



el fingidor

revista de cultura

Por qué leer hoy a los clásicos

Luis Alberto de Cuenca

Entrevista
Manuel Reyes Mate

Patrimonio
El primer libro de
Actas de la
Universidad de Granada

Opiniones
Los Plomos del
Sacromonte:
nueva luz

Poesía
Javier Egea

Cine
John Huston

Ciencia
La Cartografía
en la Historia



Clásico es aquel autor cuya obra se considera digna de imitación, y ello en cualquier literatura o arte. La imitación no se entiende en modo alguno como marco dentro del cual la personalidad del imitador queda como en prisión o ahorrada, sino, por el contrario, como disciplina que ha de contribuir esencialmente a la formación y desarrollo de la personalidad creadora. Así lo entendieron en el Renacimiento. De esa manera, surgieron otros clásicos de la imitación de los antiguos, y junto a Homero y Virgilio, Platón y Séneca, Tucídides y Tito Livio, se alinearon autores como Ariosto, Montaigne, Cervantes, Shakespeare o Camoens, que pasaron a ser considerados dignos de imitación, esto es, a la categoría de clásicos.

¿Qué ocurre cuando falla el criterio de imitación? Es evidente que, a partir del Romanticismo, el ideal imitativo se viene abajo. Explicado en pocas palabras: los escritores siguen imitando en la misma medida que antes, pero prefieren no reconocerlo. Pues bien, tampoco en este caso se vulnera la norma, porque Hölderlin, Shelley, Potocki o Larra, y también Borges, Kafka, Mann o Proust, son a su vez dignos de imitación y, por lo tanto, clásicos, aunque en la raíz de su escritura no esté el principio imitativo y aunque nadie los vaya a imitar nunca.

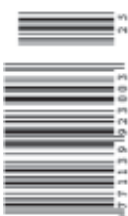
La vieja polémica entre clásicos y modernos carece de vigencia en nuestros días. Las palabras 'imitación' o 'reglas' no tienen hoy el sentido coercitivo que tuvieron ayer. Toda obra literaria tiene sus reglas, desde el mesopotámico cantar de Gilgamesh a un poema de Tristan Tzara. Reglas viejísimas y sabias que distinguen el hecho literario de la simple acumulación de palabras, y lo que implica forma y belleza del enunciado amorfo e insustancial.

Pero nuestra belleza no es la de los antiguos. El desorden, la falta de armonía, el sinsentido y la banalidad pueden formar parte de ella. Nuestra valoración estética lo es de resultados, no de actitudes. La Historia ha terminado por convertir al hombre de principios del siglo XXI en un ser decididamente omnívoro.

Lo que no cambian son ciertas lecturas. Los editores saben que los libros que componen la Biblia, los poemas homéricos o el *Quijote* siguen siendo una buena apuesta. Los clásicos continúan ahí, sin una mota de polvo y obedientes al éxito. Nunca vuelven. Parece inútil regresar de la propia casa. Porque nuestro mundo es su casa, la casa que ellos mismos fabricaron al fabricar el mundo que ahora llamamos nuestro.

Nos identificamos con los clásicos. Tendemos siempre a identificarnos con lo mejor de aquello que percibimos al otro lado del espejo, aunque lo mejor sea lo terrible, la maldad de Ravana o la traición de Hagen. Nos divertimos con los clásicos. Su tiempo no es el de la muerte. Viven en otro tiempo los clásicos. Pueden ser de ahora y de aquí, pero son de otro tiempo. Del tiempo que ilumina la oscura cárcel de la vida ofreciendo modelos, estupendos modelos de fabricación exclusiva para engañar la angustia y la soledad cotidianas. Modelos nutritivos para saciar el hambre y la sed de maravillas que nos atormenta y consume. Modelos que imitar y enseñar a la familia. Modelos con los que salir a la calle y despertar la envidia de los viandantes.

Los clásicos ayudan a vivir. Y, afortunadamente, están vivos.



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.

Una revista como *El fingidor*, que pretende medir el pulso cultural no sólo de su entorno inmediato, sino de un horizonte más universal, sin prejuicios establecidos, es normal que de cabida en sus páginas a contenidos misceláneos y a los enfoques más eclécticos. Así este número doble, que sale a la calle a las puertas ya del invierno, quiere acercarnos, en el 475 aniversario de la fundación de la Universidad de Granada, dos apartados de su rico Patrimonio, escasamente conocidos: su primer libro de Actas y su legado artístico. En las páginas de Opinión se dan cita los más variados temas: los Plomos sacromontanos a la luz de las últimas investigaciones, la mística de Fray Luis de León, un ejemplo francés de nueva especulación cultural, la eterna actualidad de Homero, etc. La celebración del IV centenario del nacimiento de Rembrandt da pie para analizar la dimensión de su obra. En el terreno de la literatura nos internamos en la narrativa del italiano Dino Buzzati, en la poesía del siempre recordado Javier Egea y en la de Juana Castro; en el adiós a Julio Aumente, además de asistir a una lúcida reflexión sobre lo que comporta el «oficio» de poeta.

La sección de Letras Españolas se ocupa esta vez de la obra de cuatro poetas hispanoamericanos estrechamente relacionados con España. Por su parte las páginas dedicadas a la Ciencia nos ofrecen un exhaustivo «dossier» sobre la Cartografía en la Historia. La música retoma el análisis crítico de la pasada edición del Festival de Música y Danza de Granada. La sección de cine, por último, examina una parte sustancial de la extensa filmografía de John Huston al cumplirse el centenario de su nacimiento. Como se ve, en la variedad –y esperamos que en la calidad– está el gusto. ■



Portada: François Schuiten.

Diseño de cartel para la biblioteca de Aérionville.

sumario

- 3/ **ENTREVISTA:** Conversación con Manuel Reyes Mate/ *Antonio Pérez Rodríguez* ■ Camilo José Cela Conde, o las ganas de conocer y de hacer conocer/ *José Andrés Afonso Marrero, Juan Manuel Rodríguez Arena*.
- 10/ **PATRIMONIO:** El gran reto para la difusión del patrimonio artístico universitario/ *Isabel M^a Caballero Gómez, Amparo García Iglesias, Concepción Mancebo Funes, Juana Muñoz Arroyo* ■ Sobre el primer Libro de Actas y Grados de la Universidad de Granada (1532-1560)/ *Maria Amparo Moreno Trujillo*.
- 16/ **ARTES:** Un museo transmutado en cinematógrafo: Una insólita exposición de Basilio Martín Patino/ *Jesús Cano Henares* ■ Álbum de espejos: Rembrandt, IV centenario de un misterio/ *José Ruanco*.
- 20/ **OPINIONES:** Ante el gran retablo de las maravillas: Nueva luz sobre los Plomos del Sacromonte/ *José Fernández Dougnac* ■ *Make it new*: La vitalidad de Homero/ *Antonio Rivero Taravillo* ■ Fray Luis de León y la mística/ *Juan Varo Zafra* ■ Escenas de realismo sucio: Especuladores culturales y comedores de tortilla/ *José Antonio González Alcantud* ■ Israel: Una anomalía histórica/ *José Ortega*.
- 32/ **NARRATIVA:** Unas líneas sobre Dino Buzzati/ *José Abad*.
- 34/ **POESÍA:** El oficio de poeta/ *Ana Rosa Carazo* ■ «Ni la literatura ni la sociedad quieren ver la vejez»: Conversación con Juana Castro/ *Noni Benegas*. Dos libros de Juana Castro/ *Dionisia García* ■ Las pérdidas halladas: en la muerte de Julio Aumente/ *Esteban Cueto*.
- Javier Egea. La voz que regresa para quedarse.** Artículos de *Pío Alcántara, Paula Dvorakova, Juan Antonio Hernández García, José Antonio Fortes, Fidel Villar Ribot, Juan J. León*. Escritos inéditos/ *Javier Egea*.
- 53/ **LETRAS ESPAÑOLAS: Versos de ida y vuelta: Cuatro poetas hispanoamericanos en Granada.** En torno a Cristina Peri Rossi/ *Angeles Mora*. Ana Becciu, peregrina/ *Erika Martínez Cabrera*. El culturalismo de Jorge Luis Arcos/ *Álvaro Salvador*. Tomás Segovia: huésped del tiempo/ *Milena Rodríguez Gutiérrez*.
- 59/ **CIENCIA La cartografía en la historia:** Ciencia, técnica, ideología y cultura. A propósito de los fondos cartográficos de la Universidad de Granada. Artículos de *Rafael Hernández del Águila, Juan Calatrava, Mario Ruiz Morales, Francisco J. González González, Jaime F. López Gómez, Eugenio Cifuentes Vélez, Inés del Álamo Fuentes y Angel Ocón Pérez de Obanos*.
- 69/ **MÚSICA:** 55ª edición del Festival de Música y Danza de Granada: Composición e interpretación/ *Ricardo Molina Castellano* ■ Reseñas discográficas/ *Jorge Córdova Moya*.
- 72/ **CINE: Centenario de John Huston.** Artículos de *José Abad, Rafael Martín-Calpena, Federico Villalobos, Miguel Ángel Caliz*.
- 79/ **RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS:** Diversas rimas ■ Al-Mutamid de Sevilla. Poesía completa. ■ Ibn Zaydun. Casidas selectas ■ Alma glauca ■ Su nombre era el de todas las mujeres. La vida en llamas ■ Odas numerales ■ Hasta mañana, Mar ■ Unidad y cercanía personal en la poesía de Luis Cernuda ■ El ángel yuxtapuesto ■ La curiosidad del espía ■ Lugares de tránsito ■ Brooklyn Folies ■ La hipótesis de Verónica ■ Invención para una duda ■ La incidencia de la especie humana sobre la faz de la Tierra (1925-2005). Raíces económicas del deterioro ecológico y social ■ Ibn Zamrak, el poeta de la Alhambra ■ Fiesta bajo las bombas. Los años ingleses ■ Walter Gropius y la Bauhaus ■ Por amor al deseo: Historia del erotismo ■ La lección que nunca di (Epístola moral a Fabio) ■ Demófilo ■ Rafael Dieste: Obras literarias ■ Palabras en un tiempo de talentos ■ Teorías literarias del siglo XX: Una antología ■ Del libro áureo ■ Copias rescatadas del natural ■ Hacia la re-escritura del canon finisecular ■ Eduardo Chillida: Escritos ■ Mauririco o las elecciones primarias ■ El viento de la luna ■ Albert Edelfelt: Cartas del Viaje por España (1881).
- 99/ **CONTRAVISIONES:** *Enrique Bonet*.

Conversación con

Manuel Reyes Mate

Antonio Pérez
Rodríguez

entrevista

E sperábamos un rato en el pequeño recibidor del edificio del CSIC donde están los despachos de J. M. Mardones —que ya no anda entre nosotros— y de Reyes Mate, cuando este último apareció apresurado debido al retraso. En aquellos momentos el Profesor Mate se encontraba terminando una obra que, sin duda, va a ser uno de los mayores legados de este auténtico filósofo al pobre panorama del pensamiento patrio cuando el tema a tratar es el del pasado, a pesar del ruido que escuchamos simultáneamente a la aparición de la dichosa palabra. Lo que sigue a continuación resume el estado, tanto de ánimo como de la cuestión, de una de las voces en español más autorizadas para hablar del intrincado nudo entre historia, olvido y memoria, todo ello a propósito del imprescindible Medianoche en la Historia, donde se exprime al máximo el zumo de esas uvas que son las tesis de W. Benjamin sobre el concepto de historia, uno de los textos más enigmáticos de la filosofía contemporánea.

— El tema de la revisión de la historia no es algo nuevo, ni siquiera en España, y por una serie de desgraciados sucesos a lo largo del siglo XX fue objeto de agrias polémicas en Alemania, por citar un caso bien conocido. ¿Cómo ve Ud. la situación de este asunto en la actualidad de nuestro país?

— Realmente es difícil olvidar. Se puede no tomar en consideración el pasado pero olvidar sin más es muy difícil porque siempre hay alguien que recuerda. En España se hizo una transición bajo el signo no del olvido, sino de no querer recordar, de no querer que el pasado tuviera un peso específico. Pero nadie olvidaba; en aquel momento todos recordaban. Recordaban los franquistas por un lado y la izquierda por el otro. Por eso no se puede hablar propiamente de un olvido, sino de no querer que el pasado tuviera importancia. Fue esto lo que hicieron los protagonistas de la transición, pero como el pasado siempre está ahí, acaba apareciendo en algún momento. Ese momento es ahora. Es importante el hecho de que sean los nietos, no los protagonistas de la guerra civil y tampoco sus hijos, sino los nietos, los que se interesen por el pasado, ya que son ellos los que están en peligro de no saber. Es la necesidad de ellos por saber y el peso real que siempre tiene el pasado en el presente lo que explica la actualidad de esta memoria, y que se hable de ella como nunca se ha hecho.

— Si la necesidad de saber fuera tan perentoria, ¿no cree que los incidentes ocurridos en el doctorado honoris causa a Santiago Carrillo podrían haberse evitado, produciéndose el trabajo sobre el pasado de una manera más fructífera, y no cayendo en la mera instrumentalización del pasado a partir de intereses actuales?

— Cuando el pasado no se «procesa», se reproduce. Lo que este asunto revela es precisamente eso: ni lo ha hecho Carrillo ni lo han hecho los franquistas. Es lo que hace que la historia tienda a repetirse. Carrillo tiene una importancia histórica grande y sin embargo tiene pendiente una confrontación con su pasado, labor que no ha realizado nunca, y si lo ha hecho, ha sido de una forma no muy ajustada a la realidad. Con el bando franquista pasa exactamente lo mismo: al no afrontar la historia, ven la democracia como un producto natural del franquismo. Volveríamos a lo mismo: si el pasado ha consistido en un enfrentamiento, la reconciliación pasa por el recuerdo y por el reconocimiento de la propia responsabilidad histórica, en definitiva, pasa por una serie de figuras próximas al perdón.

— ¿Cómo puede concretarse esto en referencia a las víctimas de ETA y un posible fin del terrorismo?

— Bueno, no soy específicamente historiador, y no he trabajado mucho sobre la Guerra Civil española, aunque es un tema que me resulta muy interesante. En cambio, el tema de ETA sí me ha preocupado más. El interés que me ha llevado hacia el Holocausto no ha sido nunca historicista, sino la constitución del presente a partir de la memoria. Auschwitz es ante todo un proyecto de olvido como ningún otro en la historia, y creo que ésa es su característica principal, pues genocidios ha habido muchos, pero el genocidio de los judíos fue concebido por los nazis como un proyecto de olvido, es decir, nada debía quedar: los cuerpos debían ser liquidados hasta quedar convertidos en cenizas, haciendo desaparecer de este modo de la memoria de la humanidad el recuerdo de los judíos. Desde este punto de

.../...





vista, Auschwitz es un laboratorio de cómo funciona el olvido y, paralelamente, de cómo debería funcionar la memoria. Lo que me ha interesado: el sentido político y moral que tiene el pasado en la constitución del presente. Lo que pienso a propósito de ETA coincide con lo que he dicho de la Guerra Civil. Las víctimas que ha causado ETA, y también las del GAL, suponen una escisión en la sociedad vasca. La víctima no sólo tiene tras de sí un crimen, sino que también provoca esa escisión, que no se «arregla» restaurando la ley con unos acuerdos en los que los antiguos etarras dijeran que abandonaban las armas y aceptaban la legalidad internacional, ya que el problema no es que la ley haya sido violada —en ese caso la ley restablecería su autoridad, sea castigando sea amnistiando, como dos posibilidades de la propia ley—, sino el daño hecho a la sociedad, y en este caso la superación del terror supone la reconciliación real de la sociedad, lo que significa que la parte dañada de la sociedad y la que ha hecho daño tienen que enfrentarse. La parte que ha hecho daño tiene que reconocer su responsabilidad, asumir su culpa, y sólo así es cuando hay un momento de arrepentimiento por el que se puede pedir a la otra parte que de un paso, que es el del perdón.

Lo que uno oye ahora, o lo que dejan caer, es lo que han querido hacer todos: entender que la política es de los vivos, y los muertos... pues bueno, han quedado en el camino, y ya nada se puede hacer con ellos ni de ellos; la política es para los que viven y para el futuro, y para eso el que el terror desaparezca es fundamental. Como contrapartida se produce, bajo una u otra forma, un fenómeno de amnistía, pero esto no lleva a ningún sitio pues volvemos a construir un presente y un futuro sobre el olvido. Que no se entienda esto como una crítica a los planes de un gobierno, pues se dirige igualmente a una sociedad que entiende el problema de esta manera y que no parece muy interesada en encarar el problema de la reconciliación. Es probable que la sociedad esté harta del terror y quiera que esto acabe a cualquier precio.

— No puede hablarse entonces de amnistía, pero lo que ha quedado claro es que la llamada «solución policial» al terrorismo etarra tampoco ha dado los resultados esperados.

— Claro que no. La solución policial no es una respuesta, porque evidentemente nos las habemos con un problema político, pero en cuanto a las conversaciones actuales se refieren, los medios que se han dado para defender unos objetivos políticos han sido el crimen, el causar víctimas inocentes, y eso, más allá de las intenciones políticas, buenas o malas, de los agentes, crea un problema objetivo que solamente se puede resolver enfrentándose a las víctimas.

— A propósito de la memoria histórica, de vez en cuando sale a escena el tópico de la España de las tres

culturas, pero ¿para cuándo se enfrentará el tema de la cultura sefardí en nuestro país con intenciones claras de hacerle justicia huyendo de autocomplacientes idealizaciones?

— En torno a las tres culturas pienso que lo que deberíamos tener en claro es que significa un importante activo para España en experiencia convivencial, pero sin olvidar que nosotros somos hijos de la liquidación de esa convivencia. No venimos tanto de esa España de las tres culturas, y más bien somos hijos de la extinción de esa formación. La España moderna nace de la ruptura de la convivencia entre esas tres culturas, y es importante tenerlo hoy presente, porque al evocar ese pasado corremos el peligro de hacer una evocación totalmente ahistórica en la medida en que podemos sentirnos vinculados a ese pasado. La España moderna nace fundamentalmente con los Reyes Católicos, y en 1492 se produce la expulsión de los judíos y un siglo más tarde la de los moriscos; queda entonces una España cristiana de la que somos los hijos. No sería conveniente negar la experiencia de la convivencia, que puede resultar muy útil a la hora de pensar modelos de tolerancia —no olvidemos que la Modernidad pensó un concepto de tolerancia sobre la base de la abstracción de las distintas religiones, tal como vemos en *Natán El Sabio* de Lessing, cuando Natán se pregunta si acaso, antes de musulmanes, judíos o cristianos no somos en primer lugar hombres— sobre la base de las diferencias. Creo que el modelo moderno de tolerancia está en crisis, ya que las diferencias siempre están ahí. Es por eso por lo que el multiculturalismo ha vuelto. Como decía un filósofo judío, Franz Rosenzweig, todos tenemos una casa. Esto quiere decir: nacemos dentro de una cultura. No aprendemos *el* lenguaje, sino una lengua, unas costumbres, unas religiones concretas, y a partir de ahí también es igualmente cierto que somos más que una casa y que podemos trascender nuestras propias raíces y la limitación desde nuestro propio lenguaje, nuestras tradiciones o nuestra religión. Habría que tener en cuenta, al reflexionar sobre modelos de tolerancia, ese otro modelo de tolerancia que funcionó desde principios radicalmente diferentes al del modelo moderno, como es por ejemplo el reconocimiento de las diferencias. La convivencia medieval no nacía de la negación de la cultura musulmana o de la cristiana, o de la cultura judía, sino que se inspiraba en la cultura tolerante de *cada cual*. La hospitalidad tradicional en la cultura musulmana o semita estaba en la base de la tolerancia de esa época, y además la tradición cristiana de la fraternidad: cada comunidad encontraba en sus propias tradiciones las razones para la convivencia con el diferente. Desde la actual reivindicación del multiculturalismo deberíamos tener en cuenta esa experiencia, claro que no para reproducirla, pues como decía Marx, cuando el pasado vuelve, lo hace de una manera bien cómica, bien trágica. Volviendo al principio creo que en cualquier caso, en la memoria de los españoles de hoy ha desaparecido su raíz judía o islámica, y diría que aun mucho más la judía que la islámica, porque del Islam quedan monumentos arquitectónicos u obras literarias, así como algunas costumbres, mientras que en lo referente a lo judío se produjo un gran paréntesis. La expulsión de los sefardíes supuso una desjudización de España hasta el punto de que hoy día lo judío nos resulta extrañísimo y muy lejano, aunque perviviera subterráneamente a través de los conversos, grupo al que la mejor tradición española debe mucho. Pienso que lo que debería quedar de ese pasado, además de sacar a flote la enorme aportación de los conversos a nuestra cultura, es el sentido de la responsabilidad histórica: los españoles expulsaron a los judíos como antes los expulsaron los británicos, como luego lo hicieron los franceses, suizos, holandeses y demás pueblos europeos, en un proceso que concluiría en el Holocausto. Es evidente que hay una relación entre todos esos momentos, que señala el historiador judío estadounidense Raul Hilberg: una primera fase



de «no podéis vivir entre nosotros como judíos», alrededor del siglo III, y cuyas salidas son la conversión o el destierro; una segunda fase en el inicio de la Modernidad con el lema «no podéis vivir entre nosotros», en la cual los judíos fueron expulsados; la tercera fase está presidida por el «no podéis vivir» que pronuncian los nazis. La responsabilidad histórica no recae entonces sólo sobre el Holocausto, sino que se extiende al momento actual en Palestina. Me llama la atención la soltura con la que ciertos «críticos» se pronuncian sobre ese problema, muchos de ellos de izquierda, cuando dicen que los judíos están allí porque los norteamericanos así lo han querido, y se identifican inmediatamente con la causa palestina, sin darse cuenta que el problema palestino lo hemos creado nosotros. Los judíos durante siglos ni soñaron con un estado, debido a la experiencia que tuvieron con la destrucción del templo y con los reyes bíblicos. A partir de aquí desarrollaron la idea política y teológica de la Diáspora, es decir, vivir pacíficamente entre otros pueblos renunciando a tener un estado, hasta que su propia experiencia histórica les ha mostrado que a pesar de su empeño, así no podían vivir, no porque ellos no quisieran, sino porque los diferentes pueblos de acogida entendían que los judíos debían vivir, en el mejor de los casos, negándose a sí mismos. Por esta razón digo que el problema palestino lo hemos creado nosotros.

– En toda su reflexión sobre la barbarie del siglo recientemente terminado Ud. recurre a teólogos y sobre todo a pensadores judíos que van de Rosenzweig o Emmanuel Lèvinas a Walter Benjamin. Los lectores de filosofía podemos echar de menos alguna referencia a la fenomenología, más en concreto a Husserl y esa última etapa en que reflexiona sobre el sentido de la crisis de la ciencia y su relación con la idea de Europa.

– (Aquí Reyes Mate *rie*) Bueno, uno no es un *homo sapiens*, y sus fuentes son limitadas. Es cierto que hay un Husserl que me interesa menos y otro que me interesa mucho, y es efectivamente el Husserl de la *Krisis*. Me he dedicado a él y alguna cosa tengo escrita, como una pequeña introducción a la fenomenología, pero el Husserl que se pregunta el porqué de ese gran desarrollo de las ciencias naturales y ese desarrollo parcial de las ciencias del espíritu me parece muy importante. Es verdad que me he fijado más en pensadores europeos ilustrados que critican los costes de la Modernidad. Subrayo lo de «ilustrado» porque cuando se maneja el concepto de memoria el peligro que acecha es el de la negación de la Modernidad y la caída en el tradicionalismo. De ahí que los principios de la Ilustración sean muy relevantes –en especial la autonomía del sujeto en el pensar y el actuar–, y desde ellos hacer un examen de cómo se han ido concretando. Benjamin, Rosenzweig y Hermann Cohen (y en menor medida Max Horkheimer y Theodor Adorno), son los autores que más me han ocupado. (Aquí Reyes Mate comenta que justo ahora –la entrevista se realiza a mediados de noviembre de 2005– está a punto de entregar a la imprenta un nuevo libro en que traduce y comenta las Tesis sobre el concepto de Historia de Walter Benjamin). En las Tesis benjaminianas se pone de manifiesto una lucidez no muy habitual sobre el problema del progreso. No es que Benjamin quisiera regresar a la Edad Media o a las lámparas de candelabro, pero en esta obra hay una crítica muy dura al progreso. Dice por ejemplo en 1940, no lo olvidemos, que lo mejor para el fascismo en ese momento era presentarlo como lo contrario o el enemigo del progreso, porque podía pensarse que superar el fascismo era acelerar el progreso, pero el hecho era que acelerando el progreso lo que se estaba haciendo era incrementar el fascismo. Este punto tiene una enorme actualidad, y pienso que es la razón por la que ha vuelto Benjamin como crítico literario pero también como pensador político.

– Ud. ha planteado en numerosas ocasiones la zozobra de una política planteada como totalidad ética al modo



de Hegel, bien sea porque fracase simplemente, bien porque si cuaja, termina en una guerra entre estados, en la línea crítica abierta por Franz Rosenzweig. ¿Qué caminos ve posibles (y viables) para la política en la actualidad?

– La política tiene hoy en efecto algo de aporético, sobre todo en la línea que recoge la herencia de los pensadores que estamos comentando. Son muy lúcidos a la hora de anunciar la catástrofe hacia la que se encaminaba Europa, sin ofrecer, en cambio, alternativa muy clara. Creo que las alternativas políticas son el resultado de un proceso, y no estamos desde luego al final del proceso, estamos más bien al principio. La cultura occidental está dominada por el olvido, es una cultura del *lògos*, e introducir una nueva categoría central como es la memoria, y repensar la política y la moral desde la memoria significa comenzar un proceso que no se sabe adónde nos llevará. Por eso, lo que modestamente podemos hacer ahora es empezar el proceso. Quien esté convencido, y desde luego el lector de Benjamin está convencido, de que el proceso actual lleva a la catástrofe, es decir, que la catástrofe es el progreso, debe tener claro lo que ya decía Adorno: la modernidad coloca como objetivo de la humanidad el progreso, pero no a la humanidad como objetivo del progreso. Lo que importa es «correr» más, conocer más, pero hay indicadores que nos están diciendo que por este camino no se puede seguir: por ejemplo, si en China se hiciera un uso tan generalizado y común del papel como hacemos los occidentales, el Amazonas desaparecería en un par de años. En definitiva, el progreso en Occidente funcionó un tiempo concreto para una escasa minoría, pero ya sabemos que ni siquiera el planeta da para más. Teniendo claro que el camino no es ése, lo que podemos hacer con bastante humildad es empezar a pensar lo «otro», algo tan nuevo que nunca ha sido pensado, como pensar la justicia con categorías anamnéticas, con categorías que vienen de la memoria. Nunca se ha pensado la justicia así, y la prueba es el derecho; el derecho es la gran figura del olvido que genera figuras como la amnistía, la prescripción, la no retroactividad. Así, pensar la justicia con categorías de memoria supone un cambio inmenso. Si alguien me preguntara cómo concretar eso, qué significaría reconocer la responsabilidad de los países ricos que han sido imperio respecto a los países pobres que fueron colonias, cómo se traduce eso inmediatamente, yo le diría que eso es lo más fácil, siendo lo difícil desarrollar las teorías consistentes para desarrollar esa responsabilidad. Conseguido eso, es cierto que a los muertos no se les va a hacer justicia devolviéndoles la vida, pero de esa injusticia cometida contra los muertos se derivan muchas responsabilidades políticas sobre los herederos. Esto se puede cifrar, se puede hablar de eso, pero creo que en este momento lo importante es lo otro, es decir, crear una cultura, una mirada, una teoría (o teorías) sobre la justicia, sobre la moral, sobre la estética, donde el pasado sea central.

.../...



– Pues la impresión ahora común va en contra de todo lo que Ud. está diciendo, ya que el «presentismo» es casi absoluto, provengan las afirmaciones de donde provengan.

– Es cierto. Benjamin, hablando de estos países tan desarrollados, decía que para muchas personas, el estado de excepción es una forma de vida, en el sentido de que la excepcionalidad era su forma estable de vida, pero quien escribe la historia y la interpreta no son ellos, aunque los oprimidos sepan muy bien en qué situación están. Saben que están en el estado de excepción.

– Respecto al estado de excepción, Ud ha reflexionado sobre el mismo fundamentalmente en torno al tema del campo de concentración, como lugar privilegiado donde encontrar dicho estado. En tales condiciones, ¿cómo puede entenderse la vivencia del *Lager* en términos de «superación espiritual», según E. Hillesum, o «catarsis», como dice I. Kertész, o quizá peor aún, todos los intentos que se han hecho para integrar la violencia absoluta del genocidio de los judíos europeos en la propia historia de Europa? ¿Cuál es el lugar de la noción de «responsabilidad absoluta» que Ud. ha extraído de aquí, para que no nos encontremos de nuevo, si es que fuera posible, en una situación tan aporética como la anterior respecto a la política?

– La polémica que hubo en torno a la palabra «Holocausto» venía de su significación como momento sacrificial, y por tanto casi como ritual religioso querido por Dios, razón por la cual muchos la rechazaron, y prefieren palabras como *Shoah*, la Destrucción, o Auschwitz. Particularmente simpatizo con E. Wiesel cuando cuenta que al ver ahorcar un niño escuchó que alguien preguntaba por el paradero de Dios, y por detrás otro respondió que estaba ahí, ahorcado. Resulta que el pueblo elegido, y por tanto familiarizado con la presencia de Dios, hacía la experiencia más absurda de la historia. Objetivamente, esto tiene las consecuencias extraídas por Lévinas respecto a eliminar este modelo de Dios, es decir, el modelo de Dios todopoderoso y protector, que desaparece con Auschwitz dejando un gran interrogante y una figura teológica cercana a la debilidad, un Dios nuevo y extraño, ya no más aquel Dios todopoderoso que con la pala-

bra salva, sino ese Dios más bien impotente. Tal es la experiencia que reflejan la mayoría de los testimonios, y el caso de Pimo Levi es paradigmático al arremeter contra todo intento de darle sentido (religioso o no) a Auschwitz. Por otro lado están los casos representados por Hillesum, que intentan dotar de sentido. Pienso que habría que distinguir. Está la significación objetiva del campo, que conlleva la muerte de un determinado modelo de Dios, del que habría que deslindar la valoración de las diferentes experiencias individuales, por lo demás de lo más variado. Además el caso de Hillesum es particular, porque lo que nos ha llegado testimonia hasta justo antes de la entrada en el campo. Las cartas y el diario de Hillesum pertenecen a su estancia en el campo de internamiento holandés de Westerbork, y la última nota que se conserva la tira en el vagón que la lleva a Auschwitz, pero de su experiencia allí no sabemos nada. En el fondo ése es el misterio de los musulmanes, pues los testimonios que tenemos son de gente que se quedó en el umbral de la experiencia extrema del *Lager*, pues traspasada esa frontera entraban en la fase de «musulmanización» y ahí ya no había comunicación. De cualquier modo yo no negaría los casos en que muchos han hecho esa experiencia personal y mística, y desde luego que esto no invalida que objetivamente allí muriera un tipo de Dios. El concepto de «responsabilidad absoluta» nace de aquí, pues con la muerte del Dios que confiábamos que hiciera justicia, y la experiencia de la injusticia absoluta por parte de los que fueron exterminados en el *Lager*, sólo nos queda la salida de que sea el hombre el que asuma esa responsabilidad de hacer justicia. Esto es lo que llamo «responsabilidad absoluta», muy en la línea de Dostoievski por cierto.

– Actualmente existe una deliberada política de olvido en general. ¿Qué papel tiene que asumir Auschwitz, tanto en la enseñanza secundaria como superior?

– Esta ignorancia en torno a un suceso tan fundamental en nuestra historia no es tan extraño, y lo que es peor, no afecta sólo a los jóvenes, pues alcanza a altos cargos de la administración educativa con los que he tenido la oportunidad de hablar en diferentes momentos para resaltar la importancia de estos temas en la escuela, hasta el punto de que desconocen totalmente quién era Primo Levi. Si queremos buscar una justificación a esto, puede señalarse que los diversos países implicados en la Segunda Guerra Mundial han tenido que enfrentarse a este problema, mientras que nuestra neutralidad nos mantuvo en cierta medida apartados del exterminio de los judíos. En Francia, Alemania, Holanda o Bélgica sería impensable que alguien dijera lo que Saramago, eso de «Ramallah es Auschwitz». ¿Por qué? Allí puede haber antisemitismo, y de hecho lo hay, pero si uno dice eso lo dice con una intencionalidad antisemita clarísima, mientras que en el caso de Saramago estoy convencido de que para nada había esta intencionalidad, y que lo dicho era un gesto moral, pero desgraciadamente constituido sobre una enorme ignorancia histórica. Lo preocupante es la enorme ignorancia existente y la escasa voluntad de aprender, que también afecta a la administración. A lo más que llegan es a un rápido repaso por la historia de los genocidios, o a un acercamiento descafeinado al judaísmo en el contexto del diálogo entre religiones, perspectiva que ya lo deja seriamente disminuido.

– Un tema igualmente relevante es la relación, y quizás el necesario replanteamiento, de la experiencia de los campos de exterminio y la estética. Así pues, ¿cómo pensar una estética para después del Holocausto?

– La pregunta por la estética después de Auschwitz habría que plantearla y responderla en la misma línea que la cuestión por la política. El mejor ejemplo que se me ocurre es la película de Claude Lanzmann *Shoah*, y es muy posible que el ejercicio de las artes tenga que ir por ese camino. La afirmación de Adorno acerca de la imposibilidad de la poesía después de Auschwitz es desde luego una frase coyuntural justo en el momento posterior a co-



nocerse la barbarie nazi, pero como pudo verse poco después, era conveniente matizarla en el sentido de señalar las condiciones que ha de asumir el arte tras una experiencia como aquella, y de hecho el mismo Adorno acotó la principal de todas esas condiciones: que el arte diera voz al sufrimiento.

– Advertimos también en el ámbito cultural un exceso de productos con la pretensión de dar testimonio de esa realidad tan terrible, pero esa intención se ve frustrada en más casos de los deseables, y en otras ocasiones se juega de una manera descarada con la capacidad empática del lector o espectador. ¿Hasta qué punto puede hablarse de una industria cultural del sufrimiento?

– Resulta innegable que hay una industria cultural del sufrimiento, representada sobradamente en las capas superficiales de la vida cultural: películas como *La lista de Schindler*, o multitud de testimonios que proliferan por doquier, y que es obvio merecen un respeto por la persona que ha pasado por esa desgracia, pero no alcanzan ni de lejos un nivel de calidad que alcance lo mínimo exigible. Es cierto que en este punto concreto encontramos una oferta que alcanza la saturación, pero no deberíamos extrañarnos ya que la cultura se desarrolla, hace mucho tiempo, como una industria en todos sus niveles, desde la producción a la recepción pasando por la distribución.

– El arco de relaciones que se establecen entre política y religión es muy amplio, y delimita un territorio en el que hunden sus raíces perspectivas tan diametralmente opuestas como la Escuela de Frankfurt o el actual pensamiento neoconservador. ¿Se vive en este último una revitalización de la peligrosa distinción schmittiana amigo-enemigo?

– Esta es una pregunta muy extensa, para la que puede ser útil retomar lo que comentábamos sobre la enseñanza. Dijimos que la tendencia era la de presentar un modelo de escuela pública única y laica, como ha venido sucediendo sobre todo y más que nada en Francia, pero más allá de esto pienso que lo realmente importante sería preguntarse por el modelo de enseñanza que queremos. Si aceptamos que la escuela tenga que ofrecer una cosmovisión, una visión del mundo, resulta del todo evidente que la religión no puede quedar fuera de ella, y he de subrayar que aquí estamos hablando de la religión confesional, y no de una alternativa como pueda ser la «Cultura religiosa». Además, la religión no ha de ser por más tiempo algo privado, sino público, y participar de la esfera pública sin imponerse obligatoriamente, por supuesto. Debemos tener en cuenta que el laicismo se ha construido activamente en contra de la religión, en España lo sabemos muy bien, y que los sectores religiosos también se han enconado en este enfrentamiento. Si hasta el día de hoy esto era así, de aquí en adelante es evidente que la situación ha de cambiar.

– Es posible que ese cambio tenga que contar, en vistas a la formación integral del individuo, con esa esfera alternativa de la cultura religiosa, pues habrá casos en los que no quiera obtarse por la confesionalidad sin renunciar, como Ud. dice, a la principalidad de la religión, pensada así más allá del ámbito de la confesionalidad de uno u otro signo.

– Sí, es cierto, pero repito que ya, a estas alturas, no es necesario que tanto el laicismo como la religión mantengan sus posturas y construyan sus respectivos discursos permanentemente uno contra el otro, y que el ámbito público debe enriquecerse con una verdadera pluralidad de enfoques que naturalmente incluyen, pues no pueden ni deben excluirla, a la religión.

– Para finalizar, me gustaría plantearle dos cuestiones de actualidad. La primera en torno a un fenómeno que no deja de ser curioso: me refiero a la posición antijudía de la mayoría de la izquierda. Es sorprendente, pues hay que recordar que Israel es la única democracia que funciona de manera efectiva en todo Oriente Próximo y Medio, aunque esto no la exima de muchas críticas. De

cualquier modo, en el espacio público que constituye el estado israelí, es posible expresar una opinión, y dentro de él, cabe la disidencia, como viene demostrando una numerosa intelectualidad judía que se opone a una política de guerra frontal. Desde el lado palestino –y el resto de estados árabes de la región– mucho nos tememos que no puede decirse lo mismo.

– Creo que el antijudaísmo de la izquierda puede venir como consecuencia de la identificación inmediata de dos elementos que de hecho se dan por separado: la visión de Estados Unidos como un nuevo imperio, y la función esencial que dentro de este imperio desempeña el lobby sionista capitalista, cuya sede además se encontraría localizada en Nueva York. En definitiva, esta confusión vendría de mezclar la actual preponderancia a nivel internacional de Estados Unidos –que por cierto no tiene una única lectura– y el protagonismo del «poderoso lobby judeo-norteamericano». Pienso que la ignorancia histórica es la causa de muchas enfermedades y que la voluntad de saber puede curarla: cualquiera mínimamente familiarizado con el tema sitúa el sionismo como una corriente muy diversificada dentro del judaísmo, nacida con Theodor Herzl y que llega hasta nuestros días, de forma que si tiene algo que ver con toda la tendenciosa publicidad que inunda los medios de comunicación, es pura casualidad.

– La última cuestión que me gustaría plantearle es en qué punto cree Ud. que se encuentra la situación de Oriente Próximo.

– El conflicto de Oriente Próximo es una cuestión fundamental ahora, seguramente mucho más importante de lo que la gente cree. La solución del mismo ha de venir de nuestra implicación en él, sin pensar que es algo ajeno a nosotros que ocurre allá lejos, pues en efecto ha sido Occidente el que ha puesto las bases históricas para ese enfrentamiento. Además de algo obvio, como es la voluntad de ambas partes para solucionar el problema –éste es el punto que nos incluye a nosotros– está el reconocimiento sin condición previa alguna de la existencia del estado de Israel, así como de la necesidad de esa existencia después del exterminio sistemático llevado a cabo por el nazismo. Este reconocimiento no ha tenido aún lugar de forma generalizada en Oriente Próximo y Medio. Esto es en mi opinión lo más esencial, y sólo después puede criticarse a un jefe de gobierno y a la acción misma de ese gobierno, como es el caso de Sharon, pero diferenciando rotunda y claramente esta crítica de la incuestionabilidad sobre el estado de Israel, pues no puede tomarse lo israelí por un lado y las decisiones de Sharon por otro como una sola y la misma cosa. ■





José Andrés Afonso Marrero
Juan Manuel Rodríguez Arena

Camilo José Cela Conde, o las ganas de conocer y de hacer conocer



Frecuentemente los hijos de padres ilustres suelen ser fagocitados por el resplandor de sus progenitores. Este no es el caso de Camilo José Cela Conde, así lo demuestra su labor docente, su amplia investigación científica y sus otras actividades culturales. En la actualidad es Catedrático del Departamento de Filosofía de la Universidad de las Islas Baleares, donde imparte materias relacionadas con la Antropología, y de una manera que parece casi natural, espontánea, estimula el interés de sus alumnos por temas que habitualmente son considerados marginales a los objetivos de una sociedad guiada por el rendimiento y el beneficio inmediato.

Pero el trabajo de un buen profesor universitario no acaba en las aulas, además debe actuar como creador de sinergias que impulsen su propia creatividad y las de aquellos con en los que se haya embarcado en el siempre inspirador viaje del conocimiento. Esta tarea lo ha llevado a participar en diversos proyectos que le ha permitido explorar la complejidad del proceso de la evolución humana, con especial atención a las relaciones mente/cerebro, a reflexionar sobre la filosofía de la biología, la taxonomía y la sistemática. Todo ello ha cristalizado en la creación de un sólido equipo de trabajo, la puesta en funcionamiento del Laboratorio de Sistemática Humana y en un gran número de publicaciones en revistas nacionales e internacionales; lo que le ha sido reconocido en diferentes ocasiones con premios nacionales e internacionales entre los que destaca su distinción como *Fellow* de la American Association for the Advancement of Science (sección de Biología).

Quizás una de las facetas menos conocida de Camilo José Cela Conde sea la de creador literario y periodista. Es autor de varios libros y colabora regularmente en varios periódicos faena, sólo aparentemente alejada del quehacer de un investigador, pero que permite completar el esbozo de la personalidad de este verdadero ilustrado; interesado no solo en la producción científica sino también en el ámbito más vasto y globalizador de la cultura.

Con estos antecedentes no nos cabe la menor duda de que sus opiniones sobre la universidad, la investigación y la actividad cultural serán de gran interés.

– Estamos convencidos de que no eres ajeno al profundo proceso de transformación que está sufriendo la universidad española en todos sus ámbitos de actuación. Cambios en los planes de estudios, en la manera de concebir y financiar la investigación. ¿Cuál es la situación de la universidad ante el reto que supone la creación del Espacio Europeo de Educación Superior? (Declaración de Bolonia).

– Es fácil de definir mediante sólo dos palabras: confusión y caos. Se ha empezado la casa por las tejas, poniendo en marcha los postgrados sin estar definido siquiera el grado y, encima, los criterios de los postgrados son confusos. Da la impresión de que hay universidades que ya han tirado la toalla y no van a hacer nada por el momento. Otras, como las catalanas, se desentienden del proceso español y organizan programas de doctorado sólo entre ellas. Pero lo peor es que el ministerio no ofrece guías dignas de tal nombre. Aun así, yo soy de los que apuestan por el sistema europeo. Que dios me coja confesado.

– ¿Qué te parece la nueva orientación que la política de investigación está tomando en nuestro país a raíz de la aplicación de la Declaración de Lisboa?

– La verdad, ignoro sus efectos. Sólo sé que la última convocatoria de I+D ha sido un desastre. Se han aceptado poquísimos proyectos, tal vez porque la caja está vacía.

– Es frecuente oír reflexiones acerca de la desconexión existente entre la formación dada en las aulas universitarias y el mercado de trabajo. No obstante, y a pesar de los cambios antes apuntados, nadie parece preocuparse de si aún está vigente el vínculo que tradicionalmente unía docencia e investigación en los niveles superiores del sistema educativo.

– Ese vínculo, del que todo el mundo habla, se convierte en papel mojado a la hora de la verdad, que es cuando hay que diseñar los planes de estudio. Ya veremos si cambian algo ahora las cosas, tras el documento de Bolonia. La verdad es que soy más bien escéptico al respecto.

– ¿Existe algún tipo de limitación a las posibilidades de realizar una investigación de calidad y relevancia, fuera de las estrictamente económicas, desde un país que dedica



un porcentaje muy bajo de su PIB a la financiación de proyectos de investigación y desde una universidad pequeña como la de las Islas Baleares?

– Sí, existen muchas limitaciones. Por poner un ejemplo, nuestros I+D que implican el uso de magnetoencefalografía sólo los podemos llevar a cabo en la Complutense, y eso gracias a que en el Centro Pérez Modrego hay investigadores de primera línea que son amigos nuestros. Desde el Gobierno Balear, sin embargo, nos ayudan mucho, y eso se agradece.

– ¿Cómo llega a interesarse por temas de antropología un Catedrático de Ética y Moral?

– La verdadera pregunta es la de cómo podría no interesarse. La discusión filosófica en los términos tradicionales está ya agotada. Es necesario abrir nuevas perspectivas, y los anglosajones lo hacen por la línea de la investigación acerca de los procesos cerebrales que acompañan a los juicios morales. ¿Por qué no podemos hacer eso mismo nosotros? Yo lo propuse hace veinte años y casi me crucifican. El problema mayor consiste en que los prejuicios son muy fuertes en nuestro país. Basta con ver cómo me miran algunos de los profesores de mi alrededor.

– ¿Qué papel pudo haber desempeñado tu formación en humanidades para derivar tu investigación hacia temas relacionados con la definición de *lo humano*?

– Creo que mi formación de humanista ha sido esencial. Tanto como para que en el departamento de la Complutense con el que colaboramos se estén planteando el incorporar siempre a un filósofo en los proyectos de I+D. De todas formas, eso de «filósofo» me cuadra mal. Yo he explicado siempre la asignatura de evolución humana. Si hice la oposición de filosofía moral fue porque mi universidad no quiso sacar una cátedra de antropología.

– Esta investigación ha cristalizado, no sólo en una amplia producción científica conocida y apreciada por los colegas nacionales y extranjeros, sino también en la creación en la Universidad de las Islas Baleares del *Laboratorio de Sistemática humana*. ¿Cuál es el papel que en tu opinión deben desempeñar instituciones como los laboratorios e institutos universitarios de investigación?

– Con un poco de suerte, revitalizarán los departamentos anquilosados. Permiten una colaboración transversal –o pluridisciplinar, si se prefiere– y por ahí es por donde van las cosas en Europa. Hay que reconocer que no es fácil lograr el lenguaje común necesario cuando se procede de disciplinas muy apartadas entre sí. Pero puede lograrse.

Por lo que hace a los institutos, sólo tendrán futuro si las universidades y los gobiernos se los toman en serio. Algunos lo hacen a conciencia: el caso del ICREA catalán es modélico. Ojalá que esa forma de entender la investigación cuajase en todas partes.

– Algunos de tus últimos trabajos están orientados a evaluar la percepción estética e identificar en qué áreas del cerebro se produce ¿Qué tiene que ver esto con la sistemática humana y con la determinación de lo que nos singulariza en el reino animal?

– La percepción de la belleza supone, que sepamos, una de las apomorfias de nuestra especie, nada menos. Ningún otro primate muestra indicios de una conducta así. Por su parte, la producción artística, la «revolución» de los cromañones que llegan a Europa y llevan a cabo las pinturas rupestres, es difícil de explicar sin un episodio de cambios en el cerebro. Pero para saber cuáles pudieron ser tales cambios hay que averiguar antes cómo procesa el cerebro la percepción estética. Es un resultado a mi entender magnífico el que hemos obtenido por el momento: está implicado el córtex prefrontal, precisamente la zona que, hipotéticamente hablando, se había señalado como posible protagonista del paso evolutivo hacia *Homo sapiens*.

– Relacionado con lo anterior, ¿la decodificación del genoma humano y el estudio de la función que cada uno de los genes desempeña ha resuelto definitivamente la cuestión de la definición de lo humano?

– Tal vez lo haga cuando se disponga de esa genotipación en términos funcionales. Pero es probable que sean necesarios después modelos de interacción muy complejos para entender en realidad en qué consiste la «diferencia humana».

– Otra de tus actividades, quizás menos conocida, es la de columnista en algunos periódicos, ¿crees que los académicos tienen algún papel en la creación de estados de opinión?

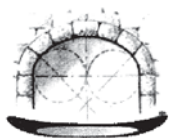
– Deberían tenerlo, salvo que nos abandonemos en manos de quienes escriben de fútbol. O de política, en el sentido más restrictivo del término.

– Abundando en el tema anterior, ¿Qué opinas sobre el hecho de que la evolución humana se haya convertido en un fenómeno mediático? ¿está motivado por la existencia de un interés social, cultural, o por la percepción de que una sociedad sólo puede ser plenamente democrática si está garantizado el acceso general al conocimiento; o por el contrario, es un resultado más de la demanda de *espectáculo* de una sociedad dominada por la tiranía de la imagen?

– El auge de la evolución humana que ha llegado de la mano de los hallazgos de Atapuerca tiene su parte de moda, de espectáculo. Pero ha hecho que cambien las cosas en España. Por desgracia, ese cambio ha llevado a que se dispare la especulación vacía de un sostén mínimo. Supongo que no se puede tener todo lo que uno desearía: reconocimiento y seriedad.

Por lo que hace a la democracia, tiene poco papel, a mi juicio, en la investigación. Los departamentos y los grupos modélicos en I+D, como los americanos o los alemanes de mayor excelencia, son del todo tiránicos. Lo que sucede es que se trata de un despotismo ilustrado. Aquí esa tiranía la ejercen a menudo gentes de valía ínfima, y así nos va. ■





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

«Obras maestras del Patrimonio de la Universidad de Granada»

El gran reto para la difusión del

patrimonio artístico universitario

p
atrimonio

El anterior número de esta revista¹ incluía un artículo en el que se anunciaba una ambiciosa exposición con las obras más representativas y de mayor calidad artística del Patrimonio de la Universidad de Granada, coincidiendo con la celebración del 475º aniversario de su fundación, en el año 1531. Proyecto que se hizo realidad, el pasado 27 de octubre, con la inauguración de la exposición «Obras Maestras del Patrimonio de la Universidad de Granada», promovida por el Vicerrectorado de Patrimonio, Infraestructura y Equipamiento, especialmente por la gran apuesta de su Vicerrectora M^a Elena Díez Jorge y por el apoyo incondicional del Rector David Aguilar Peña en su lucha por contribuir a un mejor conocimiento de la historia y riqueza artística de esta Institución.

A través de las siguientes líneas queremos trasladar al lector la gestación y desarrollo científico-técnico de esta exposición que pretende ser una gran apuesta por la conservación, salvaguarda y difusión del ingente patrimonio artístico que atesora esta Institución.

Cuatrocientos setenta y cinco años de historia reflejados en esta exposición

Por primera vez, se muestra la gran riqueza y variedad de este legado mediante una selección de 82 piezas, que abarcan desde el siglo XVI hasta el siglo XXI, de entre las más de 1500 obras inventariadas. Esto permite al visitante contemplar, reunidas en el Crucero Bajo del Hospital Real, obras de artistas tan destacados como Juan de Sevilla, Bocanegra, Alonso del Arco, Jacques d'Arthois, José Risueño, Luis de Madrazo, Álvarez Catalá, Francisco Bayeu, Manuel Gómez-Moreno, Adela Ginés, Muñoz Degraín, Tomás Muñoz Lucena, Gabriel Morcillo, Benito Prieto Coussent, Orcajo, Chillida, Canogar, María Teresa Martín Vivaldi, etc.

Este conjunto artístico, que habitualmente se ubica en distintos centros y facultades, es en su mayoría propiedad de la Universidad de Granada, siendo algunas de las piezas depósitos de los museos del Prado y de Bellas Artes de Granada.



Sumar esfuerzos para conseguir resultados

La dirección y organización de la Exposición se ha repartido en dos comisariados. La parte científica ha corrido a cargo de Esther Galera Mendoza, directora del Secretariado de Patrimonio de la Universidad y profesora de Historia del Arte, mientras la parte técnica ha sido dirigida por el profesor de fotografía Francisco José Sánchez Montalbán que contó con la colaboración de Tomás Carranza Núñez, Arquitecto Técnico del Gabinete Técnico de Construcción, para las reformas de adecuación del Crucero como sala expositiva.

Ambos comisarios han estado respaldados por el trabajo de todo el equipo del área de patrimonio y el personal de mantenimiento.

Comisariado científico:

Primordial para la realización de este proyecto ha sido todo el trabajo previo de estudio y selección de obras que se remonta a 2 años antes del montaje expositivo. Tiempo durante el que se revisó y actualizó el inventario; se elaboró el catálogo (en el que han participado numerosos especialistas en historia del arte, tanto de esta Universidad como de otras universidades e instituciones) y se abordaron tareas de restauración, siendo intervenidas en profundidad unas 30 obras, mientras el resto fue revisado en un taller habilitado a tal efecto en el propio Crucero donde se realizaron limpiezas, algunas fijaciones, reintegraciones puntuales y tensados de lienzos.

Desde este comisariado también se organizó el traslado de las obras al Hospital Real, tarea que fue llevada a cabo por distintas empresas. El movimiento de piezas propiedad de la Universidad fue realizado por varias casas especializadas con la colaboración del equipo de Patrimonio y personal de mantenimiento, en tanto que las obras en depósito del Museo del Prado y del Bellas Artes de Granada fueron desplazadas por dos importantes empresas nacionales: SIT e Integra2, respectivamente.

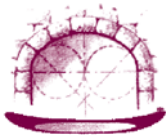
Además, el equipo de patrimonio, compuesto por Isabel M^a Caballero Gómez, Amparo García Iglesias, Concepción Mancebo Funes, Juana Muñoz Arroyo y José Luis Requena Bravo de Laguna, coordinó y confeccionó el apoyo didáctico consistente en folletos, cuestionarios para la evaluación de la exposición, puntos de información digitales que han sido editados bajo el título *«Didáctica para una Exposición»*, textos de sala, dossier de prensa y actividades complementarias como visitas guiadas y talleres. A todo esto hay que añadir el audiovisual *«Memoria artística de la Universidad de Granada»* dirigido por Juan Vellido y realizado por José M. Framit.²

Comisariado Técnico:

La exposición fue proyectada en el Crucero Bajo del Hospital Real, fundado por los Reyes Católicos en el siglo XVI, que en un principio no reúne las condiciones idóneas como sala de exposiciones. Situación que llevó al comisariado técnico a un profundo análisis del espacio. Finalmente se optó por una remodelación para adaptarlo a la función que debía cumplir, manteniendo, por encima de todo, la personalidad y fuerza arquitectónica del crucero, lo que lleva a incluirlo como una obra más en el discurso de la exposición.

Esta labor de adecuación se inició con la climatización y el revestimiento de muros y suelos, permitiendo un mayor control de la humedad y temperatura y sus fluctuaciones. La tarima flotante cumple, además, con la función de igualar los desniveles de la solería existente.





.../...

Paralelamente, se realizó la instalación eléctrica y de cámaras de vigilancia, que a través de un circuito cerrado envían la información a un ordenador central supervisado por el equipo de seguridad.

El paso siguiente fue «la división del espacio en sub-salas consecutivas que albergarían los distintos estilos y grupos de obras relacionadas»³. Esto se consiguió gracias a la utilización de muros a media altura y estructuras en acero y cristal cuya finalidad no era sólo la de cierre o separación de espacios, sino también estética, trabajo en el que intervino la empresa l'Art, Delegación Sur.⁴

En cuanto a la iluminación, debido a la proximidad de las obras entre sí, no se han empleado focos puntuales en cada pieza, para evitar ambientes de intensidad lumínica muy contrastada; por ello, se ha optado por una iluminación general «invisible para el espectador a través de tonos muy naturales y asequibles»⁵, de forma que las obras de arte quedan suavemente iluminadas, proporcionándole a la exposición connotaciones de sencillez, limpieza, transparencia y elegancia.

El blanco, referencia estética básica de la exposición, juega con los colores gris y granate y con el cristal, como material translúcido o transparente, empleado en peanas, vitrinas, paredes y fondos. Este juego de colores y transparencias envuelve al conjunto en un contexto luminoso y ligero, a la vez que sencillo, elegante y moderno.

Mirando al futuro

La exposición se verá prolongada en el tiempo a través de un exhaustivo catálogo, el CD «Didáctica para una exposición» y el audiovisual «Memoria artística de la Universidad de Granada».

«Obras Maestras del Patrimonio de la Universidad de Granada» es, sin duda, el fruto del esfuerzo de un gran número de personas relacionadas con la Universidad, que han aportado su trabajo por la salvaguarda y puesta en valor de un patrimonio con casi cinco siglos de vida.

Esta muestra no debe ser un hecho aislado en la historia de la Institución, pues sólo con el trabajo continuo y la sensibilización de todos los miembros de la comunidad universitaria se logrará la conservación y difusión de este importante legado. En esta línea, el Vicerrectorado de Patrimonio, Infraestructura y Equipamiento de la Universidad de Granada y su Rector cuentan ya con nuevas propuestas y proyectos de futuro en pro de la puesta en valor de este singular y riquísimo patrimonio. ■

Universidad de Granada



Notas

¹ *El fingidor*. Revista de Cultura. Universidad de Granada, Vicerrectorado de Extensión Universitaria y Cooperación al Desarrollo. Año VII, número 27-28, enero- junio 2006, pp. 6-7.

² El Equipo técnico ha contado, también, con el inestimable esfuerzo y colaboración de Teresa Hontoria Puentes y Nieves Montero Orihuela en la realización de las visitas guiadas y Javier Vilchez Luzón en la realización del guión del audiovisual.

³ SÁNCHEZ MONTALBÁN, F. J.: «Construcción y montaje de un espacio para las sensaciones. Aspectos técnicos de la organización espacial de la Exposición de Obras Maestras del Patrimonio de la Universidad de Granada». En *Obras Maestras del Patrimonio de la Universidad de Granada: Catálogo*. Granada: Universidad. Octubre 2006- enero 2007. pp 345-354.

⁴ Las tareas de reproducción de textos para sala corrieron a cargo de Ocaña Reproducciones. Además, han participado numerosas empresas granadinas como Bodonia y Control Print en las tareas de reproducción de cartelería y material de apoyo a la exposición.

⁵ Véase nota 3.



Sobre el primer

Libro de Actas y Grados

de la Universidad de Granada (1532-1560)

Maria Amparo
Moreno Trujillo

La celebración del 475 aniversario de la fundación de la Universidad de Granada ha abierto una serie de actos y conmemoraciones que nos recuerdan los orígenes de la Institución que hoy nos cobija. Entre ellos, en estas páginas, queremos reseñar y avanzar uno de los que pensamos más notables y entrañables: la restauración, edición facsímil y estudio del primer libro de Actas y Grados de la Universidad que abarca los años comprendidos entre 1532 y 1560.

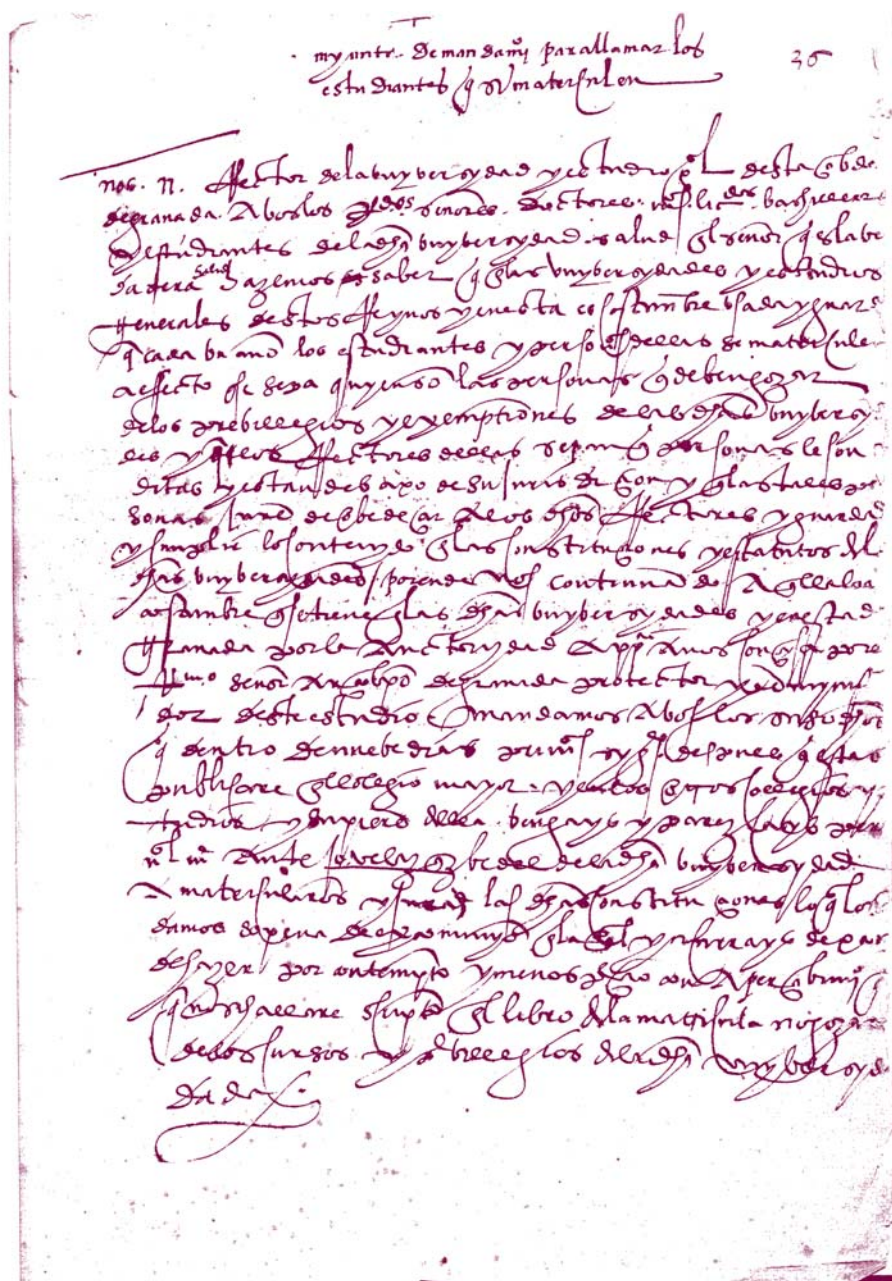
El proyecto de recuperación y difusión de este importante texto, impulsado por el Vicerrectorado de Extensión Universitaria, ha consistido no sólo en procurar su restauración material, sino también, como hemos mencionado, en proceder a su edición facsimilar. Quiere decir esto que se hará una reproducción que conservará al máximo las características del original, un cuasi-original, que nos hará la ilusión que tenerlo entre las manos. Dicha edición es evidente que no sería tan útil si no dispusiera de una transcripción completa debidamente organizada y unos índices de apoyo y consulta, junto con una serie de estudios complementarios que brinden al lector un conocimiento completo, desde diversos puntos de vista, del Libro. Ante la inminencia de esta publicación, las notas que siguen podrían encaminar a su futuro lector y servir de presentación a la misma.

Al manuscrito, que se conserva hoy en el Archivo Universitario, le constan 320 folios más uno colocado al principio sin numerar, pero en realidad no es tan extenso pues presenta algunas lagunas y realmente sólo tiene 261 folios, es decir 542 páginas. Debido a algunas de estas faltas tenemos pérdidas de anotaciones de años completos como el de 1557. El manuscrito ha sido con esta ocasión restaurado, ya que se conservaba en un estado precario, pues sufrió, entre otros avatares, un incendio que lo redujo a hojas sueltas, dejando interesados los márgenes de los folios.

El texto es la concreción escrita de la práctica universitaria, cuya teoría estaría recogida en las Constituciones de la Universidad de Granada. En un principio, y hasta que en 1540 da comienzo el proceso de elaboración de unas Constituciones propias, nuestra Universidad se rigió por las de Salamanca. Las Constituciones se finalizaron en 1542, se añadieron algunas en 1555 y su edición príncipe es de 1652, constando una nueva impresión en 1766. Uno de los estudiosos primeros en prestarle atención, tanto a las Constituciones como a nuestro Libro de Actas y Grados, fue en 1870 don Francisco Montells y Nadal, rector que fue la Universidad entre 1868 y 1872, catedrático de química aplicada, doctor en Ciencias y licenciado en Medicina, que en su *Historia del origen y fundación de la Universidad de Granada* menciona y cita largamente este primer Libro¹, sobre todo con el objeto de rebatir la postura de don Antonio Gil de Zárate que indicaba que la fundación de la Universidad fue en 1537 y no en 1531. Con posterioridad, en 1925 y 1926, fue parcialmente editado sólo una parte del texto en la revista *Anales de la Facultad de Filosofía y Letras* por don Antonio Marín, que fuera también rector de la institución, publicación que se sigue utilizando para los estudios hechos con posterioridad.²

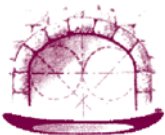
El libro es, salvadas unas primeras páginas introductorias, la relación de actas de reuniones de Claustro, autenticadas por el notario de turno, junto con algunas otras anotaciones de diversa índole como pasaremos luego a describir.

Aunque podamos pensar que, dada la naturaleza del Libro, como antes apuntábamos, encontraremos en él recogida sistemática, limpia y organizadamente la práctica universitaria plasmada teóricamente en sus Constituciones, esto no es en absoluto así. Es el siglo XVI, el



Fol. 36r. Minuta del llamamiento a los estudiantes para que se matriculen

.../...



.../...

siglo del triunfo de la práctica escrita administrativa, en gran parte alentada y regulada por los Reyes Católicos desde comienzos de su reinado; la propia corona, los concejos, iglesias y cabildos catedralicios y otras instituciones como hospitales, órdenes militares, capitanías, virreynatos, universidades etc. tienen ya conciencia de la importancia del testimonio escrito y la relevancia para su administración de la eficacia del mismo, —por la propia multiplicación de los actos administrativos en sí mismos—, así como de lo inestimable que para la gestión diaria suponía su adecuada conservación. Sin embargo, las instituciones que empiezan a utilizar el escrito con mayor asiduidad, y aun más las instituciones como nuestra Universidad de nueva creación, carecerán en sus principios de las herramientas y del necesario rodaje para dotar a esos instrumentos escritos de una sistemática que nos refleje apropiadamente el funcionamiento de las mismas. De hecho, y sobre todo, insistimos, en instituciones de nuevo cuño, sí que vemos que, con el correr de los años, estos Libros sufren una paulatina organización interna, siendo su composición cada vez más adecuada a los fines que se persiguen con la escrituración contenida en ellos. Así, el primer Libro de Actas y Grados de la Universidad de Granada es, sobre todo en sus primeros folios, una sucesión de anotaciones nunca uniformes en la forma en que se toman y que tampoco recogen completos los actos que hubieran debido tener lugar en la misma, siendo reflejados sólo una parte de ellos y de forma poco homogénea. Lo contenido en el Libro es, pues, una sucesión variada de asuntos, incluso, en multitud de ocasiones, desorganizada a nivel cronológico, pues el notario pasaba a limpio en el Libro, en forma a veces anárquica en el tiempo, anotaciones tomadas previamente a modo de borradores. Evidentemente, este Libro no era el único instrumento escrito de control de la Universidad, pues se cita en el mismo en alguna ocasión por ejemplo el Libro de Matrículas³. Para afrontar la edición facsímil y su transcripción íntegra hemos debido dar al Libro (n1 87) y un Libro Contable (n1 547) y, por supuesto, en multitud de ocasiones, el propio libro de las Constituciones. A este Libro, que hoy reseñamos como Libro de Actas y Grados, el más importante, se le cita en el propio manuscrito como Libro de la Universidad, Libro Capitular, Libro del Registro, Libro del Claustro.

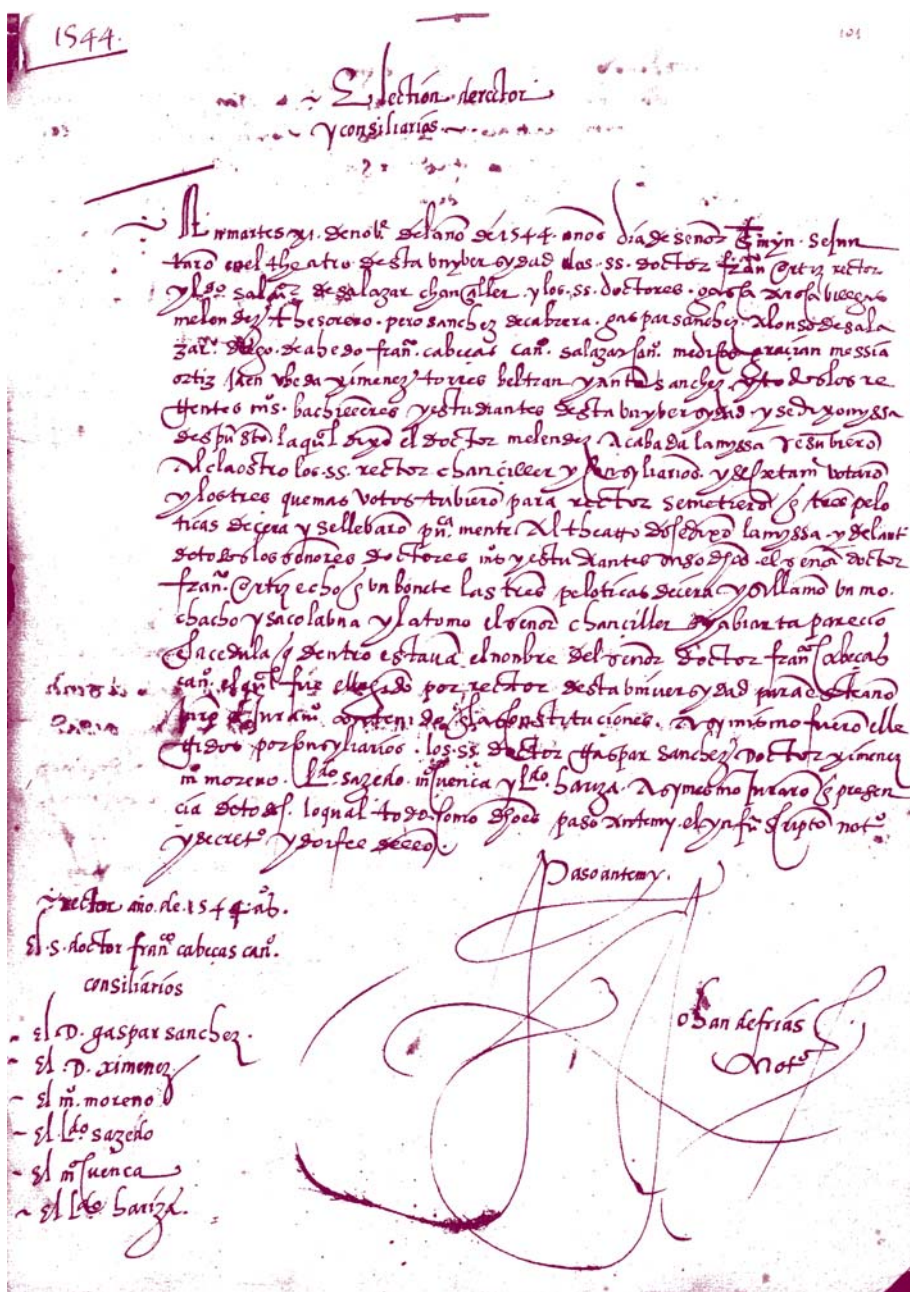
Si los primeros folios que abren el Libro, de los meses que restan de 1532 desde la primera sesión celebrada en mayo de ese año, están dedicados a esos primeros pasos universitarios con nombramientos e incorporaciones, tenemos que esperar un poco más para tomar el pulso a la propia dinámica del manuscrito, aunque nunca, como decimos, de forma uniforme y sistemática.

Básicamente podemos destacar cuatro bloques de anotaciones: el proceso de elección de rector, luego las diversas graduaciones, tanto de bachilleres como de licenciados y doctores; las reuniones de Claustro para debatir asuntos variados y, por último, la existencia de otro tipo de anotaciones como el llamamiento a matrícula, reflejo de peticiones al Claustro,—incluso autógrafas—, de alguno de sus componentes, textos de juramentos, etc., conforman el resto.

Por ser de especial relevancia, comentaremos las elecciones de Rector y Consiliarios y las graduaciones. Recogida la forma de elección en la Constitución primera, tenían lugar cada año, el 11 de noviembre, día de san Martín. En este primer Libro se contienen todas las elecciones entre los años 1538 y 1559, faltando sólo dos, las de los años 1552 y 1557. La primera falta porque el notario no la llegó a insertar, habiendo dejado incluso un folio, el 220r, en blanco para hacerlo. La segunda ausencia, del año 1557, es debida a que no conservamos anotaciones de dicho año por coincidir con una laguna y pérdida importante de folios. Es decir, están presentes en el Libro veinte elecciones de otros tantos años, todas ellas hechas el dicho día de san Martín, a excepción de los años 1548 y 1549 en que se celebró el día 13 en vez del 11. La primera reflejada es la elección de 1538, (n1 99), y en una mayoría de ellas se especifica detalladamente el proceso electivo: la misa solemne, la selección de tres candidatos por parte del rector, chanciller y consiliarios de ese año, la inclusión de sus nombres en una *cédula* inserta en una *pelotica de cera* que son depositadas en un bonete, y la mano inocente de un *mochacho* ya en público saca el nombre del próximo rector (n1 300, por ejemplo).

Otro punto muy importante del manuscrito son las anotaciones de los Grados. Las Constituciones reglamentaban más o menos claramente la teoría de cómo se accedía a los grados de bachiller, licenciado y doctor. En el Libro encontramos registrada la forma práctica de hacerlo. Encontramos los grados de bachilleres en Artes, Medicina, Leyes, Teología y Cánones, tratados en forma muy desigual en cuanto a su número y a la forma de ser recogida la anotación. Especialmente significativo es el número de bachilleres en Artes pues se requería este grado para ser bachiller en las otras disciplinas, incluso en Medicina. Así, son de las anotaciones más proliferas y constantes la relación, —llamada

Fol. 101r. Acta de la elección de rector del año 1544



rótulo—, de bachilleres en Artes, muy numerosos, lógicamente, frente a los graduados de otras disciplinas, y que expresadas en latín, mencionan bajo quiénes lograban el grado y bajo qué magisterio. Se relacionan en las listas los bachilleres de cada año, con un orden de prelación que fijaba luego el acceso al grado siguiente a efectos de antigüedad. Se conservan en el libro los rótulos de bachilleres de prácticamente todos los años. Los *bachilleramientos* en las otras disciplinas son más personales. El notario toma nota puntual del proceso seguido por el aspirante, cosa que no sucede con los bachilleres en Artes. Para ser bachiller se precisaban cuatro años de estudios, que podían ser dispensados a veces por la intervención del arzobispo, atentas las circunstancias alegadas, además de aprobar un examen de Gramática, disertar en público un número de veces (n1 114) y pasar ante otro tribunal (n1 117).

El acceso al grado de licenciado se iniciaba con la petición al Claustro del interesado, para entrar en examen y la petición de que se le fije un día para la Repetición. Esto es, explicando públicamente y contraarguyendo, bajo la tutela del doctor padrino que presidirá el acto. Para ello había debido estudiar previamente otros tres, cuatro o cinco años, y ciertas prácticas según la disciplina. Una vez pasada la repetición y dada por buena se le asignaban unos Puntos, a la apertura al azar del libro (n1 247), de los que debía examinarse, ya privadamente. Los textos estaban fijados para cada disciplina en las Constituciones. Pagados los derechos en dinero y especie y aprobado el examen, se le concedía el grado de licenciado. Por ejemplo, podemos ver en los números 90 a 94 del Libro la licenciatura de Gaspar Sánchez como licenciado en Leyes.

El grado de doctor, de maestro para los artistas, no requería de nuevos tiempos de estudios, al contrario, entre el grado de licenciado y el de doctor no debían de pasar para su petición más de unos días. El doctorando hará construir antes del día del grado un trono, se le recogía ese día a caballo, con música —trompetas, atabales se mencionan, incluso aves en sus varas con los bedeles—. El que ha de doctorarse hará alguna discusión sobre el tema que quiera. Luego habrá un examen jocoso por alguno de los graduados de la Universidad, que pasará a llamarse vexamen y a plantear en los siglos siguientes no pocos problemas, y luego un elogio formal sobre las virtudes del que ha de doctorarse. Éste pide al canciller el grado con un elegante discurso, y el padrino lo ruega también. El doctorando sube al trono, de rodillas presta juramento y el padrino le da las insignias: el birrete, anillo, un libro, y recibe un ósculo y una bendición. El doctorando besará a todos los doctores y pronunciará un discurso de acción de gracias. No es nada infrecuente encontrar a ya maestros en Artes, por ejemplo los claustrales Ortiz y Ayala, que se licencian en Teología y luego se doctoran también en esta disciplina (n1 77 y 78).

Como ejemplo de una carrera de este tipo y de todas las anotaciones que podemos encontrar en el Libro, mencionaremos la de Álvaro de Montoya, pues muestra bien el tipo de información, a veces muy fragmentada y confusa, que encontramos en el Libro. Montoya aparece en éste por primera vez mencionado como licenciado en Artes (n1 124); junto con dos maestros en Artes, Cámara y Lilio, piden le asignen días para sus tentativas, —vistos sus títulos y pruebas de sus cursos—, para bachilleres en Teología, fijándose para enero de 1541. En el n1 125 el mismo Montoya pide al Claustro que, como quiere graduarse también de maestro en Artes por esta Universidad, le hayan por incorporado al grado de licenciado (lo era por otra Universidad que no especifica) y se le dé sucesivamente el grado de maestro. Se atiende dicha petición sin mencionar ningún otro acto excepto el pago de derechos. El ya maestro Montoya, con asiento por tanto en el Claustro, en la elección de 1541 es elegido consiliario de la Universidad (n1 172). En el número 173, a pesar del tiempo transcurrido, es noviembre, se gradúa de bachiller en Teología como solicitó en enero. Ya en junio de 1543, el n1 229 nos lo muestra leyendo la cátedra de Filosofía, se ha graduado de licenciado en Teología, sin quedar registrada ninguna anotación en nuestro libro, y pide entonces al Claustro que, como debe ser doctor en 15 días, le presten ciertos dineros que le deben de la cátedra que lee y se le dispense de la pompa y el traslado. El Claustro le presta el dinero pero no le dispensa, le indica que busque quien haga el vexamen y le pague. En el n1 231 en 8 de julio de 1543, se le concede el título de doctor en Teología, sin especificaciones académicas registradas. A partir de entonces se le denomina como doctor y no como maestro. En el n1 283, de noviembre de 1544 es el magister del rótulo de licenciados en Artes de ese año, donde se le llama *doctoris Aluari de Montoya, Artium et Philosophie magister*. La última mención de su nombre es en el Claustro del 17 de noviembre de 1544, desapareciendo de este Libro.

Sirvan estas breves pinceladas, retrato somero de este primer Libro de Actas y Grados, para poner en contacto al lector con este importante texto que nos lleva a los primeros tiempos de nuestra institución universitaria. Proponemos a los interesados su lectura así como la del libro de las Constituciones, aunando así teoría y práctica. Conociendo nuestro pasado, comprenderemos nuestro presente y mejoraremos nuestro futuro. ■

Maria Amparo Moreno Trujillo es Profesora titular de Ciencias y Técnicas Historiográficas en la Universidad de Granada

Universidad de Granada

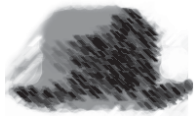


Notas

1 F. Montells y Nadal *Historia del origen y fundación de la Universidad de Granada*. Ed. Facsímil. Estudio preliminar C. Viñes Millet. Granada, 2000.

2 A. Marín Ocete «Documentos Históricos de la Universidad de Granada» en *Anales de la Facultad de Filosofía y Letras*, n1 1. 1925 pp.8-56. 1926 n1 2, pp. 5-56.

3 Para afrontar la edición facsímil y su transcripción íntegra hemos debido dar al Libro alguna forma de organización que guíe al lector a través de sus páginas, respetando absolutamente su dinámica. Para ello hemos elegido secuenciarlo con un criterio temporal, dotando a cada anotación hecha por los notarios en días diferentes de un número en base al orden seguido por el propio manuscrito, respetando esa relación número de orden-día, aunque anotaciones hechas en días diferentes pertenezcan a un mismo asunto, o, por el contrario, se agrupen bajo un mismo número de orden las anotaciones de diferentes temas hechas en la sesión de un mismo día. A esos números nos referiremos cuando sea necesario citar, pues si el lector quiere, podrá, en fechas próximas, con la publicación del texto íntegro y su facsímil, consultar lo indicado aquí a través de su transcripción.



Jesús Cano Henares

Un museo transmutado en cinematógrafo

Una insólita exposición de Basilio Martín Patino

artes

¿Cómo explicar la presencia de un cineasta allí donde lo normal es que expongan artistas plásticos? ¿Qué ocurre si el luminoso cubo blanco que es un museo pasa a convertirse en cerrada caja negra? Pues que surge una experiencia insólita, una exposición que obligará al espectador a ver cine de otra manera, a renunciar a la tradicional butaca para hallar una pantalla diferente.

«Paraísos: un ensayo de cine en el museo» es más que una exposición; es un experimento, una aventura desde el principio, tanto para quien lo ha concebido, el siempre audaz Basilio Martín Patino, como para los mismos responsables del Centro José Guerrero. El comisario de esta muestra, Carlos Martín, comenta que nunca antes se había hecho nada parecido: «La cuestión a resolver era cómo adaptar el espacio museístico a la obra de Basilio. La respuesta comenzó a vislumbrarse cuando el propio autor se dio cuenta de que podía tomar una película como «Canciones para después de una guerra» y darle otro sentido. Entonces se planteó remontar el primitivo material y hacer clips de 3 ó 4 minutos con algunas de esas canciones, añadiendo fotografías, viñetas, etcétera». Así se obtienen piezas autónomas que pueden proyectarse en distintos rincones de la sala. El resultado es que la clásica pantalla fija desaparece para dar paso a otra móvil, destinada a conducir al espectador por un espacio de proyección dinámico.

«Canciones...» (1971) ocupa sólo uno de los cuatro espacios de que consta la exposición. Otro estará dedicado a una película muy relacionada con aquella, «Caudillo» (1974). Realizada poco después de la primera, su autor la concibió de forma muy parecida. Resultaba lógico aplicar aquí también una deconstrucción del documental antiguo para adaptarlo al espacio museístico. En el tercer y cuarto espacio Basilio Martín Patino ha decidido ofrecer soluciones de proyección más convencionales. Por ejemplo, se ha colocado un monitor de vídeo para «enlazar» un documental especialmente concebido para esta muestra. Se trata de «La hija del verdugo», rodado hace apenas unos meses, y que guarda relación con la película «Queridísimos verdugos» (1973). Finalmente, el cuarto espacio será una sala de cine convencional donde se proyectará un montaje de

30 minutos, basado en la obra «Andalucía, un siglo de fascinación» (1995-1997).

Utopías

Esto en cuanto a la forma. Por lo que respecta al concepto, Carlos Martín nos remite al mismo título de la propia exposición: «Si hay un eje temático clave en la obra de Martín Patino es el de paraíso o utopía. En todas sus películas, incluso las consideradas de ficción, se detecta la presencia de paraísos privados o de utopías colectivas, en el fondo expresiones de una misma forma de escapar de la realidad opresiva, de la miseria». Este *leitmotiv* está presente en «Canciones...», cuyas melodías nos remiten a una felicidad idílica en el seno de la familia y lo privado, en contraste con las imágenes de miseria social de la posguerra; los himnos y desfiles marciales de «Caudillo», resumidos en el lema «una, grande y libre» del Franquismo, no son sino una falsa utopía para enmascarar aquella otra España real, la del exilio, las cárceles atestadas y las cartillas de racionamiento, algo que queda perfectamente expresado en el cartel de la muestra. Las imágenes de las comunas anarquistas que aparecen en «Andalucía...», el entusiasmo de aquellos hombres convencidos de que el ideal de libertad absoluta era posible nos remite a una utopía de destino aciago nunca materializada. Finalmente, el documental «La hija del verdugo» se convierte en una forma de plasmar cómo los paraísos privados pueden servir a los individuos como forma de supervivencia.

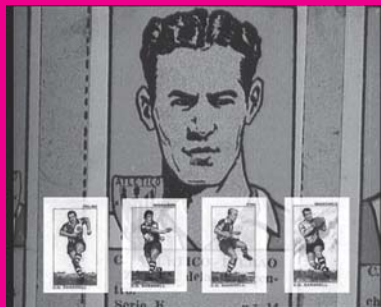
Merece la pena recordar cómo surgió este último documental porque, como se ha dicho, fue concebido hace muy poco y está rodado en Granada. La oportunidad de realizarlo llegó de forma casual, justamente cuando estaba fraguándose esta exposición. Ocurrió que una mujer se puso en contacto con Basilio Martín Patino para pedirle encarecidamente una copia de «Queridísimos verdugos». Resultó ser la hija de uno de esos «ejecutores», precisamente el que vivía en Granada, Bernardo Sánchez. Quien haya visto esta película recordará la fugaz aparición de una niña de corta edad al principio del film: ni más ni menos que la mujer de la que hablamos. Ver por fin el documental resultó para ella un proceso de catarsis. Desde que murió su padre, se había sentido marcada por el desprecio de sus familiares y aquella película reavivó el cariñoso recuerdo que de aquél conservaba, y que le servía de refugio para escapar del ostracismo. Tan humana reacción fue interpretada por Martín Patino como una confirmación más de su particular visión del mundo, un nuevo paraíso particular, útil, en este caso, para escapar



Rodaje de «Queridísimos verdugos»



Imágenes de «Canciones»



de la estigmatización. El regreso a la propia obra había dado unos frutos inesperados.

Documentira

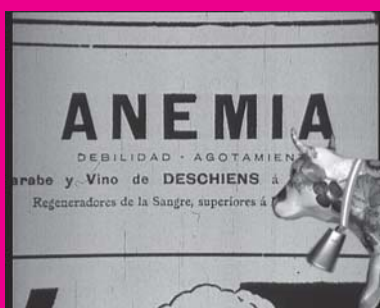
Para arropar esta exposición los organizadores nos proponen una serie de actividades paralelas. Así podremos ver un ciclo de cine con películas de Basilio Martín Patino junto a las de otros cineastas. A saber: Alain Resnais, Orson Wells, M. S. Einsenstein, Cristopher Guest, Manuel Summers o Peter Forgacs. El título de «Documental-documentira» habla por sí mismo de que todas las obras proyectadas son, en mayor o menor medida, falsos documentales. Además, los programas serán dobles, con el fin de que en cada sesión se establezca un «diálogo» entre una película del cineasta salmantino con la de otro autor, en virtud de un nexo común. Por ejemplo, «Hiroshima, mon amour» (1959-Alain Resnais) comparece junto a «Nueve cartas a Berta», el primer largo del cineasta salmantino, realizado en 1965. En este caso la concomitancia estriba en el recurso de introducir elementos documentales en películas que son de ficción, un fenómeno, por otra parte, bastante frecuente en el cine de los años sesenta. «La seducción del Caos» (1990) del propio Martín Patino y «F for Fake» (1974), considerada oficialmente la última película de Orson Wells, forman otro de estos tandems. Y es que la primera no hubiera sido posible sin ésta. Ambas se sirven de esa estrategia según la cual el creador falsea conscientemente la realidad, con la finalidad última de denunciarla. En otra de estas apetecibles sesiones dobles se encaran nada menos que «El acorazado Potemkin» (1925- M. S. Einsenstein) con «Casas viejas: el grito del Sur» (1995). Al margen de que en ésta última película Basilio Martín Patino haga una alusión irónica al film soviético (una obra de arte, pero también un instrumento propagandístico) puede encontrarse al mismo tiempo cierta similitud temática: son dos dramas sociales, acerca de masacres perpetradas contra personas que se rebelan, en un momento dado, ante el poder establecido. «Carmen o la libertad» (1996) se proyectará al tiempo que el curioso «This is spinal tap» (Cristopher Guest-1984). La similitud aquí consiste en que ambos autores documentan hechos aparentemente reales, tras los cuales, en realidad, sólo hay una bien preparada tramoya: el espectáculo, al servicio de la sorpresa final. Según comenta Carlos Martín, en otra de estas proyecciones dobles se ha recurrido a la coincidencia generacional de sus autores: junto a «Canciones para después de una guerra» figura una obra de un compañero de viaje de Martín Patino: Manuel Summers. «Juguetes rotos» (1965) es un fascinante catálogo de figuras esperpénticas, en el marco de una nación de pandereta. Finalmente, la pareja formada por «Caudillo» y «El perro negro» (Peter Forgacs-2005) además de la presencia de nuestra Guerra Civil en ambas, tienen en común un tratamiento formal muy similar, con la música convertida en elemento crucial del discurso narrativo. Las diferentes sesiones tendrán lugar los lunes a las 7 de la tarde y los viernes a las 9, hasta finales de noviembre. Aparte de este ciclo, con proyecciones al estilo clásico y horario fijo, se podrá disfrutar de otro paralelo, pero éste más informal. Se trata de la posibilidad de visionar todos los films de Basilio Martín Patino en un monitor dispuesto expresamente para ese fin, una especie de «vídeo a la carta» para el visitante con pocas prisas.

Proyecto multidisciplinar

Como cabía esperar, no faltará el debate y la crítica cinematográfica, gracias a una serie de conferencias cuyo denominador común es el estudio de la obra de Basilio Martín Patino. Por ejemplo, Jean Pierre Rehm, director del Festival Internacional de Documentales de Marsella, se propone hablar de *Falso documental*, un género cinematográfico practicado por nuestro autor de forma habitual. Justamente en ese tema está especializado otro de los invitados: Antonio Weinrichter, profesor de la Universidad Carlos III. Pero la conferencia de Weinrichter no trata de ésta sino de otra cuestión muy relacionada: el falso metraje encontrado. En la citada «Casas viejas» se habla al principio, muy en la línea del Quijote, de que este «documental» no hubiera sido posible sin el descubrimiento de dos filmaciones de la época en que se produjeron los hechos. En realidad, ese presunto material de 1933 recuperado del olvido y sus supuestos autores no son sino una invención del cineasta, como Cidi Hamete lo fue de Cervantes. El falso documental sirve a Martín Patino para impugnar los excesos de la búsqueda de la verosimilitud, como afirma Weinrichter. Otra de las charlas está a cargo de Ana Martín Morán. Esta profesora de la Universidad Antonio de Nebrija de Madrid y especialista en la obra de nuestro autor se va a centrar en *La cultura popular*, tema muy querido y continuamente presente en la obra de Martín Patino. Otra de estas charlas consiste en la lectura de un opúsculo de Mar Villaspesa, productora de cine y crítica literaria. El texto es un análisis comparativo de dos películas que serán presentadas de la mano en el ya mencionado ciclo de cine: «La seducción del Caos» (1990) y «F for Fake» (1974). Una nueva ponencia, ésta a cargo de Esteve Rimbau, profesor de la Universidad Autónoma de Barcelona y gran estudioso del cine de los años sesenta: el objetivo de este conferenciante es fijar la figura de Basilio Martín Patino en aquella época, cuando con sus films primerizos dejaba ya claro que sería un irreductible experimentador y, por eso mismo, una figura marginal dentro del cine español. Finalmente, será el turno del propio organizador de esta muestra, Carlos Martín, investigador independiente que últimamente viene colaborando con la Filmoteca de Andalucía. Su charla versará sobre cómo se gestó y fue desarrollándose esta muestra. Las conferencias se pronuncian los jueves, a partir de las 7 de la tarde, hasta finales del mes de noviembre.

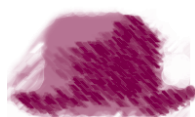
Y para terminar de cerrar el círculo que describe este proyecto multidisciplinar se edita un libro-catálogo sobre la obra de Basilio Martín Patino. Además de los textos de las conferencias citadas más arriba, la obra incluirá otros del propio cineasta, entre los cuales se incluye uno inédito, escrito expresamente para la exposición, o diversos fragmentos de guiones que nunca llegaron a realizarse, como el proyecto «Nunca vi Granada» sobre Federico García Lorca. Igualmente, la obra incluirá una entrevista de archivo y otra más reciente.

En suma, lo que el Centro Guerrero nos ofrece no es un homenaje, sino una compleja propuesta nacida de la mente de un autor ya de por sí complejo, un cineasta que si se ha caracterizado por algo es por el poco respeto demostrado hacia su propia obra, en virtud de un credo muy particular. Esto es: que las obras de cine se transforman por sí mismas y terminan por desvincularse de quien las creó para adquirir vida independiente. ■



«Caudillo». Montaje final.





José Ruanco

Álbum de espejos

Rembrandt, IV centenario de un misterio

I

Rembrandt Harmerszoon van Rijn, pintor, dibujante y grabador, y uno de los artistas más completos e importantes no sólo del período barroco y de Holanda, sino de toda la historia del arte, nació en Leiden el 15 de julio de 1606; moriría 63 años después, un 4 de octubre. Fue el penúltimo hijo de una familia numerosa que poseía un molino a orillas del Rhin; las fuentes no coinciden ni en el número exacto de hijos, se cree que serían diez, ni en la posición social de la familia. Lo que sí parece ser cierto es que fue el único entre sus hermanos que tuvo una educación esmerada.

Después de su paso por la Lateinsche School y una fugaz estancia posterior en la universidad de su ciudad natal, estudió pintura con Jacob Isacszoon van Swanenburch, pintor menor que estuvo en Italia hasta 1617, del que apenas quedan huellas visibles en el joven Rembrandt, pero del que recibió una sólida formación en las bases del oficio que posteriormente se encargaría de desarrollar y llevar a cotas jamás logradas hasta entonces y nunca superadas. Nadie ha empastado la luz de ese modo; la «piel» de su pintura está tan viva después de casi cuatrocientos años que la sentimos latir como lo hubiera hecho la carne mortal de los personajes retratados. Basta para comprobarlo observar detenidamente cualquiera de las pinturas de las dos últimas décadas de vida del genio. Existen dudas con respecto a un breve paso por el taller de Jacob o Jean Pynas, pintores ambos también influidos por el arte italiano, antes de su traslado a Ámsterdam para asistir al taller de Pieter Lastman, en su tiempo célebre pintor de historia. Seis meses después lo encontramos de regreso en Leiden donde abre estudio propio en la casa de sus progenitores. Tiene 22 años y ya una reputación de maestro consumado que lo lleva a contar con sus primeros discípulos.

Su natal Leiden se le queda pronto pequeña y en 1631 vuelve a Ámsterdam. Allí conoce a la que será su esposa, Saskia van Uylenburch; se casarán en 1634. Saskia es sobrina de un marchante de arte y esto resultará fundamental para la carrera de Rembrandt, pues entra en contacto con una clientela adinerada ávida de ser retratada por el joven maestro. Un ejemplo magnífico de este período es el *Retrato de Nicolas Ruts* (1631, Nueva York, Frick Collection), rico comerciante de Ámsterdam. Salvo algunos retratos de particulares anónimos, son muchos los clientes que se han logrado identificar de modo documental fiable, así como los encargos realizados por distintas corporaciones, tales como la compañía de arcabuceros, el gremio de cirujanos, la corporación de

fabricantes de paños o el Ayuntamiento. A esta época y a este tipo de retrato colectivo pertenece *La lección de anatomía del doctor Tulp* (1632, La Haya, Mauritshuis), cuadro fundamental y quizá uno de los más célebres de Rembrandt. Su fama irá creciendo de tal modo que incluso artistas con experiencia, tal es el caso de Carel Fabritius (quien es probable que fuera maestro o inspirador de Vermeer), asisten como alumnos a su taller que a mediados de la década ya cuenta con un gran número de ellos.

El éxito de su faceta artística y pública no tendrá correspondencia en su vida familiar; la desgracia se cernirá pronto sobre ella. De los cuatro hijos que tuvieron Saskia y Rembrandt sólo Tito alcanza la edad adulta. La propia Saskia muere en 1642. Ese mismo año y rodeado por estas circunstancias luctuosas termina la *Ronda de noche* (1641-1642, Ámsterdam, Rijksmuseum). Obra capital, no ya de su autor, sino en la historia del arte occidental, supone un auténtico revulsivo para una sociedad habituada a una manera normalizada de representación, tanto en el aspecto social como en el exclusivamente artístico. Aquí Rembrandt despliega ya y definitivamente toda su genialidad. A lo novedoso del planteamiento de la obra como retrato colectivo une el desarrollo asombroso de los recursos pictóricos así como el empleo de otros de carácter expresivo. Durante el siglo XIX un ramillete de pseudohistoriadores encontró cierto regusto en fomentar la idea de que este cuadro no había sido del agrado de los protagonistas y autores del encargo, lo que vino a suponer el inicio de la decadencia del maestro. Hoy, la crítica especializada pone en tela de juicio esta hipótesis, apoyándose con todo fundamento en los documentos que atestiguan encargos de importancia que el pintor continuaría recibiendo. Rembrandt era perfectamente consciente de su talla de pintor y con este cuadro pone de manifiesto que su arte ha alcanzado un estadio en el que se encuentra más allá de cualquier estrecha codificación que pretendiera imponer la rigidez del mercado o de una sociedad mucho menos proclive a la novedad de lo que pudiéramos pensar.

Pasaremos por alto, por cuestión de espacio, otros aspectos, privados y más prosaicos, de la vida de Rembrandt; el lector interesado no tendrá dificultades para encontrar en cualquier biografía medianamente documentada información suficiente sobre los problemas personales, las causas judiciales que terminaron en embargos y el insoslayable camino hacia la ruina económica y finalmente la soledad. Dos décadas terribles en lo personal, pero en las que el infortunio no mermará un ápice su maestría; al contrario, es el período en el que lleva a cabo la mayor parte de sus obras maestras, sobre todo en los años finales, cuando encontramos a un artista cada vez más libre, valiente y original.

No es posible obviar los otros dos aspectos, referidos al principio, en los que Rembrandt fue tan grande como en su faceta de pintor. Aunque el genio de Leiden no hubiera pintado un solo cuadro, tendría un lugar de privilegio reservado en la historia del arte universal como dibujante y grabador. La mayoría de los maestros holan-

Rembrandt. Autorretrato apoyado sobre un muro de piedra. 1639



deses —como Frans Hals, Ruysdael o Vermeer— se especializaron en un género en particular de arte, Rembrandt los dominó todos. Se calcula que el número de los dibujos que realizó pasa con creces el millar. En el dibujo encuentra la libertad de la libertad, son obras realizadas para sí mismo, bien con carácter preparatorio, bien definitivo, que desarrollan un magisterio y una capacidad de síntesis de las que aún la contemporaneidad tiene mucho que aprender. Capítulo aparte merecería su actividad como grabador. Alabado por sus contemporáneos, durante casi cuarenta años realizó, según cálculos recientes, cerca de trescientas planchas. Empleó todas las técnicas conocidas en su tiempo, las combinó y alcanzó logros hasta entonces impensados.

II

«Durante toda su vida la ambición más profunda de Rembrandt fue dar forma visible a los sentimientos humanos, y esa tarea empieza sencillamente por pintar rostros» (Clark, 1989, 13).

Uno de esos rostros es el suyo propio, el resultado, una extraordinaria serie de autorretratos, realizados utilizando todas las técnicas de las que el holandés se servía para representar imágenes: óleo, grabado y dibujo; un impresionante álbum de espejos en el que es posible seguir su trayectoria vital. Desde los primeros años de su carrera, cuando se representa apuesto y con una cierta actitud arrogante, elegante e incluso, en ocasiones, fastuosamente disfrazado, hasta los realizados en el último sexenio de su vida, cuando la indumentaria pierde protagonismo, no hay un solo autorretrato del maestro que no sea una perfecta muestra del estado de ánimo del momento en que fue realizado, de su conciencia de sí mismo. Este conjunto nos muestra la secuencia de su existencia como un continuo fluir de vida, de su vida en la más completa libertad. En todos sus autorretratos, sin excepción, ha logrado apresar la psicología del personaje en cada momento, libre de cualquier tipo de contrato que condicione la obra de arte, aunque muchos de ellos fueran objeto de coleccionismo por parte de burgueses adinerados deseosos de poseer autorretratos de los pintores más famosos del momento; algo frecuente en la época que dio lugar a que se realizaran copias, en ocasiones con ligeras variantes, trabajo que ejecutaban los discípulos. Campo éste, entre otros, en el que el Rembrandt Research Project, desde su creación en 1968, ha venido trabajando con objeto de poner en claro la autenticidad o no de la ingente cantidad de obra en un principio atribuida a Rembrandt.

El autorretrato del Wallraf-Richartz-Museum de Colonia, realizado hacia 1663, me ha conmovido siempre de modo especial. Hay críticos, con los que difiero, que no lo sitúan entre «lo mejor de lo mejor» de Rembrandt. En cambio para otros se trata de *una imagen de extraordinaria inmediatez, magistralmente delineada mediante pinceladas sueltas ocres y blancas sobre el fondo oscuro*, (Rita De Angelis), pincelada gruesa, matérica y de aplicación libérrima. Lo he encontrado recogido bajo diferentes interpretaciones, poco importa eso, o tal vez sí. Para unos se habría pintado como Zeuxis, el mítico pintor griego, de quien se cuenta, entre otras anécdotas y leyendas, que murió de un ataque de risa mientras pintaba el retrato de una mujer anciana. Hipótesis bastante débil teniendo en cuenta el cuadro que nos ocupa. Esa expresión no es de morirse de risa. Otros quieren ver en esta obra a Heráclito y Demócrito. Heráclito (el filósofo doliente) vendría a ser el busto que apenas aparece a la izquierda, mientras que el sonriente protagonista sería Demócrito, que ironiza sobre las miserias humanas. Este planteamiento se acerca más a la imagen que tenemos delante. Se ha pintado a sí mismo de media figura, encorvado y vuelto sobre su hombro izquierdo hacia el es-

pectador-espejo, muy envejecido y sin asomo de las suntuosas indumentarias que tanto le complacían; los ropajes son lo de menos en esta obra en la que el artista no es ya artista-pintor sino sabio. No se está muriendo de risa, se está muriendo y es consciente, y se despide con la sabiduría del desapego. Esa obra, pues, es esa sonrisa, ¿o es risa? Risa sardónica, gesto congelado, no inventado sino representación de un estado de ánimo de alguien que habiéndolo tenido todo se encuentra sólo consigo mismo, y toma conciencia de ello, de la verdad. La vida se está yendo, las riquezas acumuladas son pasado. No queda nada. Sólo la verdad de la mentira. Es pura esencialidad barroca. En esta obra se sobrepasa a sí mismo en el dominio supremo de la luz; no surge ya ésta desde la nada-vacío para impregnar la escena, emana del propio personaje, él es el foco, ilumina; nos ilumina con la luz de la sabiduría (su genio ha trascendido el conocimiento hace ya mucho tiempo). Su cuerpo es un campo de luciérnagas, es naturaleza efímera y lo sabe, y mira al espejo-espectador con una risa que es lección, lección que hemos de aprender mirando. Eso es lo que nos dice Rembrandt en este autorretrato, una lección magistral legada a todos cuantos tratamos de seguir su camino.

Ni siquiera en los dos que pinta en 1669, año de su muerte, aun siendo despiadado consigo mismo, alcanza ese grado de expresionismo que no volveremos a encontrar hasta Goya y que no habíamos visto desde Tiziano y el Greco. Precisamente fue la obra del veneciano la que, hacia 1645, le hizo tomar un magnífico «camino sin retorno». Su técnica se abre hacia la libertad de la *pittura di macchie*, su pincelada se busca a sí misma en aquellas otras del «divino» por excelencia, de quien también bebió otro contemporáneo suyo, tan grande como él, me estoy refiriendo, sí, a Velázquez. Quizá más claro en el sentido de su técnica «sustractiva»; cada vez quita más en lugar de poner, con lo cual nos podría resultar «más fácil», sólo en apariencia, ver. Rembrandt es «aditivo», pone en lugar de quitar, sus empastes son cada vez mayores, aunque no por eso pierde esencialidad. Su luz está llena de materia, es la materia misma. No hay un solo toque de pincel o de espátula de más. Rembrandt es a la luz lo que Velázquez al aire. Cuatrocientos años después su mirada sigue viva porque a la genialidad innata y al aprendizaje humilde del oficio en sus años de estudio se unió una soberbia capacidad de trabajo (el noventa por ciento del genio, según Leonardo da Vinci).

La técnica prodigiosa de Rembrandt está desvelada sólo a medias; su oficio sigue perteneciendo en gran medida al ámbito fascinante del misterio, por más que en el año 2000 se publicara uno de los estudios más completos y documentados sobre el genio holandés: *Rembrandt, The painter at work*, de Ernst van de Wetering, miembro del Rembrandt Research Project desde su fundación. El palpitar de sus empastes en las tintas de las carnaciones, más materia orgánica viva que pigmentos y aglutinantes, «pura pasta de luz», la levedad de las sombras y los medios tonos sustentando anatomías más vivas que la propia vida no se explican mediante rayos X ni análisis químicos.

Se sabe que trabajaba en espacio separado de donde lo hacían sus discípulos y que cuando pintaba no permitía que nadie entrara en su taller.

Cuando miramos a Rembrandt, la verdad de sus figuras puede hacernos pensar que no hay nada oculto. Sólo es una magnífica ilusión. ■

Rembrandt. Autorretrato
riendo o como Zeuxis





José Fernández Dougnac

Ante el gran retablo de las maravillas

Nueva luz sobre los Plomos del Sacromonte



piniones

Cuentan que, en 1562, cuando don Pedro de Castro visitó por primera vez Granada, al ser designado por Felipe II visitador de la Capilla Real «con la de los Santos Mártires», de noche «fué ocular testigo de unas maravillosas luces que a deshoras» coronaban la inhóspita cumbre del monte de Valparaíso. También se dice que, diez años más tarde, la fundadora del Convento de Carmelitas Descalzas de esta ciudad, la madre Ana de Jesús, coadjutora de Santa Teresa en las fundaciones, predijo el hallazgo de los «tesoros celestiales» del Sacromonte, y que al hacer oración en la azotea de su casa, mirando hacia allá, algunas veces percibía «una como marea suave y olorosa, que salía de la parte donde después se hallaron las Sagradas Reliquias, y era notable el consuelo que le daba».¹

Estos dos mágicos eventos, que nos adentran de lleno dentro del ámbito de lo mítico, de lo literario y de lo meramente apologético o hagiográfico, muy bien pueden considerarse la esplendente obertura que, desde el imaginario colectivo, anunciaba todo el complejo proceso laminar que ocurriría años más tarde, encabezado ya desde sus primeros destellos por el que será su motor y su eje primordial, el décimo arzobispo de Granada, el burgalés Pedro de Castro Cabeza de Vaca y Quiñones. Sin el vehemente empeño de tan peculiar personaje, sin su contumaz lucha contra los detractores, los hallazgos sacromontanos, con toda seguridad, hubieran sido otra cosa muy distinta a lo que hoy sabemos; y posiblemente, gracias a la inapelable burocracia vaticana, se hubieran sepultado en cómodo olvido, convertidos tan sólo en una de esas exóticas y chispeantes anécdotas locales que, sin más trascendencia, hubieran ilustrado algunos libros de historia sólo para aderezar la lectura. Sin embargo, todo el entramado que se segrega de tan singulares invenciones, este intrincado juego barroco entre la apariencia y la realidad, este inmenso retablo de las maravillas es mucho más y posee una dimensión y un calado realmente apasionantes.

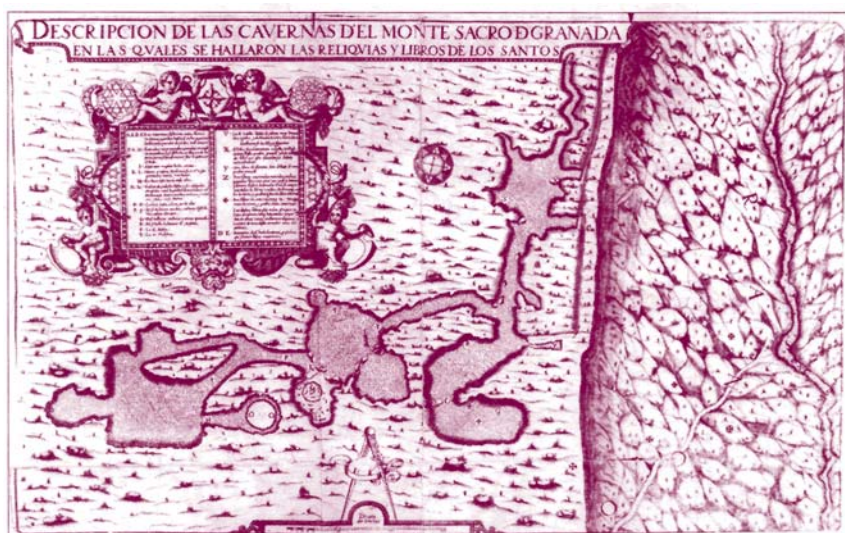
En 1588, año en el que debía «de ser el Climaterio del mundo» (según pronóstico del astrónomo alemán Juan Regio Montano),² aparece en la ciudad de Granada, entre los derribos del alminar de la Mezquita o Torre Turpiana, un cofre betunado cuyo interior, entre otras cosas, guardaba un

pergamino con profecía atribuida a San Juan y explícitas menciones a San Cecilio. Siete años más tarde, el 21 de febrero de 1595, unos buscadores de tesoros hallaron, en las cuevas de Valparaíso, las reliquias del martirio de san Tesión, según unas tiras que estaban allí enrolladas. Más adelante irán apareciendo, junto a otros restos humanos (los de san Hiscio, san Celicio y sus discípulos), una serie de láminas de plomo con diversos textos árabes de contenido religioso y evangélico, y escritos en caracteres salomónicos. La expectación creada iría en aumento conforme la tierra iba brindando nuevas primicias. Los hallazgos se prodigan hasta 1599. El conjunto de estas láminas formará un *corpus* de veintidós libros, contando los tres desaparecidos. De inmediato surge entre las diversas capas de la población granadina un intenso movimiento de devoción hacia el monte de Valparaíso que cambia su designación por la de Monte Santo o Sacromonte y en cuya cumbre no se tardará en levantar la Colegiata de San Cecilio y el adjunto Colegio de San Dionisio Areopagita (1608-1610).

Sin entrar en detalles, actualmente es inapelable la tesis que apunta la inicial autoría morisca y el nombre de dos de los principales, o al menos más directos, falsarios: Alonso del Castillo y Miguel de Luna. Sin embargo, el hecho de que los Plomos, además de sus ineludibles impregnaciones islámicas, encierran un sutil, y a la vez recio, mensaje cristiano que enlaza directamente con temas de sólida tradición, pero tan candentes y tan debatidos en la época como la presencia de Santiago en España y el Concepcionismo, nos hace pensar en aquella «conjetura no imposible» que lanzaba hace años I. Gómez de Liaño: que detrás de las falsificaciones muy bien pudiera moverse el clero granadino, bien como «autor», «coautor» o «fautor».³ Es un acierto, a mi juicio, la reciente pista que aporta M. García-Arenal al sospechar que pudieron surgir asimismo del entorno de ciertos linajes aristocráticos de ascendencia morisca, bien asentados en la vida social. La citada investigadora señala algunas conexiones entre los componentes de la academia poética de don Alonso Granada Venegas, caballero de la orden de Santiago.⁴ Uno de sus asiduos, el poeta Joan de Faría, abogado de la Real Chancillería y celebrado traductor del *De Raptu Proserpinae* de Claudiano, era amigo del falsario Miguel de Luna, o al menos formaba parte de su círculo, como se desprende de los dos sonetos en los preliminares a la *Historia verdadera del rey don Rodrigo* (Granada 1592 y 1600) y del escrito aún inédito *Dialogismo, y lacónico discurso: en defensa de las reliquias de San Cecilio*, que se encuentra en la Biblioteca de El Escorial.⁵ Evidentemente, en este sentido, aún no podemos dejar de movernos en el campo de la conjetura.

La aquilatada e intencionada ambigüedad conceptual del contenido de los plomos, dirigida, en principio, a alcanzar un sincretismo religioso e intelectual entre lo islámico y lo cristiano para evitar o paliar la expulsión de los moriscos, posibilitó, a su vez, la inmediata apropiación por parte del aparato contrarreformista granatense para convertirlo en asunto de su exclusiva jurisdicción. Gracias a la incansable labor del arzobispo Castro, todo el material laminar se desliza, con asombrosa facilidad, del ámbito morisco a una zona de irradiación cristiana por medio de la cual los mensajes laminares logran traspasar los estrechos lindes del localis-

Alberto Fernández.
Descripción de las
cavernas del Monte Sacro
de Granada en las cuales
se hallaron las reliquias y
libros de los santos



mo. Los hallazgos se transforman, desde sus inicios, en lo que M. Barrios Aguilera, con magnífica precisión, ha definido como el «*paradigma reformador* concebido por Pedro de Castro, todo un *programa recristianizador* en el solar del antiguo Emirato nazarí»; y justamente éste «es el gran tema de las invenciones sacromontanas sin ninguna duda, mucho más que los libros plúmbeos propiamente dichos».⁶ Para ello, el arzobispo, obsesionado por limpiar los textos laminados de cualquier vislumbre islámica, desea presentarlos ante la cristiandad como novedosos mensajes evangélicos enmarcados dentro de la más estricta ortodoxia contrarreformista. Su firme celo por el control de la orientación doctrinal lo lleva a una tensa, y a veces conflictiva, relación con los esforzados traductores (se han contado hasta diecinueve) que tenían que enfrentarse con la dificultad que suponía la escritura árabe talismánica o salomónica y los impositivos criterios del prelado, tal y como sucedió con los arabistas Diego de Urrea y Marcos Dobelio.⁷ El complejo proceso de la interpretación textual provoca, por tanto, una sutil y permanente dialéctica entre traducción y recepción, dominada siempre por el deseo de presentar un trabajo que contentara, sobre todo, las expectativas del demandante.⁸

La aparición del pergamino y los Plomos y lo complejo de sus contenidos responde a una atmósfera ideológica muy determinada que traspasaba los diversos estamentos de una sociedad tan sacralizada como la de finales del XVI, a la que habría que añadir la impregnación cultural y social del ineluctable elemento morisco. Ya sabemos que los libros plúmbeos no nacieron de la nada y que surgen en una época y de una tierra que estaba bien abonada para espejismos y delirios colectivos. Por eso, no es de extrañar que el mismo año en el que se encuentra el cofre turpiano, Juan de Horozco y Covarrubias, arcediano de Cuéllar, quiera aclarar el ambiente con su *Tratado de la verdadera y falsa profecía* (Segovia, 1588). De igual manera se han resaltado el posible parentesco existente entre las circunstancias de este hallazgo inicial con esos otros manuscritos ocultos que espigan las páginas de los libros de caballerías.⁹ Y evidentemente no podría faltar la conexión que se da entre la vertiente profética de todo el material sacromontano con los jofres islámicos y la función de resistencia que desempeñaron, como «palabra armada», en la guerra de las Alpujarras.¹⁰ A todo ello, y sin ánimo de exhaustividad, habría que añadir la importante influencia de la literatura aljamiada y el refuerzo ambiental que pudiera provocar la presencia de otro falso cronicón escrito precisamente hacia 1595, el atribuido a Dextro y Máximo, que trata sobre la historia de la antigua Iglesia de Hispania. No en vano, el autor de tal impostura, el jesuita Jerónimo Román de la Higuera, fue un firme defensor laminar que mantuvo correspondencia con el arzobispado granadino.

Pedro de Castro, respaldado en gran medida por la solemne certificación de la reliquias (1600), fue rodeándose de toda una serie de ingenios de diverso cariz, con el fin de que se fuera elaborando un contundente discurso que divulgara y asentara los mensajes sacromontanos, al tiempo que sirviera de contraofensiva que anulara las acometidas de los detractores. Si bien eran menores en número, desde los inicios de los sucesos, se levantaron voces discrepantes que albergaban serias dudas sobre la veracidad de los hallazgos, cuando no los consideraban, de principio a fin, una burda mistificación histórica plagada de excesos. Nombres como los de Luis de Mármol, Benito Arias Montano, Pedro de Valencia, Juan Bautista Pérez o el incansable padre Ignacio de la Casas, entre otros, conforman un restringido ramillete crítico que aún recoge la lección de un humanismo que no había desaparecido del todo en España con los Vives y que seguía latente, si bien adaptado e impregnado por las nuevas «necesidades cambiantes de un imperio en crisis».¹¹

Además de la obra que se convierte en el eje apologetico laminar, la *Historia eclesiástica* de Antolínez de Burgos (escrita hacia 1610), trabajos como los del doctor López Madera, los diálogos de Luis de la Cueva o los dos libros de Bermúdez de Pedraza, por citar sólo algunos de los más

representativos, van elaborando un discurso que llega incluso a filtrarse en la poesía de la época, como sucede en el libro segundo de la colectánea *Flores de poetas ilustres de España* (Valladolid, 1605) de Pedro Espinosa. Estos eruditos locales no sólo se encargan de refutar frontalmente a los indignados opositores sino que van transmitiendo una imagen de Granada en

la que por encima de su historia prima su «principado», esto es, su específica relevancia dentro de España y la cristiandad, sus peculiares «excelencias» en lo humano y, sobre todo, en lo divino. Dicho discurso, en muchos de sus aspectos generales, entra de lleno en el amplio marco genérico de los libros de antigüedades, que por aquellos años se estaba pergeñando, pues el concepto de «Antigüedad» que aquí prevalece no interesa por sí mismo «sino como fundamento de la propia España, o justificación de la grandeza local».¹² Bien es cierto que los defensores sacromontanos se esforzaron por presentar (y a veces de manera hilarante) la «confirmación del valor del presente consolidado en un refrendo con un pasado muy estimado que transfiere sus constituyentes más positivos», como sucedía en la mayoría de los libros de antigüedades.¹³ Sin embargo, llegan más lejos, desde el momento en que manejan, asumen y trenzan dos tipos de vectores: por un lado, un elemento mítico que entronca con una tradición ahistórica y meramente libresca (proveniente de la cantera fabuladora de Annio de Viterbo, reforzada por los escritos de Ocampo y de Garibay),¹⁴ y, por otro, la creencia de que los más preciados estigmas de este material fueron otorgados directamente por la divinidad. De esta manera, el paupérrimo pasado de Granada, sepultado en gran medida por lo que se consideraba la onerosa dominación musulmana, se veía gratificado por unas providenciales invenciones que restauraban su raíz cristiana al tiempo que le otorgaban una inapreciable ascendencia veterotestamentaria, convirtiendo a la ciudad en lugar elegido y bendecido por el cielo, con lo que se ratificaba su denominación de «paraíso en la tierra».

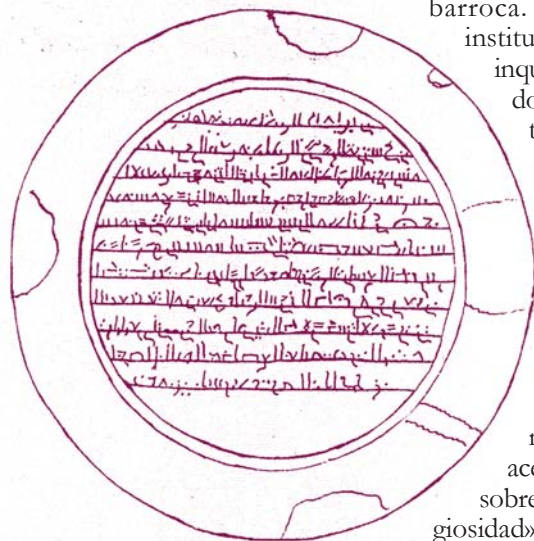
Granada, desde su conquista o «restauración», se había convertido en un espacio desubicado dentro del rígido horizonte contrarreformista, fronterizo entre lo islámico y lo cristiano, carente de reliquias con las que pudiera afirmar su pasado piadoso (al contrario de lo que iba sucediendo con otras localidades); un espacio, en fin, tambaleado además por la crisis económica y desprovisto de sus más preciados sueños de hegemonía imperial. Una vez desentrañados e interpretados correctamente los ocultos tesoros sacromontanos, la ciudad ofrecería pruebas irrefutables que la convertirían definitivamente en la cuna del cristianismo hispano. Si los parangones con Roma y Jerusalén eran un tópico del *laus urbis*, en nuestro caso no se quedaban en un mero ardid retórico que pretendiera someter la topografía al mito. Los libros plúmbeos transformaron, sin paliativos, a Granada, que aspiraba a ser considerada una de las grandes sedes de la cristiandad, un inigualable fanal para devotos, en suma, el «corazón del mundo», tal y como la definiría el poeta Collado del Hierro. El centro de devoción urbana, mediante exaltado movimiento de fervor popular, se desplaza, entonces, desde la catedral, edificada sobre el solar de la Mezquita, hasta la cima del antiguo monte Ilipulitano o de Valparaíso, transformado en un nuevo Tabor, en un «Potosí de Santos».

Como se puede fácilmente deducir, todo el fenómeno laminar sólo se concibe dentro de lo que A. Castro designó como «la edad conflictiva». Es inseparable de la mentalidad



F. Heylan. Grabado que muestra a San Cecilio con un libro plúmbeo delante del horno de su martirio

.../...



Copia de inscripción árabe del Sacromonte (del Apéndice de *Historia auténtica*, folio 70)

barroca. Si la jerarquizada religiosidad institucional, dominada por el aparato inquisitorial, se exhibía como «bloque dogmático» sin fisuras, bien es cierto que guardaba en sus entrañas «tal riqueza de matices distintos y hasta contradictorios, que sorprende; de suerte que no puede reducirse tal fe a unas cuantas ideas, por profundas y esenciales que se consideren, ni a unas cuantas prácticas rígidas, ni a un puro balance negativo, fundado en dos o tres sentencias, más o menos antiguas o repetidas». Esta acertada reflexión de J. Caro Baroja sobre las «formas complejas de la religiosidad» en el Antiguo Régimen¹⁵ es llevada hasta el límite, o mejor, queda sobrepasada

con creces por la acendrada complejidad de las falsificaciones sacromontanas. Sería complejo y fuera de lugar entrar en detalles. La onda de expansión de los Plomos, traspasando incluso las fronteras geográficas, no sólo llega a repercutir en obras posteriores, como el llamado *Evangelio de Bernabé* (escrito hacia 1630), sino que sus efectos permanecen a través de los años y los siglos. Tal sucede con la «guerra mariana» desencadenada en Andalucía alrededor del Concepcionismo, sobre todo a partir de la llegada de Pedro de Castro a la sede hispalense (1610); o, más avanzados en el tiempo, con los defensorios dieciochescos que pretendían transformar la condena vaticana de Inocencio XI (1682), o con las falsificaciones alcazabinas llevadas a cabo por Juan de Flores y Medina Conde (1754-1777), o con las reconsideraciones del arabista J. Simonet, ya en el XIX. Y aún en nuestros días, entre ciertos sectores, perviven los contradictorios rescoldos del «espíritu sacromontano», mantenido por la devoción popular o por un discurso que se obstina en buscar, mediante la alambicada confección del un «bucle metahistórico»,¹⁶ una airosa salida a este trascendental y fascinante «mito fallido», por utilizar la certera terminología de J. A. González Alcantud.¹⁷ Mientras tanto, el edificio de la Colegiata de San Cecilio nos observa a lo lejos, inmutable, arruinado, como un viejo galeón perdido y abandonado en el tiempo, cuya proa sólo pone rumbo al olvido.

Desde que J. Godoy y Alcántara, con la *Historia crítica de los falsos cronicos* (1868), estableciera gran parte de las bases de lo que más adelante se convertiría en los modernos estudios sacromontanos, habría que esperar al siglo siguiente para encontrarnos con una segunda y trascendental fase en el decurso de la investigación. Los trabajos de D. Cabanelas, M. Sotomayor, J. M. Hagerty, o M. Barrios Aguilera, entre otros muchos, han contribuido de manera más que notable a establecer el necesario cerco que requiere tan complejo asunto. Otro avance enormemente decisivo nos lo han ofrecido, no hace mucho (entre el 2002 y el 2003), los dos monográficos de *Al-Qantara. Revista de estudios árabes*, que bajo el título «En torno a los Plomos del Sacromonte», no sólo perfilaban aun mejor los trazos de este vasto paisaje histórico sino que, entre líneas, apuntaban importantes cuestiones para ser abordadas en estudios posteriores.

Ahora, este material de *Al-Qantara* reaparece en libro y desde el subtítulo se nos apunta la forma con que se abordada el asunto: como una «invención», pero concebido el término con su antigua ambivalencia semántica («hallazgo» y «fantasía») y, por supuesto, como un valioso «tesoro» historiográfico. El volumen entraña sustanciales novedades que lo enriquecen con respecto al punto de partida. No sólo recoge todos los artículos de los dos citados monográficos, sino que traduce los trabajos que aparecían en lengua extranjera, amplía algunos de ellos de manera generosa, llegando en algún caso a la reescritura, y enriquece el conjunto con cinco nuevas colaboraciones de indudable interés. Con todo este material se ha creado un *corpus* ensayístico de primera

magnitud, que en todo momento guarda una absoluta coherencia y una perfecta armonía interna, por lo que se salva del peligro de la dispersión y las contradicciones metodológicas, fruto además de una esmerada coordinación (M. Barrios Aguilera y M. García-Arenal). La variedad de especialidades científicas aplicadas a un mismo objetivo sólo sirve, en este caso, para enriquecer el conjunto y dar un considerable empuje al campo de estudio. Esto era absolutamente necesario y se demandaba imperiosamente. Algo semejante, pero más modesto, se realizó en 1974, con aquel magnífico volumen de feliz recuerdo: *La Abadía del Sacromonte. Exposición artístico-documental. Estudios sobre la significación y orígenes*, editado por la Universidad de Granada y el Colegio Mayor «San Jerónimo».

Una de las conclusiones que de inmediato se extrae tras la lectura de este libro es que, como ya he apuntado más arriba, el tema laminar sobrepasa con creces el localismo, convirtiéndose en unos de los episodios más sugestivos y sorprendentes de nuestra Historia Moderna. Desde esta perspectiva, *Los Plomos del Sacromonte. Invención y tesoro* es una obra de referencia para entender la permanente conflictividad latente en el Barroco hispano, bien por la capacidad de información y deducciones que atesoran sus páginas o bien por las líneas de investigación que apuntan hacia posibles trabajos ulteriores (como la necesidad imperiosa de realizar una edición crítica de los libros plúmbeos, entre otras cosas). El concienzudo manejo del dato sin caer en la farragosa erudición inane, el deseo por desvelar los puntos oscuros, el permanente gusto por la interpretación ponderada de la Historia, se palpa en cada uno de los artículos. Las siguientes palabras de Mercedes García-Arenal creo que reflejan el espíritu dinámico que mueve la obra desde su concepción: «Si este volumen se retrasara otros dos meses en salir, querríamos sin duda añadirle cosas». En suma, nos encontramos ante un estimulante regalo para la inteligencia.

Notas

- 1 D. N. Heredia Barnuevo, *Místico Ramillete. Vida de D. Pedro de Castro, fundador del Sacromonte* (ed. facsímil), ensayo introductorio y álbum iconográfico de M. Barrios Aguilera, Universidad de Granada, 1998, págs. 11 y 14.
- 2 J. Velázquez de Echevarría, *Paseos por Granada y sus contornos* (ed. facsímil), estudio preliminar de C. Viñes Millet, Universidad de Granada, 1993, I, pág. 191.
- 3 I. Gómez de Liaño, *Los juegos del Sacromonte* (ed. facsímil), estudio preliminar de M. Barrios Aguilera y C. García Álvarez, Universidad de Granada, 2005, pág. 201.
- 4 «El entorno de los plomos: historiografía y linaje», *Al-Qantara*, XXIV-2 (2003), págs. 295-326.
- 5 J. Lara Garrido, ed. de Luis Barahona de Soto, *Las lágrimas de Angélica*, Madrid, 1881, pág. 91 y n. 8.
- 6 M. Barrios Aguilera, «Las invenciones del Sacromonte. Estado de las cuestiones y últimas propuestas», en I. Gómez de Liaño, op. cit. págs. XXXVI-XXXVII.
- 7 F. Rodríguez Mediano y M. García-Arenal, «De Diego Urrea y algún traductor más: en torno a las versiones de los Plomos», *Al-Qantara*, XXIII, 2 (2002), págs. 499-516.
- 8 L. F. Bernabé Pons, «Los mecanismos de una resistencia: los Libros plúmbeos del Sacromonte y el Evangelio de Bernabé», *Al-Qantara*, XXIII, 2 (2002), págs. 477-498.
- 9 J. Caro Baroja, *Las falsificaciones de la historia (en relación con la de España)*, Seix Barral, Barcelona, 1992, pág. 146.
- 10 I. Gómez de Liaño, op. cit., págs. 137-183.
- 11 B. Ehlers, «Juan Bautista Pérez and the Plomos de Granada: Spanish Humanism in the late Sixteenth Century», *Al-Qantara*, XXIV, 2 (2003), págs. 427-448.
- 12 A. Rallo Gruss, *Los Libros de Antigüedades en el Siglo de Oro*, Universidad de Málaga, 2002, pág. 18.
- 13 *Ibid.*, pág. 19.
- 14 M. Barrios Aguilera, *Los falsos cronicos contra la historia* (o Granada, corona martirial), Universidad de Granada, 2004, pág. 18.
- 15 J. Caro Baroja, *Las formas complejas de la vida religiosa (religión, sociedad y carácter en la España de los siglos XVI y XVII)*, Sarpe, Madrid, 1985, pág. 30.
- 16 Tomo la expresión de M. Barrios Aguilera, «El bucle metahistórico. Los Libros plúmbeos de Granada, realidad histórica y mito», *Fundamentos de Antropología*, 10-11 (2001), pág. 321-333.
- 17 «El mito fallido sacromontano y su perdurabilidad local a la luz del mozarabismo tauróforo de F. J. Simonet», *Al-Qantara*, XXIV, 2 (2003), págs. 547-574.



Manuel Barrios Aguilera y Mercedes García-Arenal, eds. *Los Plomos del Sacromonte. Invención y tesoro*. Universitat de València-Universidad de Granada-Universidad de Zaragoza. Valencia, 2006.

Make it new

La vitalidad de Homero

Antonio Rivero Taravillo

Este verano pasado la *Odisea* ha vuelto a ser noticia, o más bien no ha dejado de serlo, haciendo buena la famosa definición de Ezra Pound de que la literatura es aquella noticia que continúa siendo noticia. Y a todos los titulares de cultura ha saltado que Mario Vargas Llosa ha escrito y protagonizado —al parecer, con más éxito como adaptador que como actor— una versión comprimida del gran poema homérico para el Festival de Teatro Clásico de Mérida. No pocos medios periodísticos recogieron unos meses antes, además, que Derek Walcott, que ya había publicado un voluminoso poemario titulado *Omeros*, ha dado a la imprenta, en traducción española a cargo de Manuel y Jenaro Talens, su versión particular del mismo texto griego trasmutado en materia caribeña. Pero eso no es todo. Fatigando las mesas de novedades de las librerías londinenses se verá que el pasado mayo se publicó *Homer's Odyssey*, una adaptación radiofónica firmada por el excelente poeta que es Simon Armitage, quien, como él declara, ha querido hacer una versión propia pero no «describir a los personajes de la *Odisea* como si fueran veteranos de la Guerra del Golfo». Y que Peter Ackroyd acaba de publicar *The Fall of Troy*, una novela en la que un arqueólogo obsesionado por Homero lleva a su esposa griega al llano donde lucharon Héctor y Aquiles. ¿Qué tienen los textos homéricos, la *Odisea* pero no menos la *Iliada*, que tanto siguen atrayendo, y en los que se fijan tan destacados escritores?

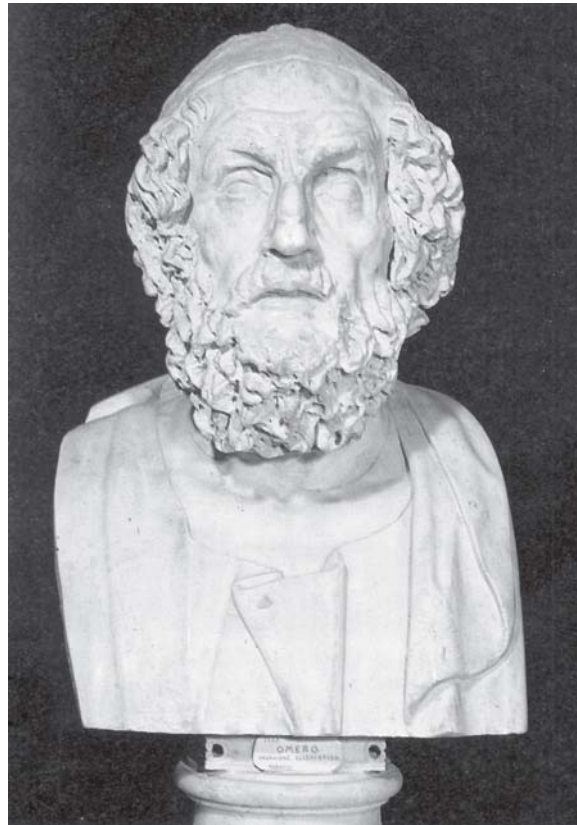
Lo han hecho como traductores, entre otros, Andrew Lang, Leconte de Lisle, Alexander Pope, Giacomo Leopardi, Haroldo de Campos, William Morris, Salvatore Quasimodo, William Cullen Bryant, Agustín García Calvo, Carles Riba, Luis Alberto de Cuenca y Leopoldo Lugones. Lawrence de Arabia trasladó también la *Odisea*, y en su introducción a ella menciona dieciocho traducciones anteriores al inglés, lo que hace que Borges (cuyo desconocimiento del griego le hizo a la fuerza, como él confiesa, «un poco erudito en versiones homéricas») escriba que «esa creciente profusión puede ser un indicio de la vitalidad de esos viejos cantos —de su inmortalidad, si se quiere—, pero puede asimismo querer decir que Homero está bien muerto, y que esas traducciones disparas son otros tantos artificios inútiles para infundirle vida». No sé. Yo creo que Homero está bien vivo, y es palmario que además de las numerosas traducciones de todo tipo ha suscitado un sinfín de glosas, interpretaciones y motivos de inspiración en grandes escritores de todas las lenguas. Y como decía antes, no sólo ha sido así con la *Odisea*. También ha sucedido con la *Iliada*, como demuestra la reciente adaptación, relativamente exitosa en librerías, de Alessandro Baricco.

Aparte de la vasta influencia en la literatura griega posterior a Homero, la guerra de Troya mereció la atención de Virgilio, y de su *Eneida*, que tuvo gran repercusión en la literatura medieval, brotan episodios que adornan la magna literatura artúrica. *Sir Gawain y el Caballero Verde*, por ejemplo, comienza con versos en los que se hace memoria de la caída de Troya. El *Roman de Troie* fue muy divulgado en España y se convirtió en espuma que bañó la playa del *Libro de Alexandre*. También aquí Juan

de Mena tradujo la *Iliada* latina. Luego, en los tres mil versos de «La Circe», Lope de Vega recoge el episodio de la *Odisea* en el que Ulises llega a la isla de la hechicera, y Góngora por su parte se hace eco del mito de *Polifemo y Galatea* (que está presente en la *Odisea*, pero también en Teócrito, Virgilio y principalmente Ovidio). En Francia, Joachim du Bellay, en su hermoso soneto XXXI de fama duradera escribió: «Dichoso el que, como Ulises, hizo un bello viaje,/ y después regresó lleno de experiencia y sabiduría/ a vivir entre los suyos el resto de su edad!» Goethe, tan amante de lo clásico, escribió una *Aquileida*, que no llegó a poder terminar, traducida entre nosotros por Rafael Cansinos Assens en el tomo IV de las obras completas del alemán.

En Inglaterra, Shakespeare recoge el personaje de Ulises y muchos otros de la *Iliada* en *Troilo y Crésida* (obra oscura y acerba que vertió Cernuda), y en el terreno del ensayo Matthew Arnold escribió «Acerca de la traducción de Homero», y Gladstone varias obras sobre el mismo. Pero es en el primer cuarto del siglo XIX cuando uno de los poemas más conocidos de Keats recoge la pervivencia del encanto de los antiguos textos griegos en el soneto «Al asomarme por primera vez al Homero de Chapman». Éste fue el autor de una versión particularmente célebre, en pareados, que deslumbró al autor de la «Oda sobre una urna griega». El título de Keats ha sido remedado por diferentes poetas, por ejemplo por la poeta y helenista Aurora Luque, autora de «Al asomarse por primera vez al Keats de Oliván» (Lorenzo Oliván es autor de una excelente antología de Keats), o hace medio siglo, en Irlanda, por Flann O'Brien, que publicaría en el *Irish Times* una serie de artículos paródicos en los que utilizaba como personajes a Keats y a Chapman y jugaba con el hecho de que *homer* en inglés signifique «paloma mensajera», creando equívocos y regodeándose en un humor absurdo. Después de Keats, en la época victoriana Tennyson escribió un poema titulado precisamente «Ulises», en el que el héroe se nos presenta viejo pero aún ávido de aventuras e invita a sus camaradas a «luchar, buscar, hallar y no rendirnos» (con un deseo de romper la rutina opuesto al anhelado descanso expresado por Du Bellay), y aún otro, más largo, titulado «Los lotófagos».

Cavafis, cómo no, también empleó pasajes de la *Odisea* y de la *Iliada* en su obra. La primera le sirvió para construir uno de sus más conocidos poemas: en «Ítaca» nos habla de la riqueza de las experiencias del viaje, la sabiduría que éste aporta *per se*, frente a la recompensa efímera de alcanzar el destino. La veta épica de Homero



Supuesto retrato de Homero

.../...



la recoge en «Los funerales de Sarpedón» y en el conmovedor «Los caballos de Aquiles», en el que los nobles brutos lloran por la muerte de Patroclo (canto XVII de la *Iliada*). También reelaboraría el canto XXIV en «Paseo nocturno de Príamo».

Robert Graves, con su propensión al mito y la Antigüedad, también parecía estar obligado a dejar un puñado de poemas con alusiones homéricas. Así, «Como si fueran poemas», donde el poeta se siente identificado con Ajax, «Ulises» (en el que escribe: «Al muy baqueteado Ulises, nunca cansado/ de la mujer, ya se vista de esposa o de ramera/ Penélope y Circe le parecían la misma:/ aquella como una ramera hacía correr sus lascivas fantasías,/ y como una esposa ésta le dio un héroe»), «El recibimiento de las sirenas a Cronos», «Héroes en su esplendor» y «El juicio de Paris». También llevaron al viejo aedo a su propia obra Ezra Pound (el acuñador de la consigna *Make it new*), cuyo primer Canto es deudor del canto XI de la *Odisea*, y Auden, quien escribió poemas titulados «Calipso», «Circe» y «El escudo de Aquiles». Borges, ciego como él, se sirvió de Homero en «*Odisea*, libro vigésimo tercero», donde contrapone el Ulises regresado al hogar al de las aventuras pasadas. Más reciente, en los Estados Unidos, Louise Glück ha escrito *Las Praderas*, donde contrapone la vida diaria, un matrimonio de hoy que hace aguas, con Ulises y Penélope, y en el libro irrumpen María Callas, Flaubert o el pollo a la parrilla que reclamará Ulises cuando vuelva a casa. El libro presta su voz a Penélope y Telémaco, dejando al héroe en un segundo plano.

Todo el mundo tiene derecho a la fantasía. En Portugal, existe el mito de que Ulises fundó la ciudad de Lisboa, y a él se refieren Pessoa en un breve poema de *Mensaje* y Eça de Queiroz en un relato. El también lusitano Manuel Alegre es autor del poema dramático *Barco para Ítaca*. Y antes que todos ellos, preparando el terreno, Camoens, en *Los Lusíadas*, recogió igualmente las peripecias de Ulises. En cuanto a Italia, partes de la *Iliada* fueron traducidas por Francesco Aretino, Poliziano y Ugo Foscolo. El griego Nikos Kazantzakis realizó una versión muy libre de la *Odisea*, tarea en la que empeñó trece años y en cuyos 33.333 versos (casi el triple de los hexámetros de Homero) consigue una gran musicalidad para el lector moderno a la par que se toma licencias como incluir escenarios tales como África o el Polo Sur (lugares que por otra parte ya apuntaban en Dante o Coleridge, cuya *Rima del anciano marinero* es también una reelaboración del personaje de Ulises).

Odiseo y las sirenas.
Vaso griego, 475 a. C.



Bevilacqua-Salmer

Esqueje que ha prosperado en nuestra tierra, en la literatura española contemporánea también han reencarnado los protagonistas homéricos, y en la poesía no faltan ejemplos («Retorno de Ulises», queunqueiro escribió en gallego y que comienza con los muy aliterativos versos, casi de encantamiento, «*Pende en que pende Penélope pensativa/ perdo novelo nove novamente cantos*»), José Luis García Martín («Nausica»), Víctor Botas («Héctor y Aquiles»), Luis Alberto de Cuenca («El juicio de Paris», «Nausícaa» y «Helena: palinodia»), Javier Salvago («Ulises»), Aurora Luque («La mirada de Ulises»), Juan Antonio González Iglesias («Catálogo homérico») o Silvia Ugidos («Circe esgrime un argumento»). Y no continúo porque no pretendo ser en absoluto exhaustivo. Sí seré, aunque no lo pretenda, inmodesto; hace años escribí un poema que, adivinen, titulé «Ítaca», no tanto recreación del mito como exposición de una circunstancia personal, el cual terminaba con estas líneas desesperanzadas: «De aquella edad heroica sólo queda,/ cercanos y remotos ya, Penélope,/ del manto que tejías las hilachas.»

También la narrativa se ha hecho eco de la obra de Homero, de sus personajes y todas sus derramadas posibilidades, desde la novela un tanto ligera, de entretenimiento de Clive Cussler (*La odisea de Troya*) a la de Robert Graves (*La hija de Homero*) o Margaret Atwood (*Penélope y las doce criadas*, también recientemente publicada en España). Atwood, asimismo poeta, publicó hace años un poema, «Elena de Troya baila sobre la barra de un bar», en el que desde una mirada feminista *aggiorna* y desmitifica al personaje, que prefiere dedicarse al *strip-tease* antes que ser pasto de las varices como una dependienta cualquiera. Mención aparte merece Álvarounqueiro y su hermosa novela, como suya, *Las mocedades de Ulises*, en la que leemos frases como ésta: «Todo regreso del hombre a Ítaca es otra creación del mundo». Con sus deliciosos anacronismos, lo mismo aparece en ella un cura que el mismísimo Amadís, Francia que Irlanda.

Ah, Irlanda. Ésta ha sido hasta hace poco nación culta y salvaje a un tiempo, en la que la narración de su épica, transmitida oralmente durante generaciones y más tarde puesta por escrito, presenta notables paralelismos con el mundo de la *Iliada*. En la *Táin Bó Cuailnge*, anterior a la llegada del cristianismo, vemos descripciones de desafíos, carros de guerra y amor entre los camaradas, pasajes que comparten mucho con Homero. No es de extrañar por ello que éste haya sido siempre muy bien acogido en la isla, y desde ángulos muy distintos. Mucho antes de que Joyce concibiera su recreación dublinesa de la *Odisea* en *Ulises* (1922), donde la acción se reduce a las más mínimas vicisitudes de un solo día, se hizo una versión medieval, bastante libre y en gaélico, de la misma obra en *Merugud Uilix mac Leirtis*, que no hace falta ser aventajado celtista para adivinar que trata de Ulises hijo de Laertes. Andando el tiempo, tanto la *Iliada* como la *Odisea* serían traducidas dos veces cada una al irlandés (la traducción publicada de la *Odisea*, por su adaptación de los hexámetros a los ritmos vernáculos, es especialmente meritoria; otra anterior a cargo de un helenista gaélico, que utilizaba el dialecto de las Islas Blasket, originadoras de todo un subgénero de la literatura hibernica, como de un minúsculo Egeo irlandés más inhóspito, se perdió irremediamente antes de ser publicada con ilustraciones que debía llevar de una nieta de Darwin). En cuanto al gaélico escocés, fue airoosamente traducida por Calum, hermano del gran poeta Sorley MacLean.

Yeats se adueñó del personaje de Helena para hacerlo trasunto de su amada imposible, Maud Gonne, y poemas como «La rosa del mundo» «Sin otra Troya» o «Una mujer a la que cantara Homero» lo muestran a la perfección. Del primero de los tres son estos versos que mezclan la mitología autóctona con la griega: «Por estos labios rojos, con todo su triste orgullo,/ triste de que ningún nuevo portento pueda suceder,/ Troya desapareció en funérea lumbre/ y los hijos de Usna murieron.»

El gran poeta irlandés siguiente a Yeats, Louis MacNeice, escribió un poema titulado «Circe» (como el de su amigo Auden); más tarde, Patrick Kavanagh, compuso uno de los más inteligentes homenajes que se hayan podido hacer de Homero cuando en su poema «Epopéya» hace que la *Iliada* actúe como sorprendente, pero si bien se mira completamente lógico, contrapunto de unas rencillas aldeanas de su condado de Monaghan. También firmó Kavanagh un poema satírico con ecos vagamente homéricos, «La Paddiada», y un poema en la estela del de Keats titulado «Al leer por vez primera el Homero de E. V. Rieu» (la muy alabada traducción en prosa de la *Iliada* publicada en 1950). Otro poeta sobresaliente, Derek Mahon, es autor de los poemas «Calipso» y «Achill», donde fusiona el mundo irlandés (Achill Island, frente a la costa del condado de Mayo) con el griego a través de referencias explícitas y otras oblicuas (Aquiles es *Achilles* en inglés).

Y ya vamos llegando a donde quería. De Irlanda es Michael Longley, un poeta del llamado «Grupo de Belfast» al que pertenecieron grandes poetas del Ulster en los años sesenta del pasado siglo como Seamus Heaney o Mahon. Longley acaba de publicar sus *Collected Poems*. Pocos como él han sabido hacer propia la enorme herencia de Homero, vivificándola, transcreándola, mirándose en su espejo. Estudió Clásicas en el Trinity College de Dublín, y esa formación hubo de ser de igual modo el caldo de cultivo para la composición de su *Filemón y Baucis: al estilo de Ovidio* (1993).

Longley utiliza la materia homérica como humus en el que sembrar sus propios poemas, y mediante la adaptación, la relectura de la remota literatura, consigue transmitir ideas y sentimientos que de otra manera le resultaría difícil expresar. Entreteje traducciones de los versos de Homero con otros suyos, consiguiendo poemas de una validez universal. Él lo ha dicho: «Fui capaz de expresar sentimientos de ternura hacia mi padre a través de Laertes y Odiseo» (su padre fue un inglés casi héroe de la *Iliada* que luchó en dos guerras mundiales, condecorado por la toma en solitario de un nido de ametralladoras, llegando al grado de coronel). *Fuegos de aulaga* (1991, ganador del Premio de Poesía Whitbread) es rico en alusiones homéricas, como sucede con «Los carniceros», donde no se ahorran crudezas y en el que la matanza de los pretendientes de Penélope se hace terriblemente actual, como una operación de castigo en la turbulenta Irlanda de los *Troubles*. Hasta seis poemas más del libro muestran su deuda con Homero.

Un soneto de *La orquídea fantasma*, «Alto el fuego», fue enviado por el poeta al *Irish Times* en 1994 con la esperanza de que si lo publicaban pudiera hacer cambiar de idea a algún indeciso en la cúpula del IRA. Dos días después, la organización armada decretaba la tregua. «Alto el fuego» se basa en el Libro XXIV de la *Iliada* (el pasaje en el que Príamo acude a Aquiles para reclamar el cadáver de Héctor) y acaba con dos versos de reconciliación que fueron muy comentados en Irlanda: «Me arrodillo y hago lo que debe hacerse/ y beso la mano de Aquiles, el asesino de mi hijo». No en vano, Longley ha afirmado que «La *Iliada* es el mejor libro del mundo, uno de los más antiguos, y una de las más grandes meditaciones sobre la muerte». En su penúltima entrega, *El tiempo en Japón*, incluye un poema titulado «Caballos» en el que, inspirado en la *Iliada* una vez más, aparecen los corceles que lloran por Patroclo (como en Cavafis).

Su más reciente poemario, *Aguanieve*, vuelve a incluir dos poemas con reminiscencias homéricas. Uno es «Sueño y muerte», que depende de la *Iliada* al recoger la retirada del cuerpo de Sarpedón del campo de batalla. Longley incorpora temas y personajes, ya se dijo, pero también recursos formales, como el llamado catálogo homérico: en un poema de sólo diez versos sobre el asesinato de un vendedor de helados a manos del IRA incluye sendas muestras: una lista de sabores de helados y otra, para cerrarlo, de hasta veintiuna flores.

Scala-Salmer



Helena de Troya y Príamo, representados en un kylix griego, S. V a. C.

Deliberadamente he dejado para el final a Christopher Logue y su obra en marcha *Música de guerra*, de la que ya ha publicado cinco entregas y de la cual ya sólo queda la última para que quede coronado el proyecto. En opinión de muchos, entre los que me cuento, este *work in progress* de Logue, en el que ha empleado ya varias décadas, magníficamente musical y que merece ser leído en voz alta, recitado, constituye la mejor reelaboración de la *Iliada* en lenguas modernas.

Todo comenzó como una de esas invitaciones para colaborar con la radio de la BBC. Logue no sabía griego, y a partir de otras traducciones fue creando su personalísima lectura. Hay algo muy moderno y a la vez muy antiguo en Logue: un carro de guerra recibe un epíteto en el que se incluye un Porsche, alguien toma una foto que da la vuelta al mundo. De alguna manera, ha conseguido aquello que etnocéntricamente predicaba Samuel Johnson de la traducción de poemas: que ésta se erija en un nuevo poema en inglés. Y éste lo es, omitiendo, añadiendo, modificando, resumiendo, amplificando, plagiando a Homero si no fuera porque conocemos la fuente. La última entrega hasta la fecha ha obtenido, como uno de los libros de Longley en los que bulle Homero, el Premio Whitbread de Poesía (2005). Leídos con el telón de fondo de la reciente guerra del Líbano (de cualquier guerra en realidad), la obra de Logue adquiere un dramatismo cercano y actualísimo.

A veces, pienso que algunas versiones homéricas, las destinadas a la radiodifusión o al teatro, como las mencionadas de Vargas Llosa o Armitage, han surgido en momentos como aquellos a los que se refiere Robert Lowell en el prólogo a *Imitaciones*, su colección de ejercicios a partir de otros poetas, (donde, por cierto, escribe variaciones a partir de Homero, destilando la *Iliada* hasta que ésta se queda en 46 versos): «Este libro lo fui haciendo poco a poco cuando no tenía nada mío que escribir». De alguna manera es también lo que sucedió con Longley, que tras un silencio de doce años volvió a publicar poesía con tintes homéricos en *Fuegos de aulaga*. Sin embargo, Logue ha escrito una reelaboración ante la cual palidece el resto de su obra. Las mejores recreaciones nos enseñan la vitalidad de un poeta y unas obras que siguen estando pletóricas de vida. Uno de los más hermosos poemas que ha inspirado Homero lo escribió el escocés George Campbell Hay, en el que no se habla de los héroes sino del rapsoda —¿invidente?— capaz de describir y narrar como nadie: «Dicen que estabas ciego, aunque en la arena/ viste saltar las olas en el mar;/ antes del nuevo albor, la noche negra/ también viste escapar./ El deshielo que el torrente recibe, / la sombra del pinar del monte heleno,/ el curvo brillo de la espada viste./ Mienten: no estabas ciego.» ■



Fray Luis de León y la mística



La mayor parte de los estudios literarios que abordan el problema de la dimensión mística de Luis de León concluyen definiéndolo como un asceta y subrayan las diferencias que lo separan de los grandes místicos carmelitas de su siglo. El carácter hosco, frecuentemente colérico, de fray Luis rompe la imagen de unos místicos que se fundan en la humildad y se crecen en la aceptación trascendente del dolor. La poesía luisiana, excesivamente intelectual, también parece escapar de los parámetros de la literatura mística. Sin embargo, acaso sea necesario abordar la escritura de fray Luis desde una comprensión más abierta del fenómeno místico, no sólo del modo en que lo ha leído la apenas centenaria tradición filológica de los estudios sobre la mística española, sino desde la más amplia y diversa historia de la mística cristiana, en cuya tradición se despliega el saber literario y teológico de Luis de León. Por otra parte, parece oportuno abordar el análisis de la obra desde una perspectiva diferente, que atienda no tan-

to a la experiencia personal del poeta que se esconde —o no— tras los versos, como a las preocupaciones y temas en las que se cultiva esta poesía. Ambas cuestiones —la necesidad de una comprensión más abierta de la mística y la de desligar la poesía de la experiencia del poeta— están estrechamente relacionadas.

Antonio Márquez, en «De mística luisiana: ser o no ser»¹ resume algunas de las objeciones más autorizadas a la posible dimensión mística de Luis de León. La primera de éstas corresponde a Juan Valera quien, ya en 1881, en contestación al discurso de ingreso en la Real Academia de la Lengua de Menéndez Pelayo, advertía que «en fray Luis hay mucho de objetivo para ser místico». Más adelante, Rafael Lapesa y Dámaso Alonso también han abundado en esta idea. Dice el primero que fray Luis «es demasiado intelectual para ser místico», y el segundo que «nada en la poesía de fray Luis sugiere la unión mística».

En todas estas afirmaciones se parte de un concepto experiencial demasiado estricto, que desconoce otras posibilidades de entender el fenómeno místico. Así, leídas estas críticas en sentido contrario, evidencian la construcción de un concepto de mística determinado por los rasgos de la subjetividad, la afectividad y la experiencia de la unión del alma con Dios. Ciertamente, a partir especialmente de *Mystica theologia* de Jean Gerson, a comienzos del siglo XV², se impone un modo de concebir la contemplación mística basado en la sabiduría afectiva, frente al conocimiento intelectual, y, desde luego, formulada a través de la experiencia personal.

En primer lugar, la crítica de Valera, que advierte de la excesiva objetividad de fray Luis, nos resulta anacrónica por cuanto la diferencia «objetivo / subjetivo» es producto de un momento posterior al siglo en el que escribe el autor de la «Oda a Salinas». No será hasta el XVIII cuando estos conceptos queden determinados en el sentido que hoy los conocemos: la radical separación entre el sujeto y el objeto, creado en el interior del sujeto pensante que lo reduce, en consecuencia, al estado de «cosa». En efecto, Heidegger señaló en su día el origen de la relación entre los conceptos «objetivo», «imagen» y «sistema», que se impone a finales del siglo XVIII. Es en este momento cuando se determina la forma de aparecer de la cosa ante el sujeto, como precisamente ella se encuentra ante éste³: tener la imagen de algo significa no sólo la representación de la cosa sino que ésta se presente como *sistema*. La posibilidad de la imagen del mundo supone, en realidad, la concepción del mundo como imagen, como reflejo: «Lo ente en su totalidad se entiende de tal manera que sólo es y puede ser desde el momento en que es puesto por el hombre que representa y produce (...) Se busca y se encuentra el ser de lo ente en la representabilidad de lo ente»⁴. ¿Existe tal actitud en fray Luis? La lectura de «Noche serena», por ejemplo, o de *De los nombres de Cristo* no permite pensar que esto sea posible. La concepción neoplatónica de la realidad y la intuición

del viejo concepto estoico-platónico del «alma de mundo» nos parecen incompatibles con la separación de lo subjetivo y lo objetivo⁵.

Por otra parte, se dice que fray Luis es demasiado intelectual para ser místico. Pero se olvida la tradición intelectualista de los «místicos de la luz» que arranca de Orígenes. Incluso en el pseudo Dionisio, místico de la oscuridad por excelencia, hay un mayor peso del elemento intelectual de lo que se interpretó en la Edad Media. En el místico sirio la afectividad absoluta sólo se da en la última etapa de la experiencia mística. Quizá sea Jean Gerson (1363-1429) el primero —a partir, desde luego, de una antiquísima tradición— en atribuir a la mística, con carácter determinante, el sentido afectivo de raíz experiencial que subyace a esta crítica al intelectualismo luisiano⁶. Pero, aunque la evolución de la mística de los siglos XV y XVI arroje como resultado esta idea de la mística, no debe desconocerse que los autores espirituales de esta época se mueven en una tradición mística anterior, mucho más abierta y flexible⁷.

Dámaso Alonso apunta en una dirección parecida: nada sugiere en la poesía de fray Luis la unión mística. De hecho podría decirse que más bien todo sugiere lo contrario. Las conocidas como «odas místicas» de fray Luis desarrollan la idea de una mística no cumplida o cumplida en su imposibilidad, como Márquez ha dicho: «una nostalgia de la mística». Lo que ha llevado a desconsiderar como mística esta actitud es la idea de que la mística es fundamentalmente una experiencia, pero no tanto en el sentido en que la entendieron Jean Gerson o Henri Herp, sino en el modo amplificado del concepto de «vivencia» que se proyecta sobre ésta en el momento de su recepción crítica en el siglo XX, especialmente en la decisiva obra de Jean Baruzi⁸. Ciertamente, en la poesía de Luis de León existe más la expresión de un anhelo que la descripción de una experiencia. Pero este anhelo se formula mediante un lenguaje poético que, siquiera en el horizonte del deseo, se mueve en el dominio del lenguaje místico y se hace eco de sus imágenes y figuras más recurrentes⁹. Más aun, si el valor esencial del lenguaje místico radica en su función evocadora, es decir, en el poder de traer al presente de la acción comunicativa aquello que se afirma, para intentar lograr que el oyente se decida a entrar en el ámbito de sentido del poeta místico¹⁰, cómo puede denominarse sino mística una poesía en la que «es más primordial el ofrecimiento de su mensaje para buscar la «escondida senda» que la particularidad del autor que nos comunica su experiencia»¹¹.

En conclusión, nos parece necesario replantear la cuestión de la mística en la poesía de Luis de León y preguntarse, no si el autor fue o no un místico, en el sentido en que lo fueron sus contemporáneos carmelitas, sino si su poesía —en el lenguaje, en la intención y en la construcción de un universo poético en el que la deificación contemplativa sea posible— puede ser entendida como mística, en un sentido amplio que encaje con la tradición general de la mística cristiana de la que la fórmula experiencial es sólo una posibilidad; o si, por el contrario, la poesía luisiana es ajena a este asunto. ■



Estatua de Fray Luis de León en la Plaza de la Universidad de Salamanca

Notas

1 Márquez, A., (1996), «De mística luisiana», en García de la Concha, V. y Lera, J. J. (eds.), *Fray Luis de León, Historia, Humanismo y Letras*, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 287-298.

2 Véase Deblaere, A., (1983), «Littérature mystique au Moyen âge», en VVAA., *Mystère et mystique*, Paris, Édition Beauchesne, pp. 87-123. El precedente más alejado de esta comprensión de la mística está, sin duda, en el psicologismo agustiniano de las *Confesiones*, que elabora una concepción de la mística basada en la experiencia personal, frente al carácter doctrinal, esencialmente teológico, de la mística cristiana oriental (para las diferencias de enfoque y de lenguaje entre la mística oriental y la occidental en los primeros siglos del cristianismo, véase Louth, A., (1981), *The origins of the Christian Mystical Tradition*, Oxford, Clarendon Press, especialmente pp. 133 y ss.).

3 Véase Heidegger, M., (1998), *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza, pp. 63-90. Las condiciones que, según Heidegger, concurren en la formación del concepto de «sistema» en la Edad Moderna son las siguientes: el predominio de las matemáticas; la primacía, como consecuencia de dicho predominio, de la certeza sobre la verdad. El hecho de que esta primacía termina identificando ambos conceptos. La equivalencia de la certeza y la verdad desemboca, a su vez, en la primacía del método sobre la cosa; la autocerteza del pensar: «yo pienso, yo soy»; la autocerteza decide sobre lo que es e incluso sobre el propio concepto de Ser; por otra parte, el magisterio de la Iglesia pierde su poder exclusivo como fuente de la verdad; la quiebra del poder de la Iglesia es entendida como liberación del hombre para sí mismo (cf. Heidegger, M., (1996), *Schelling y la libertad humana*, Caracas, Monte Ávila, pp. 37-38).

4 Op. cit., p. 74.

5 Véase, en este sentido, el decisivo pasaje de *De los nombres de Cristo*, considerado por Guy y Rico como síntesis del pensamiento luisiano: Luis de León, *De los nombres de Cristo*, Cuevas, C. (ed.), Madrid, Cátedra, pp. 155-156.

6 Así lo declara expresamente en su definición de la mística: *cognitio Dei experimentalis* (cf. Deblaere, op. cit., p. 94). Esto no obstante, Gerson llama también «contemplación» a la búsqueda de Dios a través de la razón; véase Gerson, J., (1998), *Early Works*, New York, Parlist Press, p. 78.

7 Otro ejemplo de la flexibilidad de estas categorías en el siglo XVI es el caso de fray Luis de Granada: en sus obras más espirituales —*Memorial de la vida cristiana* (Lisboa, 1554) y las *Adiciones* (Lisboa, 1574)—, se confiesa asceta, pero en ellas habla ampliamente de la unión mística, y no parece tener muy en cuenta la división entre ascética y mística.

8 Véase Baruzi, J., (1991), *San Juan de la Cruz y el problema de la experiencia mística*, prólogo de José Jiménez Lozano, Valladolid, Junta de Castilla y León. El libro se publicó originalmente en 1924. Su influencia en los estudios sanjuanistas posteriores ha sido, y continúa siendo, enorme.

9 «Se trata de un lenguaje más exclamativo que informativo, formulado en una serie de aserciones no cognitivas (invocaciones, oraciones, súplicas, exhortaciones, etc.), pero, por otra parte, se trata de un lenguaje que posee aserciones pretendidamente cognitivas (descripciones, explicaciones, hechos biográficos o históricos realmente sucedidos)» (Vide, V., (1999), *Los lenguajes de Dios*, Bilbao, Univeridad de Deusto, p. 200).

10 Op. cit., p. 203.

11 Prieto, A., (1998), *La poesía española del Siglo de Oro II*, Madrid, Cátedra, p. 305.

Aula Fray Luis de León en la Universidad de Salamanca





José Antonio
González Alcantud

Escenas de realismo sucio

Especuladores culturales y comedores de tortilla

Estaba en plena micción, en el entreacto de mis indagaciones eruditas, en unos de los escasos, a la vez que posmodernos, váteres de la Biblioteca Nacional «François Mitterrand», la última y quizás la más querida de las obras magnas del extinto presidente francés, cuando mirando al techo de unos veinte metros de altura, deparé en mi insignificancia. Poco después, y mientras apuraba un bocadillo de tortilla traído de casa para evitar los famélicos sandwiches de la cafetería de diseño, sentado con otros lectores, cómplices en los bocadillos, en unas escondidas escaleras, dióme por pensar en las políticas maniáticas de grandeza cultural de los tres o cuatro últimos presidentes franceses, a la vez que reflexionaba sobre el abandono progresivo de ciertas funciones básicas de defensa y protección cultural.

A fuerza de darle vueltas a las muchas preguntas que me asaltaban, me detuve en el debate que hace tres años entretuvo a la sociedad parisina, a pesar de su persistente dura piel para los negocios: la venta y dispersión del *cabinet des curiosités* de André Breton, es decir de su colección de artes primitivas, cuadros, grabados, manuscritos y libros relacionados con las vanguardias históricas, que había almacenado amorosamente el jefe surrealista en su apartamento de los grandes bulevares, hasta su muerte en 1966, y que fue conservado con gran celo por Elsa, su mujer. Las vanguardias artísticas, de las que Breton fue uno de sus sumos pontífices, se hallaban aún prisioneras del *horror vacui* de los románticos, y su proclamada iconoclastia terminaba en la puerta de sus casas donde se rodearon de mil objetos extravagantes. La opinión pública francesa esperaba que el Estado francés, congruente con su sentido histórico de almacén artístico, cuyos orígenes podemos cifrar en Napoleón y sus expediciones-recolectas a Egipto o a otros países, entre ellos a España —aún puede el visitante, a título de ejemplo, contemplar asombrado en el museo de Cluny, sito en el corazón del barrio Latino de París, las maravillosas arquetas mozárabes robadas por los napoleónidas a San Isidoro de León—, pujase en la venta, o incluso la frenase, al igual que ha hecho recientemente el gobierno andaluz con las vigas de la mezquita cordobesa puestas a la venta en Londres. No solamente no pujó Francia, a pesar del escándalo público que aso-

maba, sino que intencionalmente dejó que se dispersase un tesoro artístico, documental y emocional que seguramente hoy andará entre las garras de avariciosos fetichistas. Este hecho nada grato daba cuenta ante la incauta opinión pública del cambio de rumbo que Francia ha puesto a su relación con el

patrimonio, hasta ahora calificado de “nacional”, y considerado, desde que el abate Gregoire propuso a la asamblea nacional en 1792 su protección, uno de los signos distintivos de la “singularidad cultural francesa”.

En una suerte de paradoja, París se considera a sí misma el centro mundial del comercio de las antigüedades y del arte, título que es fácil de aceptar por evidente. Frente al museo del Louvre está el llamado “Louvre de los anticuarios”, o sea una serie de galerías comerciales donde se compite en calidad con el museo mismo. Por las cercanías del museo D’Orsay se extienden numerosos comercios llenos de similar mercancía, con especial predilección por las artes primitivas. Uno de estos comerciantes, Jacques Kerchache, ya fallecido, dotado de una personalidad seductora, convenció, mediados los noventa, a varios políticos amigos tan aparentemente heterogéneos como el lábil socialista Jospin y el corrompible derechista Chirac, a la sazón presidentes del gobierno y de la nación, para diseñar un gran museo que hiciese época en la historia urbana parisina. Previamente lo habían hecho Pompidou o Mitterrand dejando edificios de proyección cultural en el centro de París ciudad; léase Centro Pompidou, y la precitada Biblioteca Mitterrand, sobre todo. Estas edificaciones, no obstante, se hicieron con dolo: para levantar el Centro Pompidou hubo que destruir una parte del París popular, con sus mercados (*halles*) incluidos; hoy se interpreta unánimemente como una venganza contra las “clases peligrosas” por su adhesión al mayo del 68. Para hacer la Biblioteca de su nombre, Mitterrand se inspiró no tanto en las necesidades de los lectores, sino en su deseo de acometer un edificio futurista que entroncarse con el fascismo vichista, del cual él procedía. Nada a escala humana, todo para la gloria del demiurgo político. Nunca podré olvidar las lecturas que hice sobre la batalla épica de *les Halles* librada en los meses siguientes al 68, y que registró la ficción cinematográfica de Marco Ferreri en la carga de caballería del general Caster contra los indios en el socavón gigantesco abierto con motivo de las obras, y que lleva por título “Touche pas à la femme blanche”. Obras pensadas para humillar al pueblo menudo, que lee y piensa, orina por las esquinas y come barato, y que se ve abocado para sobrevivir a tomar prestada de los *clochards* parte de su conducta, haciendo risa histriónica de lo que lo supera. Los quince mil *clochards*, capaces de matar o dejarse matar por medio cartón de vino, que dicen los estadísticos, persisten en París: ahí están para recordarnos las fracturas de la modernidad.

A lo que vamos. El tal Kerchache, convenció a nuestros políticos para sustraerles a los etnólogos, que lo despreciaban por ignorante y escalador, y a los patrimonialistas, que se habían tomado en serio la defensa de los “bienes nacionales”, el control del arte primitivo. Escaso como pocos el arte primitivo está en nuestros museos, ya que los no occidentales lo tuvieron más bien por efímero, y no tomaron medidas para protegerlo al no haber lugar. A los indios kwakiutl se les prohibió en Canadá y Estados Unidos los rituales llamados *potlach*, en los que destruían por tradición cultural máscaras, totems y mantas, todos ellos valiosos a sus ojos, pero más valiosos



J. A. González Alcantud

aún para los museógrafos occidentales. Los productos que iban a ejecutar en su última fiesta de 1920 fueron expropiados sin contemplaciones por la policía, y encerrados en museos fuera de su control. Las máscaras habían sido salvadas de sus creadores. La historia de los objetos culturales tiene uno de sus episodios más curiosos en el secuestro de las máscaras y totems kwakiutl. En la entrada del antiguo Museo del Hombre, situado en lo más alto de la colina de Chaillot, dominando soberbiamente el territorio sagrado de las exposiciones universales, con la torre Eiffel de fondo, había uno de esos totems hurtados a la destrucción festiva, regalo de América a Francia.

En la pasada primavera, a punto de iniciarse el ahorrado tórrido verano de París, Jacques Chirac, acompañado de una variopinta comitiva inauguró la que ha sido denominada unánimemente por la prensa como la “obra maestra de su reinado”: el Museo de Artes Primeras «Branly». Esa misma prensa, que durante años ha ocultado la existencia de una fuerte oposición entre los profesionales de los museos y de la etnología a la apertura del Branly, no ha podido ocultar que el museo ha nacido bajo el signo de la controversia. No le hurtaré al lector que mi disposición de ánimo respecto a este museo ha sido negativa desde el principio. Tuve ocasión de invitar por separado a Granada a uno de sus mayores opositores, Jean Rouch, afamado etnocineasta especializado en los *dogon*, y también a uno de los primeros directores científicos del Branly, Emmanuel Déveaux. Asimismo tuve la oportunidad de trabajar en la bien surtida biblioteca del desaparecido *Musée de l'Homme* en los momentos en que las movilizaciones antiBranly estaban en su apogeo, y de adherirme al comité *Patrimoine et Résistance* que, encabezado por el prehistoriador Lumley y el antropólogo Rouch, se manifestaba en la calle y organizaba huelgas. Las razones de fondo de esta agitación, silenciada vuelvo a decir por el sistema mediático, residían en la oposición a la desaparición de dos Museos, el mencionado del Hombre, y el de Artes Oceánicas y Africanas, creados ambos en los años treinta. El primero era considerado por ende un “lugar de la memoria” cultural –primitiva y vanguardista– y política –por haber sido concebida en él una de las primeras células de la resistencia francesa antinazi.

Este otoño acudí a visitar el Branly con la curiosidad con que un derrotado va a contemplar los restos de la batalla, admirándose de su resultado. El edificio fue encargado al arquitecto-vedette Jean Nouvel, que ya dio buenos ejemplos de su arquitectura inicial con otro edificio enclavado a las orillas del Sena, frente a la catedral de Notre Dame, el Instituto del Mundo Árabe. El edificio del Branly, nacido bajo el signo de la controversia intelectual, no tiene nada de particular desde el punto de vista arquitectónico, como no sea que sobre él predomina siempre la imagen de la muy cercana torre Eiffel, realizada en épocas de mucho mayor optimismo histórico, aunque no exenta de polémica también en su tiempo. Había leído que el interior del nuevo museo había sido calificado por el *New York Times* como el “camarote de los hermanos Marx”, y unos colegas me habían advertido de su “oscuridad” y de cómo la gente iba chocando por unas angostas galerías. A pesar de ello penetré en este designado “corazón de las tinieblas” limpio de corazón, inocente por cuanto derrotado. Pensaba que la modernidad nos ofrece recursos para ocultar los disparates, y que sería doblemente derrotado por un fino trabajo conceptual, ante el cual caería rendido. Pero no, encontré un trabajo embastecido: oscuridad total, pocas piezas situadas sin transición, de manera que no sabemos si estamos en África u Oceanía, utilización impúdica de los filmes de cineastas que, como Rouch, se opusieron a este desafuero hasta el final, cubículos para visionarlos donde hay que entrar a gatas, biblioteca que lleva el nombre de Kerchache con apenas quinientos títulos, etc. Mi inicial inocencia se fue convirtiendo en furia, que aumentó cuando a la salida contemplé que en el otro lado del Sena se celebra-

ba la feria de los anticuarios que este año ha decidido centrarse en las “artes primeras”. El probable visitante del Branly debe saber que en este nuevo museo sólo se exhiben cinco mil piezas, y que el resto, hasta cerca de medio millón de objetos, procedentes de lo que ha sido necesario dismantelar para crear esta nueva institución, duermen por vida el sueño de los justos en almacenes de la periferia parisina. De allí podrían salir desamortizados, arguyen los peor pensados, para ser malbaratados en el mercado, tal como permiten algunas leyes francesas aprobadas silenciosamente en los últimos años, bajo el criterio soterrado de que el Estado no puede cargar con el gigantismo patrimonial. Esta fórmula vendo-compro tiene sus precedentes en los museos norteamericanos, *corporations* –es decir sociedades anónimas– con un sentido del comercio, del valor y de la herencia objetual muy distintos de la tradición patrimonial europea. Desde el saqueo intencional del Museo de Bagdad hasta lo acontecido con el dismantelamiento de los museos parisinos de etnografía, con el fin primero de sustraer sus objetos al control de la ciencia, hay un grosero hilo conductor, que va del expolio sistemático de los mejores museos del mundo situados fuera de Occidente al robo de bienes patrimoniales subalternos en la propia Europa, como la recientemente denunciada desaparición del mil doscientos muebles de época del mobiliario nacional del Estado francés. A la especulación urbanística le sigue de cerca la especulación patrimonial.

Lo triste de toda esta historia, críptica para quien no está en ella, y espero que el lector desprevenido no se haya perdido por sus vericuetos, es que para justificar el crimen cultural y el latrocinio organizado, quienes lo planifican han ideado una ideología que bajo barniz de modernismo, sostiene que museos como el Branly ayudan al diálogo de las culturas, que éste es un ejemplo de antievolucionismo y de igualitarismo cultural –“todas las obras de arte nacen iguales”, bramaba con orgullo Kerchache–, y que quienes se oponen a estos proyectos de “modernidad” son una suerte de patanes, comedores irredentos de tortilla. Han olvidado, no obstante, que a esta ideología de las “artes primeras” le falta mucho cemento y sobre todo inteligencia para conseguir hacernos creer que nosotros somos los *clochards*, y que “su” museo ha cerrado la fractura entre los pueblos occidentales y no occidentales. De hecho ha ocurrido lo contrario, este museo ha abierto el foso que señala que los otros son solamente eso: “otros”.

Pero las cosas en la realidad son menos sofisticadas; basta un ejemplo. Paseando por París hará cuatro años, uno de los ejecutores de este desatino del Branly me pidió ante mis oídos asombrados que lo recomendase ante uno de sus jefes, amigo mío, para conseguir una plaza de catedrático universitario; por ésta y no por otra sesuda razón el tipo andaba haciendo el papel de sicario, e incluso inventaba periódicamente sesudas teorías para justificar lo injustificable. Miseria a secas. Qué más le puedo decir, querido lector, como no sea redondear mi argumento con lo que sostenía un economista a prueba de desilusiones: que en el interés no hay engaño. Desconfíen de los apóstoles de la modernidad patrimonial y de sus ideólogos tiralevitás, ahí está el Branly, en el corazón de la bien amada París, para demostrarlo. Y disculpen el realismo sucio de este mi cuento. ■



J. A. González Alcantud

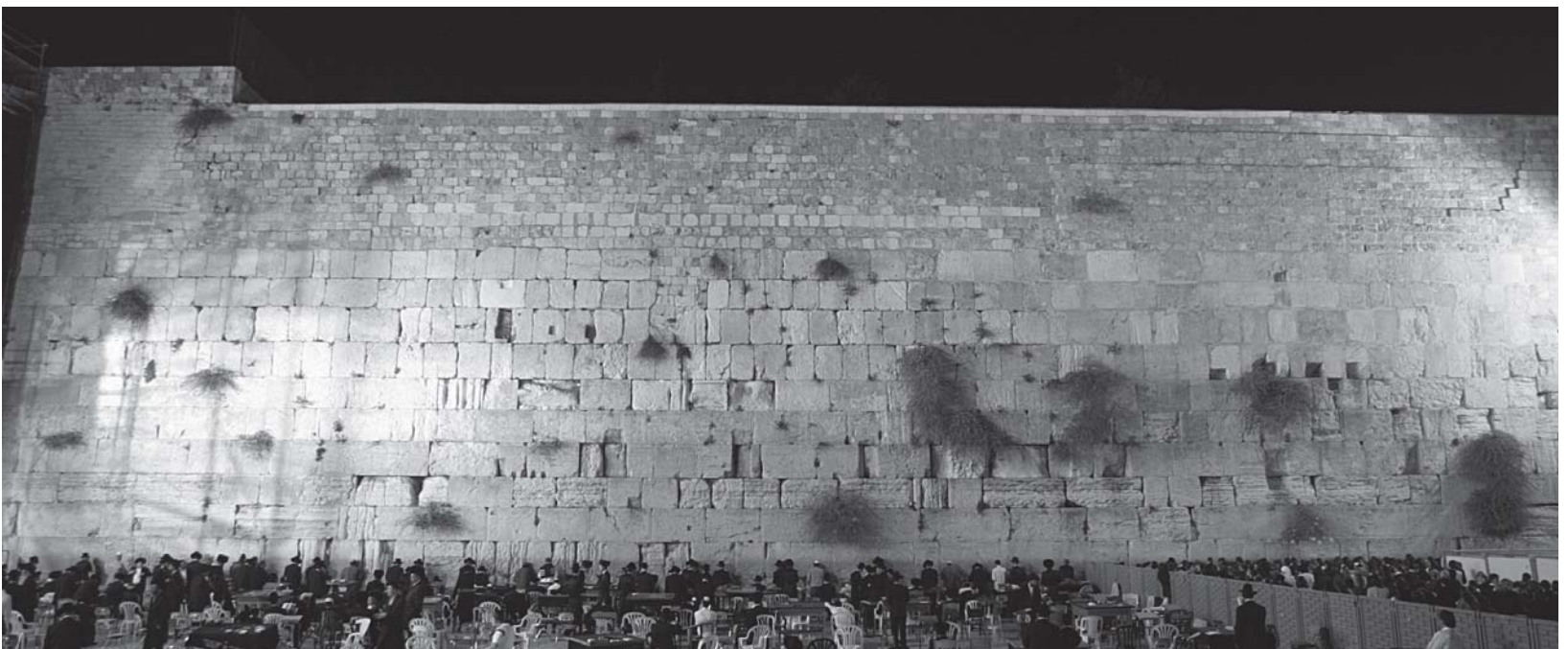


Israel se autodenomina como la única democracia en el Oriente Próximo. Este mito fue construido sobre la base de los postulados que conforman el proyecto sionista de un hogar étnico-judío en Palestina, objetivo que sigue cumpliendo mediante la negación de la realidad del pueblo palestino. Esta limpieza étnica se inició con el «nakbah» o catástrofe que forzó al exilio a 700.000 palestinos. Desde esta fecha (1948), Israel ha recurrido a asesinatos selectivos, asfixia económica, encarcelamientos, tortuosos puestos fronterizos que dificultan la movilidad, etcétera. Y en el interior de Israel se discrimina entre ciudadanos israelíes judíos y ciudadanos israelíes no judíos (árabes, musulmanes, árabes cristianos, drusos, etcétera). En esta larga y cruenta ocupación, la resistencia palestina ha pasado de las piedras (primera intifada, 1987-2000) a la violencia indiscriminada, incluyendo atentados suicidas de hombres y mujeres.

Los esfuerzos por conseguir la paz a través de negociaciones no han prosperado, porque las condiciones siempre han sido impuestas por Israel y Estados Unidos, países que no han demostrado ninguna voluntad para poner fin a una de las ocupaciones más largas de la historia. La Autoridad Nacional Palestina dirigida por el corrupto e ineficaz Arafat, sólo se limitó a hacer concesiones a su capricho. El proceso de paz iniciado en Madrid (1991) y en Oslo (1993, 1995) constituyó un pacto con la ocupación militar para permitir que Arafat siguiese gobernando circuncisiones de Gaza y Cisjordania. En la iniciativa a propuesta de Ginebra (2003), inspirada en las negociaciones de las cumbres de Camp David (2000) y Taba (2001), se reconoció el derecho «tanto del pueblo judío como del pueblo palestino a un Estado». La Hoja de Ruta, elaborada por el Cuarteto (Estados Unidos, Rusia, Naciones Unidas y Unión Europea), es controlada por una autoridad bicéfala: Estados Unidos/Israel. Este supuesto plan de paz no llegó a abordar los problemas principales:

fronteras pre-1967, retorno de exiliados, Jerusalén, etcétera.

Israel sigue invocando el factor religioso para justificar la consolidación del «Gran Israel» basándose en su origen mítico después de 3.000 años. Los minoritarios, pero poderosos partidos religiosos (Partido Nacional Religioso, Unión Nacional, La Unidad por la Torá y el Judaísmo, Shas, etcétera), continúan abogando por su derecho sagrado a Judea y Samaria (territorios ocupados). El fundamentalismo sionista está en sintonía con el discurso mesiánico del presidente Bush y el Partido Republicano. Según los fundamentalistas cristianos, la vuelta de los judíos a la tierra prometida marcará el preludio de la segunda venida, y sólo los judíos que se conviertan al cristianismo se salvarán. En la creación del Estado de Israel ven los ultraderechistas norteamericanos la materialización de las profecías bíblicas. La prepotencia del Estado de Israel viene avalada por el apoyo incondicional de los Estados Unidos. Se ha dicho que la entidad sionista podría ser el estado número 51 de Estados Unidos, teniendo como centro neurálgico del sionismo la ciudad de Nueva York. Los grupos de presión judíos en los Estados Unidos son tan poderosos que no hay candidato a un puesto público que no esté aprobado y financiado por dichos grupos. Y cualquier declaración a favor de la causa palestina pondría fin a la carrera de un político estadounidense. Con el fin de la guerra fría y la guerra de Iraq, los Estados Unidos se arrojan el papel de mediador para solucionar de forma unilateral cualquier conflicto mundial. La política exterior del Pentágono está claramente expuesta en la «Directiva Política de Defensa» («Defense Policy Guidance» 1992-1994) que preconizaba «impedir a cualquier potencia hostil dominar regiones cuyos recursos le permitan acceder a la situación de gran potencia». Esta doctrina supone una actualización de la «Doctrina Monroe» (1823) por la que no se permitía nin-



Michel Hasson (www.phototheque.net)

guna intervención europea en las Américas, excepto la de Estados Unidos.

Tras el 11/S, se utiliza el argumento del terrorismo para desacreditar a todos los que se oponen a la política israelí-estadounidense. Esta política se aplicó especialmente en el Oriente Próximo, zona de vital importancia estratégica y económica en la que se identifican los enemigos de Estados Unidos e Israel: Iraq, Irán y Siria. El holocausto judío ha sido manipulado para justificar la destrucción del pueblo palestino, «víctima de las víctimas». Israel se cree una nación única, nacida de las cenizas, que predica la defensa a muerte del nacionalismo judío. También se manipula el complejo de culpa de los judíos estadounidenses atrapados en las contradicciones de culpa de la diáspora. Como víctima del genocidio, el Estado de Israel se cree inmunizado contra cualquier tipo de crítica.

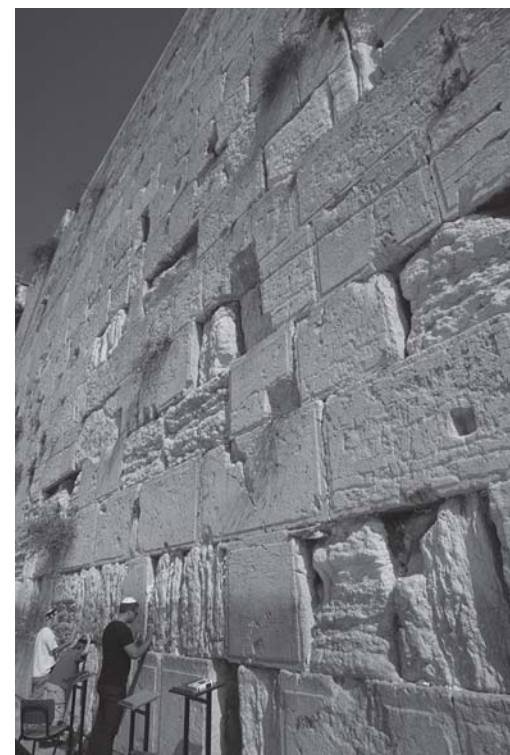
El muro que sigue construyendo Israel, ignorando las condenas de organismos internacionales y gobiernos, no sólo lo separa de un supuesto Estado palestino, sino que además se adentra en nuevas franjas de tierra, encerrando en guetos a la mayoría de la población de Cisjordania y Gaza. Este muro racista (que Israel con un eufemismo semántico denomina «muro de seguridad») es sufragado en su mayor parte por los Estados Unidos. Con esta obra se trata en definitiva de impedir toda continuidad territorial a los palestinos. Las Naciones Unidas, en un informe de 2003, denunciaron que este muro dejaba a 600.000 palestinos lejos de sus tierras; 274.000 quedaban emparedados entre la línea verde y la muralla, y otros 400.000 necesitarían cruzarla para cualquier desplazamiento. Su edificación, alrededor de la ciudad cristiana de Belén, ha provocado efectos dramáticos. Los campos de olivos en el lado israelí han sido expoliados, y devastada la economía de la ciudad. Mientras tanto los asentamientos no han dejado de multiplicarse. El entonces primer ministro Sharon hizo caso omiso de las denuncias de los tribunales internacionales y anunció la construcción de otras 3.500 viviendas en el cinturón de las colonias que aíslan casi por completo la Jerusalén árabe del resto de Cisjordania. La salida de 8.000 colonos de Gaza (agosto, 2005), ordenada unilateralmente por Sharon, supone, según la organización «Peace Now», un aumento de 6.000 colonos en Cisjordania con un total de 250.000. Gaza queda como colonia rodeada de vallas y sin control del mar, el espacio aéreo o las fronteras.

El triunfo reciente de Hamás, organización surgida en la primera intifada (1987), se debió a los treinta años de errores cometidos por Arafat e Israel. Su popularidad en Palestina es fruto también de la gran tarea asistencial que ha desarrollado en los campos alimentario, sanitario, escolar, etcétera. La aplastante victoria de este movimiento fundamentalista pone fin a los últimos restos del nacionalismo laico. Este islam militante no acepta ningún compromiso que no pase por la previa retirada de Israel a las fronteras anteriores a 1967 y sigue defendiendo la tesis de que la resistencia es un derecho legítimo a toda ocupación. Hamás es una realidad política que acepta la solución de los dos Estados. Sin embargo, el hecho de que Israel no tenga fronteras dificulta su reconocimiento.

El nuevo primer ministro y líder del partido «Kadima», Ehud Olmert, siguiendo la política de su antecesor, afirma que el muro será la nueva frontera de Israel. También conservará las tres grandes colonias que agrupan a 100.000 colonos: Maaleh Adumim (este de Jerusalén), Gush Etzion (Hebrón) y Ariel (oeste de Jordania) y, una vez conectadas, el territorio que se le ofrecerá a los palestinos no será contiguo. Y tampoco se harán concesiones a los palestinos respecto a Jerusalén. Israel sigue imparable en su política de colonización de Cisjordania y la judaización de Jerusalén con la ayuda ilimitada de los Estados Unidos y la complacencia del autollamado mundo libre que actúa con un doble rasero y teme que si presiona a Israel será acusado de antisemitismo. La única batalla que Israel está perdiendo es la demográfica, pues la población palestina crece a un ritmo del 5%, frente al 2,9 israelí. En el año 2020, se calcula que los palestinos serán 8,7 millones y los israelíes 6,3, por lo que el «Gran Israel» podrá tener una mayoría árabe.

La represión del pueblo palestino no ha hecho sino reforzar su lucha por la dignidad y la identidad. Los sucesivos gobiernos de Tel Aviv han sembrado el odio por muchas décadas y han convertido a cada sobreviviente palestino en un revolucionario. Ante las recientes amenazas de Irán, tanto Israel como los Estados Unidos exigen que las Naciones Unidas impongan sanciones a este país por su plan nuclear. Sin embargo, el gobierno israelí, que cuenta con más de 200 bombas atómicas, se ha negado a firmar el Tratado de No Proliferación Nuclear según el cual se comprometería a aceptar las inspecciones del Organismo Internacional para la Energía Atómica. Tampoco ha ratificado el Tratado de la Convención de Armas Químicas, cuya producción y comercialización se desarrolla en el laboratorio de Nes Ziona, cerca de Tel Aviv. Por su parte, Estados Unidos es el único país que ha utilizado energía nuclear con fines militares. El genocidio de Hiroshima y Nagasaki se justificó como el único medio de terminar rápidamente la guerra con Japón, país que en agosto de 1945 estaba en una situación desesperada y muy próximo a rendirse. Y lo hubiese hecho si las bombas no hubiesen sido arrojadas, ya que por esas fechas se habían iniciado negociaciones en las que los japoneses habían confirmado su rendición. Si los estadounidenses hubiesen aceptado la permanencia del Emperador, los japoneses habrían aceptado el fin de la guerra.

La evacuación de los territorios ocupados por Israel es algo impensable, porque el mandato bíblico le da el derecho a la tierra sagrada. A lo que habría que añadir que la catastrófica historia judía ha sido transformada en venganza. La coexistencia de dos Estados con fronteras reconocidas es más problemático cada día como lo evidencia la construcción del muro, la cárcel al aire libre más grande del mundo. El genocidio israelí, con la impunidad que le da el respaldo estadounidense, ha llegado a identificar la lucha de los Estados Unidos con la suya. Entre árabes e israelíes no habrá paz hasta que se produzca la retirada israelí de los territorios ocupados, se devuelvan los derechos a los palestinos y se establezca un plan de seguridad aceptado por ambos. ■



Michel Hasson (www.photofleque.net)



José Abad

Unas líneas sobre

Dino Buzzati

narrativa

Cuando entró en el *Corriere della Sera* en julio de 1928, pocos meses antes de acabar sus estudios de Derecho, el joven Dino Buzzati ya había manifestado inquietudes (o pretensiones) literarias con la redacción de algunos pequeños textos. No obstante, a pesar de esas inquietudes (o pretensiones), mantuvo su colaboración con dicho periódico durante más de cuarenta años. Prácticamente, hasta el día de su muerte. Su último texto para el *Corriere* data de diciembre de 1971; él murió el 28 de enero siguiente. Ninguno de los éxitos que cosechó como escritor logró persuadirlo para dedicarse por entero a la literatura. Quienes lo conocieron han perpetuado un retrato de hombre cicatero, desconfiado e hipocondríaco. ¿La literatura? Demasiado arriesgado... ¿O quizás lo suyo fueran inquietudes, sí, una efusión íntima que no necesitaba convertirse en oficio? Es difícil responder a esto. En cualquier caso, esa independencia profesional (esto es, económica) le permitió hacer lo que le gustaba al margen de las exigencias del mercado. Pero no de los imperativos de su tiempo, en absoluto.

Dino Buzzati nació el 16 de octubre de 1906 —este año se celebra el centenario de su nacimiento— en Belluno, a la sombra de las Dolomitas, pero su familia tenía residencia fija en Milán, en cuya Universidad trabajaba su padre como profesor de Derecho Internacional, y en Milán vivió toda su vida. La ascendencia paterna decidió los estudios, no su vocación. Desde muy niño, Buzzati mostró (y demostró) interés por las letras, la música y la pintura, además de una pasión superlativa por las montañas, que tradujo en una práctica asidua de la escalada y el esquí. Buzzati no descuidaría nunca la música ni las artes gráficas: a los ocho años tocaba ya el violín, también estudió piano y, en los años 60, escribió varios libretos musicales. Colaboró asimismo como ilustrador con distintas publicaciones —en los 50, además, ejerció de crítico de arte— y del matrimonio de letras y lápices surgieron un par de obras singulares: *La famosa invasión de Sicilia por los osos* (1945), un magnífico libro para niños con ilustraciones propias, o el inclasificable *Poema en viñetas* (1969), un compendio de obsesiones en el que los dibujos hacen las veces de versos.

Una vez instalado en las filas del *Corriere della Sera*, uno de los rotativos más críticos con el fascismo (nos situamos, no se olvide, en el corazón del *Ventennio Nero*), Buzzati dio comienzo a una prolífica carrera como narrador. Llegó a escribir dos centenares de relatos: Carlo della Corte reunió su obra breve en un volumen con el significativo título de *180 racconti* (180 cuentos), pero hay más dispersos en libros misceláneos y muchos textos periodísticos están planteados a medio camino entre el relato y la crónica. Respecto a la novela actuó con tacañería: cinco en cuarenta años. No es mucho, pero en este campo logró su Obra Maestra, una pieza extraordinaria que no desmerece de la anterior y tres títulos notables. Un acercamiento a su producción novelística me parece doblemente pertinente, pues —además de estar a disposición del lector español; no así la cuentística— permite combatir uno de los tópicos más pertinaces que ahogan su persona, ése que lo presenta como un autor que escribió dándole las espaldas al mundo. Estoy en completo desacuerdo con autores como Indro Montanelli o Fausto Gianfranceschi, valedores de una idea de Buzzati como isla viviente que en ningún momento se dejó influir por las corrientes que surcó.

Su primera novela, *Bàrnabo de las montañas* (1933), participa sólo en apariencia del imaginario viril fascista. El protagonista, un joven guardabosques, sufre un ataque de pánico durante el ataque de unos bandidos al polvorín que custodia; a partir de ese momento, Bàrnabo nutrirá una acuciante sed de venganza con vistas a recobrar la hombría perdida. Sin embargo, cuando se le presente la ocasión comprenderá que el ensañamiento no haría de él un hombre mejor, al contrario, y no moverá un dedo para consumir el desquite. No se me ocurre moraleja más opuesta al culto del héroe, el recurso a la fuerza y la política del rencor del régimen mussoliniano (recuérdese: una de las consignas de Mussolini era la de aprender a odiar y alegrarse de ser odiados). Ese quintacolumnismo suyo se disimuló tras la engañosa inocencia de la fábula y la crítica al fascismo es sesgada, por supuesto; de haber sido frontal no habría escapado a la trituradora de la censura. En *Bàrnabo de las montañas* tenemos ya a Buzzati definido. Su estilo es desnudo, incluso descarnado, muy influido por los usos del periodismo, acorde con la desolación intrínseca a sus tramas. Según unas declaraciones suyas, su intención siempre había sido narrar «del modo más sencillo posible, más evidente posible, más dramático o incluso más poético posible».

Tenemos además apuntados parte de sus temas recurrentes: la insoportable levedad del ser, diríamos, ante el peso del paso del tiempo; la soledad sin remedio ni consuelo de un individuo minúsculo en un cosmos que lo ignora; el afán de aventura y la esperanza en algo que cambie nuestra vida, un algo que creemos anunciarse en mensajes que nunca acabamos



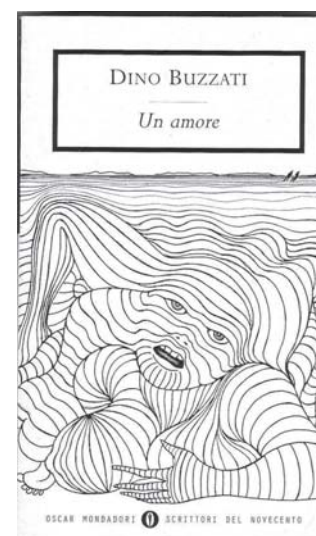
de descifrar; una actitud ante la vida indecisa entre la extrañeza o el ensimismamiento... *El secreto del Bosque Viejo* (1935) también participa de esas intenciones corrosivas. Buzzati abraza de manera más decidida la causa del fabulismo y al mito de la Roma eterna y las grandes hazañas —ese mismo año Mussolini había emprendido la campaña imperialista de Abisinia—, opone una historia de duendes que viven en árboles antiguos, de animales y vientos parlantes y de un anciano soldado, un ogro, capaz de sacrificarse en el último momento por un niño. El mito de la latinidad es impugnado por la leyenda sin geografías ni genealogías ni grandes proyectos. Clausurando lo que podríamos considerar una especie de «Tríptico antifascista», Buzzati ofreció cinco años después el que se considera su mayor logro literario, *El desierto de los Tártaros* (1940), una de las mejores novelas del siglo XX, de cadencia musical y tensos acordes elegíacos en la cual, entre otras cosas —la novela es más—, daba el golpe de gracia al ideario mussoliniano.

Mientras su país se preparaba para la batalla, a la zaga de la bestia nazi, Buzzati se atrincheró contra toda retórica triunfalista y propuso una de las alegorías más tristes que quepa imaginarse sobre los sueños de gloria de la Italia fascista. El protagonista de *El desierto de los Tártaros* es un joven oficial, Giovanni Drogo, enviado en su primer destino a la Fortaleza Bastiani, un enclave militar de escaso valor estratégico en donde la soldadesca vive (o sobrevive) en espera de un ataque enemigo, aunque el país no esté en guerra con nadie. La novela disecciona el absurdo administrativo que exige al individuo estar al pie del cañón, nunca mejor dicho, incluso ante la nada más absoluta, así como las contradicciones inherentes a la lógica militar, pues la labor de salvaguarda se sostiene acariciando la posibilidad de su crisis; esto es, el defensor de las fronteras se sentirá útil sólo si éstas se derrumban. La contraposición de varias claves poéticas alcanza cotas de extrema sugestión; el desierto se presenta como un espacio simbólico que resume la nada, al que el autor contrapone las montañas y los bosques, signos del todo. La novela sería algo así como una promesa de aventura a la manera de Emilio Salgari —el novelista italiano más leído durante el fascismo— truncada por el fatal devenir de las cosas. Hay algo desgarrador, atroz, en la vida desperdiciada de Drogo, consumida en la renuncia y la confianza de un momento de gloria continuamente pospuesto.

Durante dos décadas Buzzati no se sirvió del molde novelesco. Cuando lo hizo, lo empleó para desacreditar, una vez más, el orden de cosas vigente. Han pasado veinte años, como decimos. Ahora, Buzzati contempla descreído la Italia del *Boom* económico, una sociedad que se abre al mundo, se diría, dispuesta a agarrarse a lo más superficial y caduco de la modernidad. *El gran cuadro* (1960) está escrita en clave futurista: la acción se sitúa unos años más tarde, en 1972. Ermanno Ismani, especialista en electrónica, y su mujer Elisa llegan a una base militar en las montañas y rodeada de todas las medidas de seguridad posibles; están colaborando en un experimento tan secreto que sólo tarde se sabrá en qué consiste. Con dicho planteamiento, Buzzati retoma los ingredientes con que creó la atmósfera ominosa de *El desierto...*: una misión, una fortaleza en un lugar perdido, una situación extrema que parece mantenerse en pie por el solo sentido del deber, etc. ¿En qué consiste el experimento? Se ha construido un ente electrónico capaz de pensar y sentir como un ser humano, un ente descomunal, grande como una ciudad, y con aspecto de ciudad.

En su intento de alumbrar ese ser superior, sus creadores lo han dotado de memoria, entendimiento y voluntad, pero en un momento de debilidad, uno de ellos le ha dado el carácter y la experiencia, ¡el alma!, de la mujer amada, Laura, muerta en un accidente de coche. Al egoísmo innato del hombre se le suma su proverbial insensatez, y lo que debía de ser una gran conquista para la humanidad, o para el país, deviene la hornacina donde rezamos a diosillos íntimos. En la parte final, cuando Ella, la máquina, acapara el protagonismo de la novela, se cuela por cada intersticio una acusada visión reductora de la mujer ya presente en muchos cuentos suyos. La educación católica pesa en este sentido, pues el escritor no logró sustraerse del ideal de mujer, o madre o puta, inculcada por la iglesia. Como otros mujeriegos, Buzzati (asiduo visitante de prostíbulos) era un misógino y la máquina de la historia, en tanto hembra, rechaza la inteligencia suprema porque añora un cuerpo, una pierna, unos labios; la máquina pensante deviene máquina deseante. A Buzzati no se le ocurre plantearse una perspectiva distinta: ¿habría reaccionado de manera diversa una máquina macho?

En la Europa tras la guerra, la mujer entró en la escena pública, sin prisa, sin pausa, con el claro empeño de ser un igual en la organización de la sociedad, al menos en Occidente, y ahí estamos. Buzzati veía a esa mujer, joven o futura, casi como un monstruo, y reaccionó añorando la fémica de antaño. Más allá del maniqueísmo de la moraleja, *El gran retrato* no carece de sugerencias, pero es cierto que de las suyas es quizás la novela más floja. Curiosamente, partiendo de premisas similares, Buzzati estuvo a la altura de su fama en *Un amor* (1963), un título confesional, levemente autobiográfico, muy severo y autocrítico, en el que ponía a examen sus propios dilemas. El protagonista es Antonio Dorigo, un hombre en la cincuentena enamorado perdidamente de Laide, una jovencita que conoce en una casa de citas. Dorigo, burgués y convencional, cree que su amor bastará para retirar a la chica de la mala vida. Ni hablar. La nueva mujer no responde a los viejos esquemas; Laide no pretende la redención sino la supervivencia, la vida la ha hecho dura, y ve en la fijación del otro un buen modo de tirar adelante. Buzzati se autorretrata en Dorigo: un tipo que no se adapta a los nuevos tiempos, en parte porque no los acepta, seguramente porque tampoco los entiende. En fin, la reflexión que sólo una persona muy honesta, y preocupada por el tiempo presente, estaría dispuesta a hacer. Contra quienes quieren recluirlo en un limbo atemporal, insisto en que el verdadero lugar de Dino Buzzati —en definitiva, de cualquier escritor— es la Historia. ■





Ana Rosa Carazo

p
oesía

Según Platón, *Ion*, 533-4, el poeta es el hacedor de palabras (*poietés*, del verbo *poieo*, el que hace, el que crea); pero en este mismo texto y libremente traducido, Platón no sólo considera al poeta hacedor de palabras, sino de palabras bellas que nacen de la exaltación, mejor aún, de la posesión del poeta por la divinidad. El poeta no puede hacer su discurso sin estar poseído, *entusiasmado* (etimológicamente, 'metido en el dios o el dios metido en él'). Como los coribantes o las bacantes, que cantan y bailan ebrios, exaltados y poseídos por su divinidad, ya sea Cibeles o Dionisos, de igual manera, el poeta no podía estar sobrio, en sus cabales, para lanzarse a la creación de palabras. Para Platón la técnica no «hacía» poetas.

Naturalmente, esta declaración platónica, como todo lo griego, sigue hoy vigente. Si todo está en los libros, todo está en los griegos, con todas las salvedades que son propias de una u otra civilización. En el siglo XXI, a esa «posesión divina» la llamamos de otras muchas maneras: inspiración, musa o predisposición del ánimo.

El poeta, pues, el verdadero poeta, se siente impulsado por una fuerza extraña, a veces hasta dolorosa, que lo lleva por caminos o vericuetos que van surgiendo como por arte de magia y que, a veces, ni él mismo sabe por qué los elige. Algo inefable, como una especie de misticismo, se adueña del hombre y es lo que lo hace poeta.

Sin embargo, opongo una leve discrepancia a la afirmación de Platón en lo que se refiere a la técnica. Si interpretamos por técnico lo que se hace manualmente, según su etimología, indudablemente la poesía no se puede hacer como la papiroflexia, aunque sea la mano la que conduzca el cálamo (tal pluma o bolígrafo, o rotulador, como es mi caso) por la superficie del papel, o la que teclee esas palabras nuevas o re-creadas en el ordenador. (Aunque yo no concibo ni la exaltación ni la posesión de la divinidad frente a la pantalla de un PC).

Hablábamos de la técnica que Platón rechaza en este bellissimo fragmento. Es obvio que en las teorías platónicas, *técnica* carece de las acepciones que hoy tiene tal término. Se refería exclusivamente al arte de medir versos, de contar sílabas y situar acentos, prescindiendo de la inspiración divina... y es aquí, en este punto, donde manifiesto mi discrepancia. Bien es cierto que el poeta verdadero necesita de una cierta exaltación, de un incentivo que vaya más allá de lo puramente cotidiano o doméstico, para el acto de la poesía, aunque no eluda lo cotidiano pero trascendiéndolo, re-creándolo, metamorfoseándolo en otra cosa: la poesía; pero sin necesidad de esa posesión divina que no corresponde con nuestro tiempo o nuestras creencias, la técnica del verso es factor de gran importancia a la hora de valorarlo, de apreciar si este verso es verdadera poesía. (Porque puede haberlos perfectamente medidos, rimados y acentuados que carezcan totalmente de valor poético). Y así, mediante la técnica poética que incluye también, como todos sabemos, los recursos estilísticos, símiles, epítetos, metáforas, el verso nos puede, y nos debe, transmitir esa emoción, ese temblor, ese estado de ánimo que propende a la taquicardia o a las

El oficio de poeta

lágrimas, esa especie de honda palpitación del espíritu, en palabras de Bécquer.

Fijémonos, por ejemplo, en Garcilaso, que es poeta absolutamente terrenal, que no se deja llevar por fantasías celestes, y descubramos en la belleza de su técnica, en esa perfecta utilización de metros y rimas, de símiles y metáforas, de las más bellas estrofas renacentistas, ese hálito de belleza, de emoción serena, reflexiva, que se desprende de sus escasos poemas, aun de los más circunstanciales.

¿Quiere esto decir que sin «técnica» no hay ni poesía ni poetas? En cierto modo, sí. Aun en los llamados versos libres, o poemas en verso libre, es necesario el ritmo; porque tras prescindir de los otros caireles del verso, eso impalpable que queda flotando en el aire, como la música, eso será la poesía. Contando, desde luego, con la exaltación previa, con el movimiento del alma, con la pulsión del sentimiento, llámese como se quiera.

Esos renglones desiguales, cortados arbitrariamente, que bien leídos tendrían que reducirse a prosa y que, en muchos casos, no son más que divagaciones, más o menos líricas, la verdad, creo con Platón, que no son poesía. Si el poema no logra emocionarme, sacarme de mí misma, elevarme, aunque sea mínimamente, de «este vil y bajo suelo», como quería Fray Luis, entonces no me sirve para nada. ■



G. de Chirico. *Las musas inquietantes*, 1925

«Ni la literatura ni la sociedad quieren ver la vejez»

Noni Benegas

Conversación con Juana Castro

Dices en una entrevista que te hicieron tras la aparición de *Los cuerpos oscuros* (Hiperión 2005) que, justamente, cuando pensabas poder dedicarte por entero a la escritura, te cayó el encargo de cuidar a tus padres enfermos de Alzheimer, y que esto te supuso una contradicción absoluta; sin embargo, el libro se escribe en paralelo a esa tremenda labor de asistirlos en su deterioro, y de asistir al mismo, ¿de qué escritura se trata, pues?

— La contradicción es la de una mujer que se creía adelantada, y según esos cánones «lo normal» en estos tiempos sería delegar en las y los profesionales (residencias geriátricas o especializadas), y sentirse libre. Libre para cumplir por entero el sueño, el deseo de la escritura. De toda, no sólo de la poesía. El deseo de la vida. Pero, en vez de saltar por encima de horarios, convenciones y dependencias para hacer eso que nunca se puede mientras tienes vida laboral, lo que hice fue sumergirme en otra dependencia. Y ya que estaba sumergida, anegada... ¿Qué otra cosa podía hacer sino escribirlo? Escribir esa dependencia, esa realidad, ese dolor, esa cercanía, esa obsesión...

— Pareciera que los mejores libros son aquellos en los que el tema se impone, y logramos escribir como Goethe quería: *cuando digo lo que digo es porque me ha vencido lo que digo*, es decir, cuando no hay libre elección del tema, éste se impone y se trata de ver lo que podemos buenamente hacer con lo que tenemos.

— Qué curioso es el tema de la libertad y del tiempo. Me he pasado la vida repitiendo «necesito tiempo para escribir, no tengo tiempo...» y ahora comprendo qué es eso, ese tópico que dice: «la poesía no se busca, se nos impone». A mí lo que se me ha impuesto es la vida. Y en la vida existe la vejez. No queremos verla, a la sociedad le molesta, es algo sucio, feo y que además «no cuenta». Y no cuenta solamente porque los viejos no son visibles, al estar aparcados, encerrados en las residencias, sino además porque queremos vivir «como si» eso no existiera. Pero existe. Yo cogí «el toro por los cuernos» en todos los sentidos, en el vital y en el poético. Yo no tengo más capacidad ni más amor ni más humanidad ni más dulzura que los demás. Por eso, porque soy tremendamente humana, es por lo que están ahí esos animales, porque los momentos, las situaciones pueden ser tan atroces, que atraviesan la barrera de lo humano, están más allá o más acá, por encima o por debajo, no lo sé, pero te rebasan.

A mí lo que me pasó, lo que me pasa, es que me veo, de pronto, «metida en este ajo» y tengo que hacer «de tripas corazón». ¿No queréis verlo? Pues yo lo voy a mostrar, porque no sólo lo veo, es que lo estoy viviendo. Y lo que sale es esa realidad, la tremenda desnudez de lo humano degradado, pero no la degradación que sí estaba consagrada, nimbada por lo mítico de una cierta «depravación» bohemia, no; se trata de esta realidad, esta cochambre, la de ahora mismo, que no queremos ver ni queremos mirar y todavía menos queremos que sea objeto de la poesía porque la poesía sólo debe cantar lo bello, lo bello del instante o la nostalgia, la belleza del pasado.

— ¿Podrías extenderte acerca de esa exigencia de que la poesía sea reflejo del instante bello y luego nostalgia de ese momento pasado que, en rigor, pudo no haber existido y ser apenas una construcción para sobreponernos a un presente ni mucho menos maravilloso?

— Gran parte de la poesía que leemos es pura nostalgia, la canción de lo fugaz, de lo placentero o de lo hermoso perdido. La poesía premiada, de la que se habla, la que conforma nuestra actualidad literaria es, como tú dices, nostalgia del pasado. Pero ¿y la nostalgia del futuro? Porque dentro de nada el 40 por ciento de la población va a sufrir el mal de Alzheimer. La sociedad tiene que armarse para hacer frente a lo que se le viene encima: con medios económicos, humanos, con medidas, con infraestructuras, con leyes. Quizá también con una mítica, con un arte y una literatura que acompañe, que dé cuenta de su ser testigo, que traduzca, poéticamente, esa «nueva» temática, que quizá no sea nueva del todo pero que cuantitativamente va a arrasarse.



.../...



– ¿Y cómo ha sido la acogida de un libro que va a contracorriente de lo que hoy por hoy se poetiza?

– El libro está siendo, en general, bien acogido. Pero he observado cierta reserva en bastantes sectores: entre los jóvenes hay una actitud de soslayarlo, de «no querer enterarse», como si el tema no fuese canónico (de su canon particular) o no tuviese interés, paralelo a la actitud que todos hemos tenido en nuestra juventud de querer creer que la vejez no existe. La muerte sí, pero no la vejez. Y entre los poetas mayores, también una actitud de huida, de no querer entrar en el tema, como si fuese sucio, impropio de la poesía, y a la vez, un no querer verse retratados de esa manera.

Ese «no querer ver» la vejez, es un prejuicio de la literatura porque es también un prejuicio de la sociedad. Han sido muchas las veces que me he cruzado con personas más o menos amigas, conocidos, que no han querido verme cuando yo iba con mi madre del brazo, por la calle, y han mirado para otro lado simulando, porque sentían vergüenza ajena. Es como si dejaras de ser, no ya elegante o digna, te perciben como si fueses sucia. Estás haciendo un trabajo innoble, además de inútil. ¿Para qué? Lo único que perciben es a una mujer encorvada, con la vista perdida, y posiblemente piensen que una persona así, con esa imagen, no debería salir a la calle, es algo sórdido, la cochambre que contamina el paisaje. Ignoran que si la llaman por su nombre, si la saludan o se dirigen a ella, esa persona enferma va a tener una motivación, se va a sentir alguien y posiblemente va a salir de su mutismo e incluso va a responder y a sonreír.

– Como si los modelos del cine y la publicidad que ensalzan la juventud –y no toda, sólo la de buena apariencia– contagiaran a la literatura...

– En el mundillo literario, como en todos, se festeja a los que llegan lúcidos y con una salud física aceptable a la década de los 80, de los 90, de los 100 años. Y está bien, pero no podemos olvidarnos de la otra realidad, hace falta destaparla, descubrirla, escribirla... Hacer ese camino de todas las formas posibles, porque es otro aspecto, cada vez más importante, cada vez más común, de lo nuestro humano, de lo actual humano.

Estábamos acostumbrados a la vejez que es el deterioro, pero es que ahora, con el Alzheimer, el deterioro va a llegar antes, vamos a asistir a un desmoronamiento prematuro. Y de todo ese derrumbamiento, de esa desesperación que es el hecho, el ser que llega al no-ser, yo quise recoger la desolación y la sonrisa, el desvalimiento y la

vida, la cotidianidad y la plenitud, el silencio y el diálogo, la luz y el miedo y la ternura. Y, para no caer en el sentimentalismo, no tuve otro camino que cortar. Mucho corregir y mucho cortar, porque el libro habría podido ser inmenso.

– Lo interesante, es que a medida que se avanza en la lectura de *Los cuerpos oscuros*, emerge otro tema que subyace al principal –la decadencia física– como si hubieras seguido avanzando en esa oscuridad hasta las raíces animales, instintivas de esos cuerpos que una vez fueron gloriosos, y surge la figura de la loba.

– La loba surge porque sí, no se sabe cómo. En el poema «Espejos» es la mirada de alguien que, desde el mundo subterráneo, desde «los infiernos» se escapa, se asoma a las otras casas, a las otras vidas, con curiosidad, con envidia quizá, hacia esas otras individualidades, relaciones, materias, cosas, intentando adivinarlas, penetrarlas; es tal vez el periplo desde el frío a la luz, desde la soledad a la compañía, pero sólo a su contemplación o a su adivinación, porque la loba representa lo no humano, la que está fuera de la civilización, la que no puede comunicarse porque su peso, el peso de su secreto (o de su monstruo) es demasiado grande. Lo curioso es que después aparece, ya con conciencia, «La hija de la loba», porque entonces recordé algo que en el otro poema no tuve presente, el apodo de mi madre. En otro tiempo, sobre todo en los pueblos, todo el mundo tenía su apodo, y en mi familia materna, desde mi bisabuelo, que «cazó» un lobo cuando hacerlo era una hazaña, algo heroico y premiado, los hombres de la familia empezaron a nombrarse como «los del lobo», luego, por economía, «lobos», y las mujeres «dobas». Y entonces ya, conscientemente, surgió «La hija de la loba».

– Como si la narradora de la epopeya de esos *cuerpos oscuros* de pronto girara, se viera a sí misma y se incorporara a esa saga de la cual forma parte, y para ello recurriera a una figura de honda raigambre en su linaje a través de ese nombre remoto pero legítimo que el poema suscita.

– De todos modos, «la loba» tiene aquí, y ahora lo veo a posteriori, el matiz o los matices de «la loba» de Alfonsina Storni, alguien que está fuera de lo normativo, que vive fuera de la civilización o que se exilia de ella.

– Aunque Alfonsina Storni recrea la figura de «la loba» con un matiz propio de su época, el del rechazo social que generaba la madre soltera.

– La «loba» de Alfonsina venía desde la marginalidad de una mujer madre «ilegítima», y la mía viene desde otra marginalidad, pero también social, es decir ella estaba marcada por la maternidad, la mía por el «maternaje» de la progenitura. Me lo hizo recordar Milena Rodríguez –ella hizo la tesis doctoral sobre Alfonsina Storni– antes de que el libro se publicara. Y como la poesía es el misterio que bebe del saber o de la escritura universal, también me habló de un poema de Philip Larkin, en *Ventanas altas*, tan presente en mi poema «Espejos» de la loba, ventanas que luego se cierran, «como quien cierra un libro perfecto y acabado» en el último poema del libro, «Era una vez»; quizá porque ese alguien, la loba, o «la hija de la loba», cierra el ciclo, pone fin a un tiempo, y ya no necesita mirar con ansia o con envidia a los otros, a quienes viven detrás de las ventanas.

– La loba no es la única figura de tu particular mitología...

– Salen no sólo la loba, también surgen la serpiente, el dragón... La serpiente es lo sinuoso, lo silencioso que ataca sin que nos demos cuenta. Es el amor disfrazado, o es el disfraz del amor que esconde la venganza, la venganza de lo que esperamos eternamente de la madre, y que nunca nos dio, por eso no la perdonamos.

Las siamesas es la metáfora de las hermanas, algo con lo que hay que cargar, hermanas en sentido amplio, también las amigas, las compañeras... y es, en el fondo y en la verdad, el deseo de ser solas contrapuesto al deseo de



compañía y de mismidad. Al miedo a la soledad se le contraponen la codicia, la codicia que es el deseo total...

El dragón es el monstruo, el monstruo con el que convivimos y al que nos hemos acostumbrado, pero el monstruo que lo que verdaderamente hace es «chuparnos la sangre», ejerce de bestia, y nos bestializa. Y entre esos animales, no sé en cuál, tal vez una parte en cada uno de ellos, lo que late es la culpa. La culpa original por no ser del todo una buena madre, una buena hija, una buena amiga... Madre, hija... es todo lo mismo. En la creencia oriental de la reencarnación o del karma, los papeles de

hija y de madre se alternan, son necesarios. Pero yo creo que no sólo a lo largo de varias vidas, en una sola también, porque tarde o temprano los papeles se invierten, se invierten siempre, primero porque la madre carga a la hija con más responsabilidad de la que ésta puede, y luego porque cuando la madre des-aprende —y ya sabemos que ese camino inverso lo van a recorrer cada vez más personas en la vejez—, la hija no tiene más remedio que asumir la condición de madre, o de huérfana, todo depende de lo que se haya aprendido o comprendido en el camino. ■

Tengo ante mí la última entrega poética de Juana Castro: *Los cuerpos oscuros*, con el que la autora de Córdoba se alzó con el Premio Jaén de Poesía en su edición de 2005.

Interesa ver, y comprobar, claro está, de lo que es capaz una poeta afianzada en el panorama de la lírica española, cuando las circunstancias históricas y familiares la ponen ante una situación de desgarramiento emocional casi inédita, diría, puesto que la enfermedad de Alzheimer de sus mayores aquí registrada, apenas empieza a ser moneda corriente en nuestros días.

Existía la senilidad, pero eran pocos los que alcanzaban esa alta edad en que los cuerpos se retraen y se niegan a responder, para entrar en un callejón sin salida provocado por la prolongación de la vida tal como se da ahora.

Tarde o temprano había que afrontar este pormenor, fruto del desarrollo de una medicina y una industria farmacéutica mercantilizadas al máximo. Pues, como sagazmente observó el ensayista francés Paul Virilio, teórico de la velocidad, cada nuevo descubrimiento de nuestra sociedad, desde la bolsa de plástico o el avión, hasta la división del átomo o los fármacos de última generación, traen consigo su propio accidente, pues generan un riesgo que antes no había. Es decir, avanzamos a un precio. Y en este caso, los conejitos de indias, son los cuerpos humanos.

Lejos de cerrar los ojos y mirar hacia otro lado, Juana Castro aborda el problema con los instrumentos de un arte sabiamente refinado en anteriores entregas, para desmenuzar el nudo y brindarnos las emociones suscitadas por esta escena inaudita que desfila ante sus ojos abiertos y dolidos, sí, pero que retrata con pluma firme y serena, capaz de separar como un escarpelo las masas de sentimientos encontrados, a fin de ahondar y presentarnos los hechos escuetos en su lenta e implacable deriva. Y lo hace con esa aproximación respetuosa que sólo es posible cuando se conoce a fondo la atmósfera de cada palabra, su peso y alcance en el poema, y se elude el vendaval o la proyección desmesurada de los propios estados para enfocar con precisión, a fin de no errar la intensidad, la verdad, del momento cabal que se propone consignar.

Y porque huye del énfasis y la grandilocuencia, éste es un libro al que no le sobra nada y mantiene una tensión contenida que cuaja en ese remanso que son las imágenes cuando se atienen a lo real.

Su puesto de observación es, por supuesto, privilegiado; pero paga por ese privilegio: ser la hija sobre la que descansa el cuidado de unos padres aquejados de Alzheimer. Y la retribución le llega no sólo por la satisfacción de haber escrito quizás el primer poemario que alza el vuelo y añade una experiencia dolorosamente original al rico repertorio de nuestra lengua, sino porque a medida que el escarpelo hurga en su descompuesta materia, surge el hilo que reconduce a la vida.

Me explico: en vez de estancarse en la decadencia, deja paso a una exploración de los vínculos abisales que ligan a la hablante con esos cuerpos, en especial la madre y su legado, y la propia relación con su sexo y los mandatos tácitos que de ella recibió. Es decir, en esa búsqueda de un algo que repare y conforte dentro del triste final que se avecina, la hija remonta los ríos hasta su fuente y encuentra las claves de su linaje, que nunca son evidentes y es necesario develar, para anticipar, evitar, o aceptar, según corresponda, los pormenores de la herencia que tiene entre sus manos. A fin de conocer y ampliar para sí misma y para nosotros, sus lectores, los límites de otra experiencia que subyace al tema principal de este libro, ya mencionado, pero no menos desconocido que éste, y que atañe al mundo de relaciones de las mujeres entre sí, a los deseos, pasiones, y sufrimiento que lo atraviesan.

Juana Castro, que había publicado anteriormente una decena de libros, algunos destacados por los lectores y la crítica, como *Arte de cetrería*, premio Juan Ramón Jiménez en 1989 y luego finalista del Nacional de Literatura (reeditado en 2004 por Ediciones La Palma), *Narcisia* (Taifa, Barcelona 1986), *Del color de los ríos* (Esquío, Ferrol, 2000) o *El extranjero* (Rialp, 2000), se distingue, no por escribir el mismo poema o «el mismo libro», sino porque cada uno de sus títulos, al cambiar de tema, cambia también el lenguaje y, sobre todo, la expresión de la forma; apuesta por la innovación, la evolución, el diálogo con las escrituras contemporáneas, y desde luego por una actitud ética, en clara correspondencia con el mundo y con sus coordenadas espacio temporales, lo cual no le impide a la vez que la poesía parta en su origen de una tradición y tienda a lo universal. ■

Desvelando los linajes de la vida

Noni Benegas



Juana Castro.
Los cuerpos oscuros.
Ed. Hiperión, Madrid,
2005

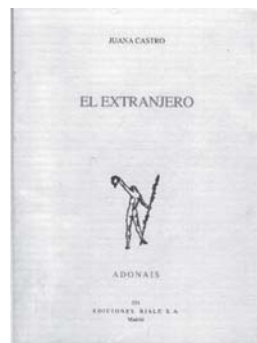


El mundo existencial y mítico en dos libros de

Juana Castro

Dionisia García

Juana Castro
Del color de los ríos.
Esquíu. Ferrol, 2000
El extranjero.
Rialp. Madrid, 2000



Como lectora de la obra de la poeta cordobesa consideré, en su momento, que el centro de su discurso poético podría situarse en *Arte de cetrería*, al advertir que la capacidad de indagación, la estructura del libro y el poder del lenguaje, habían dado lugar a un libro mayor, favorecido por la trayectoria de la poeta. *Cóncava mujer*, *Del dolor y las alas*, *Paranoia de otoño*, y *Narcisia*, nos dieron buena cuenta de experiencias y momentos vividos o imaginados. No fueron los primeros libros de tanteo, sino de afirmación, donde se manifiesta la palabra viva y renovada de Juana Castro. En los libros anteriores a *Arte de cetrería*, ya resaltan dos temas: el amor y la consideración de la mujer como centro del mundo, temas que vienen a ser una constante, sin olvidar su atención al mito, la temporalidad y la muerte (testimonio de ello es *Del dolor y las alas*, canto doliente a la muerte del hijo).

Al centrarnos en nuestro comentario, hemos de señalar que *Del color de los ríos* y *El extranjero*, corresponden a la «supuesta» etapa que parte de *Arte de cetrería*, a la cual pertenecen *Alta traición*, *Finistera*, *No temerás* y *La bábola* y otros poemas. Tanto *Del color de los ríos* como *El extranjero* nos sorprenden por su originalidad. Son libros distintos entre sí, a pesar de ello, comparten un mismo entramado interior, donde la esencialidad subyace como permanencia, característica de cada una de las publicaciones de la autora.

Del color de los ríos es una muestra del pulso firme de la poeta, por su trazado, en cuanto a la forma, y por la pasión que recorre los poemas. Es un libro que surge de la claridad, de la lucidez; como un grito de la propia conciencia. Juana Castro nos ha dicho «Mi poesía parte del duelo, de la interiorización personal y solitaria, del dolor, el amor y la muerte. Aspiro a transmitir lo terrible más que la belleza, más que lo sublime, y a descifrar el mundo a través de mi propio desciframiento. Antepongo mi marca de mujer a mi marca de persona: utopía y profecía» (consideremos que desde los comienzos la poeta ha querido hacer patente el «sentido trágico» de la condición femenina, y ha apostado como mujer y como poeta, por el reconocimiento de un espacio que a la mujer corresponde). Las palabras expresadas por Castro, aplicables a su poética, ayudan a interpretar su poesía,

a convivir con ella y advertir la verdad de sus versos, la coherencia de la poeta con su trayectoria, por tanto, también con *Del color de los ríos* que hoy comentamos. Libro que recoge la historia de una mujer, y de generaciones de mujeres. Dicen los poemas de sus vidas oscuras, entre el duro trabajo de la tierra. Ellas se afanan y sufren, se dejan llevar por el diario acontecer sin horizonte. La autora las señala, y queda ella señalada en un clima solanesco, donde las sugerencias plásticas son frecuentes, con fotografías en blanco y negro («El hombre de la casa dijo sí/ y a poco me encontré de negro y velo/ sellando mi obediencia la sortija»). Escribimos sobre nuestras obsesiones; importa que esas «obsesiones» nos lleguen en este libro a través de un lenguaje rico y, en ocasiones, rescatado del desuso (reznos, zacotea, tamaras, lavacias, etc...). Digamos que el libro es como el advenimiento de un mundo donde la voz de unos seres ella/ellas, ha sido rescatada de la marginación. Mujeres de tres generaciones que trabajaban en lugares ignotos, y que hacen la vida desde la oscuridad. Juana Castro ha sabido acercar las anécdotas a la luz de sus versos. Al recordar las composiciones del libro, son muchas las que valdría la pena resaltar. Nos detenemos en una de acertado título: «Más alta», cuyos versos nos dicen del hecho de la maternidad («Y era yo sola el mundo, y entre mis piernas daba/ a la luz otro mundo recobrado del frío»). Pocas veces se ha contando esta experiencia, con la grandeza que lo hace la poeta. Otros hechos como el despertar a la pubertad, con el descubrimiento del propio cuerpo, son expresados con bellas imágenes, un don de escritura que siempre ha acompañado a Juana Castro.

Es cierto que las mujeres aparecidas en *Del color de los ríos* viven ligadas a la tierra y su crudeza; llevan una existencia dura con escasas, casi nulas, perspectivas. A pesar de ello la poeta ha conseguido rescatar los bienes naturales del entorno, y darles un nuevo movimiento en el recuerdo. Son los trabajos y costumbres por cuanto tienen de originario («Pisan mis pies cantando/ los racimos de uva que septiembre regala»), los olores, el contacto con lo elemental engrandecido con las palabras.

Nos ha entregado la autora estos versos de vida; ese intenso rincón de sus recuerdos. Lo lleva

a cabo, en nombre de las mujeres que vivieron esas «generaciones perdidas», ganadas para la poesía a través de su voz, que ha sabido comunicar y trascender la realidad trágica de unos mundos ignorados.

En *El extranjero*, Juana Castro viaja al mundo clásico. Los versos, los poemas, están impregnados de lo mítico, que no le es ajeno, y en esta ocasión se hace más patente, por girar en torno a *La Odisea*. El título es indicativo del contenido del libro, porque *El extranjero* es también el que padece y goza, el de los encuentros y las despedidas («Qué vienes a mirar. Cuál es tu nombre. / Traes huérfanos los pies, / de la tristeza en su sazón el hambre, y una cuña / de tierra y soledad»). Son versos de extrañamiento ante el recién llegado, que no es otro que Odiseo, el héroe Homérico, a quien el sujeto hablante recibe con recelo, manifiesto en el primer poema del libro: «Qué noticia te arrastra / de ceguera o de luna hasta mi puerta. / Que yo no me conmueva. / Que no acepte / la tática verbena de tu argucia».

El poemario está dividido en tres rapsodias, con sus correspondientes citas homéricas, un modo orientativo que el lector agradece desde los comienzos para ir entrando en una temática original marcada por la modernidad, en su manera de conjugar temas actuales con el mundo clásico. También hemos de destacar la imaginación de la autora en este combinado juego de ir y venir en el tiempo, una prueba de ello es el poema «Lotófagos» que nos sitúa en Amsterdam, en un barrio de tranvías y ventanas de metro, donde «cada inmigrante huele / su pan de cada día mientras muere, / una a una / las irisadas migas de su ración de flor». El pan, ese alimento que Ulises considera como distintivo de la especie humana, sale a su encuentro, y en su defensa, en esta composición. Ese modo de impulsar la realidad desde lo mítico, no es de fácil realización, y Castro lo consigue con buenos resultados. Bajo el título «Ítaca, la rodeada», la poeta cordobesa nos dice de su ciudad, de la cal y las torres, del oscuro dibujo de la sierra. Los elementos florales y los frutos, aparecen en las composiciones, y digamos que en toda la poesía de Castro. El tema de la sequía también es una constante, y se recoge en este libro bajo el título «Helios» («Obscena es esta tierra y mi secano»).

El tiempo y su pasar, tan presente en la poesía castriana, actúa como telón de fondo en este libro («Busco en vano una buella, la inscripción / de algún trozo de espejo en la madera / que recuerde mis días» — «La casa»). El poema «Euriclea, la que amamanta», que como sabemos hace referencia a la nodriza de Ulises, tiene como entorno el Palacio de Viana, pretexto para ahondar en interrogantes y descripciones, que llevan a un final dramático.

Afirmamos sin temor la hondura de *El extranjero*, que requiere detenimiento en sus páginas, si queremos llegar a los variados matices de los versos, y apreciar los finales rotundos, las sugerencias y cierta opacidad favorable a los poemas. Es admirable la variedad de registros en la poesía de Juana Castro, variedad en las formas de expresión y en el mensaje que quiere transmitir. Castro nos ha dicho en alguna ocasión: «Soy poeta de libros más que poeta de poemas. Mis poemas se complementan unos a otros como fragmentos de un todo», lo cual no contradice esa variedad en su escritura que antes hemos apuntado, y así se aprecia a través de la lectura de su obra, que invita desde los comienzos a caminar junto a una poesía donde la pasión y la belleza se imponen en una arriesgada trayectoria. ■

Las pérdidas halladas

En la muerte de Julio Aumente

Esteban Cueto



El pasado 30 de junio falleció el poeta Julio Aumente en Córdoba, en donde había nacido el año 1924. Julio Aumente perteneció desde su fundación al Grupo Cántico, esa lujosa laguna de poesía esplendorosa —el primer número de la revista se publicó en octubre del 47— en el páramo de la poesía española de aquellos años cuarenta. Y es que, en efecto, cualquiera de los poetas de Cántico —Ricardo Molina, Juan Bernier, Pablo García Baena, Mario López, Julio Aumente, Vicente Núñez y el pintor (poeta y prosista además) Ginés Liébana— representa, por la sensualidad de sus versos, un caso de diferencia sobre las estéticas imperantes en aquel momento. Pero de todos ellos, sin duda, Julio Aumente fue el que llevó a los extremos más radicales los postulados poéticos que caracterizaron el Grupo Cántico y que se sustentan básicamente en un esteticismo barroco aprehendido desde la experiencia disidente tanto vital como cultural.

La trayectoria poética de Julio Aumente se inició en 1955 con *El aire que no vuelve* (número CXXII de la Colección Adonáis). Aquí se anuncian ya tres de los temas de su dedicación como son el tránsito del tiempo, la expresión erótica y la melancolía de la dicción que le concede un tono elegíaco muy peculiar. A este libro le siguió en 1958 *Los silencios*, también en la madrileña Colección Adonáis como número CLX. En este caso el aliento elegíaco se tiñe de una tristeza esencial pues todo se contempla desde la pérdida: «Soledad, dime nombres. / Di palabras que puedan conmover este pétreo / corazón que tú hiciste». Porque la soledad se constituye en la razón de ser desde la incomunicación, la derrota o el desencanto.

Hasta 1978 no publica Julio Aumente la siguiente obra, *Por la pendiente oscura*, en la editorial Renacimiento. Su voz poética ahora se dilata con el tiempo vencido del pasado. El poema se hace aun más narrativo, prendiendo un hálito de estoicismo: «Vivir, morir bajo la luz de otoño, / morir bajo los árboles espesos, / sobre la verde yerba mojada de rocío, / acariciado por el sol de octubre». Tal vez con sólo este libro ya estaría abarcado todo el orbe poético de Julio Aumente, con su geografía sentimental y el tratamiento modélico de los temas literarios.

De 1983 es *La antesala* —número 168 de la colección Visor—, donde se define el Julio Aumente más esteticista y decadente como forma de interpretar un mundo hostil. Es como si todo se mirase desde la «tristeza de unos ojos húmedos de inútil esperanza». Nada de este libro se puede leer sin aclarar su referencia culturalista. El resultado es un poemario sin parangón en la poesía española.

De *los príncipes* es de 1999 —en la editorial Renacimiento— y resulta, en principio, una suerte de coleccionismo de poemas escritos en muy diversas épocas —desde 1946 hasta 1965— que, luego, vendrá a demostrar palmariamente la coherencia de la voz de su autor. De 1993 es *El canto de las arpías* —publicado en Ediciones Libertarias— buena prueba del espíritu exquisito que fue siempre Julio Aumente y de la atracción que en un anciano ejerce la juventud más carnal como moderna actualidad de la vida, acaso con un nítido eco passoliniano no demasiado remoto. En 1995 publica Julio Aumente *Rodolfo el patinador, o el ocaso de los dioses* en la malagueña Colección Llama de Amor Viva. Se trata del relato de una historia de amor contada a partir de la pérdida por la muerte. Cuanto se describe es «perecer bebiendo la belleza total» cual designio de vida. *Las criaturas de la noche* de 1999 —también en edición malagueña, pero ahora como número 19 de la Colección Poesía Circulante— es la insistencia en ese mundo efébo que rutila y, en sí mismo, se desmorona con el paso oscuro de los días. Tal vez el lado canalla de las noches que amanecen en la amarga luz de las despedidas.

Y, por último, *Rollers* es el postrer poemario de Julio Aumente que apareció incluido en la edición de la Poesía Completa que preparó en el año 2004 Luis Antonio de Villena para la Colección Visor como número 539. Es un libro extenso que reincide en los diversos registros poéticos de su autor como son la mordaz ironía, el pesimismo senequista, la atracción por el lujo de las apariencias y la decepción por esos amores de espacios nocturnos que se esfuman aun antes de nacer.

El conjunto de la poesía de Julio Aumente nos muestra la posibilidad de una diferencia en la construcción de un mundo de belleza que caduca en la agonía de su contemplación y en la miseria de su posesión. Poeta de la fugacidad más hiriente, nos deja la estela de un paraíso que ni los sueños pueden conquistar: «Para olvidar un cuerpo/quizá no necesito/sino un cuerpo de sangre,/voz mismo del olvido».

Granada

Contigo estaría
aislado del mundo,
dulce sombra esquiva,
amargo amor mío.

El rumor del agua
se llevó las rosas,
los bosques umbríos
atrás han quedado.

Tejen los cipreses
sus largos caminos;
la verdina cubre
tu paso y el mío.

La mano en el agua
hierte blanca espuma;
junto a las acequias,
sombrios caudales.

La belleza limpia
duele de ser pura;
el filo del aire
nos hiere profundo.

Muere dulcemente
tu mano en la mía;
en mi boca noto
antiguas adelfas.

El amor escapa
a más altas cimas.

Sólo tengo ahora
fugitiva sombra,
calor de un contacto
que queda y aún vive.

...Cuánto vivir juntos,
cuántas muertes juntas
y resurrecciones
para nuevas muertes.

No tiene remedio
lo que se termina.

Sauce vivo y frío,
alma triste mía,
siempre solitaria,
llora tu abandono.

Del libro
El aire que no vuelve (1955)



Egea

Javier

Javier

La voz que regresa para quedarse

Egea



Palabras para Los Sonetos del diente de oro

Pío Alcántara

Y recuerdo también que aquel hidalgo
al supuesto importuno caso hizo
y se inventó los motes y los versos
y los sonetos y los desatinos
con que a la mayor gloria de las letras
glorificó para los que aprendimos
que escribir es ficción, mas no farfolla,
no paja, orgasmo sí, puente tendido
entre dos realidades y una sola
cuartilla blanca que mandó el destino. (*)

(*) Versos del propio Javier Egea extraídos de un largo poema epistolar a un amigo poeta. Aunque aislados de donde pertenecen entiendo que encajan con las palabras que siguen.

El año 1992 comienza con problemas económicos para Javier Egea: Larra vive y la lentitud burocrática hace que se le deba algún recital en el que ha participado, su fundamental fuente de ingresos junto a los derechos de autor, y ya hace dos años que se publicó *Raro de luna* con buenas críticas y regular fortuna en cuanto a ventas. En los meses que siguen su actividad es intensa: envía alguna colaboración que se le solicita para revistas de poesía; participa en la preselección o es jurado de premios; es entrevistado por algún medio de comunicación; y lee, novela sobre todo. Y siente nostalgia del mar. Continúa participando en recitales y su actitud civil es militante y combativa, acudiendo a actos por la insumisión y en apoyo a la huelga general del mes de mayo, entre otros. Comienza a preparar su participación en el futuro recital «*La poesía del tango*» y piensa en esos momentos en que lleva demasiado tiempo sin escribir. ¿Dónde estará la poesía? ¿Pérdida para siempre?, se pregunta. En junio se le encarga la coordinación de la antología «*Confieso que he bebido*», en la que comienza a trabajar, proyecto éste que finalmente no se llevará a cabo. Y continúa leyendo novela, y poesía de la Edad de Oro, historia y alguna biografía. Respecto a sus proyectos editoriales, piensa en la reedición de «*Troppo Mare*» y de «*Paseo de los Tristes*» en Hiperión pero siente nostalgia del trabajo continuado, y un día de junio, contemplando un libro con las páginas en blanco encuadernado en material imitación piel de serpiente y de color rojo, se pregunta cuáles serán los versos que lo pueblen.

La lectura de *Las 1001 noches* hace que le ronde un título, *La noche 602*, una de las noches, en la que Sherezade juega con un relato circular para entretener al Sultán y salvarse de la muerte a la que éste la tiene destinada. Esta idea le ilusiona y de inmediato, otra vez, busca una música, pero con argumento: la encuentra en *Sherezade*, la suite sinfónica op. 35 de Rimsky-Korsakov y se dispone a recobrar la certidumbre poética. Al igual que Korsakov usa en su suite un programa que le sirvió de guía, que consistía en episodios y relatos separados, sin relación entre sí, de *Las Noches de Arabia*, repartidos entre los cuatro movimientos de la suite, Javier crea una historia contada en sonetos utilizando técnicas narrativas y una cierta épica, pero teniendo cada soneto entidad propia por sí mismos. La idea se materializa tras más de dos años de trabajo, en diez sonetos a los que titula *Sonetos del diente de oro*, finalizando el libro el año 1994. Siempre tuvo deseos de escribir un libro de sonetos y ahí lo tenía. Pero lo más interesante es que la experiencia le había gratificado tanto que quiere intentar otros desarrollos con la misma técnica.

La redacción de los sonetos pobló aquel libro con las páginas en blanco que extrajo de una estantería dos años antes y en él anotó toda la arquitectura poética que los construyeron.

La ubicación de los diez sonetos con sus dedicatorias en una carpeta en unión de otras carpetas con el índice *Antología*, *Poemas sueltos*, *Sonetos*, y un cuaderno con algunos inéditos y anotaciones, sugieren que eran el proyecto editorial que cerraría el «ciclo poético» de Javier, con la publicación de una antología o la obra completa tras la reedición de *Paseo de los Tristes* en «Maillot amarillo.»

Los herederos conocieron por azar algunos libros editados por la asociación I&CILE y pensaron que los diez sonetos podrían publicarse en la misma, pues se trataba de ediciones cuidadas de prestigiosos autores, sin ánimo de lucro y con la intención de poner herramientas en manos de los investigadores. Ayudó también el rigor con que era tratado el personaje poético Javier Egea a través de la lectura de *Javier Egea: la búsqueda de una poesía materialista*, de Jairo García Jaramillo, libro que recibió el Primer Premio de Ensayo 2004 de la asociación I&CILE. Finalmente pensaron que la importancia y belleza del cuaderno merecía su divulgación y se entregó para realizar una edición facsímil que es la que se presenta junto a los diez sonetos. ■

(Palabras leídas en nombre de los Herederos de Javier Egea el 20 de mayo de 2006 en la presentación de los Sonetos del diente de oro en el Salón de Plenos de la Diputación de Granada.)

El silencio, las sombras

y Javier Egea

Paula Dvorakova

Se ha dicho que a Javier Egea esa poesía que él levantó contra la soledad, como *un pequeño pueblo en armas*, no pudo salvarlo finalmente de la soledad¹. Y está claro que la poesía, además de ser poesía, es otra cosa. Hasta hace relativamente poco no se ha hablado mucho sobre *Sonetos del diente de oro*, un libro que ha llegado a entenderse como un fracaso y un agotamiento. A Javier Egea lo habíamos visto pasar por distintas etapas, desde una rebeldía juvenil, hasta una profunda ruptura² con el pasado, cuando por fin se convirtió en un poeta diferente, un poeta «otro»³, comprendiendo que la palabra nunca es inocente, que la poesía no es transparente y que siempre es ideológica, situándose en un nuevo horizonte que le permitió concebir la poesía como una práctica ideológica, como un instrumento para interpretar la realidad, y escribir desde el materialismo histórico⁴. Leímos sus reflexiones sobre la soledad y sobre *un amor imposible en un mundo imposible*⁵ y nos llevamos una sorpresa con *Raro de luna*, que para Antonio Jiménez Millán suponía «un cambio de tono respecto a sus libros anteriores», que José Carlos Rosales denominó «un buen broche final para una obra fatalmente inconclusa» y que para Jairo García Jaramillo significa «un cierre total a su escritura y a la escritura en general»⁶. Asimismo, leímos «Me desperté de nuevo» y entonces comprendimos que ya no le quedaban palabras y que ya no encontraba manera de seguir interrogándose a sí mismo, de buscar siempre nuevos caminos y, finalmente, de superar la imposibilidad de hablar⁷. Para poder entender el último proyecto poético de Javier Egea, primero habría que tener en cuenta que no hay nada más fácil y más equivocado que establecer oposiciones binarias como luz/sombras o palabras/silencio, derivadas de un sistema de jerarquías que engaña, tapan-do y/o revelando profundas contradicciones, sin las que ese libro nunca podría existir. *Sonetos del diente de oro* resultan ser su último intento de seguir escribiendo, precisamente *desde dentro* de esta problemática del silencio y las sombras.

«Ahora trato de encontrar otro territorio poético que no haya explorado aún —dice Javier Egea en una entrevista que se le hizo en 1991 a propósito de *Raro de luna*, publicado poco tiempo antes⁸—. Me da la impresión de que la gente se está repitiendo. Creo que hay que buscar en otros lugares». Y afirma que para escribir necesita tener un fondo musical, puesto que entró en la poesía por la música. El 4 de julio de 1992 apuntó en su *cuaderno de trabajo* que esa música en su nuevo libro iba a ser «Sherezade» de Korsakov que desde ese momento va determinando toda la obra, diez sonetos relacionados por un hilo narrativo casi imperceptible. Asimismo, hay un *paisaje de fondo*, un paisaje de pasillos de un hotel, de laberinto, de sueños, niebla y sombras. Como disponemos de ese cuaderno en que Javier Egea iba apuntando detalladamente no solamente la evolución de cada uno de los poemas, sino también todas las ideas surgidas a lo largo del proceso de escritura, podemos ver que todo se construye a partir de esa música y ese paisaje. El cuaderno hasta recoge las dudas del autor sobre el título del libro que transparentan sus reflexiones sobre la obra como tal; y esta evolución del título, tal y como se nos presen-

ta, con todas sus posibles variantes (sonetos argumentales, negros, del sueño, del diente de oro, de la desmemoriada), se convierte en un testimonio que nos ayuda a entender el proceso de construcción del libro.

El día 7 de noviembre de 1992 el poeta apunta una cita de Baudrillard: «Aquí, las cosas han perdido desde hace tiempo su sombra (su sustancia). [...] Esta sombra no gira con el sol, no crece con la noche, no se mueve, no es una franja inexorable. No proviene del claroscuro ni de una dialéctica erudita de la sombra y de la luz». Sin tener en cuenta estas líneas, no hay manera de comprender el paisaje de sombras en el que nos adentramos al abrir *Sonetos del diente de oro*. Es un paisaje de *oscura soledad*, en que *no hay sombra en el espejo*, en que *hay que poner los personajes en situaciones insólitas*, donde la memoria continuamente se enfrenta al tiempo, donde el olvido de la desmemoriada Sherezade se mezcla con las sombras, donde las sombras se convierten en la sustancia de las cosas, y donde *a lo lejos ladran los perros del amor*. Juan Carlos Rodríguez en «Los viles deseos o una poética del claroscuro»⁹ hace un análisis de la dialéctica luz/oscuridad. Tanto él como Javier Egea saben que la oscuridad la llevamos dentro y que la luz es un engaño, que incluso dicha dialéctica es un juego de espejos sin sentido en que los dos elementos se mezclan y se convierten uno en el otro, produciendo contradicciones infinitas. Y lo que intenta Javier Egea es meterse *dentro* de estas contradicciones y escribir *desde* ellas, transformando el propio lenguaje que para él ya no puede existir fuera de las sombras.

Por lo tanto, no creo que su trayectoria poética acabara al escribir *Raro de luna*, puesto que él intentó sin duda alguna ir más allá, y porque nunca fue capaz de dejar de luchar consigo mismo. Hasta que llegó a un punto en que ya no podía seguir, en que ya no existían caminos por donde ir y no había con qué romper. Se quedó sin fuerzas en una huida infinita que caracterizaba su poesía desde el principio hasta el final y que no pudo terminar sino en un proyecto imposible e inacabado. Casi parece que no fue un





Egea
Javier

.../...

fracaso, sino un final lógico y previsible. Ya sabemos que el libro acabó inédito y que a Javier Egea no le quedaban palabras. Tal vez estaba demasiado vinculado a *La otra sentimentalidad* y después de que el grupo se disolviese y cada uno se fuera por su camino, a él, que siempre quiso ser poeta de la calle¹⁰, lo venció la soledad y un mundo en que el porvenir tarda demasiado. Lo único que hace falta añadir es que deberíamos tener cuidado y no confundir, como se ha hecho tantas veces, lo que es una trayectoria poética con una biografía personal.

Por desgracia, en torno a esta edición de *Sonetos del diente de oro* ha surgido una polémica triste e innecesaria que nos ha obligado a ver que vivimos en un mundo extraño, en que si bien por una parte se están haciendo análisis equivocados, por otra, la manera de oponerse a ellas se ha vuelto demasiado abstracta y oscura, un mundo en que ya ni siquiera nos decimos directamente lo que pensamos, sino que tenemos que recurrir a periódicos, un mundo en que los argumentos se han convertido en insultos, en que se ha hecho imposible recordar el pasado porque la memoria pierde en confrontación con el tiempo y nos engaña (igual que Sherezade ha olvidado los cuentos mirando el reloj y escuchando el sonido de la campana), porque el pasado se ha convertido en mito¹¹, porque el mito no permite que exista historia, porque sin historia no hay recuerdos. Lo que no sé es si esa polémica ha sido inevitable, pero si hemos aprendido algo con ella, es que *silenciar* también significa *no escuchar* al otro cuando está hablando. Por Javier Egea no se ha podido hacer más que editar su último libro, junto a un cuaderno de trabajo y tal vez a un prólogo. Porque la poesía o dice o no dice. Y Javier Egea sigue *diciendo* a través del silencio. En un principio aquí hubo un intento de dejar hablar a un poeta que se había quedado sin palabras y está claro que si seguimos así, es que no lo hemos conseguido. Parece que ya hemos cruzado el límite de lo absurdo. No acabo de comprender por qué y en qué momento aquel propósito inicial se nos olvidó. ■

Notas

- 1 Ángeles Mora, «Una historia imposible de contar», Peregrina (ed.), *Por eso fui cazador* (A la memoria de Javier Egea), Diputación de Granada, Col. Maillot Amarillo, 2004, pp. 41-44 [43].
- 2 Aunque lo que hay que destacar es que una ruptura nunca puede ser total. Ver Juan Carlos Rodríguez, *Dichos y escritos* (Sobre «La otra sentimentalidad y otros textos fechados de poética»), Madrid, Ed. Hiperión, 1999, p. 137.
- 3 Juan Carlos Rodríguez, «Como si os contara una historia», *ibid.*, p. 155.
- 4 Cfr. Louis Althusser, «Carta a Michel Simon, 14 de mayo de 1965», Luis Althusser et al., *Polémica sobre marxismo y humanismo*, México, Ed. Siglo XXI, 1968, p.194, donde se plantea que la gran obra de arte actúa en la ideología y al mismo tiempo se separa de ella. Ver también Juan Carlos Rodríguez, «El yo y las perplejidades del compromiso», *Ínsula*, 671-672 (noviembre-diciembre 2002): 53-56.
- 5 Juan Carlos Rodríguez, «Favorable. Informe. Paseo de los tristes. Poemas», *El fingidor*, 6 (noviembre-diciembre 1999): 14.
- 6 Antonio Jiménez Millán, «Cruzar la soledad para escapar de casa», Javier Egea, *Raro de luna*, Madrid, Ed. Hiperión, 1990, p. 12; José Carlos Rosales, «Raro de luna», *El fingidor*, 6 (noviembre-diciembre 1999): 15; Jairo García Jaramillo, Javier Egea: *La búsqueda de una poesía materialista*, Granada, I&CILE Ediciones, 2005, p. 83.
- 7 Cfr. Juan Carlos Rodríguez, «El hombre que no quiso ser jueves», *Por eso fui cazador*, edic. cit., pp. 17-20.
- 8 J. Vellido, «Javier Egea, versos en un pentagrama (Entrevista)», *Ideal*, 8 de marzo de 1991, p. 33.
- 9 Juan Carlos Rodríguez, «Los viles deseos o una poética del claroscuro (En torno a la poesía de Javier Egea: *Raro de luna* y *Los sonetos del diente de oro*)», *Dichos y escritos*, edic. cit., pp. 157-165.
- 10 Cfr. J. Vellido, op. cit.
- 11 Cfr. Roland Barthes, «El mito, hoy», *Mitologías*, México, Ed. Siglo XXI, 1991; J. A. Pérez Tapias, «Filosofía y mito. El nacimiento de la filosofía como emergencia de la razón crítica», *Filosofía y crítica de la cultura*, Madrid, Ed. Trotta, 2000, pp.29-44.

Sobre las soledades de Javier Egea

Juan Antonio Hernández García

Pero está bien así:
¿No es peor destino
ser el Poeta Nacional
a quien saludan todos en la calle?

José Emilio Pacheco

1.— Se ha constituido en un *topos* reiterativo el establecer como una de las claves básicas de la escritura poética de Javier Egea la noción de *soledad*, y calificamos así al término ya que la práctica totalidad de análisis sobre su obra se articula sobre unos presupuestos desde el psicologismo explicativo o desde el biografismo anecdótico¹, que han dado lugar a una serie de lecturas erróneas, eternistas, ahistóricas e idealistas².

Para romper este círculo biografista (que arrastra una serie de cadenas mitológicas) considero necesario establecer dos hipótesis previas: A) sólo anclando el proyecto poético de Javier Egea en su determinada coyuntura histó-



rica, política e ideológica podemos iniciar un estudio radical de ésta, la historia individual no existe; y B) sólo destruyendo la falsa lógica de la creencia de Javier Egea en el poder del poeta podemos desembocar en la plenitud de su escritura: la creencia en la *potencia* de la poesía como arma ideológico-política; la subjetividad poética es un *constructo*.

De ahí que, en los años previos a la producción de este libro, su escritura poética sufriera una serie de quiebras, tal como atisbó, para el núcleo de «la otra sentimentalidad», A. Soria Olmedo: «Otra cosa es que cada uno de los tres firmantes del texto de 1983 haya seguido una trayectoria propia y haya mantenido una relación específica con el clima de la primera mitad de la década: a Javier Egea, la defensa del carácter rupturista y revolucionario del proyecto le provocó el silencio en los últimos años, Álvaro Salvador siguió abierto a su simpatía por la vanguardia y ha mostrado su desacuerdo con que los presupuestos originales de «la otra sentimentalidad» se diluyan en propuestas más amplias, como en su opinión ha hecho Luis García Montero. Este último, en efecto [...] ha ido reajustando sus poéticas en prueba de coherencia interna³».

Efectivamente, el nuevo ciclo del capitalismo, el de «los felices años 90», produce nuevas fórmulas de gestión, explotación y producción de subjetividades⁴. Formas y fórmulas que se aplicarán a la producción de la reproducción ideológica en el espacio literario, y más concretamente en el poético con la transformación de sus «circuitos de consagración»⁵ (P. Bourdieu): modos y centros de publicación y producción poética, premios, instituciones públicas, publicaciones periódicas, etc. que, en un duelo *ensordecidor*, dará lugar a una nueva línea hegemónica, no generacional, ideológica, catalogada por Á. Salvador de: «*poesía en la socialdemocracia*» inserta en/por «la recepción de esos ‘discursos poéticos normalizados’, que se han abierto paso en los últimos quince años hasta convertirse en ‘norma’ hegemónica, tiene mucho que ver con la aparición de ciertos grupos sociales emergentes, nuevas clases medias consolidadas al amparo de la política socialista, que han demandado la producción y el consumo de una cultura, así mismo, ‘media’, digerible, ...»⁶.

En esta línea, que conlleva la expulsión del/por el mercado literario del discurso establecido frente a la nor-

ma dominante y el *silencio* sobre su producción, se situarían dos afirmaciones básicas para continuar el análisis de la última escritura de Javier Egea y acercarnos a un estudio *no* esencialista de su soledad, que a continuación transcribimos: «No es que no tuviera nada que decir. Es que la famosa *República literaria* ya no admitía ninguna poesía pública que no fuera la de la banalidad (técnica y lingüística) de aquel subjetivismo pequeño-burgués que él había abandonado en sus comienzos» (J. C. Rodríguez) y «La imposibilidad de seguir diciendo ante la norma poética instituida, los callejones sin salida a los que abocaba continuar instalado en la ruptura» (M. A. García)⁷.

Porque: la *soledad* no se articula sólo subjetiva, individual; sino —y es lo que aquí hemos intentado señalar vagamente— más aun: de una producción poética y de un proyecto vital que se constituyen en una coyuntura concreta y en una formación determinada dentro de unas relaciones ideológicas de poder y explotación⁸.

«Los hombres de negocios leen más a fondo que los bibliófilos. Conocen muy bien los inconvenientes que pueden surgir de una lectura apresurada»

Bertolt Brecht

2.— Y, sin embargo, su «silencio» público será el retorno a las formas métricas y a su maestría técnica de su primera publicación (*Serena luz del viento*), pero con una escritura que acumula el arrastre de todas las rupturas y giros que en sus diversos libros se han ido sucediendo y una práctica ajena a los ejercicios de autocomplacencia que se generalizan, en el mercado poético, en el tiempo de su escritura (años 1992 a 1994)⁹.

Con unos sonetos que, manteniendo una estructura normativa (en alejandrinos, y con rimas abrazadas en los cuartetos [1 a 8: ABBA ABBA / 9 y 10: ABBA CDDC] y un mayor número de variantes en los tercetos [1 a 6 y 8: CDE CDE / 7: CCD EED / 9 y 10: EFG EFG]); en cambio se estructuran en torno a una continuidad de encabalgamientos que, junto a pausas bruscas mediante la puntuación, dan el tono «narrativo» al conjunto; y, a su vez, esta linealidad se contrapone, en alguno de los sonetos, con dicotomías, mediante un ejercicio de extrañamiento, a través de los hemistiquios del verso. La suma de estos recursos dará lugar a una mantenida tensión entre forma/contenido que ejerce como material básico para *lo onírico*.

La estructura del conjunto, si aceptamos la hipótesis inicial del autor (véase el *Cuaderno de trabajo*)¹⁰, se realiza mediante «una especie de poema alegórico» [4.7.92], pero mediante una *formación alegórica* (personajes/nombres/sombras) en hueco¹¹ articulada en torno a imágenes y símbolos oníricos acumulados en forma de «puzzle» [10.8.93] o «montaje» (W. Benjamin), de ahí la multiplicación de sentidos y lo difuso de los significados [«dispersión organizada», 4.7.92].

Una acumulación onírica, en esa *formación alegórica* de conjunto, como búsqueda e intento de desvelar la significancia social de la producción de las relaciones sociales con una serie de signos básicos: a) la indecisión para elegir el título del conjunto de sonetos [27.7 a 31.7.92: argumentales/negros/del sueño/del diente de oro]; b) la dialéctica oscuridad/Oscuridad que destruye cualquier posibilidad de identificación de la «noche» («de verano») con lo místico o lo vampírico, y sí con lo oscuro del caos de la mercancía (*lo otro*); c) la *intriga* como motor de desarrollo de la narración y producida como efecto histórico; y d) la «luz intermitente» que «oscila», «brilla» y «destella» :

y le pone delante de los ojos la oscura
soledad del espejo que guarda en la manga.

Y con una anotación impecable e implacable [27.7.94], en la que se evidencia y reduplica, sobre el trabajo terminado, la relación consciente/inconsciente en el interior mis-
.../...





Egea

Javier

.../...

mo de la dialéctica otredad/no-otredad (J.C.Rodríguez) en la que se articula la imposibilidad de la búsqueda y encuentro del yo en el otro, de la *imposibilidad* de lo colectivo¹², en tanto fundamento del *deseo* no-realizado, de la explotación cotidiana y de la *soledad* de la mercancía (del sujeto), en tanto matriz de este poemario *sin límite*. O ese mismo cruce de lo consciente con el fulgor que deslumbra, en el primer cuarteto del Soneto 8, y la denuncia de ese falso dilema del azar (vital) y la necesidad (histórica):

Al fin todos se fueron. Encima de la mesa
los restos de una timba de siglos invernales,
de noches sin piedad. Cuatro cartas iguales
aún brillan en las manos de la joven princesa

y 3.— Para finalizar nos aproximaremos a esta tercera soledad que acompaña, en extraña lógica, a las dos anteriores (la *coyuntural* y la *escritural*), y que podríamos calificar de la soledad de *lo invisible*. Y es que los hechos son testarudos, situados, como estamos, en el juego de *hacer* poetas (y no versos): el nombre en el mercado. Puesto que lo que a continuación se relata es sólo un *síntoma* más.

El «periódico independiente de la mañana» (*El País*)¹³ unos cinco meses antes de la publicación de este libro, *Sonetos del diente de oro*, consideró oportuno y de interés para sus lectores dar noticia de la existencia de «El libro desconocido de Javier Egea» [*El País. Andalucía*, 12 diciembre 2005, pág. 11] a página completa, aunque con un contenido errático en su exposición y contradictorio en su argumentación. Bien, perfecto hasta aquí.

A continuación, en abril de 2006, al fin se publica el libro que nos cita y, por *arte de birlibirloque*, ya no es de ningún interés, según el criterio del periódico o de sus corresponsales en Granada, dar noticia de esta, sí, publicación de un libro «desconocido» e «inédito» de Javier Egea.

Mediante esta secuencia, de nuevo, nos encontramos con una de las variantes de la producción de desconocimiento al establecerse como eje de la noticia la dialéctica visible / invisible (que da lugar al oscurecimiento y puesta en desvalor a la obra poética de Javier Egea); y tal como señaló L. Althusser de modo acertado:

«Una relación invisible es necesaria entre el campo de lo visible y el campo de lo invisible, una relación que define la necesidad del campo oscuro de lo invisible, necesario, en efecto, para la estructura del campo visible.» ■

Notas

1 Cf. como modelo de este tipo de análisis el falseador y rencoroso artículo de Benjamín Prado, «Todo lo que digo cuando digo Javier Egea», en Egea, Javier, *Contra la soledad*, Barcelona: DVD Eds., 2002, págs. 150-152.

2 Cf. Díaz de Castro, F. (ed.), *La otra sentimentalidad*. Estudio y Antología, Sevilla: Fund. J.M. Lara, 2003. Frente a esto vid. García Jaramillo, J., *Javier Egea: la búsqueda de una poesía materialista*, Granada: Asociación I&CILE, 2005, y la reseña a este libro por M. Ángel García (Quimera, 269-270 [abril 2006]:110-112).

3 Cf. Soria Olmedo, A., *Literatura en Granada (1898-1998)*.II. *Poesía*, Granada: Diputación Provincial, 2000, pág. 125. Indudablemente el texto citado plantea más interrogantes que respuestas, ya que la utilización de términos es demasiado lábil, como por ejemplo: «silencio», «diluyan» o «reajustando».

4 Cfr. Eagleton, T., *Las ilusiones del posmodernismo*, Buenos Aires: Paidós, 1997; Norris, C., *Teoría crítica*, Madrid: Ed. Cátedra, 1997 y Negri, T., *Fin de siglo*, Barcelona, Paidós, 1992.

5 Vid. Pueyo Dolader, O., «La crítica de la recepción: la poesía de la experiencia», Riff-Raff, 30 (invierno 2006): 7-21.

6 Cf. Salvador, Á., *Letra pequeña*, Granada, Cuadernos del vigía, 2003, pp. 227-228. Puede consultarse también: Colectivo Alicia bajo cero, *Poesía y Poder*, Valencia: Eds. Bajo Cero/UEPV, 1996.

7 Cf. Rodríguez, J.C., «El hombre que no quiso ser jueves», Ideal, 1 agosto 1999; ahora recogido en Peregrina, E. (ed.) *Por eso fui cazador* (A la memoria de Javier Egea), Granada: Diputación Provincial, 2004, pp. 17-20; y M.Á.García, art. cit., p. 111. Esta última imagen espacial arrastra, al menos, una pregunta: ¿se trataría de «callejones sin salida» o de calles de dirección única?

8 Cfr. Althusser, L., *Solitude de Machiavel et autres textes*, París: PUF, 1983, y Zizek, A. *propósito de Lenin. Política y subjetividad en el capitalismo tardío*, Buenos Aires: Atuel, 2004.

9 Cf. García Jaramillo, J., op. cit., pp. 73-85, y las referencias bibliográficas ahí citadas.

10 Vid. la edición de estos Sonetos realizada por J. A. Fortes (Granada: I&CILE/loslibrosde octubre, 2006. 160 págs), y especialmente las «Notas a la edición para una historia textual de éstos», pp. XXIII-XXVII. La transcripción del Cuaderno de trabajo, realizada por Pío Alcántara, ocupa las pp. 89-126.

11 Para la «alegoría» cf. Rodríguez, J.C., *Lorca y el sentido*, Madrid: Ed. Akal, 1994 [pp. 85-97]; Bürger, P., *Teoría de la vanguardia*, Barcelona: Eds. Península, 1997 [pp. 130-149], y Benjamin, W., *Obras. Libro I/Vol. 1*, Madrid: Abada Eds., 2006 [pp. 375-436].

12 Cf. Althusser, L., *Escritos sobre psicoanálisis. Freud y Lacan*, México DF: Siglo XXI Eds., 1996.

13 Para un acercamiento a este periódico, junto con otros estudios de G. Imbert, etc., puede leerse con provecho: Vélez, Julio, *La poesía española según 'El País'* (1978-1983), Madrid: Ed. Orígenes, 1984, y García Viñó, M., *El País: la cultura como negocio*, Tafalla: Txalaparta, 2006.



Javier Algarra

Me quedo solo, pero no me vendo

Razones para editar la obra
de Javier Egea

José Antonio Fortes

Los poderes de clase, mediante los aparatos y los funcionarios ideológicos, hasta hoy mismo han impuesto un silencio y han borrado (¡como si nunca hubiera existido!) todo cuanto cuestionaba o desencuadraba su discurso, su versión oficial de los hechos históricos. No importaba el coste, ni tampoco las horas de trabajo explotadas con tal de obtener el beneficio o la ganancia, la acumulación de plusvalías (no sólo ideológicas) extraídas del servicio del funcionariado e intelectualismo orgánico puesto en bloque manos a la obra de falsear, forzar y ocultar la historia, propagar su oficialismo y establecer al fin cuantos principios o dogmas, engaños o muertes hubieran menester para defensa, exaltación y continuidad de la dominancia clasista del capitalismo.

Esto, en la territorialidad nacional capitalista de España, se comienza en torno a la coyuntura histórico social de 1917, con la fuerte torsión de una fantasmal «generación del 98» y su variante interna o «modernismo», y llega a su punto álgido e irreversible del proceso (que en estricto se ha llamado de fascistización) con la victoria del fascismo en la guerra de clases del 36/39, en torno a la coyuntura de 1945, cuando el fascismo de Estado en su derrota política hubo de pasar a su fase de socialización, esto es, de ideologización o expansión social de la ideología fascista en España. En esta coyuntura, y no en otra, se elaboran cuantos saberes se hacen pasar todavía hoy por únicos y fundamentales del conocimiento, ya de la historia ya de la literatura, por aún decirlo con las razones que importan a nuestro asunto. Así por ejemplo, está el señuelo del generacionalismo aplicado contra *la realidad intelectual 1900* escamoteada bajo el noventaiochismo y derivados, o aplicado con más furia aun si cabe contra *la modernidad republicana* de las coyunturas 1923/31/36, en donde sólo se encontrará la fantasmagoría de los llamados *señoritos de la literatura*, vulgarmente socializados como «generación o grupo del 27» y su gran estrella supernova, es decir, nuestro poetísimo Federico García Lorca y su irresistible ascensión al martirologio o a la mitología, gracias a la ceguera empecinada de un Rafael Alberti ignorante supino de cuanto constituyera en la materialidad práctica (escritural e histórica) un intelectualismo o aun una literatura marxista o si se quiere proletaria. Intencionada confusión contra la que ya nos advertía don Antonio Machado en abril del 37, pues sin duda «el pueblo que Federico amaba y cuyas canciones recogía no era precisamente el que canta la Internacional», que «Lorca era políticamente inocuo», etc.

En este sórdido laboratorio del 45, tan poderosos se consideraban los intelectuales del crimen e ideólogos de la contrarrevolución y del terrorismo de Estado, que no sólo legitimaron el propio servicio de clase que cumplían, no sólo abrieron un bello, limpio y esplendoroso agujero negro en el centro mismo de su trabajo por donde no quedara ni huella o sombra de duda sobre la inexistencia del fascismo en España, sino que de principio establecieron un sólido dominio ideológico de clase como nunca hasta ahora en la historia de la dominancia burguesa, tan eficaz como capaz de perpetuarse hasta hoy día (que vivi-



mos en un régimen político social de fascismo democrático).

Situaciones claves en esta perpetuación que señalo se produjeron en los conflictos del 56/59, en los reajustes del 68/69, o en las convulsiones del 75/77 que llevan directamente a las trampas y traiciones que conforman una falsa «transición de la Dictadura a la Democracia», hasta octubre del 82 con el usufructo del aparato de Estado por parte de la fracción socialdemócrata de los mismos poderes de clase. Se perpetuaron en el dominio los materiales de la ideología fun-

damental (esto es, el idealismo; o en estricto, el idealismo espiritualista, que se reajusta como socialidealismo a partir del 68 hasta hoy) y se actualizaron los aparatos (por eficacia y tecnicismo), junto al obligado recambio biológico del funcionariado (político, social, ideológico). Sólo que en la última situación y para el control definitivo del proceso, se hubo de dar entrada a escena o ponerse en juego elementos extremos o al límite e incluso contrarios, radicalmente contrarios a los objetivos e intereses del régimen o sistema de producción capitalista en España y su perpetuación. Quiero decir, entraron en baza o se pusieron al brete elementos marxistas, el marxismo; y no en la base de la militancia sino en la dirección, en los cuadros dirigentes, los jefes en bloque (PSOE, PCE) sin embargo decidieron la alta traición, el más vil boicoteo, el entreguismo, el suicidio o la muerte del pensamiento y la acción marxistas.

De aquella situación última y de esta derrota hay que hablar ahora. Y hablar con razones, no con opiniones; con hechos, no con mitologías. Ahora y desde ahora en adelante. Hay que hablar, porque está abierta esta historia y en ella estamos todos implicados. Porque se trata de la recuperación de la memoria más reciente e inmediata, en la que los cadáveres siguen intactos y los responsables «vivos» de los acontecimientos siguen emitiendo sus partes de guerra y victoria, sus boletines o versiones partidistas y tendenciosas, ese fantasmagórico oficialismo por el que obtienen dinero, prestigio y fama, que les nimba pero que sin embargo no sublima la violencia que ejercieron y aun hoy ejercen en su irresistible ascensión a los más altos cargos de la jerarquía del funcionariado orgánico del capitalismo salvaje o «capitalismo real».

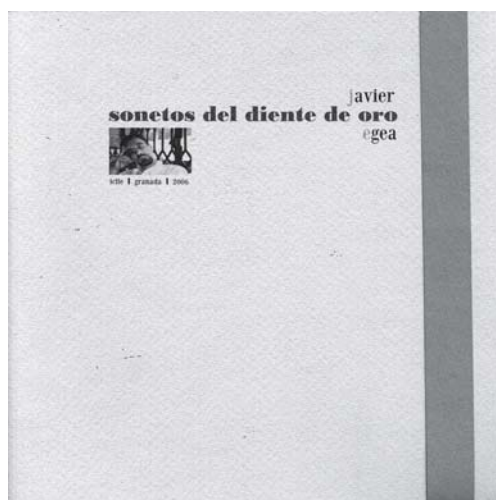
Hay que hablar de cuanto se oculta y cayó destruido en toda aquella historia nuestra, abierta todavía hoy, desarrollada en España, con capitalidad en Granada. Hablar del marxismo vencido, traicionado, y de su práctica en un proyecto intelectual de pensamiento materialista, de literatura y de poesía materialistas, marxistas. Hablar de lo que se hizo de todo aquello, de qué se hicieron. Dónde, en qué se quedaron. Qué poemas, qué libros. Quiénes, qué escritores, qué poetas, qué intelectuales. Qué aparatos, desde qué posiciones o en qué lugares. Qué hubo, cuáles batallas perdidas. Qué victorias, cuántas traiciones. Por qué ninguna derrota.

No hay otra opción. Contra el olvido y el silencio impuestos, contra la sumisión y las soledades que el desconocimiento produce, hay que saber, hay que pensar las razones históricas e intelectuales, personales y colectivas, por las que escribir *me quedo solo, pero no me vendo. Me quedo solo, pero no me vendo*, uno de tantos versos ineludibles, imborrables de Javier Egea, ese poeta lúcido cuyo suicidio atraviesa nuestra historia, cuya precisa poesía denuncia y acusa directa-

.../...



Javier Egea



.../...

mente el servicio de clase que cumplen los traidores o los que legitiman hoy más todavía o se encuadran en prietas las filas de los funcionarios ideológicos (los FICs) del capital en España.

Hay que leer (saber, conocer, pensar) a Javier Egea, poeta necesario, cuyas *OBRAS* hemos empezado a publicar en la *AI&CILE* (Asociación para la Investigación y Crítica de la Ideología Literaria en España), en *Los Libros de Octubre*, en la colección *Messidor*, en la serie mayor *L'affiche rouge*. La edición de las *OBRAS* estará a mi cuidado. En la línea rigurosa que hemos abierto con los *SONETOS DEL DIENTE DE ORO*, puesto en circulación el pasado mayo de 2006. A partir de ahora cada comienzo de curso publicamos un libro, según una secuencia que alterna los poemarios conocidos de Javier Egea con otros inéditos, y todos precedidos de unas «Palabras Previas» mías (para situar en nuestra historia intelectual el trabajo y la práctica poética, las propuestas, los proyectos y los fracasos, las soledades y la imposible derrota de Javier Egea) y unas notas finales a cada texto, con «Prólogos» de autores reconocidos y conocedores de su poesía en los libros ya con edición hecha y agotada. En una relación de *OBRAS* que, en primera instancia, quedaría así:

Sonetos del diente de Oro / Raro de luna / Versos de la trastienda / Serena luz del viento / Poemas sueltos. Poemas inéditos / A boca de parir / Relatos / Troppo Mare / Epistolario / El viajero. Argentina 78 / Diarios / Paseo de los tristes. ■

Los puzles del Yo

Fidel Villar Ribot

El poeta no siempre tiene que hablar de sí mismo. Ya sabemos que la tradición cultural consagró la identidad inextricable del Yo personal y el Yo poético sobre todo desde el momento en que se le reconocía el deber de Autoridad al autor. Y, se mire por donde se mire, esto es una forma de instauración del Poder, de alargar el oscuro y pungente hilo que trama la preservación de unos modos de imposición. Por eso, al autor se le obliga a explicarse desde la vacuidad de una hermenéutica por completo inútil para la propia obra literaria.

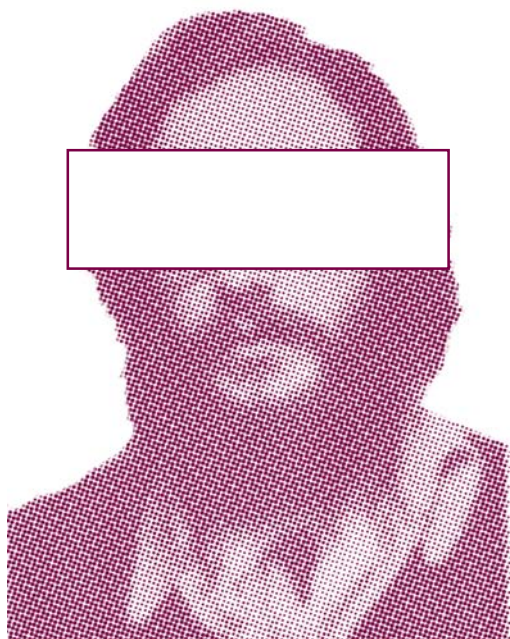
Pero esta concepción desde Mallarmé ya no es así: el objeto literario no tiene que coincidir con el sujeto. A partir de entonces no sólo el lenguaje cobra el valor de su expresión sino que también ese mismo lenguaje presenta la capacidad de ya sea ocultar el Yo personal del que escribe como de crear otro Yo diferente que abre una perspectiva de dicción distinta. Para decirlo con Foucault «se sabía desde Mallarmé que la palabra es la inexistencia manifiesta de aquello que designa; ahora se sabe que el ser del lenguaje es la visible desaparición de aquél que habla».

Así pues, la poesía goza de la posibilidad de crear el discurso de otro Yo. En principio, consiste en un ejercicio de libertad —jacto revolucionario!— en el que el compromiso del autor radica en reconocer que la literatura es un acto ideológico del lenguaje.

Tal fue siempre la postura de Javier Egea. Porque el gran acontecimiento que ocurre en su poesía no es otro que el descubrimiento de un Yo Lírico particular que es quien elabora el poemario. No es tanto una operación de interiorización —lo que estaría condenado a una visión parcial y cargada de prejuicios— como sí una elaboración minuciosa de una externalidad en la que el sujeto personal se halla a la debida distancia para impedir que interfiera una carga sentimental espuria.

Siendo entonces así, Javier Egea crea un Yo Lírico concreto en cada libro, sobre todo a partir de *Troppo mare* (1984) y *Paseo de los Tristes* (1982). Es como si se dijera que cada libro realiza el mapa de un personaje en cuya geografía hay que indagar con cuidada atención, y que el conjunto de ellos conforma el maravilloso y único atlas que es Javier Egea. Se trata de habitar el mundo —el territorio de la palabra— de protagonistas que cuentan una historia sinceramente y nunca sin apelar al socorrido fielato de la tercera persona. O, por propia boca de Javier Egea, es considerar que la poesía es ese «pequeño pueblo en armas contra la soledad». También es una forma de cuestionar la sacralización de las estructuras de la sociedad burguesa: la realidad nunca es planteada como una unidad ontológica sino que se aprehende desde su fragmentación. De ahí que el abordaje del Yo Lírico sea por entero dialéctico. Lo que vale de ese Yo Lírico no es su individualismo sino su desarrollo en un marco histórico que se verifica tanto en la ficción que se narra como en su contextualización.

En Javier Egea ese Yo Lírico que asume la autoría es una premeditada construcción. Y en esa intencionalidad residen además las categorías lógicas e inconscientes que hacen traba-



jar las imágenes literarias que con tanta fortuna pone sobre el papel su poesía. Pero no nos engañemos: ningún Yo Lírico de los contruídos por Javier Egea es un problema de identidad: no busca ni un usurpador ni un impostor. (Cuando se habla aquí de Yo Lírico no hay que confundirlo con el heterónimo pessoano ya que en Javier Egea hay una constante unidad ideológica que no prescinde del debate e incluso del litigio.) Las arquitecturas del Yo Lírico no son nunca la urdimbre de una Otredad. No, no es a un otro al que se persigue y se busca con el encono de una ocultación. Si en todo ello hay algún posible Otro, ése no es sino el lector —cómplice imprescindible!— que ya sabemos que en Javier Egea es «hipócrita lector, hermano, camarada». Confabulación desde la utopía de aquello que es sueño y luego se transforma en pérdida: «mira tanta ceniza/como una herencia gris entre las manos,/ mira sangre o asombro tu corazón y el mío tiritando/sobre el extraño hedor de las palabras muertas». Y si las palabras están muertas, sobadas por un abuso alevoso, ¿será entonces escribir un ejercicio más del fracaso? A veces la respuesta es contundente: «Hoy es preciso un alto en la derrota».

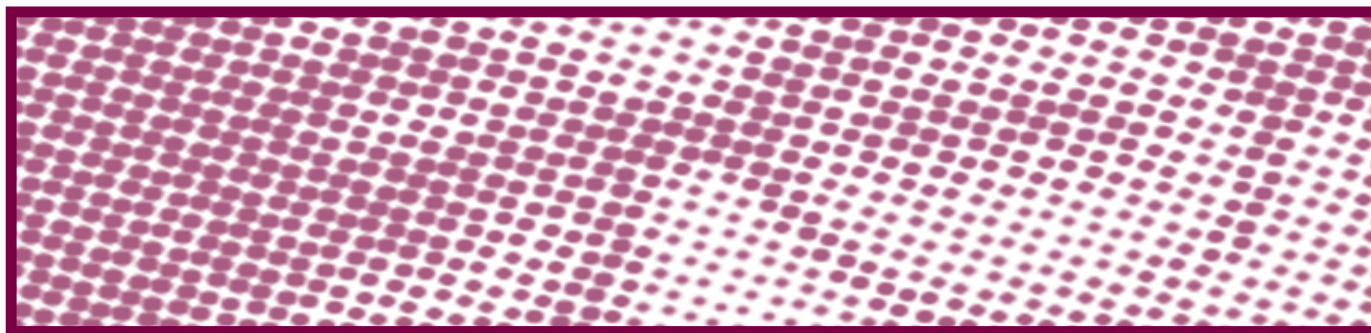
Cada Yo Lírico presenta una espacialidad y una temporalidad que, en su trasfondo, siempre estarán casi secretamente unidos por la música: el Requiem de Fauré para el *Paseo de los Tristes* o la suite Sherezade de Korsakov para *Sonetos del diente de oro* por ejemplo. Músicas tutelares para un silencio cósmico y una soledad herida. Pero espacio y tiempo son en la poesía de Javier Egea realidades objetivas, básicamente sustancializadoras y después desarrolladas con primor en cada una de las secuencias del discurso.

El ser esencial de ese Yo Lírico es el tiempo y por eso cada uno de ellos se pone en práctica por medio de metá-

foras relacionadas con el viaje: el Yo Lírico es un paseante de la melancolía desde el triunfo y la derrota: «Lo que pueda contaros/es todo lo que sé desde el dolor/y eso nunca se inventa». Y todo ello entre el caminante de Machado y el *flâneur* de Baudelaire. ¿El «huésped de las nieblas» becqueriano? El reconocimiento de la metáfora del caminante es crucial en la poesía de Javier Egea ya que en la necesidad de partir se está reconociendo el llegar —¿el destino de la Historia?: «Las historias se cuentan una vez y se pierden»— porque en el vivir mismo está el morir. He aquí el elemento trágico de tal planteamiento: saludar siempre es despedirse porque la vida es un viaje del que jamás se vuelve.

El oficio de ese Yo Lírico se efectúa en una imaginería que se soporta en una metaforización tanto consciente como surreal. El primer aspecto halla su base en el amplio y profundo conocimiento que tuvo Javier Egea de la tradición de la poesía. Pero es en ese segundo aspecto donde destaca muy personalmente la poesía de Javier Egea ya que significa la superación de la inmediatez conceptual —el abstracto romántico— en aras de una plasmación de enorme potencia —véase *Raro de luna*— que se coloca más allá de los paradigmas conocidos, impregnado ya por un inconsciente ideológico.

Pues bien, todo lo dicho tiene su punto culminante de una manera sencillamente magistral en el Yo Lírico de ese magistral proyecto de poemario que es *Sonetos del diente de oro* en el que con tan sólo diez sonetos se nos configura ya un mundo esbozado a la perfección desde el compromiso y la literatura. Y con él acaso se cumple la penúltima pieza del puzzle —facetas de un ser sin existir a no ser en la palabra— con el que quiso jugar Javier Egea. ¡Maldito pasatiempo! ■



Pequeño pueblo en armas

contra la soledad

Juan J. León

Acabo de llegar de la Isleta del Moro, pequeña aldea varada en la Bahía de los Genoveses, entre el mar y el desierto almerienses, donde Javier Egea —de *cognomen* Quisquete— escribió *Troppo mare*, obra considerada por él como el principio de su carrera literaria. Javier Egea repudió sus dos primeros libros por considerarlos su prehistoria poética, ajenos a sus convicciones políticas y estéticas, es decir, por no reproducir su ideología marxista con una forma de expresión poética adecuada a su época histórica; sin embargo, su estilo ya estaba formado en *A boca de parir*, su obra precedente.

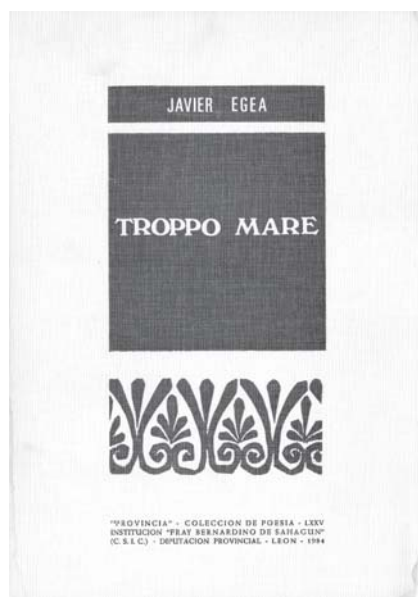
La primera edición de *Troppo mare* se hizo en 1984, algunos años después de haber sido escrito. Durante este tiempo, los poemas de *Troppo mare* trasnocharon arrebujados en una carpeta de cartón de color tejado antiguo que aguantaba todas las lluvias alcohólicas de todas las tabernas y numerosos bares.

Se han empeñado algunos en señalar en *Troppo mare* una unidad de contenido, una narración o historia de principio a fin, sin embargo, en esta obra sólo hay unidad en el estilo puesto que consta de cinco poemas extensos y una *Coda*, de asuntos independientes como veremos.

.../...



Javier Egea



La primera composición de *Troppo mare* da nombre al libro y expresa el enfrentamiento del poeta con la Naturaleza a la que percibe rara en cuanto ajena a la derrota, decadencia y muerte que se extiende al paso de una tormenta. El mar, origen de la vida, existe y persiste también indiferente a la muerte que representa la orilla. Al otro lado, el desierto que evoca en el poeta la ausencia de alguien, que es su interlocutor, y la previsión de la tormenta destructora: La Nube. Después se describen los efectos catastróficos de la lluvia torrencial, se plantea un paralelismo con el estado anímico del autor y termina el poema con el regreso de la calma que deja al descubierto un paisaje arruinado y deshabitado.

El segundo poema se llama *Rosetta*, en clara alusión a la piedra descubierta por Champollion que permitió descifrar la escritura jeroglífica egipcia. En esta composición, el poeta recuerda cuando el amor lo evadía de la realidad sumiéndolo en un «*Agosto feliz*».

Más he aquí, de pronto, que vinieron / los cuchillos
del miedo a desnudar el frío, / a pretender herrum-
bres y cenizas, / y espadas, / grupas, / lejos, /
partiendo en dos la tarde.¹

La violencia destructora arruina la relación amorosa y sólo deja escombros, residuos arqueológicos indescifrables. El poema titulado *Rosetta* termina con la reflexión sobre la posibilidad del sentimiento amoroso entre escombros, derribos y fracasos.

La tercera composición de *Troppo mare* se llama *El viajero* y es una elegía a Miguel del Pino que se mató arrojándose a las vías del tren a su paso por la vega granadina. El poema comienza con la expresión de la angustia existencial de un ciudadano que escapa furtivamente de la ciudad, asfixiante presidio, para «*abrir la brecha, / cruzar las líneas, / romper el cerco*».² En la segunda parte del poema, el autor abandona la tercera persona para acercarse a la situación anímica del camarada suicida hasta hacerla suya exponiéndola en primera persona. En la tercera parte, Javier Egea vuelve a distanciarse utilizando de nuevo la tercera persona que le permite objetivizar la historia trágica de su amigo. El poeta recurre a la tradición retórica del mar como símbolo de la muerte y a la leve esperanza de que la muerte sea un sueño y de que el sueño-muerte del amigo se realice «*como un octubre nuevo*», en clara alusión a la revolución rusa de 1917.

El cuarto poema de este libro se titula *El estrago*. El poeta se enfrenta una mañana más a la rutina de una vida sin alicientes. El autor rememora su reclusión en la Isleta del Moro donde hizo su autoanálisis psicológico, su reconocimiento interior y lavado de conciencia que lo liberó de los fantasmas familiares, de los prejuicios burgueses y sus secuelas:

Será que aquella Isleta / me fue poniendo al día los ojos interiores.³

La liberación de todo lo aprendido, asimilado y mado supone incluso la negación de lo que de la madre le queda en el inconsciente atávico. Una vez liberado de las ancestrales trabas, la conciencia se reconoce en la calle, entre todos los otros.

En *Córam pópulo*, el último poema de *Troppo mare*, Javier Egea hace recuento de su trayectoria vital, balance de su transcurrir existencial reafirmandose en la sinceridad a la que el tema obliga:

Lo que pueda contaros / es todo lo que sé desde el dolor /
y eso nunca se inventa.⁴

El poeta enumera recuerdos de su infancia de los que destacan el centro religioso de enseñanza en el que hizo sus estudios primarios, la visión nefasta de sus primeros años donde sólo sonreía tristemente, en un patio entre macetas, «*una mujer bordando los retales del sueño*», su primera experiencia sexual, frustrante y sin amor, su madre interpretando al piano obras de Mozart, de Beethoven y de Chopin, y su muerte inesperada: «*que de repente se durmiera el agua*». A pesar de las continuas referencias a la memoria personal, a lo concretamente propio e íntimo, «*Córam pópulo*» trasciende temáticamente los límites de la individualidad para plantear, por la vía de la denuncia de ese dolor histórico, «*Las historias se cuentan con los ojos del frío*», para llegar a la alternativa solidaria de la «*pobre gente pequeña sin sentido*».⁵

Troppo mare termina con una *Coda* que empieza tergiversando el archiconocido verso de Baudelaire que dice: «*Hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère!*». Sigue una descripción breve y nefasta de la existencia haciendo saber al «*hipócrita lector*» que la situación de uno es la situación de todos. Finalmente alude sucintamente a los poemas que componen el libro y concluye con el endecasílabo genial, «*hoy sólo sé que existo y amaneces*». Parece que toda la reflexión expuesta en el libro, que la toma de conciencia, el recuento o balance vital, no le ha servido de mucho al autor porque la única realidad de su existencia, la sincera verdad, no es su pasado sino la vida que tiene por delante.

Como hemos visto, *Troppo mare* no es la crónica de una conversión política ni la retransmisión de un proceso personal y público de concienciación marxista aunque la ideología de Javier Egea quede patente, como es lógico, incluso en los poemas de contenido más íntimo. Es natural que el poeta se encuentre en un ambiente sociopolítico y que éste le influya y condicione en todos los sentidos y aspectos de su vida hasta dejar huella en su obra: consciente o inconscientemente, la situación social en la que vive integrado o no el poeta y su ideología personal siempre aparecerán implícita o explícitamente en su escritura, por esa razón tan sencilla, como dice José Rienda, «*el mar de Troppo mare es constituido como, primero, paisaje para la reflexión, para el encuentro brutal entre el yo y el otro yo-en-sociedad, esto es, su desarrollo social. Segundo, el mar de Troppo mare funciona a la perfección como índice inequívoco de una utopía definida en la libertad, id est, en el combatir un específico modo de organización económica estructurada (Estado) y su constituyente sentimental (familia); y tercero, el mar de Troppo mare se nos ofrece como contrapunto que evidencia la derrota de la conceptualización ideológica, real en tanto que social igualmente, frente a la prolongación de aquel valor funcional encallecido en la misma historia literaria de la metáfora marítima*».⁶

Desde el punto de vista formal, *Troppo mare* tal vez sea la obra más cuidada, de mayor riqueza expresiva y mejor estructura estilística de la producción poética de Javier Egea. A pesar de su condición de autodidacta, Quisquete tuvo una formación literaria cimentada en la lectura y estudio de los clásicos siendo Garcilaso su mentor fundamental. La cimentación de sus poemas sobre el endecasílabo sáfico, ajeno al presunto verso libre, y su revestimiento metafórico, ajeno al prosaísmo, demuestran lo que afirmo.

«*Posiblemente el libro más celebrado de Javier Egea, Paseo de los tristes se publicó en 1982, dos años antes que Troppo mare, aunque su escritura es posterior y coincide con la propuesta de la otra sentimentalidad. Hay coincidencia, además, en señalarlo como uno de sus libros clave*».⁷ ¿Se inicia con *Paseo de los tristes* la llamada, en un principio, *otra sentimentalidad* y, posteriormente, *poesía de la experiencia*? En teoría, la *otra sentimentalidad* es una visión marxista de la realidad donde se plantea la antítesis subjetividad / objetividad. El autor experiencial se dirige desde sí hacia los demás intentando romper las diferencias entre razón y sensibilidad, introduciendo lo privado en lo

público, es decir, diluyendo lo personal en lo social, lo individual en lo colectivo.

La *otra sentimentalidad* pretendía «componer un romance de nueva maestría», como todo movimiento literario en su origen y todo autor en sus comienzos, por aquello de que, según Maiakovsky, «la novedad es obligatoria en la obra poética. El material de las palabras y de las combinaciones verbales en el cual se debate el poeta debe reelaborarse. Si para hacer un verso se usan viejos desechos verbales, su cantidad debe corresponder a la del material nuevo. De la cantidad y la cualidad de éste dependerá que la unión sea apta para el consumo.»⁸

En los resultados constatables, la *otra sentimentalidad* se caracteriza por su prosaísmo en la forma e intrascendencia en el contenido: la experiencia del poeta se reduce a sus vivencias cotidianas dentro del ámbito urbano burgués, los efectos concretos de la experiencia de cada día, la intimidad personal y las presuntas aspiraciones colectivas. En cuanto al prosaísmo puede ser consecuencia de la aplicación del canon ideológico a la forma poética: se trata de abrir el lenguaje exclusivo y excluyente «a la inmensa mayoría» bajando, si es preciso, su calidad para ponerlo al alcance de la comprensión de la colectividad, del ciudadano normal, mayoritariamente inculto y ajeno a la literatura, porque «si un libro está destinado a unos pocos para ser objeto exclusivo de su consumo y si, además de esto, no tiene ninguna otra función, indudablemente es un libro inútil.»⁹

Aunque Javier Egea se consideraba miembro de la *poesía de la experiencia*, está claro que su estilo no concuerda exactamente con semejante tendencia poética pues ni descuida la calidad estilística ni se agacha para ponerse a la altura de la comprensión popular. Más bien, la forma de expresión poética de Javier Egea es muy elaborada y difícil de entender: está más cerca del estilo de Garcilaso y Góngora que de la poesía social y de los poetas de los años cincuenta, modelos literarios para la *otra sentimentalidad*.

«Partir de la subjetividad (a la vez que se la ponía en duda) fue, de hecho, la clave de la *otra sentimentalidad* y de gran parte del *experencialismo*»,¹⁰ sin embargo, ni *Troppo mare* ni menos aún *Paseo de los tristes* presentan dicho dilema o se mecen en este vaivén poético. Incluir a Javier Egea en la *poesía de la experiencia* es un juego dialéctico que consiste en aplicar unos esquemas ideológicos, previamente concebidos, a un poeta, para interpretarlo, con lo que se prejuzga o somete a unas ecuaciones a priori que falsifican el resultado. Es justo al revés como se debe indagar en la obra literaria de cualquier escritor: escrutar, descubrir, señalar y analizar el resultado sacando conclusiones a posteriori. Javier Egea es un poeta eminentemente amoroso por más que algunos pretendan demostrar —y ni siquiera muestren— otra cosa con complicadas elucubraciones, con relaciones arbitrarias y supuestas intenciones ajenas a la voluntad consciente del autor o a su inconsciente intuición. Intentar aplicar métodos marxistas al análisis, clasificación y división de una creación poética es inútil porque, como dice Lenin, «sin duda, la labor literaria es la que menos se presta a la igualación mecánica, a la nivelación, al dominio de la mayoría sobre la minoría. Sin duda, en esta labor es absolutamente necesario asegurar mayor campo a la iniciativa personal, a las inclinaciones individuales, al pensamiento y a la imaginación, a la forma y al contenido.»¹¹ Incluso en *Argentina 78*, cuaderno de poesía política, circunstancial, de denuncia, la intuición se impone a cualquier otra actitud humana y resaltan más la pasión y la indignación que la reflexión y la contención autocrítica, es decir, prevalece lo puramente personal, lo afectivo, sobre lo social, lo ideológico y lo político.

En cuanto al contenido, las obras de Javier Egea suelen tratar los dos temas trascendentes de la literatura universal: el sentimiento amoroso y la razón de ser de la existencia, dentro de los que cabe toda experiencia vital

por muy cotidiana y vulgar que sea. Como queda dicho, Javier Egea es eminentemente un poeta amoroso y, en *Paseo de los tristes*, podemos encontrar varias referencias y tergiversaciones de versos de Bécquer, el poeta del amor por antonomasia, como «Materialismo eres tío», título de un poema amoroso que puede interpretarse como un piro-po a la amada del poeta: tú eres el materialismo histórico, es decir, la verdad absoluta según la ideología del escritor. Valga también como ejemplo el siguiente poema en el que los vencejos sustituyen a las golondrinas becquerianas y los estragos del paso del tiempo en el sentimiento amoroso se hacen más explícitos que en la famosa Rima LIII:

Tú que todo lo sabes / sabrás que regresaron los vencejos / y no han reconocido los aleros ni el patio / y parecieran locos sobre tantas ruinas.¹²

En el último poema que es el que da título al libro el autor muestra la imposibilidad de llevar a la práctica el sentimiento amoroso en una sociedad deshumanizada en la que destaca la explotación soterrada, el miedo impalpable que domina el ambiente y, «entre los autobuses, el gentío, / en la dulce ignorancia». Sólo en la sombra de una

... sórdida pensión / donde siempre se asilan viajeros sin destino, / gentes oscuras, / en un lugar sin esperanza, / dos cuerpos se sintieron indefensos / sudando en el asombro de la primera felicidad.¹³

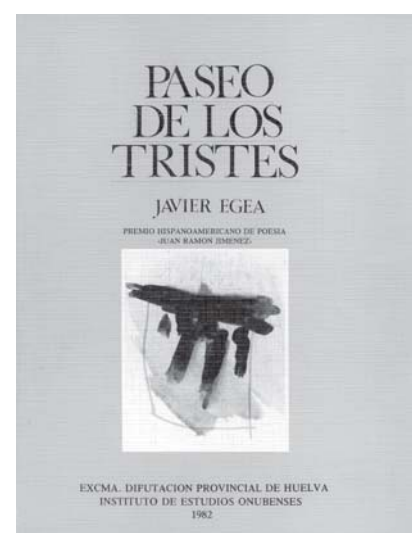
Paseo de los tristes es, pues, un libro de poemas de amor, ordenados a posteriori, con un trasfondo social, sin conexión directa de sus contenidos como algunos pretenden. No narra un presunto paseo por la calle mentada ni pretende la integración marxista del yo en los otros, más bien, el libro expresa la sensación de soledad en medio de la multitud que, por ciento, es la peor de las soledades. Como a Juan Carlos Rodríguez, a mí también «me ha parecido ver que la metáfora esencial con que Javier Egea pretende construir el libro es radicalmente ésta: el amor es imposible en un mundo imposible.»¹⁴ Efectivamente, el ambiente socio-político en el que vive el autor no es precisamente favorable a las vicisitudes eróticas, como dijimos, sino al egoísmo, a la desconfianza y al odio. En esta situación, no es de extrañar que la soledad sea un elemento fundamental que se hace omnipresente en todo el *Paseo de los tristes*:

No viene nadie, nadie, / a este puerto / y al alba / está todo tranquilo, el agua limpia, / y el añil que se agranda por el humo / y está la casa abierta / y nadie nadie nadie.¹⁵

Por la misma razón social antes indicada, las escenas amorosas de encuentro y desencuentro —que de todo hay en la experiencia del poeta— se producen en un escenario cerrado, a espaldas de los otros, y, cuando se acaba el amor, el hueco que deja es ocupado por la soledad, sentimiento que se convierte en el segundo tema de este paseo por la soledad.

En la primera parte de *Paseo de los tristes*, los poemas son breves: poesía de urgencia que expresa la inmediatez, anotaciones líricas del sentimiento que de pronto salta, de la vivencia que se recuerda de pronto. En la segunda parte, en cambio, los poemas se dilatan y toman un tono epistolar que explica en cierto modo su título: *El largo adiós*. El poeta se dirige a su amada implicándola en el análisis sincero del compartido sentimiento amoroso o de su destrucción:

.../...





Egea

Javier



.../...

Te escribo nuevamente desde una tarde helada / de esas en las que nos puede el sentimiento / y la obsesión -ese pingajo de la soledad- / te derriba, te ocupa, sienta plaza en tu cuerpo / y, lo más peligroso, te alumbra, te interroga.¹⁶

En la última composición, el poeta va enumerando recuerdos e impresiones, situaciones y espacios según le brotan en la memoria, sin orden ni concierto, en discurso torrencial, sin sujeción, como escritura automática dictada por la intuición y el sentimiento. Cada secuencia del poema va unido a la anterior por una partícula a modo de eslabón lingüístico, de cohesión que, sin embargo, no impide la incongruencia de su sentido, el salto en el tiempo y en el espacio, como si el autor siguiera las normas del *Manifiesto futurista* que aboga por la abolición de todos los elementos que definen o conectan para que las ideas se unan por medio de asociaciones, intuiciones o analogías y no por procesos lógicos. Además, el poeta no pasea físicamente sino mentalmente por una ciudad, que no hay por qué identificarla con Granada, ni reconocer el paseo como la castiza calle del mismo nombre que transcurre por la margen derecha del río Darro, porque sólo hace una referencia embozada a ella en dos versos, y a la ciudad ni siquiera la menciona, por la sencilla razón de que al autor no le interesa localizar el espacio donde ocurren sus experiencias personales para dejarlo abierto a cualquier lugar y así darle mayor trascendencia. Como he dicho, el *Paseo de los tristes* no se hace por un lugar urbano recorrido antaño por los entierros camino del cementerio -de ahí el nombre de la calle-, sino por la historia sentimental del poeta, concretamente por su fracaso amoroso y por sus recuerdos más íntimos. No es, como queda dicho, un paseo físico sino un recorrido por la intimidad y la memoria del autor.

«Creo, vistas las cosas con la perspectiva del tiempo, que *Paseo de los tristes* es uno de los libros claves en la joven poesía española de los años ochenta. Esto es así porque el poeta Javier Egea, entre todos aquellos que yo conocí y leí, era el que de un modo más nítido asumía el legado de la tradición, dejando que la tradición o las tradiciones sonasen en sus versos con el ritmo de auténtica poesía moderna. La recuperación de la poesía bien hecha se asentaba, así nos lo proponía entre otros Egea, en el ritmo, en el tono y en la utilización, a conveniencia de cada poema, de los metros tradicionales: la buena poesía, a fin de cuentas, debe superar el oficio, no ignorarlo. Se trataba de dar un salto cualitativo sobre la dejadez formal que hacía uso de la coartada vanguardista para legitimarse».¹⁷ Incluyo esta larga cita porque comulgo con su contenido y me interesa la reseña que en ella se hace de la importancia de la formal en la obra de Javier Egea porque, como dice Trotsky, a un poeta «indudablemente es el modo en que se expresa lo que lo hace poeta»,¹⁸ y confirmo la apreciación que Ramiro Fonte hace del oportuno manejo de la métrica tradicional en dicha obra, al margen de la versificación libre, arrítmica y falsa, utilizada en muchos casos por quienes no saben versificar.

Es opinión general que *Troppo mare* y *Paseo de los tristes* contienen lo mejor de la producción poética de Javier Egea, lo que supone considerar *Raro de Luna*, su obra posterior, como la búsqueda de otras posibilidades expresivas que quedaron diseñadas, sin desarrollo posterior, y *Los sonetos del diente de oro*, recientemente publicado, como un intento de retomar el pulso técnico de su lírica volviendo a la forma más prestigiosa de la tradición culta¹⁹ a semejanza de lo que García Lorca hizo con los *Sonetos del amor oscuro*. Efectivamente, Egea se perdió en *Raro de luna* por los vericuetos subterráneos de un nuevo surrealismo y buscó la salida en *Los sonetos del diente de oro* como Lorca se perdió en las veredas del Tamarit y buscó el retorno con los *Sonetos del amor oscuro*. Una vez más coinciden los dos poetas granadinos muertos violentamente. ■

Notas

1. Egea, Javier: *Troppo mare*. Colección Provincia. León, 1984. pág. 24.
2. Ibídem. pág. 36.
3. Ibídem. pág. 51.
4. Ibídem. pág. 61.
5. Díaz de Castro, Francisco: *Homenaje a Javier Egea*. En *Por eso fui cazador*. Colección Maillot Amarillo. Granada, 2004. pág. 148.
6. Rienda, José: *Contra el ruido, apología egeniana y sorpresa ideológica del mar*. En *Por eso fui cazador*. Op. cit. pág. 117.
7. Díaz de Castro, Francisco: op. cit. pág. 150.
8. Maiakovsky, Vladimir: *Poesía y revolución*. Ediciones Península. Barcelona, 1971. pág. 47.
9. Ibídem. pág. 94.
10. Rodríguez, Juan Carlos: *Dichos y escritos*. Ediciones Hiperión. Madrid, 1999. pág. 26.
11. Lenin: *La literatura y el arte*. Editorial Progreso. Moscú, 1976. pág. 20.
12. Egea, Javier: *Paseo de los Tristes*. Excm. Diputación de Huelva. Huelva, 1982. pág. 40.
13. Ibídem. pág. 77.
14. Rodríguez, Juan Carlos: *Favorable. Informe. Paseo de los tristes. Poemas*. El Fingidor n° 6. Granada, 1999. pág. 14.
15. Egea, Javier: *Paseo de los tristes*. Op. cit. pág. 12.
16. Ibídem. pág. 70.
17. Fonte, Ramiro: *Prólogo a la tercera edición de Paseo de los tristes*. En *Por eso fui cazador*, Op. cit. págs. 67 y 68.
18. Trotsky, León: *Literatura y revolución*. Editora el Yunque. Buenos Aires, 1974. pág. 88.
19. El soneto es una estructura poética que Javier Egea nunca había abandonado del todo; de hecho, *Raro de luna* comienza con cuatro sonetos, escritos varios años antes, sin relación con el corpus auténtico del libro. Recordemos también sus cinco sonetos de homenaje a Garcilaso.

Javier Egea

«Y ahora ya eres dueño del puente de Brooklin»

Dueño de Brooklin, mi amor,
quiero en mi puente saberte
capitana de la muerte
al timón de mi dolor.
Aquí, del palo mayor
del barco ciudad/varado,
verás un cuerpo colgado
como una extraña bandera
que sólo a tu viento espera,
muerto, fiel y enamorado.

Javier Egea 20.4.81

Raro de luna

Y la luna.
Pero no la luna
(F.G.L.)

Porque la luna. Pero no la luna.
Sí los tumbos añiles, sí la vida,
el estallido sordo de la espera
y la ciudad, el sueño, la otra calle
que es un reto de luz. Escucha ahora.
Hay un reclamo que el dolor levanta
a cualquier hora de las sombras. Luchas,
te embisten las esquinas presentidas
donde tendrá sentido el corazón.
Somos espanto. Pero el abordaje
de otros mares nos hace conocidos,
nos arma de pasión en esta muerte.
Mirad en las ojeras de los puentes
yedras oscuras, agua detenida,
naufragados embates, soledad
y colgajos morados de silencio.
Allí convoca el tiempo a los que saben
cómo duele la historia en el costado.
Por eso me alimenta la esperanza.
Por eso canta tu dolor. Escucha.
Hoy nos puebla la luna de su cuerpo.
Porque la luna. Pero no la luna.

Javier Egea 28.11.82

(Estos dos poemas aparecen incluidos
en una carpeta de «Poemas sueltos»)



Escritos inéditos

17. 2. 87

Ayer hablé por teléfono con un doctor malagueño, Hilario Cid Vives, quien me dio cita para hoy a las 17,30. Hablé también con Antonio Jiménez Millán, quien me alojará esta noche en su casa de Málaga. Llueve. Escribo ahora desde una cafetería cercana a la estación de autobuses. Son las doce. El coche parte a la una.

(mis ojos siguen allí)

Estuve en la consulta del psicoanalista. Vive en una urbanización llamada «Las Palmeras», cercana a Pedregalejo. Le conté algunas de las cosas que me preocupan (Carmen, la familia, la muerte del padre, etc.). El se ha limitado a escuchar haciendo sólo algún inciso a veces. Me citó de nuevo para el viernes a las 15,30. También le hablé de los tres sueños que tuve hace algunos meses. He de pasarlos a máquina y traérselos para que los pueda leer. Si la terapia es muy larga va a ser bastante gravoso para mi economía. Tres mil pesetas por sesión, más el coste del autobús, ida y vuelta. Esta noche me quedaré a dormir en casa de A. J. M. Espero localizarle por teléfono. He visto el mar; no ha dado señales de reconocerse.

18. 2. 87

Escribo en un merendero junto al mar. Decidí quedarme en Málaga hasta el viernes, quizá hasta el lunes. Veremos. Anoche fuimos al cine para ver Peggy Sue se casó, de Coppola, que, aparte de su impecable factura, resultó tener *el genuino sabor americano*. Después encontramos a Juvenal Soto en un bar y tomamos una copa mientras hablábamos de cuestiones literarias. Me pidió colaboración para el suplemento cultural de un periódico malagueño. Antonio me ha enseñado las pruebas de su próximo libro (una antología de su obra poética titulada *La mirada infiel*). Estoy triste, muy triste. Hace mucho viento en la playa. Tomaré otro café e iré a reunirme con él e Isabel; hemos quedado para comer juntos.

«Diario de un psicoanálisis»



Javier Egea

20. 2. 87

Escribo en la sala de espera del doctor. Estuve anteriormente, a las 15,30, en una sesión de media hora; me citó de nuevo para las 17,15. Hablamos de la familia, también de un sueño que tuve esta noche: una escena en la que aparecía Carmen y, oh coincidencia, Juan andaba por medio; daba la impresión que mantenía algún tipo de relación afectiva con ella; yo hablaba a Carmen y él se mantenía en un discreto segundo plano, aunque en una ocasión le vi hacer una carantoña amorosa hacia ella. A partir del sueño hemos hablado de las sucesivas interferencias de Juan en mi vida afectiva. También de los otros hermanos. Al finalizar la sesión hablábamos de una bolsa con fotografías de familia que yo pensaba utilizar como materia prima para el libro en que estoy trabajando, *Raro de Luna*. Curiosamente recuerdo que antes de conocer a Carmen ya Juan me había hablado de una maravillosa mujer que él conoció en determinadas circunstancias y que luego, varios años después, resultó ser Carmen. Me citó de nuevo para el miércoles a las 15,30.

25. 2. 87

Vuelvo a Málaga. El coche sale a la una. Entre tanto, escribo en el bar de la estación de autobuses. He pedido un café. Esta madrugada me desperté sobresaltado por el ruido de una tormenta; seguí adormilado hasta las diez, cuando me levanté para preparar el equipaje. Pensaba ir a Málaga con Emilia, esa rubita que parece que nunca será una mujer madura, pero a pesar de haber tomado muy alborozadamente mi invitación a venir luego no compareció a la cita. Lástima, me hubiera gustado volver a ese cuerpo largo y risueño de hace unos años. Otra vez será. Voy a proponer al doctor acelerar el proceso psicoanalítico quedándome en Málaga una temporada y haciendo sesiones diarias. También le llevo escritos a máquina dos de los sueños que tuve hace unos meses, por si desea hojearlos, y un ejemplar de *Paseo de los tristes*. De prosperar esta idea me dedicaré a estudiar la tesis de Luis García Montero y a seguir traduciendo a Louis Aragón con Antonio J. M., quien muy amablemente me ha dejado unas llaves de su apartamento en Málaga. Voy con el tiempo justo. Al llegar tomaré un taxi hasta la consulta.

Más tarde

Estoy a la orilla del mar en un merendero que se llama «Miguelito el cariñoso». He pedido para comer rosada frita y ensalada y agua mineral sin gas. Hablé con el doctor durante media hora: de los amigos, del colegio, de los curas. Al principio estuve varios minutos bloqueado y sin decir nada, pero a una indicación del doctor comencé a contar algo sobre mis amistades primeras. He de volver a las 18,45 y he acordado con el doctor quedar en Málaga y hacer sesiones diarias. Cerró la sesión en el momento en que yo le hablaba de un altercado con un cura del colegio. El cura me golpeó por haberme ausentado de la misa diaria; yo sentí un gran odio hacia él, aunque no lo manifesté exteriormente.

26. 2. 87

Me levanté sobre las diez de la mañana y fui con Antonio al centro para sacar dinero del Banco. El fue después a clase y a recoger su coche nuevo, un Peugeot 205. Quedamos en vernos para comer juntos a las 15,00 y entre tanto fui a la playa para tomar el sol mientras leía. La cita con el doctor fue a las 18,45; estuve puntual. La sesión de hoy ha estado dedicada a la lectura y comentario del *Sueño Segundo*, concretamente ese sueño tragicómico del profesor que invade mi apartamento. Durante la sesión de hoy el doctor ha intervenido con alguna frecuencia para matizar algunos de mis comentarios; hasta ahora se había limitado a escuchar. Parece que el sueño le haya interesado, pues al finalizar la sesión me lo comentó. Quedé en seguir trabajando sobre este sueño. Me citó para mañana a las 16,45. Espero comentarle el sueño de Carmen, que es cronológicamente el primero. Esta noche pasé a máquina el *Sueño tercero*. También visité esta mañana a Matilde Ciano en su apartamento. Quedó en pasar por casa de Antonio sobre las 20 h. Ahora tomo un café en un merendero junto al mar, antes de regresar a casa para la cita. Vine andando desde la consulta, a lo largo del paseo marítimo, que está impresionante. El mar de Málaga parece la o las veladuras de un cuadro velazqueño; concretamente las veladuras azules y grises siempre me recuerdan a las del cuadro «Las Meninas», que vi en Madrid tras su reciente limpieza. Me gusta estar aquí. Está anocheciendo. Durante la lectura de esta mañana en la playa (*Drácula*, Bram Stoker) tuve un hermoso telón de fondo, pues no cesaba de levantar la vista del libro hacia varias nórdicas que mostraban al sol y a los bañistas sus magníficos y primeros pechos de la temporada. Gracias. ■



Versos de ida y vuelta



etras
españolas

Durante el mes marzo de este año se celebró en el Museo Casa de los Tiros, dentro del espacio de «Los Martes de la Cuadra Dorada», un ciclo dedicado a los poetas hispanoamericanos residentes en España. Organizado por la escritora Milena Rodríguez Gutiérrez, reunió según palabras de la propia organizadora el día de la presentación- a «cuatro autores cuyas circunstancias vitales y literarias están marcadas, en mayor o menor medida, por dos fenómenos que han dejado sus huellas en los escritores de aquella orilla (como antes en los de ésta) desde los finales del último siglo: el exilio y la emigración». Así, a la posibilidad de acercarnos al valor intrínseco y deslumbrante de la poesía hispanoamericana actual, se unía la oportunidad de reflexionar sobre la emigración y el exilio como circunstancias vitales, pero también como temas literarios- y la de comprobar de nuevo, una vez más, que la poesía en lengua española ya no puede encontrar (únicamente) en la cartesiana clasificación por países su mejor herramienta de estudio o catalogación. De algún modo ya se aludía desde el mismo título del ciclo «Versos de ida y vuelta»- a esa subterránea conjunción (nunca suficientemente valorada) entre los poetas de las dos orillas. Demasiado desconocida entre muchos de nosotros, la literatura latinoamericana es como ese pariente lejano, en el que, después de un saludo protocolario y las primeras palabras de compromiso, podemos descubrir semejanzas o ecos de un mundo compartido que se perdió en el abandono y está a punto de volver a perderse, esta vez en la melancolía.

Los escritores reunidos en esta ocasión en el espacio de «La Cuadra Dorada» fueron Cristina Peri Rossi (Uruguay), Ana Becciu (Argentina), Jorge Luis Arcos (Cuba) y Tomás Segovia (México-España). La revista *El fingidor* ha considerado conveniente recoger en estas páginas las palabras de presentación que se pronunciaron en cada una de estas cuatro lecturas. Agradecemos a sus autores la colaboración prestada y acompañamos el conjunto con un poema de cada uno de los poetas hispanoamericanos que asistieron a este ciclo del Museo Casa de los Tiros.

Cuatro poetas hispanoamericanos en Granada

En torno a Cristina Peri Rossi (Uruguay)

Ángeles Mora

Cristina Peri Rossi ha publicado recientemente toda —o casi toda— su poesía en un voluminoso libro de 849 páginas que ha titulado *Poesía reunida*. Es muy de agradecer, puesto que muchos de sus libros poéticos eran ya imposibles de encontrar. Quizá para acercar esta importante obra poética al público granadino o simplemente por el placer de tenerla otra vez entre nosotros, Milena Rodríguez la incluyó en el Ciclo de poesía de *Los Martes de la Cuadra Dorada* que coordinó este invierno pasado. A mí me cupo el honor de presentarla, y las palabras que siguen a continuación son las que aquella tarde-noche especial que pasamos con Cristina Peri Rossi leí como presentación de aquél acto:

Buenas tardes señoras y señores, amigas y amigos. Ante todo, gracias por hacernos compañía una vez más en estos Martes de la Cuadra Dorada que hace años dedicamos a la poesía. No tanto como culto litúrgico sino como vivencia personal, o experiencia interior y colectiva.

Pero tampoco nos vamos a engañar. Todos estos actos culturales o poéticos tienen su propia liturgia o sus propias normas. Y en consecuencia tiene que haber alguien que presente a la persona invitada, procure acercarla a ustedes y le abra, de alguna manera, las puertas de esta casa. Una cuestión de cortesía o de bienvenida, si se quiere.

Lo que pasa es que «Presentar» hoy aquí a Cristina Peri Rossi, una poeta clásica de las dos orillas del español, me resulta muy grato, sí, pero casi superfluo. ¿Quién no la conoce? Cristina Peri Rossi, como todos sabemos, cultiva varios géneros: la novela, el relato, el ensayo, la poesía. Es una mujer de letras, en sentido total.

Por eso considero sólo un honor que se me ofrece el cumplir con este ritual de cortesía. Y por tanto lo haré de la manera más breve posible para dejar que sea ella misma la que nos abra a continuación la puerta de sus libros, las líneas de sus poemas.

.../...





Cristina Peri Rossi nació en Montevideo y fue una escritora extraordinariamente precoz. Comenzó muy joven escribiendo relatos y con su cuarto libro y primera novela, *El libro de mis primos*, obtuvo el Premio de Novela que otorgaba la mítica revista *Marcha*, la del teórico y crítico Ángel Rama. Por aquel tiempo en que Cristina Peri Rossi, jovencita rebelde, romántica, transgresora —según sus propias palabras— publicó sus primeros libros, la situación política era convulsa y dramática. Tanto Uruguay, como Argentina, como Chile, sufrieron aquella horrible represión dictatorial que asoló el Cono Sur en los años 70. Con una diferencia, dice Cristina: mientras Pinochet o Videla eran el nombre del dictador innombrable, la dictadura en Uruguay no tuvo un sólo nombre, fue difusa, se convirtió en «metafísica». Poco después de publicar en el año 1971 su primer libro de poesía *Evohé*, justo al año siguiente, Cristina Peri Rossi tuvo que iniciar el camino del exilio. Con lo imprescindible, dice ella, pero ¡cuánto pesa lo imprescindible! Ya era una escritora brillante y reconocida, pero partir hacia el exilio significa partir una vez más de cero. Viajó sólo, nos dice, con un original en la maleta de su segundo libro poético: *Descripción de un naufragio*, un cuaderno de poemas escritos en páginas de diversos colores, que querían reflejar las diversas emociones que los poemas pretendían transmitir. Lo escribió antes de saber que emprendería aquel viaje en barco hacia el exilio... aquel auténtico naufragio vital, hasta llegar a Barcelona, ella que no sabía nadar... Cuento esto por aludir a la que quizá sea la etapa más desconocida aquí de Cristina Peri Rossi. Ella, seguramente, nos la recordará ahora con más detalle. Desde 1972 adquirió también la nacionalidad española.

Evohé, su primer libro de poemas, fue un libro decisivo: rompedor, trasgresor. *Evohé* era una onomatopeya del grito de las bacantes en las fiestas del dios Baco, también llamadas bacanales. *Evohé* es el libro del amor entre mujeres que la dictadura militar no toleró, por supuesto, pero tampoco la izquierda política. Y sin embargo fue un libro que se convirtió a escondidas en un objeto de culto. En un primer momento lo que más fascina de *Evohé* es la fusión entre la materialidad de las palabras y la materialidad del cuerpo amado. Las palabras son también «cuerpo» y los cuerpos son también signos. La historia de las palabras y de los cuerpos se junta, los cuerpos y las palabras se hacen a la vez eróticos y políticos. El revulsivo lema feminista acerca de que «mi cuerpo es político» y de que la política no es sólo colectiva sino individual parece revertir aquí, y creo que permanece latiendo asiduamente en Peri Rossi.

Evohé fue una sorpresa no sólo por su frescura sino por su sabiduría poética. Cristina dice que no sabe por qué se escandalizaron tanto los «tontovideanos» si en Montevideo había nacido, por ejemplo, Lautréamont. Le pasó como a Roque Dalton: la liberación política no iba todavía unida a la liberación sexual o vital en cualquier sentido. Quizá también le pasó algo así a Ernesto Cardenal, cuyos primeros epigramas están —creo— presentes de algún modo en la poesía de Peri Rossi. Pero a Cristina le sucedió algo más, le sucedió, casi lógicamente, que estando ya en Barcelona tuvo que exiliarse de nuevo algún tiempo. Esta vez a París. Luego también pasó una temporada en Berlín, disfrutando una beca. Temporada, al parecer fructífera, donde Cristina no sólo logró que creciera una tomatera en una pequeña terraza helada, sino a la que también le debemos su libro *Europa después de la lluvia*.

La pintura y la música son las otras dos pasiones de Cristina Peri Rossi, pero su determinación decisiva es el exilio. El exilio espacial —acaso— le hizo comprender que todos somos exiliados en nuestro interior. Hay poemas desesperantes en ese sentido. Me estremece el de la cabina telefónica en París, con sólo un franco para pedir ayuda, que se traga el teléfono. Me estremecen sus estaciones de metro en la última hora y me siento feliz con su serie

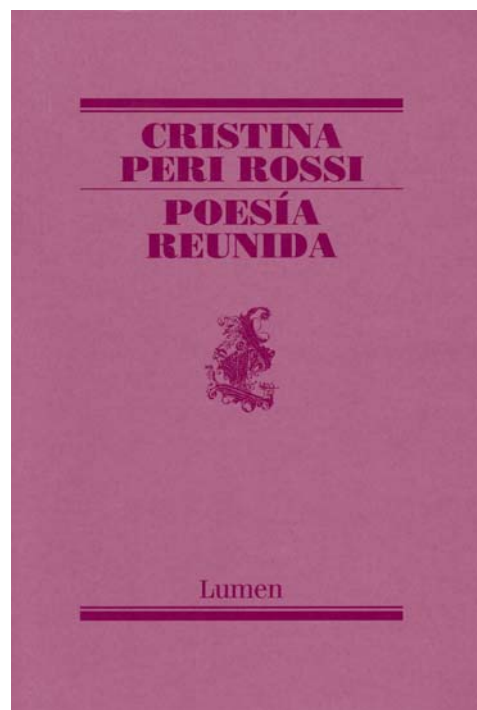
de poemas *Barnanit*, de su magnífico último libro *Estrategias del deseo*. Pero en el exilio es como si el tiempo se detuviera, el exilio es un paréntesis que se va alargando, de modo que percibimos algo así como una progresiva sustitución del tiempo (histórico) por la aparición del espacio, el análisis de las nuevas geografías corporales y vitales (y siempre eróticas, por supuesto). El erotismo y la ironía han sido siempre —nos lo recuerda ella misma también— los dos pilares sobre los que descansa la poesía de Cristina Peri Rossi.

No sé si me equivoco pero creo que esa transformación del tiempo en espacio o de la historia en geografía (el sumergirse en las casas, en las calles, en la nueva ciudad, incluso en la nueva *Europa después de la lluvia*) va a ir dejando un poso muy fuerte en la poesía de Cristina Peri Rossi. Lo mismo que la reflexión y la experimentación sobre el lenguaje. Aunque creo que Peri Rossi no perdió nunca de vista que el lenguaje también es real, como los cuerpos y los sueños y los deseos, y de esa mezcla quizá surgió uno de sus libros más conocidos, es decir, *Babel Bárbara*, que obtuvo el Premio Ciudad de Barcelona en 1992 (veinte años después de su llegada a Barcelona y de adquirir la nacionalidad española, que comparte con la uruguaya). *Babel bárbara*, es decir, el caos de los lenguajes y de la vida, la vida como orden del caos.

Y finalmente creo apreciar en los últimos libros de Peri Rossi una poesía «sin poéticas». Una poesía de poemas, de vivencias internas, donde yo diría que todo se funde: el paso del tiempo histórico y biológico, la monotonía de los espacios, los amores y desamores y la ironía continua de la cita inicial de Cocteau: «La poesía es imprescindible, pero me gustaría saber para qué».

Ha recibido numerosos premios y cada poema suyo es un regalo, porque como ella dice no se puede ser tacaña con algo que no se posee, como es el tiempo. Y la vida es tan concreta como la del joven camarero de Barcelona que trabaja 14 horas diarias, que está derrengado y explotado y que no se ha leído *El Capital* de Marx. Cristina Peri Rossi puede decirlo todo y en cualquier momento. Sólo se preocupa con las trampas o las *Estrategias del deseo*, como cualquiera de sus lectores o lectoras.

José Emilio Pacheco nos leía hace poco un famoso poema suyo en el que habla de que sin duda el canto de los grillos no sirve para nada. Pero que sin ese canto la noche no existiría, al menos para los grillos. Podríamos añadir, por nuestra parte, que sin la poesía el amor no tendría forma ni cuerpo, ni éxtasis ni dolor. Al menos para Cristina Peri Rossi. ■



Ana Becciu, peregrina (Argentina)

Erika Martínez Cabrera

Una intelectual inquieta, una poeta rotunda, una traductora imprescindible, mujer de al menos tres cabezas es Ana Becciu. Lejos de guardar las puertas de ningún infierno, Becciu es una gran anfitriona de la lengua castellana. Quizás sin saberlo, muchos conocemos su casa. Hoy, de su mano, la visitaremos de nuevo.

Nada más entrar, nos encontramos con una habitación de una exquisita amplitud: el cuarto de las ediciones. Un grupo de poetas charlan afablemente en castellano. Con gran cortesía, Becciu los ha escogido y puesto en orden, para luego presentárnoslos. Gil de Biedma y Cortázar son ya viejos amigos, pero de entre las sombras nos asalta una nueva compañía: Alejandra Pizarnik, *esa ausente que sopla*. La edición de su poesía completa en Lumen fue el mejor estreno posible del año 2000 —aunque, la verdad, algunos hemos pasado tanto sus páginas que nuestros ejemplares parecen de hace dos siglos—. A Pizarnik (poesía, prosa y diarios) se sumarán Luisa Futoransky, Roa Bastos y quién sabe cuántos más.

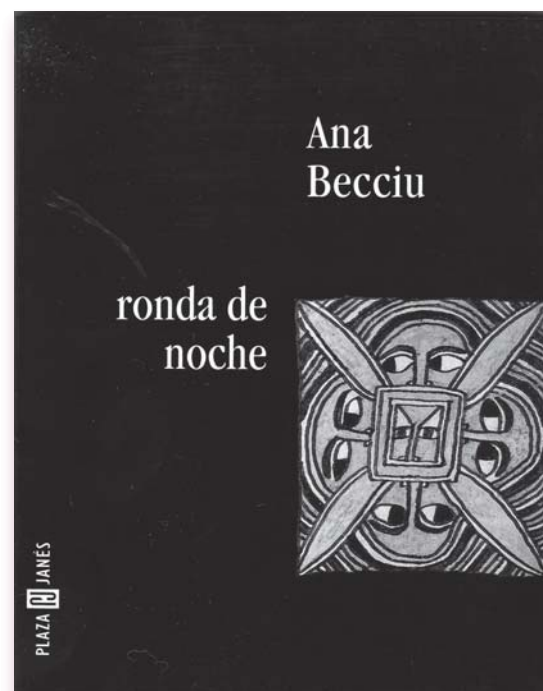
Pero sigamos avanzando. En el corazón de la casa, pasillo arriba, encontramos una habitación voluminosa, muy transitada, que cumple con tanta destreza su función que pasa desapercibida: el salón de las traducciones. Carson McCullers y Sylvia Plath, Hannah Arendt y Guy de Maupassant, Adrienne Rich, Djuna Barnes, Pier Paolo Pasolini, Chester Himes, Freund, Millet, Gingsberg y Quignard forman parte de esa multitud de escritores que ha encontrado en la voz de Becciu la puerta principal al castellano. Traductora sagaz, Becciu sabe que toda mujer habla una lengua extranjera y obtiene de ese límite su fuerza. Por eso escribe en *Ronda de noche*: «Dueña de dos voces, con la una entro en la otra como una extraña, mi lengua es extranjera». Y más adelante: «Madre no habló, pero yo hablo madre». Traducir incansablemente la lengua del otro, transformarla, apropiarse de ella, *hablar madre*, como habla Becciu.

Abandonamos este enorme salón con el tímpano atento y el verbo casi saciado. Al salir topamos con una escalerilla. Subimos y, al final de nuestro trayecto, *voilà*: el desván de la poesía. Sentados bajo una claraboya, tres libros barajan sus versos: *Como quien acecha*, de 1973, galardonado en Argentina con el Premio del Fondo Nacional de las Artes y publicado en Ediciones de la Flor; *Por ocuparse de ausencias*, publicado en 1984 en la portañá Último Reino; y, finalmente, *Ronda de noche*, con dos ediciones prologadas por Ana María Moix, una en Taifa en 1987 y otra en Plaza y Janés, en 1999. Es el momento de decir que Ana Becciu nació y vivió en Buenos Aires hasta 1974, año a partir del cual ha residido en Barcelona, París, Londres, Roma, Viena. No es de extrañar, visto el peregrinaje, que uno de los conflictos centrales de toda su poesía sea el del lugar. Un lugar ausente, un lugar que transcurre, un lugar que *habita el dónde*. ¿Y «si dónde —escribe nuestra poeta— desnudara los límites y fuera la casa y la patria, lo que va y viene de uno al otro, si dónde nos hiciera perder la memoria de todo otro dónde que ellos deshabitan con nombrar solamente»? Su último libro publicado, *Ronda de noche*, desarrolla una problemática que ya anunciaban de alguna manera los dos títulos anteriores: la del sujeto en fuga. En fuga, porque la pérdida del lugar es progresivamente la pérdida del ser. ¿Cómo existir si todo está en otra parte? Yo, tú, dejan de ser pronombres en la poesía de Ana Becciu, pierden su carácter referencial, sustitutorio, y se convierten en realidades absolutas: yo, tú, cuerpo, bosque, mundo. Alejarme de yo, llegar a tú. La poesía de Ana Becciu es un éxodo en

busca de la unidad perdida. El exilio y el amor dividen al sujeto, reviviendo la violencia de la partición primera: la pérdida de la madre. La infancia por ello deviene en paraíso, en patria y, más aún, en único lugar posible para el canto. Todo lo demás es silencio, silencio errante, exilio. Vivir ciega, enamorada de un lugar que ya no existe, de una «región ausente» y tender inevitablemente a la desaparición. «Yo no canto». La fuente está sellada. Así comienza *Ronda de noche*, con una declaración que es la cara oscura del comienzo de la obra más famosa de la literatura argentina, el *Martín Fierro*. «Aquí —escribe José Hernández— me pongo a cantar», para añadir un poco más adelante: «Cantando me he de morir / cantando me han de enterrar / y cantando he de llegar al pie del eterno Padre». ¿Dirigirse hacia el Padre o regresar hacia la Madre? En *Ronda de noche*, el Más Allá de la mística clásica ha sido sustituido por un Más Atrás, por un pasado que todo lo contiene como anuncia el platonismo. Para recuperar ese paraíso, Yo construye un bosque, un laberinto, un lugar que acaba y empieza en sí mismo, que es «el espacio de todos los tiempos».

Frente al «Yo soy otro» de Rimbaud, se sitúa un nuevo «Yo soy nosotras». *Nosotras* es una hecha fragmentos, una sombra, un cuerpo inacabado. Y no hay voz posible fuera de este coro demente. Como en *Persona* de Bergman, dos mujeres se complementan, se odian y se aman. Mientras la mujer descreída es una sombra que lleva su amor y su palabra como quien carga un agujero, su doble deseante la invoca a la escritura. Si la escritura se impone, Yo puede ser entonces multitud, alianza contra la desaparición: «Ellas como yo son ella que en la noche cava. / Ellas como yo son tú que se cultiva, / siembra de la casa para impedir el terror». Frente a la quiebra, la única unidad posible es el amor, y el único amor posible la escritura. Yo lo sabe y no lo sabe, por eso ronda al verbo, lo olfatea, se acerca y se aleja. Yo es una bestia errabunda, hambrienta y temerosa, que acecha a las palabras —como el lobo a Caperucita—, para «decirlas mejor». A veces, en un fogonazo de esperanza, desea: «Quiero acontecer mientras escribo». Pero, como los gurús de la climatología, capaces de adivinar en un cielo despejado la tormenta que vendrá, Yo adivina un mal destino detrás de su esperanza. ¿Sirven las palabras, «si todo es un yo que desaparece, si todo este esfuerzo por guardar memoria, por cuidar rostro, si las voces (...) y las ganas de salir para llegar y de llegar para que me toquen y me devuelvan eso que en el viaje se me fue yendo», si todo desaparece? «A mi sueño, ¿de qué voces lo entibiaste? / Porque yo estoy sola, con mi viaje al revés».

Y es que la *Ronda de noche* es ese largo camino que nos permite encontrar lo que perdimos, que al final de la búsqueda nos devuelve al principio. De esta manera, las páginas existen antes de que nadie las escriba y la unidad de una niña contiene su brecha. Desarrollando dicha lógica, los adornos revelan la existencia de un vacío, la palabra del silencio, el cuerpo del hueco. En el poema «A modo de advertencia» podemos leer: «Los que hablan predicen mi silencio / No hay otra salida / Miras la sucesión de cavidades / en tu cuerpo adornado / Yeso / Flores». *Por ocuparse de ausencias*, que así se llama el libro al que pertenece esta advertencia, es ya un título que asume esa contradicción: ¿Qué espacio puede ocupar un ausente? La escritura hace y deshace, construye sobre una tachadura, en la casa del padre:





.../...

«qué placer, qué garganta en regocijo / por los decir a las otras el desdecir de los otros».

Escribe Ricardo Piglia en *Respiración artificial* que Kafka inventó a Hitler. Si aceptamos esta premisa, también deberíamos aceptar su extremo contrario, o sea, la posibilidad de construir a golpe de letra un mundo en el que el horror no tenga cabida. Ana Becciu inventó la ausencia antes de la ausencia, el exilio antes del exilio, regalándonos también la posibilidad de un nuevo arraigo.

Sus poemas saben que hay palabras que callan y hay palabras que matan. «La muerte dura poco —escribe—. Los tahúres / la llenan, la hablan». Afortunadamente, «lo nuestro no está en sus poemas». Otras palabras, escribe Becciu, «se tocan y ocupan un lugar, son el lugar, las palabras entre las que me quiero quedar para siempre, porque en mí es para siempre este deseo de querer quedarse. (...) Matamos a la muerte con las palabras». ■

El culturalismo de Jorge Luis Arcos (Cuba)

Álvaro Salvador

Jorge Luis Arcos (La Habana, 1956) es poeta, ensayista y lo que podríamos describir como periodista cultural. Fue director de la revista *Unión*, órgano de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba durante muchos años y actualmente es miembro del Consejo de Redacción de la revista *Encuentro de la cultura cubana* que se edita en Madrid, ciudad en la que reside.

Como ensayista ha destacado por sus estudios y ediciones de la poesía de Nicolás Guillén, sus trabajos sobre el grupo Orígenes (*Orígenes. La pobreza irradiante*, publicado en Letras Cubanas en 1995 y recientemente en Fondo de Cultura Económica; *En torno a la obra poética de Fina García Marruz*, 1990, Premio de la UNEAC y Premio de la Crítica; *La solución unitiva. Sobre el pensamiento poético de José Lezama Lima*, 1990, Premio Razón de Ser), o los dedicados al pensamiento de María Zambrano (la compilación del libro de la pensadora española, *La Cuba secreta y otros ensayos*, 1997, y artículos como «La Cuba secreta de María Zambrano, o la revelación de lo sagrado», 2005, o «Las catacumbas creadoras de María Zambrano» en 2004). Ha destacado también como estudioso de la poesía cubana más reciente, sobre todo con una magnífica antología de la poesía cubana del siglo XX, quizá la más completa de las publicadas en los últimos años, *Las palabras son islas. Panorama de la poesía cubana del siglo XX*, 1999.

Como poeta ha publicado *Conversación con un rostro nevado*, 1993, Premio de poesía «Luis Rogelio Nogueras», *De los inferos*, 1999, premio Rafael Pocattera en Venezuela y *La palabra perdida*, 2003, premio Centenario Rafael Alberti de la Diputación de Cádiz, ex aequo con *El país del agua* de Efraín Rodríguez Santana. La crítica cubana es partidaria de utilizar el método generacional para caracterizar los distintos momentos o evoluciones de su literatura. Desde este punto de vista, y aunque publica sus primeros libros algo más tarde, habría que situar a Jorge Luis Arcos dentro de la generación de los años ochenta, aquel grupo que él mismo ha caracterizado como practicante de un postconversacionalismo, grupo al que pertenecen notables voces de la renovación más reciente de la poesía cubana como Reina María Rodríguez, Raúl Hernández Novás, Ramón Fernández Larrea, Marilyn Bobes, etc. El propio Arcos ha señalado los rasgos más sobresalientes de esa promoción: de una parte el cambio en su cosmovisión, en su concepción del mundo y en su mirada hacia el exterior, así como la incorporación de un



abánico más amplio de recursos estilísticos, más indefinidos y difíciles de caracterizar.

A mi juicio, la poesía de Jorge Luis Arcos se caracteriza fundamentalmente por la incorporación de un rico culturalismo, muy variado y de distinta tipología. Hay en su poe-

sía una recuperación muy laboriosa, y también amorosa, de la antigüedad grecolatina, a la que dedica colecciones enteras como «Las islas griegas» incluida en su libro *De los inferos*, aunque la presencia del legado cultural de la antigüedad clásica es fácilmente perceptible en muchos poemas de casi todos sus libros. Este clasicismo culturalista lo aproxima a otros poetas de su misma generación como José Pérez Olivares, cuyo imaginario está muy influido por la tradición clásica de la pintura, pero a diferencia de éste último el culturalismo de Arcos es, como hemos dicho, más variado. Hay en su trayectoria poética una intención de no limitarse a una sola línea poética, y así nos encontramos con homenajes a los procedimientos más característicos de la vanguardia y neovanguardia de la primera mitad de siglo XX, pero también con ciertos restos de la poesía conversacional, tamizados por recursos salmódicos, tomados quizá directamente de la tradición cultural cristiana o quizá de alguno de los maestros del Grupo Orígenes, tal y como puede verse en uno de sus poemas más notables, a mi juicio, el titulado «Discurso del país», incluido en la primera sección, «Poemas escépticos», de su libro *De los inferos*:

ah, yo caminaba por mi país y el país no era nunca
mi enemigo / cómo lo iba a ser, si el país era la luz, la
patria, los padres, los reyes magos, los / héroes que me
regalaban.../ ahora sé.../ que soy un naufrago en mi pro-
pio país que soy yo mismo / que todo borde es la línea de
un mapa y todo mapa una cárcel (o una fiesta) / que el
mundo puede entrar al país como un huésped o un bár-
baro / y salir como un bandolero o un navegante solitario
// porque ahora sé que mi país no es el país / porque
ahora sé que el país puede ser mi enemigo / que existe
tanto el exilio del mundo como el del propio país / que
toda utopía es sospechosa y que sólo lo imposible es lo
real.

Los temas en la poesía de Jorge Luis Arcos son variados y eternos: fundamentalmente la reflexión metapoética y filosófica, a menudo de la mano de María Zambrano,

pero también el tema del amor («Yo quiero ser el aire que en tu pecho se duerme/ la luna que en la noche difumina tu alma...»), el paso del tiempo («Volver a ser el niño, el pordiosero, el rey desconocido y/ errante...»), la presencia de la muerte («¿Qué sientes, di, estatua de nieve, que te vas/ confundiendo/ a la luz del crepúsculo con morosa fruición?»). No obstante, hay un tema recurrente que el poeta ronda y sobre el que a menudo merodea, abordándolo finalmente desde distintos ángulos y con diferentes perspectivas, pero sintiéndolo siempre, desde una orilla a otra, como un tema central en el núcleo de sus preocupaciones vitales: el tema de la identidad nacional, la preocupación cívica por el presente y el futuro de su país, de su comunidad nacional. Hemos visto ya un ejemplo no-

table de esa preocupación, pero me gustaría acabar estas breves apalabras de presentación citando uno de los últimos poemas que Jorge Luis Arcos ha publicado en España y que inciden sobre este tema, el poema *Los hiperbóreos (o de los animales sagrados)*, escrito también bajo la protección de María Zambrano, y en cuyas secciones tercera y cuarta dice:

«Porque no aparece el verde como en el malecón de La Habana / o en la playa de Varadero / Ni lontananza ni transparencia ni rocío / Sólo el viento helado contra la cara / como una espalda desdeñosa y soberbia / / Porque hemos perdido tantas cosas / incluso el sitio de la expulsión / la ciudad doliente.» ■

Tomás Segovia: huésped del tiempo (México)

Milena Rodríguez Gutiérrez

El nombre de este poeta, Tomás Segovia, empezó a serme conocido gracias a un poema. Se llamaba «Besos» y aparecía en una hermosa antología que preparó en 1969 Mario Benedetti para la Casa de las Américas de La Habana, *Poesías de amor hispanoamericanas*, un libro que, me atrevo a afirmar, se leyó mucho en Cuba. «Mis besos lloverán sobre tu boca oceánica» comenzaba diciendo aquel desbordante, caudaloso poema, lleno de imágenes que sorprendieron y maravillaron a la adolescente que yo era entonces: «tus manos como esos pedazos de la noche que de pronto caen revoloteando en la mitad del día», cito para recordar. Entonces supe que se trataba de un poeta mexicano, aunque español de origen, que había nacido en Valencia en 1927 y que había escrito entonces ya varios poemarios *Luz de aquí, El sol y su eco, Historias y poemas, Anagnórisis*; un poeta que era también ensayista y traductor.

Después, en mi primera juventud, ese mismo nombre, Tomás Segovia, reapareció en un libro que leíamos algunos jóvenes que estudiábamos entonces en Cuba psicoanálisis. Se trataba de los *Escritos* de Jacques Lacan, de cuya edición en español, publicada por Siglo XXI, era traductor alguien llamado de la misma manera: Tomás Segovia. En aquel momento no supe, lo confieso, que aquellos dos Tomás Segovia eran el mismo. Aunque aquel nombre me resultó vagamente conocido.

Al cabo de los años, sin embargo, aquellas dos mitades dispersas se juntaron y empecé a descubrir, verdaderamente, al poeta Tomás Segovia, a saber que a los títulos que conocía de sus poemarios se sumaban otros, *Terceto, Figura y melodías, Partición, Cantata a solas, Lapsos, Orden del día, Noticia natural, Fiel imagen, Lo inmortal*, hasta llegar a los últimos (es un decir, porque sé que Tomás Segovia continúa escribiendo) *Salir con vida y Día tras día*. Sin olvidar su libro de relatos *Personajes mirando una nube*, su crítica literaria, sus muchísimas traducciones. Un poeta, también, muy reconocido en México, donde obtuviera premios tan significativos como el Xavier Villaurrutia o el Octavio Paz y, muy recientemente, el Premio Juan Rulfo, que es el Cervantes de las letras hispanoamericanas.

Aunque Tomás Segovia escribiera en sus primeros poemas «Yo soy mar y navegante / al mismo tiempo / y no puedo conocer todas mis aguas», uno descubre, al fre-

cuenter su poesía, que, aunque esta multiplicidad se ha mantenido a lo largo de su obra («Nunca dije nosotros sin que al punto / Alguna voz en mí gritara jelllos!», escribe, por ejemplo, en *Cantata a solas*), en ese ser varios, muchos, en ese ser que es uno y es otro, y que a veces es, también, *lo otro*, hay, sin embargo, algo que permanece, un centro de gravedad que insiste, que recorre toda la poesía de Tomás Segovia. Y este centro de gravedad es su obsesión por el tiempo («Huésped del tiempo» se ha llamado el poeta a sí mismo). Una obsesión que el poeta dice de muchas formas, intentando, a la vez, pensarse a sí mismo en el tiempo, apropiarse de él, fundirse con él. Y lo dice con esa palabra suya llena de resonancias en la que nunca acaba de decirse todo. Tomás Segovia intenta, como él mismo ha dicho (y no creo que pueda decirse mejor) puntuar el tiempo, y esa puntuación supone escandirlo en las distintas formas y modos en que el tiempo se ofrece, o se niega: días, horas, noches, cielo, luz, primavera, otoño, lluvia, nubes... Así, escribe, por ejemplo: «El día brasa consumida / se apaga y se aligera... La noche se lo guarda todo; / en su seno me lleva / como en el hueco de la mano un pájaro. / Un día más he estado vivo».

Hay en la poesía de Tomás Segovia una contraposición entre el afuera y el adentro, el arriba y el abajo, lo uno y lo otro, donde, por lo general, es en ese afuera donde ocurre la completud, mientras queda para el adentro lo incompleto. A veces, sin embargo, Tomás Segovia nos sorprende con el logro de la simbiosis que parecía imposible y surge el poema de la plenitud. Así ocurre, por ejemplo, en el precioso «En los ojos del día»: «Hoy de pronto nos hemos despertado / en el centro del día, en los ojos del día. Aquí todo es comienzo y la luz no termina... Hundidos en los anchos, claros ojos del día, / somos nosotros sin escapatoria, / sin nada en otro sitio, / enteros en la luz donde todo prosigue igual y diferente...»

Tomás Segovia es pues un poeta dual o múltiple, un poeta que aprendió a ser nómada y al que el exilio hizo mexicano sin que dejara por eso de ser también español. Merece, sin duda, la pena, acercarse a los versos de este mexicano-español, de este poeta que habla para «ponerle un corazón al tiempo», que sabe que «las palabras no le han sido dadas para que digan el secreto / sino para que digan que hay secreto». ■





Cuatro poemas de ida y vuelta

[I]

A cada cual su isla (La isla del tesoro, René Magritte)

No está sumergida
en un océano de agua
sino en la eternidad del tiempo
ya sin eras
del tiempo que se niega a ser
o a dejar de ser

—el tiempo sólo idéntico a sí mismo—

Perdida en el mar
no descubierto todavía:
el mar selene

Ni desierta ni habitada
Ni populosa ni solitaria

Tiene palomas como plantas
cuyas raíces no pueden volar

Se eleva en el Imaginario
como un Dios temido
y deseado.

Cristina Peri Rossi
(De *Las musas inquietantes*)

[III]

Odisea

Ahora no hay regreso. Ahora
Quédate mirando las estrellas
Extático, demente, suspendido
Como un idiota: estatua
De ti mismo, eternízate
En tu incompletez. Y sufre
Ese espacio, ese tiempo
Que te separa de las islas
No sabes decir luz y ser la luz. Eres
Sin ser la mano, el alma, la mirada. Eres
Tu imagen en un agua suicida
Como el mendigo eterno
Sin un perro que te reconozca para morir
Sin Eumeo
Te temblará la mano con que empuñes el arco
Te faltarán el valor de la mirada
Se desdibujará tu cicatriz. Y alguien
Seguirá tejiendo. Y su mano tan firme en la puntada.

Jorge Luis Arcos
(De *De los inferos*)

[II]

Aguardar a alguien está al principio

Aguardar a alguien está al principio, cuando se está
más cerca de la simpatía, en la época de la niña. Desde
allí la niña arroja al tiempo que vendrá su ídolo; en
garabatea en la tierra los trozos mágicos de la que será,
como un juego. Arroja al mundo a su doble, lo protege
consigo misma. Y la niña queda intacta. A ella habrá que
volver cuando se empiece a ser en el amor, despacio, como
esta hoja dorada que cae al lado de esa otra hoja ya caída
en este jardín, acá que es allá si sé mirar.

Sola. Rodeada de sí misma. Como quien está en des-
tierto. Pero no lo sabe. El tiempo vendrá en que el destie-
rro sea una patria. Después del amor. La patria queda
siempre después del amor. Y es una niña.

Aguarda, toda envuelta con palabras, la muchacha,
con otros que la hablan, con sus bocas que la nombran
sin nombre, con sus gestos que la abrazan un momento
para cuidarla, dicen, y la descuidan en todos los momen-
tos que no le hablan para hablarla, la muchacha que anda
por aquí, ahora, de aguardadora en este presente dibuja-
do en el viento, sucio de caricias equívocas, envuelta en
un existir objetivo para otros que se la disputan y la con-
tradican, la dicen contra lo que en ella se dice, la mucha-
cha de quien ningún otro conoce el antes, el antes-crisá-
lida, el lugar frágil como placenta donde se instaló con su
sueño, y que ahora anda por aquí y espera y yo sé que es
una ilusión que en su lugar dejó una niña.

Ana Becció
(De *Ronda de noche*)

[IV]

El arroyo

Del fondo helado del arroyo aquel
vi levantarse un rostro que fue el mío.
«He vuelto (dije), ésta es mi mano.»
Se acordaba de todo:
de cuando él y yo aún no nos conocíamos
y éramos uno, absorto y sin historia;
de cuando lo perdí, cuando bajé los ojos,
cuando no quise ya ser su guardián.

Todo estaba con él bajo las aguas lívidas:
tres ramas que eran mi niñez;
aquel trémulo estanque: toda mi pureza;
el olor del ligustro florecido
que era el consuelo todo de la vida.

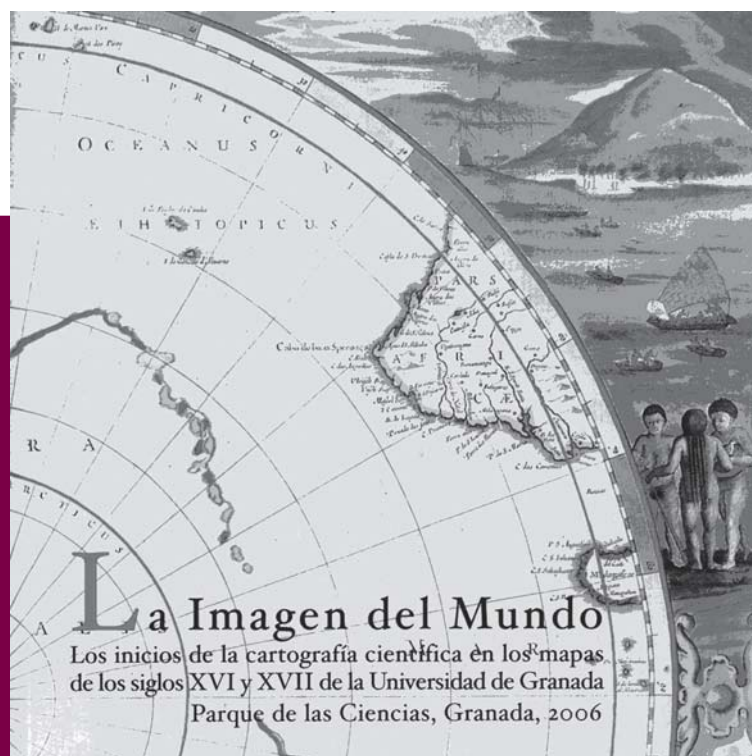
Y él, callado, dormido
con los ojos abiertos bajo el agua glacial,
veía todo aquello
en la serena luz difunta
y me esperaba hundido en su alma fiel y fría,
hermano ahogado y limpio.

Tomás Segovia
(De *Anagnórisis*)



La cartografía **en la historia**

Ciencia, técnica, **ideología y cultura**



*A propósito de los fondos cartográficos
de la Universidad de Granada*

Rafael **Hernández del Águila**
Juan **Calatrava**
Mario **Ruiz Morales**
Francisco J. **González González**

Jaime F. **López Gómez**
Eugenio **Cifuentes Vélez**
Inés **del Álamo Fuentes**
Ángel **Ocón Pérez de Obanos**

Universidad de Granada
475
Aniversario





La cartografía
en la Historia

Cartografía y representación del mundo

De la ciencia a la forma
pasando por la ideología

Rafael Hernández del Águila

La celebración del 475 Aniversario de la Fundación de la Universidad de Granada ha supuesto una agradable y fructífera oportunidad a mi parecer, para, partiendo de los fondos que atesora nuestra Biblioteca Universitaria, propiciar un foro de reflexión colectiva, sobre la imagen del mundo en el período fundacional de nuestra Universidad. La propuesta que en su momento hicimos desde el Seminario de Medio Ambiente se ha concretado tanto en la Exposición que durante meses se ha ofrecido al público en el Parque de las Ciencias, como en el ciclo de conferencias que durante todo el mes de marzo de 2006 se realizó en el citado Parque. Pretendía esta última actividad, aprovechar la propia existencia de la exposición para seleccionar una serie de temáticas en torno a la misma que permitieran un tratamiento amplio y riguroso acerca de la representación cartográfica y su

significado. Ello suponía el intento, creemos que claramente logrado, de contextualizar los planteamientos materiales y formales de la exposición en el marco científico, técnico, ideológico y cultural que le dio sentido. Un resumen de lo que aquellas ponencias dieron de sí, es lo que ahora ofrecemos a los lectores de *El fingidor*. Qué duda cabe que la restricción de espacio que el carácter y formato de la revista impone, imposibilita la traslación de todos los contenidos de las ponencias. Obviamente, tampoco se pueden reproducir aquí los interensantisimos debates que siguieron a las intervenciones. No obstante, gracias a la buena disposición de los ponentes y a un encomiable esfuerzo de síntesis —que se añade al que tuvieron que hacer para enfrentarse a temáticas de excepcional amplitud y complejidad— se pone ahora al servicio del lector curioso un material de gran valor para el conocimiento y reflexión sobre un aspecto no excesivamente divulgado de la ciencia y la cultura, cual es la cartografía.

No es lugar este breve artículo de presentación para redundar en los contenidos de los textos que siguen, en los que los autores han intentado, en muy pocas páginas, resumir argumentos que presentaron con prolijidad y solvencia a lo largo de las Jornadas. No obstante, como planteamiento general que subyace tanto a la exposición como al ciclo de conferencias, me gustaría resaltar algunos objetivos de ambos eventos que le aportan significado y coherencia.

En la línea señalada, nos gustaría insistir en que el objetivo de estas actividades ha ido más allá de la simple organización de una exposición y ciclo de conferencias. En primer lugar, la relación entre ambas actividades ha sido absolutamente indisoluble. Así mismo, tanto el hilo conductor como la coordinación ha sido común e interdependiente. Se trataba en ambos casos, de aprovechar tanto la muestra de materiales como los contenidos de las conferencias para propiciar una reflexión y debate rigurosos, profundos y argumentados sobre los procesos de construcción de las imágenes que las sociedades tienen o se hacen del mundo a partir de las representaciones cartográficas, producto tanto de un punto de vista o nivel científico-técnico como de visiones ideológicas y culturales de las que dependen y a las que sirven. En efecto, materia, forma, conocimiento científico, técnica e ideología, constituyen un conjunto de elementos de cuya confluencia, interacción y fertilización cruzada, surgen determinados mapas que siempre, desde la más rudimentaria y «científica» representación al más sofisticado producto «científico-técnico», trascienden la simple manifestación formal (mapa) de unos conocimientos sobre el mundo con una mayor o menor intención de objetividad, para proponer toda una propuesta ideológico-cultural sobre las formas de leer y entender el mundo que nos rodea para actuar sobre él. Aunque la Exposición se centró en los años cercanos a los de la fundación de la Universidad de Granada, se ha ampliado en las conferencias y en los textos que componen este monográfico, esa restricción cronológica para intentar comprender el período priorizado (siglos XVI-XVII) en un devenir histórico más amplio.

Tanto la exposición como las conferencias intentaron, pues, responder a preguntas del tipo:

- ¿Cómo se hacen los mapas?
- ¿Por qué se hacen así?
- ¿De qué conocimientos, técnicas y presupuestos ideológicos y culturales se parte?
- ¿En qué sentido los mapas constituyen una forma de construcción ideológica?
- ¿Por qué los mapas pueden y deben tener una lectura no sólo científica sino también cultural?

A estas y parecidas preguntas pretende responder este breve pero sustancioso cuadernillo monográfico cuyo complemento natural es la propia exposición así como el bello y bien documentado catálogo de la misma, cuya consulta recomendamos desde aquí, no sólo como complemento de estos textos sino como simple oportunidad para el goce estético e intelectual.

Mis últimas palabras son, como no podía ser de otra forma, de agradecimiento a los autores y a todas las personas e instituciones, especialmente la Universidad de Granada, que me permitieron embarcarme en una navegación teórico-práctica tan compleja como apasionante y cuyos resultados hablan por sí solos, cumplimiento con creces, a mi parecer, los objetivos planteados. ■



Con esa frase de bíblico sabor que encabeza el presente texto iniciaba W.H. Stahl, en 1983, un sugestivo estudio sobre cartografía histórica, insistiendo en el hecho de que los mapas, los planos y cualquier otra clase de representación del territorio debían de entenderse no ya como meros objetos pasivos que se limitarían a traducir al lenguaje gráfico elaboraciones científicas procedentes de otros ámbitos, sino como productos culturales de primer orden, como protagonistas activos del debate científico y cultural, como hechos históricos en el pleno sentido de la palabra, como fuentes privilegiadas en las que nos es posible rastrear no tan sólo informaciones geográficas concretas *tout court* sino, mucho más allá, los intereses y aspiraciones fundamentales de una cultura histórica dada y su particular visión de su relación con el mundo circundante.

Esta era también, en el fondo, la idea que suministró la materia prima para el relato de Jorge Luis Borges (*El Hacedor*) en el que el escritor argentino nos evocaba la existencia pasada de un imperio cuyos habitantes se mostraban tan apasionados por la ciencia de la cartografía que terminaron por elaborar un mapa a escala 1:1 que cubría por completo el territorio y cuyas ruinas de papel se podían ver, siglos más tarde, en el paisaje, semejantes a los restos arquitectónicos del pasado romano en la campiña italiana.

La reciente exposición sobre cartografía histórica organizada por la Universidad de Granada y presentada en el Parque de las Ciencias nos ha ofrecido una excelente ocasión para volver a pensar sobre estas cuestiones y para profundizar en esas reflexiones que, cada uno a su modo, expresaron tanto Borges como Stahl: el carácter rigurosamente histórico y en absoluto neutro u objetivo de la representación gráfica del mundo.

Y es que, en efecto, durante largo tiempo ha persistido con tenacidad en numerosos ámbitos la idea de que la cartografía era, básicamente, un asunto técnico, una cuestión relacionada simplemente con el progreso de la ciencia y de las técnicas de conocimiento y medida del mundo y de representación gráfica. El soporte de dicha tesis era un argumento teleológico: se partía del supuesto de la existencia innata en el hombre de un eterno y atemporal deseo de representar su entorno con la mayor exactitud objetiva posible y se contemplaba así la historia de la cartografía como la narración triunfal de los progresos del espíritu humano hacia este objetivo anhelado, en una doble vía: por un lado los avances geográficos en el conocimiento del mundo, por otro el perfeccionamiento —unas veces lineal y otras quebrado— en las técnicas e instrumentos gráficos que permitieran transcribir visualmente esos nuevos conocimientos. El punto de llegada inevitable de este recorrido finalista sería el advenimiento progresivo, a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, de la moderna cartografía científica que, con sus cada vez más perfeccionados métodos de levantamiento y representación, habría hecho posible, por fin, el viejo sueño de una visión del mundo clara, transparente y objetiva, carente de interferencias ideológicas. La fotografía aérea, la imagen desde satélite o, muy recientemente, la difusión universal de esta última en Internet gracias a instrumentos como Google Earth, no han hecho sino fomentar, en estos tiempos de desideologización acelerada y de pensamiento único, el espejismo ilusorio de la visión inmediata, objetiva y sin mediaciones del mundo, desde la escala planetaria hasta el pie mismo de nuestra casa.

Sin embargo, una rápida ojeada crítica a la historia de la cartografía, tal y como ha ofrecido la mencionada exposición a quien sepa mirarla con ojos abiertos, nos pone de manifiesto de inmediato la falsedad de esas visiones lineales. Es indiscutible, por supuesto, la importancia en esta historia de los avances científicos y de los perfeccionamientos técnicos, pero estos hechos se insertan en una trama cultural mucho más compleja en la que la pregunta básica es: ¿qué le pide a un mapa una sociedad concreta? ¿qué papel se asigna en cada momento histórico a la representación del mundo? Y las respuestas a esta pregunta han sido asombrosamente variadas, revelándonos la extraordinaria riqueza de ese particular capítulo de la historia cultural que es la cartografía.

Así, ya desde el mundo antiguo podemos ver cómo coexisten representaciones simbólicas del mundo (visto a menudo como un círculo con una cruz inscrita) con retratos de gran precisión, como el del célebre plano mesopotámico de Nippur; en éste, por lo demás, la exactitud con que están representados los templos, los canales y la muralla se acompaña de un silencio absoluto sobre el parcelario y la trama urbana de la ciudad de los hombres. Y es que, en materia de cartografía, lo que llamamos «realidad» no existe sino a través del ojo (o de los instrumentos que le sirven de prótesis), y éste último no ve sino aquello que se le ordena ver. O, por decirlo con las palabras de Massimo Scolari, «el ojo sólo observa si la memoria lo acompaña sin ser vista».

El mapa ha servido, pues, a lo largo de la historia, para vehicular exigencias sociales, económicas, políticas e ideológicas múltiples y cambiantes de las cuales nunca podrá dar cuenta una simple historia de las técnicas cartográficas: sería como reducir la historia de la arquitectura a la de las técnicas constructivas o la de las bellas artes a la de sus respectivos procedimientos de ejecución. En medio de la complejidad de requerimientos que se concen-

«Por sus mapas los conoceréis»

A propósito de cartografía e historia

Juan Calatrava



.../...



La cartografía
en la Historia

.../...

traban en el encargo, diseño y realización de un mapa, las exigencias de fidelidad a lo real y de representación simbólica, a veces complementarias y otras veces contradictorias entre sí, se han combinado de maneras muy diversas.

La exigencia de fiabilidad, de una representación lo más exacta posible de la realidad del territorio, ha primado, por supuesto, en todos aquellos momentos en que pasaba a primer plano la directa utilidad instrumental de los mapas: desde los agrimensores romanos hasta las grandes operaciones cartográficas de los Estados-nación modernos (por ejemplo, en España, la realización del Mapa Topográfico Nacional a partir del último tercio del siglo XIX), pasando por los portulanos bajomedievales, los atlas holandeses de los siglos XVI y XVII, el amplísimo abanico (toda una familia cartográfica bien diferenciada) de los mapas derivados de las empresas coloniales y de los viajes de exploración (léase al respecto el espléndido libro de Juan Pimentel *Testigos del mundo*) o la cartografía militar directamente ligada al desarrollo de la guerra moderna. Sin embargo, puede decirse que, en general, nunca ha existido un mapa «instrumental» en estado puro: la utilidad práctica siempre ha reservado un lugar para lo representativo, para lo simbólico. Si en los portulanos mismos se deslizaba con frecuencia la imagen de lo maravilloso y la fuerza del mito y la capacidad evocadora de lo legendario se superponían sin conflicto al exacto diseño de las costas y de los vientos dominantes, los minuciosos mapas holandeses exaltaban los avances científicos de la pequeña república y se mostraban orgullosos en los interiores pintados por Vermeer; y la propia cartografía oficial de finales del siglo XIX no dejaba de constituir, tras su aspecto aséptico y sus signos codificados, un monumento a los esfuerzos modernizadores y centralizadores de los Estados.

En otros momentos, sin embargo, la fidelidad a la realidad no figuraba entre los objetivos prioritarios del cartógrafo y los valores simbólicos predominaban de manera aplastante en «mapas» que resultaban de escasa o nula utilidad práctica porque lo que se proponían en realidad era cartografiar territorios espirituales. Una gran parte de los mapas de la Edad Media cristiana entraría dentro de este ámbito, desde el mapamundi de Cosmas Indicopleustes realizado a partir de la imagen bíblica del tabernáculo a los famosos mapas de «T en O», los itinerarios de peregrinos o las representaciones de Jerusalén. Pero ello no era una «imperfección» llamada a desaparecer con el avance de la ciencia, sino algo consustancial a un determinado tipo de cartografía que se prolonga incluso después de la revolución científica. Así, en 1585, más de tres mil años después del plano de Nippur al que antes se aludió, la Roma contrarreformista del Papa Sixto V ofrecía de nuevo una imagen de sí misma en la que toda realidad terrenal había desaparecido y el plano de la ciudad se reducía a las grandes basílicas y las vías que las conectaban entre sí y canalizaban los flujos procesionales de los peregrinos.

Más aún, la imagen del mapa se configuraba en la época moderna como una de las metáforas más fuertes y densas de significación, lista para usos muy diversos. Así, si en 1516 Thomas More acompañaba de un mapa su descripción de la imaginaria isla de Utopía, en 1660 Mademoiselle de Scudéry incluía en su novela *Clélie* la célebre *Carte du Tendre*, un elaborado mapa del amor en el que los accidentes geográficos imaginados eran «la montaña de los celos», el «valle de la indiferencia», etc.; y más tarde, en 1750, en el *Discurso Preliminar* de la Enciclopedia, D'Alembert se valía de la imagen del mapamundi para explicar la novedosa estructuración del conocimiento humano que la gran obra colectiva de las Luces pretendía ofrecer.

Hay que saludar, por tanto, la iniciativa de la exposición que ha motivado estas líneas y desear que otras ocasiones de esta misma índole nos permitan profundizar en el cuestionamiento crítico de esos objetos, los mapas, que nos acompañan cotidianamente a lo largo de nuestra vida y que no son tan obvios e inocentes como nuestra familiaridad con ellos nos los hace aparecer. ■



La cronología cartográfica comienza en la prehistoria, tal como evidencian petroglifos y pinturas rupestres. Sin embargo las imágenes que ya pueden ser catalogadas como mapas o planos proceden de Mesopotamia y Egipto. Aunque Herodoto asegurase que fue en esa última región en donde se fundó la geometría, entendida en su significado más genuino de medir la Tierra, lo cierto es que no se sistematizó el conocimiento geográfico hasta que se formularon en Grecia tres preguntas claves para poder entender el posterior desarrollo de la cartografía: ¿Cuál es la forma y el tamaño de la Tierra? ¿Qué magnitud y distribución tienen las masas continentales y oceánicas? ¿Qué tipo de habitantes, y en qué extensión, pueblan la Tierra? Allí mismo se encargaron de contestarlas aunque con las evidentes limitaciones asociadas a su nivel de desarrollo, ello no es óbice para que deban señalarse protagonistas tan destacados como Dicearco de Mesina, Eratóstenes de Cirene y Claudio Tolomeo. El pragmatismo romano hizo que se ralentizase en cierto modo el desarrollo cartográfico anterior, a costa de un extraordinario progreso en las actividades catastrales, tanto de rústica como de urbana; baste decir que la parcelación por ellos establecida, siguiendo el canon del kardus y decumanus, fue copiada sin interrupción prácticamente hasta nuestros días.

La llegada del oscurantismo medieval afectó tanto al saber geográfico que no sólo llegó a cuestionarse la esfericidad terrestre sino que además se consideraba hereje al que osara defender semejante insensatez. La excepción sabida de los eruditos árabes fue verdaderamente sobresaliente, pues no fueron meros transmisores de las enseñanzas clásicas, las cuales llegaron a perfeccionar con rigurosas y novedosas aportaciones. Dos son los personajes con méritos más que sobrados para ser citados en este apretado resumen: al Biruni y al Idrisi, el primero por las medidas de la Tierra que realizó y el segundo por ser el geógrafo musulmán por antonomasia. En la Edad Media surgen, sin saber muy bien cómo, la brújula y los portulanos, dos medios indispensables para el imparable empuje de la navegación. Es innegable que el instrumento magnético, de probable origen chino, favoreció el manejo de las representaciones cartográficas tan peculiares como las cartas marinas, plagadas de rosas de los vientos, verdaderas representaciones iconoclastas en clara contraposición con los típicos mapas medievales de T en O, de evidente influencia isidoriana y fuertemente mediatizados por el fundamentalismo religioso con el que convivieron.

El cambio tan sustancial de horizontes que se produjo en el Renacimiento incidió sobremediana en la representación cartográfica del mundo, en el año 1500 apareció el primer mapa del nuevo continente recién descubierto y acto seguido se acuñó el topónimo América. La difusión de tan novedosa denominación se produjo gracias a la ingente producción cartográfica de Mercator, considerado por sus contemporáneos el Tolomeo de su tiempo. Fue precisamente con él cuando se inicia formalmente la cartografía moderna, al fijar los criterios que debían presidir la rotulación y la elaboración de los signos convencionales; sin olvidar que empezó a prescindir de los animales monstruosos que rellenaban las regiones sin detalles planimétricos. No obstante, Mercator pasó a la posteridad por el desarrollo cilíndrico y conforme que realizó, un mapamundi en el que las líneas de igual rumbo (las loxodrómicas) figuraban como rectas, solucionando definitivamente el problema secular de las limitaciones asociadas a la navegación de cabotaje. También fue precisamente con Mercator cuando comienzan a proliferar las colecciones de mapas, que él encabezó con una ilustración del gigante mitológico, el cual daría el nombre de Atlas a todas las posteriores. A partir de entonces se inicia la comercialización de los productos cartográficos con criterios marcadamente mercantilistas, luego definitivamente afianzados por el concienzudo trabajo de W. Blaeu y de su hijo Jean. W. Blaeu fue un destacado discípulo de Tycho Brahe, que aprovechó su estancia en el celebrado Observatorio de Uraniburgo para adquirir serios conocimientos astronómicos y cartográficos, que luego transmitiría a su hijo Jean Blaeu. La labor cartográfica del segundo de los Blaeu no desmereció en absoluto el buen quehacer de su progenitor, con el que colaboró en numerosas ocasiones, su Atlas Mayor (*La Geografía Blaviana*) es el mejor exponente de sus conocimientos geográficos y cartográficos.

El colofón de estos comentarios debe de referirse al anteojo astronómico y a su especial incidencia en la fiabilidad geométrica de las representaciones cartográficas. La aparición del anteojo ha de situarse en la frontera de los siglos XVI y XVII, con él y gracias a él revolucionó Galileo la ciencia y el mundo. En ocasiones suele afirmarse, no sin razón, que con él es cuando se inicia verdaderamente la cartografía científica. La afirmación no es nada baladí pues su descubrimiento de los satélites de Júpiter (*Pianeti Medicei*) propició una determinación mucho más rigurosa y fiable de la longitud geográfica, comenzando a vislumbrarse la solución de un problema tan complicado como «echar el punto». El procedimiento empleado se basaba en la observación simultánea de los eclipses planetarios de dichos satélites desde dos lugares diferentes, la diferencia de longitudes entre ambos coincidiría con la diferencia de las horas locales de los mismos. Galileo diseñó incluso un instrumento, el celatone, con el que efectuar la observación, el cual llegó a ofrecérselo al rey de España como solución definitiva del problema; sin embargo el rey no aceptó aunque no supiera que la solución no llegaría hasta que se pudiese medir y transmitir el tiempo con mucha menor incertidumbre. ■

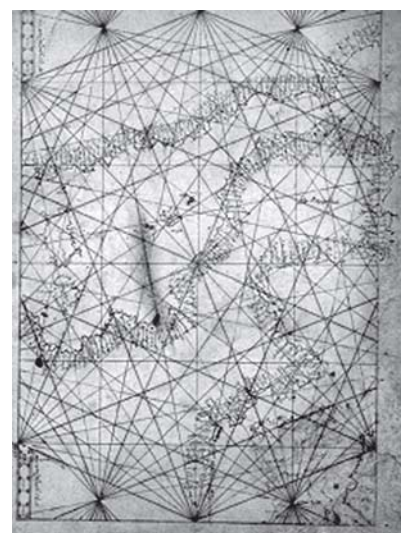
La evolución de los mapas a través de la Historia

De los jeroglíficos a los Atlas

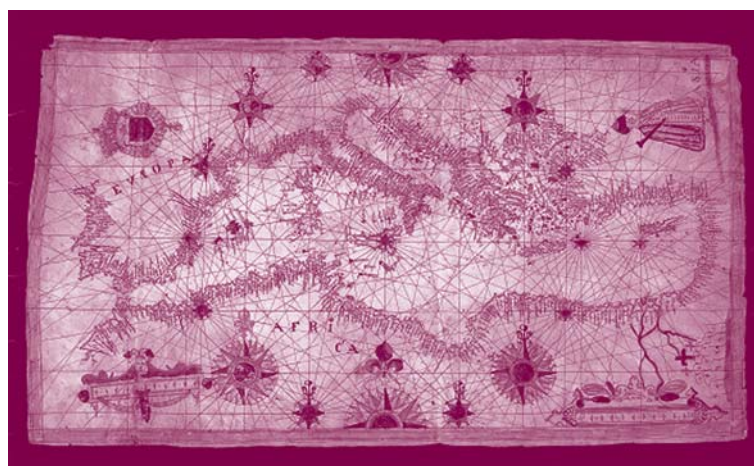
Mario Ruiz Morales



Mapamundi babilónico conservado en el Museo Británico. El rectángulo simboliza la ciudad de Babilonia, otras del imperio aparecen rodeadas por las circunferencias menores. El fragmento de corona circular es la imagen del océano mítico (el río amargo) que rodeaba el mundo, una representación que se repetiría en los siglos posteriores hasta bien entrada la Edad Media. Las dimensiones del original son 12, 5 x 8 cm, al parecer se confeccionó en el siglo VI a. C.



Portulano granadino conservado en la Biblioteca Ambrosiana de Milán. En el centro de la península Ibérica se lee al Andalus, según Vernet la fecha en que se dibujó puede situarse en torno al año 1330. El Sur se encuentra en la parte superior del dibujo.



Uno de los tres portulanos de la Universidad de Granada. Al parecer el autor fue el cartógrafo Francisco Oliva II, alrededor del año 1660, según se desprende del estudio realizado por J. Rey Pastor y E. García Camarero



Explorando los mares del planeta

De los viajes de descubrimientos
a las expediciones ilustradas

Francisco J. González González

Fue a lo largo de la Edad Moderna cuando, una vez aceptada la esfericidad de la Tierra, se hizo indispensable para geógrafos y navegantes la determinación precisa de la latitud y la longitud. En lo que se refiere a la navegación, este proceso estuvo marcado por la difusión entre los marinos de un conjunto de técnicas astronómicas, cartográficas e instrumentales cuyo objetivo era solucionar el problema del cálculo de la posición geográfica de un navío situado en alta mar.

El desarrollo de la náutica en la Península Ibérica estuvo relacionado directamente con el proceso de expansión territorial, iniciado durante el siglo XV por portugueses y castellanos. Fue entonces cuando las monarquías peninsulares promocionaron la organización de grandes expediciones navales de descubrimiento y exploración, cuyo principal objetivo era el de establecer un contacto marítimo entre Europa y el Lejano Oriente. Gracias a ello, tras el descubrimiento de América y la vuelta al mundo de Magallanes y Elcano, los viajes por mar permitieron abarcar por primera vez la totalidad del globo terrestre a principios del siglo XVI. Hagamos, pues, un breve repaso a este proceso.

Los marinos portugueses perfeccionaron en el siglo XV un método de navegación basado esencialmente en el cálculo de la latitud en alta mar mediante la observación de la diferencia de alturas. La práctica de este método era relativamente sencilla. Antes del inicio de la travesía, el navegante debía observar la altura de la estrella Polar, o bien la altura de una estrella a su paso por el meridiano. Durante el viaje, volvía a tomar la altura de la misma estrella en idénticas circunstancias, consiguiendo con ello conocer la variación en grados de dicha altura entre los dos lugares de observación. De esta forma, una vez obtenido ese valor y transformado en leguas, el mari-

no podía saber la distancia que había navegado hacia el Sur o hacia el Norte.

La introducción de las observaciones astronómicas en las técnicas de navegación vino acompañada por el perfeccionamiento de algunos instrumentos científicos ya conocidos en la época medieval, como el astrolabio, el cuadrante, la brújula o la carta de marear, y por el diseño de nuevos aparatos preparados para su utilización en el mar, como la ballestilla o la corredera. No obstante, los métodos y los instrumentos perfeccionados durante los siglos XV y XVI sólo permitieron alcanzar una cierta fiabilidad en la determinación de la latitud, resultando muy útiles en las navegaciones portuguesas dirigidas a la exploración de

las costas de África, es decir, en las travesías con dirección Norte-Sur. Sin embargo, no fueron de gran ayuda en la determinación de la longitud, coordenada ésta muy necesaria en los viajes de larga duración hacia el Oeste promovidos por España. A pesar de ello, y con tan poca cosa, los marinos de los siglos XVI y XVII consiguieron recorrer con sus naves todo el planeta.

Durante la segunda mitad del siglo XVII, y como consecuencia de las importantes aportaciones científicas realizadas por Newton, los astrónomos teóricos centraron su trabajo en la mecánica celeste, dedicada al estudio de los movimientos de los cuerpos del sistema solar. Mientras tanto, la astronomía práctica, relacionada directamente con las aplicaciones de esta ciencia a la náutica, la cartografía y la hidrografía, registró en Europa un espectacular desarrollo, gracias a la creación de observatorios y al interés de los gobiernos por obtener alguna utilidad derivada de los avances científicos. Utilidad que, en el caso concreto de la astronomía, vendría dada por la resolución del problema de la determinación de la longitud en el mar, por el perfeccionamiento de unos métodos seguros de navegación y por las posibles aplicaciones de las observaciones astronómicas en la mejora de la exactitud de los trabajos cartográficos, factor éste muy importante para las decisiones políticas relacionadas con el catastro y con la determinación de límites.

A pesar de que la solución del problema de hallar la longitud de un punto desde un navío en alta mar había sido un objetivo de primera magnitud para muchos gobiernos desde fines del siglo XVI, los marinos no pudieron contar con métodos fiables para su determinación hasta bien entrado el siglo XVIII. Fueron muchos los métodos propuestos para solucionar este problema desde el siglo XVI en adelante, a raíz de los concursos convocados en España y Gran Bretaña, pero casi todos resultaron poco adecuados para su ejecución en alta mar. Sólo dos de ellos terminarían siendo viables, el método de los cronómetros marinos, basado en el transporte de la hora, y el método de las distancias lunares, que usaba la Luna como cronómetro universal.

Como ya hemos visto, la posibilidad de aplicar la astronomía a cuestiones tan prácticas y de tanto interés estratégico como la obtención precisa de coordenadas geográficas o la navegación astronómica fue acompañada por el interés de los estados europeos por el fomento de esta ciencia. Buena prueba de ello fueron los concursos convocados por España o Gran Bretaña para conseguir una fórmula para la determinación de la longitud en el mar o las expediciones geodésicas financiadas por Francia para determinar la figura de la Tierra. La creación del Observatorio de París tuvo lugar en 1667 y estuvo ligada directamente a la fundación de la Academia Real de Ciencias. Por el contrario, los orígenes del más antiguo observatorio británico estuvieron directamente relacionados con los intentos desarrollados para solucionar el problema del cálculo de la longitud en alta mar. Fue la necesidad de contar con unas tablas precisas de posiciones de estrellas



y de la Luna, para la práctica del método de las distancias lunares, lo que llevó a la monarquía británica a promover la fundación en 1675 del Observatorio Real de Greenwich.

Mientras tanto, en otros países europeos, donde el desarrollo institucional no había dado lugar a la creación de observatorios y a la profesionalización de los astrónomos, serían las propias marinas de guerra las impulsoras del fomento de la astronomía práctica y del desarrollo de la navegación astronómica. Ese sería el caso de España. En este contexto habremos de enmarcar la fundación en Cádiz de un observatorio astronómico de la Marina. El personaje encargado de impulsar esta iniciativa sería el marino y científico ilustrado Jorge Juan, cuya participación en la expedición para la medida del arco de meridiano y sus posteriores viajes de espionaje industrial a Inglaterra le habían convertido en el hombre idóneo para ese cometido. La propuesta de creación del citado observatorio fue realizada por Jorge Juan al marqués de la Ensenada en noviembre de 1749.

En 1753, tras la llegada e instalación de los primeros instrumentos de observación astronómica, comenzó su andadura científica y docente el Real Observatorio de Cádiz, siendo entonces el observatorio astronómico más meridional de Europa. La nueva institución fue proyectada como un centro de investigación astronómica estructuralmente unido a la Academia de Guardias Marinas de Cádiz, característica que conservaría hasta 1798, fecha de su traslado al nuevo edificio construido en la Isla de León (hoy San Fernando). Durante la segunda mitad del siglo XVIII, coincidiendo con los momentos más álgidos del reformismo borbónico y del impulso oficial a las actividades científicas, el observatorio gaditano se convirtió, además, en una escuela práctica de astronomía para unos marinos científicos, que gracias a su esmerada preparación podrían participar en las importantes expediciones cartográficas organizadas a finales de siglo.

La primera de estas expediciones cartográficas fue dirigida por Vicente Tofiño, que introdujo por primera vez en España el uso de métodos geodésicos y astronómicos en los trabajos cartográficos para el levantamiento hidrográfico de las costas españolas. De esta forma, el *Atlas Marítimo de España*, levantado entre 1783 y 1789, se convirtió en el primer trabajo de cartografía científica realizado en España a escala nacional. El resultado de la expedición hidrográfica de Vicente Tofiño puede ser considerado fundamental en la historia de la cartografía española. En 1787 fue publicado el *Derrotero de las costas de España en el Mediterráneo y su correspondiente de África* y un primer tomo del *Atlas Marítimo de España*, con 15 cartas de las costas mediterráneas. Unos meses después, durante 1789, salieron de la imprenta el *Derrotero de las costas de España en el océano Atlántico y de las Azores o Terceras* y el segundo tomo del *Atlas*, con 30 cartas de las costas atlánticas. La exactitud conseguida entonces fue tal que algunos de los levantamientos efectuados por la Comisión estuvieron vigentes durante más de cien años.

Coincidiendo con el desarrollo de los trabajos hidrográficos que acabamos de describir, y especialmente durante el reinado de Carlos III, las Secretarías de Indias y de Marina no dudaron en impulsar el reconocimiento y estudio de aquellas rutas marítimas consideradas de importancia para la navegación de los buques españoles. La preocupación por mejorar las comunicaciones marítimas entre puntos distantes de las posesiones españolas hizo evidente la necesidad de mejorar el conocimiento de su realidad geográfica. Era preciso, pues, corregir la cartografía, establecer con precisión las longitudes y latitudes de los principales puertos y ciudades y mejorar en lo posible la viabilidad de las grandes rutas comerciales. Por otro lado, la proliferación de viajes de exploración sufragados por otras potencias europeas, especialmente Gran Bretaña, que pretendían tomar posesión de determinados puntos claves en las rutas marítimas, dio lugar a una

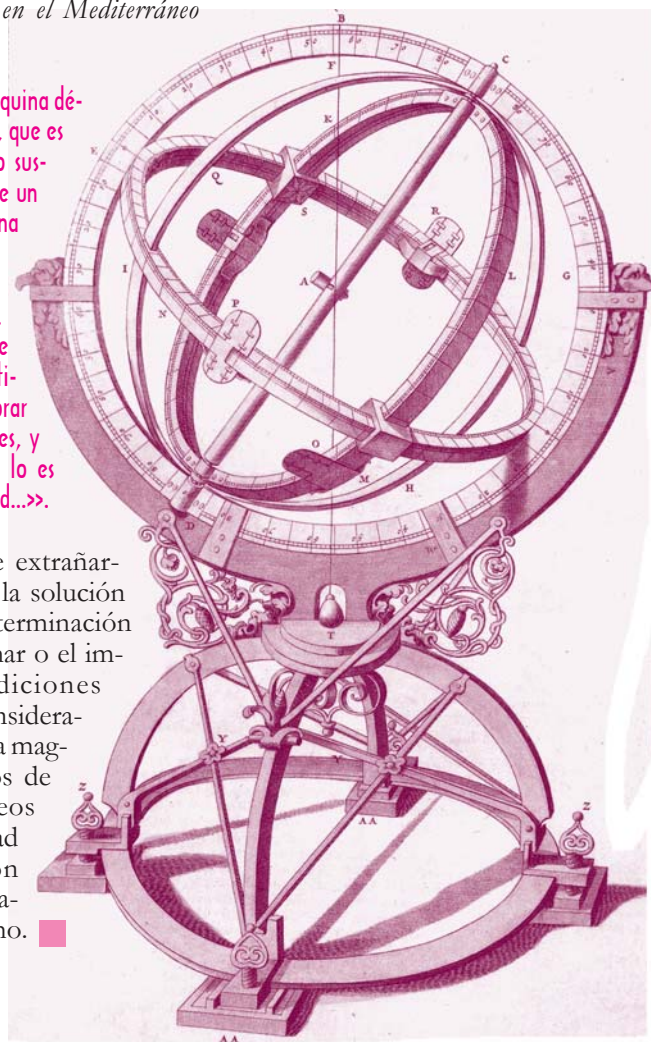
reacción de carácter nacionalista y de prestigio, contraria a que los extranjeros se atribuyesen el descubrimiento de tierras que, aunque pertenecían teóricamente a la Corona Española, aún no habían sido colonizadas de manera efectiva a mediados del siglo XVIII.

Como consecuencia, y con la ayuda de las nuevas técnicas cartográficas y de navegación, la Marina española impulsó la exploración, e incorporación a la Corona, de territorios antes no controlados plenamente. De ahí que pueda afirmarse que, durante el reinado de Carlos III, el dominio español en América alcanzó su máxima extensión. Ello explica una constante sucesión de expediciones, en las que los oficiales formados bajo la supervisión de Vicente Tofiño y de otros marinos ilustrados, jugaron un papel protagonista, convirtiéndose entonces en verdaderos exploradores de costas y territorios de los que en Europa se poseían aún escasos conocimientos. Muchas de estas expediciones y campañas hidrográficas contaron para sus trabajos con instrumentos o personal del Real Observatorio de Cádiz. Entre ellas podríamos destacar las expediciones de Bruno de Heceta a la costa NW. de América (1775 y 1779), la exploración del estrecho de Magallanes por Antonio de Córdoba (1785) y Cosme de Churrua (1788), el viaje alrededor del mundo dirigido por Alejandro Malaspina (1789-1794) o las expediciones para el levantamiento del *Atlas Marítimo de América Septentrional* (1792-1795).

Podemos finalizar este breve repaso a los avances registrados por la navegación y la cartografía náutica durante la Edad Moderna afirmando que las iniciativas dirigidas a mejorar la seguridad de las travesías oceánicas tenían como uno de sus principales objetivos conseguir una disminución de los naufragios y, por tanto, un aumento de los ingresos económicos derivados del comercio con ultramar. El interés que llegó a provocar este asunto explica el hecho de que, a finales del siglo XVIII, justo en el momento histórico en el que ya se habían perfeccionado los métodos que permitieron dar una solución aceptable al problema, se insistiera todavía en la importancia que para un navegante debía tener el conocimiento preciso de las coordenadas geográficas. En este sentido, podríamos citar aquí las palabras escritas por el marino español Vicente Tofiño en la introducción al *Derrotero de las costas de España en el Mediterráneo* (Madrid, 1787):

«...el hombre es una máquina débil; con sus bienes, con su vida, que es el mayor de todos, está como suspenso sobre un abismo: sólo ve un horizonte no interrumpido, una mar uniforme; y habiéndose él mismo condenado al destierro, no sabe dónde se halla. El conocimiento del lugar que ocupa entonces, esto es, su Latitud y Longitud, que puede ignorar sin consecuencia en sus hogares, y aun en los campos desiertos, lo es aquí de una absoluta necesidad...».

Así pues, no debe extrañarnos que asuntos como la solución del problema de la determinación de la longitud en alta mar o el impulso a las expediciones cartográficas fuesen considerados objetivos de primera magnitud por los gobiernos de aquellos países europeos que, a lo largo de la Edad Moderna, compitieron por ostentar la supremacía en el poder marítimo.





La cartografía
en la Historia

Los mapas en en el tiempo

El patrimonio cartográfico en el 475
aniversario de la Universidad de Granada

Jaime F. López Gómez
Eugenio Cifuentes Vélez

Con motivo del 475 aniversario de la fundación de la Universidad de Granada, en colaboración con el Parque de la Ciencias, se ha desarrollado una exposición con el título *Los inicios de la Cartografía Científica: La imagen del mundo y los mapas de los siglos XVI y XVII de la Universidad de Granada* (enero-septiembre de 2006). El fundamento material de esta exposición parte del importante Fondo Antiguo que alberga la Biblioteca de la Universidad de Granada, el cual contiene obras que figuran entre las más importantes de la cartografía europea del siglo XVII, y de las que se ha expuesto una representativa muestra para su divulgación a un variado y amplio público.

Las obras de especial interés cartográfico pertenecientes a los siglos XVI y XVII de dicho fondo bibliográfico son, en unos casos, obras de contenido geográfico, astronómico o de navegación que incluyen mapas, aunque no se trate de atlas propiamente dichos. Entre éstos, podemos destacar autores pertenecientes a estos siglos como Claude Morisot, Pierre Duval, William Candem, Joao Barros, Andrés García de Céspedes o Antonio Herrera y Tordesillas, en cuyas obras aparecen mapas como apoyo o ilustración de sus contenidos.

Otro importante grupo de obras proviene de autores de la Antigüedad Clásica, entre los que podemos señalar a Pomponio Mela, Paulus Merula, Cayo Julio Solino o el propio Claudio Ptolomeo. Estas son obras de carácter descriptivo-geográfico originarias de la Antigüedad y recuperadas durante el Renacimiento. Un autor singular es Cristian van Adrichem, quien en su obra *Theatrum Terrae Sanctae...* describe la geografía sacra cristiana, esta vez sí a modo de un atlas, puesto que reúne mapas de la distribución territorial de las tribus de Israel así como de diversos pasajes de la Biblia.

El conjunto de autores más importante es sin embargo el formado por Johannes Blaeu, Johannes Jansson, Andreas Cellarius, Antonio Magini o George Braun, de los siglos XVI y XVII, quienes sí aportan obras específicamente cartográficas a través de sus atlas o compendios de planos y vistas de ciudades. La existencia de obras de estos autores en la Biblioteca Universitaria, permite acceder a trabajos que resultaron señeros dentro de la historia de la cartografía europea.

Estos autores y obras han compuesto la base para la realización de esta exposición que, en nuestra opinión, son un buen reflejo y testigo de este periodo de tránsito y transformación en la sociedad europea que condujo, en cartografía, a la elaboración de unos mapas interpretativos de los territorios. Mapas que asumen progresivamente

los avances científicos, codificados a través de los signos, pero que al tiempo mantienen y proponen, a través de la iconografía, de las figuras, una interpretación del mundo, una cosmovisión de la sociedad que los está elaborando.

Se ha querido ofrecer, por tanto, una lectura de la cartografía de este periodo en el que el pensamiento científico comienza a formar parte de los pilares de la sociedad europea y, por tanto, a construir los mapas como una importante herramienta al servicio de los intereses de una Europa en expansión. Además los mapas editados en libros, los atlas, tienen otras finalidades que se suman a las propiamente instrumentales y científicas, que hacen de ellos un documento que refleja unos valores culturales, ofreciendo una imagen del mundo muy determinada.

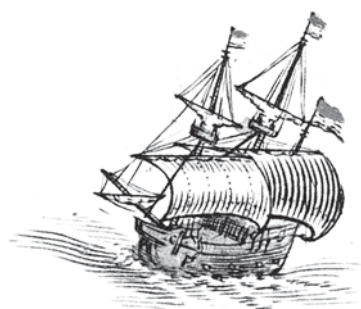
De hecho, la cartografía de los siglos XVI y XVII no sólo refleja la mirada del europeo sobre nuevos territorios, sino que también es la mirada sobre la propia Europa. En este sentido, el historiador John Hale ha puesto de relieve cómo Europa ve reforzada su propia imagen a través de su ímpetu en cartografiar multitud de espacios, ciudades y regiones, como muestra de una incipiente toma de conciencia de la identidad europea.

Con este motivo, en el proceso de documentación de la exposición se han elegido no sólo mapas, sino sobre todo aquellos detalles de los mismos que mejor elucidan los aspectos antes mencionados. Así, se han revisado 41 volúmenes, con alrededor de 1.200 mapas, planos y grabados, habiéndose seleccionado alrededor de 400 detalles de mapas y planos, y fotografiado, finalmente, 370.

El discurso expositivo se ha articulado en torno a cuatro ámbitos, el primero, *La tradición occidental: La Antigüedad y el Medievo*, es un ámbito introductorio donde se reseñan a través de dos ejemplos concretos la existencia de tradiciones cartográficas de fundamento claramente distinto al mapa científico. El segundo ámbito, *Los mapas y la Revolución Científica*, pone de relieve la importancia global para la sociedad europea del fenómeno de la Revolución Científica, y cómo se relaciona directamente con el nacimiento de una nueva cartografía. El tercer ámbito, *Una nueva cartografía para la nueva Europa*, profundiza en algunos aspectos de interpretación social en torno a las relaciones que se producen entre el nuevo instrumento cartográfico y la sociedad europea del momento inmersa en profundos cambios internos y en un proceso acelerado de expansión mundial. La cartografía se convierte así paulatinamente en una herramienta de descubrimientos, no sólo de nuevos continentes, sino también de viejos territorios como los asiáticos e incluso de «descubrimiento» de la propia Europa. Por último en *La imagen del mundo* se ha querido realzar el papel que cumple el uso de imágenes, escenas y figuras como una característica consustancial a la cartografía hasta tiempos recientes, que irá desapareciendo con la codificación del mapa. En la época que nos ocupa, los siglos XVI y XVII, estas imágenes y figuras, la iconografía, no sólo cumplen una función decorativa sino que ponen de relieve informaciones sobre los territorios que, en muchas ocasiones, es muy superior a la propia información topográfica, siendo además fácilmente comprensible por un público más amplio.

Para finalizar, queremos reiterar el agradecimiento y reconocimiento al trabajo realizado por las dos entidades que han producido esta exposición: la Universidad de Granada (con el impulso especial de la vicerrectora de Extensión Universitaria y Cooperación al Desarrollo M^a José Osorio, y del director del Seminario de Medio Ambiente y Calidad de Vida, Rafael Hernández del Águila) y el Parque de las Ciencias, por la consecución de una producción que se ha propuesto aunar el valor patrimonial bibliográfico, con la interpretación científica y cultural del mismo, y todo ello sin demérito de la posibilidad de su divulgación a un público amplio y diverso. ■





«Carta náutica» para navegar

por la Biblioteca del Hospital Real
de la Universidad de Granada

Inés del Álamo Fuentes
Angel Ocón Pérez de Obanos

El propósito de este artículo es el de realizar un recorrido por los fondos de la Biblioteca del Hospital Real. El

término usado en la cabecera, *carta náutica* es apropiado, porque una carta náutica, un portulano, es un mapa de uso de los navegantes, con información emanada de la experiencia, es un mapa itinerario. La intención última es ésta: un somero itinerario por los anaques, estancias, y documentos de la Biblioteca del Hospital Real; informar sobre el patrimonio bibliográfico como fuente para el desarrollo de conocimiento; es decir, difundir la existencia y localización de ese patrimonio de la Universidad de Granada, el cual en su mayor parte se encuentra en esta Biblioteca, aunque también está presente en bibliotecas de algunas facultades:

- La Facultad de Farmacia crea su propia biblioteca en 1850
- La Facultad de Derecho lo hará en 1862
- La Facultad de Filosofía y Letras comenzará su andadura en solitario en 1877
- Y la Facultad de Medicina en 1888.

Para entender cómo está conformada la biblioteca del Hospital Real es necesario conocer los avatares históricos de nuestra Universidad, no en vano los libros de una biblioteca son reflejo de las necesidades de una sociedad determinada, de una cultura concreta, ilustran la historia del saber en un momento específico de la historia general de un país, de una comunidad, de una institución.

La ciudad de Granada gozaba desde el siglo XIV de estudios superiores que se impartían en una escuela especialmente creada por Yusuf I, la Madraza.

Creada la universidad granadina por Bula de Clemente VII en 1531, durante su primera época ocupó el bello edificio renacentista situado frente a la Catedral, la Curia. En una de sus mejores estancias del piso principal se instaló la Biblioteca.

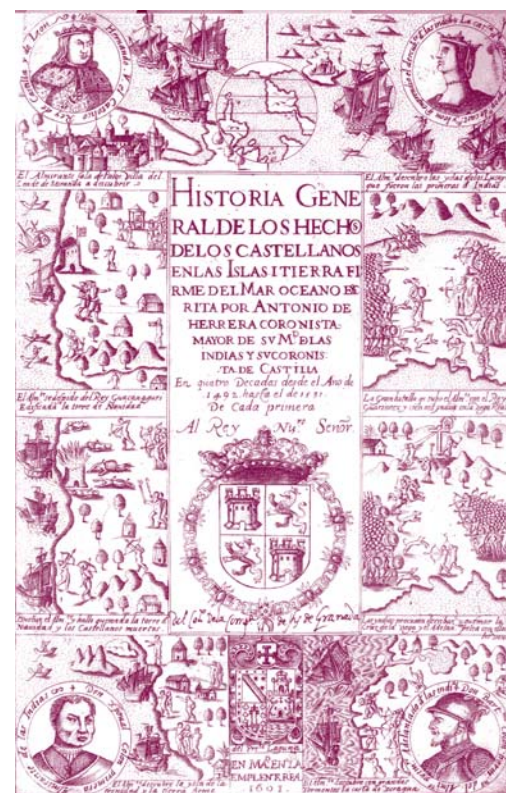
En la Bula de fundación hay un párrafo que queremos subrayar «*Qualiter a fidelibus ipsis profugatis ignorantiae tenebris illi per domum sapientiae ...*» (...que sean desterradas de los fieles las tinieblas de la ignorancia mediante una casa de sabiduría...). Afirmación plenamente humanista, propia de la Italia del Quinientos y de su florecer renacentista. Sin embargo, el lema que se coloca a la entrada de la biblioteca de esta incipiente casa de sabiduría, no tiene un carácter tan ponderado: «*...Ad fugandas infidelium tenebras*» (Para desterrar las tinieblas de los infieles); el interés por el conocimiento y el saber de la primera aseveración no se corresponde con el carácter impositivo de la segunda, con el uso de ese saber para difundir los nuevos presupuestos ideológicos; el saber utilizado como arma política o como instrumento de concienciación.

A mediados del siglo XVIII se producirá un hecho histórico determinante para la Universidad de Granada y por ende para su Biblioteca, la expulsión de la Compañía de Jesús y la incautación de sus bienes muebles e inmuebles. El acervo cultural de la Compañía pasa a enriquecer los anaques de la Biblioteca Universitaria. El traslado de las aulas universitarias al Colegio de San Pablo, propiedad de los Jesuitas –hoy Facultad de Derecho–, se produjo en 1769. La Universidad recibió junto con el bello edificio la valiosa biblioteca de la Institución de San Ignacio para que sirviera de «*biblioteca general y pública*». Este fondo constituye el conjunto mas valioso del patrimonio bibliográfico histórico de la biblioteca; estaba organizado en tres dependencias:

- La librería general: con libros de las distintas disciplinas y aquellas obras cuyos autores pertenecían a la Compañía
- El aposento del archivo: donde se guardaban los manuscritos.
- Una estancia donde se colocaron las obras que los Jesuitas tenían en sus aposentos particulares.

Según el índice redactado en 1769 por los hermanos Rodríguez Mohedano el número de volúmenes era de 29.483. Veinte años después, en el inventario realizado por el catedrático de Cánones, el Padre Echevarría, el número de volúmenes había bajado considerablemente. Se estructuraron en catorce secciones: 1.– Escritura Sagrada y santos Padres. 2.– Teología escolástica y dogmática. 3.– Teología moral. 4.– Derecho canónico y civil. 5.– Historia Sagrada. 6.– Oratoria Sagrada. 7.– Medicina. 8.– Filosofía escolástica. 9.– Filosofía moral y natural. 10.– Artes liberales. 11.– Poesía. 12.– Gramática. 13.– Libros de devoción. 14.– Sección varia, miscelánea.

Ya en el siglo XIX se incorporarán nuevas secciones, muestra de los profundos cambios en las enseñanzas, en el saber, más abierto a la experiencia y la comprobación científica y se



.../...



La cartografía
en la Historia

.../...

abren las secciones de Química, Botánica e Historia Natural y de Física, Geografía y Matemáticas. Bien avanzado el XIX se produce otro acontecimiento histórico que dejará su impronta en los fondos de la Biblioteca, la Desamortización de bienes eclesiásticos. Se anexionarán las bibliotecas del Colegio Mayor Reunido de Santa Cruz y Santa Catalina (anteriormente eran dos Colegios, el de Santa Cruz de la Fé y el de Santa Catalina Mártir), y los fondos pertenecientes a otras órdenes religiosas y conventos. En 1880 el caudal bibliográfico de la biblioteca universitaria ascendía a casi 24.000 volúmenes.

Con el comienzo del siglo XX, las donaciones a la Biblioteca se suceden, Baltasar Martínez Durán, Julián Sáenz de Torres, Luis Seco de Lucena, Francisco Javier Simonet, Juan Facundo Riaño (queremos llamar la atención sobre lo que significó para la Granada culta de la época la donación de Riaño, trasladando la noticia que de ella aparece en 1903 en la revista Alhambra «...la biblioteca provincial y universitaria de Granada acaba de enriquecerse con un donativo valiosísimo que la ilustre viuda del insigne Riaño, doña Emilia Gayangos y su hijo el diplomático Don Juan, le han hecho para satisfacer un deseo expresado en vida por su inolvidable esposo y padre...» y sigue el artículo «...mas de mil ejemplares ...hacen referencia a la historia de nuestra ciudad ...entre ellos las dos famosas obras del Padre Alcalá «Arte para ligeramente saber la lengua árabe» y el «Vocabulario árabe» ... las gramáticas de Nebrija... las Ordenanzas de Granada...».

Bien avanzado el siglo XX comienzan las grandes adquisiciones por compra: señalar por su interés la realizada a Ramón Gutiérrez. En 1980, durante el rectorado de Don Antonio Gallego Morell, la Biblioteca se traslada a su actual emplazamiento, el crucero alto del Hospital Real. Podemos concluir por tanto que las principales procedencias de los fondos son las que siguen :

- Colegio de la Compañía de Jesús de Granada
- Colegio Mayor y Real de la Universidad de Granada
- Colegio Mayor y Real de Santa Cruz de la Fé
- Colegio Mayor y Real de Santa Catalina
- Real Colegio Mayor Reunido de Santa Cruz y Santa Catalina
- Colegio Mayor de Cuenca
- Colegio de Santiago de Baeza
- Convento de Capuchinos Casa Grande
- Convento de Nuestra Señora de Belén
- Monasterio de San Jerónimo
- Convento de Nr^a. Sr^a. de Gracia
- Convento de Agustinos Recoletos
- Colección Montenegro
- Biblioteca del Duque de Osuna
- Biblioteca del Duque del Infantado
- Biblioteca de Juan Facundo Riaño
- Biblioteca de Ramón Gutiérrez
- Biblioteca de Pascual de Gayangos
- Pimentel
- Simonet
- Melchor Almagro Díaz
- Real Sociedad Económica de Amigos del País., etc.

En el catálogo se pueden localizar las obras por su procedencia, es necesario para los investigadores pero también para nuestro conocimiento de la colección, de su historia, de su formación, del porqué de sus materias. Y ¿cuáles son esas materias?, aunque la colección es interdisciplinar abundan los libros de Teología y religión, citemos por ejemplo «*Compendio de doctrina christiana ...*» de Fray Luis de Granada impreso en Granada en 1595 y con exlibris manuscrito de la Compañía de Jesús o también «*Praxis theologica de contractibus & restitutionibus*» de Miguel de Palacio impresa en Salamanca en 1585 y con procedencia del Convento de Carmelitas Calzados de Granada. Obras de Filosofía como la «*Metaphysica...*» de Aristóteles impresa en Pavia en 1521. Libros de derecho y jurisprudencia cómo «*De arte testandi ...*» de

Giovanni Dilecto Durante impreso en Lyon en 1572, o la obra de Angelo Spannocchi «...*Liber singulares ad I gallus ...*» impresa en Bolonia en 1587 y con ex libris del Colegio Mayor Reunido de Santa Cruz y Santa Catalina. Sobre Matemáticas, astronomía y geografía «*Commentarium in sphaeram Ioannis Sacro Bosco & astrolabium*» de Clavius impreso en Maguncia en 1611, la obra de Ortelius impresa en Amberes en 1596 «...*Thesaurus geographicus...*» o la de Tomás López impresa en Madrid en 1775 «*Principios geográficos aplicados a los mapas*», obras de Historia cómo la de Pierre Duval «*La France...*» impresa en Paris en 1680 con múltiples grabados y con procedencia de la biblioteca del Duque de Osuna, obras sobre arquitectura cómo «*I quattro primi libri di architettura*» de Pietro Cataneo impresa en Venecia en 1554 con ex libris de Ramón Gutiérrez. Entre los fondos cartográficos de la Biblioteca podemos citar entre los manuscritos las tres cartas náuticas correspondientes al Mediterráneo, las costas de España y norte de Africa y las costas del mar Egeo, y entre los impresos el «*Liber chronicarum...*» de Schedel, incunable impreso en Nüremberg en 1493 con profusión de xilografías, la «*Geographia*» de Ptolomeo impresa en Venecia en 1562 con grabados calcográficos y xilografías .

Y para seguir con términos cartográficos como el empleado en la cabecera, y poder llevarlos a «buen puerto», hay que explicar cuáles son las *coordenadas de navegación* por el catálogo. Desde la página web de la Universidad de Granada (www.ugr.es), nos encontraremos con el enlace *Biblioteca*, desde ahí avanzaremos hacia los *catálogos* y nos pararemos en el *fondo antiguo* donde se puede buscar por autores, títulos, materias, procedencias y para no entrar en las *aguas turbulentas* del exceso de información, se acotarán las búsquedas con combinaciones entre los términos, especificando ámbitos, materiales, cronología, etc. El lugar último de llegada, el documento o documentos, aparecerá en la pantalla de navegación y allí no sólo veremos la descripción bibliográfica y localización, sino el propio documento, las imágenes de sus textos.

Para acabar hacer hincapié en un párrafo de la Bula de Fundación, estandarte de la Biblioteca del Hospital Real:

«*Qualiter a fidelibus ipsis profugatis ignorantiae tenebris illi per domum sapientiae ...ac in eis cognitio veritatis et intelligentiae splendor inseratur*» (Así que sean desterrados de los fieles las tinieblas de la ignorancia mediante una casa de sabiduría... y se imbuya en ellos el conocimiento de la verdad y el esplendor de la inteligencia) ■



55ª edición del Festival de Música y Danza de Granada

Ricardo Molina
Castellano

Composición e interpretación



Además de confeccionar un cartel de lujo susceptible de transformarse en unos conciertos inolvidables, un gran festival suele acudir al estreno de nuevas obras para aumentar su repercusión en el mundo de la música. Sin embargo, no siempre tal iniciativa resulta efectiva. Los argumentos de estos pequeños fracasos, pueden razonarse eventualmente en una calidad discutible de la obra estrenada. Pero es a la distancia que separa al aficionado de la música contemporánea, a la que se suele responsabilizar de la escasa repercusión que estos estrenos terminan produciendo.

El festival de Granada ha acudido a los estrenos con cierta frecuencia, sin mayor suerte que la habitual. Estas ediciones se han terminado definiendo por el nivel de las interpretaciones de repertorio, sin que haya transcendido gran cosa el estreno de turno. Sin embargo, el *Réquiem* de José García Román marcó un punto de inflexión en esta tendencia, pues aun disponiendo de un extraordinario cartel, la edición de 2006 del festival granadino ha quedado profundamente marcada por el estreno de esta partitura.

Una obra de colosales proporciones, tanto por la duración como por los medios que requiere, logró atrapar al público y llevarlo al entusiasmo. Requiere de la participación de más de doscientos músicos, entre orquesta, coro y solistas, que se distribuyen espacialmente en el escenario en cinco grupos, con el grueso de la orquesta y del coro como centro de gravedad, y cuatro pequeñas agrupaciones alrededor a modo de satélites. La obra se desarrolla en doce números de distintas concepciones, que dan una duración a la obra de dos horas y media. La característica más llamativa de la partitura es la libertad de estilo con la que ha trabajado García Román, para expresar todas las inquietudes que le produce el encuentro del hombre con la muerte. No se encierra en la atonalidad, pero sin renunciar a ella, incluso se refugia en las formas tradicionales cuando resultan eficaces para encontrar la expresividad necesaria. Esta libertad sin complejos junto con los distintos pensamientos que han inspirado cada número, dan como resultado una colección de imágenes sobre la muerte, más que una obra de carácter unitario. Pero en todo caso, hay que destacar la originalidad con la que García Román plantea cada número, consiguiendo levantar una música de gran poder expresivo con una incuestionable eficacia en los desarrollos, en la orquestación y en el tratamiento de las voces.

La entrega de Arturo Tamayo, de la Orquesta y el Coro Nacional de España, así como de todos los solistas, fue el último eslabón para que el estreno alcanzase el éxito total. Ojalá que cuando se publiquen estas líneas, se haya conseguido la financiación para poder grabar este *Réquiem*, con todos los medios necesarios y con una casa discográfica que garantice su distribución en todo el mundo. Es la única manera que hay para evitar que una obra de tales proporciones caiga en el olvido.

Pero ocurrieron muchas más cosas en el palacio de Carlos V. También se interpretó música compuesta hace ya muchos años, pero con una genialidad tan increíble que la hace sencillamente eterna. Si además la interpreta un director de la talla de John Eliot Gardiner, junto con

una orquesta como English Baroque Soloists, se puede sentir la experiencia de vivir en la cima de la cultura occidental. Y nada menos que eso fue lo que ocurrió en los conciertos dedicados a Mozart que ofreció Gardiner. Se pudo discutir alguna elección de tiempos en las tres últimas sinfonías del salzburgués, pues en la interpretación no existe la verdad absoluta. Pero a cambio, Gardiner y sus músicos dieron una demostración de lo increíblemente cerca que el ser humano puede estar de la perfección. Empaste y afinación como sólo se escuchan en los registros tras sesudas sesiones de grabación. Expresividad elaborada a partir de un sonido bellísimo y de concepciones muy sólidas de cada obra. Una constante preocupación por la acústica, cambiando la posición de intérpretes en cualquier momento si es necesario. En la *Misa en Do menor*, el Coro Monteverdi colmó de razones a quienes lo definen como la mejor agrupación coral del mundo. En esta velada, se siguió la versión completada por el musicólogo Robert Levin. Son muchos los movimientos y pentagramas que ha incluido Levin en su versión, por lo que es lógico que haya suscitado tanta polémica. En cambio, el trabajo realizado para terminar esta obra inacabada de Mozart, está lleno de honestidad y de lealtad hacia el autor.

Los tres últimos conciertos sinfónicos del Carlos V también contaban con obras inmortales y con grandes intérpretes. Sin embargo, la cima de la cultura occidental quedó algo más lejos. Es conocido el creciente interés que Daniel Barenboim muestra por las sinfonías de Mahler, pero en Granada se dejó ver que le queda un largo camino para poder ingresar su nombre, en el selecto club de los referentes mahlerianos. En la *Primera Sinfonía «Titán»*, hubo continuas caídas de tensión que dieron una interpretación deslavazada, con falta de sentido global. La Staatskapelle Berlin tuvo un nivel tan bajo, que resultó impropio de una formación de su prestigio, con unos metales especialmente inseguros. Hubo momentos con cierta magia, como fue la *marcha fúnebre* o algunos

Barenboim dirigiendo
Tristán e Isolda

Oficina de Prensa del Festival

.../...

el fingidor 69



pasajes del último movimiento, pero no fueron suficientes para recuperar una interpretación bastante limitada.

Algo mejor fueron las cosas en la segunda velada con la *Novena Sinfonía*, a pesar de tratarse de una obra mucho más compleja. La orquesta volvió al nivel mínimo que se le debe exigir, dando incluso una demostración de firme virtuosismo en el endiablado tercer movimiento. Barenboim estuvo muy atento a que cada compás naciera con su sonoridad, pero siguió sin aparecer el hilo conductor que diera credibilidad a la interpretación. En todo caso, esta velada hubiera quedado en una atractiva versión de la *Novena Sinfonía* de Mahler, que no es poco, si no hubiera sido por la caprichosa inclusión del *Concierto para piano nº 23* de Mozart. Ya de entrada parecía un programa desequilibrado, y la triste interpretación que se hizo del concierto confirmó lo inadecuado de la ocurrencia. Hubo deslices del propio Barenboim en el seguimiento de los pasajes, mientras que las desavenencias entre el piano y la orquesta en cuanto a tiempos y dinámicas, fueron más allá de lo razonable. El concierto sonó con torpeza, con un trazo muy grueso, precisamente en una partitura célebre por su claridad de timbres e ideas. La generosidad del público granadino no debería ser una tentación a la impunidad.

Afortunadamente, el prestigio del maestro tuvo dos tablas de salvación en Schönberg y Wagner, durante la primera y tercera veladas. Barenboim supo diseccionar con claridad las innumerables variedades tímbricas que plantea Schönberg en *Erwartung*. La soprano Angela Denoke participó con una voz hermosa y delicada. Desbordante de técnica, convenció cuando mostró las angustias que se aprisionan en la obra de Schönberg. La clase que atesora Barenboim volvió a aparecer en la interpretación del segundo acto de *Tristán e Isolda*. A diferencia de lo que ocurrió con las sinfonías de Mahler, el director sí dominó con seguridad la partitura. Además de atender con mimo cada detalle de cada compás, se hizo presente una ruta que daba sentido a la interpretación, aun tratándose de un acto aislado. Excelentes los solistas, entre los que destacó una Isolda llevada por la muy wagneriana voz de Katarina Dalayman.

Más ópera se pudo disfrutar en el Carlos V, pero esta vez completa. *Mitridates, Rey del Ponto* es una ópera de género italiano, compuesta por un joven Mozart de catorce años. No se la puede considerar como una de las mejores óperas de Mozart, pero su generosa serie de arias tiene una variedad melódica muy rica, requiriendo además considerables esfuerzos a los cantantes. En la noche granadina los solistas estuvieron individualmente desiguales ante estos requerimientos, pero el entusiasmo mostrado por todos, hizo que resultaran convincentes en su conjunto. La Orquesta Ciudad de Granada se mantuvo en un alto nivel, exponiendo melodías y acompañamientos

con claridad. Sin duda ayudó la ágil dirección de Harry Christophers, que acentuó con acierto los momentos emocionales de cada aria. La puesta en escena fue muy sencilla y efectiva, respetuosa con la música y el argumento. Se aprovecharon con acierto las posibilidades que brinda el Palacio de Carlos V para estas representaciones, siendo los juegos de luces los que se encargaron de amoldar el escenario en cada pasaje.

Como un placer dedicado al uso exclusivo de monarcas, se representó la ópera *Adromaca* de Martín y Soler, en versión reducida para voces y cuarteto de cuerda. El Patio de los Mármoles del Hospital Real fue el reducido espacio que sirvió para tan exquisita representación de esta ópera muy emparentada con la que compuso el joven Mozart. Gracias a las investigaciones llevadas a cabo por Luis Llácer, se ha podido recuperar la versión reducida, que en su tiempo fuera un encargo al compositor valenciano para poder hacer un uso íntimo de la obra. El Cuarteto Canales obró el pequeño milagro de reproducir el colorido orquestal, con sólo cuatro instrumentos de cuerda. Los solistas vocales estuvieron eficientes, pero destacó Elena de la Merced, que demostró ser una artista en sólida progresión.

En el Hospital Real también se programaron los conciertos de cámara, con el acierto de disponerlos en el interior del Crucero, evitando así los siempre inaguantables ruidos callejeros. Nathalie Stutzmann, contralto muy especializada en el *lied* romántico, ofreció un recital dedicado íntegramente a canciones de Schumann. La recia tesitura de su voz y la naturalidad con la que baja a las tonalidades más graves, conformaron suficiente carga expresiva, si bien en algunas canciones pudo echarse en falta la mayor escena sonora que puede dar un barítono. Stutzmann estuvo acompañada por Inger Södergren, una admirable pianista que fue muy consciente del protagonismo que pide el piano en el *lied* de Schumann.

En el mismo crucero, se vivió la apasionante experiencia de escuchar en vivo la integral de las *suites* para violonchelo de Bach, distribuidas en dos sesiones. El héroe para llevar a cabo semejante empresa fue Heinrich Schiff, muy experimentado en estas obras a lo largo de su dilatada carrera. Las *suites* para violonchelo pueden abordarse desde muchas concepciones, que se distribuyen en todo el recorrido que se extiende desde una mera colección de danzas, hasta la trascendencia que encierran sus desarrollos. Schiff eligió un planteamiento con cierta lógica, otorgando una apariencia ligera a las danzas rápidas y un aire trascendente a las partes más lentas. Con ello consiguió elaborar unas impresionantes *sarabandes* y unos interesantes preludios, dándole cierta gracia a las danzas rápidas. Sin embargo, la solidez estructural y el carácter unitario de estas obras, no permiten cambios de actitud durante su ejecución, por lo que la vacilación asomó amenazadoramente. Los apuros técnicos que pasó Schiff, sorprendentes para un solista de su categoría, terminaron de vestir a esta integral con el accesorio de la decepción.

Otro de los nombres ilustres de esta edición fue Jordi Savall, que acompañado por su formación Hespèrion XXI y La Capella Real de Cataluña, dio dos conciertos. La exquisitez de sus representaciones se hizo notar en estas dos veladas, trasladando a los oyentes a los sonidos de la Edad Media hispana, si bien en el Patio de los Arrayanes tuvieron que ser discretamente amplificadas. También hay que destacar el despliegue de conciertos que diariamente recorren calles y plazas durante el desarrollo del festival, a los cuales la organización denomina *Fex*, ofreciendo oportunidades a músicos menos conocidos y dando una presencia constante al festival.

El recuerdo de esta edición tendrá como portada el estreno del *Réquiem* de García Román con toda justicia. Pero en sus páginas interiores también deberán aparecer los intensos momentos que la música hizo vivir, en muchas formas y estilos, junto con la constatación de que hasta el más grande se puede equivocar. ■

Estreno del *Réquiem* de García Román





QAWWALI FLAMENCO

Faiz Ali Faiz, Miguel Poveda, Duquende, Chicuelo
Disco-libreto 2 CDs + DVD
Accords-Croisés-Harmonia Mundi, 2006

La fusión del flamenco con otras músicas ya no sorprende a nadie. Síntoma de estos tiempos de globalización cultural, lo innegable es que la senda va a continuar con arriesgadas propuestas, naderías y meras excusas comerciales. La moda es así, aunque pocos pueden quedar indiferentes al mestizaje, y lo considerado sacrilegio por algunos se transforma en excitación en otros.

Quawali-Flamenco reúne dos tradiciones que tienen en el trance de la exaltación oral, el canto a tumba abierta, y un imaginario recorrido de Indostán a Andalucía, puntos de confluencia que sirven de trampolín para esta aventura musical.

Los protagonistas, sin embargo, son más comedidos que el discurso que rodeó las primeras sesiones de contacto y se refinaron en posteriores conciertos que dan resultado a este atractivo disco-libro. El respeto a sus identidades y al Otro es la premisa esencial. Es más un encuentro entre próximos que una 'fusión' de sangres musicales. La idea es hermosa, y la música también, y todo queda en un extraordinario sondeo que no acuña un nuevo género. Tampoco se trataba de hacerlo. Los CDs intercalan al Ensemble de Faiz Ali Faiz, heredero de la tradición musical sufi de Nusrat Fateh Ali Khan, y a nuestros flamencos, por separado o en una prudente unión que eriza la piel, salvo breves instantes en el que uno y otro hacen de relleno. Pero claro, aquí estamos para decir que eso es lo de menos, el resto del tiempo hemos disfrutado de un diálogo entre pares. ■

FRANC O'SHEA

Alkimia

Franc O'Shea, bajo sin trastes; **Jorge Pardo** y **Philippe Barnes**, flautas; **Benjamin Sarfas**, violín; **Juan Manuel Cañizares** y **Chema Vilchez**, guitarras flamencas; **Rubem Dantas** y **Nan Mercader**, percusión; Azulah Records AZFO 001, 2006.

No hace mucho, Franc O'Shea era uno de esos músicos buscando inspiración en Granada, la encontró, desencontró y se fue, pocos se dieron cuenta que aquí estaba. Aunque O'Shea sí se llevó algo consigo: la matriz de 'Alkimia', en la que logra dar con la pócima y hacer una indisoluble 'fusión' musical. Sin duda, contribuyen su origen multi-cultural, cierta vocación al desarraigo y una inquebrantable fe en la música que hace. 'Alkimia' es como 'todas las sangres', un mestizaje en el que el origen sólo se asume y no se cuestiona. ¿Utopía musical?

Las modulaciones árabes, el espíritu celta, la poliritmia africana de un brasileño, Lao Tse, América en una metáfora o el violín de un peruano, el poderoso flamenco que tan cercano siente, India, lo esotérico, su admirado Jaco Pastorius y más, componen una cosmovisión que podría ser inabarcable si no fuera por el innegable talento de O'Shea. Sus composiciones tienen un eclecticismo tan natural como las soluciones armónicas y transiciones anímicas que realiza sin que la amalgama pierda frescura. Virtuoso como pocos al bajo sin trastes, sostiene con su sonoridad e imaginación todo un mundo contenido en 46 minutos llenos de pan-música con el alma enterrada en Andalucía. ■



NO FEAR MUSIC

Davis Defries, trompeta y fiscorno; **Jesús Hernández**, piano; **Valentín Iturat**, batería; **Juan Masana**, bajo.
Junta de Andalucía-Consejería de Cultura, 2006

Lo primero que se puede decir de este disco es que no hay que temerlo y sí tenerlo. Lo segundo, escúchenlo continuamente porque cada audición revela más sobre la calidad de este No Fear Music, que dignamente representa el jazz que se hace en Granada.

Defries y Hernández son los líderes y núcleo duro de la agrupación. Llevan años dándole juntos a la música y, como lo demuestran aquí, no han perdido el tiempo en discursos vacíos, tienen *algo que decir*. Lo hacen además por partida doble: originales y 'standards' más o menos conocidos.

Trabajo abierto y sin arcanos indescifrables, su vitalidad radica en el aspecto dual que retrata a sus protagonistas. Según el ánimo, hay un motor poético-melódico u otro inscrito en un vaivén rítmico que contagia bienestar. Establecen el equilibrio ideal entre almas gemelas que disfrutan un mismo terreno armónico, tan sugerente como variado.

Como solistas dialogan para ser entendidos y están bien secundados por sus acompañantes en la aventura. No falta algún invitado, y allí está la guitarra flamenca de Emilio Maya en su «Rumba pa' Ana». No pasarán desapercibidos el misterio y agridulce delicadeza de «El paraíso de las amebas», la frescura de «Giant Breakfast», la ternura de «Vals de Lucas», y las notables relecturas de «My one and only love» y «Laura» que demuestran que efectivamente tienen mucho que decir, y mejor aún, que hacernos sentir. ■



José Abad

De halcones y hombres

ine

■ Centenario de John Huston

Desde su primera película, una adaptación de Dashiell Hammett, hasta la última, una de James Joyce, la práctica totalidad de la filmografía de John Huston está cebada de literatura de mayor o menor calibre. De los treinta y siete largometrajes en que participó, sólo cinco parten de guiones escritos *ex profeso* para la pantalla. Por propia iniciativa o por encargo, Huston llevó a la pantalla obras intocables (la Biblia) o imposibles (*Bajo el volcán* de Malcolm Lowry), clásicos de las letras universales (*Moby Dick* de Herman Melville) o novelas populares (*Casino Royale* de Ian Fleming), piezas de teatro, relatos, biografías, etc. Además le gustó tener literatos en sus guiones; colaboró con Truman Capote, Ray Bradbury, Arthur Miller o Jean Paul Sartre, entre otros. El mismo Huston hizo sus pinitos como autor de cuentos en sus años mozos y, a pesar de todo, nadie diría de él que fue un cineasta literario a la manera de James Ivory. Huston tenía un sentido de la imagen fuertemente interiorizado e incluso cuando partió del presupuesto de fidelidad absoluta al libro se preocupó de que el texto original no asfixiara la puesta en escena. Más allá de los resultados —que de todo hubo—, así fue siempre. Fijémonos en su debut acercándonos primero al libro que lo inspiró.

El halcón Maltés (1930) es la tercera de las cinco novelas de Dashiell Hammett, mejor que las dos anteriores (*Cosecha roja* y *La maldición de los Dain*, ambas de 1929), pero inferior a las siguientes (*La llave de cristal*, de 1931, y *El hombre delgado*, de 1934). El protagonista es el detective Samuel Spade, de quien Hammett dice: «tenía el simpático aspecto de un Satanás rubio». La novela tiene un arranque cáustico: una hermosa mujer entra en la oficina de Spade & Archer diciendo que su hermanita se ha escapado con un hombre mayor que ella, casado y con hijos, y quiere que la devuelvan a casa. Miles Archer (a quien su socio le está poniendo los cuernos con su señora esposa) acepta ocuparse del caso por una única

poderosa razón: la cliente es hembra de buen ver. Esa noche, Archer es asesinado. Cuando Spade se acerca al lugar del crimen, un agente de policía hace un responso vitriólico: «Es triste que lo mataran así. Miles tenía defectos, como todos los tenemos, pero seguro que también tendría cualidades». Poco después, alguien elimina al hombre al que Miles Archer estaba siguiendo. La madeja rueda por los suelos.

Brigid O'Shaughnessy, la cliente, vuelve a ponerse en contacto con Spade. La historia de la hermanita era un bulo; el objeto del deseo en realidad es un halcón de oro macizo y engastado en joyas preciosas, que los Caballeros Hospitalarios de San Juan de Jerusalén regalaron a Carlos V, pero que nunca llegó a manos del emperador; la estatuilla fue robada por el pirata Barbarroja y desde Argel pasó a Sicilia y luego a Nápoles y finalmente a París, llevada allí por carlistas exiliados. Ahora son varios los cazadores tras su rastro. Primero entra en escena Joel Cairo, un homosexual dibujado según patrones políticamente incorrectos: Cairo es una sabandija, asustadiza y traicionera, que difícilmente levantaría una mano contra un hombre, pero no duda en hacerlo contra una mujer por un quitame allá estas pajas. Más tarde aparece un gordinflón, Casper Gutman, secundado por un pistolero de gatillo fácil, Wilmer Cook: Gutman es un tipo vitalista y facundo que manifiesta su aversión por los hombres callados: «Suelen elegir el momento menos indicado para hablar, y dicen cosas poco juiciosas. El hablar es algo que no se puede hacer juiciosamente sin el debido entrenamiento». La madeja sigue rodando.

A cada vuelta de tuerca, las alianzas entre ellos adoptan combinaciones distintas. Brigid se va a la cama con Spade en tanto puede ayudarla, pero le da el esquinazo a la primera ocasión, para volver a sus brazos cuando la situación se complica de nuevo. Cairo, que va de solitario, une sus fuerzas a Gutman. Entre tanto, un barco llega a San Francisco desde Hong Kong y el capitán, a pesar de media docena de balazos, consigue llegar hasta Spade y entregarle un paquete con una escultura. Spade aprovecha ese revés para hacer una jugada oscura que el propio Hammett deja inmersa en la ambigüedad más burlona: con el halcón en su poder, Spade hace maniobras de acercamiento a Gutman, que le ha prometido unos miles de dólares, y da marcha atrás en el momento en que el halcón se revela una vulgar falsificación en plomo. Al final, Spade entrega la cuadrilla a la policía, incluida Brigid, de quien quizás se ha enamorado. La despedida entre ambos personajes no tiene desperdicio; él le dice a la mujer: «Lo probable es que te echen cadena perpetua. Eso quiere decir que estarás libre dentro de veinte años. Te estaré esperando... Si te ahorcan, siempre te recordaré». La madeja yace desbaratada en el suelo. Se ha detenido.

Hammett, que tenía un don único para construir sus historias de modo que al lector no le quedara más remedio que seguir leyendo, confiere a la narración un ritmo endiablidamente firme, por decirlo con una frase característica. La trama está hilada con astucia y talento (que no son siempre sinónimos) y da fe de un creador de



tipos demasiado humanos, complejos, ambivalentes, desconcertantes, creíbles, vivos. El cinismo feroz que transpiran sus páginas es una manera de protesta, un rechazo de la hipocresía y la debacle del tiempo presente. El escritor se emplea a fondo en la exposición de las pulsiones que mueven a sus criaturas (emociones, intereses) y de las fuerzas ocultas que erigen nuestras ciudades. El relato está construido desde presupuestos muy visuales; baste recordar la magnífica descripción del lugar donde aparece muerto Archer: un callejón, una noche fría, la disposición de los curiosos que quieren saber qué ha pasado o de la policía en torno al cadáver: «Uno de ellos dejaba caer sobre el muerto el chorrito luminoso de una linterna eléctrica».

La Warner Bros. tenía en su poder los derechos de la novela prácticamente desde el momento de su publicación. Como había sido un éxito de ventas, la productora financió una primera adaptación para aprovechar el *boom* editorial, *El halcón* (*The Maltese Falcon*, 1931) dirigida por Roy del Ruth, que sin embargo no obtuvo la acogida esperada. En la década de los 30, habría otra versión en clave de comedia, *Satan Met a Lady* (1936) de William Dieterle; tradicionalmente se ha hablado de ésta como de un mala película: Bette Davis, la protagonista, llegó al extremo de querer abandonar el rodaje; para el productor Henry Blanke era el peor trabajo que había hecho y Dieterle nunca habló con entusiasmo de ella; Hervé Dumont, en su libro sobre este cineasta, «William Dieterle. Antifascismo y compromiso romántico», rompe una lanza en su favor: la novela era tan conocida que intentaron sorprender al público a través de una reconversión del relato en comedia extravagante y sostiene que es una película que «gana mucho con su redescubrimiento» (p. 86). Warner intentó rentabilizar el libro con una nueva adaptación en 1939, pero el proyecto se haría realidad sólo dos años después, cuando uno de los guionistas más reputados de la casa, Huston —quien por cierto había trabajado en dos ocasiones con William Dieterle—, decidido a probar suerte en la dirección y respaldado por una cláusula contractual, puso las manos encima. Según la leyenda, el proyecto habría surgido del desafío del productor Jack Warner: «Si eres capaz de sacar un buen guión de esta novela, podrás dirigirla», dicen que dijo; según esa misma leyenda, mitificando la desidia con que surgen ciertas obras clave, Huston encomendó a una secretaria la tarea de dividir la novela en escenas; él se habría limitado a copiar los diálogos de Hammett.

A la hora de reducirla a un guión, Huston se decidió lógicamente por eliminar algunas acciones menores, como la visita que hace Spade a su abogado en vista de que la policía sospecha que él está tras el asesinato de su socio. El film prescinde asimismo de algunos personajes secundarios, como la hija del gordo Gutman. Sin embargo, su apego al original lo llevó no sólo a repetir casi literalmente los diálogos del libro, sino a copiar incluso ciertos gestos descritos por el escritor: la manera en que el detective de la policía Tom Polhaus (War Bond) sube el terraplén al encuentro de Spade (Humphrey Bogart), apoyando una mano en la tierra y con una linterna en la otra, es un calco de lo que *vemos* en el libro. Hay más: después de un encontronazo con Gutman (Sydney Greenstreet), Spade sale del apartamento de éste, se da cuenta de que le tiembla la mano derecha, y sonríe... Por supuesto, en el film no se pudo ser tan explícito: la homosexualidad de Joel Cairo es sólo una sugerencia, un billete de visita perfumado de gardenias, mientras la compulsiva atracción entre Spade y Brigid es verbal, no carnal.

La fidelidad alcanza extremos contraproducentes; Huston incluyó la visita del protagonista al fiscal del distrito, Bryan, para proclamar su inocencia en el homicidio de Archer, pero si bien en el libro esta escena da mucho juego en la compleja trama narrativa, en la película queda tan desligada del conjunto que podía haberse descartado. Huston, por contra, prefiere desprenderse de la

magnífica coda final de la novela con Sam Spade volviendo a la rutina y a los brazos de la viuda Archer... En su concreción, *El halcón maltés* (*The Maltese Falcon*, 1941) adquiere un mayor laconismo narrativo, mayor sequedad dramática. Como en Hammett, la acción prima sobre la introspección, pero es que a través de sus actos se conoce la moral o la ausencia de ésta de cada personaje. La película no es un resumen del texto, sino una ilustración vigorosa, beneficiada por el espléndido plantel de actores. Sin duda, una de las mejores bazas del film. Y es precisamente en su trabajo con los actores donde Huston muestra la inteligencia de su puesta en escena; se sirve de numerosos primeros planos para extraer el máximo rendimiento del rostro pétreo de Bogart; en cambio, para resaltar la exuberante humanidad de Sydney Greenstreet, el mejor Gutman posible, nada mejor que un ligero contrapicado.

En las elecciones más afortunadas que Huston hizo en su carrera, hubo por medio una fuerte afinidad con la obra adaptada, de ahí la completa adhesión al texto. En la novela de Dashiell Hammett, el cineasta halló uno de sus temas recurrentes: la persecución de un objetivo que quizás podrá decepcionarnos, pero que debemos emprender sin alternativa posible, sea éste un tesoro en Sierra Madre o una ballena blanca en el océano interminable. Como se sabe, la película contribuyó a asentar las bases de lo que sería el cine negro clásico. No es su único mérito. *El halcón maltés* es la enésima demostración de que, a pesar de ser códigos narrativos distintos, cabe hacerse buen cine sin necesidad de traicionar la novela de partida; el suyo se añade a los ejemplos ilustres del *Proceso* de Orson Welles, según la novela de Franz Kafka, o *El gatopardo* de Luchino Visconti, según la de Giuseppe Tomasi di Lampedusa, o la *Lolita* de Stanley Kubrick, según Vladimir Nabokov. Esto es, cine con mayúscula urdido a partir de literatura de calidad. ■





Rafael Martín-Calpena

Cayo Largo

El héroe redimido

Aunque Orson Welles dijera de él que su vida era más interesante que su obra, es el interés por ésta la que nos lleva a querer conocer algo más de la vida de John Huston. Su inconstante existencia le condujo a desempeñar trabajos diversos como militar, boxeador, pintor, escritor o periodista, y su tenaz carácter a practicar actividades como el juego, la bebida o la monta de caballos con la constancia y el oficio de un profesional.

La variedad de trabajos a los que se dedicó tiene un reflejo en la disparidad de su filmografía. En su libro de memorias (tan saneadas que sus amigos le comentaron sarcásticos: «Buen libro, John, pero, ¿sobre quién va?»), el director escribió: «*Desisto de encontrar cualquier continuidad en mi trabajo de una película a otra; lo destacable es precisamente lo diferentes que son las películas entre sí*». Si bien esto es cierto en lo que se refiere a temas y géneros, se pueden rastrear ciertas concordancias entre los personajes, los ambientes y la filosofía de sus cintas. En su afán por no encasillarse, Huston llegó a realizar películas menores o de baja calidad como *La burla del diablo* (1953), *El bárbaro y la geisha* (1958), *La biblia* (1966), *La carta del Kremlin* (1970), *Evasión o victoria* (1981) o *Annie* (1982), pero también nos legó películas extraordinarias, cuando no obras maestras: *El balcón maltés* (1941), *El tesoro de Sierra Madre* (1947), *Cayo Largo* (1948), *La jungla de asfalto* (1950), *La reina de África* (1951), *Moulin Rouge* (1951), *Moby Dick* (1956), *Vidas rebeldes* (1961), *Fat city* (1972), *El hombre que pudo reinar* (1975) o *Los muertos* (1987).

Antes de dedicarse a dirigir, Huston empezó su carrera de actor (que nunca abandonaría, interpretando pequeños papeles en películas propias y ajenas) a la sombra de su padre Walter, lo que le abrió el camino para dedicarse a la faceta de escritor. Empezó trabajando de dialoguista para la Universal, pero luego de un intervalo en Europa, regresa a Hollywood con un contrato de guionista en la Warner. Participa en los guiones de *Jezabel* (1938), *Cumbres borrascosas* (1939) —sin acreditar—, *Juárez* (1939), *El último refugio* (1941) o *El sargento York* (1941).

Ese mismo año de 1941, Huston debuta en la dirección con la *El balcón maltés*, primera de las tres películas de cine negro que hizo, una triada que pasa por ser de lo mejor de su obra y de la historia del género. *El balcón maltés* no sólo inaugura a Bogart en su papel de estrella por medio del *tough guy*,



detective de maneras gangsteriles, sino que inaugura en cine (ya existía en las «pulp magazines» y luego en novelas) el subgénero *hard-boiled* (historias de tema policial urbano en las que por medio del detective se denuncia la corrupción administrativa, política y judicial). Aunque hubo una versión anterior de la novela de Hammett (dirigida por Roy de Ruth en 1931), es la de Huston la que, quizá por su éxito, fortalece las bases del género y crea para la posteridad la figura del detective privado.

En la *La jungla de asfalto* Huston termina su contribución al cine negro aportando su grano de arena al subgénero de atracos, además de seguir revelando las conexiones entre el hampa y el corrupto poder social. Bajo su forma de cine criminal, esta historia tiene en común con *El balcón maltés* y con otros muchos títulos de Huston la persecución por parte de unos personajes de algo que los llevará en casi todos los casos a la ruina o a la muerte: una valiosa estatuilla, oro, dinero, una ballena, poder, etc...

Dos años antes, Huston terminó *Cayo Largo* después de una serie de acontecimientos que merece la pena ser revisada. Con los republicanos en el poder desde 1946, se había creado el Comité de Actividades Antiamericanas que, entre otros asuntos, había empezado a cebarse con Hollywood por considerarlo «un nido de rojos». Cuando en septiembre de 1947 el C.A.A. mandó a 43 testigos citaciones para declarar, John Huston, hartado, creó junto con William Wyler y Phillip Dunne la organización Hollywood se Defiende, convertida luego en el Comité en defensa de la Primera Enmienda (la CFA en inglés), donde se encontraban al principio Bogart y Bacall, Billy Wilder, Edward G. Robinson, Burt Lancaster, Gene Kelly, Judy Garland y otros. 500 personas de la industria cinematográfica firmaron una declaración que expresaba su indignación y repulsa por las actuaciones del C.A.A. En octubre del mismo año se iniciaron los interrogatorios. El Comité arrancó confesiones a unos, vagas declaraciones a otros y acorraló a once de los diecinueve testigos que se negaron a colaborar. Entretanto, Howard Hughes había fletado uno de sus aviones para que los que quisieran, acudieran a Washington a apoyar a sus compañeros; en aquel avión estaban, aparte de Huston y los Bogart,

Humphrey Bogart, John Huston y Lauren Bacall en el rodaje de *Cayo Largo*



John Garfield, Paul Henreid, Sterlyn Hayden o Danny Kaye, entre otros. Poco a poco el proceso se fue desacreditando y con la huida de Bertolt Brecht, aquellos once se convirtieron en los célebres Diez de Hollywood, que a su vuelta a California fueron despedidos. Al resto se les estuvo controlando de cerca durante los 12 años siguientes que duraron las listas negras. Con este panorama, a principios de 1948, Huston comenzó el rodaje de *Cayo Largo*.

La película, no estando a la altura de las otras dos películas negras de Huston, pero sin dejar de ser un gran film, entra en un terreno diferente de ellas. Aquí, junto al elemento criminal en sí representado por los actos de los gangsters, hallamos el análisis psicológico de los personajes, más destacable aun por desarrollarse la trama en un espacio cerrado. Por eso se podría hablar de una mezcla de subgéneros dentro del cine negro. A pesar de que el guión fue escrito en el verdadero Cayo Largo, la cinta, salvo algunos exteriores, se rodó en Hollywood por orden de Jack Warner, pues Huston se había pasado de presupuesto con *El tesoro de Sierra Madre*. John Huston reunió a un magnífico conjunto de actores. Además, la película fue la cuarta de Bogart y Bacall juntos, la quinta de Bogart y Robinson, y la tercera de Bogart y Huston. La conexión fuera de la pantalla entre ellos y los demás actores y la tensión dentro de ella es una de los puntos a favor de la película.

Basada en una obra de teatro de Maxwell Anderson, Huston deseaba evitar a toda costa su origen escénico y para ello contó con la colaboración del operador Karl Freund que con sus movimientos de cámara consiguió elaborar una puesta en escena dinámica e inteligente que hizo que el ambiente opresivo de los escenarios se transformara en un elemento enriquecedor más que en un lastre. El guión, escrito por Huston y Richard Brooks, sacó lo mejor de la obra de Anderson incorporando cambios propicios, actualizándola. Para empezar, el personaje de Bogart vuelve de la II Guerra Mundial, no de la Guerra Civil Española; retocaron los personajes de Nora (L. Bacall), de Johnny Rocco (Robinson) y de Gaye Dawn (Claire Trevor); añadieron referencias a Roosevelt e incluso Huston incluyó un recuerdo personal al hacer que el hijo del señor Temple y marido de Nora muriera en la batalla de San Pietro, sobre la que Huston rodó un documental.

Pero analicemos algo más los personajes de Frank McCloud (Bogart) y de Johnny Rocco. McCloud es un veterano de guerra cínico, de vuelta de todo, sin ganas de volver a pelear por nada ni por nadie. En un momento de la película, cuando el enfrentamiento con los gangsters está ya servido, se produce este diálogo con Nora: «Puede que el mundo esté perdido, Frank, pero una causa no está perdida mientras alguien esté dispuesto a seguir luchando»; «Yo no soy ese alguien»; «Sí lo es. Tal vez no quisiera serlo, pero no puede remediarlo. Su vida está en contra suya». Está claramente reflejado el fatalismo del héroe que no puede renunciar aunque quiera a su destino. Al final de la historia, McCloud se enfrenta y vence a los gangsters en uno de los pocos *happy ends* de Huston, final que no se encontraba en la obra de Anderson, sino que es el final de *Tener y no tener*, de Hemingway, que no se usó en la versión que realizó Howard Hawks en 1944. Pero el final feliz tiene otra lectura. No sólo sirve para redimir a McCloud de su actitud inicial sino también a Bogart. Después de volver de los interrogatorios de Washington, el actor declaró ante la prensa que él no era comunista, que despreciaba el comunismo y que era un americano fiel. Ni Huston ni sus colegas ni siquiera la prensa liberal entendieron que Bogart tuviera que retractarse de nada ni negar nada y lo consideraron un error y un triunfo más del C.A.A. Aquellas palabras de Bogart fueron dictadas por la Warner después de presionarle para que se distanciara de sus compañeros. Dicen que Bogart nunca fue el mismo desde entonces. Desde este punto de vista, la película y su final adquieren una riqueza mayor. McCloud



podría hacer referencia a toda la izquierda estadounidense y en concreto al Hollywood progresista en lucha contra las prácticas fascistas del C.A.A. y la derecha del país encarnadas en los mafiosos. Por otra parte, Johnny Rocco es también un trasunto de Lucky Luciano y del gángster de la Depresión que se aprovechaba de la situación precaria de la sociedad y de la susceptibilidad de corrupción de los políticos, policías y cargos administrativos. Su amante en el film, Gaye Dawn, representa, además, a la antigua amante de Luciano, Gaye Orlova.

Es curioso observar que mientras la triada de cine negro de Huston se desarrolla en la sociedad norteamericana del momento, el resto de sus películas posteriores tienen lugar en territorios alejados, épocas lejanas o ambas cosas: *La roja insignia del valor*, *La reina de África*, *Moulin Rouge*, *Moby Dick*, *Sólo el cielo lo sabe* (1957), *El bárbaro y la geisha*, *Las raíces del cielo* (1958) o *Los que no perdonan* (1960). Esto no quiere decir que además de cubrir el prurito de aventura del director, de estos films no puedan extraerse interpretaciones sobre la sociedad de la época.

Comparada con *El tesoro de Sierra Madre* o con *La jungla de asfalto*, quizá *Cayo Largo* no sea una obra tan redonda. Quizá tuviera razón Fernández-Santos al decir que, aunque técnicamente superior a otras de Huston, ésta adolezca de pasión, de esa seguridad y ese amor por el material mostrados por Huston en otros trabajos. Quizá sufra, como creo que ocurre, de altibajos en su narración o quizá el final feliz arruine algo la función. Pero qué duda cabe de que es una película bien fotografiada, con unas excelentes interpretaciones, con un gran guión y una hábil dirección. Una gran obra, en fin. ■

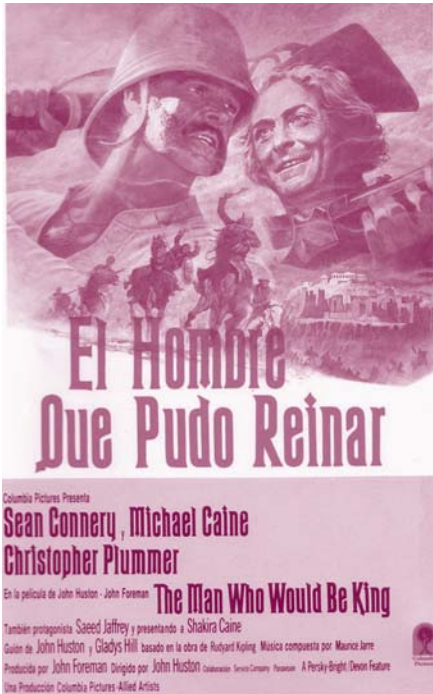




Federico Villalobos

El hombre que pudo reinar

El bárbaro interior



actores británicos encarnando a los antihéroes de Kipling: Sean Connery (Daniel Dravot) y Michael Caine (Peachy Carnehan). Al parecer, el proyecto rozó el fiasco comercial, pero John Huston había logrado convertir su sueño en realidad.

Recibida por méritos propios como una rareza —los críticos no sabían muy bien dónde ubicar una película que se inserta en la tradición del cine colonial al mismo tiempo que parece tomársela a broma—, apreciada por *the happy few* como una pequeña joya, el aprecio por *El hombre que pudo reinar* ha ido creciendo con el tiempo hasta convertirla en una (genuina) película de culto y en una de las obras más valoradas de un director al que hoy se tiene a considerar sobrevalorado.

Una historia y dos moralejas. En *El hombre que pudo reinar* se ha querido ver a un Kipling menos imperialista de lo habitual, un Kipling pesimista acerca de la viabilidad real del Imperio. El fracaso de la quimera de Dravot y Peachy sería una alegoría del fracaso último del proyecto colonial británico, y una denuncia de la violencia y la oscuridad que el imperialismo lleva aparejadas. Creo que esa lectura del relato es tan bienintencionada, en su búsqueda de un Kipling más «presentable» ante la mirada hipócrita de la corrección política, como errónea. Con *El hombre que pudo reinar*, Kipling pretendió escribir una parodia moralizante (afortunadamente, lo limitado del objetivo no impidió que el resultado final fuera uno de sus relatos más memorables). Peachy Carnehan y Daniel Dravot son una pareja de buscavidas, desechos de la India británica. Y la moraleja del relato es que con desechos no se puede construir un im-



Pese a lo que pueda parecer, no son Carnehan y Dravot con su ejército. Son miembros de las fuerzas especiales de EE.UU. junto a combatientes de la Alianza del Norte, en Afganistán, durante la operación «Libertad duradera» (Afganistán, 2001). La analogía sería demasiado fácil.

Durante un cuarto de siglo, el sueño de llevar al cine el relato de Rudyard Kipling *El hombre que pudo reinar* persiguió a John Huston como una quimera semejante a la que lleva a sus dos protagonistas al remoto Kafiristán con el propósito de convertirse en reyes «por derecho propio». Aplazado y retomado a lo largo de veinticinco años, escrito y reescrito varias veces el guión y considerados diversos dúos protagonistas —Humphrey Bogart y Spencer Tracy, Bogart y Clark Gable, Burt Lancaster y Kirk Douglas, Robert Redford y Paul Newman—, en 1975 el proyecto se hizo realidad con dos

perio; más bien son el producto indeseado del funcionamiento de la maquinaria imperial, que arroja la escoria a la cuneta. El fracaso que corona la aventura de los dos pícaros ha de entenderse como un castigo para quienes han pretendido trastocar el orden natural de las cosas (porque el Imperio Británico es una institución de derecho natural). Y la redención final que Kipling le concede a Daniel Dravot busca restaurar ese orden que se ha querido trastocar. «Malditos seáis», les dice a sus verdugos, «¿creéis que no puedo morir como un caballero». Ante la muerte, y más si es a manos de unos bárbaros, a todo inglés —aunque sea un desecho— le es dado comportarse con la impasibilidad de un *gentleman*.

La aproximación de Huston a la historia de Dravot y Carnehan es bastante diferente. La simpatía de Kipling por sus dos personajes no es mayor de la que sentiría un escritor costumbrista por dos tipos pintorescos. Huston, en cambio, él mismo un aventurero —alguien, con cierta maldad, escribió que Huston se esforzaba en exceso por parecer un personaje de Hemingway, cuando ya el propio Hemingway había hecho todo lo posible por parecerlo— está fascinado por ellos, y por eso mismo logra que fascinen al espectador (a ello no es tampoco ajeno el acierto en la elección final de los actores protagonistas y el amplio margen que el director les dio a la hora de actuar).

En la película, como en el relato, los dos ingleses son tipos poco recomendables. Pero Huston, a diferencia de Kipling, no los considera un subproducto del Imperio, sino todo lo contrario, consideración que hace explícita por boca de Daniel Dravot: «¡Oprobios, nos llama usted! Oprobios como nosotros somos los que hemos construido el Imperio». Cuando Carnehan y Dravot penetran en Kafiristán con un cargamento de rifles y el proyecto de llevar la guerra de tribu en tribu, se están comportando como modélicos agentes imperiales. Al fin y al cabo, la principal exportación de Occidente al mundo ha sido siempre la violencia.

El tono elegido por Huston no es el de una parodia, sino el de una verdadera tragicomedia. Hay elementos de humor en toda la película, desde la pura comicidad visual de la escena en la que Carnehan intenta convertir a una leva tribal en un ejército regular, a la ironía verbal que Dravot emplea con la misma desmañada y voluntariosa tropa: «Os enseñaré el arte militar, el oficio más noble del mundo. Aprenderéis a manejar las armas sin tener que pensar. Los soldados no piensan, obedecen. ¿Creéis que si pensarán las cosas dos veces darían la vida por su reina y por su patria?».

Humor, pero también tragedia, y no sólo en el desenlace. La pretendida reencarnación de Iskander—Alejandro en Daniel Dravot; el helenismo de cartón piedra del templo de Imbra y el empeño de Dravot en convertir en ley su capricho por Roxana ponen el texto, el contexto y el pretexto para transmutar la aventura de los dos ingleses en una tragedia griega. En la tragedia clásica, los hombres no pueden escapar a su destino. «Todo lo que nos ha pasado es algo más que casualidad», le dice Dravot a su compinche Carnehan, «es el destino». Pero Dravot se equivoca; no es el *fatum*, sino su propia y ciega voluntad, lo

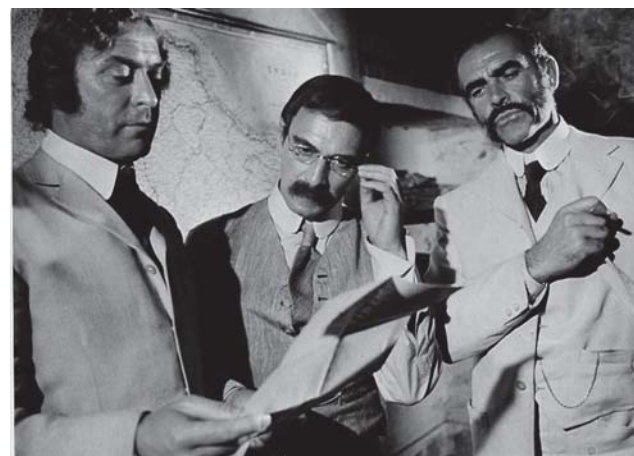
que lo arrastrará hasta la caída al vacío. Si Huston es fatalista, lo es a la manera en que puede serlo un norteamericano: el destino de los hombres no está escrito, son ellos los que lo escriben esforzándose en procurar su propia perdición.

Se ha escrito que la película es una parábola sobre la avaricia. No se trata de eso en absoluto. Si Dravot se hubiera limitado a dejarse llevar por la avaricia, tanto él como Carnehan hubieran abandonado Kafiristán con una reuca de mulas cargadas con el tesoro de Iskander. Huston no es un moralista, pero si la película hubiera de tener una moraleja, ésta sería «saquea un país, pero lárgate antes de que te maten». Porque a lo que sucumbe Daniel Dravot no es a la avaricia. Aquí la ironía y el cinismo de John Huston logran un golpe magistral. También Huston, como Kipling, concede a Dravot la oportunidad de redimirse. Y lo que redime al hombre que pudo reinar es lo mismo que lo condena: su sentido de la responsabilidad por el bienestar de sus súbditos, que lo lleva a quedarse en Kafiristán, en vez de marcharse con un botín que ni siquiera hubiera tenido que robar.

Claro que el gradual despertar de Dravot a la conciencia de su propia responsabilidad forma parte del mismo proceso que lo llevara a revelar a Carnehan: «No es la primera vez que llevo una corona». Es un proceso conocido y suficientemente descrito por la psiquiatría: Dravot desvaría soñando despierto con hablar de igual a igual con la reina Victoria como otros celebran bodas de Estado para su hija en El Escorial o alardean de poner los pies sobre la misma mesa que los nuevos señores del Imperio. «Es lo que sucede con las personas que alcanzan un

punto máximo de poder», explicaba el propio Huston. «El aire se enrarece y la persona se vuelve víctima de esa terrible dolencia, los delirios de grandeza. Se comienza a pensar en la propia importancia y, en el último estadio, se cree tener poderes sobrenaturales y un lugar entre los dioses».

De este modo, Huston nos habla en *El hombre que pudo reinar* de la locura del poder, de la tenue e imprecisa frontera que separa razón y locura, civilización y barbarie. Kafiristán, en el mapa que Carnehan y Dravot consultan en la oficina de Kipling, es uno de los «lugares oscuros de la tierra», un espacio en blanco que ambos tendrán que llenar. La geografía de la película, como la de toda gran aventura, es una geografía existencial, situada fuera del espacio y del tiempo. Hay una primera frontera que cruzar, la que separa la India británica del indomito Afganistán. Es una frontera física. La segunda da paso a Kafiristán, el país de los bárbaros. Es una frontera interior. El bárbaro, siempre, está dentro. ■



Peachy Carnehan (Michael Caine) y Daniel Dravot (Sean Connery) documentan por escrito su voluntad de ser reyes de Kafiristán por derecho propio ante un perplejo y divertido Rudyard Kipling (Christopher Plummer).



Dublinese

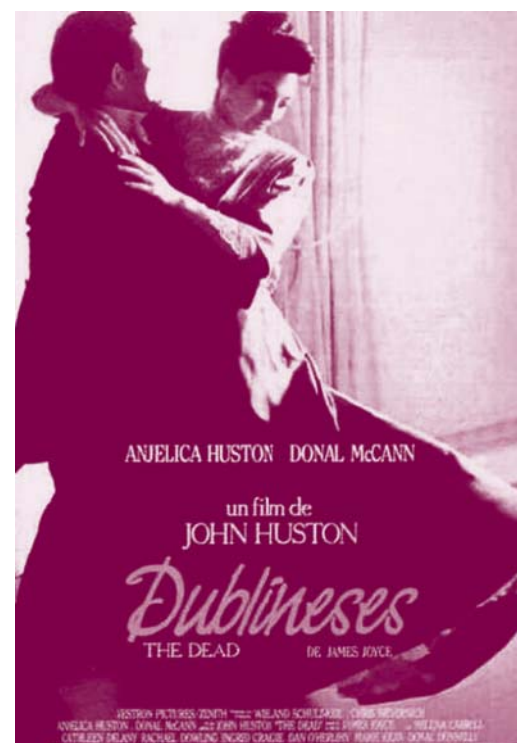
De entre los muertos

Hay quien ha dicho, sin que se le pueda negar parte de razón, que Huston es un director sin estilo, que siempre adaptó su forma de rodar a la historia que tenía entre manos. Y desde un punto de vista estricto ¿no sería esa la mejor dirección posible? No debiera ser labor del director adaptar su forma de rodar a las necesidades intrínsecas de la historia. Como veremos más adelante cuando entremos a analizar la narración fílmica de Huston en *Dublinese*, su cámara se encuentra siempre donde él cree que está el mejor ángulo, su estilo visual es el adecuado para ese argumento. Si tenemos en cuenta además el carácter eminentemente verbal de algunas de las novelas que Huston llevó a la gran pantalla, pongamos por caso *Bajo el volcán* pero también *Dublinese*, resulta más que destacable esa facilidad suya para establecer líneas de comunicación entre las dos grandes artes de nuestro tiempo: literatura y cine.

La última película de John Huston supuso pues la culminación de toda una vida de creador dedicada a explorar y recrear para el celuloide asuntos muy diversos, como puedan ser la calidad de las relaciones humanas, el valor de la aventura para revelar el auténtico fondo moral de los hombres, y en general cualquier otro tema que

surgiese de ese disímil pero fecundo maridaje entre literatura y cine. Pocos autores supieron sumergirse como él en los conflictos menores en busca de grandeza, pocos lo hicieron basándose en un puñado de obras literarias que al fin y a la postre pueden resultar un compendio de buena literatura. Desde el género negro hasta la novela de aventuras, desde las postrimerías románticas de Kipling a los nuevos caminos que la obra de Joyce abrió para la modernidad.

Los muertos es un relato que James Joyce escribió probablemente en 1907, durante su etapa de formación como creador, y que pasó a formar parte de la colección de cuentos englobada en el volumen *Dublinese*, donde el genial irlandés trató, entre otras cosas, de recoger el espíritu y la vida de una sociedad que él echaba tanto de menos en su transtierro del continente (para cuando fueron escritos



.../...



.../...

James Joyce había conocido ya a su esposa Nora, y había abandonado su amada Irlanda en pos de un trabajo de profesor en Trieste).

Publicado finalmente en 1914, luego de numerosos avatares editoriales, *Dublinenses* supuso la irrupción de Joyce como escritor, y constituye el primer jalón del edificio narrativo que habría de continuar luego con *Retrato del artista adolescente* y con el *Ulyses*, las dos obras más importantes y conocidas del autor irlandés, y dos piedras angulares de la literatura del siglo veinte, cuyas claves y valores se encuentran ya insinuadas en estos primeros relatos.

Si tenemos en cuenta que Huston dirigió esta cinta desde una silla de ruedas y pegado a una máscara de oxígeno, que incluso tuvo que renunciar a viajar a Irlanda para rodar localizaciones y se conformó con enviar una segunda unidad para incluir algunos de los planos finales de la película. Sabiendo por tanto que podría ser su último trabajo, hay que preguntarse: ¿Qué pudo ver Huston en esta novelita sobre la recatada sociedad irlandesa, para que se decidiese a dedicarle la que sería su última cinta? Qué había en este retrato costumbrista que mereciese el honor de culminar una trayectoria de creador que se había iniciado cinco décadas antes, en plena época de cine negro. Quizás un universo magníficamente reflejado y por tanto casi autónomo, la posibilidad de contar a partir de ahí la grandeza de una historia, o tal vez el hecho de que al final todo se resume en una revelación, en un conocer algo más de la vida gracias al arte, serían posiblemente algunas respuestas a las preguntas anteriores. Algo que siempre había fascinado a Huston, a quien no se le pueden reconocer apenas patrones o intereses narrativos, salvo que siempre le interesaron las aventuras vitales y sobre todo el modo en que éstas van construyendo al individuo.

La película narra una cena familiar en el Dublín de principios de siglo, relaciones personales basadas en la cortesía, y todo un mundo burgués, nacionalista y católico. Como indicábamos al principio, el esfuerzo fundamental de Huston a la hora de afrontar este trabajo fue el de trasladar un universo eminentemente verbal, a uno visual. Parte de ese mérito corresponde también al guión de Tony Huston. Para lograrlo Huston nos ofrece un comienzo de película a base de tomas vertiginosas, con planos cortos y fragmentados, con diferentes puntos de vista, con diálogos veloces que dan la sensación de aportar una visión global de la historia. Una narración fragmentada entre los diversos grupos de personajes y una intercalación de asuntos, que producen en el espectador la impresión de una visión total de la acción. Que no haya planos quietos, que la cámara fluya continuamente de un lugar a otro, sustituye al narrador literario, sutil y certero que es Joyce. En esta primera parte no existen protagonistas destacados, sino que la acción se soporta por igual en la decena de personajes que comparten la velada. La cámara se mueve entre todos ellos con una enorme agilidad, hasta el punto de que en ocasiones se producen fallos de *racord*, sobre todo en la iluminación, al pasar de unos planos a otros.

Pasada esta primera parte el ritmo se remansa, y durante la

cena empieza a articularse la historia deteniéndose en las circunstancias personales de los presentes. Ahora las tomas son más sosegadas, incluso aparecen una serie de planos de detalle mediante los cuales se nos muestran las viandas de la comida y los objetos que decoran la casa. Las vidas de Gretta y Gabriel (Angelica Huston y Donald McCahn) toman un protagonismo mayor que el resto de los invitados, y preludian la llegada de la tercera parte.

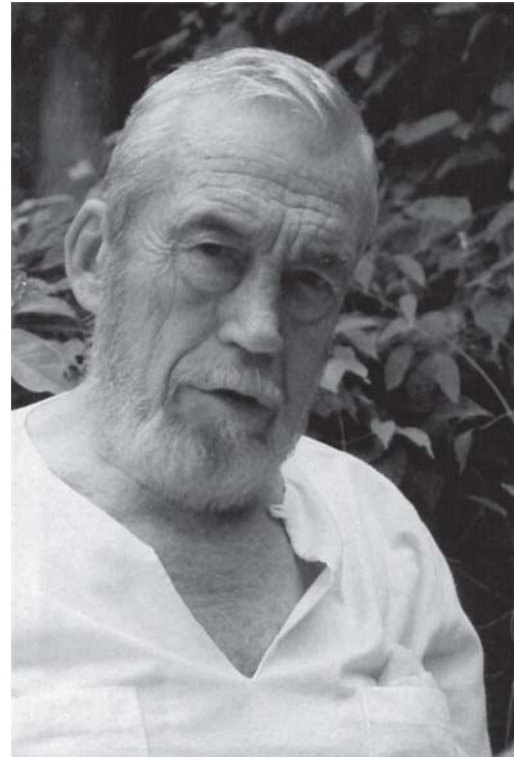
Tras finalizar la cena cada cual debe regresar a casa. Las despedidas y las vicisitudes del transporte inician esta última parte de la cinta (cuyo metraje todo hay que decirlo es más bien breve). Pero entre el confuso ajetreo de las idas y venidas, se impone de pronto la escena en la cual Gretta—Angélica Huston escucha desde la escalera una canción que entona el joven Bartell Darcy. El plano en contrapicado de la hija de Huston embelesada en la melodía, preludia y justifica el cambio de tono que tendrá lugar a continuación. Y es que la parte más importante sucede durante los últimos diez minutos de la película, cuando el matrimonio formado por Gabriel y Gretta llega a la habitación de su hotel y el cúmulo de emociones y sentimientos que han aflorado durante la cena provocan un estallido emocional en la mujer. De ahí surgirá una verdad nunca revelada, un secreto íntimo que ella había venido guardando como el tesoro de una época ya pasada, uno de esos misterios familiares que se protegen como la clave sobre la cual descansa todo un edificio afectivo. A preguntas de Gabriel, Gretta le cuenta que aquella canción que escuchó minutos antes, «*La doncella de Aughrim*», le trajo recuerdos de un joven al que conoció en su juventud, un antiguo amor que tuvo un final trágico. Una pasión malgastada pero repleta de romanticismo, que incluso muchos años después le produce evidente sufrimiento y la hace llorar desconsoladamente. Un asunto que al revelarse ahora se ha enquistado entre los dos cónyuges, hasta el punto de abrir un abismo entre una pareja que parecía sólidamente unida.

Ese abismo de lejanía e incomunicación, de frío y nieve, que ha surgido de donde antes sólo había risas y felicidad, aparece de forma metafórica en las imágenes finales de la película, sobre las cuales resuenan en *off* las últimas palabras del relato de Joyce:

Su alma se desvaneció lentamente al escuchar el dulce descenso de la nieve a través del universo, su dulce caída, como el descenso de la última postrimería, sobre todos los vivos y los muertos.

Y el relato de Joyce se ha ocupado precisamente de desvelar esa súbita incomunicación. Para quien firma este texto, aquí asoma el motivo por el cual al Huston anciano le interesó el relato del autor irlandés, la idea común a ambos de que la obra artística, sea literatura o cine, no es sino una herramienta mediante la cual acercarse a las verdades más profundas del hombre. La suposición de que el arte es en el fondo una revelación trascendente, casi mística, algo que puede justificar una existencia. Bien sea en los abismos del lenguaje, o entre las bambalinas del séptimo arte. ■

James Joyce (abajo) y John Huston (derecha)





La poesía de Francisco Medrano

Francisco de Medrano
Diversas rimas

Fundación José Manuel Lara. Sevilla, 2005

Juan Varo Zafra

El descrédito de la retórica, el desarrollo del pensamiento crítico y científico y las primeras formulaciones estéticas contribuyeron a articular una imagen del poeta bien como creador iluminado —a través de la determinación de un lenguaje propio, a veces hermético—, bien como explorador de su personalidad a través de la asunción en el terreno poético del horizonte metodológico de la experiencia y de las posibilidades del concepto de vivencia como expresión de la vida humana —asumiendo un lenguaje conversacional—. Esta doble imagen del poeta se ha instalado con fuerza en el criterio de buena parte de los lectores y aun de los propios autores de poesía actuales ocultando, con ello, su radical historicidad y provocando el olvido, salvo quizá para una minoría de estudiosos y lectores cualificados, de otros modos de concebir la poesía que dominaron en amplios periodos de nuestra historia literaria. En este olvido, han sido frecuentes las lecturas en clave vivencial o hermética —en el sentido moderno del término— de poetas centrales en el canon de la poesía española como Garcilaso o Juan de la Cruz, autores pertenecientes a una tradición diferente que exige, en consecuencia, sus propias claves de interpretación. Otros poetas, menos afortunados, más *de época*, han sido apartados del interés de los lectores, quedando reducidos al estudio de los eruditos, críticos e historiadores de la literatura. Sin embargo, ahora que los conceptos de autor, imaginación y de creación hace tiempo que están en quiebra, bueno sería recuperar la lectura, no sólo el estudio erudito, de los poetas áureos que concibieron la poesía no como objeto de creación o expresión vivencial sino como producto de un arte, conformada a partir de los ejes de imitación y emulación de diversos modelos sancionados por la tradición y el gusto literarios. Se trata de una operación que exige del lector contemporáneo un esfuerzo de comprensión desde unos presupuestos que deben ser previamente *apropiados*. Esta tarea de apropiación tiene, quizá, su mayor dificultad en la necesidad, por parte del lector, de familiarizarse con los procedimientos retóricos que, desde la *inventio* hasta el *ornatum*, configuran al poema, desplegando el juego de imitación y emulación anteriormente referido. Es necesario entender la *inventio* al modo clásico y renacentista, esto es, como un mecanismo más extractivo que creativo, como una tópic que ofrece al poeta y al lector una cierta variedad de argumentos —véase R. Barthes, «La retórica antigua», en *La aventura semiológica*, Barcelona, Paidós, 1990, p. 123—.

La publicación de la poesía de Francisco Medrano —*Diversas rimas*, edición, introducción y notas de Jesús Ponce Cárdenas, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2005— constituye un acontecimiento literario de indudable interés en este sentido. Por una parte, rescata a un poeta no muy conocido de nuestro Siglo de Oro; y, por otra, ofrece, tanto en su extenso estudio preliminar como en sus abundantes notas, las claves necesarias para desbrozar el camino de la lectura. Tiene esta edición una notable dimensión didáctica desarrollada en estas notas que alertan de las diversas figuras retóricas empleadas por el poeta y explican morosamente los mecanismos de su eficacia.

Francisco Medrano (1570-1607) es un poeta a medio camino entre las escuelas poéticas de Salamanca y Sevilla; en el filo entre el Manierismo y el Barroco. Es autor de dos cancioneros muy distintos, uno de juven-

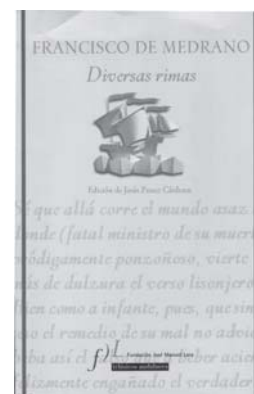
tud, de carácter religioso, en clave jesuítica, y otro de madurez, amoroso moral, en clave horaciana. Jesús Ponce Cárdenas reconstruye la vida del poeta sirviéndose de una amplia documentación, en buena parte inédita, que completa y enmienda

la elaborada por Dámaso Alonso.

El cancionero de madurez es, sin duda, la zona más interesante de la poesía de Medrano. En su edición, Ponce Cárdenas se ha tenido que enfrentar a dos cuestiones de orden textual: por una parte, la obra, ordenada en tres libros de sonetos y odas, nos ha llegado de forma fragmentaria; por otra, la edición príncipe de 1617, considerada por Dámaso Alonso como la «última lima del poeta», presenta numerosos problemas en cuanto a la disposición de los poemas. Ponce Cárdenas se aparta del orden de esta edición y de la interpretación biográfica propuesta por Dámaso para defender una lectura literaria más acorde con las inquietudes artísticas de los poetas manieristas (p. LXXXIII). El editor distingue dos ciclos: el de Flora, de naturaleza neoplatónica, y el de Amarilis, marcado por la pasión desgarrada, vinculada a la melancolía. Medrano sigue con fidelidad el modelo horaciano en su fusión de elementos epicúreos y estoicos, en su meditación sobre la muerte, en la exaltación de la mediocridad dorada. Ponce Cárdenas estudia con atención el modo cómo Medrano hace suyo el mundo poético horaciano, mediante la adaptación libre de los textos latinos al contexto renacentista a través de diversas técnicas de amplificación, disminución, engaste y recomposición selectiva (pp. CXXIII-CXXIX). La lectura atenta de los poemas desde las pautas trazadas aquí por el editor, junto con las notas sobre el manierismo ofrecidas en la página LXVII (intelectualismo, virtuosismo, autodisciplina, tensión interior, tendencia a la abstracción) ofrecerá, sin duda, al lector interesado la posibilidad de elaborar sus propios mecanismos hermenéuticos para disfrutar y valorar esta poesía.

En este ejercicio de comprensión, se descubren poemas magistrales, como el extraño soneto [*No sé cómo, ni cuándo, ni qué cosa*], a veces leído en clave mística, pero, en nuestra opinión, más acertadamente entendido en sentido erótico onírico, como hace el editor; el soneto [*Estos de pan llevar campos ahora*], en el que el deíctico con el que arranca el poema sostiene y anuncia toda su carga elegíaca; el excelente ejemplo del recurso retórico de *diseminatio/recolectio* en el soneto [*Borde Tormes de perlas sus orillas*], que revela cómo un buen poema de circunstancias puede perdurar cuando éstas desaparecen; el acelerado, casi compulsivo, arranque de la oda [*Ya, ya, y fiera y hermosa*]; o la desfiguración de los límites internos entre soneto y oda en poemas como [*Si con poco nos basta, ¿por qué, Argio*].

Diversas rimas constituye, así, una inmejorable ocasión de encontrarnos con una poesía en la que es provechoso y deleitable penetrar no sólo en el estudio de la tradición poética áurea sino en la reflexión sobre las condiciones y exigencias de nuestra poesía actual. ■



enseñas bibliográficas



Dos voces de Al-Andalus

Al-Mutamid de Sevilla. **Poesía completa.**
Comares. Granada, 2006

Ibn Zaydun. **Casidas selectas**
Cátedra. Madrid, 2006

Esteban Cueto

Este año han ocurrido dos sucesos muy importantes para la poesía arábigo-andaluza. Por un lado, la reedición de la poesía de Al-Mutamid en magnífica versión de Miguel José Hagerty y, por otro, la edición de las casidas de Ibn Zaydun de la

mano de Mahmud Sobh. Sin duda, se trata de dos de las mejores voces poéticas de aquella fuente inagotable de cultura que fue Al-Andalus.

El minucioso trabajo de Miguel José Hagerty se publicó por primera vez en 1979 y contó con otra edición en 1985. El traductor ha optado por la analogía antes que por la literalidad, con el objeto de conseguir una mayor fuerza de expresión poética. Y es que ya se sabe que la traducción de poesía nada consigue si la misión sólo es verter una palabra de un idioma a otro. En poesía, la pura lingüística nada tiene que hacer al lado de la semántica.

El caso es que la poesía de Al-Mutamid (1040-1095) es un hito crucial. El tercer último rey abbadí de Sevilla —había accedido al trono en 1069, con veintinueve años—, además de convertir su corte en un emporio cultural, fue uno de los poetas más significativos de Al-Andalus y tal vez uno de los nombres más conocidos y divulgados, sobre todo a partir de los trabajos del desaparecido maestro Emilio García Gómez. Fueron muy afamados los maylis o tertulias literarias cortesanas que organizó.

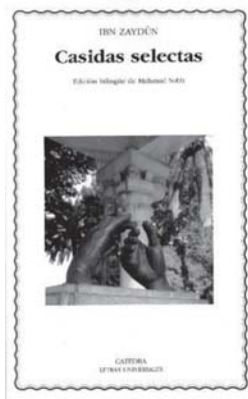
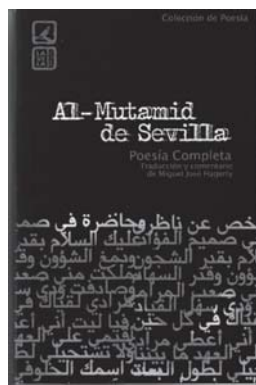
La lujosa vida de Al-Mutamid acabó en el duro exilio africano del pueblo de Agmat, cerca de Meknès. Y la nostalgia de la pérdida le provocó poemas inolvidables de un singular tono elegíaco. Tampoco se ha de olvidar su intensa historia de amor con Itimad al-Rumaykiyya —que pasó de ser la esclava hija de un arriero (Rum) a Al-Sayyidat-l-Kubra o Gran Señora— que le motivó una serie de poemas de amor que se cuentan entre las mejores piezas eróticas de la poesía arábigoandaluza.

Esta versión se ordena finalmente de manera temática en trece episodios con un total de ciento sesenta poemas.

Por su parte, Ibn Ahmad ibn Galib ibn Zaydun nació en la Rusafa de Córdoba en 1003 y murió en Sevilla en 1070. Testigo de la hecatombe que supuso la caída del Califato Omeya, su vida transcurrió a la par que los grandes cambios que sufrió Al-Andalus. Sus implicaciones políticas lo llevaron a la cárcel y, tras su huida, a una errancia por Sevilla, Málaga, Badajoz, Valencia, para volver a Sevilla. Al final de su vida llegó a ser primer ministro del rey Al-Mutamid, siendo responsable del ataque a Córdoba para rescatarla de la tiranía de los Banú Yahwar el 12 de saban del 462 (1069). Para entonces Ibn Zaydun era considerado como una autoridad en materia de minorías étnicas o religiosas. Nunca se dejará de referir sus amores con la poeta Wallada, hija del califa Al-Mustakfi.

Entre las características generales de su poesía nos encontramos una identificación entre el sentimiento amoroso y el sentimiento de la naturaleza, una recurrencia personal a los tópicos literarios de la poesía andalusí y una cierta modernidad expresiva en el entorno de aquel riquísimo orbe poético.

El poeta y traductor Mahmud Sobh realiza aquí un excelente trabajo de versión bilingüe de las casidas del cordobés. Una selección que nos muestra la enorme fuerza lírica de un poeta ejemplar en nuestra historia literaria tan habitualmente olvidada. ■



Explica Juan-Eduardo Cirlot en su ya clásico *Diccionario de símbolos* que el verde es el color de la vegetación, pero también simboliza la lividez extrema, transmisión y puente entre el negro («descomposición y muerte») y el rojo («sangre, herida, agonía, sublimación»).

Quizá ello explique, al menos parcialmente, la marcada preferencia que el tan simbolista periodo finisecular demostró por dicho color, encarnado en el licor que transportaba a los artificiales paraísos (el ajenjo), o en el brillo del iris de las inaccesibles diosas primitivas: la Astarté que obsesivamente busca el Duque de Freneuse —prototipo del héroe decadente creado por Jean Lorrain—, o que se evoca con insistencia en las torturadas novelas de Isaac Muñoz. Por otra parte, no se podía dejar de lado la sugerencia de que, desde la Edad Media, se consideraba el color verde característico de los ojos de las brujas, magnéticos y felinos, reinventados en la *femme fatal* del fecundo arte finisecular.

Así, no resulta de extrañar que el *espíritu* simbolista que anima esta pequeña joya decadente que debemos al misterioso Marqués de Campo sea, precisamente, un *Alma glauca*, cuyos versos son «recuerdos y anhelos de un alma atormentada», como explica su autor en la nota introductoria, que aclara también la elección cromática: «...ese color indefinido, color glauco, turbio e indeciso, luz de pálido crisopacio, es más que ningún otro la síntesis de esos deseos infinitos, imprecisos, cambiantes y vagos, como la mirada inquietante de unas pupilas verdes».

Hace ya algunos años que oí hablar por primera vez de José María Luis Bruna —quien firmara sus libros con el título nobiliario de Marqués de Campo, heredado de forma un tanto enigmática—, y fue precisamente de labios de Luis Antonio de Villena, a quien debemos ahora el acierto del rescate del que fue, sin duda, su poemario más interesante. Las palabras de Luis Antonio resultaron suficientemente elocuentes, y el estímulo de perseguir un nuevo *raro* (por utilizar el término dariano) de nuestra literatura de entre siglos me incitó, y me implicó gustosamente para tratar de ayudarlo a buscar las pistas que permitieran conocer algo más de su vida y de su obra. Algo, bastante más, se conoce ahora, a través del cuidado y bien escrito Prólogo que antecede a esta edición, con el que Luis Antonio de Villena pretende alentar a futuros investigadores para continuar el camino ahora abierto, recogidos ya y elaborados por su parte toda una serie de datos biográficos básicos sobre el escritor.

En cuanto a *Alma glauca*, fue el segundo de tan sólo tres poemarios —una obra corta y una vida corta—, y ofrece la particularidad de inscribirse en la línea más decadente y cosmopolita del modernismo, esa dirección que no obtuvo en general demasiado éxito en nuestro país, siendo más cultivada sin embargo en Hispanoamérica. Marcado por la cultura francesa en la que parece haberse educado, el Marqués de Campo elige significativamente sus citas y dedicatorias: así Swinburne, cuyo verso «Un apetito febril tengo en las venas» encabeza el volumen, pero también Jean Lorrain, el Conde de Montesquiou-Fezensac o Mallarmé.

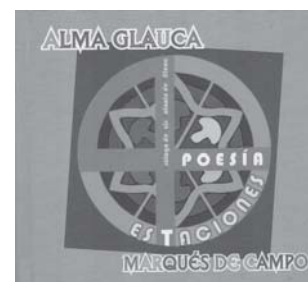
José María Luis Bruna manifiesta en sus escritos un sentimiento de disconformidad con el mundo regido por valores utilitaristas

Del color del ajenjo

Marqués de Campo
Alma glauca

Ayuntamiento de Lucena. Lucena, 2006

Amelina Correa Ramón



burgueses en que le ha tocado vivir, sentimiento de rechazo que se acentúa por la homosexualidad apenas velada que se insinúa en sus versos, y elige la senda de la transgresión y el malditismo, anhelando un mundo distinto, más libre y ultrarrefinado. La sociedad aristocrática española a la que pertenecía le dio, al parecer, la espalda debido a sus orígenes un tanto oscuros y a su vida poco acorde con la moral imperante. Pero quizás es que la sangre que corría por las venas del Marqués de Campo no fuese azul, sino de un pálido y enervante color glauco...

Un puñado de luises

Luis Alberto de Cuenca
Su nombre era el de todas las mujeres
Renacimiento. Sevilla, 2006.
La vida en llamas
Visor. Madrid, 2006.

José Abad

edición, corregida y ampliada) y *La vida en llamas* (con el que ha ganado el XXVII Premio Ciudad de Melilla). A De Cuenca le gusta desdoblarse, dividirse, prodigarse sin perder la sonrisa, como un Míster Hyde empeñado en demostrarnos que los monstruos son, en realidad, gente como el Doctor Jekyll y sus colegas. El primero de estos poemarios, por su condición de antología, da una idea cabal de lo que digo. Tenemos un tema: el amor, una actitud: manga ancha, y múltiples voces para señalarnos el sinfín de senderos en la foresta que pudieran conducirnos a los pies del ídolo... o alejarnos de él. Las composiciones abarcan más de tres décadas de incansable producción poética, pero el paso del tiempo no despeja la sospecha; no parecen obra de un único Luis, sino de diez, veinte, cien luises que cuentan y recuentan, afirman y confirman, dicen y se desdicen, llegado el caso.

La poesía amorosa de De Cuenca recorre en ambas direcciones un camino que va de lo medido a lo distendido, de lo vivido a lo soñado, de la compostura a la desvergüenza: «machácate de gusto», escribe en su versión de «*Collige, virgo, rosas*». Tenemos unos pocos ejemplos del culturalismo de su primera época, con un deleite por el léxico altisonante, muy de entonces, a un paso de lo carpetovetónico: «exultante arabesco en primavera, / dulce mitologema del estío, / concierto anacoreta del otoño.» (De «El poeta a su amada»); y piezas en clave conversacional en las que la versificación es, se diría, arbitrariedad. Es habitual en él servirse de un humus previo, muy a la manera de Borges, para hacer variaciones nuevas y personales de historias decanas y ajenas en las que sorprende un matiz imprevisto, como en el magnífico soneto «Alicia Liddell abandona el País de las Maravillas para contraer matrimonio». Por fortuna, su formación cultural no cede al elitismo y en sus páginas, este poeta varío, múltiple, poliédrico, da la venia tanto a William Shakespeare como a Conan el Bárbaro, pasando por Drácula, Humphrey Bogart o la Sirenita... En los poemas seleccionados aflora una irremediable inclinación por lo narrativo que, empero, sabe sacarle la melodía a la acción: «Apagaste las luces y encendiste la noche. / Cerraste las ventanas y abriste tu vestido.» («Nocturno»). Hay melancolía (no pesadumbre), incluso acritud (nunca ofuscación), pero sobre todo vitalismo, sensualidad y alegría, un cuadro complejo en el que juega una gran baza el

humor. De Cuenca no confunde poesía con tedio; antes bien al contrario, se satisface en el regodeo («Noche de ronda») y el requiebro («Voy a empezar contigo el desayuno», de «El desayuno»), le encantan el equívoco o los dobles sentidos, y los pone en boca de personajes con triple personalidad, cuádruple moral y quintuple fantasía. Si tuviera que señalar referentes, y en vista de su galopante cinefilia, pensaría en Ernst Lubitsch o Billy Wilder. O en Luis García Berlanga: en el poema titulado «En el supermercado», el amante le dice a la amada que debiera aprender a cocinar como su madre: «Cuando tú aprendas a comerme el coño», responde ella en el último verso.

La vida en llamas —que comparte una veintena de composiciones con el anterior libro— también se caracteriza por su afán multiplicador tanto en la forma (romances, sonetos, haikus) como, además, en los temas: el tiempo y la memoria, la literatura, la lectura, las historias, la noche, los viajes, el cine o, de nuevo y siempre, el amor, el amor, el amor. «Las mil magias, en fin, de la poesía» («Los libros de la noche»). Abundancia, sí en ocasiones, riqueza. No obstante, no me gusta demasiado —la honestidad me exige reconocerlo— la sección titulada «Carteles de cine», y eso que contaba de antemano con toda mi complicidad; ni la chispa es tanta, ni lo conversacional despierta ningún eco, destello o vislumbre. Ni estoy de acuerdo con ciertos juicios suyos. Cuando dice de Shrek, el protagonista simplón de un par de películas tontorronas, que «es la criatura / más genial que ha nacido dentro de los cartoons», qué voy a hacerle, los versos me suenan a eslogan, la crítica a errada. Esto no empaña la impresión final, en absoluto. *Su nombre era el de todas las mujeres* y *La vida en llamas* nos demuestran que la poesía puede levantarle las faldas a cualquier musa, que la poesía no es un valle de lágrimas, sino uno de ecos. La voz o las voces que oímos en estas páginas lo confirman. Insisto: diez, veinte, cien luises que, dicho así, suena a moneda antigua y preciosa dejada en las manos abiertas del lector.

Aunque habitualmente aparece *Paisajes del amor y el desvelo* (Barcelona, 1970) como el libro que inaugura la carrera poética de Enrique Morón, antes de esta fecha existe un segmento de obra, escrito en la

La humanidad del signo

Enrique Morón
Odas numerales
Dauro. Granada, 2005

José Fernández Dougnac

década de los sesenta, que ha sido excluido por el propio autor del recopilatorio *Poesía 1970-1988* (Granada, 1988). Me refiero a los libros *Poemas* y *El alma gris*, publicados ambos en Granada. *Odas numerales*, siguiendo la bibliografía oficial, es el segundo poemario, editado en 1972 por El Bardo, aquella magnífica colección barcelonesa dirigida por José Batlló que divulgó asimismo otras voces granadinas: Antonio Carvajal (*Tigres en el jardín*, 1968; y *Serenata y navaja*, 1973), Trina Mercader (*Sonetos ascéticos*, 1971), Rafael Guillén (*Límites*, 1971) y Elena Martín Vivaldi (*Durante este tiempo*, 1972).

Desde una primera lectura, el libro que reseño podrían interpretarse como una rareza o un desvío en la clara trayectoria de Morón, orientada siempre hacia un deliberado clasicismo formal y conceptual. Sin embargo, gracias a la inmejorable perspectiva que otorgan los años y una obra ya configurada, se integra, sin chirriar, en el conjunto de la obra de su autor. La composición *El paso*, que cierra el poemario inmediatamente anterior (*Paisajes del amor y el desvelo*), podría considerarse el acertado





preámbulo de las *odas*. Allí podemos leer: «Y pasaré por el mundo levemente, como el ave / que cruza el cielo de un trazo, sin dejar rúbrica apenas, [...] / Y pasaré por el mundo igual que pasa una nave / por los verdes horizontes de las mañanas serenas». Y efectivamente las *Odas numerales* amplían de manera considerable esta idea, pues tienen mucho de paso, de tránsito por el mundo, pero concebido como itinerario interior a través de una selva infinita de signos invisibles e inagotables.

Gregorio Morales además de situar estas páginas como precedente de la actual «estética cuántica», subraya las conexiones temáticas que existen con la atípica *Lírica de cámara* de Gabriel Celaya (1969) y con las correspondencias *des forêts de symboles* de Baudelaire. Pero también los versos de Morón encierran una sutil reflexión sobre el mismo acto creador. Mientras que, en el poema inicial (*Prólogo*), el yo lírico actúa como ser supremo o demiurgo que alienta vida a los signos con los que traza un universo que libera y encarcela («Andad números, signos y figuras; / yo os lo mando. // Os entrego la voz, / el pensamiento, / el llanto y la palabra. // Andad y sed juzgados como los hombres son»), el *Epílogo* que cierra la obra muestra, a manera de «última cena», la disolución de los «números, signos y figuras» que, transformados, vuelven, ya sin el aliento creador, a la frialdad de su propio origen.

Pese al ejercicio de estilo lleno de inteligencia retórica que supone la primera sección, Morón es capaz de tender «su mirada amorosa y cálida —en palabras de F. de Villena— hacia algo tan abstracto como los números»; y de esta forma los metamorfosea y los individualiza, otorgándoles unas, digámoslo así, «siluetas» que oscilan entre la humanidad y la caricatura. El irónico jugueteo inicial «nada usual en la poesía del autor de *Despojos*», no evita la reflexión acerca de la dialéctica cotidianidad entre el hombre y el signo; o dicho con otras palabras, una confrontación entre la onírica humanización del signo (*Oda a los números que quieren ser hombres*) frente al individuo «hermético» que «no significa más que una cifra / y no sabe llorar y no puede llorar / porque sólo es un número desterrado en el tiempo» (*Oda a los hombres que quisieron ser números*). A mi juicio, toda esta urdimbre de números y geometrías no sólo se ha convertido, con los años, en un feliz hallazgo, sino que, de alguna forma, evita que el libro exhiba en demasía los lastres que acartonan cierta poesía de la época. Nos encontramos, en esencia, ante una obra que, bajo su aparente divertimento, va transmutándose en «redoble de conciencia» que revela la inevitable soledad existencial (*Oda a la multitud* y *Oda a la soledad*). Se presagia ya esa veta cívica y moral que Morón desarrollará, con más contundencia, en obras posteriores (*Despojos*, Granada, 1999; e *Inhóspita ciudad*, Granada, 2002).

A través de las variaciones temáticas de las dos secciones siguientes (*Odas geométricas* y *Odas señales*), el poeta va desgranando algunas de sus constates más preciadas, a la vez que esboza símbolos que le acompañarán siempre («La campana es mortal. Y llora el bronce. / Y los hombres caminan y se apagan»). La noción de tiempo sirve para desentrañar el mundo pues da forma a la materia, «que es dolor, reflejo y savia», como reza en el magnífico *Oda a la cuarta dimensión*. No obstante, la realidad externa, pese a estar en incesante cambio, siempre permanece y se perpetúa en el decurso de los siglos, y, aun más, sepulta al ser humano, exiliado de la belleza esencial de la naturaleza: «Siempre piedra es la piedra. Siempre rosa / es la rosa. Y el agua siempre agua / ¡Oh corazón, clavado y sepultado / en la distancia fija, en la distancia». De aquí se desprende un agudo dolor existencial («No me digáis que es bello vivir») cuyos leves visos religiosos, desperdigados por algún verso (*Oda al signo infinito*), quedan absolutamente zanjados y resueltos en obras posteriores «léase, en este sentido, la composición XIX del libro siguiente, *Templo*, Granada, 1977». Como esencialización de la lucha interior surge el paradigma de

la «propia duda» que «sabe hacer universos de fantasmas»: la figura de Alonso Quijano (*Oda al signo por «Don Quijote»*), anticipo de esas otras estampas literarias que aparecerán en *Crónica del viento* (Sevilla, 1988) o, con otra orientación, en *Senderos de Al-Andalus* (Granada, 1999).

En suma, esta reedición de *Odas numerales*, llevada a cabo gracias al interés del poeta José Rienda, no sólo supone un nuevo y grato encuentro con una poesía de la que rebrotan las huellas de M. Hernández, Juan Ramón, Blas de Otero, Rubén Darío o cierto Aleixandre «el más inmediato y directo, el de *Historia del corazón*, 1954», cuanto nos da pie a reflexionar, de nuevo, sobre la lírica de una época muy determinada, «la de finales de los sesenta y principios de los setenta», y sobre una trayectoria poética tan cerrada y firme como la de Enrique Morón. Y para ello, el volumen cuenta además con un inapreciable repertorio bibliográfico, magnífico punto de partida crítico elaborado por A. C. Morón Espinosa. ■

A leer los poemas que Francisco Díaz de Castro acaba de publicar, llama poderosamente la atención un rasgo, definido por Pere Rovira como la «valoración del instante» que la poesía de Díaz de

Un camino moral

Francisco Díaz de Castro
Hasta mañana, Mar
Visor. Madrid, 2005

Álvaro Salvador

Castro persigue, y consigue. Aunque esa «valoración del instante» que celebran estos poemas se transforma a menudo en lo que, con una nueva vuelta de tuerca, podríamos denominar una «valoración sensual del instante», lograda sin necesidad de anacrónicas recurrencias al barroquismo libresco o al pretendido origen agreste de lo sensorial. Por ejemplo el magnífico poema titulado «Almudena en la lluvia»: «Hay cosas que espejean un instante, / confusas pero ciertas, como este olor a tierra / que me une a la tarde como un vértigo / a punto de nacer, y que me pone / ingravidas las manos, ingenuo el corazón, / ignorante la piel, este momento / en que Almudena ríe, empapada de lluvia.»

El personaje poético al que estos poemas brindan escenario no se ve en la necesidad de entonar ningún *beatus ille* para demostrar que sus sentidos están vivos, los encuentra y demuestra en el mundo, aparentemente prosaico, que le rodea, a través de lo que él mismo llama la «conciencia carnal» de cada día. Esta conciencia de los días, nos lleva de la mano a otro de los grandes rasgos que pueden rastrearse en la poesía de Díaz de Castro: su obsesión por dibujar la marca del tiempo. Los mismos títulos de sus libros, *Inclemencias del tiempo*, *El retorno*, *El mapa de los años*, *La canción del presente* y *Hasta mañana, mar*, nos hablan ya de esa preocupación. Y, en cierto modo, es inevitable que esa conciencia se escenifique en lo que podríamos definir, con Antonio Jiménez Millán, como «razón narrativa». «Razón narrativa» que estructura la lógica interna que dota de sentido a todos sus libros, en la medida en que el protagonista poético nos habla de una historia —su historia— que se despliega, según Ana María Velázquez, como «pretexto de una utopía privada».

El único argumento de la historia es a menudo el lugar de la pérdida, de la pérdida de todo aquello que el «inclemente» tiempo destruye a su paso: los seres queridos, la inocencia, la juventud... y que, paradójicamente, también el tiempo y su manipulación literaria transforman en «presente eterno». Esta lógica textual hace que, por una parte, la voz poética nos sitúe, suficientemente



informados, ante la historia que el protagonista poético va a desarrollar sobre el escenario de la lectura: la batalla contra el tiempo y sus desastres. Sin rastro de patetismo. Veamos, por ejemplo, una muestra del magnífico poema «Legado de la muerte»: «Abarroto las bolsas de basura/ con tus años a solas, con murmullos/ que sólo yo descifro, todavía diciéndome/ tu amor sin un reproche,/ todavía mirándome con tus sentidos ciegos,/ entre pliegues, fragmentos,/ ocasiones perdidas,/ muerte muriendo en vivo por mis manos.// Y el corazón dispuesto a que no quede/ ni un hálito de daño en tu recuerdo,/ ni un vestigio de muerte en tanto amor».

Este irreductible vitalismo, siempre presente en la poesía que nos ocupa como otro de sus rasgos más notables, actúa también en este caso como hilo argumental de la «razón narrativa» que estructura la obra, ya que la «sentida» conciencia de la muerte nos señala la relación «cordial» que el protagonista poético mantiene con «su tiempo». Un tiempo, el presente, todavía capaz de proporcionar «alegrías que logren mantenerle en vilo». El camino de la alegría se vive, por tanto, como un camino «moral». Moral en cuanto que nos invita a descubrir «cómo vive» el protagonista poético esa historia tan genérica y tan privada. Indentificable precisamente porque se reconstruye en el poema como «vida literaria». Esa vida literaria, esa vida de poeta, reflexiona sobre su propia condición a través de la «ironía». Y la ironía —sus efectos— es la que proporciona una determinada categoría moral al personaje poético, alejándolo tanto de la solemnidad y el patetismo como del despilfarro de los recursos retóricos. En este sentido, y continuando una idea muy unamónica, Díaz de Castro nos muestra en el poema «Dos sombras» cómo algunos personajes poéticos desperdician la posibilidad de una vida por escoger otra, para quedarse ya para siempre como sus «ex-futuros»: «Nada pudo evitarlo,/ ni los otros ni el frío ni la niebla,/ quienes iban a ser no fueron ya./ Él perdió su destino en un instante/ o lo cambió por nada sucesiva./ Ella no fue quien pudo.»

La contención que la «cordialidad» del poema requiere es también una cualidad formal. Cualidad que se reconoce en estos poemas como elección de temas y recursos, sin exhibicionismo, pero con contundencia. Díaz de Castro nos muestra su familiaridad con los metros señeros de la tradición moderna —heptasílabos, octosílabos, eneasílabos, alejandrinos, endecasílabos sobre todo— y, por lo tanto, con las distintas posibilidades que ofrece su ordenación. Sin embargo, en ningún momento se deja arrastrar por la grandilocuencia de los temas o los metros «eternos». Es consciente de las necesidades formales que requiere la elaboración de un tono «cordial» y, de acuerdo con ellas, dispone sabiamente construcciones estróficas diferentes para cada poema, aproximándose más a modelos populares que a modelos cultos o neovanguardistas, escoge un léxico coloquial y directo, aunque nunca vulgar, y sitúa sus temas en la atmósfera que le exige su protagonista poético. La canción, la canción tradicional, estilizada sabiamente como hicieron sus maestros de la Generación del 27, es el recurso más novedoso que nos ofrece Díaz de Castro en este último libro, «Valladolid, Enero»: «Casas iluminadas,/ calles desiertas./ Voy oyendo mis pasos/ y una sospecha./ Mi sombra sin memoria/ se va y regresa./ Su nada se adelanta/ y me secuestra.»

Entendimiento, ese es el objetivo que persigue la poesía de este poeta discreto y sabio. Entendimiento humilde con sus semejantes, hablándoles en un lenguaje y de unas peripecias que ellos saben entender porque reconocen como «lenguaje de la calle». La historia que su protagonista poético nos cuenta en estos poemas es una historia singular, puesto que la «sinceridad» del producto poético bien elaborado la reclama para sí, pero simultáneamente es una historia «coral» en la que muchos lectores pueden verse implicados, gracias a la reconstrucción literaria de la experiencia que los recursos emplea-

dos por el autor componen sabiamente. Con discreción y sabiduría, pero también con un exultante vitalismo, con cordialidad, no exenta de ironía, sobre todo de aquella más inteligente que el poeta se aplica a sí mismo, Díaz de Castro nos presenta a su protagonista poético y nos deja a solas con él para que dialoguemos, para que conozcamos a través de su voz las «cosas de esa vida» que quiere mostrarnos, la batalla que libra cada día contra el verdadero, el único, argumento de la historia en pos de la felicidad y la alegría: *¿Cómo seguir pensando en despedidas / en este instante de quietud nocturna? // El mar es una puerta familiar, / nada extraño me inquieta, estoy aquí.* ■

El discurso de ingreso de Francisco Brines en la Real Academia Española de la Lengua tuvo lugar el 21 de mayo del presente año y fue contestado por Francisco Nieva. Trató de manera central sobre Luis Cernuda tras el debido recordatorio del anterior ocupante del sillón X, Antonio Buero Vallejo.

En efecto, bajo el título de *Unidad y cercanía personal en la poesía de Luis Cernuda* lo que se halla es una de las más sutiles y entrañables lecturas que se han hecho jamás del poeta sevillano de la Generación del 27, siendo en este caso a partir de la primera edición de *La realidad y el deseo*. Y, en principio, este carácter magistral del texto de Francisco Brines se sustenta en la cercana complicidad que supuso para el entonces incipiente poeta valenciano el encuentro literario con Cernuda. Francisco Brines venía de descubrir la magia seductora de la poesía en los versos de Bécquer y de Juan Ramón Jiménez. Y, según confiesa el escritor, la conmoción definitiva sucedió «en una antología nutridísima, con cerca de ochenta autores, donde recibí mi segunda gran conmoción lectora: la de Cernuda. Sabía con vaguedad del nombre, pero no de su poesía». De aquella aproximación hasta el encuentro con *Como quien espera el alba*, Francisco Brines fraguó un ansia de conocimiento que entonces se revelaría en toda su plenitud. No era sólo una cuestión de interés meramente literario sino que se trataba de un asunto ya de identidad: «Nadie como Cernuda, en mi experiencia lectora, había sabido incorporar con tanta verdad y completud al hombre que él era en las palabras escritas». Tanto llegó a ser el amor que le dedicó Francisco Brines a Juan Ramón Jiménez y a Luis Cernuda que su poesía reunida, desde *El otoño de las rosas*, bajo el título de *Ensayo para una despedida*, lleva una dedicatoria a ellos.

Cuando se publicó en 1936 *La realidad y el deseo* Cernuda tan sólo había editado dos libros: *Perfil del aire* (1927) y *Donde habite el olvido* (1931). A éstos se le añadieron entonces los cuatro siguientes: *Égloga, elegía, oda, Un río, un amor, Los placeres prohibidos e Invocaciones a las gracias del mundo*. En tales seis libros, de entrada, Francisco Brines encuentra «cinco estéticas diferentes».

De *Perfil del aire* dice que «es un libro juvenil que se escribe formalmente en la tendencia de la poesía pura, cercana a la de otros poetas del momento —con ello me refiero a Guillén— y que en él se reflejan «vivencias adolescentes comunes: melancolía, ingenuidad, tristeza, inocencia, turbiedad, narcisismo». De *Égloga, elegía, oda* Francisco Brines destaca que «está haciendo referencia, en esta

Un lector de Cernuda

Francisco Brines

Unidad y cercanía personal en la poesía de Luis Cernuda

Renacimiento. Sevilla, 2006

Fidel Villar Ribot





.../...

vuelta mayoritaria de entonces a la tradición clásica española, a la independencia cernudiana, al sustituir a Góngora, omnipresente con ocasión de su centenario, por Gracilaso, en obediencia gustosa a una honda afinidad estética».

Un río, un amor para Francisco Brines es fruto de un ser «instalado, como siempre lo estuvo, en su soledad conscientemente construida y en una ansiosa, necesitada búsqueda de la libertad interior y externa, que en lo concerniente a la poesía surca los mares del Surrealismo».

Para Francisco Brines con *Los placeres prohibidos* sucede la primera ocasión en que «se expone en la poesía española, y con toda franqueza, la homosexualidad, entonces tan execrada».

Con *Donde habite el olvido* Cernuda retorna a Bécquer de manera esencial —el título es ya un verso de la Rima LXVI. Para Francisco Brines con este libro «nos envuelve el aire de un nuevo Romanticismo, y el registro autobiográfico que se nos comunica es el más acusado del inmediato conjunto de *La realidad y el deseo*».

Y ya en *Invocaciones* Cernuda vuelve «al poema extenso y libre, de gran esplendor verbal, en el que se exalta un mundo instalado en el cántico: a la belleza, a la soledad, a la tristeza, vistas como absolutos puros».

Francisco Brines subraya que el gran hallazgo —desde el título mismo de la poesía completa cernudiana— está en que «la esencia de su poesía la constituye el conflicto que se establece entre esos dos términos, ya que el deseo en muy contadas ocasiones logra el «acorde» con la realidad, que se muestra esquiva».

Un aspecto singular en la poesía de Cernuda es el tratamiento del asunto histórico. Entonces la técnica poética radica en que «estos abundantes poemas autobiográficos huyen, en la mayoría de las ocasiones de una formulación subjetiva. Los poemas se objetivan por medio del «monólogo dramático», aprendido en Browning, y del uso constante de un «tú» y un «él» testarferos. Ambos procedimientos hacen que desaparezca el «yo» inmediato, y el poeta puede hablar entonces con más libertad, e incluso impudicia, de sí mismo «. La consecuencia singular es la específica e íntegra lección moral que aportan y en la que se descubre la dignidad del hombre como un valor fundamental. Y todo de este modo para, al final, reconocer sencillamente, con la coherencia que da una vida sin rencor, que «Yo sé que olí un jazmín en la infancia una tarde, y no existió la tarde».

¡Sólo el tiempo de la poesía! De Luis Cernuda. Y de Francisco Brines también. Acaso el de cualquier lector devoto de esa palabra que lo revela. ■

Las identidades del Tú

Julio Herranz
El ángel yuxtapuesto
Plaza y Janés, Barcelona., 2005

Mateo Blanes

Desde que el Romanticismo instauró el Yo poético como sujeto tanto de percepción como de expresión, el discurso poético se convirtió en una suerte de concepción trágica del drama que representa el mundo y el hombre. Tal modo de sentir es en sí mismo una condena a la búsqueda perpetua: indagar en el más allá de las presencias constituye la resignación de comprender la auténtica dimensión de los límites. Tan sólo lo ilimitado es cuanto concede al poeta su espíritu heroico, cuya voluntad es trascender las pautas de la comprensión lógica en pos de conquistar el Arte como forma de ser. De

ahí que lo trágico sea condición esencial de la expresión poética. En este punto radica precisamente la temporalidad de la dicción poética. Por lo tanto, el Yo poético es a la vez testigo y actor.

En esta línea de pensamiento se puede ubicar la poesía de Julio Herranz (Rota (Cádiz), 1948) que desde *Armas de sueño y cuerpo* (1979) ha venido ofreciendo una trayectoria literaria tan sólida como coherente. Pero fue con *Del ángel y su estirpe* (1981) cuando en su poesía el Ángel protagoniza la imagen nuclear tanto de lo percibido como de lo expresado. El Ángel vendría a funcionar como un símbolo generador de toda su cosmogonía poética. Y como tal se presenta, en primer lugar, cual representación precisa del Yo poético, pero en el modo indagatorio más revelador. Como el Ángel de Rilke, se trata en el fondo de la reflexión del Tú en el espejo de la vida como sustancialización de la identidad interrogada desde la apropiación del mundo.

El Ángel permite dar la oportuna distancia a la univocidad tirana de la realidad y, por ello, el continuo cuestionamiento es el movimiento básico de la poesía de Julio Herranz. Así en libros como *Memoria de la luz* (1989) y *Entre Endimión y Sísifo* (2003) se explicita ese juego dramático de personajes que convierte en plural al protagonista de lo confesado: de una intimidad más personal en el primer libro hasta un sortilegio expresivo prestado de la mitología clásica en el segundo.

Y ahora con *El ángel yuxtapuesto* todo se ilumina con la evidencia de una revelación. Dentro de esa misma pluralidad —«a pesar de todo»— se consolida una forma tanto de mirar como de ver. En este caso la situación icónica viene dada gráficamente por un prisma óptico por el que pasa la mirada como si el silencio confesara su latido. Entonces las tres partes del libro no son una sucesión sino yuxtaposición, hipérbaton simbólico de una sintaxis de una particular temporalidad de la existencia y de la literatura.

El dilema que inicialmente plantea es el de optar por el lacerado pulso de la vida o por la Belleza definida en la poesía. Porque mientras la vida es la secuencia que sólo late en el esplendor del fracaso, la poesía goza del consuelo último antes del desahucio. Se trata una vez más de presentar la dualidad: el Yo y el Otro. Y en ese planteamiento yace el modo de advertir la posible frontera que separa la realidad del sueño y que en la postrera sección del libro se alude con una cita de Joseph Brodsky que no deja de ser un recuerdo exacto de aquella sentencia que Hölderlin dejó dicho en su *Hiperión* de manera tan transparente: «El hombre es un animal cuado piensa y un dios cuando sueña».

Técnicamente estos poemas son una aféresis permanente —por su sincrónica concepción— y en ella acaso se encuentre la clave de cercanía que los poemas nos presentan. En tal sentido, *El ángel yuxtapuesto* nos da una visión casi cotidiana de una manera singular de ser en la que, superando la virtualidad de los heterónimos, el poeta —el Ángel— es el verdadero protagonista de un discurso que mana rico en imágenes luminosas y con una fluencia de madura naturalidad en sus palabras. Y yuxtaposición también es la oferta de vuelo de su lectura. ■



El vigilante de los lares

Juan José Martín Ramos
La curiosidad del espía
Arguval-SUR. Málaga, 2006

Ángel Rodríguez Abad

Frente al torrencio incesante de novedades que se suceden a velocidad de mercado, las más de las veces vacuos productos editoriales de usar y tirar, hay francotiradores, crecidos y conformados por un reservado pero poderoso amor a la literatura, que cultivan su propio ritmo ajeno al tráfico y ajeno a las modas. Estamos hablando de narrativa española actual, pero estamos bien lejos de la novela al uso más o menos negra y con una conveniente dosis de trasfondo social o del predecible guión correcto, hinchado para su consumo y filmación. Juan José Martín Ramos (Madrid, 1961), profesor de literatura y diseñador gráfico, ha demostrado su pasión noble por la letra impresa al dirigir entre 1991 y 1993 *Versión Celeste*. Revista de Libre Creación (gozosamente calificada por el poeta Rafael Pérez Estrada como la *miss* de las revistas españolas), o editar un divertido almanaque pop: *El libro de lo venidero* (1996). Entretanto ejercitaba su ocio escribiendo narraciones y guardándolas en sus aposentos hasta ser favorablemente reconocido con el IV Premio de Novela Diario Sur.

León Tolstoi dejó escrito: «Todas las familias felices se parecen unas a otras; cada familia desdichada lo es a su manera». *La curiosidad del espía* se sustenta y disfraza sobre una indagación familiar; qué familia conocedora del infortunio no guarda secretos familiares, razones y justificaciones que los escondan o los especifiquen. El narrador que conduce el relato, traspasada la barrera de la treintena, evoca su adolescencia solipsista y sensible, cuando el velatorio por su abuelo tuvo lugar en su flamante casa de dos pisos con jardín (podrían ser los muy primeros ochenta), provocando una extrañísima reunión familiar, un ágape que habría de servir para conjurar los antiguos fantasmas del resentimiento y los posibles malentendidos entre parientes, en relación con el difunto. El coro de voces y rumores, la extraña liturgia de un pasado necesitado de una imposible recomposición, desnuda y revela, entre la neblina de la ficción, la difusa trama de unas «vidas ahogadas en una espesa polvareda de suspicacias e invenciones». Un mundo de sombras, un limbo de extrañas culpas amenaza cernirse sobre un decorado que parecía brillar dichoso y plausible.

Dos son las estrategias de que se vale el autor para escapar del previsible tostón familiar e ingresar en un territorio dominado por la ambigüedad, la ironía del humor soterrado y la exigencia del placer literario. En primer lugar, el privilegio irrenunciable de su mirada espía que cobija al *voyeur* en el escondrijo-celda de su habitación. Ajeno y aislado, en la tentación escogida de su diferencia, el protagonista no asiste al convulso festín y observa la ceremonia familiar, su coreografía, desde la ventana de su dormitorio convirtiéndose en un director de escena al transmitir e interpretar lo que ve... y, asimismo, en un imaginador y fantaseador según lo que le contarán sus hermanas y algún otro invitado. Como el narrador de *Los adioses* de Onetti (a quien se homenajea de manera explícita) queda este curioseador presa de los pronósticos y de las adivinaciones.

Además, y ello permite el distanciamiento y la reflexión, toda una encadenada y sutil sarta de citas literarias y guiños

cinéfilos puntúa la novela en sus saltos temporales y en su disparidad de posibilidades. Citas que nos revelan cómo es el protagonista, y que nos hacen intuir más sobre lo que pudo o no pudo ocurrir en aquella familia que el resultado de la narración en sí, que opta por no querer llegar a ningún claro definitivo en este bosque de desasosiegos, equívocos y confusiones: «Quizá la memoria, el repaso de una vida no deja certezas, sino sólo una estela de incertidumbres». La certeza que sí nos consta es la de haber asistido a una representación ritual familiar tocada por el misterio, y que quizá para alguno de sus personajes haya sido pieza de una íntima reconciliación. Para el lector permanece el legado feliz de su lectura. ■

«De dolor y amor, líbranos, Señor», rezaba la plegaria de Darío; y rezaba bien, pero inútilmente y quién sabe si en el fondo por fortuna. Porque se me ocurre que de no ser así no hubiéramos tenido en

El escozor de las manos

Antonio Mochón
Lugares de tránsito
Universidad de Granada. Granada, 2006

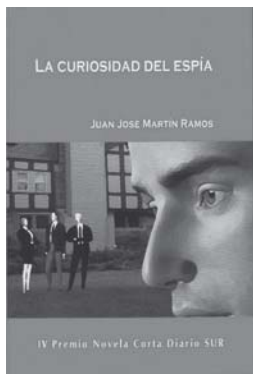
Miguel Ángel García

las manos este magnífico libro de poemas, nuevas *soledades* escritas por quien ya tiene la experiencia del dolor y del amor a cuestas; poesía destinada a perdurar, como si Antonio Mochón hubiera tocado no sé qué entrañable y secreta vena, alta y honda poesía que otra vez nos amanece en Granada.

El joven Antonio no parece haberse visto libre, tan temprano, de la venenosa mezcla del amor y del dolor: «y sólo del Amor queda el veneno», sentenciaba *ahora* Góngora. El hombre se entenderá con su vida. Otra cosa es cómo se da a entender poéticamente, cómo desnuda la piel de lo vivido y la tensa en la nueva piel de la página, consciente de que su dolor privado se convierte en representación pública. El dolor como sustancia pensada logra que al lector, nada más sostener el libro y darle su oportunidad, le escuezan las manos. Es lo que seguramente supo ver el jurado que colocó *Lugares de tránsito* como finalista de los Premios García Lorca de poesía en el año 2005.

La madurez de Antonio Mochón está en la precisa arquitectura poética que levanta a base de una materia tan delicada como el dolor y la desesperación o el vacío que crea, la soledad humana a la que arroja, y el deber de superarlo, de encajarlo a través de la escritura. Por eso no deriva en el grito desarregladamente romántico y confesional, sino en la difícilísima tarea, aun más delicada, del autoanálisis distanciando en el poema. Una de las citas que abren el libro, la de Cernuda, da la sensación, sólo pasajera, de introducirnos en una selva patética de sentimientos: «Amor, terror de soledad humana». Pero reina la domesticación del paisaje interior. El dolor de amor ha construido una casa con cuatro habitaciones (quizás en el sentido menos concreto del término: «se vive en el dolor» decía el Machado de *Campos de Castilla*): la habitación de la *sed* que aparejan la pérdida o la ruptura; la habitación del *tiempo cóncavo*, por el que todo se moldea hacia fuera como llamando a quien se marchó; la habitación de la *soledad*, que trasciende a la condición humana; y por último, la habitación que implica el *deber de olvido*. Habitaciones que son también las de una casa que ha quedado deshabitada, que de pronto se ha agrandado, y a la que fríamente se nos invita a entrar, como ocurre con el Alberti *sobreangélico* decidido a

.../...





.../...

enseñarnos lo que es un sótano por dentro: «Las puertas se han caído: entra. / Es agua este dolor, y ésta es su casa».

La primera habitación de la sed «se anuda al cuello». La sed que implica comer sombras ante el espejo. O lo que es peor, que induce a reconocerse «absurdo como piedra, como hombre». Estas nuevas soledades se escriben en torno a símbolos poéticos en sí, la casa vacía, la soledad «cumplida», la lluvia, pero manejados con soltura en el temblor del poema, no reproducibles en unas pocas citas fragmentarias. Pero del que tal vez el lector de estas líneas pueda hacerse una idea: «entiéndelo, decir que llueve, que está lloviendo una y otra vez / sobre este mundo tuyo, mas sin ti, / escribir o decir que llueve ahora, y tanto, / ya nada significa». La inteligencia poética del autor le lleva a administrar con la insistencia y la repetición justa los mismos motivos: «Porque el dolor es agua, reconozco / la abrasadora sed que da la ausencia. / Está lloviendo y es normal / que llueva donde habita un cuerpo solo». Que el dolor es ya, a pesar de todo, agua pasada, aunque aún mueve el molino de la escritura, agua de esa fuente de la experiencia escrita que es la experiencia vivida, lo demuestra la referencia sanjuaniana a la *casa sosegada*. Llegan de pronto así, entre el mayor aliento de algunos poemas largos, sostenidos por el tono elegíaco, dos intensidades muy altas del libro. Sobre la soledad de la condición humana primero: «Mi soledad, yo hombre entre los hombres. / Uno solo y todos a un tiempo / desde que todo el tiempo es sólo una tristeza». Sobre la afirmación que en el fondo engendra toda negación después: «Sí. Tú puedes decir que no, y lejos, / muy lejos, arrancarme de tu cuerpo. // Pero en tu no, esa hoja que es ceniza / y que aún vive, en tu no, todo se afirma».

La soledad, como la tristeza, es ya una conquista definitiva a fuerza de lucidez. Incluso si el tú siguiera aquí, se estaría doblemente solo. La persona a secas sabe que ya no puede hablar. Hablará por ella la persona poética, pero otro lenguaje que no es el del puro dolor, sino el de sus cenizas: «Pero supe que ya no podría hablar. / Y tuve que aprender a no hablar sino cenizas». Hablar cenizas. Es la única manera de hablar del dolor ya no en vida sino en escritura. Por eso comienzan los tres «diálogos del aprendizaje», con este corolario: a) ya no se piden verdades; b) la piel nos duele y la herida escuece: «Tú has conocido el escozor sincero de las manos»; c) sólo se quiere hablar de sólidas tristezas. Claro que la invitación a pasar al interior de la casa del dolor es ahora mucho más desafiante: «Hoy quiero hablaros de sólidas tristezas, / del ruido que hace el mar cuando se aleja, / de mis manos deshechas, con una libertad que no he buscado. // Pasad. Pasad adentro. Hoy quiero hablaros».

Tras este duro proceso en el que el personaje poético se ha quedado —como Bécquer— con su *dolor a solas*, el deber del olvido se impone. En el muy logrado poema que abre la última sección, la soledad del mar ayuda a arrancarse los restos de «piel que ya no es mía, pero que arrastro / como tus olas, mar, a la deriva». Es la determinación, aun sin aliento, de «volver a levantar la vida». Pero sigue la obsesión de la soledad, desde la que se paga al tú el tributo de tener que olvidarlo. O la obsesión de la tristeza, a la que se dedica una oda, con una imagen central que nos habla del poder de Mochón como poeta: la tristeza *nos sucede*, como al Neruda que le sucede cansarse de ser hombre. «La vida vacía o el sueño» es el título del epílogo con que Mochón sabe cerrar su libro. ¿Es peor vivir o soñar?, se pregunta ahora de la mano de Aragon. Por supuesto no hay una respuesta definitiva. En cualquier caso «somos latir de soledad, pasamos / por lugares de tránsito al olvido». No hay más remedio entonces que dialogar con «este trozo desencajado de la memoria», construir una casa poblada de vacío, inevitablemente nueva, *desde otra soledad*, «para poder vivir contra nosotros». Es sólo un ejemplo más: a quien sostenga las páginas de este libro extraordinario le escocerán las manos. ■

Al hablar de este libro no hay más remedio que recordar la visita que su autor hizo a Granada, en junio de 2003. Comparecía en la Huerta de San Vicente ante un numeroso auditorio para hablar no de ésta

sino de su anterior novela, «El libro de las ilusiones», por entonces de muy reciente publicación en España. Aquel día Paul Auster habló casi tanto o más de política que de su propia novela. Hacía apenas tres meses que una coalición internacional había invadido Irak y ya empezaban a detectarse los primeros síntomas de que el éxito inicial de los norteamericanos y sus aliados no era más que un espejismo. El escritor se quejó amargamente de la situación mundial en ese momento, del nuevo orden surgido tras el 11-S. «Brooklyn follies» termina, precisamente, sólo una hora antes de que se produzca la masacre de las torres gemelas, aunque el hilo argumental nada tenga que ver con ese hecho. O aparentemente nada. Porque, al parecer, el desencadenante de esta novela fue la tremenda desazón que el *Nuevo Orden Mundial* causa en el escritor. Al menos eso se deduce de unas declaraciones de Auster al diario Clarín en las que asegura que la novela es «un elogio del mundo anterior a la catástrofe» y que escribió una comedia porque estaba «profundamente deprimido». Exactamente cuando nuestro autor llegó a Granada debían estar rondándole por la cabeza estas ideas, aunque nada dijo de su, por entonces, proyecto en ciernes: esta novela. Una historia extraordinaria, escrita con mucho oficio que, tal como comienza, podría haber derivado en un amarguísimo relato de introspección. Por el contrario, acaba siendo, por obra y gracia del azar, que Auster, como el lector sabrá, ha convertido en su panacea literaria, una suerte de cuento de hadas, rebozado en esa ironía tan propia del autor. La ironía se convierte en la tabla de salvación de los personajes principales, que parten de una situación más o menos parecida: tras experimentar una irremediable caída, como las hojas del otoño de Brooklyn a las que hace referencia el título, terminan por conseguir levantar el vuelo. Y, finalmente, aquel río de historias, arrastradas por el azar, por el viento del amor, por la lealtad de los amigos y el sentido del humor que fructifica en una inspirada conversación, frente a una buena mesa, concluye, inesperadamente, bien. Sorprende Auster nuevamente, con otro inteligentísimo alambique literario al que tal vez sólo le falla un tanto la resolución final, en donde sobran algunas, o bastantes, páginas. Aunque eso poco importa porque a esas alturas el lector ya estará completamente entregado, lo mismo que si estuviera viendo una de esas magníficas comedias de Ernst Lubistch o Billy Wilder llenas de acidez y ternura. Por cierto, para quien no lo sepa, Paul Auster acaba de rodar su segunda película en Lisboa, basada en «El libro de las ilusiones», aunque

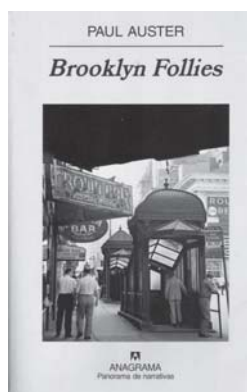
habrán de pasar unos meses para que podamos verla. Confiamos en que, entre tanta superproducción, quede algún hueco para ella en nuestras pantallas. ■

A la redención por el amor

Paul Auster
Brooklyn Follies

Anagrama. Barcelona, 2006

Jesús Cano



Verónica se equivoca

José Manuel Ruiz
La hipótesis de Verónica
Ed. Ruiz de Aloza. Granada, 2005

Marina Moreno Lorenzo

José Manuel Ruiz, autor de dos novelas: *Preludio* (1994) y *Manual para embusteros* (1996) además de colaborador asiduo de la prensa y radio de nuestra provincia, se decide ahora, tal vez debido a su trabajo en la editorial Ruiz de Aloza, a publicar un extenso cuento, o novela corta si lo prefieren, que data de 1993. Esta aclaración resulta pertinente porque la obra trata un tema que ha evolucionado por desgracia de una manera bastante negativa. La violencia ejercida sobre las mujeres ha experimentado una escalada aparentemente contradictoria con una sociedad más libre y evolucionada. Cabría sin duda atribuir en gran parte este aumento a la mayor concienciación de éstas, que denuncian más a menudo a sus maltratadores.

Ruiz pretende pues, como él mismo afirma, rendir un homenaje a las susodichas con la historia de Rosa, una profesora de poco más de treinta años que cae en los lazos de un oscuro y equívoco señor maduro de voz y manos irresistibles. Es la teoría de su amiga Verónica precisamente sobre el aspecto de las manos (la hipótesis que da título al libro), la que la lleva a confiar en un hombre casado de cuya relación matrimonial nada llegamos a saber. En un marco urbano de simbólica lluvia y tardes de tormenta, se va desarrollando una relación que poco a poco va mostrando visos malsanos y cada vez más violentos. Una mujer normal, con una vida tranquila que se desenvuelve en un entorno eminentemente femenino y familiar, empieza a internarse en una jungla disfrazada al principio de paisaje idílico en el que pronto las fieras comienzan a acechar y el terreno se vuelve traidora ciénaga en la que es inevitable acabar perdiendo el equilibrio duramente conquistado. Por otra parte, se comprende la atracción que sobre una joven refugiada en los libros y en la música, y que para colmo da clases en un colegio de monjas, puede ejercer un hombre de acción, deportista y expeditivo, como aquellos que soñaba Baroja. En este sentido, resulta reveladora la conversación que los protagonistas mantienen sobre Poe: a él le parece macabro y se comprende que su opinión negativa se debe más a la personalidad psicótica de Miguel, transparentada en ese tipo de narraciones, que a la incomodidad de tener que reconocer la superioridad de ella en cualquier campo de que se trate. Igualmente significativo es el papel jugado por las *Rimas* de Bécquer, transparente alusión al mundo íntimo de Rosa, así como el resto de las referencias culturales, que nunca son gratuitas sino que se utilizan para poner en evidencia el contraste de caracteres.

El agradable apartamento, la gata que aguarda fielmente a su dueña, las amigas comprensivas, los padres y parientes que aguardan en el pueblo, todo va quedando anulado y absorbido por la figura del macho dominante y anulador, que se apodera real y metafóricamente del territorio de la hembra a la que pretende subyugar. En unos pocos meses la vida de Rosa experimenta un vuelco espectacular, en el que la identidad y la autoestima corren el riesgo de desaparecer borradas por el ímpetu arrollador del hombre. El relato, moroso en sus comienzos, deteniéndose a saborear el nacimiento de la relación, explorando sobre todo las reacciones y pensamientos del personaje femenino; se acelera con el surgir de la violencia, precipitándose hacia el tajante final.

Con un estilo a la vez sobrio, poético y realista, Ruiz nos conduce por este terror no por cotidiano menos impactante: *En enero se declaró alérgico a Semíramis después de que a la gata le fallara el instinto que la ocultaba en*

los rincones más inverosímiles, y poco después: Mascullaba entre dientes, los ojos quemados por la rabia cuando abandonó el piso, con los faldones de la camisa por fuera del pantalón y el forro de la chaqueta descosido. Peleas de enamorados, tensiones y enfrentamientos que acaban por adquirir un tinte siniestro: Sus puñetazos contra el cristal, los golpes a las paredes, el inmenso rencor que lo animaba mientras empleaba todas sus fuerzas en degarrar el chaleco inglés... Paulatinamente se nos prepara para la negra locura del desenlace. No hay soluciones ni propuestas, apenas apoyo ni consejo. Sólo denuncia y constatación objetiva y convenientemente distanciada de una dolencia social que puede mostrar múltiples caras. Se ha decidido dejar deliberadamente en el misterio el interior del personaje masculino, centrándose en las ideas y sentimientos femeninos. El autor ha elegido en definitiva una posibilidad entre muchas para dar testimonio de su tiempo, la verdadera tarea del escritor. ■



Por más que pueda parecerlo, no es metaliteratura lo que usa Antonio Prieto (Almería 1926) para conformar su última novela, no; el ingrediente que define «Invencción para una duda» es la vida misma, o, para precisar mejor, una visión de la vida que convierte todo lo que toca en accidente literario: «Cada uno hace personaje al ser humano que tiene enfrente», dice el personaje principal casi al final del libro (p. 189). Érase una vez un antiguo futbolista, anciano ya, que es lanzado de repente a su pasado merced a una pirueta del Destino. Mientras hojea un viejo puesto de libros descubre una novela en la que se le incluye como personaje. Con asombro, comprueba que en aquellas páginas, escritas 50 años antes y, por supuesto desconocidas por él, reflejan gran parte de su vida, incluidas sus peripecias en el exilio por tierras americanas, durante la posguerra. Esta anécdota es sólo aparentemente inverosímil, pues en realidad un hecho tan insólito se convierte en un punto de partida perfecto para expresar de forma verosímil (plástica, si se quiere) la idea antes apuntada, sobre la que bascula todo el texto. Esto es: que vamos cambiando, somos distintos según nos miran las personas que nos tratan. Porque, lo esencial para Antonio Prieto (y esta es una idea recurrente en el autor, expresada anteriormente en otras novelas) no es la capacidad de construir la realidad que tiene la literatura sino el hecho de que ésta sea sólo un pálido reflejo de la vida, entendiendo ésta como una sucesión ininterrumpida de miradas que nos conforman y conforman todo lo que nos rodea, un laberinto de espejos mucho más fructífero, desde el punto de vista creativo, que el mejor de los libros. Y, por cierto, hablando de libros, éstos se convierten en el otro material imprescindible de esta obra. Como es habitual en otras novelas de Prieto, las referencias a Petrarca y sus discípulos, como al excelso Garcilaso, a Dante u Homero son muchas y, desde luego no gratuitas. Por el contrario, ayudan, a menudo, y de forma sutil, a explicar y llenar de sentido poético la realidad que pisa el novelista que, pese al paso del tiempo, sigue recorriendo Madrid, en esta incipiente era de la informática; en otro sentido paralelo, las referencias literarias pasan a convertirse en dardos que nos señalan el camino para resolver el misterio que late tras las páginas de ese cierto libro, tan

El pasado, la memoria y un libro

Antonio Prieto
Invencción para una duda
Seix Barral. Barcelona, 2006

Jesús Cano Henares





.../...

importante finalmente, en el que unos enamorados se besaron en Siena; él, el granadino Diego Hurtado de Mendoza; ella, una noble italiana llamada Letizia. Se podría decir de este libro que deja adivinar su misterio demasiado fácilmente. Eso sería un fallo imperdonable si ésta novela además de parecer policiaca no fuera algo más que eso. Además de una obra magníficamente escrita, resulta saludable su continua invitación a la reflexión, como ésta: «Es un axioma que todo libro contiene la personalidad de su autor, que vive en el texto, y por ello el libro está siempre dispuesto al diálogo» (p. 32). ■

Contra la ideología económica imperante

José Manuel Naredo y Luis Gutiérrez, eds.
La incidencia de la especie humana sobre la faz de la Tierra (1925-2005)

Universidad de Granada. Fundación César Manrique.

Granada, 2005

José Manuel Naredo
Raíces económicas del deterioro ecológico y social

Ed. Siglo XXI. Madrid 2006

Rafael Hernández del Águila

Una feliz coincidencia cronológica ha permitido disponer de dos obras cuya complementariedad permite y aconseja una reseña única. En efecto, ambas obras están separadas por unos pocos meses en su publicación, constituyendo una oportunidad de excepcional valor para comprender la au-

téntica naturaleza de los desastres ambientales contemporáneos. No podría ser de otra forma cuando detrás de ambos libros se encuentra el profesor Naredo, sin ninguna duda uno de los autores españoles que con más rigor, rotundidad argumentativa y basamento científico viene advirtiendo, con los datos en la mano, acerca de las raíces insostenibles de nuestro mal llamado modelo de desarrollo. La vivisección que el profesor Naredo lleva haciendo desde hace mucho tiempo de las falacias del crecimiento económico y de su endeble, por no decir inexistente, sustento material (recursos naturales, organización ecológica...) encuentra en estas dos obras un acertado, necesario y atractivo giro de tuerca. En la primera obra, coeditada con Luis Gutiérrez, partiendo de la feliz —o infeliz— efemérides del 50 aniversario del histórico simposio organizado en 1955 por la Universidad de Princeton con la misma denominación del libro que ahora reseñamos, se plantea en cierto modo una continuación del mismo a través de una actualización de dicha reflexión, cuya base fue un Seminario organizado por la Fundación César Manrique. Los contenidos de ambos encuentros constituyen la materia básica de la publicación. En los dos casos, se trata de aportaciones fundamentales, de una calidad fuera de toda duda, y cuya consulta resulta imprescindible para no sólo los lectores interesados y expertos en problemas medioambientales, sino para cualquier persona preocupada por los aspectos básicos de la ciencia y cultura de nuestro tiempo. Como apresurado balance de los densos contenidos del libro, podríamos señalar la acertada premonición visionaria del Congreso de 1955, cuyas preocupaciones, advertencias y denuncias se han visto, desgraciadamente, confirmadas por más de 50 años de destrucción sistemática de nuestro entorno planetario. La revisión y actualización que supone de dicha realidad este libro, constituye una herramienta de primer orden para conocer las dimensiones actuales de nuestra acción sobre la Naturaleza. Alrededor de veinte autores se encargan, con solvencia y claridad, de ilustrarnos sobre los distintos aspectos que nos permiten opinar de estos temas con conocimiento de causa.



En esa línea de análisis exhaustivo de la realidad y divulgación fundamentada de los resultados de investigaciones de gran calado, se sitúa «Las raíces económicas del deterioro ecológico y social», del profesor Naredo. Obra tan rigurosa en sus planteamientos como bien escrita que constituye lectura obligada para quien quiera incidir en las razones del divorcio economía-naturaleza o discurso ecológico— discurso económico, temas sobre los que mucho se habla, a veces sin un conocimiento y reflexión suficientes. Para ello, la excelente obra de Naredo se convierte en punto de referencia tan recomendable como ineludible.

Las dos obras que calurosamente aplaudimos desde estas líneas, están tan bien editadas como escritas, haciendo de su lectura un proceso tan esclarecedor en lo científico como agradable. El análisis y reinterpretación que los dos libros nos sugieren sobre los problemas ambientales y sociales de nuestro tiempo, constituyen un antídoto absolutamente imprescindible contra las escandalosas irracionalidades de la ideología económica dominante, cuyos efectos sobre el medio ambiente resultan tan devastadores como los que produce en la sociedad, cultura e inteligencia humanas. Y decimos inteligencia porque difícilmente podemos catalogar de inteligentes o racionales decisiones cuyo punto de partida viene dado por visiones de la naturaleza y la sociedad tan ajenas a las formas de funcionamiento sostenible de ambas, como estos dos libros nos señalan con rotundidad. Una muy buena forma de desvelamiento y desenmascaramiento ideológico, paso previo y urgente a la aplicación de enfoques alternativos, de los que nuestras dos obras están bien surtidas. ■

Con motivo de su ingreso en la Real Academia de la Historia, el ilustre arabista Emilio García Gómez, escribió *Ibn Zamrak, el poeta de la Alhambra*, en 1943, sacando del injusto olvido al que es, junto a

Ibn al-Yayyab (1274-1349) e Ibn al-Jatib (1313-1375), una de las figuras claves —tal vez la más destacada— de la poesía alhambrena. El volumen, de una belleza poco común en su acercamiento al mejor y más brillante poeta de ese tiempo, ha sido actualizado, recientemente, en una cuidadísima edición del Patronato de la Alhambra y el Generalife. Si no hubiera sido así, el libro se habría perdido en la amarilla y polvorienta soledad de los anaqueles, en el olvido de nuestras frágiles memorias a pesar de que el volumen se reeditó en 1944 y 1975. Digamos, pues, que éste ha sido un rescate hermoso y bienaventurado porque la prosa de Emilio García Gómez, guardada en la lontananza de la memoria, recrea, una vez más, la magia que se encierra en los Alcázares granadinos y en sus alrededores, tan magníficamente plasmados en la *Silla del Moro*, otro de sus libros emblemáticos que ningún granadino debería desconocer.

El volumen, primorosamente editado bajo el cuidado exquisito del pintor Miguel Rodríguez Acosta, nos acerca el aliento de un poeta, Zamrak (1333-1393) que, como dice

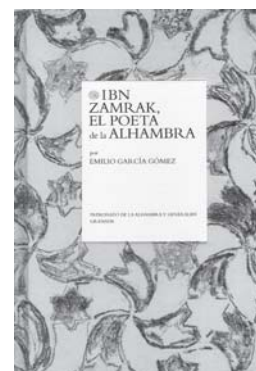
Una reedición modélica y necesaria

Emilio García Gómez

Ibn Zamrak, el poeta de la Alhambra

Patronato de la Alhambra y Generalife. Granada, 2006

Mariluz Escribano Pueo



Emilio de Santiago en un prólogo magnífico de esta reedición, es quizás «una voz, quizá la voz única o la más genuina que dio a la frágil arquitectura de los alcázares sentido y función concreta» (p. XIX). Todo el libro resume una poderosa juventud literaria; no han pasado los años por él y por ello era inexcusable que las instituciones, convenientemente asesoradas por expertos, reeditasen este texto profundo, elegante y sensato, escrito por la mente sapientísima de aquel hombre sabio y prolífico que fue el profesor García Gómez, cuyo centenario se celebró el año pasado. Por si fuera poco, Rodríguez Acosta, añade a estas páginas la gracia sutilísima de sus dibujos, la sabiduría, la profunda, y al mismo tiempo ingenua, severidad de una Alhambra recreada en el singular azul de sus sueños infantiles, aunque desde la mirada pura y adulta del creador refinado y sensible.

Volviendo al texto, la pujanza de la poesía arábigo-andaluza finaliza quizá con el poeta comentado por Emilio García Gómez. Por ello, no nos resistimos a trasladar aquí las últimas palabras del arabista que cierran y hermean el libro, referidas a la poesía arábigo-andaluza:

«Después de tantos siglos de imperio, trabajada por infinitas manos con tanta gracia y tan fina ingeniosidad, era un globo que flotaba en el aire, acaso ya sin rumbo, pero cargado de sensualidad, hinchado y tenso de imágenes, de perfumes y de músicas. No se resignaba a encerrarse en polvorientos manuscritos. Y, cuando ya no pudo ocupar los pensamientos ni impresionar los oídos, estalló como una irisada burbuja contra las paredes y deleitó —y deleita todavía—, los ojos, transfigurada en jeroglífico de belleza, amortajada en exquisitas caligrafías, acostada sobre arabescos y atauriques.

Es un símbolo en el que vemos patente la mano del Destino: la brillantez, y al mismo tiempo, la debilidad del arte poética arábigo-andaluza radicaban precisamente en su enorme sentido decorativo. Debía morir realmente así: sobre los muros.

En conclusión, con la reedición de *Ibn Zamrak, el poeta de la Alhambra*, nos encontramos ante una recuperación necesaria para la historia de la lírica alhambrena engalanada con los maravillosos dibujos de Rodríguez Acosta y con un prólogo exquisito del siempre elegante y sapientísimo Emilio de Santiago, discípulo predilecto de García Gómez. Estamos pues, obviamente, ante un libro, un tesoro que será buscado por estudiosos y bibliófilos entusiastas del conocimiento de la lírica nazarí entremezclada —como está en la Alhambra misma— con el arte puro y grácil, que en este caso plasman los dibujos de Miguel Rodríguez Acosta. ■

Manual de despreciar.

Abstenerse voceros

Elias Canetti

Fiesta bajo las bombas. Los años ingleses.

Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2005

Carmina Verdú Cano

ses», un libro de notas y fragmentos, textos inacabados, que recogen recuerdos de los años de la II Guerra Mundial y la posguerra, mientras vivía en Inglaterra considerándose un extraño. En ocasiones, hace referencias al mismo tiempo de su redacción, entre 1990 y 1994, en Zurich. Su traducción ha sido publicada por Galaxia Gutenberg en 2005, gracias al empeño de su hija Johanna, ya que el autor dejó escrito antes de su muerte el deseo de que gran parte de sus últimos escritos no vieran la luz antes de 2024.

Mientras Iris Murdoch vivía en Oxford fue, durante dos años, amante de Elias Canetti. Poco podría sospechar que escribiría de ella un retrato demoleedor en «Fiesta bajo las bombas. Los años ingleses».

Con una claridad de prosa meridiana y una sencillez expresiva que ya ha sido puesta de manifiesto en otras ocasiones, Canetti nos ofrece la celebración del arte de opinar negativamente sobre otras personas. Parece que mientras lees te convence ese lenguaje aparentemente falto de una excesiva pasión sin darte cuenta de que te arrastra hasta el lugar donde ya ves a la persona rota. Quizá estemos un poco saturados del palabro corto y de la descalificación fácil y fuerte de sonido y en «Fiesta bajo las bombas», en esos recuerdos descreídos de una persona que vive entre la tensión de la guerra y las fiestas en las que él se considera marginado, se nos ofrece un ejemplo valioso del manejo de diferentes actitudes como contrapunto al rechazo. A veces, el desprecio al que se somete a las personas, en lugar de acorralarlas, tiene respuestas como la de Canetti, retratos demoledores e impíos como los de T.S. Elliot o Iris Murdoch. Sin embargo, es precisamente la brillantez de ese discurso unido a la simpleza de su construcción, lo que hace más meritorias esas descripciones, esos retratos en sepia que se te atragantan al no tener la posibilidad de discutirlos por la rotundidad y fuerza con que los manifiesta. Ha sido definido por John Bayley, marido de Murdoch, como «el monstruo de Hampstead» por la crueldad de sus afirmaciones, y, efectivamente, no es el recato de su opinión lo que se nos ofrece, de eso no hay duda, pero es que en el retrato psicológico, en la opinión aunque sea crítica, también hay elegancia en la forma de expresión.

De las muchas lecturas que cada libro puede tener, de éste se ha apuntado que su contenido debería ser incalificable en principio ya que puede ser considerado como la continuación de los tres volúmenes autobiográficos, también como un libro de viajes o de caracteres. Pero, atreviéndonos a elegir, se podría y se debería reivindicar el modelo de opinión y disensión elevadas a la categoría de arte. Es difícilísimo no caer en la vulgaridad, entre otras cosas porque cuesta menos esfuerzo, suena muy fuerte, y carga de potencia aparente a quien lo pronuncia. Sin embargo, nada más lejos de la realidad. Porque la transparencia, la sobriedad, esa suave cadencia del ritmo de su lenguaje nos devuelve un retrato brutal imposible de olvidar por la profundidad de su desprecio. Imposible volver a leer a Murdoch sin dejar de pensar en su descarnado retrato. En las palabras escritas por él mismo en «Desde Hampstead»: «no quiero caer en el descrédito de los adjetivos», aunque, evidentemente, sacadas de contexto nos son muy útiles para hacer una declaración de principios sobre este arte necesario, esto es, no dejarnos sucumbir por las calificaciones para evitar nuestra propia descalificación. Estamos acostumbrados, desgraciadamente, a valorar y temer la voz alta, la palabra simple y la frase corta y puede ser porque impera un tono general de insolencia más propia de charlatanes osados que de una asintonía trabajada y un desacuerdo firme, pero argumentado.

Ya conocíamos la capacidad de Canetti para el retrato psicológico, de hecho, le dedicó un libro entero, «El testigo escuchón. Cincuenta caracteres», lleno de estereotipos expresados con una grandísima originalidad como los mismos nombres que les adjudica: la Blanquisidora, el Lengüipronto, la Finolora, el Tientahéroes... pero sin embargo, ni él mismo en este caso puede abandonar esa pizca de agresividad propia de una cierta soberbia. El desprecio unido a la soberbia es tan poco recomendable como unido a la ignorancia. No es que no haya reflexión, ni frescura en el lenguaje, es que las intenciones son demasiado explícitas desde el principio, mientras que en «Fiesta bajo las bombas» lo que realmente sorprende es la reacción que causa en el lector. No avisa, y aunque desde el principio está definiendo con claridad, el resultado final no deja de tener un impacto inmisericorde.

Su estancia en Inglaterra y la vida social que allí desarrolló, le dio abundante material para trabajar y, así, el retrato sublime llega cuando describe su mundo, lo coti-





diano, la gente que ama y que desprecia. Porque, además, otra cosa que sorprende del modo de hacer en el Canetti de «Fiesta bajo las bombas», es la liviana percepción de sus mismos sentimientos. No hay fondo de culpa. No hay confusión ni mucho menos contradicción o ambivalencia. Está asumido el desagrado sea o no sea mutuo. Detesta y lo expresa al mismo tiempo con igual naturalidad que un agradable paseo en coche por la campiña inglesa.

Está claro, es un libro íntimo, de memorias, por tanto, la cuestión no es si compartir o no sus opiniones, sino aprender de la forma de expresarlas. En este caso Canetti es un maestro del desacuerdo aunque no todo el mundo pueda tener la condición de discípulo. ■

La escuela del arte social

Giulio Carlo Argan
Walter Gropius y la Bauhaus
Abada editores. Madrid, 2006

José Miguel Gómez Acosta

«Walter Gropius es un hombre de la primera postguerra. Su obra de arquitecto, de teórico, de organizador y director de aquella admirable escuela de arte que fue la Bauhaus es inseparable de la con-

dición propia de la república de Weimar así como de la frágil democracia alemana».

Con este sensacional arranque, comienza Giulio Carlo Argan un exhaustivo y profundo acercamiento a la figura de Walter Gropius (1883-1969) y, por supuesto, a la Bauhaus, su mítica escuela de arquitectura y artes aplicadas. En esta edición presentada por Abada, Argan se ocupa tanto de la pedagogía formal de la Bauhaus como de la obra pionera que Gropius realizara en Europa y América. Todo ello enlazado por una brillante reflexión histórica y filosófica acerca del papel del arte en unos momentos cruciales para el desarrollo de la utopía progresista y social que abrazaron las primeras vanguardias. El eje central, por tanto, que vertebraba este estudio incide en la revolucionaria idea de un arte útil que encuentra su fin en sí mismo y que cumple una labor social imprescindible. En definitiva, la incendiaria proclama de un arte que sólo es arte si a la vez es funcional para el progreso de la sociedad. Esta redención del arte a través de la razón práctica que impone el desarrollo industrial se aparta del arte del pasado, llamado al sentimiento o las metas ideales. En su contexto histórico, estas ideas se alzan, sin duda, con una inusitada fuerza y, de algún modo, culminan en la gran escuela que Gropius, junto a otros importantes coetáneos, pone en marcha para formar al artista de los nuevos tiempos. Esta faceta social del arte genera un placer estético que no nace de la mera contemplación, sino que se origina a través del uso, adelantando la idea de que la obra de arte sólo se completa con la participación activa del usuario. Por tanto, la Bauhaus será una escuela con vocación democrática, donde la colaboración entre profesor y alumno se produce dentro de un perfecto mecanismo didáctico, imponiendo el valor del oficio, el perfeccionamiento de la técnica, como parte del desarrollo de la propia creatividad. El arte también se hace racional y del objeto ornamental que incidentalmente cumple una función se pasará al objeto que resuelve un problema concreto basado en la utilidad y en unos datos de partida previamente estudiados.

Al margen de la experiencia de la Bauhaus, tan estrechamente ligada a la suerte política de Alemania, la arquitectura de Walter Gropius tiene el peso de los grandes maestros del Movimiento Moderno, sólo equípara-

bles en Europa a Le Corbusier y Mies van der Rohe. El seguimiento de su actividad como arquitecto está ilustrado con magníficas fotografías de la época y con amplia planimetría y dibujos del autor que, sin duda, ayudan enormemente a entender las construcciones de Gropius, tanto desde un punto de vista espacial como desde un enfoque teórico. Desde el propio edificio de la Bauhaus hasta las Siedlungen (en espacial Siemstadt), desde los teatros hasta las casas unifamiliares, Argan nos describe el extraordinario viaje creativo y vital de Gropius. Un artista que, al final de sus días, cierra el círculo que una ilimitada fe en el progreso técnico y la razón había abierto, al encontrar en el arte, no sólo el incentivo social, sino el motivo casi espiritual que enriquece una concepción meramente racionalista o científica. Hay que notar aquí cómo Argan no muestra este proceso desde un enfoque simplista, sino que plantea los diversos matices de un arquitecto que, sin renunciar sin más a sus primeros planteamientos, complementa el orden racional con un orden vital más complejo.

En este recorrido, destaca el sustancioso apéndice que cierra la presente edición y que consta de una nota bibliográfica de Walter Gropius, la relación de sus principales obras y escritos, así como las publicaciones de la Bauhaus, conferencias, comunicaciones no publicadas en volúmenes o revistas y una amplia bibliografía general. ■

Este libro confirma la destacada trayectoria de Gregorio Morales como investigador en el ámbito del erotismo, siendo uno de los escasos escritores que se han atrevido a convertir tan trucu-

culento como delicado asunto en objeto directo de indagación cultural, *lato sensu*. Objeto, por lo demás, no por directo exclusivo de su quehacer literario, como evidencia su prolija actividad como novelista, ensayista literario y, sin duda también, como polemista de lo social y lo cultural.

Basta con citar dos títulos: *El juego del viento y la luna. Antología de la literatura erótica*, y *Erótica sagrada*, y consultar por Internet sus modélicas Páginas Eróticas para ratificarlo como el escritor español de referencia en la materia. Aquí, se trata de una recopilación de trabajos publicados con anterioridad, en buena parte para la revista *Quo*, y, por tanto, de una oportuna recuperación de textos dispersos que debe agradecer todo lector tentado por el tema (¿acaso alguien no lo está?).

El erotismo no es el acto, sino su potencialidad, su representación visual o lingüística, o sea, también fábula, quimera, narración. Pertenece al mundo del deseo (no su realización fisiológica, que es el ámbito de la pornografía) y de la imaginación (no de la realidad). O, como ejemplifica más gráficamente Gregorio Morales: «cuando soy uno de los amantes y poseo o soy poseído por el otro, el erotismo no viene de la posesión, sino de contemplarme a mí y a mi pareja como si ambos fuéramos extraños». Tampoco es amor, pues el amor es presencia e identificación, y el erotismo ausencia y extrañamiento, además de estar aliado con el caos, lo imprevisible y lo azaroso.

Si el sexo es fuerza cósmica y el amor su normalización a escala humana, el erotismo, que huye de lo normativo, es su representación cósmica, pura imaginación en efervescencia y, en palabras del autor, «un filtro libidinoso [que penetra] en nosotros como una mecha de pólvora

A vuelta con Eros

Gregorio Morales

Por amor al deseo. Historia del erotismo.

Espasa Calpe. Madrid, 2006

Wenceslao Carlos Lozano





que no ha de extinguirse nunca, y al final de la cual no hay límites —porque eros acabaría—, sino la misma infinitud del universo».

Valga esto como muestra de la profusión de definiciones y figuras del erotismo que nos propone el autor en esta cuidada edición, que incluye treinta y tantas ilustraciones *ad hoc*. Al margen de su ponderable función informativa, aporta un —siempre de agradecer— soplo de frescura picante al lector en su valoración del placer, una reflexión sobre el concepto de inteligencia sexual y sobre las fantasías libidinales del ser humano, analizados desde la historia, la literatura y también la psicología. Una obra de divulgación muy directa, que trata con crudeza temas tan escabrosos como pueden ser la felación, el 69, el cinturón de castidad y la parafernalia del sex-shop, el cine X, la pornografía, el sadomasoquismo, el multiorgasmo, el jadeo, el sexo rápido, la zoofilia, la ninfomanía y las lolitas; y además dedica amplios espacios al análisis del erotismo en el Quijote y en la literatura universal, así como a un diccionario del erotismo y a un índice onomástico. Puntualicemos que la señalada crudeza no está reñida con la sensibilidad literaria con que suele tratar el autor todo lo relativo al erotismo, cuando no a la pornografía.

No creo poder cerrar esta escueta reseña con palabras más precisas que las que puse en 2000 a su antología de la literatura erótica, *El juego del viento y la luna*, en las que me reafirmo aquí: La erotomanía de Gregorio Morales se adorna con respecto a la de los demás —ya que todo ser civilizado participa necesariamente de esta afección— con una erudición y un afán compilatorio encomiables. Quien conoce al autor sabe que era el más indicado para llevar a cabo este trabajo, por las mentadas virtudes y por una visión integradora e inusitadamente elegante del universalismo literario y erótico. Aquí, el hombre es al amador lo que éste al escritor. ■

Una lección moral

Tadea Fuentes Vázquez
La lección que nunca di
(Epístola moral a Fabio)
Dauro. Granada, 2005

Remedios Sánchez García

Andrada; en segundo, poner en negro sobre blanco, para que no se olviden, las valiosísimas reflexiones de Tadea Fuentes Vázquez, Catedrática que fue de Didáctica de la Lengua y la Literatura de la Universidad de Granada. En la presente publicación, delicadamente preparada por la granadina editorial Dauro y cuidada con esmero por la Dra. Maria Luz Escribano Pueo, se recoge una lección inaugural de curso impartida por Fuentes Vázquez, en la facultad en la que ejercía su magisterio, sobre la *Epístola moral a Fabio*, única y magna obra del desconocido autor sevillano de la que se ocupó tantos años y con tanto entusiasmo el maestro Dámaso Alonso.

Emprende Tadea Fuentes su lección enmarcando la obra: «en la literatura española, en la poesía elegíaca, vamos a resaltar cumbres; si me apuran y me dan cuatro

Doble valor de rescate tiene el libro al que nos acercamos en esta reseña. En primer lugar, significa recuperar del limbo sombrío de los olvidados a uno de los poetas más grandes del siglo XVII, el sevillano Andrés Fernández de

dedos de la mano, sólo cuatro, me atrevo a decírselas: las *Coplas* de Jorge Manrique; la *Elegía a Ramón Sijé*, de Miguel Hernández; el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* de Federico García Lorca y esta *Epístola moral a Fabio*. En lo mismo incide Mariluz Escribano en su 'Presentación' del texto: «poco conocida por el gran público, pero de una belleza inquietante impregnada de un profundo alieno moral senequista». Y es que la epístola, escrita en 1612 aproximadamente, aunque publicada en 1768, no se le atribuyó a Fernández de Andrada hasta el siglo XIX, cuando en 1875 Adolfo de Castro descubrió el «Manuscrito de la Colombina». El motivo, que nuestro poeta jamás la publicó y sus amigos (Rioja y Argensola, entre otros) la guardaron entre las suyas propias para que no se perdiera, conduciendo al error de los estudiosos.

El poema, que se reproduce a continuación de la lección, está compuesto de sesenta y ocho tercetos encañados escritos en verso elegante, pulido y sin apenas figuras retóricas; recoge las reflexiones de claro corte senequista que el autor hace a su amigo Fabio, pretendiente en Corte (nombre encubierto de Alonso Tello de Guzmán) al que anima a abandonar sus «esperanzas cortesanas» y a regresar a Sevilla advirtiéndole: «*Fabio, las esperanzas cortesanas/ prisiones son do el ambicioso muere/ y donde al más astuto nacen canas./ El que no las limare o las rompiere,/ ni el nombre de varón ha merecido,/ ni subir al honor que pretendiere*».

La vida a la que —teóricamente— aspira el autor de la *Epístola moral a Fabio* se refleja en el siguiente terceto: «*Una mediana vida yo posea/ un estilo común y mesurado,/ que no lo note nadie que lo vea*» y así lo explica la profesora Tadea Fuentes en su pormenorizado comentario: «Todo el poema, como les decía, es una aspiración a desatar los lazos que encadenan al hombre, una búsqueda de esa atmósfera clara y sosegada que la libertad le proporciona, la única respirable para ser tal hombre, la que, paradójicamente, le hace semejante a los dioses». Sin embargo, las circunstancias vitales del capitán Fernández de Andrada no corrieron parejas a los deseos de alejamiento de lo material, serenidad y equilibrio vital que se manifiestan en la obra. Más aún: se contradicen; cuando Alonso Tello de Guzmán es nombrado corregidor de la ciudad de México, anima al soldado/poeta Andrada y éste lo acompaña en su aventura de ultramar aunque con poquísima fortuna y constantes vaivenes en el continente americano (a su muerte, fue enterrado «de limosna»). Triste final para un hombre que aspiraba a la tranquilidad de espíritu y a la serenidad en las tierras sevillanas: «*[...]/y callado pasar entre las gentes,/ que no afecto los nombres, ni la fama*». De todas maneras, como escribe Fuentes Vázquez, «La vida es complicada y no se deja fácilmente mediatizar por la literatura». ■

El carrito de los muertos/ pasó por aquí,/ como llevaba la manita fuera/ yo la conocí. Gustavo Adolfo Bécquer utiliza esta copla popular en la resolución final de su leyenda sevillana «La venta de los Gatos» (*El Contemporáneo*, 28 y 29 de noviembre de 1861), puesta en boca de un amante desgraciado que canta agónicamente desde su celda. La letra de este cantar parece ser de sobra conocida a mediados del siglo XIX, y como tal sería recogida pocos años después por Antonio Machado y Álvarez

En la boca del pueblo

Antonia Machado y Álvarez
Demófilo

Diputación de Sevilla, Fundación Machado. Sevilla., 2005

Amelina Correa Ramón

.../...





.../...

(1846-1893), pionero recopilador del folklore andaluz, quien eligiera para firmar sus trabajos un nombre de inequívoco significado: *Demófilo*

Si desde el romanticismo se buscará casi obsesivamente el *volkegeist*, el espíritu depositario de las más prístinas esencias del pueblo, no resultará de extrañar que, en el caso andaluz, esa esencia pura e incontaminada se considere representada en los cantares y coplas populares, así como en las distintas expresiones del flamenco. Allí la recogerá el padre de los hermanos Machado, el mayor de los cuales (Manuel) afirmaría de su progenitor que fue «una de las más altas mentalidades de la pasada centuria», refiriéndose, claro está, al siglo XIX.

De formación krausista, Antonio Machado y Álvarez recopiló minuciosa y pacientemente el folklore andaluz, catalogándolo y estudiándolo con mentalidad positivista, e influido también por las entonces revolucionarias teorías de Darwin. Así pues, sus famosos libros *Colección de cantes flamencos* (1881) y *Cantes flamencos y cantares* (1887), suponen una revisión científica y metódica de las apasionadas teorías románticas del espíritu del pueblo.

Sin duda, cabría pensar que el trabajo de *Demófilo*, a pesar de su muerte prematura, influiría de un modo u otro en la obra literaria de sus hijos, atravesada toda ella, a veces de manera subterránea, de una veta que enlaza con el peculiar sentir del pueblo que se refleja en el folklore. Así lo evocaría Antonio Machado:

*Mi padre, aún joven. Lee, escribe, hojea
sus libros y medita. Se levanta;
va hacia la puerta del jardín. Pasea.
A veces habla solo, a veces canta.*

Aunque en los últimos años se habían llevado a cabo varias ediciones y estudios de la obra de Antonio Machado y Álvarez, varios de ellos, por cierto, a cargo también de Enrique Baltanás, no se habían sin embargo reunido hasta la fecha sus obras completas, que incluyen otras facetas menos conocidas del intelectual sevillano, como son sus artículos periodísticos o sus ensayos jurídicos. Ahora, el profesor de la Universidad Hispalense ofrece esta cuidada recopilación, precedida de una amplia y necesaria introducción, obra que coincide prácticamente en el tiempo con su muy extensa *Los Machado: una familia, dos siglos de cultura española* (Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2006), de lectura muy recomendable para mejor comprender la estirpe macha-diana. ■



Epifanías e iluminaciones

Rafael Dieste.
Obras literarias

Fundación Santander Central Hispano. Madrid, 2006

Gustavo Casín

Los volúmenes de lo que J.R.J. llamaba españoles de tres mundos, héroes literarios del siglo XX a veces semiolvidados o echados sin contemplaciones en los laterales de la odiosa actualidad. Es altamente venerable recuperar lo noble, lo raro, lo bello. Así, en este caso, una

selección *literaria*, pues nuestro autor también anduvo los predios de la filosofía y hasta de las matemáticas, de Rafael Dieste (Rianxo, 1899 – Santiago de Compostela, 1981), al cuidado de Darío Villanueva, catedrático de la Universidad compostelana.

Dieste, que se desvincularía del discurrir cultural español en la primera posguerra como tantos otros miembros de la España peregrina, por edad e inclinación puede ser considerado en paralelo al 27, pues fue un escritor bilingüe, amigo de la hermandad del patriotismo español y gallego según sus propias palabras, y plenamente insertado en la aventura republicana de los años 30, desde una posición liberal y federalista. Invitado por Pedro Salinas a formar parte de las Misiones Pedagógicas fundadas por Manuel Bartolomé Cossío, participó en abundantes actividades teatrales, en la publicación de la revista *P.A.N.* (siglas que correspondían a *Poetas Andantes y Navegantes*) y, ya durante la guerra, en la celeberrima *Hora de España*, desde una perspectiva defensora de la libertad intelectual, junto a escritores como Juan Gil-Albert o María Zambrano, que lo tuvieron en alta estima. Buenos Aires, Cambridge o Monterrey fueron ciudades donde ejerció la docencia, antes de regresar en los primeros sesenta a su Galicia natal donde actuó como conferenciante y alentó el renacer artístico y editorial de la cultura gallega. Francisco Ayala, en *Recuerdos y olvidos*, lo evoca así: «Escritor de tan fina sensibilidad como finas eran las maneras del hombre civil cuya cortesía y delicada ponderación hacía contraste con la tónica desorbitada, gesticulante y gritona de nuestras tertulias».

Su impulso indagador, su voluntad de autoconocimiento e integración entre los varios campos del espíritu han permitido que el ensayista mexicano Gabriel Zaid se refiera a su obra como a un cristal de muchas facetas pero de una sola pieza. La mencionada María Zambrano escribió que «lo suyo era filosofar en gracia, en la gracia». El propio Dieste reivindicó una suerte de poeticidad expandida a toda su escritura desde «el puro amanecer constante de la palabra». Valgan dos piezas excelsas incluidas en esta miscelánea tan apropiada para sumergirnos en su ámbito creador. En primer lugar, una humorada teatral bastante seria e inquietante: *Duelo de máscaras* (publicada en 1934 en Madrid, y en versión definitiva en 1945 en Buenos Aires). Se trata de una variación especulativa en torno al mito de Don Juan, tocada por una atmósfera fantasmal de sospechas y certidumbres casi de pesadilla, que oscila entre Calderón y Pirandello («¡Es siempre tan inseguro todo lo que tiene alguna semejanza con la dicha!»). Carmen Martín Gaité, al reseñar su reedición madrileña de 1979 subrayó cómo se inyectaba en nuestro profano tiempo la zozobra sagrada del tiempo primordial. También se recoge su único libro de poemas, *Rojo farol amante* (1933; 1940). El profesor Villanueva señala como tema central de este libro de poesía pura con ráfagas vanguardistas la conciencia de la perduración del ser en su devenir. Un ansia erótica y afirmativa de trascendencia y transparencia alumbra su canto exaltado: el asombro iluminado del instante perenne. En el poema que le da título: «luz dentro de sí misma / y fuera, como el ángel».

Apuntemos brevemente la joya del volumen. Un conjunto de relatos epifánico concebido como una poética de las reminiscencias: *Historias e invenciones de Félix Muriel* (Buenos Aires, 1943). Lo signan el florecer de los mitos y el talismán de lo prodigioso. La mirada deslumbrada del niño, el esplendor de la palabra fundadora y absorbente lo atraviesan. Según Eugenio Granell lo distinguen el acorde y la vibración de lo inmensurable maravilloso. Sus momentos iluminativos (así, en el relato final sobre una joven loca ensimismada o en su entera voluntad legendaria y misteriosa que transforma el aprendizaje y la memoria de su protagonista) lo confirman como una rareza que sabe del delirio, del gozo y del fulgor en su fragmentación narrativa y en su querencia fantástica. ■

Profunda pluralidad

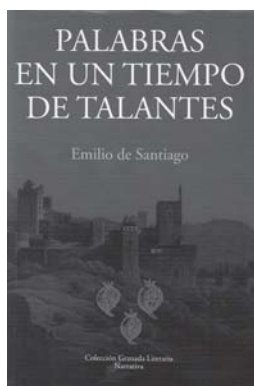
Emilio de Santiago
Palabras en un tiempo de talentos
Ayuntamiento de Granada. Granada, 2006

Remedios Sánchez García

Entendemos que éste es el caso de las columnas de Emilio de Santiago, reconocido tiempo ha como prestigioso arabista y brillante profesor universitario, pero que en los últimos años se ha destapado además como una de las firmas más destacadas del columnismo de opinión granadino escrito con gracejo, pulcritud en el lenguaje y sabiduría poco frecuente. Por ello, como el periódico es flor de un día, entendemos que es, más que oportuna, necesaria esta recopilación que bajo el significativo título *Palabras en un tiempo de talentos* edita el Ayuntamiento de la ciudad de la Alhambra. En él se recogen ciento veinte artículos de los publicados por el humanista granadino en su columna semanal de *La Opinión de Granada* y que son clara muestra de su talento, habilidad y conocimiento de la realidad en que vivimos. Tal y como escribe el Dr. Soria Olmedo, prologuista del volumen, «sus artículos son formas de atención, quizá acogidos secretamente a la tradición del observador urbano que renovó nuestro admirado Antonio Muñoz Molina en sus primeros libros, de modo que saca a la plazuela (es inevitable traer a colación aquí a Ortega, otro de sus modelos) sus observaciones sobre lo común y sobre lo íntimo, sobre la actualidad y sobre el pasado que retorna o que se pierde» (pp. 10-11).

Efectivamente. Andrés Soria ha sabido advertir en su breve pero acertado análisis la profundidad y la pluralidad de la escritura con la que Emilio de Santiago construye sus textos, verdaderos ejemplos de dominio del lenguaje y de conocimiento de la tradición a la par que certeros dardos contra la deshumanización de la sociedad y el arte. Son malos tiempos para el humanismo, para la independencia y para la verdad. Lo fácil es decir lo que gusta oír al poder para recibir palmadas en la espalda y honores a granel. Lo complicado, lo altamente espinoso, referirse a la estulticia humana, a los desafueros de quienes tienen en sus manos el control y el poder (véanse los artículos «El horror consentido», «El león repristinado», «La muralla zirí» o «Malos vientos afganos»); tampoco es cómodo desnudar sentimientos y emociones semanalmente en las columnas de prensa como hace magistralmente De Santiago (recuérdense «Breve cuento de Navidad», «Cuando se anuncia la primavera» o «Si me llamas», por poner tan sólo tres ejemplos).

Sin embargo, ésa es primordialmente, a nuestro modo de ver, la función de sus columnas: crear conciencia desde la elegancia estilística de su prosa cervantina, lograr que el ciudadano cansado de las labores cotidianas dedique siquiera un instante a meditar —o a disfrutar— con lo que le transmite la palabra cavilada por una mente preclara como es la de quien nos ocupa. Que, como ya dijera Umbral, el lector pueda refugiarse al «sombrajo de una columna, a resguardo de una firma conocida» para pensar, sentir y emocionarse reviviendo un pasado que en muchos casos, como el que nos ocupa, fue mejor. Por este motivo es un acierto que Emilio de Santiago se haya decidido a reunir en un libro las reflexiones de un alma inquieta, pura y sabia como la suya. El lector avisado, el sibarita de la buena literatura y de la meditación eficaz, sabrá apreciarlo y agradecerlo. ■



Escribe Francisco Umbral en el prólogo a su recopilatorio de artículos *Los placeres y los días* que «el periodismo de arte no es un adorno del periódico sino algo que busca el lector, antes que cualquier otra cosa, a veces». En-

Entre los diversos manuales existentes en nuestro mercado que pretenden abarcar los diferentes discursos y teorías literarias contemporáneas, esta voluminosa antología de casi mil páginas se ha convertido en la mejor —la más comple-

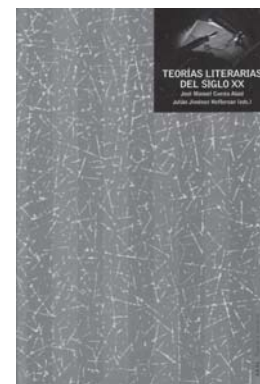
Un manual imprescindible

José Manuel Cuesta Abad y
Julián Jiménez Heffernan, eds.
Teorías literarias del siglo XX.
Una antología.
Akal. Madrid, 2005

Juan Carlos Abril

—y la que se atiene como ninguna otra a los propios textos, pues precisamente eso, los textos originales, la conforman. Hay que señalar, por otro lado, que no eran demasiados esos manuales y que ofrecían lagunas o insuficiencias que se iban corrigiendo, como en el caso del de Raman Selden, con las sucesivas ediciones, pero que ahora, comparando con esta nueva y redonda compilación, quedarán definitivamente fuera de lugar. Cualquiera que busque iniciarse en las teorías literarias de la contemporaneidad y que se preocupe por una formación de primera mano acudirá, por supuesto, a las fuentes, y esto es lo que nos ofrece este estupendo libro que se instaurará muy pronto en las bibliotecas de los eruditos y de cualquier otro que busque algo más, por su manejabilidad y carácter práctico. Porque no debemos olvidar que esta selección de textos es justamente eso, un extracto compendiado de obras que —por no afirmar rotundamente en su totalidad— han marcado épocas, han dirigido rumbos de pensadores, han encabezado tendencias y se han erigido en corrientes de opinión, las cuales no sólo han creado controversias casi infinitas sino que asimismo han sido motor para que corran ríos de tinta, páginas y páginas, motivos de conferencias, etc. Una colección de artículos y fragmentos extraídos, en suma, que son lo más exquisito del pensamiento contemporáneo y que, en algunos casos, han sido traducidos por primera vez al castellano y expresamente. De hecho a la mayoría de estos autores podríamos dedicarles tesis doctorales o años enteros de nuestra vida estudiando el conjunto de sus obras o escuelas, algunas de ellas todavía en marcha por sus discípulos: más que autores lo que aquí encontramos son *auctoritates*, momentos brillantísimos en las trayectorias vitales de los estudiosos más valorados del complejo siglo XX, empezando por el padre fundador de la lingüística moderna, Ferdinand de Saussure, y llegando hasta maestros todavía vivos del pensamiento marxista como Juan Carlos Rodríguez, catedrático afincado en Granada desde hace ya décadas y que aún cumple con sus clases magistrales en la facultad de esta ciudad, único discípulo reconocido por Louis Althusser.

Una riqueza incalculable que, como en cualquier antología, se da a que existan algunos autores discutibles —o incluso otros textos posibles de estos súper-sabios recogidos, por ejemplo Mijaíl Bajtín— y algún olvidado o no incluido (se me ocurre de pronto a Walter Benjamin, entre otros, mientras que los únicos que se repiten son Michael Riffaterre, Tzvetan Todorov y Erich Auerbach), todo ello fruto de un determinado y hermenéutico criterio con el que se puede estar o no de acuerdo, pero que de cualquier modo no desmerece en absoluto el resultado final que es, como hemos mencionado, el conjunto de textos teórico-críticos más valioso que poseemos de estas características. Así, si a partir de esta base alguien pretende profundizar tendrá que volcarse ya sobre las obras mismas, muchas de ellas nunca traducidas al castellano, inencontrables, descatalogadas o astilladas en estantes de raras bibliotecas públicas, reencuadradas y remendadas. ■





Príncipe de bibliófilos

Víctor Infantes
Del libro áureo
Calambur. Madrid, 2006

Luis Alberto de Cuenca

cedores de llevar con soltura y pleno derecho ese título. De mi generación, Pedro M. Cátedra ha aportado tanto a la historia del libro español que, al menos desde la perspectiva de este modesto observador, es otro auténtico príncipe de bibliófilos. Y este Víctor Infantes de Miguel, que acaba de regalarnos *Del libro áureo*, es otro candidato indiscutible a esa dignidad, a la que no accedió ayer ni anteayer, sino hace más de veinte años, cuando empezó a demostrarnos lo profundo de sus conocimientos en esta apasionante temática.

Les hablo como testigo presencial de la gestación y desarrollo de sus aptitudes bibliofílicas, pues a lo largo de varios años, allá por los comienzos de la década de los ochenta del siglo pasado, tuve el honor y el placer de tratar con asiduidad a Infantes, quien siempre me pareció una persona especialmente dotada para la investigación y el coleccionismo, dos parcelas que confluyen en un príncipe de bibliófilos que se precie de serlo. La biblioteca de Víctor ya era babélica por aquel entonces, y no se imaginen a su propietario exclusivamente dedicado a reunir materiales impresos relacionados con la bibliografía, la crítica textual y la historia del libro y de la lectura —parcelas de la filología a las que ha consagrado tantas horas de trabajo a lo largo de su vida—, sino atento a comprar cualquier libro o folleto que tuviese que ver, *lato sensu*, con la lengua y la literatura castellanas, terreno amplísimo donde Víctor Infantes se encuentra como en casa. Por poner un ejemplo, la poesía española contemporánea es una de las áreas cultivadas por Víctor con especial dedicación —él fue el primer reseñista de mi libro de versos *La caja de plata* en «La Mujer Barbuda», suplemento literario del diario toledano *La Voz del Tajo*—, pero hay otras igualmente atendidas por su vocación universalista, de manera que bien podría mi querido y admirado Infantes aplicarse a sí mismo lo que en la comedia *Heautontimoroumenos* pone Terencio en boca de uno de los personajes: *Homo sum, humani nihil a me alienum puto*.

Víctor Infantes y el que suscribe tenían por aquel entonces las mismas aficiones, los mismos procesos mentales, idéntica visión del mundo, que se nos antojaba una especie de biblioteca («yo, que me imaginaba el paraíso / bajo la especie de una biblioteca», nos ha dejado escrito el maestro Borges). Eran los tiempos de Maricastaña, cuando hablaban las calabazas. Pero ha pasado un cuarto de siglo desde entonces, y aunque las cosas no han variado ni un ápice en lo sustancial, se ha producido algún cambio menor de carácter meramente accesorio, como que somos veinticinco años más viejos.

Por eso, y con las bodas de plata de nuestra amistad como telón de fondo, nada puede ser más grato para mí que celebrar la aparición de esta arriba citada y última (que ya será penúltima) publicación suya, *Del libro áureo*, que recoge una serie de trabajos previamente publicados y que tienen el denomi-

Que recuerde, sólo he llamado «príncipe de bibliófilos» por escrito a Luis Bardón antes de ahora. Desde Gallardo y Salvá a Rodríguez-Moñino y Eugenio Asensio ha habido muchos españoles mere-

nador común de abordar algunos de los aspectos más significativos de la edición impresa desde los primeros incunables hasta finales del siglo XVII. Se encuentran en sus páginas sutilísimas erudiciones que se despliegan ante nuestros ojos con la sensibilidad más exquisita y nos hablan del título, de la letra inicial y del formato de los libros renacentistas y barrocos, así como del recuerdo de su presencia en bibliotecas e inventarios, rastreados con precisión detectivesca por Víctor Infantes desde aquellos lejanos días a los que he hecho referencia. El resultado es este libro de la Biblioteca «Litterae» que ojalá tengas pronto en las manos, amigo lector, porque estoy absolutamente convencido de que, si amas los impresos antiguos, no puede defraudarte. ■

En 1999 José Manuel Caballero Bonald recopilaba con el título de *Copias del natural* una amplia selección de sus trabajos dispersos. Ahora, Juan Carlos Abril, ha reunido, con el de *Copias rescatadas del natural*,

Arqueología literaria

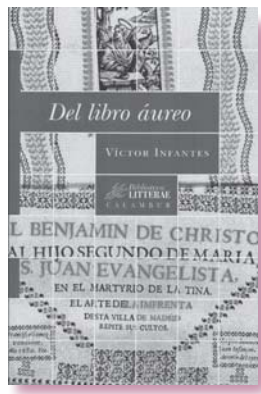
José Manuel Caballero Bonald
Copias rescatadas del natural
Atrio. Granada, 2006

Enrique Noguera

un conjunto de trabajos del jerezano publicados entre 1956 y 1965. Como es sabido Juan Carlos Abril (Jaén, 1974) es poeta, periodista, colaborador de numerosas revistas y director ahora de la recién aparecida *Paraíso*. Esta publicación es un adelanto de su tesis doctoral.

El ámbito de estas *Copias rescatadas del natural*, limitado a escritos relacionados con la crítica literaria, es pues más restringido que el de las que han sugerido el título, aunque ofrece la posibilidad, siempre interesante, de poder leer la primera versión de uno de los artículos en aquel volumen recogido y retocado, el que en la edición de Abril lleva por título «Apostillas a la generación de 1936» y allí «Una encrucijada poética: la promoción de 1936». Salvo un par de artículos, estos trabajos están más cerca de la crítica periodística o la crónica de libros («Crónica de poesía» se titulan algunos) que de la académica, y en su mayoría son reseñas de libros de poesía.

La mayoría de estas *copias* proceden de la revista *Papeles de Son Armadans*, en la que Caballero Bonald trabajó como secretario o subdirector unos años, y de la todavía existente *Ínsula*, en la que aparecieron a mi juicio textos de mayor interés y solvencia, quizá por la libertad de que gozó el autor para escoger el objeto de sus críticas, según nos informa Abril, pero sobre todo sin duda por su mayor formación y madurez. Abril añade como epílogo un breve y hermoso texto de 2003 y además de los publicados en las dos revistas citadas ha rebuscado algunos de mucha más difícil localización, como los publicados por Caballero Bonald durante sus años de profesor en Colombia. Además del interés intrínseco que muchos de estos textos tienen, ofrecen el de dibujar una especie de arqueología intelectual de su autor y, a través de uno de sus más lúcidos protagonistas, acercarnos a una parte de la historia de la poesía contemporánea española y «desde dentro» ahondar en el conocimiento del ambiente intelectual y cultural de una época ya lejana pero acaso más viva de lo que parece.



Juan Carlos Abril ha precedido de una solvente y amena introducción los artículos y reseñas compilados, que por otra parte ha anotado minuciosamente. Y si a veces su trabajo parece un tanto ingenuo o unilateral, —lo que tiene su encanto y no juzgo *a priori* censurable—, debe explicarse sobre todo porque es también un poeta y algunas de las discusiones o polémicas que en el libro se reflejan, aunque meta-morfoseadas, tal vez no están completamente muertas... ■

La apuesta por las pasiones

Amelina Correa Ramón
Hacia la re-escritura del
canon finisecular
Universidad de Granada. Granada, 2006

María Bueno Martínez

La apuesta por los nombres consagrados —o canónicos en terminología de gran actualidad— por parte del crítico o estudioso de la historia de la literatura supone una ventaja de partida.

Pero esta ventaja de inicio no implica el éxito del trabajo. Amelina Correa nos tiene acostumbrados a terminar con un extraordinario éxito todas sus investigaciones, todos sus trabajos, a pesar de partir con la desventaja de ocuparse de autores no canónicos.

En este nuevo libro ha recogido una serie de artículos «publicados en revistas literarias y científicas, actas de congresos y volúmenes colectivos entre los años 1998 y 2005» (p. 10), siendo estas fechas el primer criterio de selección por parte de la autora.

Por otra parte, «se han seleccionado trabajos de investigación que, aun siendo distintos temáticamente entre sí, o bien se centran con especial detenimiento en aquellos aspectos, obras y autores que han recibido por diversas razones una menor atención por parte de la crítica especializada, o bien ofrecen nuevos enfoques o puntos de vista diferentes sobre cuestiones ya tratadas» (p. 10). Pero siempre dentro de las coordenadas de la literatura finisecular, territorio que conoce excepcionalmente Amelina Correa.

Así nos encontramos con trabajos sobre Alejandro Sawa, Isaac Muñoz, Enrique Díez-Canedo, J.R. Jiménez, Silva Uzcátegui, Rubén Darío, Francisco Villaespesa, Vicente Blasco Ibáñez, Enriqueta Lozano, Emilia Serrano García, María de la O Lejárraga, Cándida López Venegas y Amalia Domingo Soler.

Muchos de estos nombres se están incorporando lentamente a nuestra historia literaria gracias a la labor de Amelina Correa. Podemos destacar el caso de Isaac Muñoz, al que la autora dedicó uno de sus primeros trabajos de investigación y de cuyo fruto salió su tesis doctoral, *Isaac*

Muñoz (1881-1925). Recuperación de un escritor finisecular (1996).

Me gustaría destacar el trabajo dedicado a Silva Uzcátegui que con sus teorías pseudocientíficas pretendió demonizar a los modernistas, a los que califica como «seres [...] que llevaban largas melenas, vestían ropas sucias, fumaban malolientes pipas i escribían versos kilométricos, todos llenos de nenúfares, crisantemos, lejanías i atardeceres glaucos...»

(p.123). Y desde su discurso moral insiste en sus descalificaciones: «La literatura de los inventores del modernismo, como producida por viciosos i degenerados, envuelve además, un peligro para el individuo i la sociedad. [...] Nos referimos a la inmoralidad i a la depravación que constituyen en gran parte la esencia de esas obras, como lo indican sus títulos i lo demuestra el hecho de que varios de ellos han dado que hacer a la policía i a los tribunales de varios países de Europa» (pp. 132-133). El caso de Silva Uzcátegui es el ejemplo perfecto para subrayar cómo el canon viene determinado por diversos factores no exclusivamente literarios; factores que determinan la inclusión o exclusión de los autores dentro del mismo.

Después de leer todos los artículos de este libro tenemos la certeza de que Amelina Correa ha conseguido aumentar el número de autores que deben estar incluidos en nuestra historia literaria. Además consigue «insertar la literatura de nuestro fin de siglo en sus más genuinas coordenadas europeas» (p.11). Labor que está dentro de las corrientes teóricas que, desde hace varias décadas, están promoviendo una necesaria re-escritura de la historia literaria.

La publicación de libros como el de la profesora Amelina Correa es una iniciativa que debemos valorar positivamente porque nos ofrece la posibilidad de consultar estos artículos de una manera más cómoda y rápida. Y más teniendo en cuenta que van a ser consultados, en una gran mayoría, dentro del mundo académico.

En una entrevista reciente afirmaba Georgette Steiner: «lo peor para el amante de las artes y las letras es tratar de apostar sólo por los ganadores. No se deben negociar las pasiones. Jamás hay que justificarse. Hay que tener el valor de cometer grandes errores». Amelina Correa Ramón conoce bien sus pasiones y está dispuesta a apostar por ellas. Sólo por sentir la fuerza de esta apuesta merece la pena leer estos artículos. ■

Si Leonardo da Vinci sostenía que la escultura estaba ya dentro de la mole informe de la piedra y que el artista sólo tiene que hacerla salir, quien pregunta «¿No es la materia también espacio, un espacio más lento?» no ha de extrañarnos que sea uno de los escultores más significativos del arte español y universal del siglo XX. O, lo que es lo mismo en su voz, «El mar es movimiento desde la roca fija».

La voz de la escultura

Eduardo Chillida
Escritos
La fábrica. Madrid, 2005

Pilar del Arco

Sí, en efecto, se trata de Eduardo Chillida (1924-2002). Porque Chillida se definió a sí mismo como «un especialista en preguntas». Y admirando su vasta y singular obra se puede tener muy claro que tan sólo se atuvo a un catálogo de indagaciones acerca de las relaciones que en el espacio se plantean entre los signos esenciales de las formas y sus representaciones objetivas. Toda la dialéctica de Eduardo Chillida se desarrolla entre la aventura de mirar y el ejercicio de plasmar lo aprehendido en sus modos más básicos: la forma y el vacío. O, para decirlo ontológicamente, representar a la vez el ser y la nada de una cosa.

Aquí, en *Escritos*, lo que se encuentra es un buen número de notas personales de los cuadernos que el artista mantenía a manera de diario. Se trata de páginas en las que Chillida iba anotando sus preocupaciones más íntimas. Y así nos encontramos con las más secretas confesio-

.../...





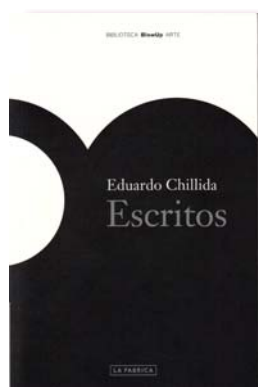
nes que luego se descubren en su obra sustentando la motivación creadora.

El volumen se estructura en cinco secciones –según un planteamiento temático– en las que la última es «Homenajes» o textos dedicados a diferentes personas de su interés, admiración o amistad como Julio González, Mark Rothko, Bach, Baroja, Jorge Guillén o Joan Miró entre otros. Las otras cuatro compilan anotaciones al modo de sentencias. En total se nos presentan ahora los escritos completos del escultor, avalados tanto por su propio hijo Ignacio, como por el Departamento de Publicaciones del Chillida-Leku. De estas cuatro secciones, en realidad «Yo soy un fuera de la ley» y «Preguntas» fueron preparados por el propio autor tal como aquí se reproducen. El primero de ellos es un texto ya muy elaborado de una futura conferencia y el otro es el discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando que tuvo lugar en 1994. El resto está expurgado de sus cuadernos y ordenado así por el editor.

Por lo tanto, estamos ante una obra no sólo imprescindible a partir de ahora para completar un acercamiento global a la obra de Eduardo Chillida sino también para procurar entender las órbitas del conocimiento de buena parte de la modernidad del arte del siglo XX.

Y es que estas riquísimas anotaciones son a la vez enriquecedores pensamientos sobre el arte y verdaderos textos literarios –a la luz de María Zambrano o José Ángel Valente– cuyo abordaje ha de hacerse de manera obligatoriamente transdisciplinar puesto que ofrecen diversas perspectivas. La razón de la búsqueda de Chillida parte de una sencillez ética cuya enunciación podría ser: «Lo que es de uno es casi de nadie». Lo que tiene su plasmación inmediata en reconocer que «Más allá y detrás de los conocimientos hay un lenguaje». Tal vez inasible en la medida en que el afán de poseer lo conocido sea fruto de la levedad: «¿No es el viento un espacio de tiempo y aromas?».

Ese lenguaje es el objetivo mismo de la expresión; es como si fuera la voz de la escultura. ■



A propósito de Mauricio

Eduardo Mendoza
Mauricio o las elecciones primarias
Seix Barral, Barcelona, 2006

Marina Moreno Lorenzo

va española actual, ya que aborda una temática y transfiere unas ideas que contribuyen de forma extraordinaria a arrojar algo de luz sobre la ceremonia de confusión a la que nuestro país se entrega en estos tiempos con frenesí digno de mejores pasiones. Ambientada en la Barcelona de mediados de los ochenta, nos presenta un triángulo amoroso que resulta ocultar una geometría mucho más complicada. Mauricio, joven dentista transitoriamente metido en política, entabla relación con dos mujeres diametralmente opuestas lo que da pie para realizar un recorrido por la escala social en casi todas sus claves y registros.

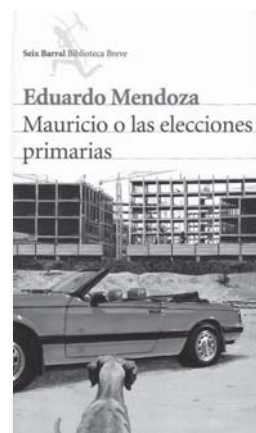
Sin abandonar sus particulares obsesiones Mendoza da un paso importante en su trayectoria, enfrentándose con éxito al análisis de nuestra historia más próxima a la vez que aborda un cambio radical en su hacer como novelista. En efecto, el lector avisado puede reconocer características recurrentes del autor, desde su amor por Bar-

celona, protagonista más que escenario de tantas de sus obras, hasta los personajes: la entrañable Porritos, que pertenece al nutrido grupo de la marginalia generosa; la enigmática Clotilde, *femme fatale* de la burguesía catalana; la seductora Michelle, estulta pero implacable, y junto a ellas el escéptico y enamorado Mauricio, despistado explorador en busca de su parcela de felicidad; el aludado Mosén Serapio, figura proteica a la que todos hemos conocido bajo diversos nombres a lo largo y ancho del territorio nacional; el maquiavélico Macabros o el deforme Cervello... También aparecen algunas profesiones como abogado o detective, que son la piedra angular de varias publicaciones fundamentales del autor entre las que se cuentan *La verdad sobre el caso Savolta* o *El tocador de señoras*. Y los ambientes favoritos del novelista: así los bares y restaurantes, en agudo contraste del figón barato con el carísimo comedor de diseño, las amplias avenidas y viviendas burguesas y las apretadas calles y cubículos en los que se apiña el escalón inferior de la clase trabajadora, todo está presente en esta página viva de nuestra historia reciente.

La mayor parte de la novela está contada desde el punto de vista de Mauricio, pero el narrador sigue también a veces a Clotilde y así se estructura en un doble plano. Tampoco es casual que él sea dentista y ella abogado. De este modo queda simbólicamente aludida la polémica áurea de las armas y las letras –evidentemente en el mundo actual las armas han sido sustituidas por la ciencia. En la escala de la excelencia las armas no tienen hoy cabida–. Por otra parte, los viajes de Clotilde y la alternancia de Mauricio entre sus dos amantes y su efímera carrera política ensanchan el terreno, tanto geográfico como social, cubierto por la narración. Además precisamos seguir a Clotilde cuando Mauricio no está para evitar una visión unilateral y adentrarnos en esa dimensión desconocida que debe permanecer en la sombra para su pareja, pues el tratamiento del amor –como tema y enfermedad– sigue la habitual óptica antirromántica, luchando por la inalcanzable utopía de mantener a la vez la independencia y una relación estable. Clotilde sobre todo, lucha ferozmente por abrirse un camino profesional aunque éste sea dolorosamente ambiguo.

La ascendencia judía del protagonista, apellidado Greis, no sólo contribuye al cosmopolitismo de la obra, sino también a la complicación de la trama: Rubén y Verónica son las contrafiguras, los complementarios de la pareja central, dando entrada a la problemática de Israel y el Islam, que se suma a las conversaciones que son el alma del libro. Se habla mucho y de todo, pero más de ideas que de sentimientos. Esta importancia de la polémica, así como la trayectoria vital del protagonista, hacen pensar en la Generación del 98. El momento actual tiene muchos puntos en común con aquél, y no sólo el balanceo entre dos siglos sino asuntos como la pérdida de la identidad nacional, la corrupción o nuestra relación con Europa vuelven a la carga cien años después.

Eduardo Mendoza estrena aquí una voz extraída de lo más hondo de su vena creativa. Renunciando a todo alarde de virtuosismo alcanza un clasicismo difícilmente sencillo. La precisión del estilo asombra por lo quirúrgica, los términos se aquilatan con exactitud científica. La economía en los recursos es en sí misma el recurso estrella de esta valiente novela que nos ayuda a saber más sobre nosotros mismos. ■



Una novela de la memoria

Antonio Muñoz Molina
El viento de la luna
Seix Barral, Barcelona, 2006

José Ortega

1968). En estas reminiscencias van resonando las voces que llegaron al narrador/personaje. Esta memoria, cuyas funciones primordiales son las de recordar y seleccionar, participa de la autobiografía, aunque no haya en *El viento de la luna* sujeto nominal ni se trate de dejar constancia de toda una vida. Por otro lado, la memoria, más que a la vida interior, se dirige al ámbito de los hechos exteriores. Sin embargo, la diferenciación entre autobiografía y memoria no puede ser rígida. Esta última tiene una estructura especular mediante la que el «yo» presente y el sujeto del pasado se constituyen a través de la reflexión. Un «yo» que rememora la parte de la vida de un «yo» ausente. Toda creación supone, de alguna manera, una íntima indagación del otro. En el acto de recordar el pasado en el presente, el escritor de memorias imagina la existencia de otra persona, de otro mundo que no es lo mismo que el mundo pasado y que tampoco existe en el presente. El recuerdo es una imagen, pues al recordar representamos un acontecimiento pasado. A la tendencia narrativa de tratar de rescatar imágenes y escenarios de su pasado personal, se ha referido el autor con estas palabras: «En los últimos años lo que me ocurre es que queriendo escribir novelas cada vez se me interpone el flujo de la memoria personal, y renuncio, contra los consejos de la inteligencia, a inventar tramas, y me dejo llevar por el impulso de la rememoración» (en «Memoria y ficción», *Claves de la memoria*, ed. Trotta, Madrid, 1997).

La memoria del narrador/personaje elabora, pues, desde el presente, una historia personal para rescatar del olvido esa fase de púber que se va transformando en adulto. La memoria es imprecisa y, a veces, inventa, y la imaginación puede ayudar a conocer la verdad. En la novela de la memoria confluyen ambas facultades, pues en el dominio del sentimiento, lo real no se distingue de lo imaginario. Lo que se imagina, a veces, tuvo lugar y el hecho observado, a menos que lo cuentes (representes) a ti o a otros, no se puede recordar.

El uso de la primera persona oculta la multiplicidad de los distintos «yos» de la memoria, y el uso del «tú», en las primeras y últimas páginas de la novela, nos remite a una variante de la narración personal que configura un «yo» que se habla a sí mismo: «No escuchas nada, ni siquiera el rumor de la sangre, ni los latidos del corazón que unos sensores adheridos al pecho registran y transmiten» (p. 9). El escritor es un fabulador que al recordar inventa como su personaje, cuya imaginación se nutre de lecturas y todo tipo de fantasías: «A cada instante me convertía sin esfuerzo en lo que por capricho me apetecía ser y me inventaba una ficción adecuada a mi identidad fantástica» (p. 100). El goce solitario sexual constituye otra maniobra puramente fantástica a la que con frecuencia recurre el personaje. Los dos planos, «real» e «imaginario», aparecen recurrentemente en el relato en forma de paralelismos semánticos: «Imagina que pesaras de pronto doscientos cuarenta kilos. Los pasos de mi abuelo retumban fuertes y seguros, tan recios como su voz, delatando su estatura grande y su peso fornido» (p.22). A veces, el paralelismo se expresa por oposición. Por

ejemplo: la sensación de frío que penetra toda la casa («el único calor que hay durante el invierno está en el brasero», p.242), contrasta con el astronauta «ajeno al frío sin límites de la nada exterior» (p. 242).

La memoria, en tanto mecanismo de interpretación, tiene una dimensión terapéutica que es la de reconciliarnos con el pasado. Y en esta visión retrospectiva, el acontecimiento pasado cobra un significado distinto que, en el momento en que tenía lugar, no poseía, porque el tiempo corroe todo y la memoria no puede recobrar el sentido del tiempo para el sujeto que recuerda. El ahora se nutre de la interrelación de la historia y los recuerdos. De una historia que no está fuera de la conciencia individual y que incide en 91 personaje. Las referencias culturales nos transmiten el punto de vista ético del autor real, lo que podría denominarse como subtexto ideológico. Así, la venganza de la pobreza despierta la conciencia social del personaje que en el colegio percibe la diferencia de clases: «advierto la mirada altanera de los hijos de gente con dinero y recibo amenazas de alumnos mayores y temibles» (p. 69). En el campo, su padre y abuelo, aparceros, forman parte del marco social de una Andalucía donde se perpetuaba el orden terrateniente dominado por los latifundios labrados por campesinos sin tierra: «les esquilaban la mitad de los frutos del esfuerzo y los trataban como a siervos» (p. 186). En el colegio de los Salesianos sufre las consecuencias nefastas de una educación nacionalcatólica. Sus maestros están obsesionados con la represión de todo acto sexual no procreativo y crean en el personaje un complejo pecaminoso, pues el super-ego del niño interioriza un código de conducta ético y moral basado en el castigo y el sentimiento de culpa que se deriva de la trasgresión sexual. El super-ego, más que un valor constructivo de la personalidad, se constituye en este caso en una fuerza coercitiva. Las explicaciones dogmáticas y punitivas van apartando al personaje de la religión hasta llegar a declararse agnóstico. Los religiosos fueron un factor esencial de disciplina social en la posguerra reflejando la alianza institucional de la Iglesia y el Estado, fundamental para la legitimización política del franquismo.

El viento de la luna explora el pasado dentro de un contexto histórico en el que se origina la memoria. El personaje va indirectamente descubriendo la importancia que la guerra y sus efectos tuvieron en su familia: «En la pared blanca (del cementerio de Mágina) he visto desconchones y agujeros que según mi padre eran impactos de bala» (p.64). En el colegio la ceguera de uno de sus maestros la asocia «con una ciudad, donde abundan los ciegos, los cojos, los mancos, supervivientes de la guerra y de los años del hambre, mutilados en las batallas... despojos del tiempo» (p. 88). Su familia ha sufrido económica y moralmente los efectos de la guerra. Su padre le recuerda cómo vivió el 18 de julio de 1936 y la brutalidad sistemática que en los pueblos y aldeas segó miles de vidas: «veía los muertos en las cunetas, cuando iba al campo con mi padre» (p. 191). Su progenitor llegó a creer en las palabras del general Queipo de Llano, paradigma de la degeneración fascista y militar: «No tienen nada que temer los que no se hayan manchado las manos de sangre». Promesa incumplida, pues según el «Anuario Oficial de Estadística del Estado» hubo 192.684 personas muertas o ejecutadas entre 1939 y 1944. La



.../...



.../...

proximidad vecinal de dos falangistas con un pasado siniestro hacen que el niño vea la guerra como una historia irreal, «borrosa, sumergida en la confusión y la sangre» (p. 232). La llamada de un pasado que oscila entre lo real o imaginario es irrenunciable como se desprende de las palabras que cierran *El viento de la luna*: «me rondan los otros fantasmas alojados en las habitaciones desiertas...cada uno con su cara y su nombre, con una voz que me llama. Aunque estaba tan lejos han sabido encontrarme» (p. 315).

Como invención estética, el lenguaje directo y sencillo nos transfiere a través de todo el relato a la emoción provocada por la imagen del plano de la experiencia vivida: «Mi madre y mi abuela cosen en la cocina, cerca de la puerta entornada, por donde entra un poco de aire fresco del corral. La una frente a la otra, sentadas en dos sillas bajas, inclinadas hacia la costura en la que relumbra la claridad exterior, filtrada por el dosel de ramas y hojas de la parra. Desde una cierta distancia parece que madre e hija se inclinan la una hacia la otra para mantener una conversación en voz baja, llena de complicidades y secretos» (pp. 35-36). ■

Extravagancias españolas de un pintor finés

M^o del Carmen Díaz de Alda Heikkilä.
**Albert Edelfelt: Cartas del Viaje por
España (1881).**
Ediciones Polifemo. Madrid, 2006.

José Antonio **González Alcantud**

barca por un calmado lago el pequeño ataúd blanco de un niño. Difícil resulta transmitir al lector el impacto de la escena. La profesora hispanofinlandesa Díaz de Alda en una conferencia en la Facultad de Letras de la Universidad granadina nos señalaba la inquietud con la que los finlandeses recibieron esta obra en 1879. Inquieta por la fuerza con que la muerte con su poderosa garra ha atrapado a esta familia campesina en un marco lacustre que a priori sólo podría inspirar serenidad y armonía. Evidentemente Edelfelt no era un cualquiera, por ello nuestro paisano Ganivet, que tampoco lo era, supo reconocer en él un buen pintor y pudo celebrarlo en sus artículos enviados desde Finlandia. De él dijo que como «retratista, es un pintor concienzudo», si bien acto seguido le puso un típicamente granadino «pero», al criticarle que se inspiraba en los héroes mitológicos suecos, en lugar de hacerlo en «los otros héroes oscuros, los finlandeses que fueron subyugados en su propia tierra». Es conocido que en materia de nacionalidades Ganivet simpatizaba con el nacionalismo finlandés frente a todo signo de opresión sueca o rusa. Visto en la distancia, sin embargo, hemos de reconocer que la pintura nórdica de inspiración mitológica nos turba a los mediterráneos. Puede que nos afecte su cercanía al prerrafaelismo o al romanticismo de Caspar David Friedrich, tan llenos de acuosidades y seres casi wagnerianos. Lo cierto es que Edelfelt fue un gran pintor de obra parcialmente española que es un gran desconocido entre nosotros.

La profesora María del Carmen Díaz de Alda, hace muchos años asentada en Finlandia, nos devuelve periódicamente con gran erudición y sabiduría los reflejos ganivetianos y de la poesía careliana, que ya trató a través de la poetisa Edith Södergran. Para cubrir la laguna de nuestro desconocimiento sobre Edelfelt, Díaz de Alda ha acometido ahora en un bonito libro el viaje que en 1881, antes de que Ganivet llegara a Helsinki, hizo por España, incluida Granada, el pintor finés. Por entonces, varios pintores de diversas nacionalidades luchaban en París por torcer la lógica del *tour* pintoresco que pasaba ineludiblemente por Italia, y dirigían sus pasos a España. Entre ellos estaba Sargent, un bostoniano enamorado del flamenco que nos dio «El jaleo», pleno de tenebrismo, y Regnault, un orientalista clásico que nos legó una suerte de matanza a la turca con sangre goteando por las escaleras de la sala de los Abencerrajes alhambresca.

Edelfelt, que tuvo que luchar tenazmente contra la penuria de becas para venir a España, una vez aquí se empapó de un tipismo muy fino pictográficamente, sin que dé la impresión de haber quedado atrapado del «síndrome de Mérimée». Al menos éste no se trasluce en sus cuadros sobre la Real Fábrica de Tabacos de Sevilla, donde también vio mujeres feas, además de beldades, y en una Granada de alma equívoca, que no debió parecerle tan seca como a algunos de sus predecesores. Pienso en particular, en Lundgren, quien en su viaje de 1849 encontró en Granada «una ciudad morisca, sin moros, porque algo ha de decirse para entretener al honrado público», en opinión de Ganivet.

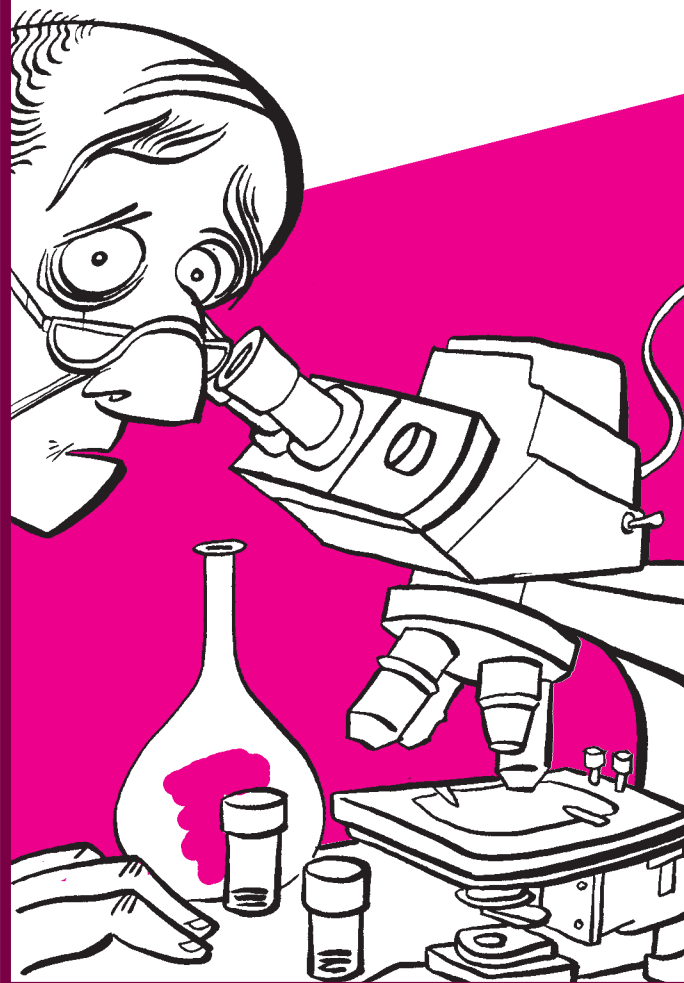
Edelfelt se fijó en Toledo y en el Greco, lo que lo situaba en el camino de los futuros noventayochistas, hartos en parte del tipismo andaluz. Reaccionó igualmente contra los portadores de ese tipismo: los gitanos granadinos y sus pintorescos bailes, para los que tiene duras palabras en su correspondencia. La zambra sacromontana a la que asistió le pareció patética. No era el primero ni el último viajero en hacerlo, las quejas sobre el comportamiento de los gitanos granadinos eran comunes incluso entre los autóctonos. Al contrario de la Alhambra para la que tiene una sincera admiración, no ahorrándole elogios, al no haberle despertado ninguna decepción y haber colmado sus expectativas sobradamente. La correspondencia de Edelfelt trasluce frescura. A través de las cartas del pintor, muchas de ellas dirigidas a su madre, se observa que Edelfelt apunta sin concesiones pintoresquistas a una comprensión desde los dos mundos, el báltico y el mediterráneo, tan extraños el uno al otro, del fenómeno de la atracción profunda, que no exotista, por el otro lejano, por sus brumas y sus soles. Díaz de Alda a caballo entre esos dos mundos ha realizado un extenso y erudito trabajo de edición, con un definitivo estudio preliminar, donde por ejemplo descubre gruesos errores de los editores recientes de las obras de Ganivet, por desconocimiento del medio finlandés. Libros como el suyo cierran capítulos y cubren ignorancias, lo que no es poco. ■



- Soy un **intelectual comprometido**.
dime cuánto pagas y te diré
a qué me comprometo.



- Después de tantos años estudiando los
secretos de la vida, ahora me doy
cuenta que de **vivir** no tengo ni idea...



ontravisiones ■ Enrique Bonet

- Dicen que admiremos la autenticidad de
este cuadro. ¡Aquí el artista ha **volcado**
toda su personalidad!



- Ah, yo pensaba que lo que se le había
volcado era el bote de pintura

USB **GPS**
SMS
ADSL
HTTP
T.A.E **IRPF**



- Mientras más sé de **siglas**,
menos entiendo de **letras**

