *Las tertulias de Madrid*, publicado póstumo en 1995: «Cronista frívolo y sentimentaloides, corresponsal en París de *El Liberal*, el escritor guatemalteco Enrique Gómez Carrillo, muy en boga por aquellas calendas, era un notable esgrimidor con ínfulas de Don Juan franco-hispanoamericano. Un mechón sobre la frente, ojos glaucos, amanejado vivir y escribir de bohemio elegante, tal era el guatemalteco. Hombre de éxito con las mujeres, Gómez Carrillo gustaba del cartel y el escándalo publicitario con las mismas ansias que una *vedette*. Era un truquista esencial. De los veinte o treinta duelos que tuvo en su vida, solamente le quedaron como huella de dramatismo algunos rasguños en el brazo derecho y un puntazo bajo una de las guías de su hirsuto bigote a la borgoñona. Un día Gómez Carrillo quiso batirse con Luis Bonafoux, cronista del *Heraldo de Madrid*, hombre que no gustaba de parruchas y que despreciaba a aquel botarate, ‘escarramán y perdonavidas, con alma de apache y sin criadillas para serlo’, como le había dicho en su artículo. Desde luego tan bello retrato no era como para que el foliculario de *El Liberal* se sintiese lisonjeado por el del *Heraldo*. Envío, pues, Gómez Carrillo, sus padrinos a Bonafoux. Pero éste, que era tan ácido con la palabra hablada como con la palabra escrita, les dijo a los emisarios: —Digan ustedes a *ése* que no me bato. Pero que si me molesta mucho, le buscaré y le meteré una bala en el recipiente de las tonterías, lugar donde otros llevan la cabeza».

Por su parte, César González Ruano, que le dedicó, al morir Carrillo, un libro de 140 páginas escrito en sólo 24 horas con el fervor del discípulo, lo enjuicia así en su libro *22 retratos de escritores hispanoamericanos* (1952): «Cometería, además de una injusticia, un error, cualquier curioso contemporáneo que leyera los libros o las crónicas de Enrique Gómez Carrillo sin tener muy presente la época en que fueron escritos. Y así ocurriría también con quien pretendiera juzgar su vida. El hombre y su obra se explican en su momento. Enrique Gómez Carrillo fue un gran cronista de su tiempo, quizás el más ligero y mejor, y fue una vida todo lo censurable que se quiera, pero profundamente representativa de una época y, sobre todo, de un ambiente». Al releer al cronista pasados los años, Ruano lo verá de forma diferente, en su libro *La memoria veranea* (1960): «Volver a leer a Gómez Carrillo ha sido para mí una decepción melancólica parecida a la que sentimos al regresar, ya en las doradas puertas del otoño, a los lugares de nuestra niñez. En el atardecer proustiano, marchitos terciopelos en el alma, hemos preguntado: ¿Y



el palacio? ¿Dónde está el palacio? Y el palacio no era más que una desvalida casa».

Alejandro Sawa, el bohemio español por excelencia, el Max Estrella de *Luces de bohemia*, compañero de correrías de Gómez Carrillo en París, llama a éste «Mago de las letras españolas...que trueca los vocablos en gemas, y maravilla contemplar los tesoros de pedrería que posee y la cuasi divina facilidad con que los emplea en cuanto escribe». Precisamente una carta de 1899 de Gómez Carrillo a Alejandro Sawa deja bien patente la relación de amor-odio que presidió la amistad del más grande poeta modernista y el «Príncipe de los cronistas», como lo llamó Darío: «Si es el autor de *Azul*, el libro que tú y yo leímos, es un artista delicadísimo. Si es el autor de *Los raros* y de *Prosas profanas*, es un snob, un novelero, un pobre señor que ni sabe lo que es París, ni sabe lo que es la literatura española. Porque no hay literatos argentinos y literatos madrileños: no hay más que artistas castellanos nacidos en Cuba o en Toledo, en Córdoba o en Nicaragua. Yo soy un español; un español completo; tan español como tú y mucho más que Pereda, que es una momia de Egipto. Darío no. Darío últimamente hacía creer a los niños de la Argentina que sólo Buenos Aires era ‘literario’ y que de allí saldría la belleza y la gloria». No olvidemos que Gómez Carrillo comenzó escribiendo en 1890 en «El Correo de la tarde», periódico que Rubén Darío dirigió en Guatemala durante dos años. Y el poeta nicaragüense animaría a Carrillo a elegir París frente a Madrid cuando en 1891 fue becado por su gobierno para trasladarse a Europa. En uno de sus cuentos, «Historia de un sobretodo», narra Rubén cómo conoció a Gómez Carrillo y la doble cara que desde el principio marcó su relación: «Me visitaba... un joven amigo de las letras, inteligente, burlón, brillante, insoportable..., que tenía buenas dotes artísticas, y que se atrajo todas mis antipatías por dos artículos que publicó, uno contra Gutiérrez Nájera y otro contra Francisco Gaviña. El muchacho se llamaba Enrique Gómez Carrillo y tenía costumbre de llegar a mi hotel a alborotarme la bilis con sus juicios atrevidos y romos y sus risitas molestas. Pero yo lo quería, y comprendía bien que en él había tela para un buen escritor».



.../...

Más tarde sería Carrillo el introductor de Rubén Darío en los ambientes parisinos.

De Gómez Carrillo, que yo conozco, sólo se habían reeditado en España, además de sus *Tres novelas inmorales*, en 1995, dos volúmenes de los tres que componen sus memorias: *En plena bohemia*, en 1999, y *La miseria de Madrid*, un año antes (ambos en «Los Libros del Pexe»). Y nada más. Los restantes títulos había que buscarlos en librerías de viejo o a través de Internet. Ahora la editorial de la Universidad de Granada y el profesor González Alcantud, unidos en una singladura de larga y fértil trayectoria, ponen a nuestro alcance la reedición facsímil de *Fez, la andaluza*, de 1926, el último de sus libros de crónicas. Después de éste, Carrillo sólo daría a la imprenta dos títulos más: *Las 100 obras maestras de la literatura*, también de 1926, primer y único volumen de los cuatro de que iba a constar la obra, y *La nueva literatura francesa*, libro de crítica literaria publicado en 1927, escasas semanas antes de su muerte.

El profesor González Alcantud, con una dilatada trayectoria investigadora, dueño de una extensa bibliografía entre libros y artículos, que destacan por la solvencia, la originalidad y el rigor de sus planteamientos sobre un amplio abanico de temas entre los que sobresale su predilección por la geografía cultural y sociológica del Moghreb (recordemos de entre sus libros algunos de los más recientes: *Lo moro. La lógica de la derrota y la formación del estereotipo islámico* (2002), *Deseo y negación de Andalucía. Lo local y la contraposición oriente/occidente en la realidad andaluza* (2004), sin olvidarnos, entre las ediciones que ha coordinado, *Pensar la Alhambra* (2001), con el profesor A. Malpica, y *Marroquíes en la guerra civil española* (2003), éste el anticipado canto de cisne bibliográfico de su excelente labor al frente del Centro de Investigaciones Etnológicas «Angel Ganivet», en una colección que, quizás premonitoriamente, se llamó «Viento plural» de «Pensamiento crítico, pensamiento utópico», un proyecto que quiso aniquilar la inercia y el despotismo de los enemigos de la cultura. Entre sus libros más recientes: *La ciudad vórtice. Lo local, lugar fuerte de la memoria en tiempos de errancia* (2005). No podemos dejar de citar tampoco su estudio preliminar a la obra de Gil Benumeña *Ni oriente ni occidente. El universo visto desde el Albayzín* (1996), también publicado por «Archivum», la espléndida colección que dirige el profesor Barrios Aguilera, sin parangón en su atractiva propuesta: el rescate de valiosos libros agotados e inencontrables, precedidos de rigurosos estudios a cargo de especialistas, como es el caso de la obra que hoy presentamos, *Fez, la andaluza*, de Gómez Carrillo, sin duda, junto con los dedicados a Rusia y a Grecia, uno de sus tres mejores libros de crónicas viajeras.

En su estudio preliminar, de más de 80 páginas, González Alcantud traza un documentado itinerario del periplo biográfico y literario de Gómez Carrillo: sus amistades reales o ficticias —Verlaine, Rubén, Oscar Wilde, Mata-Hari, etc.—, sus amores, sus escándalos salpicados de duelos a florete, su afrancesamiento, el desafecto que le profesaron en su país natal a través de la leyenda negra que de él se contaba; su pleitesía al dictador guatemalteco Estrada Cabrera (el «Señor Presidente» de Miguel



Ilustración:
Enrique Gómez Carrillo en
la ciudad de Fez

Angel Asturias), al que dedicó no pocos panegíricos en la prensa gala a cambio de favores económicos. González Alcantud lo retrata fidedigno cuando afirma: «Gómez Carrillo encarna a la perfección la figura del seductor mundano, marcado por la frivolidad, que vive, en todos los sentidos, económico, literario y social, de explotar la capacidad de seducción. Por eso su personalidad resulta atractiva a la vez que suscita recelos, tanto en su tiempo como ahora». Pero lo que Alcantud destaca, por encima de todo, en Carrillo, es lo que él llama «la vocación viajera» en contraste con su voluntad de arraigo parisino. No hay en ello contradicción: se trataría de explorar el mundo no sólo por la aventura del viaje en sí, sino también por la felicidad del regreso al seno materno de la urbe, a la ciudad cuna de la que parten todos los caminos: París.

La ciudad marroquí de Fez, tan relacionada históricamente con Andalucía, reúne muchos de los atractivos que Carrillo buscó a lo largo de su vida en otras ciudades islámicas, como

Estambul, Esmirna o Damasco. Alcantud nos desvela la «tendencia orientalista» de Carrillo, desprovista de cualquier referencia crítica al momento histórico de la ciudad o país en cuestión, lo que lo convierte en mero espectador de un oriente más ensoñado que real, fruto de una sensibilidad decadentista, que en todo momento apuesta por el exotismo no desprovisto de frivolidad, en la línea que marcará Pierre Loti, claro antecedente de Carrillo, si bien González Alcantud entiende que el orientalismo del escritor guatemalteco va algo más allá del puro exotismo, al estar atravesado por una mirada «latina» que se quiere alejar de esa visión orientalista que rezuma de las «1001 noches», para reivindicar la evocación, a través de Fez, de una Andalucía viva cuyo rastro aún es posible descubrir en las calles de la ciudad marroquí. Aunque no siempre consiga Gómez Carrillo eludir el tópico al enfatizar la parálisis medieval de la urbe: «En esta ciudad —nos dice Carrillo por boca de su «cicerone» local Mohamed el Arbi— nada ha cambiado nunca desde su remota fundación».

La segunda parte del estudio del profesor Alcantud nos acerca la realidad de «Fez en los años 20», cuando la visitó Carrillo, a través de los juicios de otros escritores y viajeros que fijaron el mito orientalista de la ciudad fesí. Un tercer y último apartado le sirve a Alcantud para establecer un paralelismo entre algunas ciudades-mito a través de la literatura: París, Nueva York y finalmente —como resulta inevitable, también en el texto de Carrillo— Granada, como contrapunto etnográfico a Fez, tanto en sus similitudes como en sus contrastes, para llegar a la paradójica conclusión de que «desde el punto de vista comparativo, Fez, sin lugar a dudas, es más andaluza que Granada». Esta sorprendente revelación cierra el brillante ejercicio de lucidez y culmina la lectura desprovista de cualquier prejuicio que Alcantud nos propone para este libro crepuscular del viajero errante Gómez Carrillo, cuya prosa, ochenta años después de su muerte, mantiene en sus crónicas, con todos los defectos que queramos hoy imputarle, el raro atractivo de conservar vivo un espíritu de época y su antigua capacidad de seducción. ■



Caricatura de Gómez
Carrillo, por Sixto

Francisco Ayala,

cien años de una obra viva

Fidel Villar Ribot



narrativa

El vivir cien años da para mucho, sobre todo si se trata de un intelectual que se mantiene activo en la pujanza del tiempo tanto si es el pasado —la memoria permanente— como si es en el presente —el futuro es una pertenencia que se ignora. Por eso la obra de Francisco Ayala (Granada, 16 de marzo de 1906) es tan dilatada y tan intensa que, sin duda, no cabe en la brevedad de una síntesis que estas páginas obligan.

Así es que para abordar sucintamente —y con voluntad de claridad— la obra del escritor granadino se hace necesario, para empezar, plantear inicialmente los géneros que contiene. Y es que Francisco Ayala ha sido narrador —ya sea en cuentos, relatos o novelas—, ensayista, traductor y colaborador de prensa.

Respondiendo, pues, a ese afán de claridad estructural, ante la obra de Francisco Ayala podría hablar de cuatro periodos sucesivos: el primero, que se correspondería con sus inicios literarios; el segundo, que englobaría la coincidencia con la modernidad de las vanguardias; el tercero —la verdadera plenitud—, que sería el nacido como consecuencia de la guerra civil; y el cuarto, que se desarrollaría con la literatura surgida a partir de su estancia en Estados Unidos. De aquella primera etapa el propio Ayala dijo: «A los veinte años, uno escribe porque le divierte, y ¿para qué más justificación?». Vino después la revelación de la vanguardia: «¿Quién no recuerda la tónica de aquellos años?, aquel impávido afirmar y negar, hacer tabla rasa de todo con el propósito de construir —en dos patadas, digamos— un mundo nuevo, dinámico, brillante». Pero el breve periodo de influencia de las vanguardias no fue muy positivo; en palabras del novelista: «Todo aquel poetizar florido, en que yo hube de participar también a mi manera, se agostó de repente; se ensombreció aquella que pensábamos aurora con la gravedad hosca de acontecimientos que comenzaban a barruntarse, y yo por mí, me reduje al silencio. Requerido por otras urgencias e intereses, pero sin duda bajo la presión de una causa más profunda, puse tregua a mi gusto de escribir ficciones, y acudí con mi pluma al empeño de dilucidar los temas penosísimos, oscuros y desgraciados que tocaban a nuestro destino». Y es que la Guerra Civil del 36 estaba encima. Lo que después escribió ofrecía «una versión, entre tantas posibles, del modo como yo percibo, en esencia, el tremendo acontecimiento por el cual nosotros, los españoles, hubimos de abrir la grande y violenta mutación histórica a que está sometido el mundo».

De lo que Francisco Ayala jamás ha hecho alarde es de envanecerse por poseer eso a lo que le da el nombre de «una carrera literaria». O, mejor, en sus palabras: «Yo no pondría ni siquiera la mediocre razón de la carrera literaria; yo no hago carrera literaria, ni apenas —me parece— el ejercicio de la literatura puede valer como una carrera entre nosotros. Y aunque nadie negaría títulos profesionales a quien irrumpió, adolescente, en el campo de las letras para nunca desde entonces abstenerse de publicar escritos bajo su firma, lo cierto es que, en el escalafón correspondiente, no he mostrado —lo confieso— ni continuidad satisfactoria ni excesivo celo funcionario».

Ayala traductor

La primera traducción la realizó por encargo de Guillermo de Torre para la Editorial Losada de Buenos Aires en 1944 y fue la novela Rainer M^a Rilke *Cuadernos de Malte Laurids Brigge*. A ésta le siguieron obras de Thomas Mann (*Cabezas trocadas*) o Alberto Moravia (*La romana*), entre otras.

Pero es que además ha vertido al castellano obras técnicas del campo de la sociología y de la política, que fue por donde comenzó su labor traductora allá por 1936 con dos libros de E. Manheim (*La opinión pública* y *El hombre y la sociedad en la época de crisis*).

Ayala en la prensa

Como intelectual comprometido con el tiempo que le ha tocado vivir, Francisco Ayala ha venido colaborando en la prensa de manera habitual. Sobre todo desde su etapa del exilio americano, como cuando en Buenos Aires lo hizo en el diario *La Nación*. A esta actividad se le añade implícitamente la de conferenciante.

Los volúmenes que recogen su obra periodística son, entre otras muchas cosas, una muestra viva de su pensamiento y su actitud vital ante el mundo. No se pueden olvidar nunca obras como *De este mundo y del otro* (1963), *Palabras y letras* (1983) o *Contra el poder y otros ensayos* (1992).

Ayala ensayista

En tanto que creador literario y persona lógicamente interesada y preocupada por la literatura, la faceta de crítico literario es básica en el contexto de su obra porque nos puede explicar muchas claves de su mundo narrativo pero también tiene la virtud de ofrecernos una particular y muy interesante visión de la Literatura. Se mire por donde se mire, estamos ante un ensayismo de hondo calado. Y como prueba ahí están libros como *Histrionismo y representación* (1944), *El escritor y la sociedad de masas* (1956), *Experiencia e invención* (1960), *Realidad y ensueño* (1963), *La estructura narrativa* (1970), *El Lazarillo reexaminado* (1971), *Cervantes y Quevedo* (1974), *La novela: Galdós y Unamuno* (1974), *Las plumas del fénix: estudios de literatura española* (1989) o *La invención del Quijote* (2005).

Un caso especial vino a ser la pasión de Francisco Ayala por el cine. Muy pronto dio muestras de su interés por medio de un libro interesantísimo: *Indagación del cinema* (1929). Libro que se vería muy ampliado en 1975 con la aparición de *El escritor y el cine*.



Lola Miranda

.../...



.../...

Ayala narrador

En el conjunto de la obra narrativa de Francisco Ayala hay que distinguir —porque él mismo conviene en hacerlo— entre los cuentos, los relatos y las novelas. Aunque aparentemente es una cuestión de extensión, en el fondo se trata del desarrollo de la estructura novelesca. Como cuentos se pueden considerar todos aquellos textos que él escribió en la etapa vanguardista donde se encontrarían *El boxeador y un ángel* (1929) y *Cazador en el alba* (1930). Para los relatos estaríamos hablando de toda la etapa que empieza con el exilio americano con obras como «El hechizado» (1944), «San Juan de Dios», «El inquisidor» —y los que componen el volumen *Los usurpadores* (1949)— y los textos que nutren libros como *El as de bastos* (196), *La cabeza del cordero* (1962), en donde Francisco Ayala utiliza ya el concepto de «novela corta», o *De raptos violaciones y otras inconveniencias* (1966).

Pero Ayala empezó su carrera literaria publicando dos novelas que fueron muy bien acogidas por parte de la crítica. La primera fue *Tragicomedia de un hombre sin espíritu* (1925), un texto redactado con precisión y con una estructura narrativa muy culturalista. El personaje protagonista ya puede ser considerado todo un modelo «ayaliano» que, por lo que encierra, viene además a ser un anuncio de las preocupaciones humanísticas que el novelista desarrollará más adelante. La segunda novela fue *Historia de un amanecer* (1926) que puede ser tenida como una «novela política». A pesar de todo, el autor, en otro lugar, comentó: «me dejó insatisfecho, desorientado y persuadido a buscar nuevos caminos».

El Ayala novelista tiene su cima en dos obras fundamentales como *Muertes de perro* (1958) y *El fondo del vaso* (1962). Se trata de uno de los análisis más lúcidos que se

han hecho en el conjunto de la literatura española sobre el tema del dictador que inaugurara Valle-Inclán con su enorme *Tirano Banderas*.

Ayala el memorioso

De lo más entrañable de toda su extensa producción literaria están las pulcras páginas de memorias personales en las que los recuerdos se convierten en otra suerte de materia narrativa. No se pueden olvidar nunca libros clave como *Recuerdos y olvidos* (1982, 2 volúmenes) o *De mis pasos en la tierra* (2006). Y, sin miedo alguno, también en este aspecto se incluirían excelentes libros: *El jardín de las delicias* (1971), *El tiempo y yo o El mundo a la espalda* (1992), porque el autor hace pasar una motivación concretamente momentánea por el sutil tamiz de alguna experiencia del pasado, con lo que la temporalidad de lo contado se abstrae hasta convertirse en una pinclada de la conciencia.

Todo Ayala

Si hay una característica que pueda generalizarse al conjunto de la obra ayaliana ésa es sin duda el haber dotado al discurso literario de un tono personal de crítica social verdaderamente sincera —el humor y la ironía nunca faltan— para que el lector ejerza su completa participación en tal sátira del poder y de la ausencia de valores solidarios que tanto se ha extendido en el panorama político del siglo XX. Por eso Francisco Ayala es, a su modo, —por otra parte, un modo revelador— un descarnado cronista del siglo XX.

Por muchas cosas más es necesario leer a Francisco Ayala: por ser un clásico contemporáneo muy evidente. ¡Y aún entre nosotros!

Ayala y la sociología

Inicialmente la vida profesional de Francisco Ayala dimanó de sus estudios universitarios de Derecho. Fue letrado en Cortes y pronto ingresó en la vida académica como profesor de Derecho Político que ejerció tanto en España como en su exilio hispanoamericano. Y también pronto la sociología fue objeto de su interés. El primer trabajo publicado en este sentido fue *El derecho social en la Constitución de la República Española* que apareció en la madrileña editorial Minerva de los Ríos en 1932.

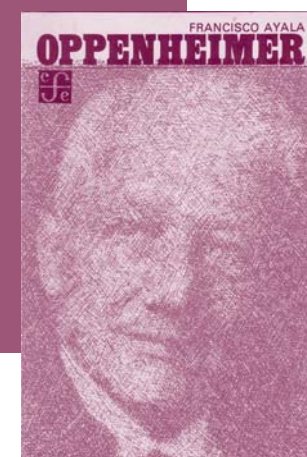
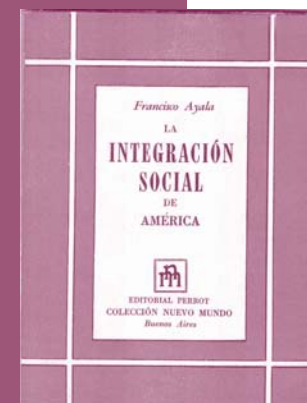
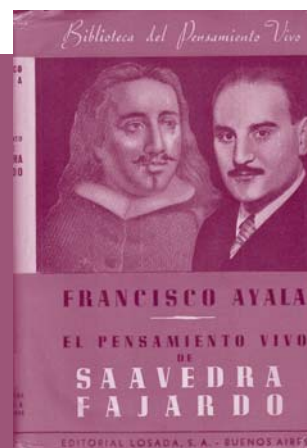
Ya en su exilio bonaerense Francisco Ayala, hasta 1944 —fecha de la impresión del relato *El hechizado* en los «Cuadernos de la Quimera» de la editorial Emecé de Buenos Aires— no va a publicar otra cosa que trabajos sobre su doble vocación de sociólogo y de crítico político. Y así, entre otros, nos encontramos con una importante lectura de Saavedra Fajardo en la antología de textos comentados *El pensamiento vivo de Saavedra Fajardo* para Losada en 1941, esa excelente divulgación de *Oppenheimer* en el FCE de México en 1942, una actualísima *Historia de la Libertad* para Atlántida de Buenos Aires en 1943 y un crítico y lucidísimo *Los políticos* para la también bonaerense Depalma en 1943. Y del año 1945 son otras dos obras claves en esta particular trayectoria de Francisco Ayala: el trabajo sobre Jovellanos para el Centro Asturiano de Buenos Aires y el *Ensayo sobre la libertad* para el FCE de México. En 1947 aparece su extenso *Tratado de sociología* en Losada, un manual imprescindible sobre esta materia. Para la Espasa-Calpe argentina Francisco Ayala hizo en 1949 una edición de la obra de Donoso Cortés *Ensayo sobre el catolicismo, el liberalismo y el socialismo*. Trabajos emanados como conferencias o artículos extensos específicos se reunieron en 1951 bajo el título de *Ensayos de sociología política*, publicado por la UNAM de México.

Curiosamente en 1952 la editorial madrileña Aguilar editó una *Introducción a las Ciencias Sociales*. El interés por el papel individual del ser humano en lo que empezaba a denominarse con el maclujiano «sociedad de masas» encuentra en Francisco Ayala dos obras muy interesantes: por un lado, *Derechos de la persona individual para una sociedad de masas* (1953) y, por otro, *El escritor en la sociedad de masas* (1956).

De 1958 son dos libros que tienen aún hoy una pasmosa actualidad y una vigorosa vigencia en sus análisis: *La crisis actual de la enseñanza* y *La integración social en América*. Obsérvese el uso de términos —desde el propio título— que están hoy en boca de todos. Pero aún más insólita perpetuidad es *Tecnología y Libertad* que en 1959 dio la editorial madrileña Taurus.

Una pertinente visión del ejercicio de las libertades en los sistemas políticos de la década de los cincuenta nos da Francisco Ayala en *El problema del liberalismo* que publicó en 1963 la Universidad de Puerto Rico. A partir de estas fechas las preocupaciones de Francisco Ayala se centran básicamente en la situación social y política de España, de la España que era —la dictadura— y de la que podía ser —la democracia. En tal sentido hallamos dos obras que deberían ser de lectura obligatoria todavía hoy para cualquier ciudadano que se precie de ser español —demócrata y universalista de lengua y pensamiento— sin querer incurrir en los atavismos fascistas en los que degeneran las tendenciosas interpretaciones de la idea de nacionalidad. Son *España a la fecha* (1965) y *La imagen de España* (1986).

Con Francisco Ayala nos encontramos ante la figura de un intelectual sin duda de la mayor trascendencia. Su pensamiento, aun en los cien años de su vida, es de una edad actualísima.



Los círculos del Paraíso

Francisco Ayala y los cármenes granadinos

Amelina Correa
Ramón



Casa del Duque de Gó
(Carmen de Alcázar Genil).
Stengel & CO (ed.)
Colección Carlos Sánchez.
Granada, 1910
Tarjeta postal

«**E**n el centro, bajo la balaustrada de macetas floridas, la fuente redonda, casi a nivel del suelo, con su surtidor; y junto a ella, tendido en el suelo también, el aro de juguete, azul y rojo, que una niña ha dejado caer. Dos círculos, el aro y la fuente, uno más pequeño y el otro bien grande [...]. No pasa el tiempo por este jardín nuestro»¹.

Las palabras de Francisco Ayala recrean ante nuestros ojos de lectores la imagen estática del jardín de la casa de su abuelo, que nunca llegaría a conocer sino a través del cuadro que pintara su madre, María de la Luz García-Duarte, admirado por su poder evocativo ante sus ojos de niño, y que, reproducido como ilustración, acompaña la edición del relato titulado «Nuestro jardín», parte fundamental en los «Días felices» de *El jardín de las delicias* (1971).

La idea de perfección y eternidad que sugiere la reiterada figura geométrica del círculo, la presencia de uno de los arquetipos más utilizado por los poetas de todos los tiempos como es la fuente, con sus connotaciones de vida y regeneración, y la directa alusión a la intemporalidad de la escena descrita, apuntan claramente al carácter intensamente simbólico que para el escritor posee este jardín. Carácter simbólico que reaparece, si cabe más explícitamente, en otro de los relatos de la serie, el titulado «A las puertas del Edén»:

Cada vez que, en la lección de Historia Sagrada, volví a describirnos [...] la belleza incomparable del Paraíso terrenal, a mí se me pintaba en la imaginación [...] pareci-

do al invernadero de casa; ¿pues hubiera podido concebirse nunca paraje más delicioso [...]? Nuestro invernadero estaba lleno de plantas preciosas, helechos, jacintos y palmeras de variedades increíblemente diversas, que mamá cuidaba y contemplaba mucho².

Veinticinco años después, en su obra de carácter ensayístico-autobiográfico *De mis pasos en la tierra*³ el propio escritor se referirá explícitamente a ese espacio asociado en buena medida con el territorio de la niñez perdida y de la inocencia irrecuperable. Un espacio ideal, y por lo tanto, inexistente, relacionado con el agua, la vegetación, la belleza, la armonía y el tiempo detenido, pues el adjetivo posesivo presente en el título del primero de los relatos mencionados no sólo se refiere al concreto «nosotros» de la familia Ayala, sino que alude, genéricamente, a «todos los hijos de Eva», por lo que

...nuestro jardín es el Paraíso perdido. Se encuentra colocado en un tiempo mítico, anterior a nuestro nacimiento. Nunca lo hemos visto, nunca lo hemos pisado, pero deseamos con ardiente vehemencia asomarnos a él. Nuestro jardín es el espejismo que nos hace vivir como seres humanos en el anhelo de una felicidad plena que, sin embargo, sabemos inalcanzable, y que proyectamos hacia un futuro mítico también⁴.

Ese anhelo de la felicidad plena, esa nostalgia imposible del paraíso perdido es precisamente lo que llevó también al pueblo árabe a diseñar un al-Andalus fecundado

.../...



.../...

de hermosos jardines. Pues ya lo dice el Corán: «Dios ha prometido a los que creen y hacen buenas obras unos jardines en los que corren ríos. En ellos vivirán eternamente: tendrán hermosas moradas en el jardín del Edén» (2: 25). Inspirándose en la visión de su libro sagrado, concebirán el jardín siempre como una promesa del paraíso futuro, como un lugar de placer y deleite para los cinco sentidos que anticipa y recuerda ese mítico edén, del que el agua forma parte esencial, configurándolo como una suerte de oasis tras la travesía de desierto.

Y si el máximo ejemplo de ese grato jardín hispano-musulmán se encuentra en la Alhambra, no se pueden perder de vista los innumerables *paraísos domésticos* delimitados por encaladas tapias que otorgan su sentido a la construcción morisca del carmen, la vivienda granadina por antonomasia.

Ya el autor del exquisito *Cantar de los Cantares* asimilaba metafóricamente las bellezas de la amada bíblica con un jardín cerrado, lleno de goces sensoriales:

*Huerto eres cerrado, / hermana mía, novia, / huerto cerrado, / fuente sellada. / Tus brotes, un paraíso de granados, / con frutos exquisitos: / nardo y azafrán, / caña aromática y canela, / con todos los árboles de incienso [...]*⁵

Las frecuentes alusiones al carácter aislado o cercado de estos jardines se explicarían, quizás, por el recurso a traducir ese mítico jardín del Edén con la palabra griega *paradeisos*, voz de origen persa que servía para designar un parque o jardín cerrado.

Así lo entenderá ciertamente Pedro Soto de Rojas cuando en 1652 escriba su emblemático *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos*. Con esta obra daba carta de naturaleza a la íntima concepción granadina de ese espacio edénico y reservado, directamente heredero de la concepción musulmana, y consagrado a partir de ese momento como evidente espacio literario:

Por voluntad divina humano aviso, / Delicioso pronuncia un Paraíso, / En la luz verdadera [...] / Los brazos tiende este jardín hermoso⁶

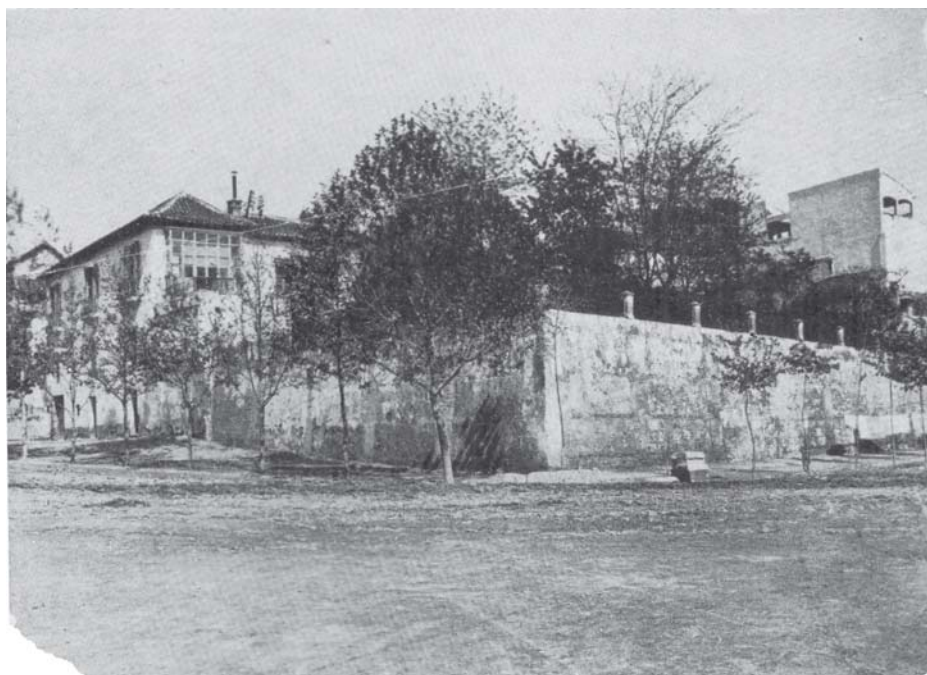
Inicia así la Casa de los Mascarones, carmen albayzinerio donde Soto de Rojas escribiera su gongorino canto, lo que se puede considerar *estirpe literaria de los cármenes* granadinos, identidad real y formulación estética que se asociará ahora y ya para siempre con la sensibilidad artística y con la literatura. En esa misma Casa de los Mascarones, edificada a partir de varias viviendas moriscas, viviría poco después —a partir de 1680— el genial y atormentado escultor José de Mora. Allí crearía la que iba a ser su obra cumbre, la imagen de un impresionante crucificado conocido hoy en día como Cristo de la Misericordia, que tallara para una iglesia conventual del propio barrio del Albayzín.

Tiempo después, un nuevo carmen morisco, el de las Tres Estrellas, se convertiría también en otro privilegiado escenario literario por partida doble, al ser el lugar donde el prolífico novelista sevillano Manuel Fernández y González (1821-1888) escribió su obra *Martín Gil*, a la vez que, en las décadas finales del siglo XIX, albergó la sede de una célebre y veterana tertulia, liderada por el emprendedor Antonio Joaquín Afán de Ribera:

*Allá en las alturas del viejo Albaicín / y en Huerto que hechiza sagrado laurel, / la grey literaria que acude en tropel, / de Apolo y las musas renueva el festín*⁷.

Así, no resulta de extrañar que el autor y periodista cordobés Rodolfo Gil, prendado de la ciudad de la Alhambra, constatará por escrito en las páginas de su modernista *El país de los sueños* (1901) que «Con razón los granadinos rinden a sus cármenes un culto rayano en la idolatría» (p. 146).

Casa familiar de los Ayala en la calle Canales



Tan sólo unos años después de que Rodolfo Gil dedicara su atención a lo que denomina «ojos de Granada y risa de esta tierra» (p. 146), comenzaría a enlazarse otro eslabón más a esa fecunda cadena que viene relacionando durante siglos los cármenes con la creación artística y literaria de la ciudad. Así, en torno a 1910 y por espacio de unos años, el entonces niño Francisco Ayala residiría con su familia en el llamado Carmen de la Cruz Blanca, situado junto a la iglesia de San Gregorio Alto, que se erigió en el siglo XVI sobre los restos de una antigua mezquita. Se trataba de una casa morisca, que conservaba en una de sus salas un valioso alfarje mudéjar, además de una alberca y galerías con marmóreas columnas. De esta etapa proceden algunas emocionantes evocaciones del escritor, narradas en su autobiográfico *Recuerdos y olvidos*:

Lo recordaba bien, era una casa muy espaciosa, con columnas de mármol en el bajo y, en el piso superior, precisamente en la cámara que mis padres usaban como dormitorio, unos artesonados árabes que de cuando en cuando los turistas, entonces no tan numerosos, ingleses casi siempre, pedían permiso para admirar. El carmen tenía un jardín hermoso, extendido hasta los muros de un convento que lo

cerraba al fondo; y en el jardín un estanque alargado [...] y más allá, una huerta dedicada a cultivar flores para la venta, enorme plantación de claveles que, con el viento, nos enviaba oleadas de densísimo perfume⁸.

Ayala sacraliza esos recuerdos de infancia, vinculados sin duda con el *edén perdido*, y tratará infructuosamente de actualizarlos cuando en 1960 regresa a España por primera vez desde su exilio. En su visita a los *sagrados lugares* le resultó, en efecto, imposible, encontrar el Carmen de la Cruz Blanca, convertido ahora en un *paraíso* mucho más cerrado, al haber sido incorporado con el paso del tiempo al cercano convento de las Hijas de Cristo Rey. Dicha orden religiosa, dedicada principalmente a la enseñanza, había sido instituida en 1876 por el canónigo del Sacromonte José Gras y Granollers, dentro de una importante tendencia fundacional católica que tuvo lugar durante la segunda mitad del siglo XIX, en buena medida con el objetivo de tratar de contrarrestar la lenta pero paulatina laicización de la instrucción en España y la creciente influencia de la Institución Libre de Enseñanza y el krausismo.

Precisamente lo que fuera la vivienda de la familia Ayala constituye en la actualidad un espacio de especial relieve y cuidado para dicha orden religiosa, al haber instituido en su interior un museo dedicado a la figura de su fundador, que ha preservado en lo esencial la integridad del *carmen*. Ello posibilitó que el escritor pudiera, por fin, visitar —y reconocer— en fecha reciente el escenario de su infancia:

*Con emocionada delicia he vuelto a ver los artesanados [...]; he vuelto a asomarme al balcón desde donde había visto pasar, muy de cerca, en su procesión la imagen de san Miguel [...]; y con mis pasos cansados de viejo, he subido de nuevo las escalerillas que siendo niño trepaba a saltos hacia el palomar de mi madre...*⁹

Ese «*temps retrouvé*» que suscita en el ánimo de Francisco Ayala «emociones tan intensas» (p. 101) va a suponer, en buena medida, el inicio de una línea que traza, de alguna manera, el dibujo de un círculo. Así, cuando el escritor se pregunta en otro momento de *Los pasos perdidos* «¿Será un retorno, el eterno retorno? ¿Será que se está cerrando el círculo?»¹⁰, parece estar retrocediendo en el tiempo hasta los simbólicos círculos protagonistas del cuadro de su madre, para, a la vez, avanzar hacia el futuro que supone su regreso a ese *paraíso* mítico, ahora en forma de otro *carmen* granadino que será a partir de este momento depositario de su memoria. En efecto, coincidiendo con el año del centenario de su nacimiento, la Fundación Francisco Ayala, destinada a custodiar su importante legado literario e intelectual, va a ser instalada en otra antigua edificación granadina, que fue conocida hasta mediados del pasado siglo como Carmen de Alcázar Genil, propiedad de los duques de Gor hasta que fuera vendido al Estado en torno a 1950. Sin embargo, no se trata en puridad de un *carmen*, sino de un hermoso palacete árabe de origen almohade, remodelado posteriormente en época nazarí (ss. XIII-XIV). Situado en la ribera izquierda del río Genil, en lo que entonces era un entorno de huertas y jardines, constituyó principalmente un lugar de descanso de la familia real, en especial, de Muhammad V y su corte, siendo una de sus últimas moradoras Aixa, la madre de Boabdil.

Las abundantes fiestas celebradas en el lugar incluían usualmente la puesta en escena de vistosas batallas navales, representadas en la enorme alberca que se levantaba entre la fecunda vegetación de la vega. Su gracia y belleza fueron celebradas por los más ilustres poetas, como Ibn Zamrak, quien cantaría:

¡Qué bella es tu alberca! El céfiro teje en ella / cotas de malla bajo los gallardetes de los árboles. [...] / Besa con la boca de las flores la mano de un califa, / con cuya fluyente generosidad no le hará falta lluvia.

Y es que, curiosamente, la estructura del Alcázar del Genil —hoy incompleta— se diferencia de lo que solían ser las típicas viviendas musulmanas, inspirándose más bien en los palacios-kioscos persas, construcciones que se levantaban en medio de deleitosos jardines donde siempre estaba presente el agua, en forma de estanques y fuentes, y con cuya arquitectura paisajística se pretendía simbolizar el *paraíso*.

Así pues, los dos extremos del círculo se entrelazan, del Carmen de la Cruz Blanca al Alcázar del Genil; de la fuente del cuadro «Nuestro jardín» y el estanque de la casa albayzinería, a la alberca (pasada y presente) del palacio nazarí; de las plantaciones de claveles y las macetas de su madre, a los naranjos, lirios y acantos que rodean la Fundación. De Ibn Zamrak a Francisco Ayala: letras y exaltación de los sentidos. La evocación del mítico jardín del *edén* queda así cumplida, jardín abierto ahora para todos. ■



Cuadro pintado por la madre de Francisco Ayala, y recreado por éste en *El jardín de las delicias*

Notas

1 AYALA, Francisco, «Nuestro jardín», *El jardín de las delicias* (1971), Granada, La General, 1989, p. 115.

2 AYALA, Francisco, «A las puertas del Edén», *El jardín de las delicias*, p. 101.

3 Obsérvese, curiosamente, la intertextualidad que caracteriza el título de ambos libros de Francisco Ayala. Si *El jardín de las delicias* remite claramente al célebre tríptico de El Bosco, *De mis pasos en la tierra* recuerda los conocidos versos recitados por Don Juan Tenorio al perder a Doña Inés: «Llamé al cielo y no me oyó; / y pues sus puertas me cierra, / de mis pasos en la tierra / responda el cielo, no yo» (ZORRILLA, José, Don Juan Tenorio, Primera Parte, Acto IV, Escena X, Madrid, Espasa Calpe, 1991, 18ª ed., p. 130). Pero frente a la llamativa falta de asunción de responsabilidad en su comportamiento por parte de Don Juan, Francisco Ayala, por el contrario, asume decididamente la exclusiva atribución de sus actos.

4 AYALA, Francisco, «Regreso a Granada», *De mis pasos en la tierra* (1996), Madrid, Santillana, 2005, p. 58.

5 *Cantar de los Cantares*, 4, 12-16, Biblia de Jerusalén, Alianza Editorial/ Desclee de Brouwer, Madrid/Bilbao, 1994, pp. 888-889.

6 SOTO DE ROJAS, Pedro, *Parayso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos; con Los fragmentos del Adonis*, edición facsímil, Granada, Los Papeles del Carro de San Pedro, 1984, p. 40.

7 Poema firmado con las iniciales M. G. que el escritor cordobés Rodolfo Gil declara encontrar en el archivo del propio Carmen. Apud GIL, Rodolfo, *El país de los sueños*, Granada, Tip. Lit. Paulino V. Traveset, 1901, p. 159 (Edición facsímil: Granada, Albaida, 1992).

8 AYALA, Francisco, *Recuerdos y olvidos*, Madrid, Alianza, 1988, p. 35.

9 AYALA, Francisco, «Recuperaciones», *De mis pasos en la tierra*, pp. 100-101.

10 AYALA, Francisco, «Regreso a Granada», *De mis pasos en la tierra*, p. 61.



José Fernández Dougnac

«Tú en este libro un templo levantaste»

Sobre *Flores de poetas ilustres* de Pedro Espinosa

p
oesía

En 1605, don Alonso López de Zúñiga y Sotomayor, duque de Béjar, el «Duque esclarecido», fue destinatario de dos obras señeras de nuestra literatura: la primera parte del *Quijote* y la antología *Flores de poetas ilustres de España* del antequerano Pedro Espinosa. Y acaso por la fama del «buen acogimiento y honra que hace Vuestra Excelencia a toda clase de libro» (en palabras de Cervantes), años más tarde, Góngora pone «al abrigo» de su «clarísimo nombre» las *Soledades*, con esplendente obertura de 37 versos. Mientras que las andanzas del Ingenioso Hidalgo han quedado como paradigma y símbolo universal, *Flores* fue hundiéndose en el olvido, sin contar con ninguna edición distinta de la que saliera de las prensas de Luis Sánchez, en Valladolid. Y con el tiempo quedó tan anclada en el reducidísimo círculo de la «inmensa minoría» que, hacia 1750, el poeta Blas Antonio Nasarre, en una de las sesiones de la Academia del Buen Gusto de Madrid, tuvo la osadía (y el mal gusto) de dar por suya (y sin pudor alguno) el más célebre y hermoso poema de la colectánea, la *Fábula de Génil* del propio Espinosa. Como vemos personajillos de tal laya son tan frecuentes como atemporales. La fama y el ansia de reconocimiento hipnotizan.

El caso es que hay que esperar casi dos siglos, para que *Flores* reaparezca de la mano de Adolfo de Castro en 1857, formando parte del segundo tomo de *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII* de la *Biblioteca de Autores Españoles de Rivadeneyra* (t. XLII), si bien el citado erudito tan sólo sacó a la luz los poemas no publicados anteriormente. Al final de la centuria, en 1896, Francisco Rodríguez Marín, continuando la labor de Quirós de los Ríos, presenta, por fin, el texto completo, junto con la *Segunda parte de las flores de poetas ilustres de España, ordenada por D. Juan Antonio Calderón*, que aparecía en volumen aparte. Pese a los muy discutibles y desfasados criterios que orientaban este trabajo, habría que volver a esperar otro largo *lapsus* de tiempo hasta que en 1991 nos encontremos con el facsímil auspiciado por la Real Academia de la Lengua. Y muy recientemente, el IV centenario de la antología no sólo se ha conmemorado con el congreso «Las Flores de poetas ilustres: pórtico de la poesía moderna», a cargo de GELSO (Grupo de Estudios Literarios del Siglo de Oro), sino con esta magnífica edición de la especialista y profesora de la Universidad de Málaga, Belén Molina Huete. Con ello no sólo se salda una deuda ineludible, se repara un abandono imperdonable, sino que se continúa con esa línea de recuperación y revisión que ha emprendido la colección *Clásicos Andaluces*. Entre sus títulos, sin salirnos de la poesía del Siglo de Oro, ya contamos con modélicas ediciones de Juan de Arguijo, Francisco de Rioja o Francisco de Medrano (que merecerían comentario aparte), al tiempo que se nos anuncia la necesitada puesta al día de las resonantes octavas de los granadinos Juan de Arjona y Gregorio Morillo, en su traducción de *La Tebaida* de Estacio.

En el prólogo *Al lector*, Pedro Espinosa, con no poca exageración, destacaba lo arduo de su tarea hasta culminar un «trabajo tan grande, como es, escalar el mundo con cartas», y que concluía en 1603, año de la aprobación del libro. El objetivo fundamental consistía en arracimar «las más lucidas flores» de la lírica culta de la época, por lo que se excluyó la de tipo tradicional, «algunas redondillas de las turquesas de Castillejo o Montemayor (venerable reliquia de los soldados del tercio), o cuanto más algún soneto cargado de espaldas». Es decir, se desechan, tanto las «venerables reliquias» cancioneriles arrumbadas por la eclosión garcilasista como aquellas composiciones cultas consideradas de poco valor literario («cargadas de espaldas»). Espinosa desea, nada más y nada menos, que extraer la «flor de harina» de la poesía italianizante y culta del momento, una franja temporal tan delicada y sugerente como es la transición del Manierismo al Barroco. *Flores* es un rico muestrario de 248 composiciones, distribuido en dos libros: uno dedicado a diversa temática profana (224 poemas) y otro a la poesía sacra (tan sólo 24). B. Garrote Bernal, en un imprescindible estudio sobre el tema, entre otras cosas, ha organizado a los autores en tres niveles de representatividad, de los que destaca, por encima de todos, un Góngora ascendente que es secundado por el antequerano Luis Martín de la Plaza, Lupercio de Argensola, un joven Quevedo y el propio antólogo.¹ Si tenemos en cuenta el resto de la nómina de autores (Lope de Vega, Barahona de Soto, Tejada y Páez, Hipólita de Narváez, Cristobalina Fernández, y un largo etcétera), es evidente que Espinosa apuesta, de forma clara y rotunda, por la novedad poética del momento, cifrándola fundamentalmente en el eje antequerano-granadino, que contrasta con el clasicismo imperante en Sevilla, también representado en estas páginas (pensemos, entre otros, en Arguijo, cuyo soneto «La tirana codicia del hermano» abre el libro) y con el resto de poesía castellana. Por eso, la crítica ha considerado que *Flores*, junto con las mal llamadas *Flores* de J. A. Calderón y el *Cancionero* de Toledo y Godoy, conforma la gran terna textual de las avanzadas innovaciones estilísticas que se estaban cultivando entre el Guadalhorce y el Genil. Este ambiente es uno de los fanales de donde emanarán los magnos poemas gongorinos.

No dejan de tener menos interés las hipótesis que se puedan desprender de los poetas ausentes. El autor, muy esperanzado con el éxito de su obra, promete al lector: «si os contenta le daremos al libro un padre compañero». Es decir, un segundo volumen complementario (recordemos que el título íntegro es *Primera parte de las flores de poetas ilustres de España, dividida en dos libros*), que recogiera la poesía anterior, la plenamente clasicista, y que incluyera acaso no sólo las voces omitidas (Rioja, Medrano, Aldana, B. de Argensola, Carrillo y Sotomayor, etc.) sino a autores tan representativos como Fernando de Herrera, cuya estela es fácil de rastrear por estas páginas tanto en el legado estilístico como en la actitud admirativa que se desprende del soneto epicédico que le dedicara Baltasar de Escobar (XIX). Ahora bien, este nuevo proyecto,



Monumento a Pedro Espinosa en la Plaza de los Escribanos de Antequera

este «padre compañero», de ser así, quedó en un mero deseo.

Uno de los secretos encantos de *Flores*, además de la calidad de los muchos poemas que atesora, reside, por un lado, en la importancia que el compilador otorga al texto mismo por encima de la autoría y, por otro, en la relevancia que, consecuentemente, adquiere la propia figura del antólogo como artífice de un complejo y deslumbrante mecanismo, de un delicado artefacto literario. Con la distribución que hace de los poemas, evitando así los dos ordenamientos más usuales en los cartapacios de la época (por autores o por metros), Espinosa busca, en principio, la complicidad del receptor, avivar su instinto lector, impulsar su sagacidad para contextualizar y agitar temas, *topois* y géneros. Quiere ante sí un lector activo, que se mueva con agilidad por tan vasto «jardín de senderos que se bifurcan», porque por estas páginas se entrecruzan, dominados por el principio manierista de variedad y contraste,² asuntos de tema amoroso, severos poemas de corte heroico y patriótico, composiciones de talante moral, chispeantes versos de tipo satírico o burlesco, relatos míticos y elegías funerales, junto con sesudas traducciones de diversas odas de Horacio, hechas por «diferentes y graves autores admirablemente». A todo lo cual habría que añadir el sugerente colofón de la veta religiosa representada por el «Libro segundo», de indudable atractivo histórico e ideológico.

Los estudios que nos ha ido ofreciendo la profesora Molina Huete, a través de sus diversos trabajos sobre *Flores* y recientemente sobre la *Fábula de Genil*,³ no sólo son indispensables para acceder a una nueva visión de la colectánea sino que, por su penetrante agudeza y solidez, están llenos de sugerentes propuestas que amplían notablemente la perspectiva crítica al respecto. Uno de los principios más innovadores consiste en el descubrimiento y desvelamiento de la «trama del ramillete», como «si cada uno de los elementos que la integran formase parte de un entramado solidario en el que el antólogo seleccionara y ordenara conscientemente, estableciendo entre los distintos poemas un discurso y un diálogo ante los que se sitúa el lector, una elocución que trasciende el verso y llega a unidades mayores que recogen metáforas, repeticiones, contrastes, hipérbasis, sonoridades, plurimembraciones y estrategias dispositivas» (pág. XXXVIII). Para la citada investigadora se impone el planteamiento de que, en la certeza de la variedad manierista de estas páginas, «el azar no puede constituir su principio constitutivo como se ha creído tradicionalmente» (pág. XI). Invalida así la decimonónica tesis que defendiera Rodríguez Marín, secundada actualmente por P. Villar Amador, en un moderno estudio monográfico que, si contó con un interés inicial, su auténtico fuste se va desmayando con los años.⁴ La configuración poemática de *Flores* organiza, pues, un diseño polidédrico y polimorfo de constantes referencias internas, establece un discurso global que muy bien puede ser representado por «la figura del laberinto, la elipse o la línea serpentinata, como patrones de multiplicidad, dinamismo o geometría anamórfica» (pág. XLI). Creo que no es desmedido afirmar que Espinosa, a su manera, anticipaba, siglos antes, ese «edificio arquitectónico» a través del cual H. Friedrich concebía la originalidad estructural de *Les fleurs du mal* y sobre el que cifraba «la distancia que le separa del Romanticismo, cuyos libros líricos eran meras recopilaciones que incluso en lo caprichoso de su ordenación no hacen más que repetir el azar de la inspiración».⁵ Por ello, *Flores* nos sitúa ineluctablemente en el «pórtico de la poesía moderna».

Breve comentario aparte merece la temática religiosa del «Libro segundo». Aunque nos encontramos ante el típico apartado devocional propio de una sociedad sacralizada, esta sección también funciona (y esto es lo más significativo) como contrapunto piadoso y catequético de muchos de los asuntos profanos más característicos del libro primero. No voy a entrar en detalles, tan sólo

apuntaré algunas cuestiones sueltas. Por ejemplo, la imagen, hierática y lumínica, de la dama («de blancas perlas, labios, dientes, boca, / do los venenos dulces soberanos / gusté [...]»), proveniente de un petrarquismo fosilizado, se contrapone de inmediato con la relumbrante representación de una Virgen María triunfante y ascendente, «sin mancilla» alguna. La canción de N. Morilla, «Deja ya, musa, el amoroso canto» (CCXXXIII) apunta esta orientación y nos ofrece la entrega al amor sacro como superación del amor profano y de la vanidad del mundo. Además, por todo el libro segundo se desperdiga, a mi juicio, una cuidada corona hagiográfica y martirial que, por un lado, sobrepaja a la figura del pecador, al tiempo que ofrece al lector la auténtica vía redentora; y, por otro, gracias a su vertiente o raíces hispanas, la aparición de los santos inmolados (Santiago, San Cecilio, San Hermenegildo o San Acacio) glorifica la grandeza de una España triunfante en la fe y, en consecuencia, ungida por la divinidad. En este sentido, son paradigmáticas las composiciones que ensalzan los libros plúmbeos sacromontanos, encontrados pocos años antes de la aprobación de la antología. Sin entrar en tan complejo tema, tanto la composición de Tejada y Páez (*Desembarcación de los santos de Granada*, CCXXIX), como la de Rodríguez de Ardila (*A Santiago en la Academia de Granada*, CCXXXV) o el soneto de Góngora (*Al monte Santo de Granada*, CCXXXII), no sólo vinculan la colectánea con el manuscrito *Poética silva* sino que otorgan a esta sección unas características muy específicas, que ahora no es el momento de desarrollar. Lo cierto es que Pedro Espinosa apuesta, de manera decidida, por la innovación estética, pero también se afilia sin ambages a las vigorosas tendencias religiosas que, por aquellos años, caldeaban el ambiente social y levantarían con posterioridad ardientes controversias.

Muy bien podemos calificar la aparición de esta edición de acontecimiento cultural. Todo rescate literario ya lo es, pero, en este caso, se confirma aún más al estar respaldado por un solvente trabajo de investigación. Por el tratamiento que hace de todos y cada uno de los textos (estén publicados con anterioridad o no), por su estudio preliminar, por la precisión de las notas y el aparato crítico, en fin, por todo el resultado final, a la profesora Belén Molina Huete también podríamos ofrecerle las palabras que el Marqués del Aula dirige a Apolo (y por extensión al propio Espinosa) en los prolegómenos: «Tú en este libro un templo levantaste». Con obras de tal calibre no sólo gana el lector sino la poesía. ■

Notas

1 «Barahona de Soto en las *Flores de poetas ilustres*», en J. Lara Garrido (ed.), *De saber poético y verso peregrino. La invención manierista en Luis Barahona de Soto*, Universidad de Málaga, 2002, pág. 55.

2 J. Lara Garrido, «Notas en torno a las *Flores de poetas ilustres* de Espinosa», *Analecta malacitana*, II (1), 1979, págs. 175-162.

3 Me refiero, además de sus artículos en revistas especializadas, a la monografía *La trama del ramillete. Construcción y sentido de las «Flores de poetas ilustres» de Pedro Espinosa*, Fundación José Manuel Lara, Sevilla, 2003; y *Tras la estela del mito. Texto y recepción de «La Fábula de Genil» de Pedro Espinosa*, Universidad de Málaga, 2005.

4 *Estudio de las «Flores de poetas ilustres de España» de Pedro Espinosa*, Universidad de Granada, 1994.

5 *Estructura de la lírica moderna. De Baudelaire hasta nuestros días*, Seix Barral, Barcelona, 1974, pág. 53.



Pedro Espinosa.

Flores de poetas ilustres.

Edición, introducción y notas de

Belén Molina Huete.

Fundación José Manuel Lara,
Sevilla, 2005.



Santiago Martín

Elisabeth Eybers

Reconciliación entre afrikaans y neerlandés



La poetisa Elisabeth Eybers (Sudáfrica, 1915) es una de las voces poéticas más reconocidas de la poesía sudafricana del siglo XX. Desde 1961 reside en Holanda. El presente trabajo ofrece unos poemas donde aparecen sentimientos de pérdida de identidad. Elisabeth Eybers, a través de la experiencia de la migración, mantiene una viva lucha por una parte entre Sudáfrica y Holanda y por otra entre el afrikaans y el neerlandés.

La poetisa sudafricana Elisabeth Eybers nació en 1915 en Schweizer— Reneke (Sudáfrica). Debutó en 1936 con el poemario *Belydenis in die skemerling* (*Confesión en penumbra*). Si la generación de los 'Dertigers' ('Los Treinta') había luchado por el reconocimiento del afrikaans —cuyo punto álgido fue la traducción de la Biblia en el año 1933—, la generación poética siguiente adoptó entre otras cosas la pre-ocupación por la propia individualidad y la razón religiosa del Yo.

Cronológicamente, Elisabeth Eybers forma parte de los 'Dertigers', aunque la propia poetisa reconoce que se siente más cercana a poetas como Yeats, Robert Graves y Richard Wilburg.

En busca de su propio ser, Elisabeth Eybers recuerda el carácter de sus padres, sobre todo el de su madre. Su padre era predicador calvinista; su madre era inglesa y profesora de matemáticas. Eybers la evoca como «una mujer extraordinariamente lista». La poetisa no sólo ha buscado la propia individualidad en los lazos familiares, sino también en el lenguaje. Primero con el inglés. Eybers recuerda que en su casa se hablaba tanto afrikaans como inglés: «...en casa estábamos rodeados de libros en inglés; al principio sólo leía en inglés, y mis pinitos en la poesía fueron en inglés».

La poetisa sudafricana siempre ha sido consciente del carácter caprichoso y volátil de la palabra. A partir de 1961, por razones personales, Elisabeth Eybers vive en Holanda y tiene que trabajar con el neerlandés. La residencia permanente de Eybers en Holanda ha contribuido sin duda a que su obra pertenezca tanto a la literatura afrikaans como a la neerlandesa (premios, reconocimientos, publicaciones, etc.). Aparte de la lucha con la lengua, su obra abarca temas como la nostalgia, el desarraigo o el desplazamiento. En Holanda (Amsterdam), la poetisa toma consciencia de la lucha entre el afrikaans y el neerlandés. En un poema llamado 'Lectori salutem' (1977), la poetisa emigrada dice: «Desde que nací tengo pegado un sabor de azufre/ de culpa original en mi lengua». Piensa que su estancia en el extranjero es un obstáculo para la creatividad en afrikaans. Pero al mismo tiempo desea convertir el contacto con el neerlandés en algo positivo. El recuerdo, la nostalgia y la ambivalencia (entre dos lenguas) incitan a la reflexión.

Aprender una lengua es aprender a adaptarse y a esperar: «Renegada ayer, tuve que esperar (...)/ la debida señal de una mano/ que dijera: entra, es hoy» (1973). En la década de los ochenta, Elisabeth Eybers parece resignarse. Y relativiza: «Pequeñas contrariedades y grandes retrasos (...)/ este convenio entra en vigor al nacer» (1985). La lucha entre conservación y adaptación se hace entonces menos violenta. Aprender una lengua además también es aprender a jugar con ella. En la obra de Elisabeth Eybers hay múltiples juegos de palabras, neologismos, trueques entre el neerlandés y el afrikaans. Con el encuentro de nuevas formas, nuevas alternativas («Los solitarios a gusto encuentran/ juntos nuevas alternativas», 1985), Elisabeth Eybers acepta finalmente su condición de emigrante. El verso que escribió en 1973 se hace asombrosamente realidad: «Pasito a pasito, el hombre se hace emigrante». Lengua e identidad se reconcilian.

CRISIS

Esto es lo que nos separa a ambos —tú, Corazón, y yo,
ambos desprevénidos de la despedida.
El camino por el que te deslizabas era dulce
pero ha terminado, aunque vuelvas la vista atrás. Ahora pasa
el camino por garras, precipicio y pantano.
Dinámico y cobarde como siempre
y jamás sin poder tomar decisión alguna
y encima enfermo, ahora eres como una carga.

Eres huésped y anfitrión de la fiesta,
el maestro de ceremonias y el bufón:
tu consejo necio puede confundir a la Corte
donde cada escalón puede ser el último escalón.
Mira, está haciéndose tarde, la feria ha terminado,
¿no lo entiendes? Aquí tenemos que separarnos.

KRISIS

*Dis hier wat ons twee skei — jy, Hart en ek, / albei tot afskeid so
onvoorbereid. / Die weg was lieflik waarlangs jy gelei't / maar dis
verby, al staar jy terug. Nou strek / die pad langs kloue, afgrond en
moeras. / Voortvarend en 'n lafaard soos altyd / en nooit in staat tot
enige besluit / en siek daarby, is jy nou net 'n las. / Jy was die gas en
gasheer by die fees, / die seremoniemeester en die nar: / jou dwase
raad kan net die Hoof verwar / waar elke tree die laatste tree mag
wees. / Kyk, dit word laat, die kersmis is verby, / kan jy dit nie begryp?
Hier moet ons skei.*

A VECES

A veces parece casi viejo:
una pértiga de engaño,
una réplica, un gesto
demasiado brusco, consciente.
Mi corazón se encoge y reza:
Dios Misericordioso,
¡ay, Dios! – Bien sabes Tú,
lo joven, lo joven que es él.

LA CENTINELA

Abrázala con cuidado.
Tú la tienes, tierra, y puedes quedártela
más tiempo que cualquier mujer.
Estoy de centinela.

SOMS

*Soms lyk by byna oud: / 'n polstik van bedrog, / 'n weerwoord, 'n gebaar / te
vinnig, te bewus. / My hart krimp saam en bid: / God van Barmhartigheid,
/ ag God – Jy weet dit tog, / hoe jonk hoe jonk hy is.*

WAG

*Omarm hom sag. / Jy bet hom, aarde, en jy mag hom hou / langer dan elke
vrou. / Ek hou die wag.*

SECUELAS

Mi camino anterior era tan nocivo
a remolque tras un huracán.

En lugar de una pluma en una flecha
casi siempre era un palo en una rueda.

Cuando desesperadamente cambié
a algo que parecía vida,

¿quién era yo para perdonarle a él?

Sin embargo me aguanto
y a veces sueño con murmullos y susurros.

NOLENS VOLENS

Sudáfrica, cuando tuve que abandonarte
no por tu estupidez sino por mi propio dolor
–con acento que anuncia mi país de origen–
aún no sabía que también iba a ser huésped
en la fiesta adonde te invitan
con odio monomaniaco burocrático

NOLENS VOLENS

*Suid-Afrika, toe ek jou moes verlaat / nie om jou domheid maar om eie
seer / –met tongval wat my land van herkoms meld– / wis ek nog nie dat
ek ook as gas sou geld / by hierdie fuif waar bulle jón trakteer / op
amptelike monomane haat.*

NASLEEP

*Hoe skadelik was my vroeë vaart / op sleeptou agter 'n orkaan. // In plaas van
'n veer aan 'n pyl / was ek meestal 'n stok in 'n wiel. // Toe ek raderloos
omsláán / na iets wat op lewe lyk, // wie was ek om hóm te vergewe? // Tog
matig ek my aan / en droom soms van suis en swewe*

PALABRAS

A los quince meses sabía hablar,
así cuentan mis padres,
hasta frases largas. Por las palabras
me juego el todo por el todo.

Palabras – una caja barata de sorpresas
o un taller de diamantes,
una lámpara de Aladino para limpiar
a gusto las carencias.

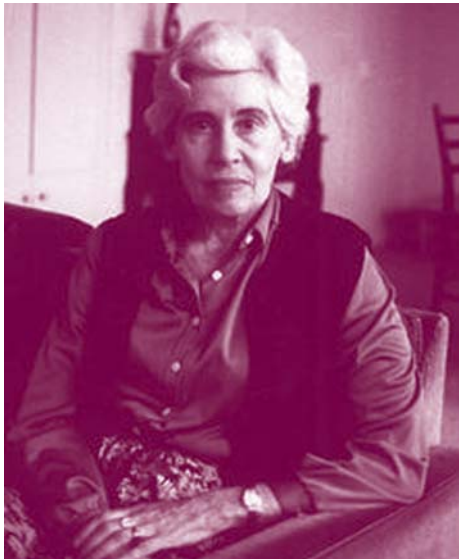
Las palabras esconden su rubor matinal
también en mi lengua materna,
y ni qué hablar del rígido bosque sintáctico
por donde aún divago.

Y sobre mi lengua torpe se descoloran
matices de palabras de comunicación,
sólo, sólo yo puedo
despertarlas a plumazos.

WOORDE

*Op vyftien maande kon ek praat, / so bet my ouers vertel, / lang sinne selfs. Vir woorde laat / ek alles op die
spel. // Woorde – 'n goedkoop grabbelsak / of diamantbedryf, / Aladdinslamp om met gemak / ontbering
weg te vryf. // Woorde verbeur hul oggendblos / ook in my moedertaal, / laat staan die star sintaksisbos /
waar ek nog voel-voel dwaal. // En op my klungeltong verkleur / woordtinte in gesprek, / alleen alléén kan
ek hulle weer / met potloodhale wek.*





DISTANCIA

*Under the hollow roof
The stranger's voices come
The night is dark, and I
Am far from home.*

Walter de la Mare

Cada cuanto la misma curiosa pregunta:
¿te acostumbras —o se acostumbra— poco
a poco a este país?
Nunca canto aquella noche
a oscuras estoy lejos de casa
pero asiento de forma vaga
y falsa. Arraigo allí, cómo podría sentirme
aquí como en casa. Las cosas y yo nos pasamos
sin reconocernos. Por eso me dejan
en paz, no hago trampas, no me impongo
y por eso puedo soportarlas bien.

CLASE DE LENGUA

La primera cháchara que se aprende
antes de los tres sirve para toda la vida
para expresar las necesidades más urgentes
como: *tengo hambre... te quiero... estoy cansado.*

De repente arrancados de aquel dulce encuentro
se encuentran nuevas composiciones
siempre, borrachos de felicidad, para
explicar con suficiencia: tú y yo...

Después de un mes —tiempo al tiempo— utilizan
sin problemas frases entretejidas,
conjunciones de defensa artificial
como: *en cambio... no obstante... sin embargo...*

TAALLES

*Die eerste rededele wat mens leer / vóór drie jaar oud is lewenslank genoeg /
om die akuntste nood te formuleer / soos: ek hetonger... hou van jou... is
moeg. // Plots uit die soet ontmoeting weggeruk / het hulle 'n nuwe
saamkomplek ontdek / om oor en oor, onnosel van geluk, / toereikend te
verduidelik: jy en ek... // 'n Maand daarna —want tyd bring raad— hanteer
/ hulle moeiteloos die diggeweefde sin, / die voegwoorde van kunstige verweer
/ soos: daarenteen... ondanks... desnietemin...*

EXILIADO

Quede lo que quede en mi interior,
Sudáfrica, tú sin duda estás ahí.
Y para hacer aún más inaceptable
esta inherente tarea de memoria
aquí te llaman *Africa* sin más.

Injusticia y hambre y rebelión tienen
un papel abarcador en el gran todo
y la nada, pero en sí nada tiene que ver
con los recuerdos que me protegen

y yo protejo. Mientras desapareces,
Sudáfrica, guardo la falsa apariencia
y nunca cumplo mi promesa contigo.

UITGEWEKENE

*Wat ook al in my binnenste agterbly, / Suid-Afrika, jy hoort feilloos daarby. / Om die inherente geheuetak / nog onaanzaarbaarder te maak / noem hulle
jou hier somaar Afrika. // Onreg en honger en opstand speel / 'n omvattende rol in die groot geheel / en bet niks, maar hoegenaamd niks te maak / met
die herinneringe wat my bewaak // en wat ek bewaak. Ternyl jy verdwyn, / Suid-Afrika, boed ek die heilige skyn / en kom jou nooit ofte nimmer te na.*

AFSTAND

*Under the hollow roof / The stranger's voices come— / The
night is dark, and I / Am far from home.*

Walter de la Mare

*Van tyd tot tyd nog steeds die vreemde vraag: / jy —meestal u— het langsaamaan
wel tuis / geraak in hierdie land? / Ek neurie nie die nag / is donker ek is ver
van huis / maar knik welmenend vaag / en vals. Ek wortel elders, hoe sou ek
my hier / kan tuis maak. Dinge en ek gaan aan mekaar verby / sonder
berkenning. Daarom laat hulle my / met rus, versin geen hinderlaag, lê
nooit beslag / en daarom kan ek hulle goed verduur.*

DESARRAIGADO

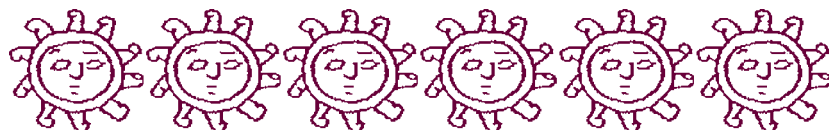
Quiere tener las cosas claras y
decididas. También en este país mate y grisáceo.
Con paciencia busca ventajas y desventajas
aunque sabe que todo es nebuloso.
Pretende, por si es cierto o incierto.

Aún vive en una ilusión pretérita,
donde había una razón por el viejo orden
que discrepa de lo que aquí le cuentan.
Piensa que hay una línea entre el bien y el mal,
pero no adónde ha ido o de dónde viene

ONTWORTELDE

*Hy wil die dinge helder en beslis / uitken. Ook in hierdie mat en platgrys
land. / Gedurig soek hy 'n voor- en teëkant / al merk hy wel dat alles newelig
is. / Hy doen asof, vir die vis en die onvis. // Hy leef nog altyd in die vroeër
waan, / daar was 'n rede vir die ou bestel / wat afwyk van wat hulle hier
vertel. / Hy meen dat 'n streep tussen goed en kwaad bestaan, / maar nie
waar hy aangekom het, of waarvandaan.*

Letras mejicanas



Méjico y España: La lengua que nos une y la ideología que nos separa

Juan de Dios Luque Durán

Mejicanos y españoles: dos pueblos unidos por la lengua y distanciados por la interpretación de la historia.

El quinto centenario (1992), organizado y promovido de manera algo ingenua e inexperta por las instancias oficiales españolas, tuvo como efecto no esperado sacar a la luz algo de lo que muchos españoles no eran conscientes: el hecho de que para muchos hispanoamericanos la conquista y la colonización, lejos de ser una bendición o un evento merecedor de ser celebrado, era considerado por muchos hispanoamericanos como una catástrofe histórica. Frases como «Colón al paredón» son ilustrativas al respecto. Este estado de opinión es mucho más general de lo que a veces se cree y lo encontramos no sólo en declaraciones de políticos populistas o defensores del indigenismo que recuerdan de pasada a sus homólogos españoles el expolio que España sometió a las Indias y la deuda moral que España tiene con los pueblos de Hispanoamérica, sino en todo tipo de personas. En Internet se encuentran abundantes proclamas de este estilo:

Odio a los españoles, que mataron a nuestros antepasados, violaron y bumillaron a nuestras familias, nos robaron. Y todavía me vienen que lo pasado es pasado. Jamás, mueran españoles de [] y méntanse su España por el []. Ustedes perdonaran por el idioma, pero es que cuando me recuerdo me da cólera.

A los españoles todo esto les suena a cuentos de Maricastaña. El español ha tenido una historia tan ajetreteada los últimos siglos que no se siente ni responsable ni continuador de algo que pasó hace doscientos o quinientos años. Otros pueblos tienen más memoria histórica. Resulta curioso, por ejemplo, que algunos ingleses sigan pensando que George Washington fue un traidor. En España, hace mucho tiempo que se aceptó de buena fe a los libertadores, Hidalgo, Morelos, Bolívar, San Martín, etc., y su guerra contra España como una necesidad histórica, y se les hizo monumentos en las plazas de nuestras ciudades.

En concreto, la relación de mejicanos y españoles se puede caracterizar como una relación asimétrica. Los españoles aman a Méjico pero no son correspondidos. El mejicano sigue empeñado en recordar algo que los españoles olvidaron hace ya mucho. Una popular canción mejicana dice:



Diego Rivera. Murales del Palacio Nacional de Méjico

Soy tan libre como el viento / que va por la inmensidad; / soy chinaco¹, y mi contento / es vivir en libertad. / Y puedo decir ufano, / de mi patria bajo el sol, / que soy puro mejicano, / (nada tengo de español).

Méjico, para la mayoría, si no la totalidad de los españoles, es un país sorprendente, atractivo por su paisaje, su rico folklore, su historia, sus costumbres, su baile, su música, su expresiva manera de hablar el español, etc. No ocurre lo mismo cuando España es vista desde el otro lado del océano. Cualquier español que tome contacto con mejicanos puede encontrarse al poco de entablar una conversación educada y amistosa con ásperos reproches sobre la responsabilidad y culpabilidad histórica de España. Al español, casi siempre desprevenido, le sorprende la visión negativa, incluso el acendrado odio que muchos mejicanos sienten hacia España. Ciertamente existe una amplia minoría de mejicanos que, a diferencia de la mayoría de sus conciudadanos, ama España y aprecia lo español. Estos amigos de España se suelen identificar con minorías profesionales, cultas, que tienen suficiente educación y conocimientos como para no caer en la simpleza mental de rechazo sistemático y total de lo español. Esto, desde España, se ve como una continuación de la leyenda negra española. Esta leyenda basada en manipulaciones de hechos históricos complejos y medias verdades sobre la conquista de América, se recrea

Letras españolas

.../...



en presentar a los españoles como explotadores sin escrúpulos, fanáticos religiosos y reaccionarios oscurantistas.

Esta visión tan negativa no es debida fundamentalmente al rencor de los indígenas (la memoria histórica no suele durar tanto) sino fundamentalmente a una educación. Desde hace décadas, incluso desde hace dos siglos, muchos mejicanos han sido educados en el odio hacia España. El indigenismo aquí se une con el izquierdismo para cargar contra España y su herencia histórica y cultural. En este aspecto Méjico ha sido vanguardia de fenómenos corrientes en la actualidad como son la corrección histórica, la adaptación del pasado a las necesidades del presente, la descontextualización y la falsificación de datos con objetivos políticos inmediatos. La rentabilidad política de estas campañas sin duda ha justificado su perpetuación. Un caso notorio de inteligente utilización de medios de expresión y comunicación para la incitación al odio son algunas de las obras de los pintores muralistas Siqueiros, Rivera y Orozco. Desde la Edad Media no se utilizaban con tanta eficacia las imágenes para transmitir mensajes con fuerte carga ideológica. Los muralistas mejicanos consiguieron un medio efficacísimo para llegar a las conciencias con su maniqueísmo inflamatorio. Un ejemplo es el mural «La historia de Méjico» pintado por Diego Rivera en el Palacio Nacional de Méjico. La intención original de los muralistas era pintar para que toda la gente tuviera acceso al arte. El muralismo, según ellos, contrastaba con la pintura en pequeño formato que era sólo accesible a las clases altas. En realidad, el muralismo se convierte en un poderoso instrumento ideológico en el que unos artistas fuertemente politizados crean un medio de contundente eficacia para la propagación de sus ideas izquierdistas. En los murales la conquista española aparece siempre ligada a la rapiña, la opresión, la tortura, la Inquisición, la muerte de los indígenas, etc. La tremenda convulsión que supuso el enfrentamiento de dos civilizaciones, la indígena y la española, está vista de forma simplista y partidista. Los personajes españoles se exponen sistemáticamente de forma repulsiva. La figura de Cortés es un prodigio de caricatura que muestra en sí misma toda la abyección del conquistador. La conclusión para cualquiera que vea los murales no puede ser otra que hubo un terrible acontecimiento en la historia del feliz pueblo mejicano como fue la invasión

de Cortés y la conquista española que destruyó una bella civilización introduciendo todos los horrores de la esclavitud y la Inquisición. Cualquiera que vea los murales, y no tenga otro elemento de juicio, sólo puede sentir hacia aquellos españoles y hacia España un sentimiento de repulsión y odio. Ciertamente, la obra de los muralistas tiene precedentes. El más inmediato es, sin duda, los grabados de Dieterich de Bry (1594). Estos acompañaron la edición alemana de la *Brevísima historia de la destrucción de las Indias*, de Bartolomé de las Casas. Los grabados de de Bry, flamenco protestante, tienen un doble objetivo: atacar el papismo y atacar al imperio español y para ello representó, sin ningún conocimiento de la realidad americana, multitud de tipos de torturas e infamias que los españoles infligían a los indígenas. La leyenda negra nacida en Europa y la desarrollada en algunos países de América contra España, por mucho que nos sorprenda a los españoles, es una realidad incontrovertible. Raymon Aron se reía de los franceses que guardaban rencor a Julio César y a los italianos por haber conquistado las Galias. Ciertamente, los españoles no podemos comprender la actitud de los mejicanos, por la sencilla razón de que no guardamos rencor histórico contra ningún pueblo que nos ocupara o dominara en el pasado: romanos, germanos, árabes, etc.

El rechazo de muchos mejicanos contra España ha sido explicado y justificado por diversos autores. Dice Octavio Paz que Méjico se rebeló contra la España oscurantista. Pero no matiza que luego ese antiespañolismo fue usado interesadamente por aquellos sectores criollos deseosos de encontrar un chivo expiatorio para todos los males del país, incluidos los que ellos, como clase privilegiada, causaban a las clases más desfavorecidas. Se puede pensar que echar las culpas de todo lo que pasa a los que están a seis mil kilómetros de distancia puede parecer un planteamiento pueril pero sorprendentemente ha demostrado a lo largo de las décadas tener una extraordinaria eficacia.

Esta leyenda nacida en el siglo XVI en Europa se perpetúa y relanza en la época de la independencia y ha sido bien estudiada por muchos autores, como, por ejemplo, Ramón Menéndez Pidal en su estudio sobre Las Casas, *El Padre Las Casas: su verdadera personalidad* (1963), o Salvador de Madariaga en su obra *Hernán Cortés* (1941), o por el pensador y ensayista mejicano Octavio Paz, quien,

Diego Rivera.
Murales del Palacio
Nacional de Méjico



en numerosas publicaciones ha analizado las profundas raíces de este desencuentro entre España y Méjico.

El español es rencoroso, pero no tan rencoroso como el mejicano, dice Madariaga. El rencor hacia España se convierte en neurosis obsesiva en muchos mejicanos (no todos, ya que gran cantidad de ellos, amen o no a España y a lo español, no pierden sus energías en tan hueria tarea) y esto les crea una esquizofrenia ante su herencia lingüística, cultural y genética. Dice Octavio Paz (*El ogro filantrópico*, 1983 [1979] pag. 57):

*En el Brasil no se negó a Portugal; en cambio, en la América hispana los liberales fueron antiespañoles. El antiespañolismo de nuestros liberales puede parecer absurdo e irracional. Lo es, en efecto. Pero es explicable: las ideas democráticas adoptadas por los liberales eran la negación de todo lo que había sido Nueva España. La revolución de Independencia, en México y en toda la América española, fue simultáneamente una afirmación de las naciones hispanoamericanas y una negación de la tradición que había fundado a esas naciones. Fue una **autonegación**. Aquí aparece otra diferencia con los Estados Unidos. Al separarse de Inglaterra los norteamericanos no rompieron con su pasado; al contrario, afirmaron lo que habían sido y lo que querían ser. La Independencia de México fue la negación de lo que habíamos sido desde el siglo XVI; no fue la instauración de un proyecto nacional sino la adopción de una ideología universal ajena del todo a nuestro pasado ... [...] Entre la ideología republicana y el mundo católico del virreinato mexicano, mosaico de supervivencias precolombinas y formas barrocas, hubo una ruptura: México negó su pasado...*

En otro lugar Octavio Paz afirma (*El laberinto de la soledad*, 1983 [1950], pag. 78):

El mexicano condena en bloque toda su tradición, que es un conjunto de gestos, actitudes y tendencias en el que ya es difícil distinguir lo español de lo indio. Por eso la tesis hispanista, que nos hace descender de Cortés con exclusión de la Malinche, es el patrimonio de unos cuantos extravagantes que ni siquiera son blancos puros. Y otro tanto se puede decir de la propaganda indigenista, que también está sostenida por criollos y mestizos maniáticos, sin que jamás los indios le hayan prestado atención. El mexicano no quiere ser ni indio, ni español. Tampoco quiere descender de ellos. Los niega. Y no se afirma en tanto que mestizo, sino como abstracción: es un hombre. Se vuelve hijo de la nada. Él empieza en sí mismo.

La dificultad con que se encuentran quienes tratan de situar el problema en sus justas dimensiones es que los que ven en toda la actuación de España en América un largo capítulo de desgracias, explotación y exterminio, lo hacen desde un planteamiento ideológico existencial. De poco sirve que estudios de investigadores serios, la mayoría de ellos anglosajones, demuestren la falacia de algunos argumentos y hagan un balance de luces y sombras de la obra española en América. Así, por poner algunos ejemplos, las investigaciones de la escuela americana (Gibson, 1967) demostraron hace tiempo que la economía meso-americana estaba abocada periódicamente a la destrucción. La sociedad azteca había quemado ya los campos con su cultivo intensivo del maíz y la carencia de proteínas animales obligaba a forzar las guerras para obtener víctimas humanas de los pueblos del entorno para los necesarios sacrificios propiciatorios a los dioses, en realidad una forma de obtener proteínas humanas. Este hecho fue clave para determinar el apoyo de los tlaxcaltecas a Cortés, ya que por su proximidad con Tenochtitlan, antiguo nombre de Méjico capital, los convertía en un blanco preferido de las razzias de los aztecas. Este periódico agotamiento de la tierra influyó sin duda en el establecimiento de la noción mesoamericana del *tiempo cíclico*, es decir, épocas, dinastías y civilizaciones que inevitablemente llegaban a su fin pasado un determinado periodo. La introducción por los españoles de los animales de labranza y de los abonos que de éstos se obtienen, así como otras prácticas agrícolas, rompieron los anteriormente inevitables ciclos destructivos. En su lugar en Méjico aparecería la concepción cristiana del transcurrir



Diego Rivera.
Murales del Palacio
Nacional de Méjico

temporal armonizado con una economía agrícola continuada, variable, pero no abocada al exterminio.

El problema de la lengua

Méjico y España tienen una lengua en común. Ciertos mitos que durante algún tiempo se nos inculcaron como la hispanidad, la madre patria, etc., pueden estar en crisis pero la lengua, y con ella todo lo que implica de ideas, cultura, etc., no sólo no está en crisis sino que sigue creciendo, constituyendo el vínculo más fuerte entre Hispanoamérica y España. Curiosamente algunos tratan también de atacar a los españoles por su brutal imposición de la lengua española y su exterminio de las lenguas indígenas. Estos ataques se enmarcan en las últimas tendencias en ciertos ambientes intelectuales que consisten en atacar lo consolidado, lo histórico y alabar lo pequeño. Se trata de pregonar la igualdad de las culturas y de culpabilizar a las antiguas naciones colonizadoras. Una acusación frecuente, falsa por cierto, es que los españoles, y la lengua española por tanto, aniquilaron las lenguas indígenas. Algunas posiciones extremas aseguran que las lenguas dominantes como el inglés o el español, además de ser instrumentos de opresión de las élites (económicas, religiosas, etc.), son lenguas asesinas. Resulta desconcertante esta ley del péndulo que impide, al parecer, que no se pueda reconocer el valor de lenguas que estaban injustamente olvidadas o minusvaloradas sin tener necesariamente que atacar a las grandes lenguas establecidas. Se equipara, sin más, la importancia de una lengua de 50 o 300 hablantes con otra de 300 millones sin tener en cuenta el hecho evidente y natural de que cuantos más hablantes «trabajen» una lengua, es decir, cuanto más la usen y la incrementen con sus creaciones orales o escritas, y asimismo en la medida en que se hable en mayor número de situaciones y contextos diversos, en la selva, en la montaña o en el mar, en el ámbito del campesino, del comerciante, o del científico, ésta, necesariamente, será un instrumento más rico y más eficaz. Este es el caso de grandes lenguas de cultura como el inglés o el español que no sólo son grandes medios de comunicación internacional sino también grandes tesoros de conocimientos y experiencia creados históricamente por millones de usuarios, la mayoría de ellos anónimos.

La importancia del español, por tanto, no se debe a que estructuralmente posea virtudes especiales sino al simple hecho de que fue catapultado a dinámicas históricas que lo convirtieron en una lengua rica y abarcadora. Pormenorizar las dinámicas históricas del español sería aquí

.../...



Diego Rivera. Mercado de Tenochtitlan

imposible, pero, por citar algunas, diremos que a su propia dinámica como lenguaje natural pudo tener un cordón umbilical que lo mantuvo durante siglos conectado con una lengua de cultura como es el latín (del que, por otra parte, descendía y del que heredó gran parte de su vocabulario básico) y, a través de él, mantener un contacto estrecho con grandes culturas como la griega y la latina. Su posición histórica le permitió también absorber lo mejor de la cultura europea occidental por un lado, y por otro, elementos culturales del mundo árabe e islámico. A esto hay que añadir la prodigiosa simbiosis de la lengua castellana cuando en América incorpora miles de elementos que representan realidades naturales y culturales de un nuevo y multifacético mundo. Nada hay por tanto, en principio, que haga al español superior al náhuatl o a cualquier otra lengua de América, salvo que la lengua española fue el vehículo a través del cual llegó a América la cultura y tecnología europeas. El español fue un instrumento de transmisión que conectó a los pueblos de América con la sociedad y el pensamiento más avanzados del momento. La superioridad del español le viene, en todo caso, porque actualmente es la lengua en la que pueden entenderse más de 400 millones de hablantes. Esto no gusta naturalmente a un tipo de ideólogos que defienden ideas tan peregrinas y acientíficas como las que postulan que la lengua es el alma de un pueblo y que sin su lengua ese pueblo pierde el alma, o quien afirma taxativamente que quien olvida la lengua de sus padres es un traidor. Durante el quinto centenario algunos periodistas franceses tuvieron ocasión de registrar con sus micrófonos a indígenas americanos que se quejaban amargamente de que ellos no tenían alma porque hace 400 o 500 años perdieron su lengua indígena. Esto, naturalmente, expresado en un bellissimo y rico castellano. La fuerza de la ideología es tal que a fuerza de repetirle una idea a determinadas personas se consigue que las que son felices se sientan infelices o que el que está ante una pared blanca diga convencido que es una pared negra. El criterio de la lengua como único posible vehículo del alma es un criterio romántico trasnochado y falaz. Las lenguas, cualquier lengua, son fundamentalmente instrumentos de comunicación y comprensión del mundo y según realicen este cometido han de ser evaluadas.

Mejicanos y españoles tenemos mucho en común además de la lengua. Un estudio comparativo de los respectivos caracteres nacionales arroja multitud de semejanzas tanto en virtudes como en defectos. El lenguaje mejicano nos sorprende y fascina por sus sorprendentes creaciones que incrementan el patrimonio lingüístico co-

mún. Un repaso de la paremiología mejicana constituye un auténtico deleite por la abundancia de sus creaciones:

- *Con tarugos ni a misa porque se voltean para el coro*
- *A la madera se les busca el hilo y a los tarugos el lado (flaco)*
- *Vergüenza es robar y que le caigan a uno*

El humor mejicano y el español son muy parecidos, quizá con la diferencia de que a los mejicanos les gusta, incluso más que a nosotros, el humor lingüístico. Todo espectador de las películas de Cantinflas o de la espléndida serie «El chavo del ocho» se habrá sentido encantado y a veces abrumado por el torrente imparable de juegos verbales que aparecen en las mismas. La historia de Méjico está salpicada de hallazgos lingüísticos con los que el mejicano reduce a sus políticos a su justa medida. A Porfirio Díaz se le llamó *el llorón de Icamole* (se asegura que lloró tras perder la batalla de Icamole). A Francisco Madero que era de pequeña estatura se le llamó *el enano del tapanco*, *el chaparrito*, *el presidente pingüica*. A Obregón se le llamó *el quinceañero* por haber perdido un brazo en una batalla y al mismo tiempo por su afición a apoderarse de lo ajeno.

El mejicano, por otra parte, es muy parecido al español en muchas cosas; algunos, enfocando el problema desde un ángulo humorístico, han hecho hincapié en el común espíritu burocrático de ambos pueblos. Según Juan Lomas (1995) en México la mayoría de la gente quiere un trabajo fácil y lucrativo, lo que llaman un hueso, y éste casi siempre significa ingresar en la burocracia. La burocracia mexicana es tan desesperadamente lenta e incompetente como tradicionalmente lo ha sido la española, por ejemplo, a los empleados se les despierta un gran apetito en las horas de oficina, como si no comieran en su casa; las tareas preferidas de los burócratas durante las horas de trabajo son limpiarse las uñas, resolver crucigramas, tejer ropa para niño, contar chistes, etc. Este amor por la vida de funcionario se refleja en una de las frases más conocidas de Méjico pronunciada, al parecer, por uno de los generales revolucionarios: «Vivir fuera del presupuesto nacional es vivir en pecado mortal».

Los vicios y los defectos que nos unen, sin embargo, son vistos desde una perspectiva diferente. Una profesora española que daba clase en Los Ángeles a niños mejicanos, en su mayoría indios, tuvo la ocurrencia de preguntar a sus alumnos qué era lo que, en su opinión, los mejicanos habían heredado de los españoles. Las manos se alzaron y los jóvenes alumnos empezaron a desgarrar un rosario de defectos:

- Los españoles han hecho que seamos vagos, que seamos desorganizados, pendencieros, informales, machistas. La retahíla siguió durante un tiempo en el mismo tono. De repente uno de los alumnos dijo:
- Que seamos chaparritos (de corta estatura).
- Alto ahí —terció la profesora, picada en su honor nacional— ustedes ya eran bastante chaparritos antes de que llegaran los españoles, y en ese capítulo no necesitaron de nuestra ayuda. ■

Bibliografía

- Gibson, Ch. (1967): *Los aztecas bajo el dominio español, 1519-1810*. Méjico, Siglo XXI.
- Lomas, J. (1975): *Protesta y chiste político en México*. México, Editorial Posada.
- Paz, Octavio (1983): *El laberinto de la soledad*. Méjico, Fondo de Cultura Económica.

Notas

- ¹ Por chinaco se entiende hombres de campo, duros y buenos jinetes que participaron frecuentemente en las guerras y conflictos que hubo en México durante los siglos XVIII y XIX.

Las lenguas de Méjico

Las lenguas indígenas y el español

Lucía Luque Nadal

Actualmente existen en Méjico

más de 60 lenguas indígenas habladas por más del 8% de la población. Es de suponer que en el momento de la conquista existían más. Con todo, en Méjico se ha perdido mucha menor riqueza lingüística que en otras zonas del mundo, por ejemplo, en los EEUU. En la actualidad el español es el idioma usado en documentos oficiales aunque no existen leyes expresas que lo hagan lengua oficial. El náhuatl tiene reconocimiento de lengua oficial y es la lengua indígena con mayor número de hablantes, más de un millón y medio, la mayoría de ellos bilingüe. Además del náhuatl existen otras lenguas: maya, mixteco, zapoteco, yucateco, chontal, huichol, jacalteco, lacandón, mazateco, otomí, tzeltal, tzotzil, etc. Estas, más que lenguas, son grupos lingüísticos con muchas variantes en cada uno de ellos. Por esta razón, si se aplican criterios como la existencia o no de mutua inteligibilidad, el número de lenguas ascendería aproximadamente a 300.

Las lenguas amerindias son sorprendentemente diferentes a las lenguas europeas, razón por la cual constituyen una fuente valiosísima de conocimientos sobre las posibles características diferentes de las lenguas naturales y del lenguaje humano en general. Por esta razón, estas lenguas siguen siendo investigadas por los lingüistas que encuentran en ellas multitud de características asombrosas. Conocidos lingüistas se han ocupado de estas lenguas, entre ellos: Pike, Lamb, Sapir, Swadesh, Whorf, etc., y han extraído de su estudio teorías innovadoras para la lingüística.

Actitud de los españoles ante las lenguas indígenas

Por razones puramente funcionales, la actitud de los españoles en el siglo XVI era sorprendente abierta respecto a las lenguas desconocidas. Alfred Döblin se maravillaba de la vida de Jerónimo de Aguilar (1489-1531). Este, cuando participó en una expedición al Darién, naufragó y fue hecho prisionero por los mayas en 1507. Viviendo entre ellos aprendió no solamente su lengua sino que se familiarizó con sus costumbres. En 1515 ayudó a Hernán Cortés como intérprete en la conquista de Méjico. Pronto otros españoles seguirían su camino y aprenderían las lenguas indígenas, especialmente los monjes y sacerdotes encargados de evangelizar a los indios.

Un personaje que ejemplifica la actitud abierta de los españoles ante el panorama cultural y lingüístico de Méjico es Andrés de Olmos. Llegó de niño a Méjico y aprendió el náhuatl de forma natural jugando con otros niños en la calle. Posteriormente fue educado por los jesuitas y se integró en la orden de los franciscanos. Dentro de la orden ejerció de profesor de jóvenes indios en el colegio de Santa Cruz de Tlatelolco, junto a fray Bernardino de Sahagún. Con él comparte un interés genuino por la historia y la cultura mejicana y por esta razón recopiló un gran número de «huehuetlatolli», relatos antiguos sobre la historia y la cultura mejicanas. Bernardino de Sahagún es reconocido como el más apasionado estudioso y el máximo recopilador de materiales históricos y etnográficos sobre las culturas de la región central mejicana. Su obra principal es *Historia general de las cosas de la Nueva España* que está basada en datos que



Dr. J. Lentini

Indígena de Amatenango, Méjico.

había recogido pacientemente durante varias décadas con ayuda de un equipo de nativos que él mismo había formado.

Andrés de Olmos es el primero que escribe una gramática de náhuatl: *Arte de la lengua mexicana* (1547) y también escribió otras gramáticas de lenguas indígenas que por desgracia no se conservan. Otros muchos religiosos escribirían en los dos siglos siguientes numerosas gramáticas de lenguas indígenas, entre ellos, Antonio del Rincón con su gramática de 1595 *Arte mexicana*, fray Juan de Córdova con su obra *Arte en Lengua Zapoteca* (1578), fray Francisco de Alvarado con su *Vocabulario en Lengua Mixteca* (1593), fray Antonio de los Reyes con *el Arte de la Lengua Mixteca* (1593), etc.

Se ha acusado a estas descripciones lingüísticas de ser trabajos pobres e incompletos y distorsionados por el modelo mental del latín o del español que tenían sus autores. Sin embargo, para valorar estos trabajos hay que tener en mente una serie de consideraciones. Su utilidad y oportunidad desde luego no son discutibles ya que, en cuestión de lenguas como en cuestión de mapas, más vale tener un modelo imperfecto que no tener nada. Ciertamente, los religiosos evangelizadores no estaban lingüísticamente preparados para enfrentarse con lenguas fonética, estructural y léxicamente tan diferentes de las que les eran familiares. El modelo que frailes y sacerdotes tenían para describir los paradigmas de las lenguas indígenas no era necesariamente el del español sino preferentemente el del latín. Por eso, determinadas características de lenguas indígenas aparecían forzadas en patrones latinos y se partía del supuesto erróneo de que las lenguas indígenas tenían las mismas partes de la oración que el latín.

A pesar de estos condicionamientos distorsionadores, los monjes que estudiaban las lenguas indígenas muchas veces eran capaces de detectar la diferente naturaleza del fenómeno lingüístico con el que se enfrentaban y creaban un concepto y una denominación para el mismo. Así, para el mecanismo morfológico de la transitividad en náhuatl se acuñaron los términos ‘compulsivo’ (causativo) y ‘aplicativo’ (benefactivo). De igual manera, se comprueba que mucho antes de los estudios de Humboldt y Whorf, algunos autores son conscientes de que la forma de ver y expresar las cosas en las lenguas indígenas y en español es diferente. Así, en el trabajo de Gilberti sobre la lengua tarasca (1558) se indica, entre otras cosas, que no se puede decir simplemente ‘ponlo aquí’ sino que en el verbo se ha de hacer una referencia a la forma del objeto, a la posición en la que estará cuando quede colocado y a la forma del sitio donde se coloca.

.../...



En suma, antes de proceder a evaluar los trabajos lingüísticos de los evangelizadores de los siglos XVI, XVII y XVIII, hay que tener en cuenta que el estudio de las lenguas indígenas realizado por los españoles era el más avanzado que se hacía entonces en el mundo y se tardarían siglos en conseguir mejores descripciones de lenguas no europeas. Estos trabajos, por otra parte, no tenían un propósito académico, sino llenar una función inmediata: enseñar al futuro evangelizador los rudimentos de una lengua que él perfeccionaría posteriormente en la práctica diaria.

Con el tiempo, las gramáticas se fueron mejorando y perfeccionando. Así, en la *Gramática de Náhuatl* de Tapia Centeno, de 1753, se critican las descripciones primeras de esta lengua precisamente por forzar una lengua indígena dentro del molde latino de categorías gramaticales.

¿Cómo llegó el español a convertirse en la lengua general de Nueva España?

La expansión del español no se debe tanto a una imposición o a una política lingüística deliberada, que no la hubo en el virreinato y sólo se desarrolló parcialmente después de la independencia, sino a otros motivos y circunstancias. Uno de ellos es el uso del español como *lingua franca*.

Si no hubo realmente una imposición por parte de la Corona Española del español como lengua, ¿cómo fue posible que llegara a convertirse en la lengua más usada hoy por la mayoría de los mejicanos? Realmente no es una cuestión difícil de explicar puesto que existen muchos paralelismos históricos de este fenómeno. No tenemos constancia de que los romanos impusieran mediante leyes, multas o castigos la obligatoriedad del latín en la península Ibérica y sin embargo el latín vulgar, es decir, el latín que hablaban los soldados y los comerciantes de Roma, llegó a convertirse en la lengua mayoritaria de toda la península. El árabe ha llegado a ser la lengua materna de grandes grupos sociales del norte de África que anteriormente hablaron lenguas bereberes. En realidad el que una lengua externa llegue a convertirse en lengua mayoritaria se debe a una conjunción de factores. Una lengua determinada tiene prestigio porque es hablada por la clase dominante. Esta misma lengua ofrece ventajas obvias al que la domina porque puede estar más cerca de dicha clase. Determinados puestos de confianza, civiles y eclesiásticos, se conceden a aquellos que conozcan la lengua del grupo dominante, etc. Claro está que todo esto no sería suficiente para explicar el cambio general y aquí hay que

entender, en primer lugar, que los cambios lingüísticos no se producen de manera drástica sino gradual, y en segundo lugar, que, por mucho que nos extrañe a ciudadanos de naciones sólidamente monolingües como por ejemplo ingleses, franceses, japoneses o españoles, el estado natural de muchos pueblos es el bilingüismo o el multilingüismo. En Méjico, ya antes de la conquista española existía bilingüismo en una parte de la población.

A lo largo de los siglos, la Corona Española no manuvo una política lingüística coherente. En ocasiones se aconsejaba el español como vehículo de enseñanza y en otras ocasiones una lengua vernácula. Como es sabido, el náhuatl fue la primera lengua que la Corona Española impuso como lengua general. En esto seguía un criterio de efectividad, ya que, en el imperio azteca, el náhuatl era la lengua que servía para la intercomunicación entre las distintas comunidades lingüísticas. Claro está que no en todas las zonas de Méjico había una igual familiaridad con el náhuatl. El panorama pudo ser parecido a lo que hoy podemos observar en las zonas de Méjico en las que se siguen hablando lenguas indígenas. La gran mayoría de los hablantes de estas lenguas son bilingües. Las lenguas de Méjico son muchas pero, sobre todo, dentro de una lengua suelen existir muchos dialectos o variantes prácticamente ininteligibles entre sí. La lengua mixteca, por ejemplo, hablada en el sur de Méjico, junto al Pacífico, en los estados de Guerrero y Oaxaca, presenta cinco grandes áreas dialectales, pero dentro de cada una de estas grandes áreas hay numerosas subdivisiones (Macaulay, 1996). Esto ocasiona que un hablante de una variedad, por ejemplo, el *mixteco de chalcatongo*, tenga dificultades o simplemente no pueda comunicarse con hablantes de otras variedades de mixteco.

El estado natural de las lenguas es el de la diversidad dialectal. Sólo en zonas geográficas en las que ha habido una expansión geográfica militar relativamente reciente (por miembros de un grupo lingüístico originalmente pequeño y, por lo tanto, cohesionado) encontramos homogeneidad lingüística. Lo natural en las lenguas es el crecimiento en la diversidad. Ello implica que en unos cuantos cientos o algo más de mil años los habitantes de un lugar se entienden bien sólo con los que están en proximidad geográfica y gradualmente con más dificultad conforme las comunidades se hallan más alejadas. En lingüística esto se conoce como «principio de días de distancia» (Ravicz, 1965:40). En términos generales, un perímetro de sesenta kilómetros puede abarcar un área dialectal. La persona que se halle a dos días de camino de su pueblo, puede comunicarse fácilmente; en cambio, una distancia de tres días de camino impedirá en cierta medida hacerse entender. Si se encuentra a cuatro o cinco días de su propio pueblo, el individuo apenas contará con elementos suficientes para establecer comunicación y el español le servirá mejor.

Si la propia lengua tiene limitaciones como instrumento de comunicación es necesario encontrar una solución. Una de ellas, descartable por razones obvias, es aprender todas las lenguas del entorno. La otra es encontrar una lengua intermediadora que sea aceptada también como tal por los habitantes de otras zonas. Por determinadas causas, la lengua de los vecinos no es aceptada fácilmente como *lingua franca*, ya que o bien es demasiado poco importante numéricamente, o bien tiene connotaciones de rivalidad y competencia. En tales casos, la mejor solución es una lengua que sea neutra y que tenga gran expansión. En Méjico fue en primer lugar el náhuatl y luego el español. Situación semejante encontramos en muchos sitios del mundo. Así, el inglés es preferido en la India como lengua de intermediación por la mayoría de las comunidades lingüísticas del subcontinente indio en vez del hindi que es, por ley, la lengua oficial.

Ciertamente el español se impuso como lengua nacional en los países hispano-americanos pero sólo después de la independencia de España, ya que las nuevas repúblicas estaban guiadas por los principios de la Revolución Francesa que creían que la homogeneización, tanto en leyes como en

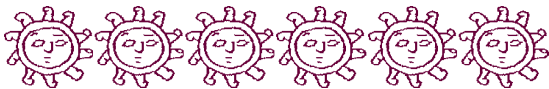
Niños de Cuernavaca



sistemas de pesas y medidas o en el lenguaje, significaba beneficio y progreso tanto para el estado como para los individuos. La escolarización en español y la imposición del español como lengua de la administración y la ley tuvo su eficacia en los grandes núcleos urbanos y en ciertas zonas del país que pasaron a ser monolingües, pero, afortunadamente para los lingüistas, en zonas rurales alejadas, en general con menor desarrollo económico, la falta de medios y de interés para imponer el español por parte del Gobierno Central ha posibilitado que, a diferencia de los EEUU, hoy Méjico pueda contar con un acervo cultural y lingüístico de asombrosa variedad y riqueza. ■

Bibliografía

Andrews, J.R. (1975): *Introduction to Classical Náhuatl*. Austin, University of Texas Press.
Gilberti, M. (1555): *Arte de la lengua tarasca o michoacán*. Méjico.
Johnson, F. (1940): *The linguistic map of Mexico and Central America*. New York, Appleton-Century.
Macaulay, Mónica (1996): *A grammar of Chalcatongo Mixtec*. Berkeley, University of California Press.
Ravicz, R.S. (1965): *Organización social de los Mixtecos*. México, D.F.: Instituto Nacional Indigenista.
Suárez, J. A. (1983): *The Mesoamerican Indian Languages*. Cambridge, Cambridge University Press.



El patrimonio lingüístico mejicano

Antonio Pamies

La gran riqueza lingüística de Méjico

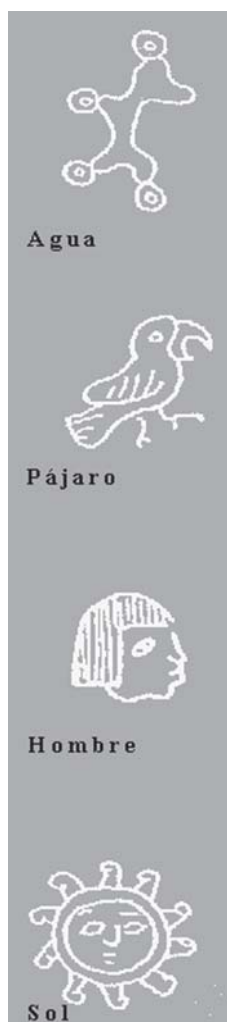
contrasta con las serias amenazas que planean hoy sobre dicha diversidad cultural. La supervivencia a la colonización se explica por el hecho de que la Corona no sólo no las prohibió, sino que permitió que la Iglesia utilizara algunas de ellas para evangelizar a los nativos, verdadera prioridad política de la época. Eruditos y frailes españoles las estudiaron, describieron y aprendieron (Diego de Basalengué, fray Antonio de los Reyes, fray Juan de Córdoba, fray Alonso de Molina, Gilberti...), contribuyendo indirectamente a veces a su expansión en detrimento de otras lenguas autóctonas que ellos no empleaban. Mientras el mozarabe y otras lenguas y dialectos ibero-románicos desaparecían rápidamente en la Península, centenares de lenguas seguían hablándose en Nueva España. La amenaza vino más tarde, a consecuencia de una política de imposición del español promovida por el independentismo criollo. Pese a su discurso indigenista antiespañol, los nuevos poderes necesitaban crear entre los indios una conciencia nacional y un patriotismo mejicano, y, para lograrlo, consideraron necesaria la unidad lingüística, siendo la única opción realista para estos fines la lengua de la clase dominante.

Conviene aclarar de entrada que no existe ninguna familia lingüística mejicana como tal, en el actual territorio de México coexisten representantes de ramas muy variadas del complejo y disperso mapa lingüístico americano. Aunque al profano le pueda parecer curioso, todavía no hay respuesta definitiva a la pregunta ¿cuántas lenguas hay exactamente en Méjico? La considerable oscilación de las propuestas (entre 60 y casi 200), se debe a la dificultad de diferenciar entre lengua y dialecto cuando no se conoce el pasado de las hablas estudiadas. Una lengua se compone de los dialectos que derivan de ella, y, a su vez, ha sido antes dialecto de otra lengua, por lo que dichos conceptos sólo son plenamente operativos cuando se conocen los estados lingüísticos anteriores gracias a un corpus de textos antiguos. No es el caso de las lenguas

mejicanas, ágrafas en su mayoría, y de escritura sólo muy parcialmente descifrada para las que se escribían. Las clasificaciones, históricas por definición, se resienten aun más de esta laguna, de allí que el árbol genealógico de las lenguas autóctonas sea muy polémico, no sólo en Méjico sino en todo el Nuevo Mundo. Los primeros intentos tipológicos fueron los de Orozco y Berra (1864), Nicolás León (1900-1901) y Jiménez Moreno (1936). Ante la imposibilidad de recurrir al método de la reconstrucción, se recurrió a la comparación sincrónica multilateral para establecer «grados» de parentesco (Greenberg & McQuawn 1955-56; Tax 1960). También se recurrió al método *glotocronológico* (basado en la velocidad de variación a partir de porcentajes de diferenciación, aplicado retrospectivamente dentro de una presunta familia común), que daría lugar a la clasificación de Swadesh y Arana (1962,1964).

Mapa lingüístico de México
(Lenguas del Mundo: www.prael.org)





Pictogramas náhuatl

.../...

Sin embargo, más allá de estas complejas polémicas sobre genealogía lingüística, no cabe duda de que México sigue siendo hoy uno de los países con mayor diversidad lingüística del mundo (Crystal 2000). No es menos importante llamar la atención sobre el peligro que aguarda a la mayor parte de esas lenguas, lo cual no es un problema específico de México, sino parte de un fenómeno general, un peligro de extinción que, según varios especialistas, amenaza al 96% de las lenguas del planeta en el plazo de tan sólo un siglo (Hagège 2000, Moreno Cabrera 2000). Sólo las menos minoritarias (náhuatl, quiché, yucateco, tzeltal, tzotzil, otomí, totonaco, mixteco, zapoteco) parecen estar a salvo de la extinción, y sólo momentáneamente (Crystal 2000). Para la ecología lingüística, uno de los argumentos por el que se debe preservar la diversidad lingüística es que, siendo cada lengua una forma diferente con que la inteligencia humana soluciona problemas parecidos, cada una de ellas contiene rasgos y estructuras potencialmente reveladores de los mecanismos mentales con los que el *homo sapiens* se enfrenta al mundo, así como de los constructos cognitivos creados por cada cultura y que se heredan a través de la lengua materna (Junyent 1999). También pueden contener elementos estructurales únicos en su diseño interno como instrumento de representación y comunicación.

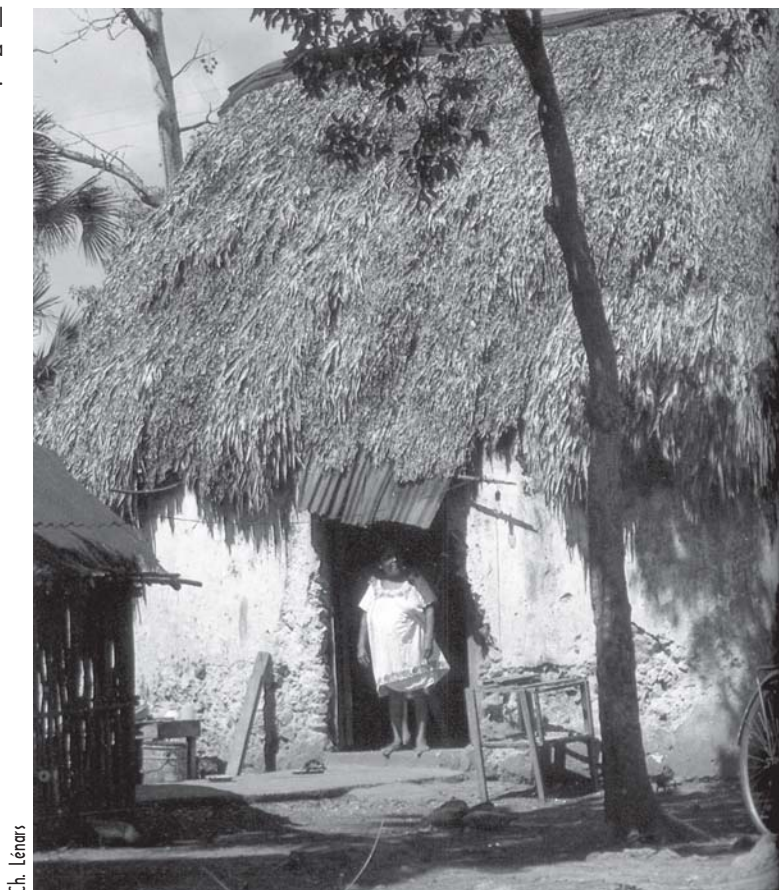
Sin querer aburrir al lector con detalles técnicos, cito tan sólo algunos datos lingüísticos. Entre esas lenguas, varias tienen numerales que funcionan en sistema vigesimal, hay lenguas con tonos distintivos (mixteco: *ñóó* «noche» y *ñoó* «pueblo»). La oclusión glotal sirve de fonema consonántico (*saltillo* o «frenazo» glotal entre dos vocales, p.ej., [mixteco] *vee* «pesado» y *ve'e* «casa»), y hay oclusivas glotalizadas (doble articulación en que la oclusión bucal coincide con un cierre de la glotis) etc. Un fenómeno muy llamativo para los europeos es la *incorporación*. La información que para nosotros necesitaría una frase se expresa en una sola palabra, incorporando raíces modificadores gramaticales a un único núcleo. Pej., en náhuatl (o azteca), los conceptos «gritar como un águila» o «mancharse el rostro con sangre» se expresan con una sola palabra, fruto de la incorporación de los nombres al verbo. De este modo, se puede llegar a formar «palabras» como *ticapanitazqueiniconepiltcutli* que significa «nosotros veremos en el río al hijo del señor». El núcleo es la raíz «ver», a la que se incorporan las raíces «río» y «señor», heredando los morfemas gramaticales de las tres raíces (voz, persona, tiempo, posesión, diminutivo, número, etc.). Este rasgo puede aparecer en las lenguas de los tres grandes grupos tipológicos del Nuevo Continente: el macrofilo esquimoaleutano, el na-dené y el amerindio.

El léxico es el nivel en que las lenguas se diferencian más, poniendo de manifiesto conexiones diferentes entre lengua y realidad. Algunas palabras mejicanas nos resultan muy familiares porque el español las adoptó. Algunas se limitaron al español mejicano, otras pasaron a España, y de allí a otras lenguas europeas (como el náhuatl *tomtatl* > esp. *tomate* > ing. *tomato*, o el maya *siyar* > esp. *cigarro* > fr. *cigare*, etc.). Son de origen mejicano palabras tan comunes como *aguacate*, *cacao*, *cacahuete*, *coyote*, *chapapote*, *chocolate*, *mapache*, *petaca*, o *petate*. Generalmente designan conceptos muy específicos de la realidad local antes del contacto con los españoles. No todos estos conceptos necesitaron exportarse. Así en popoluca hay una palabra para «picar el chile» (*amp*) y otra para «arde la boca» (*autoyp*). El significado de ciertas palabras puede atestiguar delimitaciones conceptuales que no existen en Europa. Así, en chol, la palabra equivalente a *largo* no es la misma según se aplique a un animal, un rollo de hierba, un pedazo de alimento seco o un agujero. En popoluca, el significado de

«tragar» se reparte en varios verbos, pues no es lo mismo tragar masticando que tragar sin masticar. En mixteco, «llevar en los brazos» no corresponde al mismo verbo que «llevar en el hombro» (*keunomi ndaa yó* y *keusokó yó*), y la idea de «llegar» cambia de verbo según se llegue «aquí» o «a casa» (*keixaa yó* y *ndixaa yó*).

Las lenguas son una parte esencial del patrimonio cultural mejicano, y, como tales, deben cuidarse y conservarse al igual que se conservan las estatuas y los edificios. Como dice Claude Hagège, *defender nuestras lenguas y su diversidad (...) es más que defender nuestras culturas. Es defender nuestras vidas.* ■

Vivienda tradicional de la región maya mejicana.

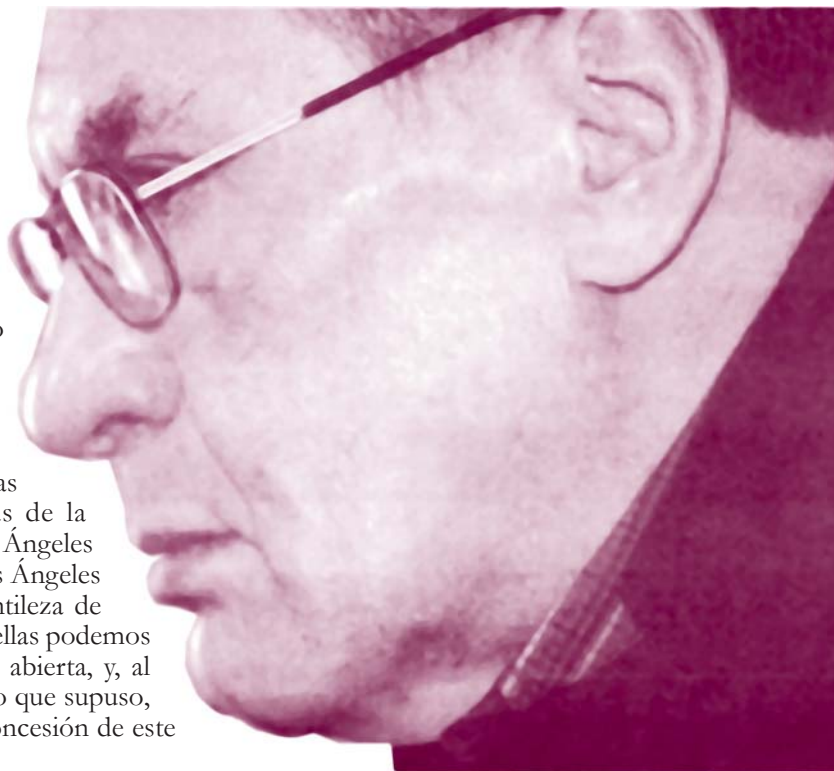


Ch. Lénars

La poesía de

José Emilio Pacheco

Con motivo de la entrega del II Premio Internacional de Poesía Federico García Lorca al escritor mexicano José Emilio Pacheco, la concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Granada celebró en el salón de plenos del Palacio Consistorial, los días 13 y 14 de diciembre de 2005, dos interesantes mesas redondas sobre la obra de este valioso poeta. De las intervenciones que allí pudieron oírse, la revista *El fingidor* se complace en recoger ahora, como muestra de aquellas veladas entrañables, las pronunciadas por las profesoras de la Universidad de Salamanca Francisca Noguerol y M^a Ángeles Pérez López, y, también, las de los poetas granadinos Ángeles Mora y José Carlos Rosales, que han tenido la gentileza de facilitarnos el contenido de sus intervenciones. Con ellas podemos acercarnos al sentido de una obra muy compleja y abierta, y, al mismo tiempo, rastrear el alto nivel de satisfacción o que supuso, entre los conocedores de la poesía de Pacheco, la concesión de este premio.



Por si no era preciso eternizarse

*José Emilio Pacheco recibe
el García Lorca*

■ *Ángeles Pérez López*

Hay un corazón atravesado por una flecha

en la portada de *En resumidas cuentas* que ha pintado Sabina. Mientras releo una vez más esta reciente antología de Pacheco¹, Shakira canta que no se puede vivir con tanto veneno.

También un vez más, el poema «*Venus anadiomena*, por Ingres», establece un minuto de reposo ante la airada constatación de que la poesía es perra infecta, sarnosa y risible variedad de la neurosis en el poema «Crítica de la poesía»², o «enfermedad de la conciencia» en «*Dichterliebe*»³. En él, y mientras el crimen insaciable arroja a nuestra cara los restos triturados de heridas ajenas⁴, Pacheco homenajea el cuadro del pintor neoclásico:

Voluptuosa melancolía, / en tu talle mórbido enrosca / el Placer su caligrafía / y la Muerte su garabato, / y en un clima de ala de mosca / la Lujuria toca a rebato. Ramón López Velarde

No era preciso eternizarse, muchacha. / Y ahora tu desnudez llega radiante / desde un amanecer interminable. / Invento de la luz, ala de espuma, / surges de las profundidades más azules. / Arena siempre nueva y no ceniza / judeocristiana, isla / de eterno amor entre las tempestades. / En el cuadro rebecho sin sosiego / tu carne perdurable es joven siempre. / El mar se hiende atónito y contempla / otra vez el milagro.

No hay veneno en ese poema, su intensidad es una floración no maligna, la proliferación no tumoral de células verbales que se encendieron en la mirada del poeta. Esos versos amenazan durar más que un Ford 69 y un Volkswagen, los coches que corren por las calles de Roma en «Conversación romana (1967)»⁵. El poema de José Emilio es entonces un automóvil más bello que la Victoria de Samotracia. Subidos en él dejamos a los lados, en la carretera llamada posmodernidad, los cementerios de automóviles⁶. Supercarretera hacia la nada de la que puede rescatarse un verso, algo así como «No era preciso eternizarse, muchacha», el comienzo irónico y a la vez lleno de admiración, un gesto cómplice y al mismo tiempo distanciado



Venus anadiomena
Pluma, sobre trazos de mina de plomo
ca. 1807-1808
Montauban, Museo Ingres

.../...

el fingidor

43

letras mejicanas
José Emilio Pacheco

de esa hermosa emparentada con la «Odalisca» del mismo pintor. En ella, la sensualidad, los trazos sinuosos y el delicado perfilamiento de los contornos llenan de armonía una obra que viene a ser modelo del neoclasicismo y de su aspiración por excelencia al ideal. Pero de éste, a estas alturas, ya no nos queda nada. Pasó Parra vociferando que los dioses bajaron del Olimpo; los poetas, aunque pudieran escribir alguna vez «porque escribí, porque escribí estoy vivo» —así el también chileno Enrique Lihn—, constatan la profunda desestructuración de todos los asideros anteriores, incluido el arte, y con un poco de mala suerte hasta serán responsables de plagios involuntarios. Le ocurrió a Pacheco con su poema «Fisiología de la babosa» de *Irás y no volverás* (1969-1972). Seis años después de haberlo escrito, y por casualidad, encontró un ensayo del doctor Manuel Flores, y al leerlo, descubrió asombrado que ambos habían utilizado la expresión «plaga insulsa», por lo que en ediciones posteriores, esa expresión insólita pero no singular aparece marcada con cursivas. De ahí surge la pregunta central acerca del concepto de autor, de su validez como construcción totalizante y de la conocida propuesta de Lautréamont, «La poesía no es de nadie, se hace entre todos», que Pacheco formula como suya en la conocida «Carta a George B. Moore en defensa del anonimato» (*Los trabajos del mar*, 1979-1983).

El poema «*Venus anadiomena*», como ejemplo extraordinario del frecuente empleo de la éfrasis en la obra de Pacheco (y son muchos los ejemplos en una obra signada por la experiencia de la cultura: «Un paisaje de Turner»⁷, «José Luis Cuevas hace un autorretrato»⁸, «*Esopo*, por Velázquez»⁹, «*Londres*, por Whistler»¹⁰, «*Cristo con la cruz*, por El Bosco»¹¹ o «*El jardín de las delicias*»¹²), se hace entre varios. Sin duda entre Ingres y Pacheco, entre Ingres y los muchos pintores que han retratado a Venus emergiendo de la espuma del mar¹³, entre Pacheco y los que han escrito sobre ese mismo motivo, también entre Pacheco y sus lectores, pero en cualquier caso le debe mucho a su enorme talento en ese primer verso fulgurante: «No era necesario eternizarse, muchacha». En su breve extensión de 12 versos, y especialmente en las 12 sílabas del primero, se concentran como en un *aleph* prodigioso muchos de los recursos centrales de la poesía pachequiana: el rebajamiento de las potencias mágicas y herméticas del discurso poético a través del coloquialismo y la narratividad,

que proponen una frontera incruenta entre poesía y prosa¹⁴ al tiempo que subrayan la confianza en aquella a partir de la conciencia de su limitación¹⁵, y la desintegración de la solemnidad y la grandilocuencia en la construcción autoirónica de «pseudopoemas» («Miseria de la poesía»¹⁶) que dialogan de forma importantísima con la tradición y la cultura heredadas (la cita inicial de su compatriota López Velarde, la contraposición entre la arena luminosa del mundo griego y la ceniza con su enseñanza dolorosa los miércoles de ídem en nuestra raíz judeocristiana). Así Pacheco mira críticamente el mundo y el tiempo en que nos tocó nacer (también ellos odiosos, como diría Darío, aunque sin el prestigio del ideal llamado arte).

Ahora bien, a pesar de lo dicho, «*Venus anadiomena*» nos rescata del farrago de la historia literaria y del amojamamiento crítico como modo de apresar (hacer

presa) la obra de arte. ¿Obra? ¿Arte? Tal vez mucho menos y mucho más eficaz: el deslumbramiento de ese primer verso que erige una dimensión moral inagotable, la que se esconde tras su efímera corporeidad, su belleza sin embargo milagrosa. Ese poema podría haber sido él también una «isla» como el cuerpo que se muestra «eterno amor entre las tempestades». De las bellísimas arenas griegas, sobre las que aún bate la espuma más joven que podamos imaginar, nacen varios endecasílabos que en el poema conforman una respiración acompasada con el ritmo de nuestra lengua, en algunos casos reforzados por la presencia de rima asonante, y la potencia metafórica pachequiana se muestra en todo su esplendor y es a la vez matizada por ese primer verso. La humillada sirena que va los domingos a la plaza («La sirena»¹⁷), ella sí una «isla a la deriva», ha lavado todas sus camisas, se ha desprendido de la muerte que le aguarda en cada nueva muda de ropa («Lavandería»¹⁸) y recupera, en el cuadro del pintor, su dimensión solar. Nada duele en ella del guijarro que expulsa el mar y cae entre sargazos y grumos letales de petróleo —«Jardín de niños, 20 (Epílogo)»¹⁹.

Esa Venus tal vez no dure toda la eternidad, porque seguramente nada dure toda la eternidad (al menos eso ha sospechado Pacheco, de quien se ha escrito que propone una continuidad basada en la pérdida, el desastre, el escombros o fragmento²⁰). En cierto sentido lo intuía Ingres, que realizó un bellissimo dibujo preparatorio²¹, pero su cuadro, a pesar de haber sido «rehecho sin sosiego»²², se propone como una variación sobre las líneas y colores que pintarían la perfección, en algún momento alcanzada. No así en Pacheco, que vuelve una y otra vez a su obra, porque ya decía su «Manifiesto»²³: «Todos somos «poetas de transición»: / la poesía jamás se queda inmóvil». Del poema de «*Venus*», publicado en un libro titulado, significativamente, *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, ha sido modificado el verbo del penúltimo verso —era «observa» en la tercera edición revisada, corregida y aumentada de *Tarde o temprano. Poemas 1958-2000*²⁴; y más allá todavía, en la edición de 1980, el poema afirmaba de un modo terriblemente burlesco:

*Ingres clausura el pudridero, la amarga / obligación de envejecer, porcina / aunque devotamente sollozando*²⁵.

Seguramente tenía razón Octavio Paz cuando dijo que «cada poema de Pacheco es un homenaje al No», por ser el tiempo «agente de la destrucción universal» y la historia «un paisaje en ruinas»²⁶. Pero de pronto, del horizonte de despojos en los que los esfex colocan sus huevecillos diminutos sobre las heridas de los saltamontes, para que al nacer se coman vivo «al prisionero que fue su tierra y su cuna» (de «Tema y variaciones: los insectos», en *Islas a la deriva*, 1973-1975), se eleva, saliendo de la espuma que antes pintaron Apeles²⁷, Botticelli²⁸, Tiziano o Bouguereau, una Venus luminosa y bellísima que no tenía, sin embargo, necesidad de eternizarse. Es la contracara de la que pintó Rimbaud en un poema temible en el que la belleza imperturbable se transmuta en cáliz de amargura: una vieja repelente con el ano ulcerado.

La ironía, de carácter metafísico en la obra de Pacheco (puesto que se preocupa por las irresolubles contradicciones de la existencia humana), establece un lazo cercanísimo con esa Afrodita del pasado que en su condición de clásico puede considerarse como un presente vivo. El de hoy es aquel en el que Pacheco recibe el García Lorca, y podríamos decirle al gran poeta mexicano, con la misma ironía y la misma admiración —porque sólo el poema permite hacer inteligible esa doble condición paradójica—: «No tenías necesidad de eternizarte, muchacho». Enhorabuena. ■

Venus anadiomena
«J. Ingres faciebat
1808 et 1848»
Museo Condé, Chantilly



- 1 Madrid, Visor, 2004, selección y prólogo de Hernán Sánchez Martínez de Pinillos.
- 2 De *No me preguntes cómo pasa el tiempo* (1964-1968).
- 3 De *No me preguntes...*
- 4 Del poema «Tierra» (*No me preguntes...*).
- 5 De *No me preguntes...*
- 6 Del poema «Posmodernidad» (*El silencio de la luna*, 1985-1996).
- 7 De *No me preguntes...*
- 8 De *Irás y no volverás* (1969-1972).
- 9 De *Islas a la deriva* (1973-1975).
- 10 De *Desde entonces* (1975-1978).
- 11 De *Los trabajos del mar* (1979-1983).
- 12 De *La arena errante* (1992-1998).
- 13 E.H. Gombrich, en *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento*, 2 (Madrid, Debate, 2001 1ª ed, 1972), rastrea la multiplicidad de fuentes clásicas del motivo del nacimiento de Venus, en particular en el cuadro de Botticelli.
- 14 En mi artículo «José Emilio Pacheco: microtextos en tiempos de penuria», en Francisca Noguerol Jiménez (ed.): *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*, Ediciones Universidad de Salamanca, 2004, pp. 253-263.
- 15 Edgar O'Hara: «Pacheco, un monumento a lo efímero», en *Plural* 133 (1982), p. 16.
- 16 De *Irás y no volverás*.
- 17 De *Islas a la deriva*.
- 18 De *Desde entonces*.
- 19 De *Desde entonces*.
- 20 Alicia Borinsky: «José Emilio Pacheco: Ciudades, memoria, poesía», en José Miguel Oviedo (ed.): *Literatura Mexicana/ Mexican Literature. Papers*, Philadelphia, University of Pennsylvania, 1993, pp. 170-189.
- 21 Se trata de un dibujo a pluma de 1807-1808 en el que

emplea el gesto de la *Venus pudica* de la Antigüedad y de la *Venus de los Médicis* y anota a mano: «Les Zéphirs dans l'eau/ Des roses aux pieds/ Il lui attache un collier/ Couronne de roses». Daniel Ternois: *Ingres*, Milán, Arnoldo Mondadori/ Carroggio, 1980, pp. 114 y ss.

22 Al menos entre 1808 y 1848, fechas propuestas por el pintor al firmarlo en latín: «J. Ingres Faciebat 1808 et 1848». La historia de la obra es apasionante: ya en mayo de 1807, Ingres describía a Forestier el gesto de Venus tal como lo imaginaba. Probablemente en 1808 bosquejó el cuadro, que permaneció cuarenta años en su taller, a pesar del profundo interés del aristócrata Pastoret y del crítico Leblanc en que lo concluyese para ellos. Ingres acabó la obra en 1848 para Benjamín Delessert. Todavía realizó una copia del cuadro hacia 1858, un óleo sobre lienzo mucho más pequeño (31,5 x 20 cm.) en el que el rostro de Venus se asemeja al del conocido cuadro «La fuente», y que se conserva en el Museo del Louvre de París.

23 De *Irás y no volverás*.

24 México, F.C.E., 2000.

25 Decía el poema completo en una de las versiones anteriores, tras la cita de López Velarde: «No era preciso eternizarse, muchacha./ Pero tu desnudez llega a este siglo/ desde un amanecer interminable./ Tu cuerpo: invento de la luz que se diría/ hondo rocío marítimo, surgido/ de las verdosidades más azules./ Eres continuamente la derrota/ de la ceniza bíblica y la lúgubre/ enseñanza de sal judeocristiana./ Ingres clausura el pudridero, la amarga/ obligación de envejecer, porcina/ aunque devotamente sollozando./ Y una moda ya opaca: la perversa/ inocencia de nínfula renueva/ la visión de tu carne perdurable,/ opuesta a Valdés Leal, Goya, Quevedo./ Y aparta con respeto la Ceniza,/ la Iniquidad, el Quebranto, las

Tinieblas/ —rencorosas palabras donde gimen/ nuestro procaz idioma y nuestras culpas—// para que el mar se hienda y el milagro,/ la partición atónita del agua,/ se repita en las playas concurridas/ por personas decentes.» Cito por *Tarde o temprano*, México, F.C.E., 1986, 2ª ed. 1ª de 1980, pp. 81-82.

Como vemos, la revisión llevada a cabo es profundísima: Pacheco ha eliminado muchos elementos del poema, en particular los que enriquecían las referencias culturales y morales del texto inicial, y ha aligerado la carga crítica del texto para quedarse con la contemplación admirada y gozosa de Venus.

26 Octavio Paz: «Sobre José Emilio Pacheco», en *México en la obra de Octavio Paz*, México, F.C.E., 1987, p. 535.

27 Théophile Gautier escribió: «No ha quedado nada de los maravillosos pintores griegos; pero con toda seguridad, si existe algo que pueda dar una idea acerca de cómo se concebía la pintura antigua, tomando como punto de referencia las estatuas de Fidias y los poemas de Homero, es este cuadro de Ingres: ha sido hallada la *Venus Anadiomene* de Apeles. Las artes no han de llorar más su pérdida». En el libro de Daniel Ternois (p. 116).

28 Se ha señalado que el esquema caligráfico de esta obra es de «inconfundible estirpe botticelliana», aunque los sensuales angelitos que acompañan el nacimiento de Venus apuntan un notable parentesco con Rafael, profundamente admirado por Ingres. En Manuel García Guatas: *Jean Auguste Dominique Ingres*, Madrid, Historia 16, 1993, p. 98.

También se ha indicado cómo la primera versión de la obra, de 1807-1808 y a pluma sobre trazos de mina de plomo, recuerda el *Nacimiento de Venus* de Botticelli por el encadenamiento de sus líneas onduladas. En el libro de Daniel Ternois (p. 115).



Una forma de amor

que sólo existe en silencio

■ Francisca Noguerol Jiménez

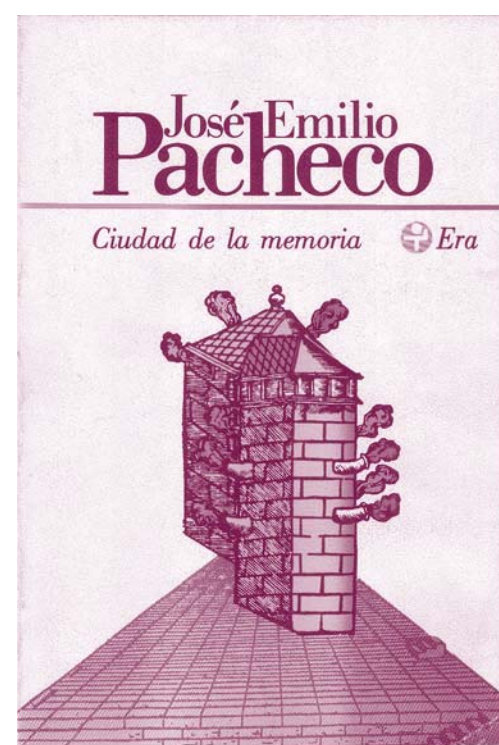
Nada mejor para calentar una fría noche de diciembre que hablar de amor, o, lo que es lo mismo, de poesía, ese quehacer apasionante y doloroso que José Emilio Pacheco describiera como «una forma de amor que sólo existe en silencio,/ en un pacto secreto entre dos personas, / de dos desconocidos casi siempre» (304)^[1]. Así, la consideración sobre el *oficio* literario ha sido capital en el autor mexicano desde sus primeros libros, hecho esperable en una escritura definida por la lucidez y la perplejidad en el ensayo y la traducción, en la crítica literaria y el articulismo, en la narración y la lírica.

Tanto por su condición de lector omnívoro, erudito y apasionado de los *raros* como por su importante papel como traductor y difusor de escritores olvidados, Pacheco ha demostrado fehacientemente que la literatura es elemento clave en su existencia. Buena muestra de ello la ofrecen dos de sus mejores poemarios: *Islas a la deriva* remite a las palabras, «Islas de sílabas a la deriva...» (162) de acuerdo con el epígrafe de Luis Cardoza y Aragón que encabeza el texto; por su parte, *Los trabajos del mar* son también los del amor y los de la poesía siguiendo los versos de Giorgos Seferis que sirven de pórtico al volumen.

Palabra en el tiempo

Desde un primer momento, Pacheco ha concebido la poesía machadianamente. Es la suya una *palabra en el tiempo* marcada por dos temas fundamentales: el dolor de los hombres —«La poesía tiene una sola realidad: el sufrimiento...» (77)— y la fugacidad. Ya en el temprano «Crecimiento del día» podemos apreciar este segundo tema en un lenguaje que luego abandonará por su carga simbólica y su ausencia de coloquialismos: «Letras, incisiones en la arena, en el vaho. Signos que borrará el agua o el viento. ¿Para qué hendir esta remota soledad de las cosas y

.../...





.../...

llenarlas de trazos e invocaciones? Porque así las murallas de esta cárcel de azogue no prevalecerán contra mi nada» (30-31).

Con *No me preguntes cómo pasa el tiempo* su estilo cambia, pero la temática se mantiene. Así ocurre en «Manifiesto» — «Todos somos poetas de transición: / la poesía jamás se queda inmóvil» (152); en «Sabor de época» — «Todo poema es un ser vivo: / envejece» (106)— o en el archiconocido final de «Conversación romana»: «... Aca-so nuestros versos duren tanto / como un modelo Ford 69 / y muchísimo menos que el Volkswagen» (91). Sin embargo, el título que mejor refleja este hecho es «Aceleración de la historia», el único que transcribo sin vírgulas porque su motivo se encuentra reforzado a través del vaivén tipográfico, los blancos y la medida irregular de los versos:

«Escribo unas palabras
y al minuto
ya dicen otra cosa
significan
una intención distinta
se hacen dóciles
al Carbono 14.
Criptogramas
de un pueblo remotísimo
que busca
la escritura en tinieblas» (73).

La idea de la fugacidad se repite en «Oficio de poeta» — «Ara en el mar. / Escribe sobre el agua» (153)—; en «Escrito con tinta roja» — «La poesía es la sombra de la memoria / pero será materia del olvido. / No la estela erigida en la honda selva / para durar entre sus corrupciones, / sino la hierba que estremece el prado / por un instante / y luego es brizna, polvo, / menos que nada ante el eterno viento.» (158)—, y en «Contraelegía» — «Mi único tema es lo que ya no está / Sólo parezco hablar de lo perdido. / Mi punzante estribillo es *nunca más*» (131)—, lo que no impide que este mismo texto continúe con el optimismo de quien sabe que la verdadera creación se basa en el movimiento: «Y sin embargo amo este cambio perpetuo, / este variar segundo tras segundo, / porque sin él lo que llamamos vida / sería de piedra» (131).



¿Arte falible?

Nos encontramos así ante la ambivalente relación de Pacheco con su trabajo: paraíso e infierno, salvación y condena, oficio sin utilidad pero que, al mismo tiempo, único camino de redención en tiempos de naufragio. En este sentido, resulta especialmente significativa la descarada polaridad de su «Crítica de la poesía», que concluye con el paréntesis: «(La perra infecta, la sarnosa poesía, / risible variedad de la neurosis, / precio que algunos pagan / por no saber vivir. / La dulce, eterna, luminosa poesía)» (75).

Sin evitar la autocritica, Pacheco ha demostrado desde un primer momento una aguda conciencia de su incapacidad expresiva. Así ocurre ya en *El reposo del fuego*: «...Y no es esto / Lo que intento decir. / Es otra cosa» (49), y así se repite en versos posteriores como «nada me ampara sino mi lealtad a la confusión», «la incertidumbre es todo lo que tengo», «y yo qué hago y yo qué puedo hacer» o, alejándose de los grandes egos de la vanguardia, «No lanzo cargos / desde ninguna altura pues yo también / soy parte y soy producto de la cloaca».

Quizás por ello corrija los textos publicados en una tarea infinita, que convierte cada edición en una rareza y hace imposible pensar en una versión definitiva de su obra. Ya lo escribió en la primera salida de *Tarde o temprano*: «Escribir es el cuento de nunca acabar y la tarea de Sísifo. Paul Valéry acertó: No hay obras acabadas, sólo obras abandonadas. Reescribir es negarse a capitular ante la avasalladora imperfección» (6). Los suyos son poemas *escritos con el canto de la goma de borrar* de acuerdo con la acertada definición del chileno Enrique Lihn, autor con el que Pacheco sin duda compartiría las siguientes palabras: «Estoy lejos de querer significar algo. Escribo porque sí, no puedo dejar de hacerlo. Escritura de nadie y de nada, adiós, quiero decir hasta mañana a la misma hora, frente a esta espantosa máquina de escribir, poesía, será el acoplamiento carcelario entre tú y yo: seres hasta de cuyo sexo se puede dudar, me incrusto en mi rincón a esperar el deseo» (Lihn, 73).

Esta urgencia individual garantiza la supervivencia de un «arte que nadie lee pero que al parecer / todos detestan» (77), una «forma de fracaso» de acuerdo con su demoledor «Balance» — «En aquel año escribí diez poemas: / diez *diferentes formas de fracasos*» (152)—, que se encuentra simbolizada perfectamente por el *cri-cri* nocturno al que nadie atiende en «Los grillos: defensa e ilustración de la poesía»: «Recojo una alusión de los grillos: / su rumor es inútil, / no les sirve de nada / entrechocar sus élitros. / Pero sin la señal indescifrable / que se transmiten de uno a otro / la noche no sería / (para los grillos) noche» (97). En esta situación se entiende la elección del epígrafe de Tu Fu para sus textos: «A nadie le interesa lo que nos pasa / ni aquello que escribimos. / Somos nuestro único público» (150).

Ya César Vallejo había sido consciente de la inutilidad de la poesía en tiempos revueltos, lo que lo llevó a transformar su poética desde las osadías vanguardistas de *Trilce* a la asequibilidad de los *Poemas humanos*: «Un hombre pasa con un pan al hombro. / ¿Voy a escribir, después, sobre mi doble? (...) / Otro tiembla de frío, tose, escupe sangre. / ¿Cabría aludir jamás al Yo profundo? / Otro busca en el fango huesos, cáscaras. / ¿Cómo escribir, después, del infinito? / Un albañil cae de un techo, muere y ya no almuerza. / ¿Innovar, luego, el tropo, la metáfora?» (Vallejo, 54).

En esta línea de pensamiento, uno de los títulos incluidos en *El reposo del fuego* repite obsesivamente el estribillo «Hay que darse valor para hacer esto» pero, al mismo tiempo, defiende el uso de la palabra frente al silencio: «Hay que darse valor para hacer esto: / Escribir cuando rondan las paredes / uñas airadas, animales ciegos. / No es posible callar, comer silencio, / y es por completo inútil hacer esto / antes que los gusanos del instan-

te/ abran la boca muda de la letra/ y devoren su espíritu./ Palabras/ carcomidas, rengueantes, sonsonete/ de algún viejo molino...» (57-58).

El poema verdadero adquiere dimensiones proféticas al presentarse como fuego, agente dador simultáneamente de vida y de muerte en una de sus más conocidas poéticas: «Es hoguera el poema/ y no perdura/ Hoja al viento/ tal vez/ También trístísima./ Inmóvil ya/ desierta/ hasta que el fuego/ renazca en su interior/ Cada poema/ epitafio del fuego / cárcel/ llama/ hasta caer/ en el silencio en llamas/ Hoja al viento/ trístísima/ la hoguera» (60).

Esta iconología se repetirá al representar la inspiración de sus poetas más inspirados a partir de la llama. Es el caso de los hermosos dísticos dedicados a Rubén Darío – «Sólo el árbol tocado por el rayo/ guarda el poder del fuego en su madera» (74)– y de Sor Juana Inés de la Cruz: «Es la llama trémula/ en la noche de piedra del virreinato» (174).

Adamo me fecit

Llegamos así a uno de los aspectos más comentados en la lírica de Pacheco: su aspiración a convertir el poema en instrumento de reflexión colectiva con el que dotar de verdadero sentido a las palabras de la tribu; por ello, sus obras, como las iglesias medievales, aspiran a ir firmadas con el lema «Adamo me fecit», traducible por «me hizo la humanidad».

Este hecho explica el rechazo frontal de Pacheco a los profesionales de la literatura, aquellos que envilecen el quehacer lírico con fines puramente pragmáticos. Recordemos en este sentido versos como los siguientes: «poetas oficiales,/ amargos pobladores de un sarcófago/ llamado Obras Completas» (150); o, un poco más adelante: «... ¿No es peor destino/ ser el Poeta Nacional/ a quien saludan todos en la calle?» (157). De este modo se explica su desprecio al «Yo con mayúscula» – «Ocupamos el puesto en el mercado/ que dejó el saltimbanqui muerto./ Y pronto nos iremos y otros vendrán/ con su yo por delante» (337)– y su escasa disposición a participar en eventos sociales como conferencias, concursos literarios o presentaciones de libros, visible en títulos como «Legítima defensa» (104-108), «Conferencia» (154) o «La magia de la crítica» (365), poema este último que transcribo porque delata las arbitrariedades de la crítica y porque fue precisamente Mozart el elegido para homenajear ayer al autor mexicano durante la entrega del II Premio Federico García Lorca: «Para mí y para muchos es lo mejor del mundo./ No cesaremos nunca de alabarlo./ Jamás terminará la gratitud/ por su música incomparable./ En cambio para Strindberg todo Mozart/ es «una cacofonía de gorjeos cursus»./ La variedad del gusto,/ la magia de la crítica» (366).

El propio poeta ha insistido en este hecho en su discurso de recepción del Premio, pues nada más alejado de sus postulados que la consagración del poeta como mito y los fastos relacionados con ella. Es conocida en este sentido su desvinculación de cualquier forma de poder y su rechazo a las encuestas, claramente expuesta en «Una defensa del anonimato (Carta a George B. Moore para negarle la entrevista)»: «...¿Cómo explicarle que jamás he dado/ una entrevista,/ que mi ambición es ser leído y no célebre,/ que importa el texto y no el autor del texto,/ que descreo del circo literario? (...)/ Extraño mundo el nuestro: cada día/ le interesan más los poetas;/ la poesía cada vez menos...» (302-304).

Su negación de la figura del autor lo ha llevado incluso a firmar con iniciales o a emplear heterónimos en más de una ocasión. La descripción de Julián Hernández, uno de sus *alter-egos* literarios, podría aplicársele así perfectamente: «... perpetuo excluido que contempla la vida literaria, y la existencia toda, con quebrantada y a la postre estéril ironía» (103). Así se explica también que la sección dedicada a las traducciones de clásicos y denominada significativamente «Aproximaciones» en *Irás y no*

volverás se abra con un epígrafe de Hernández que a su vez cita la divisa de Lautréamont: «La poesía no es de nadie:/ se hace entre todos».

En esta situación, se admite que todo está escrito – «Estas formas que veo al lado del mar/ y engendran de inmediato/ asociaciones metafóricas/ ¿son instrumentos de la inspiración/ o de falaces citas literarias?» (83) y que en nuestra época sólo queda lugar para la reformulación: «... Y cada vez que inicias un poema/ convocas a los muertos. / Ellos te miran escribir,/ te ayudan.» (151).

La poesía se presenta por tanto como un ejercicio de modestia. Coincidiendo con las formulaciones borgesianas^[2], Pacheco considera como único poema posible el escolio o la anotación. Por ello disfrutó inventando las *aproximaciones*, que como ya señalamos parten de la traducción de otros autores para inscribirlas en el tiempo y espacio actual. Su amor a la tradición, su bibliofilia y su nula *ansiedad ante las influencias* se hacen patentes en «Contra Harold Bloom», donde confiesa sin pudor sus deudas con la mejor poesía mexicana: «Al doctor Harold Bloom lamento decirle/ que repudio lo que él llamó «la ansiedad de las influencias»/ yo no quiero matar a López Velarde, ni a Gorostiza ni a Paz ni a Sabines./ Por el contrario,/ no podría escribir ni sabría qué hacer/ en el caso imposible de que no existieran/ *Zozobra*, *Muerte sin fin*, *Piedra de sol*, *Recuento de poemas*» (602).

La mueca ante el naufragio

¿Encierra entonces la poesía un sentido más allá del placer de quien la escribe? Por supuesto que sí. Pacheco, que tras la matanza de Tlatelolco abre los ojos a la realidad y se convierte en privilegiado cronista del presente, desarrolla a partir de *No me preguntes cómo pasa el tiempo* una literatura comprometida y cercana a la cotidianidad pues, como ya señaló en 1966, «El mundo tiene hartura de la solemnidad de los profetas». Esta frase se convierte en clara declaración de principios con «A quien pueda interesar»: «Otros hagan aún el gran poema,/ los libros unitarios, las rotundas/ obras que sean espejo de armonía./ A mí sólo me importa el testimonio/ del momento inasible, las palabras/ que dicta en su fluir el tiempo en vuelo./ La poesía anhelada es como un diario/ en donde no hay proyecto ni medida» (152).

Este hecho explica el giro de su poética hacia la sencillez y la coloquialidad. Los conceptos abstractos, privilegiados en sus dos primeros libros, dejan paso a una literatura en la que la imagen y la anécdota resultan fundamentales. La poesía se funde así con la prosa para convertirse en algo nuevo, como el mismo autor señala en «Disertación sobre la consonancia»: «Aunque a veces parezca por la sonoridad del castellano/ que todavía los versos andan de acuerdo con la métrica;/ aunque parta de ella y la atesore y la saquee,/ lo mejor que se ha escrito en el medio siglo último/ poco tiene en común con La Poesía, llamada así/ por académicos y preceptistas de otro tiempo./ Entonces debe plantearse a la asamblea una redefinición/ que amplíe los límites (si aún existen límites),/ algún vocablo menos frecuentado por el invencible desafío de los clásicos./ Un nombre, cualquier término (se aceptan sugerencias)/ que evite las sorpresas y cóleras de



.../...



letras mejicanas
jose emilio pacheco



quienes/ —tan razonablemente— leen un poema y dicen:/ «Esto ya no es poesía» (78-79).

El ejercicio de la lírica se convierte así en una forma de luchar contra el tiempo y la oscuridad, que «justifica el mundo» y erige su desafío «contra el naufragio y contra el caos que somos». Como leemos con imágenes muy actuales en *Siglo pasado (desenlace)*: «Contra la noche oscura/ Una pantalla que arde/ Y una página en blanco» (594). Teniendo este hecho en cuenta, se comprende que el autor eligiera como epígrafe general de su obra completa los siguientes versos de T. S. Eliot, tomados de los *Cuatro Cuartetos*: «Para nosotros sólo existe el intento./ Lo demás no es asunto nuestro» (11).

Un acto de amor

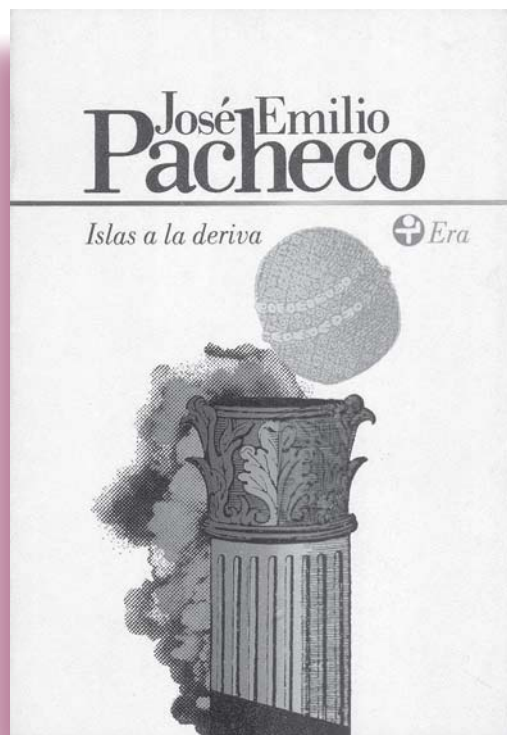
Concluimos nuestro recorrido donde lo comenzamos, pues en la obra de Pacheco la relación autor/ lector sólo puede ser concebida como un acto de amor. De este modo puede comprenderse la superación de barreras individuales que logra el poema —«Poesía que me permite salir de mí/ y tener la experiencia de otra experiencia./ Poesía que humaniza a la humanidad/ y nos demuestra:/ nadie es menos que nadie» (341)—, el altruismo de versos como los siguientes —«Si leo mis poemas en público/ le quito su único sentido a la poesía:/ hacer que mis palabras sean tu voz,/ por un instante al menos» (153)— y, sobre todo, la verdadera entrega amorosa en la base de las palabras que he elegido para concluir mi exposición, tan generosos como bellos y hoy convertidos ya en patrimonio de la Humanidad: «... *Escribo y eso es todo.*/ Escribo: doy la mitad del poema./ Poesía no es signos negros en la página blanca./ Llamo poesía a ese lugar de encuentro/ con la experiencia ajena. El lector, la lectora/ harán, o no el poema que tan sólo he esbozado./ No leemos a otros: *nos leemos* en ellos» (303)—. ■



Palabras para un poeta

(*Leyendo a José Emilio Pacheco*)

■ *Angeles Mora*



Yo imagino que estoy hoy aquí no sólo como poeta que aprovecha esta oportunidad única de poder agradecerle públicamente a José Emilio Pacheco que sea como es y que escriba como escribe, yo imagino estar hoy aquí sobre todo como una lectora, en representación de esos lectores anónimos que buscan la botella lanzada al mar que es un libro de poesía («...al mar harto y repleto/ de basuras y botellas con mensajes», por decirlo con versos de Pacheco). Yo quiero ser hoy una de esas lectoras que han encontrado una botella-libro de José Emilio Pacheco. Una de esas lectoras que han disfrutado con la lectura de los poemas de este raro poeta que defiende el anonimato, el anonimato del poeta. Que quisiera que la poesía fuera anónima —ya que es colectiva— porque lo que importa no es el poeta sino el poema, porque en realidad el poema es del lector, que lo inventa al leerlo. Lo dice José Emilio Pacheco en un poema titulado: «Una defensa del anonimato». Este poema que es una «Carta a George B. Moore para negarle una entrevista», según el subtítulo, me impresionó especialmente cuando lo leí en un libro titulado *Los trabajos del mar*, que aquí en España fue publicado por Cátedra en el 83. Más tarde este poema con algunas correcciones se publicó con el título de «Carta a George B. Moore en defensa del anonimato». Leeré sólo algunos versos, siguiendo el hilo del poema: «Para empezar a no responderle,/ no tengo nada que añadir a lo que está en mis poemas,/ dejo a otros el comentario, no me preocupa/ (si alguno tengo) mi lugar en la historia./ Tarde o temprano a todos nos espera el naufragio)/

Bibliografía

Borges, Jorge Luis (1989) *Obras Completas I*. Barcelona, Emecé.
Lihn, Enrique (1969) *La musiquilla de las pobres esferas*. Santiago, Editorial Universitaria.
Pacheco, José Emilio (2000) *Tarde o temprano. Poemas 1958-2000*. México, FCE.
Vallejo, César (1989) [1931] *Poemas humanos*. Madrid, Lar.

Notas

1 A partir de ahora las referencias a la obra poética del autor estarán tomadas de la edición de *Tarde o temprano. Poemas 1958-2000*, publicada en México, FCE, 2000. Entre paréntesis se reseñará la página en la que aparecen los versos citados.

2 Como buen clásico, Borges rechazó el principio de originalidad canonizado por las vanguardias en las que participó en un primer momento para considerar, como el narrador de «La biblioteca de Babel», que todo ha sido inventado —«La certidumbre de que todo está escrito nos anula o nos afantasma» (Borges, 470)— y reivindicar la repetición como forma suprema del arte. Así, en el prólogo de 1961 a su *Antología personal* habla de la *pobreza fundamental* de sus textos y añade: «Las ruinas circulares», que datan de 1939, prefiguran «El Golem» o «Ajedrez», que son casi de hoy. Esa pobreza no me abate, ya que me da una ilusión de continuidad» (Borges 1961,12). Este hecho explica asimismo que, en el universo de Tlön, no existiera en ningún momento el concepto de autoría.

«Escribo y eso es todo. Escribo: doy la mitad del poema./ Poesía no es signos negros en la página blanca./ Llamo poesía a ese lugar del encuentro/ con la experiencia ajena. El lector, la lectora/ harán, o no, el poema que tan sólo he esbozado.// No leemos a otros: *nos leemos* en ellos./ Me parece un milagro/ que alguien que desconozco pueda verse en mi/ espejo...» Para terminar diciendo: «No nos veremos nunca pero somos amigos./ Si le gustaron mis versos/ qué más da que sean míos/ de otros/ de nadie./ En realidad los poemas que leyó son de usted:/ Usted, su autor, que los inventa al leerlos».

Sí, esta hermosa defensa del anonimato resulta a su vez un alegato contra la vanidad, el culto al yo, al nombre, algo muy raro en nuestro mundo de «firmas», de «marcas». Defender la poesía frente al poeta, la escritura frente al nombre, algo prácticamente incomprensible o al menos imposible hoy, puesto que un poeta sólo puede defender su poesía, y por tanto ser leído, si consigue «tener un nombre».

Y sin embargo, el poema de José Emilio Pacheco lleva razón y consigue desplegar ante nuestros ojos una verdad: que la poesía es de todos. («La poesía no es de nadie:/ se hace entre todos», escribió también Lautréamont). Lo que nos conduce a otra de las convicciones «fuertes» de José Emilio Pacheco y que tanto se ha resaltado por la crítica. Fuerte, digo, puesto que parece ir en principio contra la llamada «originalidad del creador». Pacheco piensa que los poemas que escribe un poeta no son sino *reescrituras* de los que fueron escritos antes por otros, *reinterpretaciones*, dentro de una tradición, variaciones que añaden algo nuevo, eso sí, simplemente tal vez al cambiar de contexto y de mirada. Por eso para él un poeta es sobre todo un lector, un lector empedernido como él mismo lo es, e inevitablemente el poeta siempre se inscribe en una tradición, y escribe de alguna manera con palabras prestadas. Pasó el tiempo en que los poetas se consideraban pequeños dioses, y se llamaban presuntuosamente «creadores». José Emilio Pacheco, mucho más sencillamente, nos viene a decir que la poesía es un río donde todos nos bañamos: poetas y lectores. Nada de esto va en contra de que un poeta tenga su propia voz, como bien claro está que inconfundiblemente la tiene José Emilio Pacheco, ni de que un poeta no pueda ser original, en el sentido de que sea capaz de volcar la impronta de su voz y su conciencia en ese río poético al que acabo de referirme. Y además, en el fondo, ¿habrá ambición más grande y más legítima para un poeta que aspirar a que su poesía sea de todos, que llegue a formar parte de ese ancho río de la tradición?

El poeta y el lector no se suelen conocer nunca, y no hace ninguna falta. Entre ellos dos, sin embargo, se produce el milagro de la poesía, el encuentro feliz de dos «experiencias», la del poeta al escribir el poema y la del lector al leerlo. Uno y otro consiguen que el poema viva por sí mismo. Y para decir esto y también al mismo tiempo para ironizar sobre esto, José Emilio Pacheco escribe en el poema «Sabor de época» del libro *No me preguntes cómo pasa el tiempo*: «Todo poema/ es un ser vivo:/ envejece». Esta es otra característica que me fascina en la poesía de Pacheco, me refiero a esa utilización muy frecuente en su escritura de la ironía, el distanciamiento que lo lleva a relativizar las cuestiones que parecen más firmes, que también es una forma de relativizarse a sí mismo y ponerse siempre en el plano más humano, más lejos de la divinización del poeta. El poeta, nos lo deja ver también en su poema «Ley de extranjería», es siempre un extranjero en su propia tierra: leo el final de este poema: «En Ur soy como todos. Hablo mi idioma/ sin traza alguna del acento bárbaro./ Como lo que comemos los de Ur./ Huelo a nuestras especias y licores.// Y sin embargo en Ur me detestan/ como jamás fui odiado en Tarsis ni en Nubia.// En Ur y en todas partes soy extranjero».

Y para finalizar con la ironía de que suele servirse Pacheco, no me resisto a la tentación de leer otro poema suyo que se titula «Los demasiados libros» porque creo que es un poema que podríamos escribir más de uno: «A cambio de las horas que no regresan/ se acumulan los libros,/ cajas de sueños, esperanzas, cóleras/ que (es muy probable)/ no leeremos nunca.// Por todas partes libros en desorden,/ objetos de ansiedad, mudo reproche/ de no haberlos abierto.// Miedo a morir/ sin hojearlos siquiera.// Con qué cinismo,/ con cuánta desvergüenza o qué locura,/ después de todo esto nos ponemos/ a escribir otro libro».

De ahí no sólo la pasión poética sino también la inteligencia de este gran escritor que sabe conquistarnos con su escritura pero también con su manera de ser. Granada, gracias al Premio Federico García Lorca, ha tenido la suerte de poder conocer al gran poeta José Emilio Pacheco, una persona afable y sencilla que uno siente tan cercana como su poesía. ■





La poesía mítica

de José Emilio Pacheco

■ José Carlos Rosales

Los mitos son historias repetidas, muy repetidas y contadas, porque cada generación ha recibido esas historias de sus antepasados, y luego las repite para que las generaciones venideras las recuerden, y se miren en ellas como nosotros nos miramos ahora en las historias y en los mitos que nos trae la poesía de José Emilio Pacheco, una poesía muy compleja (aunque a la vez sencilla) a la que podríamos calificar de muchas maneras. Mítica, ahora y aquí, será la etiqueta sobre la que me gustaría llamarles la atención.

Pensemos que los mitos no son sólo historias repetidas porque se narren una vez y otra vez, sino que también lo son porque los acontecimientos que vienen con ellas se repiten sin cesar, ocurren cada día, parecen inalterables, pues de alguna manera a muchos seres humanos (de ayer o de hoy) todavía nos siguen ocurriendo cosas semejantes. A unos más que a otros, claro. Y es que, aunque de distinta manera y con diferentes consecuencias, todavía seguimos (y se trata sólo de un ejemplo) empujando cuesta arriba una piedra rodante que, olvidándose insolente de cumplir con nuestros deseos o necesidades, siempre está empecinada en obedecer las leyes de naturaleza, tan ciegas o inflexibles que nunca admiten enmiendas o reformas. Así se lee en «Retorno a Sísifo» (ver *El silencio de la luna*, Madrid, 2003, p. 28):

Rodó la piedra y otra vez como antes
la empujaré, la empujaré cuestarriba
para verla rodar de nuevo.

Comienza la batalla que he librado mil veces
contra la piedra y Sísifo y mí mismo.

Piedra que no te detendrás en la cima:
te doy las gracias por rodar cuestabajo.
Sin este drama inútil sería inútil la vida.

Historias verdaderas o historias inventadas, antiguas o recientes, las historias que nos cuentan los mitos son historias que nunca podrán terminarse: son viajes sin destino, batallas que no olvidaremos jamás, sirenas engañosas o pérfidas, sueños que saben de nosotros lo que nosotros no sabemos, travesías tan imposibles como la travesía del *Titánic*, mito moderno al que Pacheco también ha dedicado un poema homónimo (*idem*, p.41):

Nuestro barco ha encallado tantas veces
que no tenemos miedo de ir hasta el fondo.
Nos deja indiferentes la palabra catástrofe.
Reímos de quien presagia males mayores.
Navegantes fantasmas, continuamos
hacia el puerto espectral que retrocede.
El punto de partida ya se esfumó.
Sabemos hace mucho que no hay retorno posible.
Y si anclamos en medio de la nada
seremos devorados por los sargazos.
El único destino es seguir navegando
en paz y en calma hacia el siguiente naufragio.

Y la figura legendaria del naufragio (o de la travesía interminable porque ya no será fácil encontrar puertos seguros ni playas accesibles), nos lleva al viejo mito de Ulises, metáfora continua de la peripecia vital humana en toda la poesía occidental desde el Renacimiento a nuestros días; veamos el poema «Navegantes» (*idem*, p. 29):

Combatimos en Troya. Regresamos
con Ulises por islas amenazantes.
Nos derrotaron monstruos y sirenas.
La tormenta averió la nave.
Envejecimos entre el agua y la sal.
Y ahora nuestra sed es llegar a un puerto
donde esté la mujer que en la piedad de su abrazo
nos reciba y nos adormezca.

Así dolerá menos el descenso al sepulcro.



Me parece que los mitos, en la poesía de José Emilio Pacheco, podrían considerarse como uno de los soportes más firmes o más fértiles a la hora de construir una poética tan valiosa como ésta, una poética que ha sabido conjugar de forma feliz el respeto a las tradiciones más útiles de la lírica de todos los tiempos con el conocimiento de la actualidad, siempre tan escurridiza. Pero esos resortes míticos de la poesía de Pacheco no están solos, ni pretenden ser una excusa cómoda para desentenderse de las inclemencias del tiempo o del mundo. Todo lo contrario. Lo mítico aparece casi siempre acompañado de otros ingredientes que lo vuelven más próximo, más cordial. Esos ingredientes serían la conciencia de la historia, la mirada irónica, y una idea moral de la existencia. La historia nos protegería de la metafísica; la ironía, de la desesperación; y la moral, de la arbitrariedad y el desafecto. Esas síntesis de lo mítico y lo histórico, o de ironía y moral, están presente en muchos poemas de José Emilio Pacheco; por ejemplo, en «Minuto cultural en la televisión para hablar del porvenir de la poesía» (*ídem*, p. 75) y en «Un reo bendice a Torquemada» (*ídem*, p. 36). En el primero de ellos, construido a dos voces (por un lado, la del espectador imaginario de las bobadas televisivas; y por otro, la del invitado-poeta a un canal de televisión que representa a todos los canales), muestra, a través de un eficaz contrapunto lleno de ironía, el paralelismo imposible o hiriente entre la urgencia de la comunicación mediática («Basta: salte ese pasaje / o cambiaré de canal / para cerrarle la boca») y la mesura de una voz poética que se ha quedado sin interlocutores. Y, en medio de esa pobre torrecilla de Babel, la metáfora del reloj de arena que no logra hacerse entender o, al menos, respetar: «**Está bien, está bien. Disculpe / que yo abuse de su impaciencia. / Terminaré en un segundo. / Ese reloj poético de arena, / esa filosofía de bulto que hizo tangible el paso del tiempo, / ahora está reducido a la cocina / para medir los tres minutos justos / en que el agua y el fuego se concilian / y juntos reconvierten los embriones de pollo / en un plato llamado huevos tibios**» (*ídem*, pp. 75-76).

En «Un reo bendice a Torquemada» (*ídem*, p. 36) volvemos a encontrarnos con la dosis justa de ironía para ilustrar la profunda inmoralidad de los inquisidores de todos los tiempos, simbolizada en esa figura siniestra del inquisidor general de las coronas de Castilla y Aragón del siglo XV:

Quien me da de beber asfixia
quiere salvarme.
El que enciende los leños de la hoguera
lo hace por mi alma eterna.
Los que calman mi hambre con la cicuta
son agentes del bien.

Gracias, hermanos,
Dios premiará la suma de bondades.

Y hablando de los mitos utilizados por José Emilio Pacheco, sería conveniente llamar la atención sobre la habilidad y la eficacia con la que el autor de *Tarde o temprano* se mueve en otro territorio mítico, el del cristianismo, un espacio tan próximo, o tan resbaladizo, que no suele frecuentarse (en la poesía no doctrinal) con la naturalidad o desparpajo que sería deseable. Tal vez el repertorio mítico del cristianismo todavía se resiente de los siglos que estuvo alimentando hogueras y palacios. Y es que en ese espacio, además, y por razones obvias, hay un lugar verdaderamente estratégico para el apunte autobiográfico o, mejor, para el apunte biográfico común al ser el cristianismo una experiencia colectiva que va bastante más allá de lo particular. Y dentro de este campo mítico, no cabe duda de que la idea de culpa (cristiana) sobrevive todavía en ese perfil desgarrado de la conciencia moderna. Leamos el poema «Las siete palabras» (*ídem*, p. 71):

Antes de la Primera Comunión
en la Doctrina nos indoctrinaron
con tal destreza que nadie
nos quitará jamás el golpe de pecho.
Hagamos lo que hagamos resonarán en la noche
las siete palabras
de la autoflagelación:
Por mi culpa,
por mi grandísima culpa.

El sustrato mítico de la poesía de Pacheco, guiado por los vientos más fiables de un culturalismo de rostro humano, nunca se conformó con los repertorios habituales en la poesía culturalista de aquí o de allá. Los mitos de Pacheco pertenecen a distintas estirpes, son múltiples y diversos, no giran siempre alrededor del mismo héroe, y con frecuencia son mitos sin nombre propio. Ya hemos visto a una víctima de Torquemada, a un poeta perdido en una pantalla de televisión, o al que siente en la noche el peso de una culpa que no le pertenece. Así serían también los mitos de José Emilio Pacheco, mitos comunes, mitos escritos a veces con minúscula como el mito del *otro*, como el mito de la guerra y la paz. Por eso me gustaría terminar haciendo referencia a un poema magistral, un poema en prosa, el titulado «Armisticio» (*ídem*, p. 42-43), un poema que nos trae el mito de la guerra, ese viejo juguete peligroso con el que algunos (unos y otros) todavía se atreven a jugar cada día. Este poema tiene, además, un valor añadido; no nos cuenta ninguna anécdota, no desvela ninguna historia, no nos trae a la memoria una guerra concreta, sino todas las guerras: sólo registra el desamparo y la sorpresa de los que, firmada la paz, regresan del frente de batalla y sólo encuentran el desdén de sus vecinos:

«[...] Hoy se ha firmado la paz. Arrojam las armas,
avanzamos por lo que fue la tierra de nadie. [...] Alegría,
asombro, reconocimiento. El enemigo no es un mons-



María de la Cruz



letras mejicanas José Emilio Pacheco

.../...

truo. Posee como nosotros una cara, un nombre, una historia que no existió antes ni se repetirá. [...] Trágico error la guerra. Somos hermanos. Con ser tan distintos nos parecemos tanto. [...] De vuelta a casa, quienes nos esperaron y nos enviaban al frente regalos y cartas alentadoras, se nos muestran hostiles. Sentimos que nos reprochan haber sobrevivido y nos preferirán muertos y heroicos.

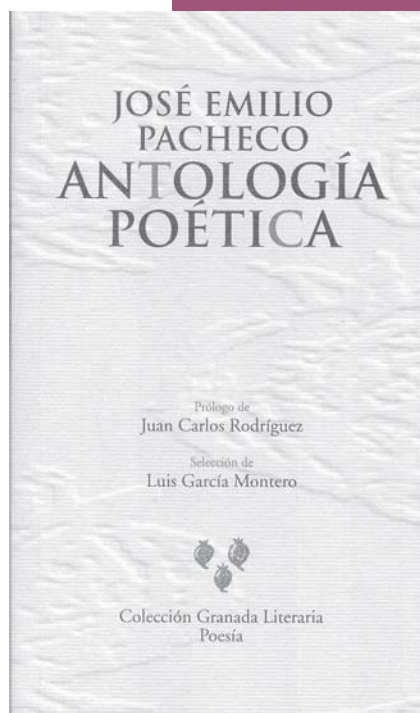
Todo nos separa. Ya no tenemos de qué hablar. Donde hubo afectación hay resentimiento, rabia donde existió la gratitud. Los mismos a quienes creímos conocer de toda la vida se han vuelto extraños. Qué desprecio en sus ojos y cuánto odio en sus caras. Los nuestros son los otros ahora. Cambia de nombre el enemigo. El campo de batalla se traslada».

Este último poema (como los otros que ya hemos citado) también podría servirnos para subrayar el clima machadiano en el que se desarrolla esta veta mítica de la poesía de Pacheco; una de las tesis de Antonio Machado, la que proponía que el poema tenía que recoger «confusa la historia, y clara la pena», ha alcanzado aquí uno de sus mejores frutos. Tal vez ésta sea una de las vías más convenientes para acercarse al tema del *otro*, al mito de la alteridad, esa manoseada dialéctica, madre de todas las contradicciones y germen de sueños afortunadamente imposibles, la de que no haya *otros*. Pues los *otros*, por una vía u otra, de la mano de visionarios sin escrúpulos, generalmente acaban sobrando; y tras su eliminación nunca se amanece en el paraíso prometido, se amanece en un infierno peor, y mutilado. Algo de eso hay en este magnífico poema, «La anversidad» (*idem*, p. 126), donde el anverso y el reverso de una moneda común aparecen

sentenciados a coexistir en una realidad fuera de la cual no serían nada:

Toda moneda tiene anverso y reverso: anversidad es la situación en que están respecto una de otra las figuras en sus dos caras, unidas para siempre en el mismo sitio, ligadas por la materia que les da existencia; dos planos del mismo objeto, en lazo indisoluble, en cercanía tan íntima, tan próximas, que si alguna de las dos no existiera la moneda perdería razón de ser: las necesita a ambas, no puede partirse en dos sin aniquilarse: la moneda es moneda porque tiene anverso y [reverso; y a pesar de esto, o por todo esto, las dos figuras, sentenciadas a coexistir mientras su espacio de metal [no muera, no se verán jamás ni se unirán nunca.

Con mitos relevantes o con mitos anónimos, la poesía de José Emilio Pacheco nos trae los arquetipos renovados y frescos de la mejor tradición literaria europea y americana. Pero no sólo eso: la poesía mítica de José Emilio Pacheco es también una poesía nueva, tan nueva como la soberana realidad de todos esos mitos que aún hoy (cuando él los retoma) son capaces de desvelarnos los matices ocultos de las cosas. Ya lo decía Ezra Pound: «la literatura es una novedad que sigue siendo novedad.» Y con la escritura de Pacheco ocurre precisamente eso, que siendo una novedad hoy, seguirá siendo novedad mañana. ■



Nunca ha sido fácil la labor de un antólogo. Sobre todo si el poeta antologado es dueño de una obra tan compacta (o continua) como la de José Emilio Pacheco (Ciudad de México, 1939). Si, además, a esto le añadimos ese rasgo de la reescritura constante que tanto caracteriza la producción poética de Pacheco, el trabajo del antólogo se complica aún más. Y eso sin tener en cuenta que los lectores españoles de poesía más habituales están (por razones ajenas a su voluntad) bastante alejados de la coyuntura poética hispanoamericana y, consecuentemente, el antólogo tendrá que rellenar vacíos y esbozar contextos, sin convertir por ello la antología resultante en un libro demasiado erudito o farragoso.

Sin embargo, los poemas del autor de *Tarde o temprano* (1958-2000) tal vez sean unos poemas muy antologables al ser Pacheco un poeta que, como bien dice Juan Carlos Rodríguez en el prólogo a esta selección de Luis García Montero, «más que mostrar su identidad, siempre intentó mostrar la 'singularidad' de cada poema». Ahí podría estar una de las claves de la poesía de José Emilio Pacheco: cada poema es *el poema*, es decir, el trabajo poético siempre empieza y acaba con cada poema; y en cada poema hay que decirlo todo, todo lo que haya que decir en ese momento, no el todo del Todo. Por eso la mayor parte de los poemas de Pacheco pueden saborearse plenamente sin conocer los anteriores, forman un hermoso conjunto donde cada una de las partes también alcanza sentido (y belleza) suficiente. Difícil equilibrio bien resuelto en esta estupenda antología que, manteniendo el hilo conductor de una obra poética sabiamente trabada, recorre, a través de los magníficos poemas seleccionados, todos y cada uno de los libros (y etapas) de este poeta imprescindible. Pero en la selección de García Montero también se ha procurado (y conseguido) no dejar fuera ninguno de los variados tonos discursivos que inundan la poesía de Pacheco: de la manipulación culturalista («Crónica de Indias», p. 73) a la ironía («Adiós a las armas», p. 176), de la intimidad cotidiana («Antiguos compañeros se reúnen», p. 126) a la reflexión moral («Marea baja», p. 93), o del historicismo literario («Contra Harold Bloom», p. 246) a la fabulación mítica («Caín», p. 168).

Editada por el Ayuntamiento de Granada con motivo de la entrega del *Premio de Poesía Federico García Lorca* a José Emilio Pacheco, esta *Antología Poética* se abre con el amplio prólogo (ya citado) del profesor Juan Carlos Rodríguez; un prólogo que, estructurado alrededor de cuatro *calas*, dedica las dos primeras a esbozar la coyuntura histórica (y política) y el marco cultural o literario donde hunde sus raíces el proyecto poético de Pacheco; en la tercera *cala* se analiza la lógica interna que explicaría el devenir de esta obra poética; y la cuarta, la más interesante, se detiene en los temas y etapas que articulan la empresa poética del poeta mexicano, centrándose sus páginas finales en comprender y valorar la tendencia constante a la reescritura de José Emilio Pacheco.

Una buena oportunidad para acercarse a una obra que no nos debería parecer lejana. México, al fin y al cabo, está al otro lado de la playa. ■ J.C.R.

Antología Poética
José Emilio Pacheco
Prólogo de Juan Carlos Rodríguez.
Selección de Luis García Montero
(Colección Granada Literaria,
Ayuntamiento de Granada, 2005)

Cinco poemas inéditos de José Emilio Pacheco

(Pertenecen a su último libro, El mar no tiene dioses, aún sin publicar y fueron concluidos durante su estancia en Granada el pasado mes de diciembre, siendo entregados a Fidel Villar Ribot como recuerdo en la amistad)

NUPCIAS DE LA UNICORNIA

Ignoro el verbo que define su cópula...
Lo que está captado en video
Por la cámara omnipresente
En el minuto en que el rinoceronte
¿Pisa, cubre, monta, cabalga, traslapa?
A la rinoceronta que desde aquí no parece
Muy excitada sino más bien se resigna
A esta versión, a nuestros ojos paródica,
De la visita conyugal carcelaria
O el débito impostergable
Con la propagación de la especie en riesgo.

(Para nuestra soberbia resulta cómico
Que este juguete acorazado de un dios cruel
Aún no salido de la infancia
Sienta un impulso idéntico a lo que llamamos pasión
Cuando ocurre entre nosotros.)

Si los rinocerontes tuvieran jaulas para encerrarnos,
Cámaras de video para filmar
Nuestros actos sexuales
También probablemente se reirían de nosotros.

Para él lo que está haciendo es un acto muy serio
Y desde luego la otra blindada no le parece
Aberración indeseable.
Ante su amor o su lujuria
La unicornia durísima es su reina,
Miss Universo, la *playmate* del año,
El consuelo único
De estar aquí,
Condenados sin culpa alguna
A cadena perpetua en el zoológico.

EL MAR NO TIENE DIOS

El mar no tiene dioses.
Resulta más que inútil implorar a las olas.

El mar no tiene dioses porque el mar
Es más antiguo y vasto que la Tierra.

El mar no tiene dioses porque fue
El principio de todo y por eso mismo
Acaba de nacer en este instante.

El mar no tiene dioses. El rumor
De las olas que mueren en la arena
Es su primer sollozo.

El mar no tiene dioses. Siempre está
Llorando por nosotros.

SEDA

Larva del aire entre la oscura tierra,
La todopoderosa tierra saqueada
Por los que estamos sólo de paso.

Se teje aquí la seda y ha de volar
Etérea como esa piel que es otra forma de seda
En la noche de los deseos.

En medio de la gran fiesta
Y la celebración que es ver a la incomparable,
Envuelta en el resplandor
De su manto traslúcido de seda,
Sería locura pensar
En el gusano ausente innombrable.

No obstante, en la noche de oro,
Mientras arde el espacio en toda esta música,
El gusano paciente espera.

Sabe
Que es el último rey
Y siempre sale triunfante.

CADALSO

Con las mejores armas a mi alcance
Preparo mi cadalso.

Pongo un clavo
Todos los días y no fallo nunca.

Tendrá su recompensa el gran esfuerzo.
La ejecución será una obra maestra.

Se invita al público
A apartar desde ahora sus lugares.

EL MAÑANA

A los veinte años me dijeron: «Hay
Que sacrificarse por el mañana».

Y ofrendamos la vida en el altar
Del dios que nunca llega.

Me gustaría reunirme alguna vez
Con los viejos maestros de ese entonces.

Tendrían que aclararme si de verdad
Todo este horror de ahora era el mañana.



José Abad



Tres películas de Arturo Ripstein

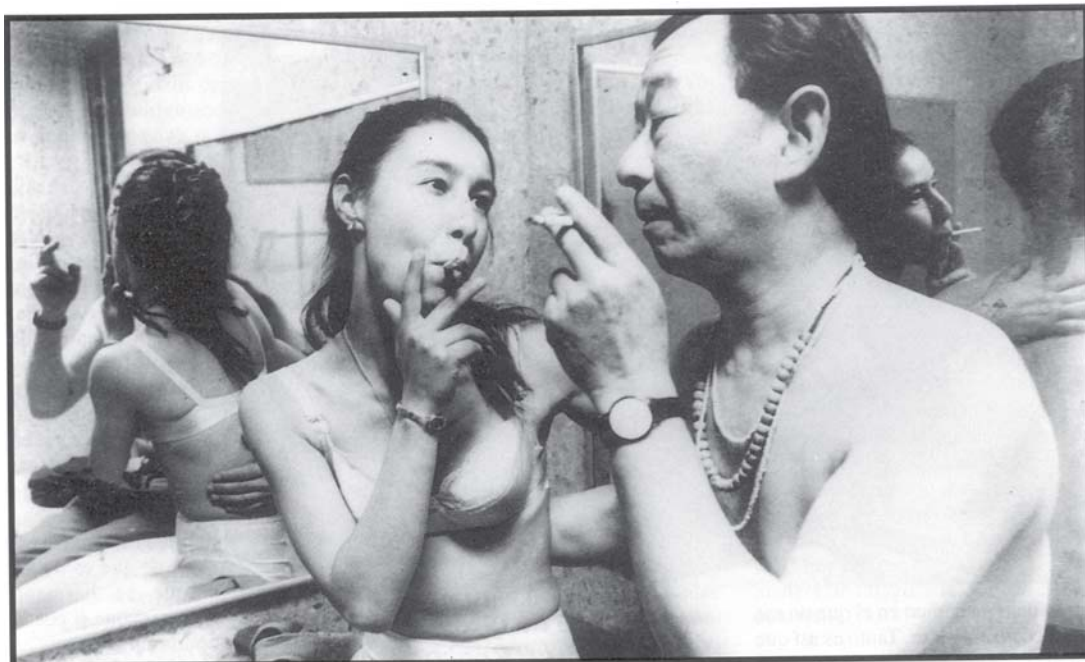
En este acercamiento crítico a la obra de Arturo Ripstein, propongo un itinerario que va de lo peor a lo mejor de este cineasta, siempre interesante, aunque irregular. Me he servido de tres películas escogidas por un sencillo azar: las tenía a mano en mi videoteca en el momento de ponerme manos a la obra. La selección incluye un film fallido, otro excelente, aunque quizás pudo haber dado más de sí, y un melodrama magistral. Todos se basan en guiones de su fidelísima Paz Alicia Garciadiego. En este breve comentario, por fuerza limitado, haremos asimismo un viaje hacia atrás en la filmografía del mexicano sin salir de la década de los 90. Es una pequeñísima muestra de su quehacer; no obstante, nos permitirá hablar de sus intereses, de errores y defectos, y sobre todo de virtudes y aciertos.

La película fallida es *El evangelio de las maravillas* (1998), posiblemente una de las veces en que Ripstein se ha acercado de manera más descarada a su amigo y mentor Luis Buñuel; hay homenajes nada velados a *Nazarín* (1958) o *Viridiana* (1961) y se han señalado además similitudes con *La Vía Láctea* (1968). Quizás el enorme desafío que está en su origen sea el culpable de los decepcionantes resultados; quizás la causa sea las enormes expectativas que uno puso en ella... El protagonista es Papá Basilio (Francisco Rabal), un santurrón cinéfilo que ha convertido el Séptimo Arte en una especie de Sagrada Escritura con que alecciona a sus acólitos y que, ante el venidero fin de milenio, se rodea de sus devotos en espera del fin del mundo, entre los que destacan una profeta hembra, Mamá Dorita (Katy Jurado), y una adolescente santa y puta al mismo tiempo. Ese bestiario y tal circunstancia permiten a Ripstein y a Garciadiego componer un relato sobre la instrumentalización de la fe o los complejos mecanismos de represión y humillación que pone en marcha cualquier credo. Hay una dinámica involutiva en toda manifestación religiosa, viene a decir

la radical moraleja del film, pero la verdad es que una vez planteada la idea, tampoco hay evolución en la propuesta. Ripstein no parece sentirse interesado por sus personajes (cosa harto sorprendente en él), sino por lo aparatoso del artificio, el regodeo y la blasfemia: «Dios no se anda con miramientos», amenaza Papá Basilio. La complacencia hace que la audacia se agote en sí misma. La vehemencia y la provocación no son bazas suficientes para salvar un film si falla todo lo demás y *El evangelio de las maravillas* embarranca y se hunde en lo monocorde, una puesta en escena falta de matices. Es el peor trabajo de Ripstein en un decenio que ha abundado en aciertos.

Profundo carmesí (1996), en cambio, es un ejemplo de cuasi perfecta adecuación entre intenciones y resultados. Esta vez, Ripstein y Garciadiego hallaron un material propicio en la crónica negra estadounidense. La historia de Raymond Fernández y Marta Beck, la parejita asesina que se hacía pasar por hermanos para contactar con viudas solitarias, asesinarlas y robarles, ya había merecido la atención del cine en *Los asesinos de la luna de miel* (*The Honeymoon Killers*, 1969) de Leonard Kastle, pero *Profundo carmesí* se desmarca de ésta llevándose la acción a México y presentándola a la manera de una tragicomedia macabra. En los momentos de horror despuntan asomos de ternura (recuérdese la escena del asesino prometiendo a la mujer que apuñala que no matará a su hija) y en los de ternura, el horror (la mujer consuela a la niña recién huérfana y luego la ahoga en la bañera). Los personajes pertenecen a una particular clase de desesperados: aquellos dispuestos a dejarse devorar por sus esperanzas. Nicolás (Daniel Jiménez Cacho) es un mequetrefe con mucha labia que juega a ser *un caballero español* en un México predispuesto al encantamiento, mientras su amante, Coral (Regina Orozco), es una gorda con alitosis capaz de cualquier cosa por no perder a su gallito, al que ve como una reencarnación de Charles Boyer. Su relación

Principio y fin,
1993



sentimental es apasionada y grotesca; su itinerario criminal, apasionado y violento. Las víctimas de la pareja son tres: una anciana viuda a quien Coral envenena con matarratas llevada por los celos, una viuda beata a la que asesinan destrozándole la cabeza con una imagen sacra y, por último, una joven y guapa viuda, madre de una niña, que aparece en la vida de Nicolás demasiado tarde, cuando éste ya sólo tiene ojos para Coral. Todos viven en el error. Acaso el error sea lo más genuinamente humano.

La película se beneficia de un acerado dibujo de caracteres (seres egoístas, tremebundos, frágiles), un retrato ambiental en el que reina la desolación, la cutrez, la miseria física y moral, y un discurso de calculada insolencia en el que nos damos de bruces con el considerable cariño que pone Ripstein en su parejita protagonista y el cuasi desprecio que reserva a sus víctimas. El hecho de situar la historia en México impedía que los novios asesinos murieran achicharrados en la silla eléctrica, como le ocurrió a los auténticos, pero su suerte no es mejor: cuando se entregan a la policía, los agentes simulan su fuga para poder acribillarlos por la espalda; el comisario se excusa diciendo que no tienen cárceles en el pueblo. Los monstruos, a lo mejor, no son tan insólitos en este amado mundo podrido... Ripstein se sirve de esa mirada incorrecta y deletérea que lo ha puesto en la estela de Buñuel y un tono minucioso y seco que me recordó a Claude Chabrol. La puesta en escena es dura, pero sensual, y la película tiene algo de tango sangriento. *Profundo carmesí* es un film notable, pero *Principio y fin* (1993) había demostrado tres años antes que el mexicano podía llegar todavía más alto, más lejos, más hondo.

Aun viniendo de Ripstein, cuya filmografía abunda en extravagancias, *Principio y fin* tiene su punto sorprendente. Según cuentan, el cineasta regaló «El callejón de los milagros» de Naguib Mahfuz (premio Nobel de 1988) a su padre, el productor Alfredo Ripstein Jr., y le sugirió además la posibilidad de comprar los derechos para el cine; el padre le hizo una contraoferta: ¿Estaría él dispuesto a dirigir una posible adaptación? El director respondió que sí, pero decantándose por otra novela de Mahfuz, «Principio y fin», dejando la realización de *El callejón de los milagros* (1994) a Jorge Fons. En su adaptación, Ripstein-Garciadiego se trajeron la acción al presente y, de nuevo, a tierras mexicanas: la novela homónima está ambientada en Egipto y en la década de los 30. Para Naguib Mahfuz esta traslación estaba sobradamente justificada: dicen que dijo que, después de todo, junto al suyo, México es el único país del planeta que puede presumir de pirámides. Como no he leído el libro tengo que dar por buenas las palabras de Alberto Elena: «Desde el punto de vista argumental, la película de Ripstein no se aleja en exceso del original literario. Fuera de algunas divergencias obvias y aun obligadas por la trasposición al México contemporáneo, *Principio y fin* es razonablemente fiel a la novela de Mahfuz». A la influencia del texto literario debe añadirse la de *Rocco y sus hermanos* (1960);

Profundo carmesí (1996)



con ésta coincide en su disección de la familia como cuna y cubil de los amores y odios más extremos. Ripstein hace explícita la deuda incluyendo, en cierto pasaje, unos compases de la espléndida partitura que Nino Rota compuso para el film de Visconti.

La película comienza con la muerte del padre en la familia Botero, y la instauración de un matriarcado manipulador y déspota. Ignacia (Julietta Eguirrola) se encuentra de la noche a la mañana sin marido, sin dinero y con la carga de cuatro hijos a quienes no quiere por igual. A los vástagos los hemos conocido según se han ido acercando al lecho donde yace el cadáver: Gabriel (Ernesto La Guardia) que parece el más afectado es también el más resentido; Mireya (Lucía Muñoz), la única hija, está sometida por completo a la voluntad de los demás; en Nicolás (Bruno Bichir) reconocemos una persona de buen corazón, mientras Guama (Alberto Estrella), el primogénito, es quien hace la primera sentencia atroz: «Lo único que les queda a los muertos es que dos o tres vivos los recuerden»... De entrada, la madre sacrifica el porvenir de Mireya: la chica dejará de estudiar de inmediato y se pondrá a coser para garantizar unos ingresos a la familia. A Guama, la oveja negra del rebaño, frecuentador de locales de mala muerte, Ignacia le dice que si no trae dinero a casa deberá buscar donde vivir, y es lo que hace el joven: aceptar su sino, vivir con una prostituta, malvivir como cantante en un puticlub, y liarse sin talento en el tráfico de drogas. Entre los hijos restantes, Nicolás y Gabriel, la madre muestra una clara preferencia por el primero, estudiante para abogado, y accede a sus maquiavélicas disposiciones: debe convencer a Nicolás de que abandone sus estudios de letras para apostar todo a él como caballo ganador.

La miseria y la grandeza del ser humano se abrazan en este planteamiento, la miseria del sacrificio colectivo para que el más prometedor de la familia tenga un futuro asegurado, la grandeza de una inmolación que se hace gustosamente, por amor, aunque genere una bilis letal andando el tiempo. Mireya acaba prostituyéndose para aumentar el estipendio, pero a su degradación ha contribuido la opinión de los demás, que no han visto en ella nada mejor. Guama también está abocado a la destrucción: no duda en acudir a la llamada de socorro de Gabriel (o sea, a la petición de más dinero) y engaña a sus compinches para conseguirlo. Nicolás desposará a la joven que deja preñada Gabriel para que nada entorpezca su despegue; la crueldad en este caso reside en el hecho de que Nicolás estuvo enamorado de la chica, cuando entonces, antes de la debacle. En la espiral, acabará cayendo el mismo Gabriel, abrumado por el sentimiento de culpa, le dirá a Nicolás en un momento extraordinario que acaso el papel de mártir sea en el fondo más llevadero que el de verdugo.

La puesta en escena de Ripstein, de gran austeridad, privilegia unos largos planos secuencias, nada forzados, en los que los personajes son aplastados por las cuatro paredes de los ambientes chiquitos, sórdidos, tristes en que sobreviven. Familia y soledad, amor y odio, fe y religión, violencia y sexo, realidad y deseo, conforman un mundo en que, según confesó Ripstein en una ocasión, la única verdad vital se resume en la máxima que Alejandro Magno grabó en su escudo: Hay que persistir «sin esperanza».



El evangelio de las maravillas, 1998



Miguel A. Cáliz

Algunos aspectos sobre el cine del tándem Iñárritu-Arriaga

Ya se ha dicho que las dos películas hasta ahora dirigidas por Alejandro González Iñárritu (*Amores perros* y *21 gramos*) se basaban en contar tres historias distintas unidas por un acontecimiento casual, un accidente de tráfico en ambos casos. Se ha insistido en que la eficacia de dicha fórmula narrativa procedía en buena parte del trabajo de su guionista Guillermo Arriaga, y de la magnífica relación profesional existente entre ambos. Se ha discutido sobre la interpretación de los actores que Iñárritu eligió para estas dos cintas, que Benicio del Toro hacía uno de los mejores papeles de su carrera en *21 gramos*, o que Gael García Bernal logró en *Amores perros* el papel que lo lanzó al estrellato.

Y aun siendo interesantes todos estos extremos, a quien esto firma le gustaría destacar otros aspectos que se desprenden de manera clara del trabajo que realiza el tándem Iñárritu-Arriaga.

El primero es su preocupación moral, su deseo de mostrar situaciones donde los personajes se vean sometidos a los conflictos habituales de la vida para actuar y decidir en función de principios personales. Guillermo Arriaga ha declarado en alguna ocasión: «en todo lo que escribo se plantea siempre una cuestión moral. Moral en el sentido de que las acciones tienen consecuencias.» De otro lado, el propio González Iñárritu ha dicho, hablando de *21 gramos*: «Esta película es una meditación sobre algunas cosas de nuestras complejas vidas: la pérdida, la adicción, el amor, la culpa, el azar, la venganza, la obliga-

gil, el guerrillero fracasado que sólo parece sentir cariño hacia los perros hasta que recuerda que también tiene una familia (personajes todos ellos de *Amores Perros*); pero también el moribundo que busca a la persona que le prestó un corazón, la viuda cruelmente golpeada por la tragedia, el fiel creyente hundido en su incapacidad de entender a Dios y el mundo (personajes de *21 gramos*) se enfrentan a las mismas dudas y se plantean iguales cuestiones sobre cuál deba ser su comportamiento. Parecen entregados a un trabajo por saber qué es lo justo y cuál es la opción correcta. Raras veces tienen certezas, y aún cuando sepan lo que quieren no siempre serán capaces de llevarlo a cabo. Los momentos en los cuales se logra involucrar al espectador en la resolución de dichos dilemas, se encuentran entre los más destacados de ambas cintas.

El segundo aspecto que me parece interesante destacar en el trabajo de Iñárritu y Arriaga, es el de la construcción narrativa de las historias. Dice una vieja máxima de la dramaturgia, que puede aplicarse perfectamente a la narración en general, que acción es igual a carácter. Es decir, que el personaje debe ir construyéndose a medida que le suceden cosas, y al mismo tiempo, esa progresiva densidad y profundidad de los personajes logrará que la acción, cualquiera que ésta sea, tenga interés. Y ese es el otro gran acierto de los trabajos del tándem Arriaga-Iñárritu, el de haber sabido construir sus personajes mediante los acontecimientos que les van sucediendo en la pantalla. Un ejemplo: el personaje de Benicio del Toro en



21 gramos

ción, la fe, la esperanza y la redención.» Parece claro que para ambos creadores, las reacciones de sus personajes ante los contratiempos de la existencia son un asunto capital.

Los jóvenes cuñados que planean huir para iniciar una vida juntos lejos del ambiente de violencia en el que viven, el ejecutivo que abandona a su familia por una modelo extremadamente hermosa y extremadamente frá-



21 Gramos, un ex delincuente atormentado por sus debilidades, va ganando profundidad conforme se enfrenta a la dura vida de la calle. Cuando pelea, cuando le despiden injustamente, cuando no consigue, pese a sus esfuerzos y sacrificios, dar la imagen que él desearía ante su mujer y sus hijos, y sobre todo, cuando accidentalmente atropella con su camioneta a tres personas inocentes. Siendo ese azar, un capricho del destino que consiste en haber matado a un padre con sus dos hijos, el que lanza al personaje a su verdadero desarrollo, sin que sea necesario mostrarnos la violencia del atropello (recurso que hubiese sido inevitable en otro tipo de películas, y que demuestra la elegancia narrativa de los creadores que comentamos) sino que nos basta con ver el rostro atormentado de B. del Toro para que de inmediato nos interese conocer cuáles serán sus pensamientos y sentimientos. Alcanza la máxima intensidad dramática cuando el personaje se rebela contra el Dios que le ha abandonado, y en unos simples planos nos muestra su infierno interior con mucha más eficacia que si se dedicase a un intenso y largo monólogo.

Por último, reseñar que aunque *Amores Perros* y *21 gramos* guardan entre sí muchas similitudes —además de las ya indicadas está el uso en determinados momentos de la filmación cámara en mano—, lo que proporciona una gran frescura y espontaneidad a las escenas, lógicamente también muestran claras diferencias entre ellas.

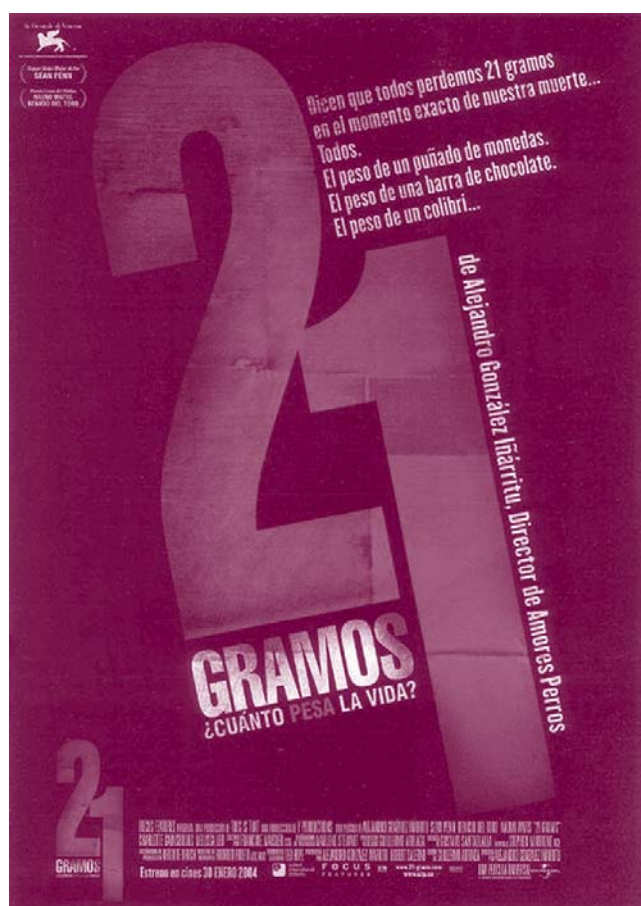
Por un lado *Amores perros* se compone de tres historias independientes y narradas en forma consecutiva, cuyo nexo de unión será un choque de vehículos en una calle de la gran ciudad. Cada historia se desarrolla en ambientes y con personajes completamente distintos, teniendo como elemento común la aparición en las tres de personajes caninos. Este detalle, unido al título, provoca que en algunos momentos la película parezca emparentarse con las antiguas fábulas, más aún, si tenemos en cuenta que, como ya hemos indicado antes, la película plantea cuestiones sobre cómo deben comportarse los seres humanos de nuestra época. Los perros que combaten a muerte en las peleas caninas no tienen capacidad de decisión, pese a su ferocidad no son buenos ni malos; el perrito faldero que se pierde en el subsuelo de un lujoso apartamento no se plantea en modo alguno las consecuencias de su acto. En cambio los seres humanos deben elegir

entre el dinero o la fidelidad, entre el amor o la simple satisfacción de los deseos, entre la traición y los ideales, entre el odio o la compasión. Esos son los conflictos que se desarrollan en la película, y lo curioso es que para alumbrar un poco de luz sobre estos mismos temas fue para lo que hace miles de años se escribieron las fábulas. La gran urbe moderna, el otro gran personaje de *Amores perros*, es el escenario donde proliferan sin límite este tipo de conflictos, y en cualquier esquina de cualquier ciudad de este planeta podríamos encontrar situaciones similares.

21 gramos, por su parte, entremezcla temporal y espacialmente las tres historias que cuenta hasta formar un solo núcleo. Al margen de otras consideraciones como la existencia del dolor, la banalidad del mal, la inutilidad de la huida etc, el gran tema de la cinta es la muerte. De hecho su título hace alusión a la creencia de que cuando una persona fallece pierde *21 gramos* de peso corporal. Las repercusiones que tiene la muerte sobre los vivos (espléndida viuda interpretada por Naomi Watts), el efecto que causa en los seres humanos haber sido el causante de la muerte de otros (formidable Benicio del Toro), el miedo y la necesidad ineludible también de morir (ese espejo que Sean Penn tiene continuamente delante advirtiéndole que sus días están contados), e incluso la necesidad que tenemos las personas de dar vida, de engendrar un nuevo ser humano aun cuando tal decisión parezca una locura, son las líneas argumentales por las cuales transcurre la cinta. Con un plano final no menos metafórico: una vida apagándose en el monitor de un hospital.

Una película que además realizó un gran esfuerzo técnico en el apartado fotográfico, y trató de entrar en caminos formalmente innovadores como el uso de colores dominantes diferentes para caracterizar cada una de las historias, o usar un efecto de grano en el negativo de la película para acentuar los estados de ánimo de los personajes. Cuestiones estas que merecerían un estudio aparte, ya que la forma en que Iñárritu insertó algunas imágenes y filmó ciertas escenas, recuerda el trabajo de otros grandes directores de la historia del cine.

Para finalizar sería conveniente aclarar que por supuesto que no es necesario, ni siquiera deseable, que to-



Amores perros

das las películas planteen cuestiones morales de tan hondo calado como las que tratan Arriaga e Iñárritu. Como tampoco es imprescindible construir los personajes de una película a base de sucesos del guión. Pero sí se agradece la honestidad y el rigor con el que hasta ahora ambos creadores han llevado a cabo sus trabajos. ■



Rafael Martín-Calpena

De vampiros mexicanos

Cronos

En los años 40, el cine mexicano vivió su época dorada produciendo un centenar de películas al año. Una serie de crisis redujo la industria a la quinta parte. Desde entonces, la cinematografía azteca no ha hecho más que tratar de recuperarse por medio de leyes, ayudas, etc... Durante bastante tiempo parecía que sólo unos cuantos cineastas privilegiados lograban asentarse en su carrera, y los menos trascender las fronteras patrias. Felipe Cazals, Jorge Fons, Jaime Humberto Hermosillo y sobre todo, Arturo Ripstein, siguen en activo como padres de una nueva generación de directores que ha tenido que esperar a la década de los 90 para hacerles el relevo.

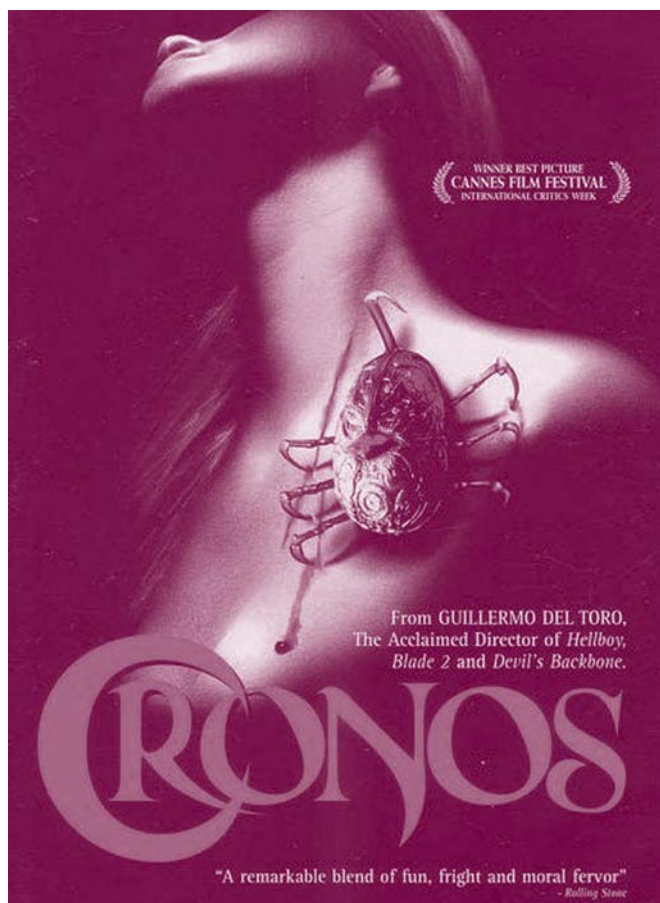
Algunos de estos jóvenes nombres, luego de un debut de éxito en México, pasaron inmediatamente con su segundo largometraje a engrosar las filas del ejército hollywoodiense: el epígono entre ambas generaciones Alfonso Arau (*Como agua para chocolate* -1992-); Alfonso Cuarón (*Sólo con tu pareja* -1991-); Alejandro González Iñárritu (*Amores Perros* -2000-) o el que nos ocupa, Guillermo del Toro (*Cronos*, 1993). Otros, más jóvenes, han realizado su primera película en su país sin haber dado aún el obligado salto americano: por ejemplo, *Santitos* (1998), de Alejandro Springall; *La ley de Herodes* (1999), de Luis Estrada; y los dos mayores éxitos de la historia del cine mexicano, la penosa *Sexo, pudor y lágrimas* (1999), de Antonio Serrano y *El crimen del padre Amaro* (2002), de Carlos Carrera.

De todas estas primerizas películas, la más interesante, atrevida y ambiciosa es *Cronos* y por eso merece unas líneas especiales. Del Toro tenía experiencia amateur en la dirección de cortometrajes en Súper 8. Su incursión en la industria vino a través de sus trabajos como maquillador, técnico de efectos especiales y dibujante de *storyboards*. Este bagaje le ha sido fundamental a la hora de llevar a cabo sus historias de corte fantástico (en muchas de ellas, como en *Cronos*, él mismo ha diseñado los efectos visuales).

La historia cuenta cómo un artilugio (*Cronos*) creado por un alquimista en el siglo XVI, llega a manos de un anticuario que al usarlo es convertido en una especie de vampiro con el don de la no muerte. La cinta plantea una revisión del mito del vampiro, tema al que Del Toro volvería después en *Blade II* (2001). Esta saga y otras producciones sobre vampiros, como *Entrevista con el vampiro* (1994) o *Underworld* (2003), abordan, con diferentes estéticas, el mito del personaje desde cierto clasicismo. En *Cronos* se da la circunstancia de una visión del vampiro algo más original (aunque se siga nutriendo de sangre y lo dañe la luz) expuesta bajo una forma clásica de narración. Si Carpenter usaba a los vampiros para realizar un western, la relectura del mexicano se sale de la norma en la manera del contagio y en que se centra en sólo varios personajes; ya no hablamos de una tribu con instintos de dominación y actitudes tardorrománticos, sino de la codicia de dos seres humanos por alcanzar la inmortalidad.

De todos modos, la película no se halla exenta de una serie de influencias, confesas algunas de ellas, como por ejemplo las películas de la Universal y de la Hammer y de sus respectivos directores estrella: James Whale y Terence Fisher. La relación entre el chupasangres Jesús Gris y su nieta Aurora debe mucho a la escena de Frankenstein con la niña, imagen precursora del cine de terror. Hay ciertas concomitancias con *El espíritu de la colmena* (1973) en relación, más que a la figura del monstruo de Shelley, a la actitud contemplativa y curiosa de la niña, rayana en el autismo, hacia lo desconocido. Aurora recuerda mucho a Ana Torrent. La interpretación de Luppi es deudora de la de Karloff: movimientos lentos y torpes; sus acercamientos a la niña; o el gesto de incredulidad y miedo ante determinadas situaciones. De Fisher le importa a Del Toro el tratamiento del color, o más bien, su importancia, lo que entronca con la huella de la pintura y el cine expresionista que inspiraron tanto al fotógrafo Guillermo Navarro como el diseño artístico. De ahí que *Nosferatu* y *El último de Murnau* sean, mezclada con una atracción por el gótico e incluso el postrromanticismo (la hermosa escena final), una referencia en *Cronos*.

El cine italiano de horror y el *giallo*, es decir, Mario Bava y Dario Argento, no le han sido ajenos por completo a Del Toro.





Reminiscencias hay en cierto regusto por el *gore* (Jesús Gris arrancándose la piel a tiras). En la película existe un vínculo directo entre lo mecánico (el artificio) y lo orgánico (la carne humana). El contacto del metal con la carne nos remite a *Videodrome* (1983), de Cronenberg, mientras que el atónito descubrimiento de los cambios producidos en el cuerpo de Jesús Gris nos recuerda a *La Mosca* (1986): el aparato de Cronos es un trasunto del acelerador de partículas. En *Hellraiser* (1987), de Clive Barker, también se explora esa unión, con la coincidencia de que el director británico ideó un dispositivo (una caja china) similar al de *Cronos* y con semejante poder (el personaje principal debe beber sangre humana para sobrevivir).

Con todo esto, el cineasta mexicano elabora intencionadamente una simbología cristiana que esconde una defensa del paganismo adjunta a una admiración por dichos símbolos. Así, pronunciar rápido el nombre de Jesús Gris suena a Jesucristo; la película transcurre en Navidad, cuando Gris muere para después resucitar incorporando los estigmas correspondientes. Luego, un ángel, el personaje Ángel de la Guardia (Ron Perlman) lo busca, encuentra, lo «anuncia». Y, por fin, el nuevo día, el de la vuelta de Jesús a la tierra, está simbolizado en el personaje de la niña Aurora, que representa el futuro, el alba con cuya luz el vampiro, en el último plano de la película, queda extinguido. Además, el artificio (un «pequeño Dios») tiene forma de escarabajo. Este animal en el antiguo Egipto era venerado como símbolo de la inmortalidad. Ya sabemos del interés de Del Toro por los insectos, que los considera una obra de ingeniería perfecta de la naturaleza-Dios y admira su capacidad de supervivencia a través de los tiempos. El enfrentamiento entre insectos y humanos se convertiría en el tema de su segundo largometraje, *Mimic* (1997).

El guión final de *Cronos* no contiene demasiado diálogo porque para el director el cine mudo o con apenas diálogos es el ideal, algo que sólo parece aplicar a sus proyectos más personales y no hollywoodienses. Con todo, los pocos diálogos podrían haberse trabajado más, incluso a veces hasta ser suprimidos, no aportan demasiado o son tópicos. La película posee una estructura clásica: introducción, tres actos y desenlace. En este caso, la introducción, muy bien realizada, con sentido del ritmo, capta en seguida la atención del espectador y nos hace desear saber más. En los actos siguientes, el ritmo decae produciendo una doble sensación de aburrimiento y expectación; no hay sorpresas en la historia, salvo quizá el plano final ya mencionado, de gran hermosura.

En el cine reciente, desde la inclasificable *Arrebato* (1979), no había aparecido una aproximación algo original al vampirismo. El problema de *Cronos* es que su novedad acaba en el punto de partida; la película que sigue adolece de un pulso narrativo inestable, de ciertos tópicos y resoluciones fáciles en un probable intento de abarcar más de lo necesario. De ahí que la historia, de etiqueta fantástica, se vea atravesada por una diagonal de registros (melodrama, *gore*, poesía, gótico o thriller) que en este caso no favorece el conjunto. No obstante, se agradece en una obra primera el arrojo de un director que posee bastante talento para el género fantástico, pero que, en mi opinión, todavía no ha ofrecido lo mejor de sí mismo. ■





Alfonso Lázaro Paniagua

Literatura y filosofía

La torre de Babel y la Muralla china

*Los poetas construyen torres de Babel;
los filósofos, murallas de China.*

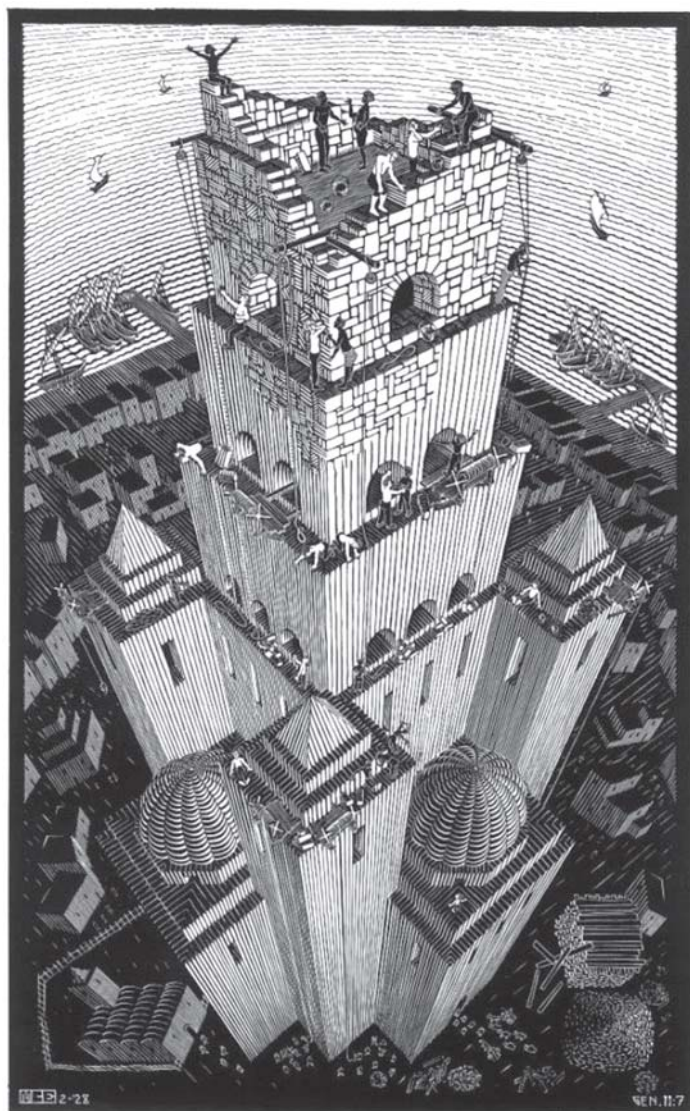
Ángel Crespo

*Y para colmo, esos horribles poetas, Platón,
virtudes de las estatuas esparcidas por la brisa,
residuos del gran Silencio en las alturas...*

Wisława Szymborska

Sabemos que hay épocas en que los lectores enfocan con agudeza ciertos pasajes de obras clásicas que en otras pasan prácticamente desapercibidos. Sabemos que con esa acción el lector restituye al clásico como contemporáneo, si es que no está en esa restitución permanente lo que hace al clásico, clásico. Por supuesto, no es tan importante que coincidamos en las soluciones, cuanto el hecho de haber detectado una inquietud. Me refiero, en primer plano, a los textos en los que Platón en su República condena expresamente a los poetas, a aquellos, claro está, que no contribuyen al proyecto educativo de Calípolis, pues «en lo relativo a poesía, no han de admitirse en la ciudad más que los himnos a los dioses y los encomios de los héroes». En consonancia con la Teoría de las Ideas, no puede albergar en Utopía a la musa que se aferra a la parte concupiscible del alma, pues de hacerlo —son palabras que Sócrates le dice a Glaucón— «reinarán en tu ciudad el placer y el dolor en vez de la ley y de aquel razonamiento que en cada caso parezca mejor a la comunidad». El trasfondo de todo esto no es más que el reconocimiento expreso de que «es ya antigua la discordia entre la filosofía y la poesía». Sin dificultad podemos extender esta discordia a toda la literatura: tragedia, comedia y a todos los mitólogos que enredan a los dioses en asuntos humanos, de cuya impía inclinación no se libra ni el mismísimo Homero. Pero Platón no pudo decir esto sin violentarse a sí mismo. Sabemos que cultivó la tragedia, de cuyos escritos se deshizo tras conocer a Sócrates. Quizá por esto concedió a la poesía una última posibilidad para que se defendiera en Calípolis: «si la poesía placentera e imitativa tuviese alguna razón que alegar sobre la necesidad de su presencia en una ciudad bien regida, la admitiríamos de grado, porque nos damos cuenta del hechizo que ejerce sobre nosotros; pero no es lícito que hagamos traición a lo que se nos muestra como verdad». La verdad está en las ideas y no en las apariencias mundanas. Pero contra esto, el poeta se aferra precisamente a las apariencias, es declaradamente mundano, su arrebato pasa por los cinco sentidos y no posterga ninguna dicha ni camufla ningún dolor en aras de una salvación abstracta y teórica. Es el propio Platón el que cierra la posibilidad de una figura mediadora que enlace a la musa placentera con la filosofía, pues en esa mediación estaría precisamente lo que él llama *hacer traición a la verdad*. El poeta tendría cabida en Utopía siempre que no causara disonancias en la educación del filósofo, del guerrero y del artesano, lo cual es imposible. Está claro que la fundación del Estado Ideal aspira a no dejar ni una sola actividad humana fuera de su control, pero Platón, al detectar el peligro que supone la poesía para el orden de la República, y al hacerlo violentándose —pues no esconde el hechizo que ejerce sobre él y no son pocas las ocasiones de su obra en que se abandona a su seducción—, está mostrando la virtud propia de la literatura: el hacerse cargo del mundo sin renuncia alguna, abarcando todas y cada una de sus cosas.

Así vio María Zambrano el discurrir de esa discordia entre filosofía y poesía; de un lado, la filosofía, en su afán de fundar el poder y abarcar íntegramente la realidad; de otro, la poesía, atenta al momento irrepetible, a lo heterogéneo y disperso del mundo. Para Zambrano, el apaciguamiento de esa discordia se ha de realizar en una síntesis, síntesis que entendió cumplida en muchos filósofos y poetas, pero que ejemplificó en Antonio Machado: «mi corazón latía atónito y disperso». La unidad, que vence a lo heterogéneo, múltiple y disperso, en el *eros* platónico, se logra en el *eros* del poeta por ese latido cordial que reúne y aúna lo disperso. Distinta suerte de unidad, porque el poeta parte de no renunciar a nada que el mundo le brinde, ni aún a aquello que lo deja atónito, sumido en el más profundo asombro, acaso a esto menos que a nada.



M. C. Escher. *La Torre de Babel*, 1928



Cuando Gadamer se pregunta por la actualidad de Hölderlin, profundiza precisamente en estos caracteres: no menos que el filósofo, el poeta apunta a la verdad, a ello se debe lo que Gadamer llama «el sufrimiento en la búsqueda de la expresión», porque hablar, aquí, es hacerlo de una forma primigenia: «es buscar la palabra». «El que de verdad quiere hablar a alguien lo hace buscando la palabra, porque cree en la infinitud de aquello que no consigue decir y que, precisamente porque no se consigue, empieza a resonar en el otro». Por eso, para Gadamer, encontrar la palabra es una limitación. Ese sufrimiento en la búsqueda de la palabra es «la sabiduría del balbucir y enmudecer». La tensión a la que apunta, pues, el filósofo, tiene no pocas afinidades con la tensión a la que apunta el poeta. Poesía y filosofía se entretajan en muchas complicidades, sobre todo después del Romanticismo.

Pero hay algo más. La expulsión de los poetas de la República es consecuente con el orden de Calípolis. La filosofía, y esto vale desde Platón, no ha sido ajena a la prefiguración utópica del Estado, pero toda utopía apunta a la perfección de la totalidad, lo que implica no dejar fuera de control, de control político, se entiende, ninguna actividad humana. Y esto es, justamente, el totalitarismo. Estos pasajes de Platón no los podemos leer sin contar con lo que trágicamente anida en el episodio del mundo moderno del que hoy sin duda bebemos; me refiero a la Revolución Francesa, y es que en ella anidó el recurso al terror para hacerse viable. Ninguna esfera de la vida del ciudadano queda al margen del Estado, la vida se subyuga íntegramente a la política. Pero es precisamente esa sabiduría del balbucir y enmudecer, esa sabiduría que atribuye Gadamer a Hölderlin, uno de los personajes más emblemáticos de la conciencia decepcionada de la Revolución, a causa, precisamente, del terror jacobino, la que resiste en el lado de la vida que no puede subyugarse a la política, al pragmatismo político, se entiende, que apropiándose, la destruye. Hölderlin representa en ese sentido toda una resistencia, ya que preservó a la poesía precisamente para la vida que no había de ser subyugada, esa que debía defenderse con uñas y dientes ante el pragmatismo corrosivo. Hölderlin va a cantar a los dioses y a los héroes, como quería Platón, sí, pero ahora a los dioses desterrados. No en vano fue el descubridor del sustrato dionisiaco de la cultura griega.

La lectura que hace Claudio Magris de la condena platónica de la poesía me parece definitiva, pues sintetiza cuanto intento mostrar de una manera resoluta: «la sentencia platónica – afirma Magris– es inaceptable, por-

que, allí donde se cumpliera, desembocaría en el totalitarismo, en el poder absoluto de un Estado que no tolera expresiones discordantes con su paradigma de valores y violenta al individuo y su derecho a la diversidad». El poeta, en efecto, se aferra a lo diverso y múltiple de la realidad, su cometido es salvar la circunstancia en el sentido orteguiano, porque fuera de ella no hay salvación. «La literatura –afirma también Magris– defiende lo individual, las cosas, los colores, los sentidos y lo sensible contra lo falsamente universal que agarrota y nivela a los hombres y contra la abstracción que los esteriliza. Frente a la Historia que pretende encarnar y realizar lo universal, la literatura contrapone lo que se queda en los márgenes del devenir histórico, dando voz y memoria a lo que ha sido rechazado, reprimido, destruido y borrado por la marcha del progreso». Progreso, aquí –aunque creo que sobra el comentario–, ha de entenderse en el sentido de W. Benjamin, en su comentario al *Angelus Novus* de Paul Klee, el progreso que al hacer balance de sus logros olvida cuanto destruyó. El poeta, acaso el vigía más penetrante en la república de las letras, es el protagonista de esa atención y cuidado por todo lo que queda en los márgenes del devenir histórico. La filosofía escala la realidad hasta coronarla en forma de sistema, es una voluntad titánica por eliminar todo lo que descentra, que se ve obligado a permanecer en los márgenes. Desde esos márgenes *circunstanciales* canta el poeta, cuenta la menuda historia el novelista, muestra algún jirón del alma humana el dramaturgo o el guionista cinematográfico. Por ello, la historia más reciente y en general la época contemporánea abunda en la figura del poeta filósofo, que se contiene quizá como un modelo en Goethe. Poetas y filósofos se miran sin desdeñar la otra orilla, atentos al perfil complementario de una y otra, llegando a veces, como en el caso de Kierkegaard, a enmascararse bajo múltiples pseudónimos en su tentativa desesperada por asomarse hasta el fondo del corazón humano. Al fin y al cabo eso es lo que ha estado en juego desde siempre. ■

Alfonso Lázaro Paniagua, doctor en Filosofía por la Universidad de Granada con un trabajo sobre María Zambrano y la razón poética, gasta el tiempo que le dejan sus clases de Filosofía y otras ocupaciones semejantes, en la lectura (y relectura) de poetas como Friedrich Hölderlin, Luis Cernuda o Rainer Maria Rilke.



m
úsica

Jorge Córdova Moya

XXVI Festival Internacional de Jazz de Granada

De festivales clónicos

o cómo evitarlos, si se puede

Cierta perspectiva siempre es bienvenida para comentar un festival musical. La inmediatez no aporta la necesaria lucidez para reconocer si lo dicho, con los conciertos aún retumbando en los oídos, es resultado de la emoción o de la razón. La distancia temporal, dudosa consejera para comentar una música que surge en el «ahora», sin embargo, aporta luz sobre aspectos extra-musicales como la organización, programación o valoración global. En este sentido, el XXVI Festival Internacional de Jazz de Granada, y cualquier otro en España, da juego a todo tipo de comentarios. Pertinentes o impertinentes, éstos son fruto de una opinión personal.

Desde hace unos años, la Oficina Técnica de Festivales de Jazz es la encargada de gestionar, con relativo poder decisorio y presupuestario, la organización de los festivales granadinos de jazz: Almuñecar en verano y Granada en otoño. Y lo hace, a pesar de la inestabilidad de la política cultural granadina y su cultura política, con programaciones repletas de grandes nombres, su lista de ilustres del jazz es irreprochable. ¡Vaya paradoja! Lo considerado, con casi unanimidad, sinónimo de calidad, no ha supuesto un «hecho diferencial» para Granada. No somos muy originales diciéndolo pero, los artistas se presentan allí donde la gira promocional o sus agentes decidan. Los «paquetes-cartel» son la rutina de todos los festivales españoles, en su mayoría simultáneos por circunstancias de un sospechoso calendario estacional, e ideal para hacer el denominado «turismo de festivales». Sí, pero también turismo comercial de algunos músicos que a veces llegan extenuados o sin valijas —perdidas en nadie sabe qué aeropuerto— a dar el mismo concierto veinte veces. ¿Jazz?

Sí, ese es el jazz de ahora, y casi el mismo desde que Norman Granz lo institucionalizara con los conciertos «JATP», la droga y condición social dejaron de aumentar la lista de decesos prematuros entre los músicos, o los festivales de Monterey o Montreux enseñaran la pauta. En fin, contra la realidad establecida poco se puede hacer, sólo queda comentarla.

La evolución del jazz ha sido muchas veces comparada a la de la música clásica europea. Los paralelismos son evidentes y —otra vez— aquí no vamos a descubrir nada. El vértigo evolutivo del jazz, que fagocita cuanto haya por delante,

sigue imparable y se le asume como seña de identidad. Desgraciadamente, allí surgen los problemas de interpretación de ciertos músicos, productores y festivales que confunden, fusionan o trastocan valores que deben seguir siendo inalienables. Pero, nos estamos alejando de nuestro asunto: la imagen espejo que brinda la música clásica. Muchos eventos jazzísticos están perpetrando ese viejo error de aquellos festivales o conciertos «clásicos» de hace treinta años que sólo ofrecían una lista de obras a ser tocadas para un público que acudía como rebaño, en el mejor de los casos, o no iba porque se preguntaba «¿bostezar por enésima vez con una sinfonía de Beethoven?». Imaginen la respuesta... Los promotores, llamados ahora «gestores culturales», se percataron del círculo vicioso y redefinieron el «evento musical». En la actualidad, es raro asistir a conciertos o festivales clásicos sin que haya un hilo conductor o eje temático que articule estilos, épocas o interpretaciones. El resultado, por lo menos, es estimulante para el aficionado serio, mientras el neófito hallará sustancia para consolidar y elucidar un gusto que suele obedecer a modas imperantes.

El jazz, salvando casos paradigmáticos, poco está haciendo para articular conceptualmente la programación de sus festivales. El Festival Internacional de Jazz de Granada, por su parte, parece contentarse con carteles rutilantes pero convencionales y llenar el aforo con un público fiel y hambriento de jazz, con otro que ni sabe ni tiene idea qué va a escuchar, pero allí está, y un triste limbo de aficionados que asiste a lo que sobre porque las entradas se agotan en un santiamén. Con tal situación, no es ninguna sorpresa que sólo haya que rellenar las fechas con el disponible de turno.

El último festival presentó en su programación oficial tres apartados: el programa central, un concierto de blues con aliento a cerveza granadina, y el siempre enigmático apartado «Jazz World» dedicado a un concierto de «acid jazz» británico. ¿Para cuándo algo más exótico? La sección «En Paralelo» comprendió: UNIVERSIJAZZ, organizado en colaboración con la Universidad de Granada, y el VI Curso «Villa La Zubia» dedicado a la Música Moderna. Estos dos eventos destacan por ser difusores del jazz y la música en contextos pedagógicos y cercanos a la juventud. Además, hubo una serie de conciertos periféricos que puede haber guardado alguna sorpresa. Por otro lado, los conciertos-presentación de los ganadores del IV Concurso Internacional de Intérpretes de Jazz se programaron fuera del festival, en diciembre, en la Biblioteca de Andalucía.

Ahora, comentemos algo de la música oída. La inauguración estuvo a cargo del guitarrista flamenco Gerardo Nuñez y el saxofonista Perico Sambeat. Extraña pareja. Sambeat, de discurso punzante y candente, tuvo la mecha apagada frente a un Nuñez que con sus flamencos sacaron chispas al escenario, que pareció más un tablado que una sesión de jazz. Los invitados se olvidaron de qué iba la noche, y Sambeat pareció un excomulgado en su propia misa. El tono cambió el siguiente día con la presencia de dos leyendas vivas, Charlie Haden y Carla Bley, y una nueva versión de «Liberation Music Orchestra». El



proyecto 'Not In Our Name' presentó a la pareja en actitud sosegada e introspectiva. La música tuvo un gran nivel y fue quizá el verdadero inicio del festival. Una lástima nada más que no apareciera el explosivo y anunciado Myron Walden. Hace unos años estuvo sensacional integrando el grupo de Freddie Hubbard. Haden y Bley ejemplifican una corriente que, a pesar de ir siempre hacia adelante, ha tomado espacios de absoluta «convencionalidad» sin dejar de estimular con una música bien compuesta, incluso formalista, pero bañada de ácido irónico.

Alguien dijo una vez que un concierto del Art Ensemble of Chicago no era tal si no sublevaba a alguna desprevenida sensibilidad y ésta salía despavorida. En la estoica Granada, no más de dos o tres personas huyeron del teatro. Un público conocedor y sensible a la diferencia le da prestigio al festival. Sin embargo, la presentación del AEC fue escueta por la brevedad del concierto, la escasa —para lo que suelen presentar— parafernalia instrumental, y la ausencia del histórico Joseph Jarman. El resultado fue un concierto del saxofonista Roscoe Mitchell, más que del colectivo. Aún así, con música que no deja indiferente, el grupo sigue indagando el futuro. Eso ya vale mucho. En las antípodas, casi literalmente, vimos a Randy Weston y su African Rhythms Trio. No se le puede negar integridad conceptual a Weston, pero su propuesta musical no dejó nada novedoso o interesante. El pianista, que ya estuvo aquí hace unos años, se limitó a repetir sus viejos conceptos, pasándole el testigo al excepcional «sideman» Alex Blake, que sin rubor se adueñó del espectáculo con su peculiar estilo para tocar y percutir el contrabajo. Incluso la evocación africana de Weston quedó mermada con la ausencia del percusionista Neil Clarke, que dejó sin rítmica ad-hoc al grupo. El segundo fin de semana del festival lo cerró el inquieto Dave Douglas y su Keystone Sextet. Trompetista y compositor admirado por la crítica especializada, su música surge según los contextos que confiere a su decena de proyectos simultáneos, que van del trío «Tiny Bell», el superlativo quinteto con cuerda «Parallel Worlds», a los muy recientes «Nomad» y «Keystone», por nombrar algunos. De hecho, todo su trabajo hizo reaccionar al planeta del jazz. Antes de su irrupción, los productores, el mercado y los músicos jóvenes se conformaban con que el jazz sonara medianamente inteligente: muchas notas, swing implacable y esquemas ya trillados. Un páramo de aburrimiento. La reacción última se debe en parte a él y a muchos de sus colaboradores. Sin embargo, tanta admiración ha supuesto que se asuma como obra maestra lo que Douglas toque. En muchos casos es cierto, pero su Keystone Sextet sorpresivamente se baña de populismo, de tufillo 'groove' o 'funky', que aporta poco a su bagaje creativo.

El tercer fin de semana empezó con Dave Samuels y la Granada Big Band. Discreta resultó la actuación de la GBB. Las limitaciones que tiene repetir el mismo formato de concierto juegan en su contra. Cuando la empatía con el invitado y su música no es instantánea la cosa puede empeorar, y más cuando la sonorización se ensaña como para ponerles los pelos de punta. Por su parte, Dave Samuels y sus arreglos fueron discretos de solemnidad o incomprensidos. Al día siguiente el festival se volvió a entonar con el trío de Jacky Terrason con Laïka Fatien. Terrason es un poderoso pianista que renueva los 'standards' con autoridad y espectáculo. En su música, cada melodía se hace trizas dentro de ritmos complejos y dinámicas extremas, creando una especie de armazón-espejo que refleja sus partículas apareciendo y desapareciendo según la fase de desarrollo. La vocalista Laïka Fatien, no se amilanó con la exhibición, y demostró calidad revelando un fraseo flexible, afinado y de timbre seductor. Luego, Kurt Elling se encargó de caldear el ambiente aún más con su gran técnica vocal, precisión estética y exquisito tempo para sacar con absoluta naturalidad una variada gama de recursos. Este 'neo-crooner' es una amalgama

de Sinatra, por el fraseo expresivo y justo —por no mencionar ese aire de duro sensible—; de Jon Hendricks, por su dominio del 'vocalese' o poner letra a solos instrumentales; de Stevie Wonder, por el intenso lirismo para arrebatar con una buena melodía; o de Boz Scaggs, por la fuerza masculina de su «soul music» de corazón blanco. Y cómo no mencionar a su estupendo trío liderado por el pianista Laurence Hobgood. Autor de muchos de los arreglos, Hobgood dio una lección de sabia discreción al servicio de la música, sin dejar de ponerla sobre una candente brasa eficazmente gestionada. Un concierto explosivo en emoción y creatividad: sólo imaginen la versión cantada del «Resolution» de Coltrane. Fue de una convicción que erizó la piel sin truco.

El cierre del festival lo puso Kenny Barron con una reveladora exhibición de su auténtico lugar en la genealogía del jazz. Siendo un más que respetado pianista, su carrera como líder es corta considerando que lleva más de 45 años tocando con elegancia todos los estilos de jazz. Perteneciente a una suerte de «generación perdida», situada en un interregno estilístico y temporal, el pianista pareció decirnos quién es realmente entroncándose, vía Thelonious Monk, a los orígenes del piano en el jazz. Barron, en particular, no es ni bopper ni innovador de nuevo cuño. El inicio de su carrera lo confirma, ha sido, y sigue siendo un enorme «sideman» todoterreno. Como líder es incluso más complicado definirlo. Tampoco es que haga falta, pero dado el repertorio que tocó, de oscuras cancioncillas, lo mismo que Monk, a auténticos «standards» de Fletcher Henderson, Duke Ellington, Woody Herman, Dizzy Gillespie, Monk o Chet Baker, y la forma en que lo hizo, Barron nos reveló que él es el «eslabón» entre tradición y modernidad.

Este festival, con todo lo bueno y menos bueno que ha tenido, ha sido el anhelado oasis del aficionado. El resto del año, y fuera del contexto del festival, escuchar jazz suele ser peliagudo. No aparece el músico, no hay explicación y te cobran pícaramente una cerveza como si estuvieras en el Village Vanguard, la 'estrella' llegua cuando estás saliendo rebotado, o tras varias horas y garrafón obligatorio cualquier cosa dé igual. El jazz siempre ha supuesto enfrentarse a la sorpresa y lo desconocido, y un festival digno debería atraer más por sus propuestas que por la resonancia y criterio comercial de un cartel plagado de famosos. ¿Por qué no lo intenta el festival de jazz granadino? El público siempre le será fiel, con esa ventaja hay mucho que ganar y casi nada que perder. ■



Lola Miranda

Ricardo Molina Castellano

250º aniversario del nacimiento de

Mozart

Breve propuesta discográfica

El compositor más solicitado por la industria discográfica siempre ha sido Wolfgang Amadeus Mozart. Esta popularidad en las salas de grabación junto a una extensa producción, han dado lugar a lo largo de los años a un auténtico océano de referencias discográficas sobre la obra de Mozart. El fruto de un estudio profundo sobre este legado se plasmaría en un libro de varios tomos. Este artículo tendrá que ser mucho más modesto, pues tan sólo mencionará unas pocas versiones de las obras más divulgadas. Por tanto, quedan abiertas de par en par las puertas de la subjetividad.

Las óperas: Los grandes directores del siglo XX llevaron a la ópera mozartiana a unas cotas de expresión y equilibrio, que no se han vuelto a alcanzar. Algunos de sus registros han atravesado la barrera de la leyenda de la fonografía, como el *Così fan tutte* que grabó Karl Böhm para EMI, con el impresionante dúo de Elisabeth Schwarzkopf y Christa Ludwig.

La genialidad de Otto Klemperer hizo que *La flauta mágica* pudiera expresarse con una claridad casi milagrosa, en la grabación que el director alemán realizó para EMI en 1964. Otro director que asombró al mundo cuando mostró las profundidades de la ópera mozartiana fue Carlo Maria Giulini. Quizá sus mejores registros fueron *Las bodas de Figaro* y *Don Giovanni*, ambos en EMI, arropado siempre por un inspiradísimo elenco de voces.

El propio Mozart consideraba a sus óperas como lo mejor de su obra, por lo que sería interesante hacerse con más de una versión. Unas opciones que pueden complementar a las grandes referencias discográficas, son las últimas filmaciones en formato DVD que van invadiendo el mercado. Particularmente deliciosas resultan las producciones que se han editado bajo la batuta de John Eliot Gardiner en el sello Archiv, realizadas con los ya clásicos criterios historicistas.

Las sinfonías: Con insistencia encontraremos en las sinfonías de Mozart la dicotomía entre la interpretación tradicional y la historicista. En el primer grupo siempre han convencido las grabaciones de Neville Marriner con The Academy of Saint Martin in the Fields (Philips), tan inspiradas y llenas de franqueza. En las versiones llamadas originales, sigue estando vigente el hito que marcó en su día Trevor Pinnock, cuando grabó para el sello Archiv la integral de las sinfonías con The English Concert.

Los conciertos: Tanto en los conciertos para piano como en los de violín, han proliferado las grabaciones en las que director y solista se han unificado en un solo intérprete. Una elección que debe ser muy apropiada a juzgar por los atractivos registros que ha dejado. Así tenemos la integral de los conciertos para piano que llevó a cabo Daniel Barenboim, con la Filarmónica de Berlín para Teldec (hoy Warner). Para los conciertos de violín podríamos nombrar las grabaciones de David Oistrakh con la misma orquesta, pero esta vez en EMI. Por cierto, será difícil no rendirse a la arrolladora personalidad de Anne Sophie Mutter, y dejar de adquirir los recientes registros que ha reali-

zado de los conciertos para violín en Deutsche Grammophon, acompañada por la Filarmónica de Londres.

Para quien no quiera renunciar a la dualidad de solista y director, en ocasiones tan imprescindible, el mercado discográfico también ha proveído sustanciosas grabaciones. En los conciertos de piano, podremos acudir a la unión formada por Alfred Brendel y Neville Marriner para la casa Philips, mientras que en los conciertos para violín tendremos a Arthur Grumiaux y Colin Davis, también en Philips.

Mozart escribió conciertos para otros muchos instrumentos, que también han suscitado el interés de la industria del disco. En cualquier discoteca siempre habrá un hueco para los sugestivos conciertos de trompa, en los que una de las referencias es el registro de Alan Civil y Otto Klemperer en EMI (hoy Testament). Pero tampoco se puede olvidar el increíble concierto para clarinete K 622, pudiendo acudir de nuevo a Neville Marriner, esta vez con Brymer como solista (Philips).

Música de cámara: En este género las variantes de elección se multiplican, siendo las posibilidades casi ilimitadas. Reduciéndolas casi al absurdo, se pueden nombrar las dos integrales que Maria Joao Pires realizó de las sonatas para piano, una en Deutsche Grammophon y la otra disponible en el sello económico Brilliant. Pero sería injusto no nombrar, aunque sea de pasada, a Brendel (Philips), Barenboim (EMI) o Arrau (Philips).

Los cuartetos de cuerda estarán muy bien representados por el Cuarteto Italiano (Philips) o por el Cuarteto Amadeus (Deutsche Grammophon). Para los quintetos de cuerda, casi habría unanimidad en destacar la versión del Cuarteto Tokio con Pinchas Zuckerman en RCA. ¿Y cómo dejar de lado el quinteto con clarinete K 581? El cuarteto Juilliard y Harold Wright nos explicaron en su grabación para Sony que no es posible.

Por cierto, si alguien gusta de la música tratada como arte intemporal, podrá disfrutar con el registro que hicieron Oleg Kagan y Sviatoslav Richter de las sonatas para violín y piano, disponible en el sello Melodia.

Música sacra: Más de cien versiones se pueden encontrar circulando por Internet del celeberrimo *Requiem*. Pero siempre será una fantástica opción el registro de Karajan de 1962 para Deutsche Grammophon, con permiso de la corrientes historicistas. Para las misas más divulgadas, este sello tiene un extraordinario disco de Rafael Kubelik con la Staatskapelle de Dresde.

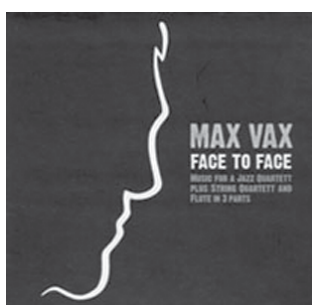
Por último, mencionar que actualmente se pueden encontrar dos integrales de toda la obra conocida de Mozart. Una en el sello Philips con un altísimo nivel medio y otra, más irregular pero muy asequible, en Brilliant. Hay que tener en cuenta que una integral de Mozart abarca unos ciento setenta discos compactos, por lo que quizá sea más interesante adentrarse y profundizar en este universo paso a paso, seleccionando cuidadosamente la grabación de cada partitura. ■





IÑAKI SANDOVAL TRIO
«Sausolito»
 Ayva Música AV035,
 Barcelona 2005.
 Iñaki Sandoval (p),
 Horacio Fumero
 (b), Peer Wyboris
 (dms).

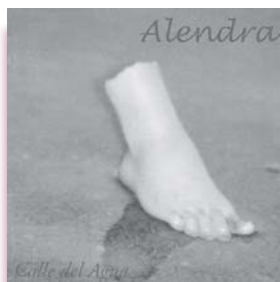
Cuando un pianista de jazz graba su primer trío con el bajista y el batería que formaban el último trío de Tete Montoliu, no hay punto medio posible: o está completamente loco, o sabe muy bien lo que hace. Iñaki Sandoval pertenece claramente a la segunda categoría. Nacido en Pamplona, aunque formado en Barcelona y en Estados Unidos, tras una larga experiencia profesional en la música en directo y la enseñanza musical, ha decidido por fin lanzarse a la grabación de un disco que no deja el más mínimo lugar para la duda. Estamos ante uno de los más sólidos músicos de jazz del país. Pianista imaginativo, elegante y lleno de swing, Sandoval es también un magnífico compositor, como demuestra la variedad y la calidad de las piezas que componen el disco (siete de diez son obra suya). Aunque entre sus múltiples influencias, él mismo cita sobre todo a Ravel y a Debussy, ello no nos impide acordarnos a menudo de Bill Evans, al que evoca no sólo por el perfeccionismo de la ejecución, sino también por su visión elegante y romántica del jazz. Valgan como ejemplo las *Sausolito* o *Regina*, que no desmerecen a ningún estándar de los de toda la vida. Por su parte, el infalible contrabajo de Horacio Fumero y la sabiduría de las veteranas escobillas de Peer Wyboris, con la autenticidad y maestría que los caracteriza (particularmente brillantes en *¿Te imaginas?* y en *Las Vegas Boulevard*), le brindan al joven pianista navarro una alternativa que viene a cumplir su viejo sueño, y no sólo el suyo: ¿acaso hay mejor homenaje a Tete que el saber que su trío cabalga de nuevo? ■



MAX VAX . «Face to face»
 Ganador del III Concurso Internacional de Grupos de Jazz. Granada, 2005

Este joven pianista ruso ha logrado en poco tiempo —aprovechando su rigurosa y ecléctica formación— no parecerse absolutamente a nadie (si me viese obligado a las comparaciones diría una mezcla entre Rajmáninov y Oscar

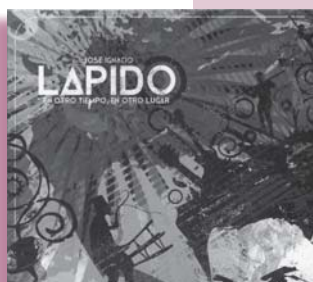
Peterson). Su reciente premio en el certamen internacional del Festival de Jazz de Granada nos valió la suerte de verlo actuar dos veces en nuestra ciudad y de contar con este espléndido disco, producido por el propio festival. Gracias a ello, este intérprete virtuoso puede mostrar sus dotes como compositor y arreglista al frente de una formación poco común: un noneto que es en realidad la suma de un cuarteto de jazz (piano, saxo, contrabajo y batería), un cuarteto de cuerdas «clásico» (violines, viola, violonchelo) y una flauta. Sobre unas composiciones que siguen la tradición clásica (motivos que reaparecen en varias partes de una pieza, con tempo y orquestación diferentes), las vertiginosas improvisaciones de los solistas dialogan con los refinados arreglos de las cuerdas, con grandes dosis de lirismo y un swing taquicárdico. Con este atrevido trabajo orquestal, Max Vax se consagra como uno de los grandes jazzmen europeos de su generación, y nuestro festival confirma de paso su notable contribución cualitativa a la producción discográfica de jazz en España. Enhorabuena a ambos. ■



ALENDRA
Calle del Agua
 Ambar, 8436008262706, Granada 2005.

Las malas lenguas dicen que si uno no vale para componer ni para cantar, pues que se meta a cantautor *de protesta*: un poco de peloteo ideológico por aquí, unas gotas de nacionalismo periférico por allá, un *look* vagamente desaharrado que incite a la compasión materna del marujerío en celo, y Santas Pascuas. Aunque el tiempo ha demostrado que estas malas lenguas no mentían del todo, existen afortunadamente honrosas excepciones. Entre ellas se puede incluir a este grupo de jóvenes granadinos que han irrumpido en la escena musical del pop, conquistando rápidamente una cota de éxito envidiable. «Calle del agua» es una *rara avis* en el actual pop-rock, por el misterio de su estética *naïf*, capaz de despertar la sensibilidad de cualquier tipo de público, incluso en un ámbito tan propenso a la bazofia como los *40 principales*.

Aunque su imagen de marca le viene sin duda de la hermosa voz de las hermanas Carmona, las composiciones son colectivas (esto incluye a los miembros «en la sombra»: Álvaro García y Toni Caballero). Curiosamente para un grupo primerizo, no hay productor artístico, aunque la experiencia de dos músicos tan brillantes como Pablo Padilla (guitarra eléctrica) y Manuel Morales (vientos y arreglos) ha hecho que la grabación sea aun así llamativamente profesional. Al igual que ocurrió en su día con las canciones de Serrat, reaparece la ilusión de que la popularidad no es necesariamente esclava de la comercialidad borreguil, ni de los *lobbies* ideológicos, y la sinceridad artística personal puede sacudir de vez en cuando la barrera de las modas. Aunque les quedan todavía algunos ecos demagógicos heredados de sus maestros (un mal maestro es un accidente que le ocurre a cualquiera), el verdadero blanco de la *protesta* de Alendra es quizá la vulgaridad del mundo en que aterrizó su generación, y el grisáceo horizonte de una adolescencia artificialmente prolongada más allá de la treintena en el ghetto del botellón. El menor rastro de sensibilidad suena entonces a herejía, como *Este enero sin tí*, la pequeña obra maestra con la que termina el disco. ■



LAPIDO.
En otro tiempo, en otro lugar.
 Pentatonia discos

Cuando se cumple el décimo aniversario del concierto de despedida del grupo 091, el que fuera autor de casi todo su material mantiene el legado de la gran banda en pie, y como entonces contra todo y contra casi todos. Tres discos y medio en este tiempo no es mucho para el vertiginoso ritmo habitual del mundo del disco. Una escasa producción que nos dice tanto de los problemas de dar salida a un disco no convencional como del estricto proceso de selección y de la autoexigencia a las que se somete su autor (está lo que debe y no sobra nada, acaso uno desearía más). José Ignacio ha vuelto a lograrlo, y, aunque no todos quieran enterarse, este trabajo sí parece estar teniendo por primera vez el eco que merecen el esfuerzo (y los pagarés) invertidos, afortunadamente para él y para la historia del rock de este país.

Lapido es un secreto a voces, pero secreto a fin de cuentas. Quiera «*el dios de la luz eléctrica*» que las voces aumenten y el clamor sea suficiente para que su autor no tenga la tentación de colgar la Gibson. Discos como éste son los que a uno le alientan las ganas de seguir escuchando música. Una tabla de salvación que flota entre toda la nadería del pensamiento musical obligatorio que nos ahoga hasta la asfixia. Fiel a su concepto del *rock and roll* e imperturbable en sus formas sonoras, José Ignacio Lapido acaricia el oído de sus oyentes con una nueva entrega de sus poemas musicados, o viceversa.

A estas alturas el guitarrista y compositor granadino no va a vestirse de traje de luces para intentar llamar la atención. Desde el primer acorde encontramos ese sonido de guitarras que le es tan suyo. Y ese mundo de personajes al borde de conseguir la nada al que el tiempo ha suministrado más munición de decepciones y la ironía ácida para sobrellevarlas. Historias en esa primera persona que tienen la virtud de llegar a ser plural, cuyo narrador avisa, amargo y escarmentado de que, contra todo pronóstico, no todo está perdido: «*canciones de flores y alambre de espinos*» según el propio autor. Y todo con esa habilidad suya de domador de palabras e imágenes que ilustran estampas violáceas con una banda sonora crepuscular de guitarras aún no vencidas. De este disco se ha dicho que podía «*venderse como un libro*» y uno lo suscribe. Hágase un favor, búsquelo, escúchelo y compruebe que todavía hay discos y artistas que pueden llegar a emocionar. Y mucho. ■ **Juan Jesús García**



Sagaces juegos desde el Sacromonte

Ignacio Gómez de Liaño
Los juegos del Sacromonte (ed. facsímil, 1975)
 Universidad de Granada. Granada, 2005.

José Fernández Dougnac

La dilatada trayectoria de «Archivum» se enriquece, como prueba una vez más del buen criterio de sus responsables, con esta obra juvenil del profesor de Filosofía, novelista y ensayista, Ignacio Gómez de Liaño. Publicados en 1975, dentro de aquella excelente *Biblioteca de visionarios, alucinados y heterodoxos* de la siempre recordada Editora Nacional, *Los juegos del Sacromonte* acrecientan la veta ilipulitana que salpica la colección universitaria granadina. La eficacia de tan sencilla fórmula editorial nos ofrece un esmerado facsímil que respeta hasta las erratas (alguna tan jugosa como la que se desliza en la nota explicativa de la portada) y cuyo contenido se enmarca mediante dos impecables estudios prologales a cargo de los profesores Manuel Barrios Aguilera, en la vertiente histórica, y César García Álvarez, en la filosófica.

A partir de un decido antiacademicismo, Gómez de Liaño urdió un fino entramado que se generaba desde y a partir de los falsos cronicones granadinos. Pero aún hoy destaca, sobre todo, por no ser un discurso histórico o filosófico únicamente, sino poético, mítico, críticoliterario y artístico. Por esta acumulación de niveles, no podemos afirmar que el autor, en sentido estricto, realizara una investigación histórica desde una perspectiva empírica o pragmática, sino que especuló audazmente, a partir de distintas disciplinas, sobre variados asuntos que, pese a su aparente disparidad, interrelacionaba entre sí con impecable sagacidad y ajustada base documental. Y evidentemente acertó: «Esta es la Alberca de las Especulaciones. Arroja a ella. Y deja que tus aguas te aneguen por entero». Por su densidad y por su poliédrico perfil, nos reencontramos, pues, con otro formidable libro de plomo que, como sus lejanos antecesores, ha sido asimismo desenterrado y recuperado, con no poco acierto, de la caverna del olvido.

La división en doces estancias (que no capítulos) nos somete a un fascinante itinerario que pone a prueba nuestra sagacidad lectora y (por qué no) también nuestra paciencia. Liaño sabe cogernos de la mano y guiarnos justo hasta el punto que desea. Y una vez allí, de pronto, nos desampara para que recorramos, en la soledad de la lectura, perplejos, atónitos, ciertas parcelas del libro. Como se desprende del propio título, uno de los ejes fundamentales es el descubrimiento de los falsos cronicones sacromontanos y el maravilloso prelude de la Torre Turpiana. En este sentido, sigue teniendo interés el sintético recorrido sobre los acontecimientos, así como el papel del arzobispo Pedro de Castro, el de los dos falsarios (los moriscos Alonso del Castillo y Manuel de Luna), las sospechas iniciales de Luis de Mármol o el detallado cuadro de la representación con la que la ciudad celebró la calificación de las reliquias en 1600. No olvidemos que, en aquella época, Granada se convulsionó por su propio espejismo. Se consideraba un reino ungido por la providencia, otra urbe eterna, una nueva Jerusalén.

Existen, no obstante, otros aspectos que, a mi juicio, convierten al libro en una de las más interesantes aportaciones sobre el tema sacromontano y que lo mantiene en un excelente nivel dentro del actual panorama de investigación, magníficamente concretado, ordenado y actualizado por Barrios Aguilera en su artículo prologal. Me refiero fundamentalmente a los vínculos que establece Liaño con el ambiente cultural, ideológico e histórico de finales del XVI, en definitiva, con el imaginario de la

época. Si son muy acertadas las relaciones que establece entre el contenido del cofre de la Torre Turpiana y la arraigada creencia en las profecías (no en vano cita el *Tratado de la verdadera y falsa profecía* de Juan de Orozco y Covarrubias, de

1588), no es menos sugestivo el enmarque de las reliquias y los plomos dentro de la tradición medieval del «libro oculto» (piénsese en *Ensis Pauli* de Pablo de Heredia o en el *Apocalipsis nova* atribuido al Bienaventurado Amadeo, ambos del siglo XV). La tesis sobre la utilización de la palabra, a través de los jofores, como sibilina arma en la rebelión de las Alpujarras no sólo resulta impecable como anticipo de las invenciones sino que refuerza la autoría morisca, certidumbre comúnmente aceptada desde Godoy y Alcántara hasta los estudios de Darío Cabanelas. Sin embargo, el autor, aunque sea de soslayo y en nota a pie de página, no deja de mirar hacia los hombres de iglesia (algunos de ellos de origen morisco). Y aquí vuelve a hacer gala de su impecable heterodoxia. La insinuación de que el clero granadino fuera «fautor» o «coautor» del evento evidentemente no deja de ser una hipótesis, una mera «conjetura no imposible», que se desprende de estos jugosos «juegos», pues no existen hoy por hoy pruebas concluyentes ni tan siquiera datos al respecto. Sin embargo, sigue llamando poderosamente la atención, por un lado, que el aparato tridentino granatense, regido por el omnímodo arzobispo Castro, se adueñara e instrumentalizara con tanta facilidad y desenvoltura todo el maravilloso artefacto de las invenciones (por muchas huellas islámicas que encerrara); y por otro, la sutil trama teológica que se desgrana del contenido de las mismas y, sobre todo, no deja de ser admirable cómo se enlazan, entre sí y sin estridencias, dos temas tradicionales (el patronazgo de Santiago Apóstol y la Inmaculada Concepción de María) que, por aquel tiempo, estaban concentrando, por diversos factores, un especial interés, y cuya controversia iría redoblando pasión y virulencia, entre otras cosas, por la llegada de Castro a la sede hispalense (1610).

Todo el fenómeno de los plomos, obviamente, es inseparable de lo que Liaño llama la fantasmagoría de «la ficción de la España Imperial y Católica», dominada por la imagen de Santiago Matamoros, y en la que la guerra, desde la Edad Media, «no era una guerra de religión, sino que la religión era la ficción que daba sentido a la guerra». Por ello, los plomos se elevan como una ficción dentro de otra ficción colectiva, una estancia dentro de otra estancia histórica, igual que sucede con otra de las grandes invenciones áureas: el Quijote, producto de la compleja visión barroca de la realidad, lo mismo que la negrura tridentina de la Corte de los Austrias es consustancial a la paleta de Velázquez. Ambos, los plomos y el Quijote, son «asunto de libros». Si los primeros aparecen como «escrituras que, haciendo de su destino desatino, se saltaron a vivir y a impregnar el mundo con su vida», el Quijote, esto es, «el caballero de los libros», no sería nadie sin los libros, «pero sin él, a su vez, los libros de la caballería serían acaso letra muerta». La fantasía cervantina, igual que sucede con las sacromontanas, se mira a sí misma «como encarnación de escrituras, como encarnación de la palabra».

Sin embargo, ya advertí al comienzo que estos juegos son mucho más que todo esto. Entre otras cosas, porque terminan cristalizándose en un denso opúsculo sobre



la Verdad, sobre la ficción de la verdad o sobre la verdad de la ficción. Y desde aquí avistamos la profunda coherencia de estas páginas. Para ello, Liaño recurre, sin prejuicios, a una reinterpretación, o mejor, a una sagaz inversión del mito de la caverna de Platón, hasta concluir (y espero que se me disculpe la simplificación que conlleva esta reseña) que el mundo de las sombras, «el mundo de la caverna tenía la perfección del mundo solar». Y por eso, la senda de la verdad, y acaso también de la sabiduría, está presidida siempre por la dialéctica entre «oscurecer lo claro y aclarar lo oscuro». En definitiva, el haber arrebatado de la caverna los juegos de Gómez de Liaño ha sido bastante más que un acierto. Y en estos tiempos que corren dominados por la petulancia de triunfantes modelos canónicos, reencontrarse con estas páginas supone una necesaria bocanada de aire fresco, proveniente (no lo olvidemos) de un cada vez más lejano 1975. ■

A través del Edén se fueron solos

John Milton
El paraíso perdido
Edición bilingüe
Abada editores. Madrid, 2005.

José Miguel Gómez Acosta

El paraíso perdido de Milton es, sin duda, la acertada labor de traducción a cargo de Enrique López Castellón. El exquisito clásico inglés presenta, en esta edición bilingüe, la perfecta musicalidad de su forma original (que en ocasiones sobrepasa la belleza del propio contenido) al lado de una esmerada versión en español. La complejidad de este tipo de traducciones queda patente si atendemos a otros ejemplos que circulan desde hace tiempo entre nosotros, aunque en el caso que nos ocupa, López Castellón se enfrenta al problema (prácticamente irresoluble) de verter versos de un idioma a otro saliendo más que airoso del desafío. Por suerte, Milton escribió su obra con una métrica de enorme precisión pero carente de rima, hecho que aligera en parte la tarea de seguir siendo fiel a la forma y contenido originales de *Paradise Lost*. Como bien se argumenta en el prólogo, esta ausencia de rima es una decisión no sólo estética y literaria, sino también política, ya que alude a momentos de la República clásica frente a la monarquía, la *libertad antigua* del verso libre. El endecasílabo elegido para la traducción española posee una sonoridad clásica que ayuda enormemente a recrear la atmósfera propicia, es decir, el tono del poema. Sucumbe, sin embargo, al menor de los males, el aumento de los versos originales de 10.565 a 13.663, en aras de una clara comprensión semántica del rico imaginario miltiano. El precario equilibrio entre significado y expresión que asalta toda traducción, no queda en ningún modo traicionado, ya que la forma y contenido de la versión española han logrado una alta cota de rigurosa fidelidad. Como ejercicio metaliterario, es apasionante seguir la aventura de la traducción cotejando, en una lectura paralela, original y versión, al mismo tiempo que nos adentramos en la historia de la caída, de la pérdida humana del Paraíso. El crisol de relatos bíblicos con ecos de mitologías grecolatinas y visiones de ultratumba espectrales, se unen a un inusitado vigor en el lenguaje y a una métrica de resonancias clásicas (Ovidio, Virgilio) para dar lugar a un relato poético capaz de ser leído, como toda gran obra, en múltiples niveles de sig-

«De la mano los dos, con paso incierto, / a través del Edén se fueron solos.» [They, hand in hand, with wandering steps and show, Through Eden took their solitary way.] Si hay algo que destacar en esta soberbia edición de

nificación. Todo ello acompañado por una erudición geográfica, histórica, botánica, astronómica, y teológica que convierten al poema de Milton en una suerte de breve enciclopedia universal del ser humano desde un punto de vista religioso. Todas las interpretaciones de *Paradise Lost* a lo largo del tiempo (desde una ortodoxia moralizante, hasta la que muestra los oscuros rincones de un poeta que es capaz de armar un colosal monólogo para Satán) confluyen en una lectura contemporánea casi psicológica del ser humano, donde la quiebra de la armonía individual retrata el conflicto interior de todo hombre: la pérdida como algo inevitable e irreparable.

La presente edición cuenta además con un excelente estudio introductorio y bibliográfico, así como con una cuidada cronología que permite enmarcar a Milton y a su obra en el escenario general de su tiempo. Por esto y, en mayor medida, por todo lo anterior, la edición de López Castellón está llamada a ser un punto de referencia clave para acercarse al *Paraíso perdido* de John Milton. ■

Escribía Rafael Montesinos (Sevilla, 1920 - Madrid, 2005), en el prólogo de *Bécquer. Biografía e imagen*, que la idea de este álbum biográfico le vino en 1960 y que en su redac-

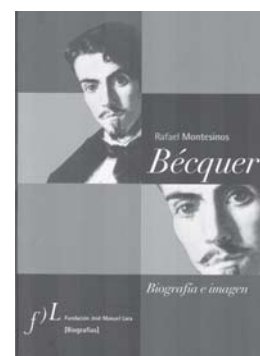
Vida y obra de Bécquer

Rafael Montesinos
Bécquer: biografía e imagen
Fundación José Manuel Lara. Sevilla, 2005.

José Abad

ción (o composición) invirtió los cuatro años siguientes, entre 1960 y 1963; el libro ahora reeditado, un clásico de la exégesis becqueriana, vería la luz en 1977. La primera parte, titulada «Sueño y realidad de Bécquer», es una biografía poético-crítica del autor de las *Rimas* y *Lejendas*; Rafael Montesinos, también poeta, también sevillano, expone lo que de la vida de Gustavo Adolfo Bécquer puede afirmarse según un concienzudo análisis de su obra y de otros testimonios de la época, concediéndose sólo alguna que otra escapada poética, como cuando escribe: «Es muy posible que las primeras rimas coincidieran en el alma del poeta con las primeras miradas de Julia Espín (es más: casi nos atrevemos a asegurarlo)». No se trata de decir mucho sobre Bécquer, sino que lo que se diga esté fundamentado. O así. El biógrafo parte de una duda razonable: ¿hasta dónde puede llegarse con una biografía mínimamente seria si ya el biografiado se reconocía incapaz de discernir entre lo vivido y lo soñado?

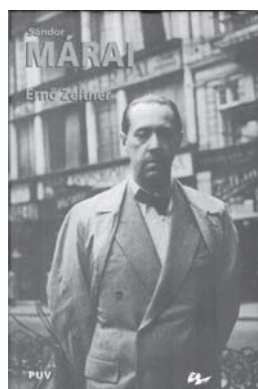
El acercamiento al hombre pasa por un recuento de las mujeres que le soliviantaron el ánimo: la ya mencionada Julia Espín, y quizás su hermana Josefina, Julia Cabrera, su novia de juventud, Casta Esteban, su señora esposa, dos muchachitas toledanas, una de ellas posiblemente novicia... Que no se vea indiscreción en esto. Bécquer fue un tipo enamorado, reincidente, mujeriego a la manera platónica, que gustaba dejarse encandilar por unos ojos bonitos, sin importarle el color, en lo que demostraba su calidad de poeta y de hombre; y sus muchos versos de amor adquieren una luz singular al saberse la trama que los trenzó, por descontado. Si la imagen de un Bécquer más amante que amado debe mantenerse tal cual, Montesinos combate por contra otros tópicos del imaginario romántico, como la extrema pobreza en que vivió cuando llegó a Madrid (pasó apreturas, no miseria, dice) o como la áurea enfermedad que se lo llevaría a la tumba. Cierta tradición había hablado de tuberculosis: ¿Se podía pedir más? Poeta y tuberculoso, todo en uno... Rafael Montesinos, con documentos en la mano, el certificado de defunción sin ir más lejos, demuestra que no hay diagnóstico definitiva sobre el tema.





Menos interés tienen, para mí, las argumentaciones que quieren dejar en buen lugar el catolicismo o el sevillanismo de Bécquer. En estos puntos pesa más la apología que el recto análisis. En virtud de algunos interrogantes suyos: «¿Vuelve el polvo al polvo? / ¿Vuela el alma al cielo?» (Rima LXXIII), se había dudado de la fortaleza de su fe y Montesinos se parte el pecho para mostrárnoslo como creyente devotísimo. Asimismo, me parece un tanto provinciana la reivindicación de que el poeta, aunque se largase a Madrid, se llevó a Sevilla en el corazón o que la sangre de Sevilla corría por las venas de su poesía, toda esa cantinela; Rafael Montesinos, aquí, se limita a barrer para casa. En cambio, no sé por dónde coger su defensa de que Bécquer tenía dotes de médium; el biógrafo subraya que el poeta poseía «desde el punto de vista de la moderna parapsicología [sic], una gran capacidad para las percepciones extrasensoriales» (p. 88). También son un poquitín incómodos algunos requiebros de lector apasionado como cuando Montesinos llama al poeta «mi Bécquer» o lo presenta como «la figura más milagrosa de nuestra poesía». No sé si el apasionamiento bastaría para explicar esas malas pasadas.

La segunda parte del libro no tiene desperdicio. Se titula «Vida de Bécquer contada por él mismo y sus contemporáneos» y reúne un precioso material documental que va desde una copia del acta bautismal del poeta hasta fotografías del traslado de los restos mortales de Gustavo Adolfo Bécquer y su hermano Valeriano a Sevilla en 1913. De por medio, numerosos retratos y relatos de todos cuantos significaron algo para el biografiado, dibujos de su adolescencia, sueltos de un diario inconcluso, páginas de los periódicos en que colaboró, etc. Completa el volumen una concienzuda cronología sobre la vida y la obra de Bécquer. Sin duda, basta y sobra para hacer de éste un libro imprescindible. ■



Genio y figura

Ernő Zeltner
Sándor Márai.
Una vida en imágenes
Universidad de Valencia-Universidad de Granada.
Valencia, 2005

Alicia Toledo

En los últimos años algunas de sus obras en España, encuentra ahora el colofón con la traducción y la publicación de la biografía *Sándor Márai. Una vida en imágenes* de Ernő Zeltner (Publicacions de La Universitat de València y Editorial Universidad de Granada). La vida de Sándor Márai es una más entre las de muchos escritores europeos del siglo XX que se vieron obligados al exilio. La inevitable huida de la patria acabó en algunos casos —también en el de Márai— en un viaje sin retorno hacia América, desde donde continuaron, en la medida posible, su tarea intelectual. Una continuidad que no siempre estaba garantizada, ya que el exilio supuso una amarga experiencia y, para algunos, un trauma insuperable. Para Márai que consideraba que «donde no hay nación húngara, no hay literatura húngara», su trabajo en el exilio no era más que «una huida, un autoengaño, un matar el tiempo», según dejó anotado en su diario. No obstante, Márai reconoció en más de una ocasión la utilidad que para su país tenía el escritor emigrado: «salvar su lengua, dar a conocer mejor en el mundo su país y su pue-

blo. Desmontar los prejuicios existentes respecto a Hungría y sus gentes». También podía funcionar este razonamiento en el sentido inverso, pues la mentalidad del intelectual europeo albergaba —y aún es así— algunos reparos hacia la vida fuera del viejo continente, donde a duras penas uno dejaba de considerarse extranjero a causa de la gran barrera de orgullo que significaba la tradición europea. En este sentido apuntan algunos de los mordaces comentarios de Márai en *El viento sopla del Oeste*, un libro de anotaciones sobre un viaje por los Estados Unidos: «La declaración del impuesto de la renta es aquí una especie de diploma, semejante a la carta de nobleza en Europa». Y aún así, la inquietud literaria constituía para estos literatos exiliados un *modus vivendi* y una razón de ser; no dejaban de leer y de escribir cada vez que tenían un minuto libre y, a pesar de las posibles reticencias, la toma de contacto con la oferta cultural del país que les acogía era inevitable.

Para Márai la experiencia del exilio fue doble. Primero, el exilio interior en la Hungría natal, tras decidir silenciar su pluma durante la ocupación nazi a modo de protesta que, habida cuenta de su popularidad como periodista, causó un gran impacto social. Y una vez la guerra finalizada y liberados de la ignominia, la presencia soviética, que era cada vez mayor y más tangible en Europa del Este, fue insostenible para este escritor de raíces burguesas cuyo sistema de valores se desmoronaba. Finalmente, la decisión de emigrar fue una cuestión ineludible. Márai tuvo que admitir, no sin amargura, que en una Hungría no burguesa ya no había sitio para él como escritor y, aun así, no dejó de reconocer que «por muy terrible que pueda llegar a ser, este mundo —refiriéndose al comunismo— está más cerca del mío que el de hace cuatro años, cuando imperaba la locura fascista».

Finalmente instalado en Estados Unidos desde 1952 y hasta el ocaso de sus días, en todos estos años jamás osó reconocer abiertamente la profunda nostalgia que hacia su país había sufrido en silencio. Se negó a volver y a aceptar las propuestas de desagravio que le llegaban desde Hungría, porque como explica Ernő Zeltner: «Márai tenía la sensación que pretendían convertirlo en un monumento». ■

El destacado papel de la Dra. Amelina Correa Ramón, profesora del Departamento de Literatura de la Universidad de Granada, como rigurosa recuperadora de la literatura modernista es de sobra

conocido por todos los estudiosos de la materia. No en vano es autora de estudios tan notables como *Alejandro Sawa y el naturalismo literario*, (1993); *Melchor Almagro Sanmartín. Noticia de una ausencia*, (2001) y los dos valiosos volúmenes (el primero un diccionario y el segundo una antología) dedicados específicamente a *Poetas andaluces en la órbita del Modernismo* (2001 y 2004), todas ellas obras de referencia para comprender mejor la estética de dicho movimiento.

En esta misma línea de trabajo, Correa Ramón ha publicado una antología con un interesante estudio preliminar sobre el poeta de origen granadino Antonio de Zayas Beaumont, duque de Amalfi (1871-1941), uno de los autores ya recogidos por la profesora granadina en el diccionario de escritores modernistas andaluces al que

Una recuperación necesaria

Antonio Zayas
Obra poética.

Fundación José Manuel Lara. Sevilla, 2005.

Remedios García Sánchez

ya hemos aludido, pero cuya obra resulta merecedora de una revisión más exhaustiva.

El libro se estructura en dos partes fundamentales, la 'Introducción' –subdividida en un completo estudio biográfico y otro sobre su trayectoria literaria, imbricada en el movimiento modernista dentro del parnasianismo en los primeros años y posteriormente– y la cuidada selección de poemas.

De Zayas Beaumont, aristócrata y diplomático de carrera que ocupó diversos destinos, fue además uno de los abanderados del nuevo movimiento cultural, de esta nueva «sensibilidad que se sentía y se quería diferente», tal y como escribe Lily Litvak en su obra *España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo* (1990, p. 15). Tras su primera obra, *Poesías*, publicada en 1892 y que Amelina Correa define como «un conjunto de composiciones de retórica decimonónica al uso, influido por Gaspar Núñez de Arce, José Zorrilla y un romanticismo ciertamente trasnochado» (pp. 18-19), Antonio de Zayas, en unión de sus amigos los hermanos Machado y de Villaespesa entre otros, se incorpora, a partir de 1902, al grupo «que promueve la buena nueva del modernismo» (p. 21) y participa en las múltiples empresas culturales del movimiento.

En esa línea estética se insertan sus nuevas obras *Joyeles bizantinos* y *Retratos antiguos* (ambas de 1902 y utilizando el soneto), «inscritas claramente en la estela del parnasianismo» (p. 22), movimiento de origen francés del que fue el máximo exponente en la España de la época. De dicha corriente, expone Amelina Correa, que es «una reacción formal contra la retórica excesiva del romanticismo tardío [...] Los escritores parnasianos ensalzarán preferentemente 'lo racional, la perfección formal, la severidad intelectual, la corrección expresiva'. El ideal de belleza promoverá una poesía de gran plasticidad y esteticismo objetivado, que encuentra su sentido en sí misma» (p. 51).

Tal vez por esta visión del quehacer literario, a principios del siglo XX desarrolla una entrañable amistad con el ya anciano Juan Valera, autor al que profesaba una gran admiración y respeto; es al prestigioso autor cordobés al que le dedica *Retratos antiguos* «con una extensa 'Carta-prólogo' en la que se dirige a él como 'Ilustre y querido maestro', mientras parece manifestar su cercanía ideológica en cuanto a la preferencia estética del arte por el arte, común en ambos escritores» (p. 25). Posteriormente publicó *Paisajes* (1903) y *Noches blancas* (1905); a partir de este último poemario, De Zayas se va desligando progresivamente del modernismo y adscribiéndose al grupo de autores que cultivaban «una Musa inspirada en los valores patrios y religiosos» (p. 74). Clara muestra de esta nueva manera de percibir la realidad son *Epinicios* (1912) –recopilación de poemas de circunstancias y dedicatorias–, *Plus Ultra* (1924) –de «exaltación de los valores patrios» (p. 40)–, *Epinicios. Segunda serie* (1926) y *Ante el Altar y en la Lid* (1942), entre otras. El modernismo en este De Zayas defensor del nacionalismo ultra católico «ha quedado reducido a una mera cuestión de procedimientos» (p. 80).

Tras la 'Introducción' y antes de la selección de poemas incluye Correa Ramón una exhaustiva bibliografía, tanto de los poemarios del autor como de la repercusión de su obra en artículos y estudios posteriores. Finaliza la antóloga con una selección de poemas de las diversas obras del autor que, si bien no aporta a la Historia de la Literatura composiciones de alto nivel (no se puede considerar a Antonio de Zayas un excelso poeta y así lo entiende la antóloga), sí tiene interés por su perfección formal y el rigor estructural de sus poemas, aparte de para comprender mejor la literatura de la época. Es por lo tanto éste un rescate necesario, oportuno, hecho siempre con el cuidado, el rigor y la seriedad que caracterizan el resto de trabajos de la Dra. Amelina Correa Ramón.

La ocupación de Traverso en torno al judaísmo centro-europeo es ya larga, en una carrera académica fulgurante, y de la que por suerte tenemos muchos de sus principales títulos en nuestro idioma gracias a un es-

fuerzo editorial que, como en este caso, es verdaderamente feliz. El esfuerzo de Enzo Traverso se ha centrado en figuras de la *intelligentsia* europea en tiempo de entreguerras, la recepción del Holocausto por los intelectuales, las raíces de la violencia en el totalitario estado hitleriano o la ambigua –y en más de una ocasión, desafortunada y abiertamente catastrófica– respuesta desde posiciones de izquierda a los fenómenos antisemitas. Un poco de todo esto y aun más podemos encontrar en este volumen que examina las difíciles relaciones entre la comunidad judía y los gentiles alemanes desde el siglo XVIII hasta el ascenso de Hitler, es decir, desde el movimiento de la Ilustración judía o *Haskalah* iniciado por Moses Mendelssohn hasta llegar a la convulsa Alemania de Weimar.

Traverso plantea ya en el inicio de una manera clara sus intenciones: no hacer un estudio exhaustivo de la historia de los judíos en Alemania, sino tomar una serie de casos destacados en los que se pondría de relieve esa particular relación que se establece entre el intelectual judío y la cultura alemana, sin dejar de tener en cuenta que esa supuesta simbiosis –esto es, la asociación duradera de dos organismos con provecho recíproco– no se produjo en realidad nunca dentro de la Europa germanoparlante. Todo ese universo, idealizado en la visión que ofrecen muchos historiadores, resultó de la secularización del espíritu judío y su apropiación de la cultura alemana, y la forma que tomó fue la de un monólogo casi siempre interno, sin interlocutores dispuestos a dialogar y a acogerlos en tanto que judíos. El autor suscribe de este modo las tesis de Hannah Arendt o Gershom Scholem: para la primera la judeidad dentro de la población alemana se movió siempre en la más radical exclusión, y para el segundo el proceso entero de la asimilación significó una siniestra y trágica ilusión para el pueblo judío. Curiosamente esta situación sólo fue de hecho posible en la Europa Central, por las características propias de la existencia judía frente a otras regiones. Así, en la Península Ibérica los judíos habían sido expulsados completamente a principios del siglo XVI; en Francia, tras 1789 se concedió la ciudadanía a los judíos, haciéndolos miembros de pleno derecho de la nación; en Europa Oriental las comunidades judías habían vivido en un aislamiento secular, por lo que el proceso de asimilación fue marginal, ya que fácticamente casi no se planteó. Sólo en Alemania y Austria surgió el problema de la asimilación a dos bandas: desde la administración civil y por parte de las comunidades semitas, lo que condujo a un proceso que presentó prácticamente en todo momento las contradicciones más desgarradoras. La integración de la judeidad en el seno de la germanidad se vio truncada en su etapa inicial, pues ya a mediados del siglo XIX, cuando los judíos seguían siendo los principales representantes de la Ilustración, la cultura alemana oficial empezaba a aglutinarse alrededor del mito del *Volk* germánico.

Es curioso comprobar cómo la integración de la comunidad judía en Alemania tiene las características de una superación –y supresión, es decir, una auténtica *Aufhebung* en sentido hegeliano– de la particularidad judía que justamente define a esa comunidad, y no sólo desde las autoridades estatales sino, y esto es más sor-

Las razones de un fracaso histórico

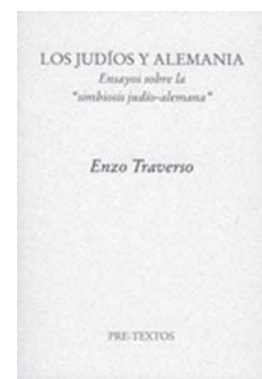
Enzo Traverso

Los judíos y Alemania.

Ensayos sobre la «simbiosis judío-alemana».

Pretextos. Valencia, 2005.

Antonio Pérez





.../...

prendente, desde ciertos sectores judíos, como es el caso de la exégesis racionalista que en el siglo XIX practica el movimiento *Wissenschaft des Judentums*. Aún así, a mediados del siglo se conforma el antisemitismo en tanto *corpus* teórico, con la novela de Gustav Freytag *Soll und Haben* o los escritos de Heinrich von Treitschke y Richard Wagner, y ya en el siglo XX, momento de consolidación del sionismo en sus muy diversas variantes, son pocos los judíos que tienen fe en el proceso de asimilación.

A partir de aquí, Traverso hace el repaso de las figuras más importantes en el fracasado intento de asimilación, centrándose en las caracterizaciones clásicas del judío como paria y como *parvenu*, y entremedias, le dedica un capítulo entero al auténtico faro de la judeidad centroeuropea: Joseph Roth. La obra se completa con una sinóptica tabla cronológica, y una bibliografía escogida, de la que hay que lamentar, sin embargo, que no indique si hay traducción castellana en los casos en que esté disponible.

Al hilo de la obra que nos ocupa, creemos que habría que señalar también la feliz reedición de un clásico sobre el judaísmo en nuestra lengua: se trata del libro introductorio de Uriel Macías y Helena Romero *Los judíos de Europa* (Madrid, Alianza Editorial, 2005). Esta obra de síntesis que resume la historia, la vida y la cultura judías desde la Antigüedad al Holocausto vio la luz hace ya unos años en una edición de Akal, sensiblemente más cara – pero también más cuidada, especialmente en lo referente a las láminas que ilustran el volumen. En esta edición de 2005 se ha eliminado el copioso aparato de notas, integrado al grueso del texto, y lo más destacable, se ha puesto al alcance de un público mucho más amplio. Como afirma Macías al comienzo del libro, escribir un libro sobre los judíos europeos no es una tarea sencilla. Él, sin embargo, lo consigue, y hay que felicitarle por ello. ■

Tesoros del Quijote

Jesús Cantera Ortiz de Urbina,
Julia Sevilla Muñoz y Manuel Sevilla Muñoz
Refranes, otras paremias y
fraseologismos en *Don Quijote*
de *La Mancha*
Cersa, Madrid, 2005.

Marina Moreno Lorenzo

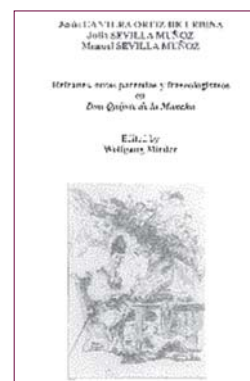
La obra que vamos a comentar se une a la pléyade de publicaciones auspiciadas por la celebración del cuarto centenario del *Quijote* y constituye a la vez un homenaje al hispanista y paremiólogo francés Louis Combet, fallecido en enero del 2004. Escrita en colaboración por Jesús Cantera Ortiz de Urbina, catedrático emérito de la Universidad Complutense de Madrid, Julia Muñoz Sevilla, directora de la revista *Paremia* desde su creación y Manuel Sevilla Muñoz, doctor en Ciencias de la Educación, aborda el estudio de la lengua cervantina desde el punto de vista del uso de clichés y frases hechas. Es claro que la utilización de estos recursos ha llamado desde el principio la atención de múltiples estudiosos como Martín de Riquer, por citar a alguno, pero lo novedoso de este trabajo estriba en la sistematización y lo exhaustivo del análisis.

El libro se divide en dos partes. La primera, a cargo de los hermanos Sevilla, abarca el estudio de los refranes y otras paremias. Comienza estableciendo una tipología que distingue entre paremias populares o clásicas –las más numerosas y entre las que se encuentran refranes,

dialogismos, wellerismos, frases y expresiones proverbiales– y paremias cultas –máximas y sentencias–. A continuación se realiza un análisis cuantitativo por medio de tablas que detallan su aparición por capítulos y personajes, lo que permitirá llegar a varias conclusiones. No nos sorprende que sea Sancho el campeón de los usos refraneros, pero también don Quijote se contagia de la afición y está dispuesto a meter *las manos hasta los codos* en el saco de los tesoros sapienciales. Lo mismo el ventero que la duquesa, la sobrina que Sanchica, se sirven de tan atractivo acervo y hasta el propio narrador aporta de vez en cuando su grano a tan sabrosa molienda. Las funciones de las paremias son múltiples y se clasifican en argumentativas, caracterizadoras, protectoras, lúdicas y humorísticas. Finalmente se observa un claro aumento en el uso de tales expresiones al cuantizar la segunda parte del *Quijote*, tanto en cifras absolutas como en los porcentajes relativos. Sin embargo no se tiene en cuenta la desaparición de las historias intercaladas en esta segunda parte, lo que a mi juicio tiene que influir ya que siendo muchas de ellas de carácter idealista –como por ejemplo la del cautivo–, parece lógico que en ellas aparezcan menos expresiones castizas y populares. El entramado de la segunda parte entrelaza en el mismo plano a todos los personajes y esto se refleja también, y como no podía ser de otra manera, en el lenguaje.

La aportación del doctor Cantera se ocupa del corpus fraseológico, organizándolo en cinco secciones. La primera y más extensa se centra en las paremias clásicas que se ordenan alfabéticamente consignando capítulos y personajes así como las variantes. Se nos remite cuando es posible al DRAE u otros diccionarios de autoridades, a los comentarios de otros estudiosos y a obras literarias como *La Celestina*. Cuando se considera necesario para comprender mejor el significado, se nos sitúa detalladamente en el contexto que enmarca la paremia (vid. por ejemplo *Vendrán por lana y volverán trasquilados* o *No hay padre ni madre a quien sus hijos parezcan feos*). Las tres secciones centrales recogen máximas y sentencias, frases hechas, expresiones, locuciones, modismos, idiotismos, saludos, exclamaciones y juramentos. La quinta y última aborda los latinismos con mayor detalle ya que como se explica en la introducción, razones de urgencia editorial los han dejado fuera del estudio preliminar. Comienza por buscar una justificación de su uso en el prólogo del *Quijote*, cuya lectura constituye dicho sea de paso otra prueba, y no pequeña, entre las mil que demuestran y refuerzan la rabiosa actualidad de la más universal de nuestras novelas. En él se dice que *con estos latinicos y otros tales os tendrán siquiera por gramático, que el serlo no es poca honra y provecho el día de hoy*. Cervantes, entre bromas y veras como tiene por costumbre, aprovecha para reivindicar su cultura a la vez que se ríe de los que hacen excesivos alardes de ella. A continuación se enumeran, ubican y explican todos los latinismos de la obra, incluidos los que aparecen en los apócrifos versos de los académicos de Argamasilla.

En resumen, un trabajo especialmente útil para la consulta que pasa a formar parte del inmenso jardín de estudios cervantinos que no deja de crecer en torno al singular monumento que Miguel de Cervantes nos legó. ■



Sobre la Real Chancillería

Juan Martínez de Lozano
Práctica de la Real Chancillería
de Granada. Ed. José Antonio López Nevot.
Comares. Granada, 2005

Fernando de Villena

Tengo a gala confesar que José Antonio López Nevot es uno de mis mejores amigos desde los años difíciles del bachillerato en el colegio de los padres Escolapios, y recuerdo, como si los hechos hubieran ocurrido ayer mismo, que su llegada, merced a su ingenio chispeante, a su humor finísimo y a su extrema cordialidad, iluminó, como un rayo de sol meridiano, la oscura monotonía de aquellas aulas grises. Querido por profesores y alumnos, de igual manera recibía parabienes y felicitaciones de los unos, que nos ayudaba a los otros con los deberes o en los exámenes.

Ya en aquellos años despertó su vocación por la Historia y no fueron pocas las tardes en que, tras finalizar las clases, lo acompañé a la encantadora biblioteca pública que aún se alza en la ribera del Genil donde, con precoz afán de sabiduría, consultaba libros y libros, ora acerca de los antiguos reyes de Polonia, ora sobre los judíos en la Granada medieval...

Dotado excepcionalmente para las más diversas artes y disciplinas, en 1980, en la barcelonesa editorial «Ámbito Literario», aparecía su libro de poemas «Artífice de islas», decidida apuesta por la belleza, libro innovador y lleno de imágenes atrevidas.

Paralelamente se entregaba a la pintura y cuadros suyos fueron colgados en diversas exposiciones, cuando no sirvieron para ilustrar las portadas de bastantes libros de poesía, como es el caso de los publicados por la granadina colección «Ánade».

Y todo ello sin descuidar sus estudios jurídicos, pues pronto, finalizada su carrera, entra en el departamento de Historia del Derecho y en pocos años da fin a su doctorado. Catedrático, primero en la universidad de Almería y más recientemente en la de Granada, entre sus numerosas publicaciones destaca el eruditísimo libro, publicado en 1994, que dedicó a «La organización institucional del municipio de Granada durante el siglo XVI (1492-1598)», obra imprescindible para conocer hasta en sus últimos detalles la vida real de nuestra ciudad durante su primer siglo después de la reconquista.

En 1997, en la colección «Túbal» de la malagueña editorial «Aljibe», José Antonio López Nevot publica «Templario y otros relatos», un libro de atmósfera borgiana que agavilla narraciones de carácter histórico llenas de intriga y ornadas con un lenguaje exquisito y de gran plasticidad.

Hoy, en la celebración del V centenario de la Audiencia granadina, José Antonio López Nevot rescata, tanto para lectores especializados en los estudios históricos o en los jurídicos como para cualquier natural de nuestra ciudad deseoso de conocer más detalles de su pasado, el manuscrito «Práctica de la Real Chancillería de Granada», obra escrita hacia mediados del siglo XVII.

José Antonio López Nevot pone de manifiesto que la autoría del texto corresponde al procurador granadino Juan Martínez de Lozano y esboza su biografía. No resulta empresa fácil resucitar una vida de aquella centuria ya tan lejana, pero el investigador lo consigue con verdadera maestría y así Martínez de Lozano aparece ante nuestros ojos como un hombre respetuoso, puntual en sus obligaciones y dispuesto a denunciar todas las irregularidades de los oficiales de la Chancillería, todos los fraudes y corruptelas de escribanos y auxiliares. Nos habla el profesor López Nevot del viaje a Méjico que realizó Juan Martínez de Lozano entre los años 1650 y 1653 y nos explica que la «humilitas» no era en él retórica.

La Granada de la época, religiosa hasta el fanatismo, las festividades, el funcionariado que en torno a la Audiencia se creó, la crueldad terrible de aquellos tiempos... Todo ello se deja entrever en este libro minucioso, exhaustivo.

En su estudio preliminar José Antonio nos habla de la obra, de los modelos seguidos por el autor, de las intenciones del mismo al escribirla. Y la compara con el libro de análogas características que Manuel Fernández de Ayala Aulestia dedicó a la Chancillería de Valladolid.

Explica también el investigador los añadidos que Fernando Iravedra de Paz hizo al manuscrito y, finalmente, acompaña la edición del texto con numerosas notas a pie de página y con los índices onomástico y sistemático.

Ochenta y dos años más tarde de la llegada de la Audiencia a la ciudad, se culmina el palacio de la Real Chancillería. Los escritores y los artistas de la época —según nos cuenta el profesor Emilio Orozco— quedaban asombrados ante su estética que ya anunciaba el Barroco. Así es el caso del joven Góngora, el del antequerano Agustín de Tejada, el de Pedro Rodríguez de Ardila, el del novelista Mateo Alemán... Y la admiración no se detiene, ya en el XVIII, con los versos rotundos de José Antonio Porcel.

Aquellas figuras colosales de la Fotaleza y la Justicia no pudieron menos de suscitar el pasmo de sus contemporáneos, como lo suscitaría —en palabras de Domingo Sánchez Mesa— el hecho de que «los nuevos ritmos y la reiteración de los ejes verticales se contrastan con la policromía de los mármoles de distintos colores. Todo parece estar ya latente y presto a los rompimientos de frontones partidos y de cartelas ovaladas propias del nuevo estilo».

Pensemos que la fachada, obra de Francisco del Castillo, es obra culminada hacia 1587, cuando la estética imperante todavía era el Manierismo.

Hoy, varios siglos adelante, podemos saber mucho más acerca de este gigantesco vargueño, de este soberbio palacio, digo, y sobre todo del funcionamiento de la ingente labor judicial que colmó sus salas, todo ello merced a la obra escrita por Juan Martínez de Lozano y a la edición cuidadísima que acaba de realizar de la misma el profesor López Nevot. ■

«Hay más cosas en el cielo y en la tierra de las que sueñas en tu filosofía», le dice Hamlet a Horacio en la conocida afirmación shakesperiana incluida en el drama homónimo. De igual modo, la consideración

Entre el espíritu y la carne

Angeles Vicente

Lezé

Lengua de Trapo. Madrid, 2005.

Amelina Correa Ramón

de la literatura española de comienzos del siglo XX va tendiendo cada vez en mayor grado a una paulatina superación del horizonte establecido y consagrado por el canon de las historias literarias al uso. Esta amplitud de miras que implica trascender los instituidos *cielo* y *tierra*, aplicada a nuestra literatura de entresiglos, trae consigo la relectura de una fecunda época, con su efervescente panorama cultural y su pléyade de escritores de todo signo y tendencia. A esa tarea lleva años dedicándose, con la eficiente y apasionada vocación que caracteriza a los verdaderos estudiosos de nuestras letras, la profesora de la Universidad Complutense Ángela Ena Bordonada, quien tras varias publicaciones en torno a la pionera literatura femenina de nuestra modernidad, recupera ahora la fas-

.../...

PRÁCTICA DE LA REAL CHANCILLERÍA DE GRANADA. Estudio preliminar y edición del manuscrito 200 de la Real Academia Nacional de Madrid.

José Antonio López Nevot





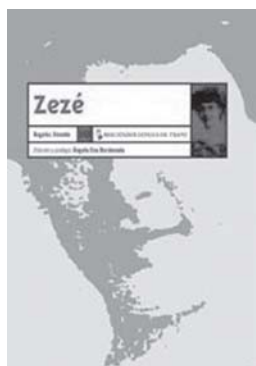
cinante figura de una escritora singular llamada Ángeles Vicente.

Relacionada en diversos grados con autores como Felipe Trigo, Rubén Darío o el decadente Álvaro Retana, Ángeles Vicente emerge de las sombras que parecían contenerla desde hace décadas, de la mano experta y comprensiva de Ángela Ena, quien manifiesta en primer lugar el desconocimiento generalizado de su trayectoria biográfica que dominaba hasta la fecha. Tras un exhaustivo proceso de investigación, la editora de este curioso volumen logra desentrañar varias de las claves vitales y literarias de una autora sugerente por diversos motivos. Como explica Ángela Ena, «Se trata de una escritora con ideas renovadoras que, siguiendo el gran auge que en la época finisecular adquieren las ciencias ocultistas, cultiva el relato espiritista con fuerte crítica social, afrontando, a la vez y sorprendentemente, el episodio erótico» (p. XI).

En la estela de escritoras como Amalia Domingo Soler o Ángeles López de Ayala, Ángeles Vicente se adentra, en efecto, en las doctrinas espiritistas tan en boga desde las últimas décadas del siglo XIX y por las que los artistas e intelectuales modernistas sintieron tanta fascinación. Teniendo en cuenta el auge que éstas alcanzaron en la Argentina de la época, donde transcurrió el decisivo periodo de formación de Ángeles Vicente (quien había nacido en Murcia en 1878), no resulta de extrañar el sesgo trascendental y espiritualista presente en obras como *Sombras. Cuentos psíquicos* (1910). Sin embargo, y tal como Ángela Ena se encarga de resaltar, una de las características más llamativas de la literatura de Vicente es que, frente a otros convencidos defensores del supuesto cientifismo espiritista, la autora de *Zezé* evidencia un consciente «distanciamiento, muy gratificador y modernizante para la calidad de su obra» (p. XXIV).

Pero, además, la producción literaria de Ángeles Vicente llama la atención por lo que supone de avanzada defensa de ideales de progreso y desarrollo social. De esta manera, sostiene la necesidad de que la mujer pueda acceder a la educación en pie de igualdad con el hombre, así como su derecho a un trabajo digno. Del mismo modo, sus obras —comenzando con la propia novela *Zezé*— manifiestan una nueva perspectiva femenina acerca de temas clave como el matrimonio, la maternidad y el amor. Precisamente en línea con este último, la autora aborda muy innovadoramente la tan debatida cuestión de la sexualidad femenina, que plantea de manera abierta y transgresora, hasta el punto de que la novela aquí reseñada constituye, en palabras de su editora, «el primer relato de autoría femenina que presenta experiencias lésbicas en una obra española y uno de los primeros en las literaturas europea y americana» (p. XII).

En conclusión, se puede afirmar que la publicación de esta novela junto con el rescate de su apasionada y apasionante autora no puede sino saludarse como una muy buena noticia, que nos devuelve con aires renovados algunas de las páginas más modernas y sorprendentes de nuestra literatura finisecular. ■



Siempre quedan en los márgenes hacedores de la heterodoxia que con su canto y su imaginación semejan atisbar el sendero apacible de las fáciles clasificaciones. A la hora de compartir a los poetas españoles desde los novísimos (y anexos) en adelante, acaba por manifestarse, entre el relámpago y la maravilla, la obra extrema y necesaria de quienes desde su callada y constante orilla imponen por su valor una obra ajena a las tendencias más o menos imperantes, más o menos enfrentadas. Así, entre los nacidos en la década de los cincuenta, dos poetas tan distintos como Justo Navarro y Julio Martínez Mesanza se dieron a conocer tardíamente ya cumplida la treintena y se han convertido en peculiares autores de culto. Entre los poetas nacidos a principios de la década siguiente hay libros cuyo vigor e intensidad (calmosos pero firmes en la pausada trayectoria de sus artífices) están por descubrirse en su integridad, y su apuesta estética puja libre en el largo plazo. Mencionemos a Mario Míguez (*23 poemas*, Pre-Textos, 1998), José Ignacio Serra (*El libro quemado*, Sial, 2000) o Almudena Urbina (*Azar del cielo*, Fundación Jorge Guillén, 2003). En esta estela aparece *Artaud en la India*, el primer libro de poemas de Roberto Loya (Madrid, 1961), cuyo religioso anhelo de contacto evoca lo que para Severo Sarduy era la puesta en relación de la poesía: «Si el poema está logrado te pone en relación; ahora, no me preguntes si era un satélite artificial con un travestí de Tokio».

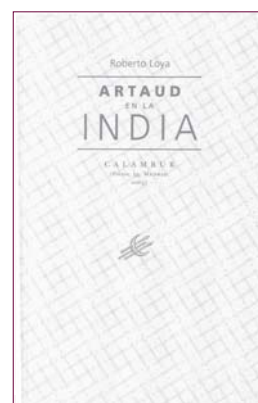
Artaud jamás estuvo en la India, Roberto Loya también. Una India en estado alterado a través de los ojos de maldito de Antonin Artaud es la que se nos brinda como un gesto de amor frente a la tiranía del dogma o la doctrina en sí. Pues se trata de una India donde junto al Buda Sakyamuni danzan en su navegación Heráclito, Epicuro y Lucrecio. La hipnosis que generan es una alianza de belleza y de enfermedad: lo efímero se ofrenda como aviso para embarcaciones pequeñas y tras el espejo de Alicia se oculta la «plenitud herida segura de su fugacidad». El espíritu fronterizo de esta entrega trata de revelarnos en su radicalidad (recordemos el ensayo alusivo de Gimferrer) el nombre secreto de las cosas, la fragilidad humilde e intacta de la flor en la luz sostenida. El funámbulo de Genet deviene príncipe despojado y en una vieja calle con nombre griego los niños dibujan en el vaho invernal de las ventanas. La redención es posible: «Música de mariposas / para salvar el mundo».

La fisicidad de la lluvia, el misterio triste del atardecer, la comunión entre el arbusto que arde y las estrellas rodean al contemplador, enfebrecido y a la par distante, del río Ganges: «Soy la luz del renunciante a media tarde». También descubriremos en la ciudad sagrada el trallazo de la furia: las pesadas avenidas humanas, el turbio linaje de las calles, las fábricas lejanas, los templos destruidos, el aeródromo de los parias; junto a Genet y Krishna, los cedés de Janis y Patti Smith. Para sumergirnos en el sagrado misterio de los desnudos amantes indefensos hemos de padecer la devoración, el estremecimiento y la discontinuidad. La percepción más aguda, el brillo inocente y primordial de los ojos de un niño, se vierte en este libro en que todo reza y todo conspira, allí donde la página se reconcilia con el fruto y con el pájaro. El dios

La quema de lo indecible

Roberto Loya
Artaud en la India
Calambur, Madrid, 2005

Ángel Rodríguez Abad



tutelar (nieve, noche y sueño) que como luminosa caricia de complicidad surge de esta epifanía es el Sarduy de *El Cristo de la rue Jacob*, deseoso de descifrar sus tatuajes y cicatrices, trazas que hallamos asimismo en estos poemas. Allí, en las márgenes de su Ganges, los hombres y las cosas emitían signos atravesados por un sentido iluminador, y el escritor cubano lograba hacernos próxima «una incandescencia, la quema de lo indecible». En el Benarés de Loya, los jóvenes bañistas buscan serpientes de oro y las máscaras sucesivas en su juego nos impelen a traspasar sin selva ni maleza el espejo tras el que abismarnos pues, en ese abismarse de la belleza, la sola flor que nos aguarda, como quería María Zambrano, será la dueña de nuestro raptó. ■

Diálogos literarios

Antonio Sánchez Trigueros
Los libros y los días
Alhulía. Granada, 2005

Juan Varo Zafra

Todo libro recién publicado se instala en la tensión derivada de su carácter de novedad y su vocación de permanencia. La urgencia de la letra impresa por saltar de la mesa de novedades a la estantería de fon-

do de las librerías encuentra en la crítica literaria de los periódicos su primer reto, a veces el último. El ejercicio responsable y libre de la crítica periodística debe ser consciente de esta realidad, desde la selección de los autores y obras objeto de su trabajo hasta el despliegue de los argumentos necesarios para llevarlo a cabo. Pero, además, al tratarse de una labor que tiene por destinatario al lector de prensa diaria, debe escoger un registro que, por una parte, resulte accesible a un público no —necesariamente— especializado y, por otra, sepa ser preciso y ajustado a las exigencias del discurso de la crítica literaria. Cuando se trata de un volumen recopilatorio de artículos de prensa procedentes de un periódico local, se presentan dos dificultades añadidas: en primer lugar, la ponderación, desde la desigual distancia del tiempo, de lo que una vez tuvo entre sus causas la actualidad; en segundo lugar, la capacidad de los artículos para superar el ámbito local original y abrirse a un espectro receptor potencialmente ilimitado.

Los libros y los días reúne una serie de artículos literarios escritos por el catedrático de Teoría de la Literatura de la Universidad de Granada, Antonio Sánchez Trigueros, publicados en el diario *Ideal* de Granada bajo el subtítulo de *El palco del hechizado*. La estructura de los artículos, tanto los que se construyen en forma dialogada como los que no, suele presentar un esquema similar: a partir de un acontecimiento determinado, a menudo derivado de la actualidad local granadina, se pasa al examen del asunto del artículo —la reseña de un libro, la reflexión sobre la obra global de un autor determinado, la reivindicación de un clásico, el comentario de una noticia literaria—. De este modo, los artículos poseen una datación interna y una referencia local, que los vincula a lo concreto, pero también una amplia esfera de actuación que los proyecta sobre el fenómeno literario en toda su complejidad.

Antonio Sánchez Trigueros ofrece una amplia gama de posibilidades de realización de esta crítica periodística responsable, libre y de alcance general anteriormente referida. En el ejercicio de su responsabilidad, el autor elige ser magnánimo con los noveles —Pilar Mañas, Julia Olivares...—, riguroso con los consagrados —Steiner, Vargas Llosa—, y comprometido con los clásicos: los vivos —Ayala, muy especialmente—, los discutidos —Villaespesa—, los in-

discutibles —Alberti, Celan, Cervantes, Salinas, Celaya, Dostoievski...— y los futuros —Muñoz Rojas, Carvajal—. Por otra parte, la libertad cristaliza, en sentido negativo, en la ausencia de prejuicios y límites respecto de los temas tratados; y, en sentido positivo, en la multiplicidad de estilos, lenguajes y perspectivas que el autor explora a lo largo del volumen, lejos del, a menudo codificado, lenguaje de la crítica literaria periodística. Antonio Sánchez Trigueros sabe combinar la reflexión teórica («Razón a ti debida», «Un sabio en las nubes», «La osadía de marginar a los clásicos», «Dostoievski, Bajtin y un poco de lluvia»), con la ironía («Guardiana y genial», y, en otro sentido, «Paul Celan en la Madraza»); la crítica de costumbres («Milenios de España») y la sátira («Prólogos») con el retrato («Rosa de la pasión y la pintura»), el paisajismo urbano («Albayzin, corazón de Granada») y la literatura de viajes («El placer de los discursos cruzados»); el género de «guerra literaria» («Que no me toquen a Ayala») y el de las memorias («Retorno de lo vivo cercano»).

Sin embargo, quizá lo más valioso de esta selección de artículos sea lo que tienen de investigación en la dimensión ética de la literatura. Es en este ámbito en el que cabe entender, a nuestro juicio, la aparición, a partir de «Vitalidad de Francisco Ayala», del «hechizado», interlocutor fantasma, doble del autor, sujeto que se afirma y / porque se borra (véase la nota preliminar). Ciertamente, la presencia de la preocupación ética en su sentido amplio, estaba presente en los artículos precedentes: la crítica a la educación actual (p. 14), la denuncia de los desafueros de la festividad de la Cruz en Granada (p. 17) o el dolor por la muerte incomprensible del poeta amigo («Soledades al filo de la pólvora»). Es a partir de la introducción del hechizado y de la estructura dialogada, cuando Sánchez Trigueros da un salto importante, al presentar un discurso crítico, en el que no sólo es posible recrear el *des-encuentro* de los diálogos socráticos («Trampa para un novelista» o «Un sabio en las nubes») sino en el que, además, propone con éxito un modelo de escritura culta («Incluso en la prensa, unas gotas de sabia erudición nunca son malas», p. 49), que no renuncia a la expresión de la afectividad, el reflejo íntimo del devenir de la amistad y sus frutos serenos (véase por ejemplo el primer párrafo de «El juego de los homenajes»). Así, más cerca de Emilio Lledó que de su maestro, Antonio Sánchez Trigueros, en la más vieja tradición humanista, resucita el diálogo como modelo de expresión de la amistad y de realización de la cultura, en el que aún es posible convertir la escritura en palabra viva y presente. ■

José María Pérez Zúñiga ha escrito una novela asombrosa, *Rompecabezas*, en la que juega muy bien con dos géneros literarios que siempre han tenido el poder de atraerme: la novela criminal y la novela

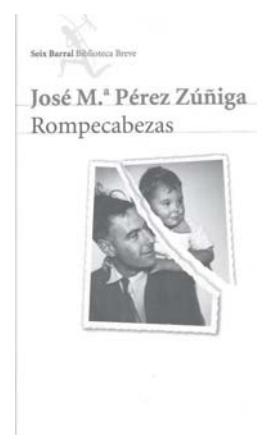
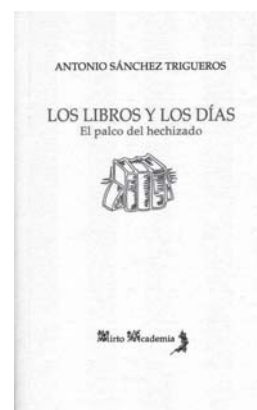
de fantasmas, es decir, las historias de misterio, que son una forma especial de la novela de aventuras.

Ha partido de un personaje sólido, consistente, Julio Brito, un trasto a los treinta años, como dice la novela, sin trabajo, desorientado, en una ciudad que es Granada, aunque ese nombre no llegue a pronunciarse, como si quisiera evitarse un conjuro, como si se tratara de una ciudad innombrable, encantada. Por esa ciudad encantada, en la que los individuos se mueven como cuerpos

Fábula de viajes

José María Pérez Zúñiga
Rompecabezas
Seix Barral. Barcelona. 2006

Justo Navarro





.../...

invasores, molestos unos a otros, anda Julio Brito perdido, hasta que se le aparece un guía, un mensajero, una especie de ser angélico, como aquellos que conducían al cielo o expulsaban del paraíso, una mujer, Alicia Lugones, que invita a Julio Brito a emprender un viaje.

Rompecabezas es una fábula de viajes. Ya sabemos que, según Raymond Queneau, toda historia es una *Iliada* o una *Odisea*. Si las odiseas son viajes, una serie de partidas y llegadas, encuentros y despedidas, descubrimientos y aventuras que se suceden en el tiempo y en el espacio, las *iliadas* son búsquedas del tiempo perdido, vueltas, como dice Francis Vanoye, en torno a un lugar cerrado, vedado o prohibido y deseado, Troya, por ejemplo.

Hay dos viajes en *Rompecabezas*, que es una novela desdoblada, A y B, una *iliada* y una *odisea*. Julio Brito se busca por esa Granada que no hay que nombrar, esa Granada que me recuerda un cuento de Lovecraft en el que el héroe, caminando por su ciudad de siempre, daba de pronto un paso que lo introducía en calles que no había visto nunca o que veía ahora de una manera radicalmente transformada. Así es la ciudad imaginada por José María Pérez Zúñiga, entre la iglesia de la Magdalena, la plaza de Bib-Rambla y el Aljibe de la Gitana. Esta es la Troya de Julio Brito, el pasado que debe conquistar, en torno al que anda perdido. Éste es el cuento de fantasmas que hay en *Rompecabezas*, con la madre muerta y el padre ausente, y ya sabemos que las historias de fantasmas surgen de las tinieblas, del remordimiento, del pasado, esas cosas que alimentan el miedo o la angustia. El pasado es esa Troya a la que se da vueltas y en la que nunca se llega a entrar, pero José María Pérez Zúñiga ha imaginado un momento en el que Julio Brito entra en un Cuarto Azul, en el que, alucinado, asiste a su propio nacimiento.

El viaje hacia el futuro, hacia la eliminación del padre, nos lleva a Praga, y ésta es la *Odisea* de Julio Brito, su historia detectivesca, con crímenes y víctimas que mueren después de arrancarle al asesino la pista que lo condenará, y sicarios nocturnos que a plena luz del día tienen un aspecto terrible, y una espléndida y diabólica mujer fatal, Alicia Lugones, que podría ser una versión de la madre de Brito, aliada con el hijo en la destrucción del padre, y el detective, a sueldo, infeliz, Julio Brito, en el que la infelicidad y la desorientación significan también incapacidad de amar. Quizá liquide al padre y encuentre un tesoro, pero, puesto que su identidad de héroe radica en la busca de su padre, es decir, en no tener identidad, empezará otra vez la busca, eternamente insatisfecho.

Rompecabezas es una novela circular, que parece recomenzar cuando ya ha terminado, y, como todo libro excelente, sigue circulando por nuestra imaginación cuando hemos terminado de leerlo. Un viaje nos transforma, cambia nuestra percepción del mundo. En esto se parecen los viajes felices y las buenas novelas. ■

ven autor cordobés Joaquín Pérez Azaústre. La intriga se sustenta sobre el principio de que Scott Fitzgerald —tan admirado por él, y cuyo mundo recreó en su anterior novela *América*— no murió en 1940, fecha oficial de su desaparición, sino mucho después, en 1992, tras hacerse pasar por otra persona, nada menos que el también novelista norteamericano Richard Yates. No se asusten. Desvelar este dato no destripa nada, porque, de hecho, es exactamente el punto de arranque de la novela. Muy a lo Hitchcock, Pérez Azaústre hace partícipe al lector-espectador de la clave principal para convertirlo en mirón agazapado detrás de la cortina, en cómplice de una intriga trufada de referencias literarias. No es gratuito mencionar el cine de Hollywood. De hecho, el género negro y la literatura policiaca están tan presentes como la generación perdida norteamericana. E incluso más, sobre todo si hablamos de Dashiell Hammett. La omnipresencia de Fitzgerald o Yates, la impactante entrada en escena de Hemingway, de quien se hace un magnífico retrato (pp. 232-233), o las menciones a Stein, Dos Passos o Ezra Pound son, en realidad, meros instrumentos que sirven a la trama y, de paso, permiten a su autor dar rienda suelta a la devoción que siente por esos autores. En el caso de Hammett Pérez Azaústre va más allá. No sólo se sirve de él para convertirlo en protagonista metaliterario. Aprovecha de él algo más. Sin copiar su estilo (porque estamos ante algo más que una novela negra) sí lo aprovecha para dar pulsión al relato, en especial en la segunda parte; y, además, con absoluta honradez, sin tratar de ocultarlo. El protagonista confiesa en alguna ocasión que se siente como Sam Spade-Bogart. A este respecto, resulta significativo, por ejemplo, que la trama gire en torno a un objeto que todos buscan, como ocurre en «El halcón maltés». Pero, como se ha dicho en el párrafo anterior, «El gran Felton» contiene algo más que una intriga algo deslavazada. Abundan las digresiones sobre esos autores citados y alguno más, como el gran Stevenson. Sorprende con gotas de poesía en ciertas descripciones que hablan de sus cualidades de poeta (obtuvo el premio Adonais en 2000). Y, sobre todo, formula acertadas reflexiones sobre la escritura, frases brillantes, pero, sobre todo, muy elocuentes sobre, por ejemplo, la creación de personajes que «en no pocas ocasiones se apoderan incluso de tus sueños y entonces ya son ellos quienes te escriben a ti». El novelista adosa más o menos bien estos elementos a la trama sin lastrarla demasiado, para construir, al final, una novela ambiciosa, que habla por sí misma de que este autor tiene muchas cosas que contar todavía. ■

Demasiado que decir, imposibilidad de decir, ausencia, negación, silencio... términos en antítesis no banalizadores, porque el profesor José Teruel actualiza la estética y temporalidad de unos ensayos-artículos periodísticos de

Una retórica de lo cotidiano

Carmen Martín Gaité
Tirando del hilo
(artículos 1949-2000)
Siruela. Madrid, 2006.

Sonia Fernández Hoyos

Carmen Martín Gaité que fuerzan el principio de lo imprevisto: un *nuevo* libro de la escritora cuyo nombre figura entre la ausencia y el olvido... imposibles. La recuperación de términos, de nociones claves que habían ocupado las páginas de libros como *La búsqueda del interlocutor y otras búsquedas* (1973 y 1982), *El cuento de nunca acabar* (*apuntes sobre la narración, el amor y la mentira*) (1983), *Desde la ventana* (1987), *Agua pasada* (1993), *Pido la*

Seix Barral Biblioteca Breve

Joaquín Pérez Azaústre
El gran Felton



Juego de espejos

Joaquín Pérez Azaústre
El gran Felton
Seix Barral. Barcelona, 2006.

Jesús Cano Henares

«**N**o es lo mismo leer un libro con la certeza incuestionable de que el autor que figura en la portada es, efectivamente, su autor que hacerlo con la sospecha de que todo es una mascarada, que en esas

mismas líneas se esconde otro autor». Esta frase de *El gran Felton* podría servir a la perfección como resumen de las intenciones que encierra esta nueva novela del jo-



palabra (2002), *Cuadernos de todo* (2002)... se articulan aquí al hilo de apuntes sobre lecturas diversas (en un afán por estar al día), o reflexiones sobre el proceso mismo de creación o la literatura, como los artículos titulados: «Ponerse a escribir», «La participación del lector», «Preguntas sin respuesta», «La cosecha de la lectura», «Trascender lo cotidiano», «La lectura amenazada», «Mujer y ficción»...

Esta edición nos ofrece una perspectiva diferente por cuanto consigna un panorama de lecturas, de acontecimientos literarios sobre los que Gaité proyecta su mirada, es decir, su particular formulación de esa *ansiedad de la influencia* del lado convexo proyectado por el cóncavo de su escritura: desde autoridades como Henry James, Virginia Woolf, Scott Fitzgerald, Eça de Queiroz, Italo Calvino, Franz Kafka, Iris Murdoch, E. M. Forster, Ch. Baudelaire, Joseph Conrad, Jack London, Italo Svevo, Katherine Mansfield, Natalia Ginzburg, Vladimir Nabokov, Dostoievski, Stevenson, Dylan Thomas, Steinbeck, D. H. Lawrence... a casos coetáneos: Mercè Rodoreda, Josefina Aldecoa, Luis Goytisolo, Gabriel Ferrater, Vázquez Montalbán, Agustín García Calvo, Esther Tusquets, Soledad Puértolas, Marina Mayoral, Javier Tomeo o Juan Carlos Onetti, Roberto Arlt, Vargas Llosa, Cabrera Infante...

La actualidad de *Tirando del hilo* se impone sobre el mundo de las sombras absolutas, porque en esta recopilación la escritura-mirada de Martín Gaité fluye, elige, inscribe, elabora sin aparente esfuerzo la responsabilidad de criticar-actualizar su coetaneidad (desde 1949 a 2000) y, sobre todo, explicar nuestra responsabilidad en el mundo que nos toca vivir. La legibilidad de estos textos aparentemente circunstanciales, difíciles de conseguir hoy, de leer hoy, está suficientemente justificada en el breve y luminoso estudio introductorio de José Teruel: rememora y rinde homenaje con lo que el *pathos* de la desaparición de la escritora se atempera. En realidad, Teruel no hace concesiones a las *reglas* de este tipo discursivo: cuestiona, sugiere, invita..., sobre todo, presenta desde la memoria la elucidación y la experiencia de una escritura imprescindible.

La posibilidad de acceder a textos como los que se incluyen en *Tirando del hilo* actualizan la irremediable ausencia. Los artículos-ensayos, las reseñas de lecturas coetáneas, así, constituyen la posibilidad de manifestar nuestra fidelidad en la *interiorización* y re-conocimiento de la impronta de una escritura que no se rinde ni pierde interés en la especulación efímera de un texto aparentemente periodístico. Posiblemente el sentido básico de esta recopilación consista en un nuevo *a priori* de la comunidad de la comunicación, en garantizar un acercamiento al arte de explicar el mundo desde el vitalismo de un hilo narrativo que enmascara la sabia prudencia de retomar el lugar decisivo de la literatura como si se tratara de cuestiones de actualidad.

Para nosotros, Carmen Martín Gaité se sitúa más allá de esa inaccesible apelación, porque siempre es posibilidad de lectura, evidencia de lectura, reflexión sobre el 'dentro' y el 'fuera' de la visibilidad de la literatura, el acontecimiento del actor-testigo de esas novelas-imágenes que en su propia historicidad disponen de nuestra responsabilidad de lectores *nuevos* y nos introducen en el desierto renovado de una escritura abierta, a veces poco transitada que nos implica y determina en una comprensión que *sobrevive* en la singularidad de lo efímero.

El acontecimiento de *Tirando del hilo* es precisamente éste: más allá del precipicio de la fugacidad, de la banalidad o fugacidad de lo efímero se hace posible una instancia destinataria, un acontecimiento de lectura que

nos sitúan en el mundo de Carmen Martín Gaité y en él las palabras se unen a las palabras en esa *retahíla* actualizada, quizá alucinada, que se renueva en la posibilidad de una lectura que ligue la ausencia de la pérdida a la presencia de la vida de una escritura *actualizada* que, más allá de un contexto concreto, articula una *política* de la memoria, de la herencia y de *nosotros* en la necesaria interlocución, en un nuevo compromiso retórico o el encuentro con lo cotidiano. ■

Los papeles rotos es un libro erudito y espléndido al que hay que volver una y otra vez para consultar apuntes e ideas, un libro del que he entresacado muchas notas, que he subrayado en multitud de ocasiones y que nos

ofrece un repertorio de citas en griego, latín, provenzal, alemán o inglés, de términos multifuncionales y de nociones epistemológicas, de conceptos ontológicos, basílicos, de morfología, semántica, hermenéutica, etc. Una obra, en suma, repleta de conocimiento y al mismo tiempo de comunicación, porque se han mezclado sabiamente, al modo interdisciplinar, los extremos de diferentes tradiciones de pensamiento, conjugando diversos dominios en un acertado, agudo y penetrante campo teórico. Pero es sólo apta para iniciados, debido a ese amplio aparato crítico desplegado.

Julián Jiménez Heffernan enseña literatura inglesa en la Universidad de Córdoba y sobre todo era conocido por haber excelentemente traducido el célebre libro de Robert Langbaum, *La poesía de la experiencia*, aunque ha realizado otras incursiones traductoras —Wallace Stevens— y críticas, igualmente de elevado nivel. Este profesor justifica en el Prefacio el porqué de haber elegido a estos autores, debido sobre todo a causas externas a un propósito unitario premeditado, es decir congresos, centenarios, publicaciones monográficas, etc. Los más estudiados son César Vallejo, Luis Cernuda, y José Ángel Valente, desarrollando aquí también apartados claves para poetas como Gimferrer, García Valdés, etc. Destaca, por tanto, esa tríada en bloque, porque les dedica casi doscientas cincuenta páginas, incursiones que son auténticas calas de una profundidad incalculable, dejando el listón muy alto: aproximaciones —tentativas se nos dice en la portada— envidiables.

Tal y como nos advierte en el Prefacio, la incontemporaneidad se nos presenta como un activo de la posmodernidad que podría traducirse también como el simultaneísmo, la apoyatura teórica del Octavio Paz de *El arco y la lira* y *Los hijos del limo*. Tras la lectura de estas densas y enjundiosas páginas uno tiene la sensación de que existen determinados azares que presentan similitudes textuales en la literatura, y autores como Valente lo justifican sin duda, quien elaboraba y reelaboraba sus materias preferidas para someterlas a un proceso de cirugía estética, una especie de adaptación a sus propios moldes estilísticos, de ahí que se puedan entresacar los textos más dispares de diferentes tradiciones y presentarlos en un esquema comparativo en el que Jiménez Heffernan, como un lector atentísimo que ha tomado notas y que, además, debe poseer una memoria prodigiosa, hila muy fino y nos señala mil casuísticas —al modo expositivo de Gracián— con mil ejemplos y referencias. En este sentido

Sólo para iniciados

Julián Jiménez Heffernan

Los papeles rotos.

Ensayos sobre la poesía española contemporánea

Abada. Madrid, 2004.

Juan Carlos Abril

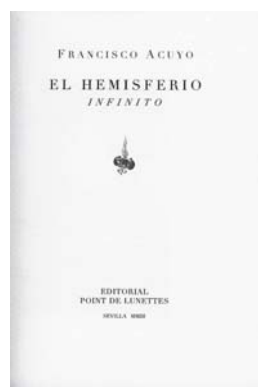


.../...



es de extraordinario interés el continuo trasvase de obras y autores que establece entre la cultura y literatura del mundo anglosajón y las tradiciones hispanas, dejando bien claro que existen vasos comunicantes aún no lo suficientemente aireados.

Confiesa Jiménez Heffernan que lo que habría querido estudiar si se lo hubiera propuesto es la obra de Federico García Lorca, y ya estoy esperando ese momento porque si *Los papeles rotos* es fruto de accidentes congresuales o seminarios e insistencias de amigos, ¿qué será entonces cuando se dedique de pleno a un libro concienzudamente?, ¿más entusiasmo, más calado? ■



Carta de navegación

Francisco Acuyo
El hemisferio infinito
Point de Lunettes. Sevilla, 2003.

Alberto Torés García

La joya bibliográfica se hace patente en cada componente del libro: una escritura selecta, rigurosa, de propuestas apasionantes, instructivas y deleitables, refrendada por un meticuloso y preciso prólogo de la profesora Rosa Navarro, pero, por si no fuera suficiente también cabe considerar el esmerado trabajo tipográfico de la edición de gran brillantez y no exenta de aromas tradicionales, llevado a cabo por los responsables de la editorial sevillana Point de Lunettes, en la colección Criacuervos.

Por tanto, establecemos desde el principio el íntegro cumplimiento del placer del texto fundamentado en los escritos de Roland Barthes y acertadamente apuntado por la profesora Rosa Navarro: «ofreciéndonos la palabra cincelada con el mimo del que conoce el valor de la herencia que la enriquece». A todas luces, el poemario de Francisco Acuyo asume con toda honestidad la premisa de renovar y beber de la inagotable fuente de la tradición, presentando un texto repleto de armonía, con resonancias en las que lo conceptual y lo simbólico logran tejer unas redes de significación culta que permiten al lector ejercer el nada desdeñable desentrañar de las composiciones, esto es, de poesía y vida. Los conceptos clásicos que son también inquietudes de la modernidad, véanse los instantes del sueño, la mirada de la soledad, la preocupación por la derrota, la luz como ritmo de la memoria y la música como resplandor del escenario diario, las señas de identidad o las raíces así como un particular aliento por lo medido como unidad de belleza marcan un proceso de reflexión poética, acaso existencialista, que proporciona una ineludible perspectiva interpretativa, tal sería la urgente necesidad de acudir sin fronteras ni totalidades críticas a nuestros autores, con el convencimiento de la reivindicación pero también con la convicción de repensar nuestro pasado, enmendar errores y tópicos y presentarse ante el futuro con cierta solvencia.

El hemisferio infinito no sólo es un recorrido poético de inigualable elegancia sino también un viaje lector que presenta una raigambre y estilos poéticos sin fragmentaciones. La galería de personajes que aquí figuran, forma parte del imaginario idealista, con vicisitudes románticas e impregnadas de admiración en algunos casos. Así por ejemplo, de Franz Schubert le interesa especialmente esa línea de maestría musical y soledad personal, de la obra aparentemente inacabada. De Miguel Hernández, los trazos de autenticidad que no cesan además de la particular

El lector que se acerque al poemario del poeta granadino Francisco Acuyo, titulado *El hemisferio infinito*, experimentará sin lugar a dudas un crisol de intensas sensaciones. La certeza de estar ante una auténtica

asimilación de las formas clásicas del siglo de oro, con énfasis en la décima sin olvidar de nuevo la soledad en la oscuridad de los penales. De Walt Whitman, el canto a la libertad y el verso amplio, acaso la posibilidad de verso infinito, también las resonancias bíblicas, en definitiva, la espiritualidad despojada de dogmas y preceptos, unas hojas de hierba o de navegación que vienen a ser como la antorcha testigo del paso del mundo clásico al mundo moderno. De Ovidio, el talento narrativo y descriptivo, la profundidad de los universos que se crean, su itinerario como manual de consulta de la mitología griega y desde luego del amor, el intimismo y la melancolía, transparentado en las rutas de Narciso y Eco, siendo al tiempo fundamento e historia. De hecho, la mitología se inscribe con fuerza y sensualidad en este teórico y lírico cuaderno de bitácora que registra horas, rumbos, direcciones de vientos, estados del mar y del poeta. De tal manera que algunos mitos, como el ya citado, reflejan el destino o espejo de pensamientos y reflexiones sobre el quehacer poético y se inserta con pleno derecho en este poemario. El poeta granadino edifica con gran precisión y no menos belleza espacios concomitantes de mitología, filosofía, poesía y música. Por otra línea, zarpará con el general Drake porque los viajes también encierran naufragios, los cuales a su vez generan recorridos de literatura y zonas de utopías. En el caso de Francisco Acuyo, además con obligaciones manifiestas hacia la armonía, con semillas intelectuales posibles en permanentes diálogos con el lector y con el yo poético, posibles con el pulso de la esperanza, posibles con el reconocimiento de una luz multidisciplinar, y sobre todo con las poderosas razones del amor que apuntan a una circularidad sin fin del mundo.

El hemisferio infinito es una fórmula perfectamente estructurada porque así lo requiere el ser una vía de conocimiento. En esa permanente lección de conexiones entre vida y poesía, pensamiento y naturaleza, dudas y paradojas, se nos ofrece un portulano poético, es decir, una carta de navegación que siempre se ha utilizado y que requiere únicamente un mínimo de atención.

La poesía, por tanto, es una clave argumental consolidada que asentada en todo tiempo se configura como propuesta válida en una eventual atemporalidad y a la vez en una acotación de cronologías. Desde el punto de vista del lector interesado, el reequilibrio entre la instrucción y el deleite es un aporte esencial que por desgracia no siempre concurren en materia poética, por más que dirigidos suplementos culturales se empeñen en descubrir talentos geniales cada semana. *El hemisferio infinito* es una clara oportunidad de reivindicar la condición del lector. ■

Este flujo de versos firmado por el nómada Javier Bozalongo (Tarra-gona, 1961) no es solamente un libro, o no es un solo libro. Este libro con nombres de ciudades no es un simple repaso por las dis-

tintas residencias de su autor, sino un recorrido intenso, reflexivo, por las enseñanzas que trajo ese peregrinar. Este libro es un mapa abierto donde la memoria de los lugares va dejando paso a los lugares de la memoria. Un plano donde el recuerdo trata de orientarse para comprobar, en definitiva, que vivimos desorientados.

Versos con salida al mar

Javier Bozalongo
Hasta llegar aquí
Cuadernos del Vigía. Granada, 2005.

Andrés Neuman

Como puede leerse en el poema titulado «Barcelona», «las ciudades no son sus habitantes,/ ni siquiera sus calles,/ son tan sólo el recuerdo de quien las abandona». Pregunta triste: ¿por qué será que pensamos más en nuestros lugares cuando estamos ausentes de ellos? Posible respuesta alegre: porque marcharse es una forma de amarlos mejor. El poema «Tarragona» habla de una ciudad sin puertas. Y creo que la poesía de Javier Bozalongo es idéntica a una ciudad sin puertas. No porque en ella no haya por dónde salir; sino, al contrario, porque en su panorama no se divisan obstáculos ni fronteras. Se percibe en este libro un ansia errante, el latir de una salida que se hace y nos hace una advertencia: «Si te quedas aquí/ puede que no descubras otras luces». Digamos que, para este personaje movedido y su «corazón de mudanza», es necesario irse para poder quedarse.

A través de las páginas pasamos por ejemplo por París, donde sí no, para vivir el extraño sueño que cuenta un inquietante poema de amor, un amor desvelado por una incertidumbre: la de dormir siempre «con los ojos abiertos/ mirando el equipaje». Creo que esta metáfora ilustra la actitud de amor al movimiento del personaje poético, ese personaje que hablando de Madrid recuerda con ternura e ironía: «Todas las novias eran las primeras». Un excelente eslogan. Un excelente verso para algún bolero o tango. Y un excelente truco para ligar mejor. Todas las novias eran las primeras, en efecto, igual que todos los poemas que se escriben parecen el primero, el más insólito, el más desconocido y atrapante. En eso el amor y la escritura juegan a lo mismo: son la biografía del descubrimiento. Sí, todas las veces son la primera. Y esa es también la incesante búsqueda de la poesía, siempre promiscua de puro fiel a sí misma, a sus curiosidades.

En el poema titulado «Itinerario», que en realidad nombra la actitud de todo el libro, leemos idas y venidas, estancias y traslados, una huida y a la vez el sueño de un regreso. Como dicen dos exactos versos, «mientras duró Gijón/ velaba por estar en otra parte». Extranjero en todas partes (pero nunca ajeno a ninguna), el personaje poético va de un lugar a otro preguntándose el dónde, que es casi tanto como preguntar por qué. El alma del personaje es migratoria igual que las golondrinas, esos seres que adoran la mudanza, que de tan voladores nos parecen interiores.

De Gijón a Granada, de Madrid a Buenos Aires, de Río de Janeiro hasta un río cualquiera, el itinerario en el que nos embarca Bozalongo nos convence de una verdad esperanzadora: «...las canciones dicen de las ciudades/ mucho más que los planos y más que las postales». Canciones y poemas que, en un vaivén que nos lleva del poema cordial al melancólico, y de la melancolía a la cruda observación social, surgen al lector en la parte desconocida que tienen todos los lugares conocidos. Junto con las canciones y los poemas, puede decirse que los viajes nos cuentan mucho más del viajero que cualquier posible biografía.

Como dice el final del poema «Ibiza», «después de tantas islas/ no es extraño ser agua». El marino se funde con el mar, el caminante se confunde con el camino, y los buenos poemas se hacen agua en la boca de quien los lee. Viajero perplejo, fotógrafo del fluir, ladrón de aguas, Javier nos ofrece este libro de poemas con salida al mar. Y, al llegar a casa, el lector se alegra de haber hecho el viaje, de haber caminado por estos versos, por su música leve y transparente, hasta llegar aquí. ■



Habla Ángeles Mora en el analítico, exhaustivo prólogo a esta antología, la primera que recoge los poemas de la cordobesa Concha García, de «algo que ella ha confesado en alguna ocasión», esa 'tendencia al

vagabundeo' «que está en el trasfondo de su poesía y que dice deberle a Barcelona, ciudad que la acogió». Pero, quizás, lo llamativo y sugerente en estos textos (más que poemas, yo llamaría textos poéticos a los de Concha García) es que esta 'tendencia al vagabundeo' no se manifiesta exclusivamente hacia fuera, hacia el exterior, hacia las cosas; sino, también, hacia dentro, hacia el interior. Y es que en sus textos, Concha García establece un continuo entre lo filosófico y lo urbano; entre la trascendencia y la cotidianidad. Encontramos así en este libro poemas en los que lo abstracto desemboca en lo concreto: «No habrá más verdades porque / son distintas, y si alguna cosa queda / será que habré aprendido por fin / a manejar el tenedor del pescado» («Perder»). O en los que ambos se funden entre sí, como en un collage: «...vivo / en varias latitudes con sillas y sofás, en aceiteras / de distintas transparencias, en enormes encrucijadas / donde reencontrarse es imposible y siempre acecha.» («Presencia») O, al revés, textos en los que lo concreto acaba convirtiéndose en abstracto: «si un gesto imaginario me sacara los zapatos, me regresara / de donde no vengo.» («Casa sin ventana»). Especie de *filosofía en el tocador* constituye pues esta poética, que bien podría explicarse en estos versos: «Shopenhauer no tenía ni idea de cervezas a solas, / ni cantó las nanas titubeando / lo horrible del día, sí, lo horrible del / día.» Queda aquí patente, con la mención del autor de *El mundo como voluntad y representación* (quizás otro título posible para esta antología de Concha García) el interés por la filosofía más ortodoxa, pero, también, a la vez, por colocar a ésta más cerca de esa otra filosofía menos valorada, la de lo cotidiano.

Muchos de los rasgos de la escritura de Concha García, que aparecen en sus varios poemarios publicados (*Otra ley*, 1987; *Desdén*, 1990; *Pormenor*, 1992; *Ayer y calles* – Premio Jaime Gil de Biedma–, 1995; *Cuántas llaves*, 1998; *Arboles que ya florecerán*, 2001; *Lo de ella*, 2003), quedan bien definidos en el prólogo de Ángeles Mora: «queiebros de sentido», «sintaxis peculiar»; «música sin música»; «superposición de imágenes»; «escritura de golpes secos»; «realidad fragmentada».

Merece la pena, sin duda, leer este libro, notar en él esa «dureza de lo cálido», como sigue diciendo Ángeles Mora (calidez de lo duro, cabría decir también), disfrutar con las imágenes, reflexionar junto a Concha García, salir y entrar con ella por su filosofía, quedarnos, sobre todo, con sus versos: «Lo que se sueña / no está inmerso en la escritura / sino en el palabreo.» («Las mesas detenidas»); o «La vida / son páginas acumuladas. El polvo sobre / las páginas. (Diversas nimiedades»); o «Los pasos que has dado / no forman caminos sólo se hunden / son huellas solas.» (sin título); o «No sirve no pensar / sólo vale el sentimiento / aquello que se cruza / entre la mitad de lo que se es / y de lo que no se sabe.» («Ella 5»); o «Alzo las manos hacia el techo, muy altas / abro una brecha de tiempo / en un cuaderno a rayas». O ese otro, que es una perfecta conclusión de la existencia: «Nos da el sol. / Hemos perseguido las cosas de la vida» («Ella 6»). ■

Fuera, dentro

Concha García
Si yo fuera otra

Diputación Provincial de Málaga. Málaga, 2005.

Milena Rodríguez Gutiérrez





Trastornos cotidianos

Miguel D'Ors
Sol de noviembre
Número. Sevilla, 2005.

Juan Carlos Abril



anteriores se podían leer ciertas concomitancias, un poco coincidiendo con una sencilla cronología que divide su poesía en la escrita a partir de los años 90, y toda la que se escribió antes de tal fecha.

Miguel d'Ors pertenece a una generación adscrita a la poesía de los años ochenta, la de la línea clara, como dijera José Carlos Mainer. El suyo fue un grupo poético disperso que tuvo que reciclarse ante corrientes y estilos, fundirse en los 80 con la hornada inmediatamente posterior y esperar con paciencia su momento que, en cualquier caso, hoy en día ha alcanzado ya sus frutos más sazonados, como demuestra esta última entrega titulada simbólicamente *Sol de noviembre*, aludiendo a la interioridad que sugiere esa etapa otoñal de la vida que se va acercando, en la que se está cuando se cumplen las seis decenas, la proximidad del invierno —o la muerte— y la búsqueda de calor frente a ese exterior adverso, léase mundo, tiempo, etcétera.

Por tanto, nos hallamos en esta segunda etapa de su poesía con una obra madura donde aparecen repitiéndose esas obsesiones de siempre, que conocíamos de alguna manera, pero algo más enconadas. Cuando un poeta alcanza estas edades —ya es meritorio llegar, y así lo expresa conscientemente en su «Agradecimiento» final (pp. 75-76)— sus preocupaciones se localizan lejos del bullicio del circuito literario, dando paso a una clara autonomía para publicar poemas como «Tierra de Cotobade», un tipo de composición mecánica que ha venido practicando también en otros libros y que, realmente, no aporta nada relevante a su poética, aunque, eso sí, muy vivencial y personal. Pero al margen de estas libertades propias de quien se encuentra ya al margen del qué dirán, y que publica donde quiere, en *Sol de noviembre* se ha realizado una profundización en esos asuntos que tienen algo que ver con cierto análisis introspectivo —no exento de resistencia y autoengaño, como es lógico— en el que se sacan a la luz aspectos ocultos o que en la vida cotidiana no se podrían tocar.

En este sentido, tras la lectura de esta obra se puede apreciar con claridad una conducta —no siempre en conflicto— de doble personalidad que, más que esbozarse como una patología con resonancias ilogicistas o alejada de la vida cotidiana diaria, se muestra como una disfunción o trastorno que coexiste con el global funcionalismo normal del sujeto. Este aserto en modo alguno puede ser utilizado para la calificación del sujeto, y nos encontramos muy lejos de pretender dar una explicación sobre este tipo de trastornos, terreno que, por otra parte, pertenece a los especialistas. Nuestro autor usa la poesía como espacio —y ahí destaca la fluidez musical y prosódica de los versos, el intercalado metapoético y metadiscursivo— para confesar muchas de sus manías, perturbaciones y tendencias inconfesables, o simplemente para plasmar sus prejuicios y autocríticas (pp. 65-67). Además, en la Nota introductoria Miguel d'Ors se empeña en desenmascarar el juego de hacer versos rompiendo el eje de la ficcionalidad en aras de una lectura biográfica de los textos, lo que nos llevaría de golpe ante la conocida falacia biográfica. En fin, aparte de este detalle, es evidente que en la parte con más enjundia de este poemario se pone en funcionamiento este mecanismo de doble identidad que

Para los que seguimos con avezado interés la trayectoria de Miguel d'Ors, en este nuevo libro se pueden apreciar sin fisuras los temas a que nos tenía acostumbrados, aunque ya en algunas composiciones

no deja de incordiar al autor, como si le molestara asumirse. Y precisamente a otros poemarios pertenece aquella composición titulada «Los dos d'Ors», que anticipa sin duda a estas nuevas tales como «Conversación con el otro» (pp. 35-36), y con mucho más énfasis el machadiano «Poema de un rato» (pp. 36-37) donde se observa que nuestro autor se autoanaliza, aunque casi abomine de Sigmund Freud, y se nos plantea como un Dr. Jekyll & Mr. Hyde sui generis. Tales elementos bifocales no son ya parte de o ingredientes de la conducta, sino formas totalizadoras y únicas de la misma, y la doble personalidad aparece entonces como constitutiva en cualquiera de sus prototipos.

Para terminar, lo que más llama la atención sin duda sobre esta pauta caracterial es que el personaje —evitemos la alusión autorial, por obvias razones críticas— se halla alabando el modelo que representa su rectitud o rigidez moral, pero despreciándose a sí mismo, despreciando esa rectitud que no soporta, lo que nos llevaría a consideraciones e interpretaciones menos amables sobre esta tendencia a «obligarse a ser» tan en boga en cierta sociedad que nos moldea —nos socializa— en un estrecho corsé. Este sujeto portador de fantasías como las que en este libro se describen, esconde por lo general la aceptación subrepticia de un encubierto masoquismo, a veces erógeno —de hecho la segunda parte está dedicada a composiciones lírico-amorosas—, pero las más de las veces sublimado en la felicidad, una felicidad o alegría que aparece al menos en cuatro o cinco ocasiones en estas páginas. El masoquismo, lejos de ser una manía o perturbación perversa, es una actitud de sumisión que está comúnmente aceptada en nuestra sociedad, aunque lo significativo en este aspecto es que esa doble personalidad procede de un yo moral hipertrófico, es decir, un superyo del que se precisa de vez en cuando recibir castigo. ■

Como Lázaro, la poesía de García Román parece renacer, volver a la vida en cada poema de este denso, maduro y meditativo poemario. Como el personaje bíblico, la poesía del autor parece ser un viaje, no de la vida a la muerte, pero sí del desamparo a la esperanza.

Ese periplo del que hablamos recorre toda la trabazón del libro dotando de sentido a sus partes y se cifra en esa confianza en la palabra poética, un algo para el autor por edificar pero que construye o, por mejor decir, instituye el mundo. Atento a la belleza efímera, puntual, de esa realidad que es posibilidad y, a la vez, amenaza, García Román busca un sentido, una verdad que sólo puede hallarse en la búsqueda misma de la palabra exacta que retenga la existencia.

Conforme se avanza en la lectura, nos vamos dando cuenta de la importancia que se presta al lenguaje por el uso acumulativo de imágenes que quieren definir, aunque nunca lo consiguen del todo, el sentido de una vida marcada por el dolor y el desasosiego. De ahí también la reiterada aparición de algunos símbolos fuertemente connotados; quizás el más interesante y pleno sea el de la lluvia, como intento de volver a la vida: renacer.

En el «Primer sermón de la luz» (y en el «Segundo...») hay clara conciencia del cuerpo como límite y carencia, como territorio del deseo y testigo, a veces im-

Bosque de símbolos

Juan Andrés García Román
Las canciones de Lázaro
Rialp. Madrid, 2005.

Juan José Castro Martín



tente, de lo ajeno, expresado a través de la evocación de los lugares «vividos», al igual que ocurre en la tercera parte, «Peregrinaje» y otros poemas del libro: Londres, Almería, Heidelberg, etc. Quizás eso justifique la apremiante necesidad de contacto cordial con lo que le rodea para hacerlo suyo: experiencia y palabra propia. Quizás por eso toda una parte del libro esté dedicado al amor: «Las canciones de Lázaro».

De ese querer apropiarse de lo otro, habitar lo otro, deviene la conciencia necesaria del propio canto (*Para que seas hermosa, palabra, suéltate / de mi mano, aléjate de mí, danza entre las ramas / veloz, sin que yo sepa / seguirte en los almacenes, de alma en alma, de ala en ala. / Sé limpia: limpio siempre lo que canta.*). Existe un recorrido físico, geográfico, e inseparable de él, otro interior. En medio de ambos, la presencia del cuerpo que padece estacionalmente la inquietante reflexión de un yo poético que se sabe unido a la palabra que marca el punto donde se inicia el vacío (*Qué clase de verdad es mi tristeza: / pasan cuerpos y días y se deshoja el mar; / voy por ciudades, cuerpos. Te amo así. / Enciendo en sus alientos mis jardines y sigo caminando.*).

Si la vida es un camino, lo que en este libro encontramos son las reflexiones de ese caminante heideggeriano que es García Román a través de bosques de símbolos. Aunque parecen hacerse más sombríos sus pensamientos en la parte final del libro, con los «Nocturnos», se impone de nuevo la fuerza de lo poético, le salva la palabra, única acción— junto con el contacto cordial— que deja vislumbrar un sentido en los días invernales: *Es cuanto queda de la esperanza, / cicatriz de amor: lluvia / resbalada en el olmo de la noche, / por turba y por olvido, por zureo de palomas / hasta esas manos últimas, despiertas / en la ceniza y la melancolía, / en la noche de enero, cuando ya no me restan / verdad ni belleza, / sino unas manos pobres debajo de las sábanas.*

Otras miradas, nuevas visiones

Félix de Azúa
Cortocircuitos (imágenes mudas)
Abada, Madrid, 2004.

Pilar del Arco

Si quisiéramos hacer un acercamiento historicista a la historia de la «concepción» —de las ideas—, el resultado no sería otro que un calidoscopio en el que una interminable sucesión de visio-

nes se ofrece como variada solución.

Incluso cualquiera de las teorías hábiles puede llegar a ser cuestionada desde su propio principio pues cada teoría se sustenta en un apriorismo bajo el que subyacería, para bien o para mal, sin duda la parcialidad de una ideología. Así es que en el asunto de «Entender» no hay verdad que no se sostenga ni error que no posea luego su explicación justificativa. «Entender» en el Arte es un cúmulo de signos culturales que traducen la mirada. Por eso, en Arte, «ver», en primer lugar, significa traducir un complejo mundo de códigos que la cultura se ha encargado de elaborar a lo largo del tiempo. Sin embargo, con todo, ese ejercicio de comentario nunca agota las posibilidades. Hay que tener la suficiente honradez para reconocer que incluso la razón no llega a «entender» su misma existencia positiva sino con prejuicios que acaban por ocultar el sentido.

Sobre tales presupuestos se presentan estos cinco textos de Félix de Azúa (Barcelona, 1944), tan afamado poeta —de los de la «coqueluche» de los entonces novísimos de 1970—, excelente novelista —con obras como *Historia de un idiota contada por él mismo* (1986) o *Diario de un hombre humillado* (1987) o *Momentos decisivos* (2000)—, como reconocido crítico desde su condición de Catedrático de Estética de la Universidad de Barcelona, cuando todavía son tenidos en cuenta trabajos suyos como *Los ensayos de Baudelaire* (1978), *La invención de Caín* (1991) o *Diccionario de las Artes* (1999). Pues bien, precisamente del inicio de la justificación de su *Poesía* (1968-1988) de 1989 son estas oportunísimas palabras todavía más que vigentes: «Así como el sujeto, enfrentado a un objeto que se le opone, le limita y se le presenta ya hecho (es decir, que se le objeta), trabaja por deshacerlo y rehacerlo, apropiándose mediante una con-formación, así también Adán escapó del Paraíso para no mantenerse eternamente en lo ajeno y regalado, y para sacudirse la condena de observar, siempre, la verdad fuera de sí».

Estos trabajos vienen a cuestionar ciertos modos —aceptados «tradicionalmente»— de análisis de las obras artísticas. De ahí su título, *Cortocircuitos*, como una forma de poner en duda una verdad básica: «Cuando entendemos, no entendemos ni verdades, ni falsedades, ni errores, ni mentiras, ni enunciados correctos o incorrectos, ni fenómenos fantasmagóricos o reales. ¿Qué es lo que entendemos cuando entendemos?».

«La torres de los mundos incomprensibles» trata sobre el mito de la Torre de Babel, hilvanando el razonamiento hasta Hölderlin y aquellos versos del poema «Mnemosyne» que dicen «Somos un signo sin significado / y sin dolor somos y por poco / perdemos el lenguaje en el extranjero». «El origen de la sexualidad» es sobre la representación de Adán y Eva como síntesis de una iconografía acerca de la carne y el pecado a partir de un cuadro de 1531 de Hans Baldung Grien. «Como el perro y el gato» es una digresión sin límites sobre la representación de Venus desde Tiziano hasta Manet. «La ruptura del pacto» es sobre los grupos de desnudos que se citan en cuadros como *El baño turco* de Ingres y *Le déjeuner sur l'herbe* de Manet, ambos de 1863. Y, por fin, «Manet le quita la palabra a Goya», en donde se argumenta contra la supuesta modernidad de Goya no tanto desde la perspectiva del propio pintor, sino desde la misma concepción de la idea de nuevo que pueda contener la modernidad.

Todas estas propuestas tienen el objetivo último de quebrar serenamente la seguridad de quien contempla el Arte con el equipaje de ciertas certezas convenientemente convenidas. Félix de Azúa nos aporta en esta breve obra una llamada de atención a la curiosidad, esa cualidad que no debería de estar ausente de nadie que guste del Arte. Y de sus representaciones. Porque a miradas nuevas siempre le corresponden nuevas visiones.





El rastreador de libros

Leonardo Padura
La neblina del ayer
Tusquets, Barcelona, 2005

Jesús Lens Espinosa

tenimiento y diversión, tanto para los autores como para los lectores.

Las palabras de Mendoza, un habitual sostenedor de tesis tan insensatas como la de la muerte de la novela (que él sigue escribiendo, dicho sea de paso), resultan especialmente chirriantes cuando nos acercamos a las novelas de un autor como Leonardo Padura, por ejemplo.

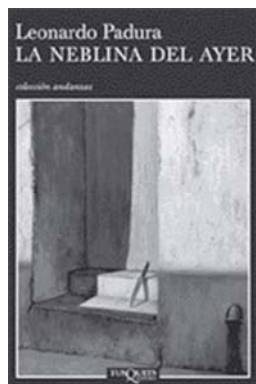
Padura, cubano de La Habana, en su serie de «Las cuatro estaciones» (Pasado perfecto, Vientos de cuarema, Máscaras y Paisaje de otoño) ya nos había contado la vida en la Perla del Caribe a través de los ojos de un policía, Mario Conde, convertido en referencia insoslayable del vibrante neopolicial latinoamericano.

Años después, Padura ha retomado el personaje de Conde, convertido en ex policía, para volver a adentrarse en los rincones más intrincados y desconocidos de una ciudad que, contra la propaganda oficial y la propaganda de las agencias de viaje, en este comienzo de siglo, se está cayendo a pedazos. Y no sólo físicamente.

Arranca «La neblina del ayer» con un Mario Conde reciclado en chamarilero de libros, dedicado a la compra-venta de ejemplares antiguos, raros, especiales o singulares. A fin de cuentas, La Habana fue una ciudad culta, atesorando enormes y bien nutridas bibliotecas que, con la llegada de la enésima crisis, el hambre, la pobreza y la desesperación, han de ser dismanteladas, vendidas o, en el peor de los casos, saldados.

Pero Conde no es un buitre. Respeta a los libros y respeta a las personas que, para sobrevivir, han de venderlos. Por eso es apreciado en el mundillo de las librerías de viejo. Una tarde, casi por casualidad, decidió llamar a la puerta de una antigua y decrepita mansión y... ¡bingo!

«...ante sus ojos se erguían unos soberbios anaqueles de madera, protegidos con puertas acristaladas, donde reposaban, trepando por las paredes hacia el techo altísimo, cientos, miles de libros de lomos oscuros, en los que aún lograban brillar las letras doradas de su identidad, vencedoras de la malvada humedad de la isla y de la fatiga del tiempo.» ■



Escribía Eduardo Mendoza que la novela policíaca no tiene, ni debe aspirar a tener, ese halo de novela-denuncia o novela social realista que algunos intentamos adjudicarle, sino que debe ser, tan sólo, puro entre-

El recuerdo más lejano que conserva mi mente de Julio Alfredo Egea, el poeta almeriense tan vinculado a Granada, es el de un gran moce-ton, alto y fornido, con grandes manos acogedoras, recitando bellísimos poemas en la desaparecida Casa de América. Eran poemas que hablaban del campo, de sus pueblos y sus gentes y en los que siempre aparecía como protagonista el inmenso corazón del poeta. Eran los años finales de la década del cincuenta. La poesía granadina, tras los horrores de la guerra y el asesinato de Federico, como el ave Fénix, de nuevo comenzaba a batir alas. Elena Martín Vivaldi, José Carlos Gallardo, José García Ladrón de Guevara, Miguel Ruiz del Castillo, Rafael Guillén, Antonio García Sierra, etc. tomaban el relevo de la generación anterior.

Han pasado los años y ahora Julio Alfredo Egea es un abuelo tranquilo y de paso reposado que, después de haber publicado inmensos libros de poemas, muchos de ellos galardonados con importantes premios, comparte sus páginas en verso con la prosa. El último de ellos, titulado «Sastre de fantasmas y otros relatos», está editado en Mojácar (Almería), en la colección «Narrativa 18», y ha sido subvencionado por la Junta de Andalucía.

Sastre de Fantasmas contiene doce cuentos, cada uno con una historia diferente y siempre moralizadora, pero todos unidos por una característica común: una prosa impecable que, en sus momentos culminantes, se tiñe de lirismo. Los temas y escenarios de estas narraciones son muy distintos, pero todas se hallan engazadas por un denominador común: la desbordada humanidad del poeta. Tan es así que yo me atrevería a calificar este libro como relatos con alma y corazón. Desde el primero hasta el último de ellos, el lector —el lector sensible, se sobrentiende— siempre va a encontrar un tema de meditación y, en cierta manera, una moraleja. No una moraleja como las que antaño nos ofrecieran, a través de sus Fábulas, los poetas Iriarte y Samaniego, hijas a su vez de las de La Fontaine, en las que animales pedantes se comportaban como seres humanos sin dejar de ser animales, sino la de seres humanos que actúan en libertad y asumen sus consecuencias. El respeto al prójimo, el amor a la naturaleza, la valoración de la amistad, la consideración hacia los ancianos y desvalidos, así como la redención por el amor de la falta tiempo atrás cometida, son algunos de los motivos que con más insistencia aparecen en estos relatos. Por otra parte, fiel a la época que le ha tocado vivir y sufrir, Julio Alfredo Egea no cierra los ojos a la acuciante realidad de su momento y temas tan candentes de nuestro siglo, como la droga, la llegada de las pateras o el recuerdo de las atrocidades de las pasadas guerras del siglo anterior —civil y mundial— también aparecen, con conmovedora sinceridad, en el libro. En este aspecto es especialmente emotivo el relato titulado «La huerta mágica», que le dedica a Federico García Lorca.

¿Y el estilo? El estilo es uno de los atractivos mayores de todas estas narraciones. Una verdadera maravilla. Julio Alfredo Egea, lo mismo si escribe en verso que cuando lo hace en prosa, siempre se nos muestra como un consumado poeta. A él se le podrían aplicar muy bien estas pa-

Desbordada humanidad

Julio Alfredo Egea
Sastre de fantasmas
Arráez, Almería, 2005

Francisco Gil Craviotto



labras de Juan Ramón Jiménez: «Donde se ve del todo y pronto al escritor es en la prosa. ¡Cuántos poetazos (y prositazos) figuran por ahí que no pueden escribir tres líneas seguidas en prosa natural».

En este mismo sentido, el prologuista del libro, Pedro Domene, afirma con toda razón: «Los cuentos que contiene el presente volumen son lo más sutil que ha escrito Julio Alfredo Egea durante todos los años de escritor honrado y comprometido».

Pero acaso sea preferible que el lector juzgue por sí mismo. Aquí tiene, como muestra, las últimas líneas del libro, referidas a Granada y dedicadas a Federico y a la ya mencionada huerta de San Vicente: «Aromáticas plantas pondrían lindero de perfume por aquel costado de Granada. Quedaba establecida una ciudad de pájaros y mariposas. Y rosas, muchas rosas. (...) Rosas de aristocráticos jardines de países lejanos, o de humildad de huertos familiares, traídas al encuentro con rosas de Granada, en floral homenaje al poeta. En cada primavera, bandadas de jilgueros vuelan desde la policromada hermosura de la rosaleta hasta el ciprés de doble copa, para dar noticia de nueva floración».

El libro, presentado en una edición impecable y limpia de erratas, tiene además el interés añadido de los dibujos de Julio Egea López, escultor y pintor hijo del poeta, que ha sabido captar muy bien el mensaje de cada uno de los relatos. Una joya, en fin, para todos los gustadores de la buena prosa. ■

Un vil gusano

Fernando Iwasaki
Negujón

Alfaguara. Madrid, 2005.

Marina Moreno Lorenzo

don Miguel éste a la par cruel y amoroso homenaje que Fernando Iwasaki publica bajo el título de «Negujón».

Repartiéndose entre las dos ciudades de su vida, Lima, en la que nació y fue profesor y Sevilla, en la que vive desde 1989, el autor recrea el laberíntico y torturado universo en el que Cervantes se desenvolvió y fraguó sus ficciones. Extendiendo su celebración a todo el Siglo de Oro y encomendándose fervorosamente a Quevedo, a quien escoge como segundo patrón, el peruano nos ofrece una amalgama de humor y erudición, un alarde de estilo y dominio del acervo léxico, una pródiga cascada de resonante eufonía y escatológicas referencias. No debemos sin embargo dejarnos engañar por el aluvión de recursos formales y claves de diferentes grados de hermetismo. Aquí hay también una profunda reflexión sobre el espíritu y la sociedad que originaron algunas de las obras cumbres de nuestras letras.

Partiendo de una sesión de sacamuelas en la plaza de Lima, verdadera ordalía para los que se dejan hurgar los entresijos molares en pos del mítico negujón (inexistente gusano al que se echaba en aquellos tiempos la culpa de las molestas caries), comienza un proceso de indagación en el pasado de víctimas y verdugo a la par que se reconstruye la técnica y el saber de los predecesores de nuestros actuales estomatólogos en un recorrido sinuoso y cuajado de meandros que se entretienen en antiguos saberes y literaturas. La estructura alterna el auto de fe limeño con un motín ocurrido años atrás en la cárcel de Sevilla, donde coinciden la mayor parte de los persona-

En el pasado año del IV Centenario del Quijote se le han tributado toda clase de mementos, celebraciones y pleitesías con mayor o menor fortuna, pero sin duda hubiera sido muy del agrado del genial

jes, cuya trayectoria culminará en América salvo alguna notabilísima excepción, como el ínclito «Muñones». No hay que olvidar que Cervantes soñó siempre con hacer las américas sin conseguirlo nunca. Probablemente a este deseo incumplido debemos la incomparable herencia del Quijote, pero no deja de ser un hermoso tributo al incomprensido don Miguel el llevarnos a donde él no pudo ir en pos de los primeros éxitos ultramarinos de sus criaturas. Con salomónica equidad, los capítulos impares se sitúan en Lima mientras que los pares transcurren en la prisión sevillana.

Dejando a un lado las especulaciones sobre la verdadera identidad de los personajes, palmariamente transparentes en ocasiones, otras de mayor hermetismo o retorcimiento, nos encontramos ante una obra que se adentra en la visión del mundo que tenían los españoles de la época, apoyándose en los campos de la erudición y de la literatura. Con un sentido del humor que participa a la vez de la humanidad cervantina y de la negrura quevedesca, Iwasaki penetra en las mentes tormentosas de nuestros ancestros, temerosos del infierno y la condenación eterna, pero despreocupados de la higiene y la apariencia física, acosados por la enfermedad y el dolor, pero libres para sentir y dejarse arrastrar por las pasiones.

Un tapiz de primorosa y malvada precisión se despliega ante el lector, torrencialmente apabullado por el turbión de palabras, paradójicamente hermosas y repugnantes, hipnóticas en su insolente dominio del diccionario. Las enumeraciones se suceden entreverando el texto de barrocas abundancias. Igual males sin cuento: «...callos, bubas, forúnculos y sabañones, por no hablar de la sarna las llagas y los tumores» (pag. 29), que listas nutricias: «...el tocino, la cecina, las cuajadas, los requesones, las cebollas, los pescados y todos los alimentos flemosos que engendran vapores» (pag. 17). Lo mismo terroríficos manejos: «He aserrado piernas y brazos corroídos por la gangrena. He cortado senos, vergas y testículos rebozados de tumores. He batido cataratas como natas lechosas y suprimido carnosidades más recias que el cordobán.(...) He pungido flemones, orzuelos y lobanillos. He arrancado muelas, podrido encías y baldado mandíbulas.» (pag.117) que prestigiosas lecturas como las del librero Linares: «...los poemas homéricos, las obras de Jenofonte, los hechos de Viriato, las campañas de Ciro el Mayor (...)los Diálogos del arte militar de Escalante y hasta el flamígero Discurso de Sancho de Londoño» (pag. 58), un chorro de jugosos vocablos refresca al afortunado lector, acostumbrado por desgracia a tanto vocabulario estrecho al servicio de estilos cicateros.

Las ilustraciones extraídas de antiguos tratados de cirugía contribuyen decididamente al delicioso escalofrío de quienes asistimos desde la seguridad del sofá a las quirúrgicas ceremonias de un pasado del que podemos aprender, como Iwasaki nos demuestra, mucho más de lo que a primera vista pudiera parecer. ■

Hay libros que, con el transcurrir del tiempo, parecen ir encontrando poco a poco la resonancia decisiva que, casi secretamente, aguardaban recibir de sus lectores. Rafael Montesinos (Sevilla, 1920-Madrid, 2005) sale de su ciudad natal con su familia rumbo a Madrid el 31 de diciembre de 1940, y en

Las horas del contemplador

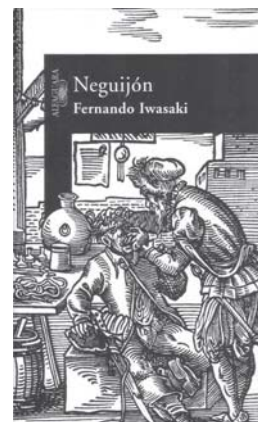
Rafael Montesinos

Los años irreparables

Universidad de Sevilla. Sevilla, 2005.

Gustavo Casín

...





la gran capital desolada de posguerra será donde vaya afianzando su inquietud poética en las recién surgidas publicaciones de la época, como la revista *Garcilaso* o la colección *Adonais*. Temprano devoto del grupo del 27, Montesinos tuvo acceso a la primera edición londinense de *Ocnos* de Cernuda, de la que realizó una admirativa recensión en la revista santanderina *Proel*, en la primavera de 1946. Allí se reconoce en la gracia sencilla y clara de la palabra de su paisano y en el dolor de su voz por su lejana Sevilla, y apunta el asombro del joven lector ante un «libro levísimo y casi aéreo que parece como si quisiera escapársenos de las manos». En 1949, la segunda edición de *Ocnos* inaugura la Colección Ínsula de verso y prosa, y en ella misma verá la luz en 1952 la primera edición (escrita nada más cumplida la treintena su autor) de *Los años irreparables*, que lleva un significativo subtítulo: *Prosas en memoria de la niñez*. No sería hasta 1981 cuando el libro apareciese íntegro, con los textos suprimidos por la censura en el 52; y ahora llega a su ya cuarta edición, al cuidado muy atento, en introducción y notas finales, de Francisco Alejo Fernández, en una pulcra colección de bolsillo universitaria.

Es un libro que se ha ido agrandando, en intensidad y en repercusión, con el paso de los años. En una emotiva nota, Rafa Montesinos, el hijo del poeta, al prologar esta necesaria nueva puesta de largo, nos advierte: «Desde el principio, los recuerdos surgen del manuscrito a fogonazos de instantes, en cortos textos en prosa, llenos de imágenes, con la breve intensidad del poema. Memoria escrita en tinta azul y con letra bonita, como su cielo más puro». El cuerpo de notas que lo cierra es adecuado, perspicaz, esclarecedor y nos especifica las comparaciones, correspondencias y correlaciones con el corpus del propio Montesinos (por ejemplo, con *El libro de las cosas perdidas* de 1946 y con una serie de artículos muy posteriores en *ABC* de Sevilla de mediados de los ochenta), con otros libros del momento, como esa rareza que es *Helena o el mar del verano*, de Julián Ayesta, también publicado por Ínsula en el 52, o con títulos clásicos como el *Retrato del artista adolescente* de Joyce, en la traducción de Dámaso Alonso.

En las altas madrugadas madrileñas, en soledad, Rafael Montesinos emprende, en 1951, la gran aventura de volver al maravilloso país de la infancia. La clave de ese regreso, lo que supone que la evocación transfigure la anécdota biográfica en verdad poética —y creemos también que en vitalidad entusiasta para configurar un orbe íntimo trascendente, turbador en su elegante dicción y en su fervoroso arrebató— es la noción de *contemplación*. La azotea de la casa familiar es el alto mirador desde donde el niño funda absorto su hiperestesia de contemplador, con sólo el cielo encima, a fin de que la ciudad lo deslumbre. Sevilla deviene un orbe pleno que se desnuda —como más adelante, en su adolescencia, haría lo femenino ante el deseo— para el cantor de soledades y de finitudes. (Mucho después, Montesinos escribiría un epitafio de grácil hondura: «He vivido cuatro días; / tres no fueron sevillanos. / Llevadme a la tierra mía.»)

Recordando a su primer confesor infantil aparece un árbol con sus olorosos frutos; otro patio en el colegio de los jesuitas, con sus limoneros, le tienta a la contemplación, tirando constantemente de sus ojos; un capítulo entero, en su perfección de milagro doloroso, se dedica a su primer amor, Rosita, una niña de diez años; y otro nos acerca a la patria paradisíaca del verano: Alájar, pueblecito blanco y pequeño en la serranía de Aracena. Es el lugar del eros adolescente, como lo serán también los amaneceres sevillanos cazados desde el balcón de estudiante, de poeta en ciernes. La estancia en la finca paterna de Tarazonilla supone un quiebro vertiginoso: de una manera alegórica, será éste el espacio donde las horas, siderales y estáticas, se paren a contemplar la dicha o la desgracia de los frágiles seres sujetos a su danza. Se aproxima julio del 36; la historia estalla violenta junto al jardín edénico

de quien ya descubre terminada su niñez. Sin embargo, en la sesentena de Montesinos, en *De la niebla y sus nombres* (1985), siguen palpitando todavía aquellos años irreparables sobre su condición de creador, de «eterno habitante de esa edad mágica». El poeta lleva consigo la memoria de un mundo perdido que fue, convertida en palabra perdurable. El sueño se ha hecho libro contra la muerte y contra el olvido. *Los años irreparables*, su belleza («tan honda, como de Dios, y también tan sensual, como del hombre»), nos llama a su lectura. ■

Entre las carencias que tiene el Periodismo como género está la falta de estudios biográfico-críticos sobre los profesionales y sobre los medios de prensa. Por esta razón, siempre son oportunos los libros que vienen a llenar

Las huellas de la memoria

Rafael García Manzano

Periodistas que dejaron huella

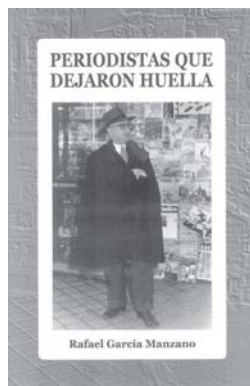
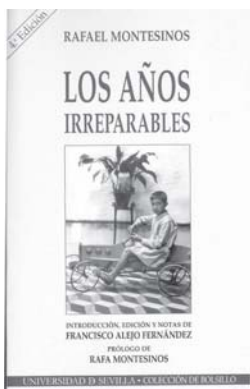
Asociación de la Prensa. Granada, 2006.

Remedios Sánchez

este hueco incomprensible en la historia de la prensa; dentro de la colección «Los libros de la Prensa. Serie Periodismo», dirigida por Eduardo Castro, se ha publicado el sugestivo volumen de Rafael García Manzano que lleva por título *Periodistas que dejaron huella*. García Manzano, periodista e investigador del género en Granada, es un estudioso autorizado en estas lides; no en vano es autor de *Periodistas en Granada (1650-2002)* y de *Anécdotas del periodismo granadino*, obras de reconocido interés para aproximarse a la historia del Periodismo en Granada y a sus protagonistas; tal y como explica él en la 'Introducción' a esta nueva publicación, «*todos mis intentos [...] van dirigidos a completar una documentada historia de los hombres que hicieron posible unos periódicos bien escritos, críticos, serios y muy próximos al lector*» (p. 11).

En el presente libro, Rafael García Manzano rescata la trayectoria vital y profesional de destacados miembros granadinos del gremio (en concreto diez, aunque promete continuar esta tarea en posteriores monografías) porque entiende que «*es injusto que quienes han consagrado su existencia a una profesión tan difícil y comprometida como el periodismo se vayan al más allá sólo con una nota necrológica más o menos extensa*» (p. 11). Los reseñados en esta ocasión son Cándido Lobera —fundador del melillense «El telegrama del Rif»—, el prestigioso Fabián Vidal (pseudónimo de Enrique Fajardo Fernández, columnista de 'La Correspondencia de España' y posteriormente director del diario madrileño 'La Voz'), Aquilino Morcillo (director de 'Ideal' y luego de 'Ya'); el polifacético José Antonio Mesa García (el miembro más joven en la historia de la Asociación de la Prensa de Granada, fundador de revistas, redactor de 'La Hoja del Lunes', corres-

pensal de publicaciones del nivel de 'Time' y 'Life' y también de agencias como 'The Associated Press', entre otras), Molina Fajardo (que ocupó con acierto el cargo de director de 'Patria'), Santiago Lozano (director de 'Ideal'), Gonzalo Hernández Auger (director-propietario de 'El Faro' de Motril), Eufasio Martínez (reconocido periodista deportivo en 'El Defensor de Granada'), el fotógrafo Torres Molina y el genial humorista grá-



fico de 'Gaceta del Sur' y posteriormente de 'Ideal', Miranda.

En definitiva, nos encontramos ante una aproximación realmente interesante a periodistas granadinos de mucha entidad y que si no hubiese sido por la labor recuperadora de Rafael García Manzano, a pesar de su valía y de su buen hacer contrastado, hubiesen continuado ocupando un lugar en el injusto anaquel del olvido. ■

El hilo de la vida

Ugo Riccarelli
El dolor perfecto
Maeva. Madrid, 2005.

José Abad

Estamos en la segunda mitad del siglo XIX, en Italia, Estado unificado desde hace pocos años, no se especifica cuántos. Un joven maestro de escuela, lector de Marx y seguidor de Bakunin, llega a Colle Alto, un pueblecito toscano. Se ha construido una estación de tren y el mundo parece más cercano; Colle Alto está despertando a la Historia. El Maestro se enamora de la joven viuda Bartoli, en cuya casa se hospeda. Sin el beneplácito de la Iglesia, el hombre y la mujer tendrán hijos que llamarán Ideal, Mijail, Libertad, Cafiero... Esta familiar se entreteje con otra, la de Ulises, tratante de cerdos del lugar, y Rosa, mujer soñadora que después de parir dos mellizos, Sol y Annina, se retirará a un cuartel de invierno interior, erigido en la soledad y el silencio, y al que sólo tendrán acceso sus vástagos; Rosa no volverá a dirigirle la palabra al marido ni le permitirá que la toque, y Ulises acabará malviviendo en el baldío de la locura. Muchos de los personajes que pueblan esta historia miran el porvenir como una meta o una promesa, un mundo que han de cambiar; otros lo ven como un territorio inhóspito o una amenaza, una sima que terminará por engullirlos. Ese futuro que unos y otros observan, esperanzados o aterrorizados, llenará las páginas de *El dolor perfecto*, Premio Strega 2005.

La historia de estas familias, representante la primera de una voluntad reformista de la sociedad, la otra de la reaccionaria, va espejeando la Historia de Italia en los hitos sucesivos de la I Guerra Mundial, la letal epidemia de gripe que arrasó Europa a continuación, el ascenso del fascismo, la II Guerra Mundial, el lento resurgir de la posguerra, etc. El título es un estribillo que se va repitiendo a lo largo del libro. La idea del dolor *enorme, absoluto, perfecto* aparece cuando el Maestro piensa en la explotación del obrero, cuando Rosa pierde la virginidad en la noche de bodas, cuando Annina reconoce el abismo insorteable que separa a su madre de su padre, cuando el Maestro en el exilio espera la llegada de su esposa, cuando Mijail sabe de la muerte de su progenitor en unas manifestaciones en Milán, cuando Annina desea a Cafiero como sólo una mujer desea a un hombre, cuando los fascistas apalean a Ideal hasta matarlo, cuando el soldado descubre que las nieves de Ucrania le han devorado los pies... El dolor perfecto es la esperanza y su contrario, el miedo y su reverso, el amor y su imposibilidad, la vida en sus múltiples expresiones.

El aroma a orquídeas de lo real maravilloso impregna la novela. Según la acción avanza, por ejemplo, los muertos que murieron ayer vuelven al relato para indicarles la salida a los que han caído después. A nadie se le oculta la deuda contraída con *Cien años de soledad* (1967); es más, ciertos guiños harían explícita esa deuda: la llegada del circo a Colle Alto, ¿no es un homenaje a la *troupe* del gitano Melquíades en la novela de Gabriel García

Márquez? No obstante, no podemos descuidar la propia tradición narrativa italiana; al leer me venía insistentemente el recuerdo de otra hermosa saga, *Nuestros ayeres* (1952); *El dolor perfecto* comparte con esta Obra Maestra de Natalia Ginzburg una misma cadencia musical, una indecible ternura por sus criaturas, un mismo elogio de la dignidad personal y de la justicia social, la defensa de una ética mínima en el interior de una épica minúscula. El compromiso político y la poesía de la vida (mejor cada uno cuando más cerca está del otro) son también ingredientes en esta fábula sobre personas escindidas entre lo que la realidad ofrece y lo que el deseo prometía.

El dolor perfecto no escasea en pasajes tremebundos, terribles, como el momento en que Ulises, después de violar a su cuñada, degüella a todos los cerdos del corral y se ahorca con los intestinos de la marrana más grande. Pero predomina el toque de plata, limpio, como de manantial, cristalino, que sacia la sed y procura serenidad. Ugo Riccarelli (Turín, 1954) se revela como uno de esos narradores capaces de emocionar y emocionarse, de maravillar y de maravillarse, a pesar de todo, contemplando ese torbellino que llamamos existencia. Su empeño es esencial; escribe: «si un hilo había en sus historias, entonces le pareció que narrarlo era la única finalidad de tanta vida». *El dolor perfecto* es una lectura conmovedora, placentera, intensa. Si el estilo es otra expresión de la moraleja, en este magnífico libro se reivindica el calor humano, la sorpresa, la armonía, todo cuanto nos permite aferrarnos, en medio de la debacle, al hilo de la vida. ■

Hay quien sostiene que la especialmente fructífera e impecable producción de Gustave Doré es precisamente la culpable de que su autor no ocupe aún un lugar más relevante en la historia del arte. La in-

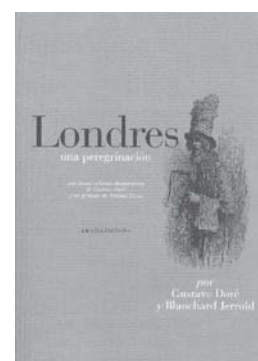
gente cantidad de sus grabados relacionados con grandes obras literarias (desde Rabelais hasta Dante o Cervantes) parecen estar realizados con una facilidad que rebajaría en la mente de algunos su innegable calidad. Nada más lejos de la verdad. Y para atestiguarlo, nos encontramos aquí con otra excepcional muestra del arte de Doré: la serie de grabados de temática londinense que acompaña (sería mejor decir, que da cuerpo) al texto firmado por Blanchard Jerrold, *Londres. Una peregrinación*.

Y tampoco nada más apropiado para este singular periplo por el Londres de finales del siglo XIX que el calificativo de peregrinación. Un viaje por tierras extrañas, un viaje hacia un santuario por devoción y por voto. Para entender el propósito de esta pareja de peregrinos, acudimos al propio Jerrold: *Nuestro objetivo es encontrar fragmentos representativos de cada una de las partes que componen en conjunto el gran mundo de Londres*.

Así, esta declaración de intenciones hace de la peregrinación a Londres un rico inventario de detalles sucesivos, a mitad de camino entre la crónica social y la mirada sorprendida y misteriosa. En este mosaico variado que intenta dibujar la que fuera en su momento la mayor ciudad de la modernidad (mucho más que París o Nueva York) aparecen dos narradores que observan con delectación y distancia a unos *salvajes* al borde del ensueño.

Aparece entonces la honda reflexión estética que acompaña a este peregrinar urbano, la revelación de lo pintoresco frente a lo sublime y a lo puramente bello.

.../...



El estruendo de la realidad

Gustavo Doré y Blanchard Jerrold
Londres. Una peregrinación
Abada. Madrid, 2004.

José Miguel Gómez Acosta

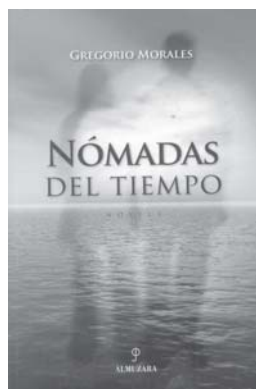


.../...

¿Cómo decir que Londres es feo si en cada uno de sus rincones se esconde material suficiente para realizar un cuadro? De tales cuadros es precisamente de los que se nutre la presente obra, tanto en su vertiente literaria como en la gráfica.

Muchas son las facetas que componen este espectacular fresco de usos y costumbres. En ellas siempre está presente el poder evocador de los nombres, de los topónimos: *Cheshire, Reform Club, Wych Street, Barnard's Inn, Jerusalem Coffee House*. También omnipresente, el retrato de la multitud, una muchedumbre feroz y estruendosa que rebosa las calles y en las que no es posible encontrar un término medio: o bien se trata de la masa trabajadora, humilde y miserable, o bien de hordas ociosas, ricas e ilustradas. Los lugares y las situaciones adquieren resonancias míticas: el río, los muelles y la llegada impregnada de viaje iniciático, los puentes y las regatas, el derby, el West End o el parque zoológico. Las fiestas en jardines y la fuerza inusitada de los nocturnos se pierden entre los suburbios de ecos románticos. La turbadora representación de las reuniones crepusculares, convive con las espectrales escenas de trabajadores, vagabundos y casas hacinadas. Éxodos, llegadas, establecimientos y desarraigos, caras de una misma moneda.

Y tras el peregrinaje, queda preguntarnos dónde está ahora ese Londres suspendido un instante en el constante fluir del tiempo que se va. Gracias a los autores, la ciudad de Londres ha quedado fijada a la manera de una fotografía que miramos después de muchos años sin llegar a reconocer unos rasgos que en su momento eran familiares, que nos parecían eternos. Subyace en su esencia la terrible nostalgia de la transformación, de lo que sólo dura un segundo, de vidas olvidadas y lugares borrados hace mucho tiempo. Queda pues, un Londres brumoso, literario. El Londres donde imaginamos una ciudad sin formas, colosal, cercana a la ciudad evocada por autores visionarios, en la que siempre está a punto de estallar lo escondido. ■



Universos paralelos

Gregorio Morales
Nómadas del tiempo
Ed. Almuzara. Córdoba, 2005

Fernando de Villena

La exploración de otros mundos, de lo que la ciencia ha nombrado «universos paralelos», ha sido un reto para la imaginación de los escritores de todas las épocas. Jonathan Swift, por ejemplo, en *Los viajes de Gulliver* usó de este recurso no sólo para cautivar al lector, sino también para permitirse una aguda sátira del mundo que le tocó vivir. Cyrano de Bergerac en su *Viaje a la Luna* o en su continuación a «los imperios del Sol», Jack London en *El peregrino de las estrellas* o Saint Exupéry en *El principito* son otros de los autores que han practicado este tipo de narrativa que ha llegado hasta nuestros días con novelistas como Jesús Ferrero o Gregorio Morales.

Este último acaba de publicar en la editorial Almuzara una novela, *Nómadas del tiempo*, que resulta paradigmática de cuanto venimos señalando. Con ella, el narrador granadino da un paso más en su investigación y ejemplificación de lo que él mismo ha llamado «estética cuántica», esa teoría de la literatura y del arte que año tras año va ganando adeptos en los más diversos puntos del mundo.

Nómadas del tiempo nos presenta a cuatro personajes que ya nos eran conocidos por una obra anterior del pro-

pio Gregorio Morales, *Ella/Él*. Se trataba entonces de una novela de iniciación adolescente marcada por un original perspectivismo y por un fuerte contenido didáctico, que hizo las delicias de varias promociones de escolares toda vez que funcionó maravillosamente como lectura obligatoria en muchos institutos españoles. Los mismos personajes centrales de *Ella/Él* aparecen, pues, en *Nómadas del tiempo*, pero al situarlos el escritor en otras dimensiones o universos paralelos, sus respectivas identidades desaparecen para dar lugar a otras casi completamente distintas. El experimento funciona y la novela, pese a su complejidad, se lee con entusiasmo de principio a fin gracias al lenguaje sencillo y a la sabia dosificación de la intriga.

Gregorio Morales aborda en la novela numerosas cuestiones de gran actualidad como las relativas al deterioro de las relaciones de pareja o la falta de libertad de la mujer en las sociedades primitivas o no evolucionadas. En este sentido podemos comparar sus procedimientos con los de Jonathan Swift, sobre todo en la utilización de esos universos paralelos para un análisis de los problemas del presente.

Una vez más el narrador pone de manifiesto su gran imaginación y su distanciamiento del monocorde realismo que tiraniza la literatura oficial española desde hace décadas. No podemos menos de concluir que la verdadera literatura, la que ambiciona romper esquemas y abrir nuevas sendas, está siendo cultivada calladamente, sin alharacas, sin premios de relumbrón, por algunos autores desde la más radical heterodoxia. ■

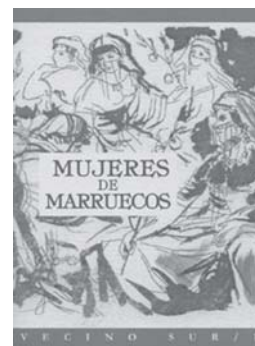
Es este un libro misceláneo, que aborda el universo femenino desde múltiples perspectivas, pero con un *leit motiv* que es la visión de Marruecos por parte de los españoles que allí han vivido. Abarca textos producidos a lo largo de los tres primeros cuartos del siglo XX (1908-1980), escritos tanto por hombres como por mujeres, casi todos ellos de nacionalidad española, aunque también se traduce algún texto del árabe, amén de otros escritos en español por marroquíes, empezando por el compilador, El Hassane Arabi. Desde artículos para revistas hasta poemas, pasando por leyendas y pequeños ensayos etnográficos, entre otros, configuran un curioso panorama de la condición femenina a la vez que de la concepción del mundo que tienen sus autores. Todo esto le confiere un carácter variopinto y caleidoscópico muy acorde con el tema que trata.

Dividido en cinco secciones: *Usos y costumbres, Historia y sociedad, Mitos y leyendas, Relatos, y Poemas y canciones*, ofrece una visión plural de la vida de la mujer marroquí. Su trabajo, su carácter, su papel en la sociedad y en la familia, sus adornos y costumbres, su creatividad y hasta su papel en la historia y la superstición se van desplegando en abanico tanto más colorido por cuanto cada colaboración es de diferente firma (sólo algunos como Carmen Martín de la Escalera, Elisa Chimenti, Ramón Toucedo o Luis Antonio de Vega

Marruecos en femenino

El Hassane Arabi y otros
Mujeres de Marruecos
Libros Clan A. Lugar??, 2005.

Marina Moreno Lorenzo



repiten colaboración). La impresión que queda después de su lectura es a la vez escalofriante y nostálgica. Huela la sangre porque denuncia el horroroso postergamiento y la esclavitud, la mayoría de las veces ni siquiera encubierta, a los que queda condenada la mujer que vive en un país musulmán. Pero despierta a la vez esa romántica ensoñación de lo exótico que no por placentera deja de ser peligrosa ya que nubla con su atractivo el afilado y desapasionado análisis que requiere tan espinosa cuestión.

Ante los ojos del lector aparece la vida cotidiana marroquí: en el campo, la mujer trabaja como una bestia más; en la casa, si tiene suerte y es rica, languidece en embrutecedora indolencia, si pobre, combina la cárcel con las privaciones. La vemos dirigirse a su boda convertida en un ídolo hierático que al despojarse de sus galas tendrá su máximo consuelo en el cuidado y el amor de los hijos. Se muestra como maligna presencia en el mito bellissimo de Aixa Candixa, y excepcionalmente como gobernante experta en la figura histórica de Sida Al-Horra. Y nos conmueve finalmente observarla como oculto cimiento de la sociedad que sustenta y se derrumbaría sin ella, ignorada y subterránea, subversiva y telúrica el día que se decida a asumir su verdadera condición.

Resulta de especial encanto e interés la parte más literaria del libro, en la que se recogen narraciones y poemas, la mayoría de la primera mitad del siglo XX, que reflejan sobre todo el amor e interés que sus autores, todos ellos españoles, sienten por la mujer marroquí. El enamorado Aliatar, la heroica Miriam, la negra Zohora, sensual y terrible, las siete Mutalebías resucitando el dificultoso mujdramum —la más ardua de las métricas musulmanas—, las tres ancianas unidas en la vejez por un destino irónico y tortuoso, las maliciosas prisioneras del harén, sometidas al proveyecto esposo pero capaces de engañar y utilizar al mismísimo diablo, dibujan un cuadro animado y variopinto en el que la mujer aparece con todo su misterio y todas sus contradicciones.

Algunas notas eruditas merecen destacarse también, como la explicación del dicho *naranjas de la China*, la relación de Aixa Candixa con los mitos caldeos, el origen y significado de los zocos de mujeres uriaglies o el papel de la mujer en la composición y transmisión de la poesía. Por último comentar que las ilustraciones de diversa procedencia son un atractivo más de este libro que constituye sobre todo un valiente acercamiento a ese próximo desconocido que es Marruecos. ■

El vitalismo de la inteligencia

José Carlos Rosales
El desierto, la arena
ficha

Erika Martínez Cabrera

Maíor, Senior y Nova son las tres series abiertas por la magnífica colección de poesía Vandalia, capaz de integrar en su catálogo obras completas pendientes como las de Julia Uceda o Ana Rossetti, in-

teresantes antologías como *La otra sentimentalidad* o *Nuevos poetas cordobeses*, ediciones de clásicos y novedades como ésta que nos ocupa. *El desierto, la arena* de José Carlos Rosales nace, como todos sus libros, de un poemario anterior. Publicado en 2003, *El horizonte* ya prefiguraba el desierto que avanza lento y rotundo en las páginas de este último título. De obra en obra y de poema en poema, fluye reconocible la voz de este poeta granadino, que ha conseguido una interesante singularidad poética sin renunciar en cada nueva entrega al riesgo.

Fiel a la hermosa cita de Canetti, la miniatura fragmentaria de *La nieve blanca* (1995) es en *El desierto* una larga historia de movimientos mínimos. La extraordinaria unidad de los poemas, su comunidad tonal y la sabia progresión de sus motivos son algunas de las razones que avalan este poemario. Su escritura cabalga sin perder el paso, con un ritmo envolvente que nos invita a leer de una sola sentada sus cuarenta y dos poemas. Entregados a esta amable factura, no llegamos sin embargo a acomodarnos; por fortuna, una sintaxis tensa, doblegada a base de duros encabalgamientos nos lo impide. Incómodo, inoportuno, como la «Herida duradera» que despierta a la costumbre, el verso de Rosales deja escuchar su quiebra.

Unidad y quiebra son en *El desierto* una maniobra de estilo. Lejos del gesto breve y exquisito de *La nieve blanca* y de las agudas torsiones metafóricas de *El buzo incorregible* (1988 y 1996), el último libro de José Carlos Rosales opera por hipnosis estética, induciendo al lector un estado de reflexión que crece y se divide hasta el infinito, como la arena. Un existencialismo de nuevo cuño oscila de la tragedia franca a la contención esperanzada. Huyendo, atosigado por el miedo, el hombre desterrado carga el dolor como una costumbre. Su desasosiego es al mismo tiempo público y privado, como la poesía. De ahí que en el universo simbólico del libro cohabiten la mística de la intemperie (la nube, la roca, la arena) y la sordidez del capital (el crédito, las rentas, la ventanilla o el monedero). Como si se encontrasen San Juan y Kafka.

Cada poema de *El desierto* deposita su grano de arena en la montaña del desengaño, la vuelve inabarcable. La historia reduce a cenizas el pasado, desaparecen los límites del espacio y del tiempo, y ya «sólo la muerte ocupa un lugar en el mapa». Quien entra en el desierto pierde paulatinamente las referencias, ingresa más que en un lugar en un estado. Su privilegiada perspectiva permite escuchar el estrépito, el «ruido crónico», la máscara con que la vida avanza sobre el silencio del miedo, que también es un ruido, pero invisible. A veces, sin embargo, se giran las tornas, y «El miedo mancha las cosas», colocando su máscara y su mentira sobre el rostro del mundo. El miedo ahuyenta las razones, aboca a la parálisis y es, al mismo tiempo, el motor de la historia. Deja al perseguido, al inocente, al olvidado a la intemperie, a solas con una culpa que tiene ecos de tragedia. Casi al final del libro, en «Tiempo árido», el libro alcanza una cumbre pesimista a la que se ofrecen, como propuso Schopenhauer, tres salidas: la estética, la ética y la metafísica, que entrelazadas se oponen al idealismo. Por eso, en «Las cosas se gastan», una resignación positiva desbloquea al hombre doliente y por eso los últimos versos del libro cantan: «Y el corazón descansa, / y el pensamiento sigue».

El desierto, la arena debe a Cernuda algo más que la coma de su título. En su interior son posibles los extremos que aunara el poeta sevillano: un existencialismo social, un pensamiento emocionado. Como dice el propio Rosales, cuando el dolor se acumula y parece inabarcable, un nuevo viento, un vitalismo inteligente, lo desintegra. No hay callejón sin salida ni trampas en este libro que hace de los desesperados pensadores y del malestar un estado de lucidez. Lo sabemos, hay agua en *El desierto*, aunque esté a buen recaudo. ■





Márgenes poéticos

Gabriela Genovese

Un poeta de los márgenes. Federico
García Lorca

Editorial Martín. Mar del Plata, 2005

José Ortega

tadamente la autora defiende la tesis de lo difícil que es delimitar en apartados la poesía pura, el neopopularismo y el surrealismo, ya que en todos estos movimientos existe un mestizaje de técnicas y procedimientos estéticos. De aquí que la escritura de García Lorca se caracterice por ser «una travesía a favor del círculo, o más precisamente de la espiral» (p. 168). El título de este ensayo nos remite a la preocupación ética que lleva al poeta a otorgar una importancia poética a los marginados sociales: gitanos, negros, mujeres y homosexuales. Genovese analiza cómo la voz poética se alza contra la intolerancia y las barreras que imponen una homogeneidad universal. El concepto de «margen» lo entiende la autora en el sentido de búsqueda en lo «otro», en los excluidos o diferentes, es decir, en lo que envuelve una amenaza.

El texto se divide en dos largos capítulos. En el primero (pp. 17-110) se estudian bajo la óptica del compromiso social: *Poema del cante jondo*, *Romancero gitano* y *Poeta en Nueva York*. En el capítulo II (pp. 111-155) se analiza la conducta homosexual y el papel de la mujer en la sociedad española. El tipo de transgresión social que representan la mujer y el amante sexual son objeto de reflexión en *Romancero gitano*, *Sonetos del amor oscuro* y *El diván del Tamarit*. Se omite en este apartado el papel fundamental de la mujer en *Bodas de sangre* («la madre devoradora»), *Yerma* («la tragedia de la mujer estéril») y *Doña Rosita* («la tragedia de la soltería»). En síntesis, el planteamiento de Gabriela Genovese es que «Lorca no trasunta ese cambio en su escritura en el sentido de hacer de sus poemarios una propuesta panfletaria, sino que permanece fiel a su programa estético dentro del cual tematiza y cuestiona, siempre posicionado en el paradigma estético vanguardista, los equívocos alineamientos con que el aparato político, económico, religioso y educativo ha logrado dominar a la sociedad en su conjunto y, sobre todo, controlar a quienes desconfían de la legalidad de sus preceptivas» (p. 101). Creemos que Gabriela Genovese incurre en el error que todos los lectores de Lorca hemos cometido. Y es que las numerosas entrevistas, comentarios y declaraciones del poeta han llevado a la confusión del sujeto poético con el autor real, lo que obstaculiza el sentido último de la composición poética. El hablante lírico es una ficción que, a veces, representa el discurso del autor empírico. ■



En *Un poeta de los márgenes*, la investigadora argentina Gabriela Genovese lleva a cabo un recorrido por los distintos poemarios del poeta granadino para probar la armonía que existe entre las voces de la tradición y la imaginería vanguardista. Acertadamente la autora defiende la tesis de lo difícil que es delimitar en apartados la poesía pura, el neopopularismo y el surrealismo, ya que en todos estos movimientos existe un mestizaje de técnicas y procedimientos estéticos. De aquí que la escritura de García Lorca se caracterice por ser «una travesía a favor del círculo, o más precisamente de la espiral» (p. 168). El título de este ensayo nos remite a la preocupación ética que lleva al poeta a otorgar una importancia poética a los marginados sociales: gitanos, negros, mujeres y homosexuales. Genovese analiza cómo la voz poética se alza contra la intolerancia y las barreras que imponen una homogeneidad universal. El concepto de «margen» lo entiende la autora en el sentido de búsqueda en lo «otro», en los excluidos o diferentes, es decir, en lo que envuelve una amenaza.

«Ars susurrandi», el segundo poemario del madrileño José Enrique Salcedo Mendoza, ha visto la luz, como el primero, en Granada.

Nos encontramos ante una voz extremadamente original, de una pureza

absoluta, de un lirismo que no permite un solo instante de respiro. Nada conozco que pueda semejarse dentro de la tradición literaria española o, si acaso, en lo visionario el Antonio Enrique de «El poema de la Alhambra» o, más allá en el tiempo, las singulares octavas alquímicas de Centellas.

Es la de José Enrique Salcedo una poesía intuitiva, esencial, sugerente, poesía de un hombre que vive en poeta las veinticuatro horas de cada una de sus jornadas. Una poesía que viene directamente del Romanticismo (Novalis, Holderlin, William Blake) y cuyo tema central se encuentra en la angustia del hombre que vive de espaldas a su Creador y a la creación misma, en el profundo abismo entre la naturaleza y la ciudad que todo lo aniquila, pero también en la plenitud espiritual de quien ha conseguido abrir esa «puerta que ya no conocen los humanos». Así, en el poema V el escritor nos dice:

«Andamos, pero la tierra no se ve,
y alrededor sólo hay oscuror profundo,
y oímos voces cercanas, pero desorientadas,
que hacen más solitario nuestro propio rumbo,
y alzamos a un cielo sin luna la vista,
y las estrellas, como chispeantes puntos,
no parecen tan lejanas, y nos infunden
nostalgias de armoniosos mundos.»

He titulado este artículo «Los mundos invisibles» de José Enrique Salcedo y lo he hecho de este modo porque nos hallamos ante un libro que nos guía por una secreta senda. Aquí está de nuevo el mundo feérico que colmaba muchas páginas de «La niña loba», su primer poemario; un mundo tan hermético que el poeta a veces precisa recurrir a parábolas para hacerse entender o al menos para comunicarse con otros iniciados. De ahí el título «Ars susurrandi». No son para ser voceadas las verdades que se esconden en estas páginas. Yo, al leerlas, he sentido una conmoción semejante a la que experimenté ante los cuadros de John Martin o ante la lectura del evangelio de Valentino.

Estilísticamente, el poemario no resulta menos original: encontramos una gran variedad métrica (octosílabos, eneasílabos, alejandrinos...), frecuentísimos hipérbatos, polisíndetos, metáforas y símiles, sustantivos que prescinden muy a menudo de los artículos, fragmentos en latín, neologismos («alondrada»),... Hay poemas amorosos de cariz oriental que evocan el «Cantar de los Cantares» de Salomón o el «Cántico espiritual» de San Juan; hay poemas históricos, magníficos haikus e incluso una moaxaja con su jarcha incluida.

Desde el palíndromo latino que abre el libro, hasta el colofón, «Ars susurrandi» me parece una obra llena de guiños y claves, y desde luego no apta para cualquiera. ■

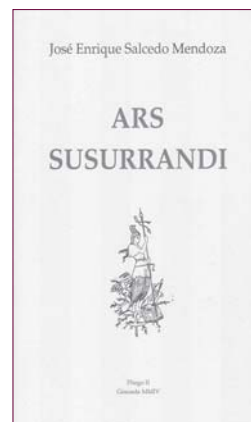
Mundos invisibles

José Enrique Salcedo

Ars susurrandi

A.S.B. editorial. Granada, 2004

Fernando de Villena



Un artista multidisciplinar debe abrirse a cualquier faceta de la creatividad humana. Yo, Fausto Weleta, he sido llamado para revitalizar la arcaica oferta de la gastronomía local. Estas son mis propuestas artísticas para la creación de una nueva **cocina de autor...**

FAUSTOCOCINA



gastronomía conceptual

FAUSTORECETA 2.

Tortilla cubista analítico-sintética del Sacromonte
Ingredientes: un cubo de criadillas, un cubo de sesos, un cubo de huevos, un cubo de cebolla. **Modo de preparación:** Se le dan todos los cubos al comensal para que vea la tortilla descompuesta (fase analítica) y se la prepare según su inspiración (fase sintética).



FAUSTORECETA 4. Lentejas a la CHILLIDA (con mucho hierro)

Ingredientes: Una lata de lentejas precocinadas y una viga de hierro retorcido.
Modo de preparación: Se abre la lata de lentejas y se vierten sobre la viga. Se calienta la viga de hierro con un soplete hasta que se peguen las lentejas. No se come, pero sirve como escultura.



FAUSTORECETA 6. Festival de postres surrealistas "MAGRITTE".

Ingredientes: cartoncillos con dibujitos de frutas y un rotulador. **Modo de preparación:** se cogen los dibujillos y se escribe sobre ellos "Esto no es un plátano", "Esto no es una chirimoya", etc. según corresponda. Para paladares exquisitos se puede escribir en francés: "C'est no é un platané", etc.



FAUSTORECETA 1. Tapas variadas a lo CHRISTO

Ingredientes: cualquier chuminada que se tenga a mano, que abulte un poco y quepa en la bandeja, una tela blanca y una grapadora. **Modo de preparación:** se pone todo en la bandeja, se tapa bien con la tela y se grapa. El comensal, que imagine lo que hay debajo: tapas sublimes que no se comen, pero se piensan.



FAUSTORECETA 3. Sopas "FAUSTO'S" (homenaje a Warhol)

Ingredientes: latas de sopa WELETA. **Modo de preparación:** no hay preparación. Se le da al comensal la lata para que la contemple como objeto artístico y que medite frente a ella. Dentro no hay nada, ni sopa ni leches. Sólo alimento exquisito para almas sensibles.



FAUSTORECETA 5. Cabeza de cerdo a lo OTTO DIX (plato expresionista para estómagos fuertes).

Ingredientes: una cabeza de cerdo sanguinolenta, tomate frito y un rabo de cerdo. **Modo de preparación:** se apalea la cabeza de cerdo, se le sacan los ojos y se le abre la boca con un gancho hasta torcerle la mandíbula y sacarle la lengua. Se decora con el tomate frito espurreado y se le pone el rabo de cerdo en la frente para darle un toque personal. Nadie será capaz de comérselo, pero garantiza una experiencia inolvidable en la mesa.



¿Pero esto qué puñetas es? ¿Que yo te he metido en el bar para que friegues platos y peles patatas, y no para que pierdas el tiempo con monigotes!!



