



31-32

2 0 0 7

el fingidor

revista de cultura

Prohíbo, luego existo

Antonio Pamies

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

Creo recordar que aquel eslogan que decía “prohibido prohibir” era de izquierdas. Eran otros tiempos, dirán algunos...

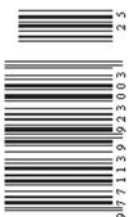
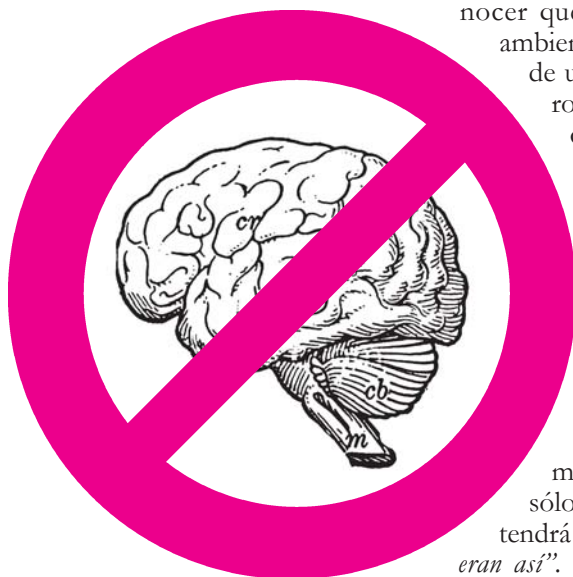
La prohibición suele asociarse a la tiranía, pero el principio de Lavoisier también parece aplicable al poder: al igual que la materia, el poder ni se crea ni se destruye, su masa total se redistribuye. Además, ¿nos hemos preguntado qué opinaríamos del político que al finalizar su mandato no hubiese prohibido nada? Como mínimo, sería sospechado de estafador.

Una lectura algo surrealista del concepto de democracia desarrolló en nuestros legisladores una imaginación rocambolesca en este terreno, como demuestra el actual frenesí de normas y propuestas, tales como el curioso regateo que legaliza el cannabis pero prohíbe el tabaco que ha de mezclarse con él en el porro, o que permite que los gays se casen entre ellos a condición de que lo celebren con agua mineral (y mientras los bígamos siguen en la cárcel). El acto prohibido pasa a ser lo de menos frente a la dimensión simbólica del acto prohibitivo, como en un cuento en que el sultán ordenaba pintar toda la ciudad de rojo: las casas, las calles, los árboles, las ropas, los animales,... y cada x meses decretaba otro color. Todos ignoraban por qué, pero recordaban a cada momento que el mundo se divide en dos: los que mandan y los que obedecen.

Muy ingenioso fue conceder la libre elección de sexo en el DNI aun sabiendo que lo que nos gustaría elegir es la edad. Tampoco careció de originalidad lo de retirar la custodia de su hijo a la madre que le administraba una dieta excesivamente rica en grasas animales: he de admitir que me quito el sombrero, y sospecho que George Orwell como Ray Bradbury harían lo mismo. ¿Adónde fue a parar, por cierto, el dichoso niño? Tal vez se encuentre en un gimnasio clandestino de la C.I.A. Pero mi favorita es, sin duda, la propuesta presidencial de obligar a que los todo-terreno circulen sólo por el asfalto, aunque me quedé con las ganas de que fuese más radical, por ejemplo, añadiendo que los turismos y autobuses puedan circular sólo por los olivares, y con el maletero lleno de sacos de papas.

La creatividad humana demuestra su inagotable riqueza en esta ofensiva legislativa, que sin duda alguna despeja el camino para el asalto final al más rancio bastión de la ideología reaccionaria: los toros. Hay que reconocer que, con su talento habitual, la ministra de medio ambiente ha vuelto a dar en el clavo, al intentar erradicar de una vez por todas los asesinatos rituales de herbívoros inocentes: *¡nunca mais!* Y si les da morriña a esos carcamales sanguinarios cegados por el efecto narcotizante de los puros, las botas de vino y las tortillas de patatas, pues que se vayan en caravana a Perpiñán, a ver corridas exiliadas en antiguos cines porno reconvertidos. De paso, podrán acercarse a la tumba del fumador desconocido ...en Collioure, mientras aquí nos montamos unos pelotazos para reemplazar las Ventas o La Maestranza por unos buenos Centros Comerciales...

Así suele terminar la delirante pesadilla que atormenta mis noches en estos últimos meses. Y aunque sólo es un mal sueño, me pregunto si, a su manera, no tendrá razón Umbral cuando dice que “los rojos de antes no eran así”.



6 euros



Universidad de Granada

Director:

José Gutiérrez

Edita:

Universidad de Granada.

Vicerrectorado de Extensión Universitaria y

Cooperación al Desarrollo.

Redacción y administración:

Secretariado de Extensión Cultural.

Complejo Administrativo «Triunfo».

Cuesta del Hospicio, s/n. 18071 Granada

Consejo asesor:

Joaquín Araujo, Amelina Correa, Luis Alberto de Cuenca, Félix Grande, Aurora Luque, Rafael Peinado, Antonio Sánchez Trigueros.

Consejo de redacción:

Juan Manuel Barrios Rozúa, José Ignacio Fernández Dougnac, 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.

Vuelve *El fingidor* a su cita con los lectores con una nueva entrega densa en páginas y en atractivos contenidos. Esta vez ha resultado tarea ardua seleccionar los epígrafes destacados en portada, a la vista de las numerosas y variadas propuestas de lectura que estas páginas ofrecen, desde la inicial entrevista con ese sabio maestro, memoria viva de la ciudad, que es D. Antonio Gallego Morell, hasta la bien nutrida y miscelánea selección de reseñas bibliográficas y la página dedicada al humor gráfico que culmina el volumen. Entre ambas secciones, los habituales contenidos de la revista incluyen atinados análisis sobre otros tantos asuntos de interés: una entrevista con el profesor Antonio Malpica, la epigrafía árabe de la Alhambra, la exposición que el Prado dedica a Tintoretto, a la vez que se estudia el legado artístico de figuras como Mariano Bertuchi o Hermenegildo Lanz... Pero no es nuestro propósito repetir los temas abordados, que puede consultar el lector en el Sumario que sigue a estas líneas. Sólo deseamos dejar constancia de la satisfacción que para la Universidad de Granada supone la publicación de este doble volumen, que se acompaña de una amplia y enriquecedora separata monográfica dedicada a enriquecer la bibliografía sobre la poeta Elena Martín Vivaldi, como una aportación más a las muchas iniciativas que se están desarrollando en nuestra institución universitaria –y fuera de ella– con motivo del centenario de su nacimiento. ■



sumario

- 3/ **ENTREVISTA:** A la sombra del tiempo: Un diálogo con Antonio Gallego Morell/ *Fidel Villar Ribot*.
Antonio Malpica: El proceso de conocimiento histórico a través de la arqueología/ *Carmina Verdú Cano*.
- 12/ **PATRIMONIO:** La memoria de los muros/ *Susana Gómez Lopera*.
- 16/ **ARTES:** Tintoretto, ambición y libertad/ *José Ruanco*.
Bertuchi y el estilo “hispano-mauresque”/ *José Antonio González Alcantud*.
Hermenegildo Lanz, el hombre que merecía ser feliz/ *María Bueno Martínez*.
- 24/ **OPINIONES:** Imperios/ *Wenceslao Carlos Lozano*.
Apoteosis de la maravilla/ *Juan Varo Zafra*.
Teorema del prurito de originalidad / *Gaspar Garrote Bernal*.
La escuela moderna: Utopía e ideal / *Sergio Hinojosa Aguayo*.
María Soledad Carrasco Urgoiti: Cautiva de la frontera/ *José Antonio González Alcantud*.
- 36/ **NARRATIVA:** Sobre la novela histórica y la historia novelada/ *Manuel Barrios Aguilera*.
Dorio de Gádex (1887-1924): Las peripecias de un bohemio/ *Miguel Ángel Buil Pueyo*.
- 41/ **POESÍA:** Del Duero al Avon/ *Antonio Rivero Taravillo*.
Antonio Machado revisitado/ *María Bueno Martínez*.
La liturgia del deseo/ *Julia Olivares*.
- 48/ **TRADUCCIÓN:** Srečko Kosovel: Mi poema es mi rostro/ *Santiago Martín*.
- 51/ **CIENCIA:** Valores en la ciencia reguladora/ *Javier Rodríguez Alcázar*.
- 54/ **MÚSICA:** Kabalevsky: Quedaba mucho que decir en do mayor/ *Ricardo Molina Castellano*.
El Festival se repite de nuevo/ *Jorge Córdova*.
Jazz casero (II)/ *Antonio Pamies*.
- 58/ **CINE:** V de Violencia/ *Miguel A. Martínez-Cabeza*.
La naranja mecánica: cine y violencia/ *José Abad*.
Cine y violencia política/ *Miguel A. Cáliz*.
- 64/ **LITERATURA Y CÍA:** Literatura y Aeronáutica: Pilotos y poetas/ *Justo Navarro*.
- 66/ **RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS:** Carmen de Burgos, Colombine en la Edad de Plata de la literatura española ■ Hijos del mediodía ■ Iguazú ■ La rosa número trece ■ Usted es la culpable ■ Los libros arden mal ■ Muerte en la madrugada ■ Mala gente que camina ■ Zigzag ■ La higuera ■ El signo de los cuatro ■ El Modernismo: compromiso y estética en el fin de siglo ■ Literatura y traducción ■ La vida de los sentidos ■ El orientalismo desde el Sur ■ Libro de amigo y amado ■ Rosa Chacel y las artes plásticas ■ Antonio Jiménez Torrecillas: Documentos de arquitectura ■ Juan Ramón Jiménez ■ Luis Alberto de Cuenca: Poesía 1979-1996 ■ El engaño de los días ■ Aquel lugar ■ Perseo vencido y otros poemas ■ Antonio Espina: Poesía completa y epistolario ■ Bufes, vida mía ■ La Luna y el Sol ■ La habitación del huésped ■ Sorprendida memoria ■ Betrayal Moon.
- 87/ **ÍNDICES** *El fingidor*, números 21 al 30 (enero 2004-diciembre 2006).
- 95/ **HISTORIETA:** Contravisiones/ *Enrique Bonet*.

Cuadernillo central/ **PÁGINAS MONOGRÁFICAS:** Elena Martín Vivaldi (1907 / 2007): *Reflejos de un asombro*.

A la sombra del tiempo

Un diálogo con Antonio Gallego Morell

Fidel Villar Ribot



ntrevista

Antonio Gallego Morell es una de las figuras clave de la Universidad de Granada durante todo el siglo XX. Nacido un 10 de enero, toda su vida ha transcurrido ligada al estamento universitario a través del entusiasmo y el trabajo. Desde que realizó sus estudios de Filosofía y Letras con un expediente inmejorable —ya su Bachiller había sido Premio Extraordinario en 1941— hasta llegar a ser rector, hay en él una dilatada trayectoria de profesor como catedrático de Literatura Española. Si como dijo Maeterlinck “no hay vidas pequeñas; cuando la miramos de cerca, toda vida es grande”, conversar con Antonio Gallego Morell significa descubrir la verdadera dimensión de una biografía.

La vida, a veces, concede privilegios. Aunque la vida fue sin duda de otra manera para Antonio Gallego Morell a partir del día 6 de mayo del año 2000. Un accidente vascular sufrido en su domicilio le condujo al Hospital de Traumatología. Después sucedió un largo padecimiento en el que la salud física quedó muy quebrantada —parece que definitivamente—, pero que no pudo con esos otros dos estados cruciales del ser humano como son la salud mental y la espiritual.

Ya sabemos que, como dijo Esquilo, “la mejor salud tiene un límite”, y esa frontera la pasó Antonio Gallego Morell aquel día de mayo. Pero, en ocasiones, la enfermedad no escala la dura pendiente del dolor hasta la cima de la muerte. Y nunca se sabe si para bien o para mal. Y es que la enfermedad nos deja sólo heridos en batalla bastante desigual. Lo que ella ignora es que de este modo no consigue destruir las dos joyas más importantes que guarda el tesoro del hombre: el amor y la memoria.

Porque, cuando la enfermedad le pone a uno en el otro arcén del camino, el viaje adquiere otra perspectiva. Pero al otro lado del camino también hay paisaje. Y también, a veces, tal paisaje es hermosamente revelador y está poblado de nombres que el olvido no logra hundir en el pasado.

La enfermedad posee secuelas trágicas. Pero, si se vive con ella desde el corazón y la memoria, casi se sale indemne, pudiendo descubrir que la vida todavía posee más de una maravilla pendiente. Precisamente Antonio Gallego Morell ha titulado su último libro *Memoria viva* (Ed. Universidad. Granada, 2006). Y aquí recordar se convierte sencillamente en un acto de amor. Porque cuando la memoria es un ejercicio transparente de sinceridad, no hay dignidad más grande que le quepa al hombre en el equipaje de su existencia. Ya lo dijo George Sand: “El perfume del alma es la memoria”.

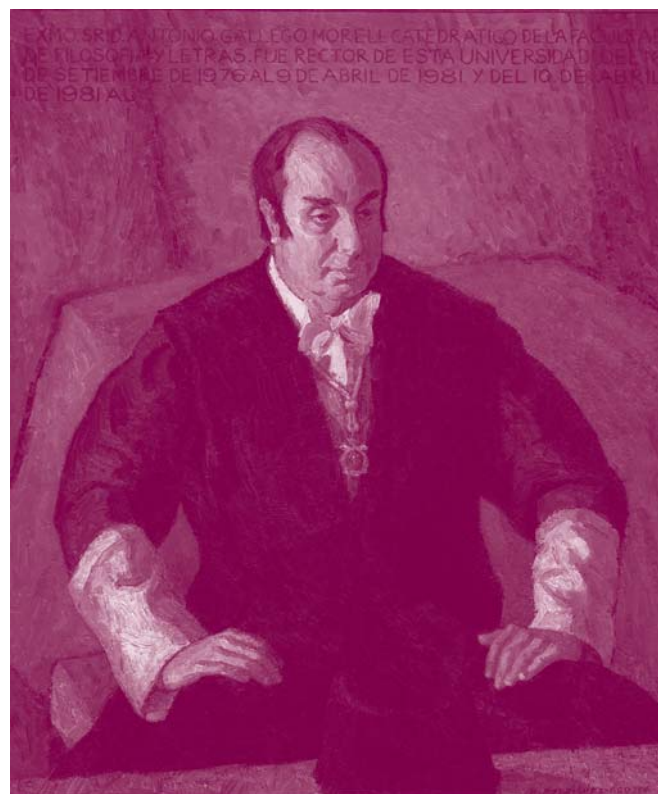
No ha mucho Antonio Gallego Morell cumplió sus ochenta y cuatro años de edad. Y aun con el cuerpo vencido —pero no derrotado—, mantiene el esplendor entrañable de la vida en una memoria que se hace cálida compañía. Y, contando con su envidiable complicidad, el tiempo de su dilatada vida es una invitación acogedora a la que no es ajeno aún el fogonazo oportuno del humor. En su conversación, los nombres cobran siempre más protagonismo que los actos en los que se ven involucrados. De ahí que algunos se reiteren con cierta puntualidad.

Así no ha de extrañar que la memoria contada de Antonio Gallego Morell esté llena de nombres que se reclaman a sí mismos y apelan a otros. Para empezar, su larguísima producción crítica está inextricablemente unida a unos nombres que vienen a ser de lo mejor de la cultura española: Garcilaso, Soto de Rojas, Trillo y Figueroa, Ángel Ganivet, Federico García Lorca, Picasso, Gerardo Diego... Una amplia bibliografía que sólo puede soportar la trayectoria de un auténtico humanista —*El mito de Faetón en la Literatura Española* (CSIC. Madrid, 1961), *Estudios sobre poesía española del primer Siglo de Oro* (Ed. Ínsula. Madrid, 1970), *Diez ensayos sobre Literatura Española* (Ed. Revista de Occidente. Madrid, 1972) o *Garcilaso y sus comentaristas* (Ed. Gredos. Madrid, 1972) y *En torno a Garcilaso y otros ensayos* (Ed. Guadarrama. Madrid, 1970).

Un instante decisivo

Cuando la salud se ha vuelto del revés y se han pisado las huellas que ya antes ha hollado la muerte, uno se plantea la vida de una forma distinta. Cambia todo, como si las perspec-

.../...



Miguel Rodríguez Acosta. Retrato de D. Antonio Gallego Morell, 1981



.../...

tivas se tomasen desde otro punto de vista. Parece llegado el instante ése que Garcilaso enunciaba en uno de sus sonetos: “Cuando me paro a contemplar mi estado / y ver los pasos por do me han traído” (*Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*. Ed. Universidad de Granada, 1966). Por eso empieza a hablar por las verdades que más le convencen: «Yo fui de educación cristiana y practicante. Pero tuve un enfriamiento en mi fe. Por ejemplo, en todos los actos que hubo siendo yo rector me propuse no comulgar nunca para no establecer una diferencia dentro de la Universidad. Pero después, precisamente por la enfermedad, y sobre todo gracias a Ignacio Mauri, que fue director del colegio Mayor Loyola, he vuelto a descubrir que la única desesperación que hay es creer que no existe otra vida. Con esa certeza uno no tiene miedo a la muerte en manera absoluta. Porque se está siempre en llegar a lo más alto».

Una presencia constante: Antonio Gallego Burín

Resulta indiscutible que la presencia de la figura de Antonio Gallego Burín en la figura de Antonio Gallego Morell supera los márgenes naturales de la relación de un padre con un hijo. Entonces es normal que quien fuera alcalde de Granada y rector de su Universidad sea un nombre frecuente en boca de quien lo dice con la más natural cercanía.

«Ser hijo de Antonio Gallego Burín fue muy fácil. El recuerdo más entrañable que tengo de mi padre es la creación de los hospitales del Pilar y de la Divina Infantita, hechos fundamentalmente para huérfanos de guerra. Y eso me hace recordar el contacto que tuve con un hijo de la guerra, Becerril, hijo del director del Instituto de Baza que fue fusilado al entrar los nacionales, además amigo muy cercano de Fernando de los Ríos. Mi padre luego recogió a Becerril hijo y lo internó con los Hermanos de San Juan de Dios. Y después llamó a don Emilio Orozco, encomendándolo para que le dirigiera los estudios. Además le abrió una cuenta en la Librería Ganivet para que retirara los libros que le hicieran falta. También les compró un piano a los hermanos de la Casa de los Pisa para que él lo tocara porque le gustaba mucho la música. Al terminar la Guerra se lo llevaron a Rusia».

De pronto los recuerdos se hacen del tamaño de la intimidad más familiar y secretamente compartida: «A mí mi padre tan sólo me pegó una vez. Fue un sopapo y ¡merecido! Resulta que el día de su elección como alcalde yo me fui con unos concejales suyos a celebrar a Los Manuales. Y me demoré tanto que llegué a mi casa a las cuatro de la tarde. ¡Les di la comida a mis padres! Así es que el recibimiento fue un tortazo en toda regla».

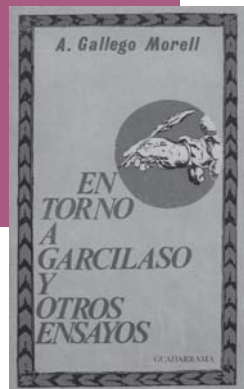
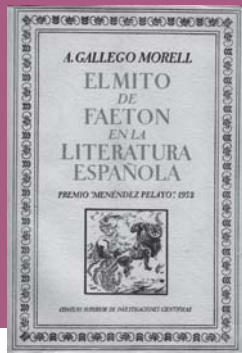
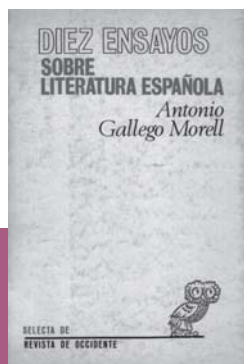
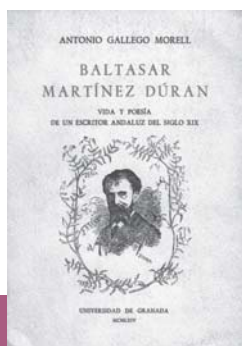
Y más allá del agradecimiento, la figura del padre se convierte en el pulso de un latido próximo: «Era muy fácil ser amigo de mi padre. Yo siempre procuré ser amigo de los amigos de mi padre y él hizo lo mismo con los míos, como por ejemplo con Andrés Soria, con Miguel Cruz y no digamos con Rafael Acosta. Muchas noches estábamos en nuestro cuarto mi hermano y yo, y cuando llegaba mi padre con sus amigos, entraba y nos besaba, y también entraban los amigos. Así recuerdo la noche en que mataron a Calvo Sotelo cuando llegó mi padre con varios amigos de un bando y de otro, catedráticos de la Universidad como José Gay Prieto, que era dermatólogo e íntimo de Alejandro Otero, y que no lo fusilaron porque también era amigo de García Valiño, el alto comisario de España en Marruecos. El primer día de la guerra se presentó Gay ante Valiño y éste le dijo: “Ya sé a lo que vienes”. Y es que iba a ver si lo podía amparar. Entonces lo vistió con el uniforme de Regular y le hizo médico del Tábor de Regulares que cruzó primero el Estrecho. Pero en mi casa llegaron a creer que lo habían matado. Y un día que llamaron a la puerta, yo miré por la mirilla y allí estaba él con su uniforme. Aquello fue un acontecimiento en mi casa».

La enfermedad nos hace conocer espejos antes ignorados, donde mirarse y descubrir que los recuerdos desatan nuevas formas de las percepciones: «Cuatro o cinco días antes del ataque de mi enfermedad realicé un viaje relámpago a Madrid con mi hija. Y estando allí me coincidió la muerte de Antonio Buero Vallejo que había fallecido de lo mismo que luego me dio a mí. Pasadas las semanas de lo mío, llegué a obsesionarme con la idea de que yo tenía lo mismo que él, ¡y él se había muerto! Bueno, pero cuando íbamos a Madrid le pedí a mi hija que nos fuéramos por la desviación de Tembleque porque aquel trayecto me recordaba muchas cosas. Entre ellas cuando fui con don Emilio Orozco para que yo hiciese el ejercicio de premio extraordinario para mi tesis. Fue el mismo que hice con mi padre cuando murió en Madrid y nos lo trajimos a Granada. ¡Me emocioné mucho! Nos desviamos por Madrilejos porque tuvimos que pasar por Toledo donde le rendían homenaje. Y recuerdo que en ese viaje nos paramos un rato para comer algo. Pues mi mujer dijo que no quería nada más que un café con leche. Y yo dije “¡Ah, no! Si hasta Freud dice que, cuando ocurren estas tragedias, hay una necesidad física de masticar. Por eso, yo me voy a tomar un par de huevos fritos con patatas a lo pobre y longaniza”. Y mi mujer se horrorizó muchísimo. Luego el episodio se lo contó a todos los amigos, subrayando la vergüenza que pasó. Porque mi mujer sintió a mi padre como si fuera el suyo propio».

De un personaje tan plural como Antonio Gallego Burín —con sus luces y con sus sombras, como en cualquier hombre público— queda también patente memoria de las personas que aparecieron con él y que significaron una revelación: «El personaje más fascinante que conocí con mi padre fue Gregorio Marañón, a quien nunca acabaré de agradecer el prólogo que le escribió a mi *Antología poética en honor de Garcilaso de la Vega* (Ed. Guadarrama. Madrid, 1958). Su faceta humanística es muy importante. Pero no se puede olvidar su profesión de médico. Él decía: “Lo que en medicina no es sicosomático, es veterinaria” y “No hay enfermedades, sino enfermos”. ¡Magnífico! Aún hoy se repiten como verdades para todos».

Un episodio poético

De las empresas poéticas emprendidas por Antonio Gallego Morell es necesario destacar la creación de dos revistas poéticas: *Vientos del Sur* y *Molino de Papel*. La primera contó



sólo con dos números que salieron en 1943 y la segunda se publicó entre 1944 y 1945, con cinco números.

«Ambas revistas significaron el nacimiento de una ilusión. Yo entraba con paso muy firme en el Café Gijón de Madrid y me sentaba junto a José García Nieto. Y eso durante muchos años. Las dos revistas me permitieron mantener un intercambio con todo el mundo. También una amistad con Victoriano Crémer, director de *España*, la revista opuesta a *Garcilaso* de García Nieto. Las revistas me sirvieron para engarzar por vez primera con Dámaso Alonso y con Gerardo Diego. Para mí representan todo. Porque no siendo poeta... aunque yo he escrito dos poemas en mi vida: uno se tituló “Canto a la carretera” y se publicó en *España*, y otro que fue “Andrea”, inspirado en la protagonista de *Nada* de Carmen Laforet y que publiqué en la revista de poesía *Mensaje* de Santa Cruz de Tenerife. Creo que *Vientos del Sur* representó el enlace que tuvimos los más jóvenes –sobre todo Rafael Acosta y yo– con los mayores y con personas de fuera de Granada. Los cuatro vientos fuimos Rafael Acosta, Miguel Cruz, Andrés Soria y yo».

Decano y Rector

Antonio Gallego Morell fue decano de la Facultad de Filosofía y Letras en el año 1968, siendo reelegido dos años después. Y en 1976 es nombrado rector, puesto en el que está hasta 1984. Pero no se puede olvidar su responsabilidad directa en la creación de universidades como las de Málaga y Almería.

Su talante de hombre iniciador de las más variadas actividades culturales le llevó de forma permanente a crear bibliotecas como la de la Casa de los Tiros o la del Centro de Estudios Históricos, aunque su recuerdo se dilata gozoso con las de la Facultad de Letras, Biblioteconomía y, sobre todo, la del Hospital Real.

«Tengo mejores recuerdos de mi decanato que de mi rectorado. Uno de mis mejores momentos coincidió con el fallecimiento de Menéndez Pidal. Llegué a las nueve a la Facultad –porque siempre me ponía las clases a primeras horas– y le dije a Leyva, el portero, que, en señal de luto, pusiera la bandera a media asta y que cerrase una hoja de la puerta de entrada. Y al rato subió alarmado a mi despacho, diciéndome que habían llenado la Facultad de pasquines que decían “Menos banderas y menos puertas, y que los libros de Menéndez Pidal estén disponibles”. Inmediatamente llamé a Carmina Villanueva, que era la bibliotecaria, y le pedí que preparara todos los libros de Menéndez Pidal para organizar una exposición de homenaje. Yo sabía muy bien lo que había de él en la biblioteca. Pero corría mucha prisa y por eso llamé a mi carpintero de guardia, Castro, para que preparase unos expositores. A las doce todo estaba dispuesto y presentamos la exposición a las autoridades académicas y a la prensa».

«Recuerdo el día que me eligieron decano y salimos de la Facultad juntos don Emilio y yo. Y nos fuimos a la casa del pintor Manuel Maldonado, que vivía en la calle Santa Teresa. Y a don Emilio se le saltaron las lágrimas cuando me abrazó para felicitarme. Y me dijo: “¡Era inevitable!”. Y a continuación me comentó: “Desde la muerte de tu padre, todo el mundo ya se ha dado cuenta de que todo lo escribías tú, que no era tu padre el que siempre estaba detrás de ti. Y aunque todo te ha llegado demasiado pronto, tienes que curtirte más. Sin duda el vacío de tu padre, ha sido el que ha dado luz a tu sitio”. Y los dos nos volvimos a abrazar emocionados».

Es de justicia recordar que dimitió del puesto de decano cuando le fue robada a Granada la figura de la Dama de Baza –esa maravilla ibérica hallada en el Cerro Cepero– para ser trasladada al Museo Arqueológico Nacional. ¡Granada es esa ciudad de latrocinios que todos conocemos!

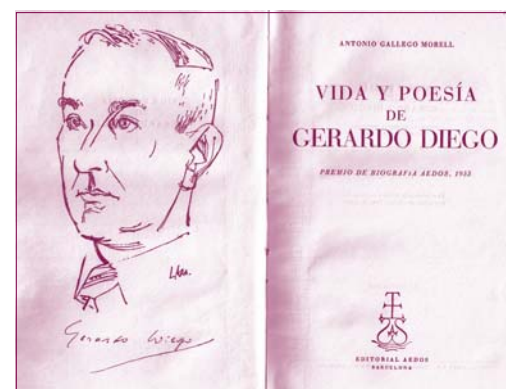
«De mi etapa de rector el mejor recuerdo está relacionado con el Hospital Real. De siempre he tenido en la cabeza escribir un artículo que habría de titularse “Empezar la casa por el tejado”. Y es que el caso es que yo me fui a Madrid para buscar subvenciones que nos permitieran comenzar las obras. Porque había que derribar toda la parte aquella del manicomio que no nos servía para nada. Y visité a Javier Solana –entonces ministro de Cultura– para ver lo que podía conseguir. Como por aquellos días había un plan de iluminación de monumentos, lo único que pudo darme fue dinero para iluminar por fuera el Hospital Real. Por eso le digo lo de empezar la casa por el tejado».

«En mis años de rectorado la Universidad de Granada cambió relativamente poco, la verdad. El auténtico cambio, el más profundo, es el de los años noventa. De todo aquel tiempo siempre recordaré la creación de la biblioteca. Y es que yo tenía la imagen de la biblioteca de la Universidad de Coimbra, que es una maravilla. Al final, creo humildemente que la del Hospital Real es más grandiosa».

Publicaciones universitarias

Antonio Gallego Morell atesoró muchos cargos de alta responsabilidad dentro de la Universidad como, por ejemplo, ser director del Secretariado de Publicaciones, del Instituto de Idiomas o de los Cursos de Extranjeros.

«Guardo un recuerdo imborrable de José Manuel Pita y de Montserrat Rubió. En el Hospital Real se creó nuestra primera imprenta universitaria. De todo lo que hice por entonces, significó mucho para mí especialmente la publicación de la *Antología poética de Sierra Nevada* (1973) y la *Fama póstuma de Garcilaso de la Vega: Antología poética en honor de Garcilaso. El poeta en el teatro. Bibliografía garcilasiana* (1978). Me las cuidó Montse con tanto cariño, enriqueciéndolos respecto a lo que yo había entregado. Para ser mi secretaria seleccionaron a Charo Fraga, que salía con un estudiante de Derecho, con el que después se casó y que sería catedrático de Filosofía del Derecho en la Universidad de Santiago. Desde



.../...



.../...

nuestro despacho iniciamos la campaña de difusión de Sierra Nevada con los G.U.M. o Grupos Universitarios de Montaña —(*Literatura de tema deportivo*. Editorial Prensa Española. Madrid, 1969). Abrí una colecta para elevar un monumento a la Virgen de las Nieves con una escultura de López Burgos. Y se me ocurrió mandar cartas a mujeres que se llamaban Nieves, pidiéndoles su donación. Así juntamos el dinero necesario para llevarlo a cabo».

Y la Cátedra Manuel de Falla

Siempre que se hable de Antonio Gallego Morell hay que mencionar el granadinismo de su dedicación cultural. Muchos han sido sus trabajos sobre Granada, como esos dos libros de 1970: *Sesenta escritores granadinos con sus partidas de bautismo* (Ed. Caja de Ahorros) y *Cinco impresores granadinos de los siglos XVI y XVII* (Ed. Universidad). De igual modo Antonio Gallego Morell es estudioso imprescindible en figuras como Ganivet —*Ángel Ganivet, el excéntrico del 98* (Ed. Albaicín. Granada, 1965)— o Federico García Lorca —*García Lorca. Cartas, postales, poemas y dibujos* (Ed. Moneda y Crédito. Madrid, 1968) o *Sobre García Lorca* (Universidad de Granada, 1997).

Una prueba más de su cariño por Granada la dejó en la Cátedra Manuel de Falla: «Para organizar los conciertos se me ocurrió recurrir a las embajadas. Sobre todo a las que tenían lectorado en nuestra Universidad. Y así el lector de italiano nos llegó con una “amiga” que tenía en Granada y nos la presentó a todos como su sobrina. Y cuando se marcharon comentamos Alfonso Gámir, Andrés Soria y yo la anécdota de Rossini, que se echó una querida y la presentaba en todos los sitios como su sobrina. Hasta que un día un señor le dijo educadamente: “No hace falta que me la presente; yo ya la conozco: fue mi sobrina el año pasado”».

De maestros, amistades y...

Está claro que en la vida intelectual cuentan mucho los maestros. Tanto que seguramente uno no sería el que es si no hubiese tenido la suerte de contar con quienes le dedicaron su tiempo y su sabiduría: «He tenido unos maestros increíbles: don Emilio Orozco y Dámaso Alonso. Y los nombro así porque a don Emilio nunca lo tuteé y, sin embargo, Dámaso fue siempre para mí Dámaso. Seguramente porque no fue profesor mío. Dámaso me enseñó lo que me ha sido más útil en mi vida: la forma de dar las conferencias. Todas las que he dado las he llevado siempre escritas y luego las leía pero pareciendo que las iba como diciendo. Me acuerdo de una noche en que estábamos cenando en Torremolinos Dámaso, don Emi-

lio y yo, y de pronto Dámaso dijo sorprendido: “¡Ah!, ¿pero entonces no os tuteáis?”».

Aunque también hay que aludir a los inevitables “enemigos” que uno se hace a lo largo de una trayectoria académica tan dilatada. «Joaquín de Entrambasaguas fue siempre un enemigo mío porque yo estaba en el campo de Dámaso —*Poetas y algo más* (Ed. Universidad. Sevilla, 1978). Y escribió un libro titulado *La papelera vacía*, en donde arremetía contra Menéndez Pidal, apostillándolo de nauseabundo. Y un día, a la salida de la Biblioteca Nacional, iba yo con Luis Rosales y nos lo encontramos al salir. Y Rosales le dio un par de bofetadas y se liaron a tortazos. Los tuvimos que separar, para lo que me ayudó el padre José López de Toro, natural de Santa Fe y Jefe de la sección de Manuscritos de la Biblioteca. Eso me hizo granjearme mucha más enemistad con Entrambasaguas. ¡Pero Rosales le dio su par de tortazos!».

De re coquinaria

«Cuando era vicepresidente de la Caja de Ahorros creé aquellos folletos que eran una colección de monografías para divulgar cosas de Granada. Pues encargué unos temas y yo me reservé algunos como los dedicados a la Casa de los Tiros, a Ganivet, a la Universidad. Y nos dimos cuenta de que faltaba el tema de la gastronomía. Pero nadie quería responsabilizarse de hacerlo. Los gastrónomos porque no sabían escribir y los que sabían escribir porque las daba vergüenza. Total, que lo asumí yo. Por entonces supe del arabista y catedrático Fernando de la Granja Santamaría. Yo lo conocí y era muy despistado. Su trabajo versaba sobre la cocina árabe y lo tenía publicado en la Universidad de Valencia. Me hice de una fotocopia y la encuaderné. Además en mi casa había un volumen valiosísimo: *Guía del buen comer*, que había publicado la dirección General de Turismo de la República. Pues con esos dos libros me escribí yo aquel fascículo de la gastronomía granadina. Luego publiqué un libro más extenso (*De cocina andaluza*. Editorial Don Quijote. Granada, 1985). Ese libro me sirvió además para hacer amigos como Néstor Luján o Perico Chicote. A mí lo de la gastronomía me viene por mi mujer. En la cocina de nuestra casa siempre hubo un anaquel lleno de libros de cocina. Y mis platos preferidos son el ajoblanco, el rabo de toro y un buen plato de habas fritas con jamón y un huevo como el que ponen magistralmente en “El Cateto” de Huétor Vega».

Al filo del tiempo

Sólo es una verdad a medias aquella afirmación de Bernard Shaw de que la ancianidad “es una segunda infancia, un mero olvido; sin dientes, sin ojos, sin gusto, sin nada”. Los años le han traído a Antonio Gallego Morell, por encima de la dignidad de la edad, un espacio de cariño sin el cual la existencia sería el campo de batalla de todas las derrotas. Máxime en quien la vida familiar ha constituido desde siempre un ámbito de dicha: «Como abuelo disfruto mucho. Siempre estoy deseando que vengan mis nietos. Pero... cuando están ya aquí, deseo que se cierre la puerta. De todos ellos quizás la mayor... o tal vez el más pequeño porque le gusta la música, se interesa mucho por la lectura. Él podría seguir siendo un Gallego porque en él está su otro abuelo que era músico, violonchelista. Para mi padre hubiese sido un gozo el haber seguido los viajes por Europa de mi hijo el arquitecto. Como era un enfermo de úlcera y padecía además del corazón, no podía viajar en avión. Mi padre sólo salió tres veces al extranjero. La última vez fue a Viena con motivo de una exposición sobre Carlos V. Antes, en el año 29, fue a París con Miguel Pizarro, el amigo de Federico. Yo creo que fueron a tirarse a alguna burguesita parisina, según deduzco de la correspondencia que conservamos. Y el otro viaje fue a Lisboa para el centenario de san Juan de Dios. De paso se le nombró cónsul en Granada. Aquí se organizaron en el palacio de Carlos V unos juegos florales que

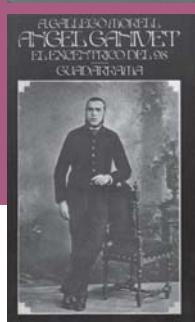
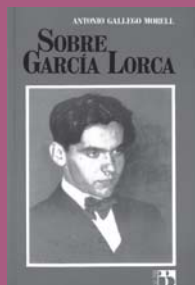
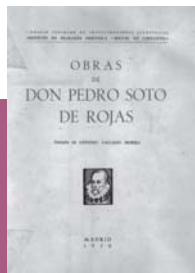


Foto cedida por Antonio Navarro



Don Antonio Gallego Morell en el Hospital Real, sede del Rectorado, con un grupo de trabajadores de la Universidad de Granada.

ganó Gerardo Diego, siendo madrina la hija de Ibáñez Martín, que después sería la esposa del presidente Leopoldo Calvo Sotelo» (*Vida y poesía de Gerardo Diego*. Ed. Aedos. Barcelona, 1956).

Los recuerdos se hilvanan con la serenidad necesaria para hilar esa malla que el tiempo teje con la precisión del detalle. Y nada se rinde a la soledad del olvido. Porque la vida a veces permite esos privilegios: estar a la sombra del tiempo como quien ha utilizado los días para vivir.

Aquí es conveniente recordar con Aristóteles que “la sabiduría es un adorno en la prosperidad y un refugio en la adversidad”. Porque la sabiduría acaso haga a la vivencia diaria más transparente, rescatándola de la onerosa rutina. Tampoco sería justo ponerse radicalmente romántico como en aquellos versos de Baltasar Martínez Dúran que dicen: “¡Sólo, triste, olvidado/de nuestra edad en la contienda ruda, / el espíritu gime encadenado/en la oscura mazmorra de la duda” (*Baltasar Martínez Dúran. Vida y poesía de un escritor andaluz del siglo XIX*. Ed. Universidad. Granada, 1964).

Pero, dentro de todo, hay presencias a las que no alcanza ni el olvido ni el silencio porque, desde que aparecieron, se hicieron necesarias. Como lo dijo Francisco de Trillo y Figueroa: “Tu retrato vivirá en mi pecho / más firme que pudiera en un diamante” —*Obras de Francisco de Trillo y Figueroa* (Ed. CSIC. Madrid, 1951)—. Ése es el caso de Matilde Roca Lozada —la Lile de sus dedicatorias—, su esposa y la madre de sus cuatro hijos: «Mi amor por mi mujer, ahora que no está, es aún mayor. Cuando hablo con mi cuñada que vive en Madrid siempre le digo que ahora me encuentro más enamorado de mi mujer que antes. Y es que antes, lógicamente, teníamos las cosas cotidianas de la convivencia de un matrimonio. Por

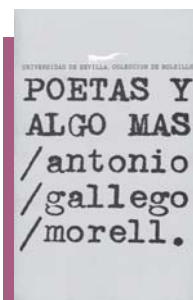
ejemplo, teníamos una incompatibilidad respecto a la puntualidad: a mí me gustaba esperar y a ella no le importaba llegar tarde a los sitios. Eso nos pasaba en el Festival de Música... Mi corazón ahora está ocupado en el patio segundo del Cementerio de San José».

Rememorando aquella afirmación de Bernardim Ribeiro de que “das tristezas nam se pode contar nada ordenadamente, porque desordenadamente acontecen ellas” (*Bernardim Ribeiro y su novela “Menina e moça”*. CSIC. Madrid, 1960), la confesión se hace ahora evidente: «¿merece la pena vivir? Cuando me quejo de algunas cosas, mis hijos son unánimes en decirme que no tengo derecho a quejarme de la vida, que he disfrutado más que nadie, que he viajado más que nadie, que yo solo tengo más vivencias que ellos recuerdan en nadie. Y me tengo que rendir a la evidencia. ¡Vale la pena vivir! ¡Y vale la pena seguir viviendo! Aunque me gustaría poder seguir interviniendo de alguna manera en la vida pública».

Bueno sería preguntarse si somos nosotros los que llegamos a ancianos o, como dijo Pedro Soto de Rojas, “ya llega el tiempo a viejo” —*Obras de Pedro Soto de Rojas*. (CSIC. Madrid, 1950). Sea cual sea el viejo de la historia, resulta algo más que de cortesía reconocer que a un maestro como Antonio Gallego Morell no le han faltado los discípulos. Sólo aquellos que lo llaman don Antonio y que en él aprendieron —con Ángel Ganivet— que “vale más un minuto de vida franca y sincera que cien años de hipocresía”.

Pero se lamenta dulcemente don Antonio Gallego Morell de que su cuerpo tonto y motorizado no le permita la acción aunque en el corazón ya sabe muy bien quién manda y de su cabeza ya conoce su memoria, estando, a la manera de Proust, a la sombra del tiempo.

Y es que la vida, a veces, concede esos privilegios. ■



Recuerdo en un centenario

En las páginas de su libro *Antonio Gallego Burín* (Ed. Moneda y Crédito. Madrid, 1973) podemos leer en recuerdo del día de proclamación de la II República: “Yo presencié ese catorce de abril desde unos balcones de la Gran Vía de Granada. Al regreso a nuestra casa, en Plaza Nueva, había una bandera tricolor abandonada en el suelo; quienes la portaban habían bajado a un urinario que entonces había junto a la fuente de la plaza. A la mañana siguiente compramos todos los periódicos para que al regresar de Madrid mi padre pudiese leerlos. Martín Barrales estaba entre los triunfadores de la jornada y era casi de la familia. Las meriendas de pan y chocolate que hacíamos en el jardín de la casa de la calle Canales iban a trocarse en el chocolate de casa del alcalde. Allí, patinando en un patio de mármol blanco, me tendrían que dar cinco puntos en la mandíbula, y todo porque todavía no tenía edad de alternar con los hermanos Martín Vivaldi en el “cuarto de estudio”, que tenía pizarra y tizas, tubos de ensayo y hasta un microscopio: era una maravilla”.

Y es que “la amistad con los Martín Barrales venía de antiguo. Ahí están las fotos para demostrarlo. La relación viene por los Morell, por mi madre. Porque mi abuela, María Márquez, que era de Pulianas, conocía a Elena Vivaldi Romero de soltera. Se tenían un gran cariño. Cuando José Martín Barrales estaba para acabar la carrera de medicina, Elena parecía triste. Y un día se confidenció con mi abuela y le repetía: “Es que Pepe no dice nada de casarse”. Y entonces mi abuela, que era un ángel —era mi abuela preferida—, llamó a Pepe Martín Barrales y le dijo: “Pepe, mire usted. Elena está extrañada de que después de tanto tiempo juntos, usted no haya dicho nada de casarse. ¡Esto no puede continuar así! Elena no le dice a usted nada, pero está muy triste”. Y a los pocos días Elena le dijo a mi abuela: “María, que ya tenemos fecha para la boda”.

De algunos años después hay una anécdota entrañable concerniente a la poeta Elena Martín Vivaldi: “Cuando mi padre organizó los actos del centenario de Lope de Vega en 1935 y puso en escena *La moza de cántaro*, salieron tres mozas que cruzaban la escena con un cántaro en la cintura y que no hablaban nada. Esas tres mozas eran Elena Martín Vivaldi, su hermana Asunción y mi tía María Victoria, hermana de mi padre. Aquel grupo teatral lo ideó mi padre al modo de “La Barraca” de Federico, y con vocación de ser un grupo estable de teatro universitario granadino. Fuimos a representar a Guadix y a Almería. Yo tenía doce años y me enganché al grupo. Íbamos todos con un gorrillo cuartelero y en él unas cintas del color de las distintas facultades. Yo llevaba uno azul, como si fuera de Letras. Pues bien, cuando fuimos a Almería tuvimos un incidente. Como era la feria y la obra se representaba al aire libre, el ruido no dejó escuchar casi nada. Nos quedamos indignados. Y a nosotros nos habían dicho que en Almería había un gafe que se llamaba Churruca y que no se le podía decir a nadie. Así es que, cuando nos subimos en el autobús para volvernos, todos a coro gritamos “¡Viva Churruca!”. Y nos apedrearon”. ■



Antonio Gallego Morell sentado, junto a su hermano Manolo, con Asunción y Elena Martín Vivaldi



Carmina Verdú Cano

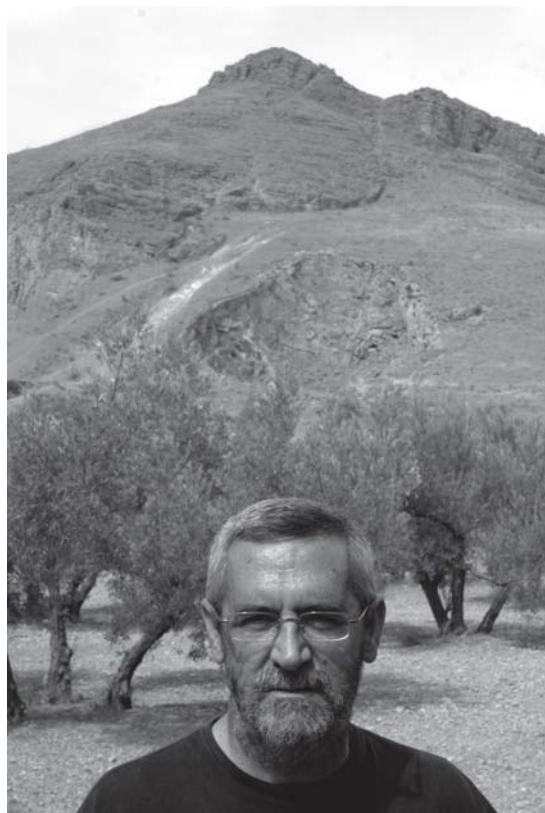
Antonio Malpica

El proceso de conocimiento histórico a través de la arqueología

Antonio Malpica Cuello es arqueólogo y catedrático de Historia Medieval de la Universidad de Granada. Sus investigaciones giran en torno al poblamiento y organización del territorio en época andalusí y las transformaciones que se producen tras la conquista cristiana. Nos cuenta el protagonista de la entrevista que la Arqueología se ha desvestido de ese ropaje romántico que ha perdurado mucho tiempo y que viene desde las primeras intervenciones en las que se buscaba algo concreto: la tumba de Tutankhamon, o la ciudad de Troya. Ahora se pretende encontrar lo necesario para desarrollar hipótesis y comprender la realidad de esas sociedades en las que se trabaja con sus restos materiales. Para ello, ha sido necesario un desarrollo epistemológico de la Arqueología en el que la técnica ha jugado un papel fundamental. De acuerdo, los modernos métodos de trabajo y la necesidad de documentar un buen número de depósitos arqueológicos han supuesto un gran avance pero, como afirma Antonio Malpica, la Arqueología se mueve entre la dualidad, difícil de conciliar, de las ciencias de la naturaleza y de las ciencias humanas, añadiendo, además, que el volumen de datos que genera una excavación es cada vez mayor y muy superior al que se aportaba anteriormente. Todo esto hay que procesarlo e insertarlo en un debate histórico, que justifica finalmente cualquier investigación, sea cual sea el método utilizado para conseguir los datos.

Sucede que la realidad de una excavación arqueológica es más difícil de contrastar, a simple vista, que la de un documento. Y no es tan accesible ni tan comprensible para el común de las personas, porque es complicado interpretar el significado de cualquier yacimiento, incluso aunque esté bien explicado. Precisamente porque para llegar a ese conocimiento es necesario un proceso de abstracción, un proceso de pensamiento que inserte esa realidad material en otra muchísimo más amplia que es la de la sociedad que generó esos restos. Es decir, nos planteamos cómo un arqueólogo lleva el proceso primero técnico de la excavación, después de pensamiento, de decisión interior y en tercer lugar cómo franquear ese límite y que sus conclusiones sean sometidas a la observación general y al debate, en este caso, histórico.

Buscando, no el dato concreto, ni las medidas, ni los materiales, ni las formas, sino esa abstracción que nos lleve a una idea específica que se corresponda con una sociedad histórica determinada y, lo que es más, que eso suponga que se genere conocimiento científico capaz de responder cuestiones pendientes y de abrir otras nuevas que promuevan un constante y enriquecedor diálogo, es lo que nos ha llevado a realizar esta entrevista basándonos en muchas conversaciones que han tenido lugar desde alguna ciudad del centro de Europa hasta alguna medina del norte de África, porque sí, porque nunca se sabe hasta dónde podemos llegar conociendo y porque siempre aprendemos de las realidades ajenas.



— ¿Cuál es actualmente el estatus científico de la Arqueología?

— La Arqueología no tiene estatus científico hasta un determinado momento. Al principio, es una materia que se dedica a revelar las grandes obras de la humanidad y dentro del concepto francés las *belles lettres* es cuando desarrolla esa potencialidad. Interesaban las grandes obras, las excepcionales, nunca la generalidad de la vida. Para ello fue necesario una revolución epistemológica muy fuerte, que tuvo lugar en diferentes fases. En un primer proceso es cuando surge la idea de que se puede conocer la realidad que nos rodea y eso tiene lugar a partir del Renacimiento. El hombre se da cuenta de que la naturaleza existe, y de que existe como una evidencia que tiene que integrar en sus valores. Es cuando empieza a aparecer la historia del Arte, las obras artísticas y a reconocerse la naturaleza con un carácter importante. Para esto ha sido necesario desembarazarse de la idea teológica de la vida y esto supuso no pocos problemas. De hecho, hay que recordar a Galileo que dijo que la tierra gira alrededor del sol y no al revés.

Pero aquí no para el avance fundamental del pensamiento humano para conseguir que se reconozca la realidad material. Hasta que no se llega al siglo XIX no se alcanza el momento álgido. Se lo debemos sobre todo a dos obras base del pensamiento contemporáneo: *El origen de las especies*, de Darwin y *El Capital*, de Marx. Entonces se empieza a entender que la evolución de la humanidad es fundamental y, por tanto, lo que debe interesar no son solamente las grandes obras, sino la realidad cotidiana, por tanto la vida material de la gente. Es en ese momento cuando la Arqueología comienza a tener un carácter científico, cuando empieza a gozar de ese aspecto —entre las ciencias de la naturaleza y las ciencias humanas— que hoy día la distingue de otras materias. Porque aunque está muy pegada al conocimiento histórico, hay una realidad que no se puede olvidar y es que gran parte de este conocimiento trabaja sobre las fuentes escritas y éstas son intencionadas. Muchas veces sirven para desarrollar una explicación, podríamos llamarla de tipo ideológico del mundo, donde el poder aparece en todo su esplendor no sólo para justificarlo, sino para expresar lo

que el poder necesita de la sociedad. Desde esa perspectiva, la Arqueología ofrece una realidad más material y al mismo tiempo más antropológica o, por expresarlo de otra manera, más general y a la vez más íntima de las sociedades humanas.

– ¿Podríamos decir que la Arqueología está consolidada o es necesario que dé un salto cualitativo?

– Hay varios factores que la hacen parecer una ciencia en permanente proceso de consolidación. La Arqueología se encuentra muy pegada a los acontecimientos y a la marcha de la sociedad y esto hay que explicarlo. Como ciencia ha comenzado a tener importancia –y eso ha sido su ventaja y, al mismo tiempo, su inconveniente– desde el momento en que los métodos modernos de trabajo, de construcción por ejemplo, han supuesto la pérdida de grandes cantidades de depósitos arqueológicos y eso obliga a documentarlos. La técnica de excavación y prospección consigue arrojar un volumen de datos muy superior al que era conocido antes pero, al mismo tiempo, este tecnicismo, debería ir en paralelo al desarrollo científico. Cuando fui en el año 1971 a mi primera excavación, que era de prehistoria, aparecían también vestigios de épocas romana y medieval. Los restos se seleccionaban y se buscaban fundamentalmente los de una etapa concreta, la del bronce, y el resto no se registraba. Sin embargo, con el desarrollo de la técnica de la excavación gracias al método Harris, por medio de las leyes estratigráficas, el volumen de datos es infinitamente superior al que había antes. Su gestión dificulta el trabajo arqueológico y hace que se tecnifique mucho y, a veces, la tecnificación impide que se desarrolle un cuerpo teórico suficientemente grande.

– Esta técnica necesaria para generar mayor conocimiento ¿es uniforme?, es decir ¿hay arqueólogos puramente técnicos y otros que se dedican a interpretar los datos que se obtienen e insertarlos en un debate histórico? ¿Es real esta división?

– La división existe, porque el conocimiento social de la Arqueología determina que abunden los problemas y que se cree tal división. Y esto se explica porque una gran parte de la Arqueología que se hace no está programada, se realiza para evitar destrucciones de los depósitos arqueológicos o para documentarlos antes de destruirlos. Por tanto, también parte de lo que se financia es ese trabajo. No se apoya la investigación. Así, no les es posible investigar a aquellos que tienen que realizar un trabajo arqueológico para documentar los depósitos que van a desaparecer. Es más, hay una cuestión clave: la Arqueología es un trabajo de equipo, como decía Richard Hodges, y eso, para un científico que está habituado al conocimiento de las sociedades humanas, es bastante complejo y problemático porque no es una ciencia experimental pero tampoco es una ciencia humana. Si no hay un equipo consolidado, no se puede excavar. Eso significa medios económicos, inversión, fondos para consolidar equipos y grupos y esto está en contradicción por la prisa que hay por documentar los depósitos arqueológicos destruidos. El proceso intelectual que se debe llevar a cabo en cada excavación requiere que el trabajo técnico sea muy bueno pero al mismo tiempo que las hipótesis de trabajo histórico, la investigación histórica y la discusión histórica, sean también muy buenas, si no es imposible. No se puede diferenciar la técnica por un lado y la elaboración científica por otro.

– ¿Cómo se desarrolla la formación de un equipo arqueológico?

– En la formación de un equipo arqueológico se debe partir de unas líneas fundamentales de análisis histórico, teniendo en cuenta que la historia que se hace no es una historia de las ideas, ni una historia de las instituciones, sino una historia de los procesos de trabajo, de las relaciones del hombre con el medio físico. Esa es una de las realidades de la Arqueología, como en su día puso de manifiesto Chris Wickham.



Es necesario que todo el mundo posea una formación básica, en Historia y en Arqueología, y a partir de ahí debe producirse una especialización progresiva, una especialización en etapas históricas y en técnicas de trabajo. Es decir, debe existir un arqueólogo medievalista y, al mismo tiempo, ese arqueólogo medievalista debe ser o experto en técnicas constructivas o experto en materiales cerámicos o experto en procesos de ocupación del espacio. Pero la cuestión está en algo que queda recogido en una opinión de Faustino Cordón, eminente biólogo español: la tecnificación no es problema, el problema es que la tecnificación no esté inserta en una discusión científica de más amplio alcance, en una discusión teórica en donde se planteen problemas y se intente resolverlos. Un buen técnico en el estudio de la cerámica, si lo hace bien, puede producir un conocimiento histórico de la misma densidad que cualquier otro técnico o que cualquier otro historiador.

– Una formación básica en Historia y en Arqueología, una fuerte tecnificación, un sólido trabajo en equipo y una especialización por etapas históricas, ¿es necesaria esta división?

– Ése es un debate que aún no se ha resuelto. Yo pienso que sí, que es necesario. Estoy absolutamente convencido de que es rico el trabajo arqueológico si se hace con una dimensión de etapas históricas, pero no por el capricho de establecer divisiones, sino por una realidad y es que cada sociedad tiene un componente distinto. Eso no quiere decir que el arqueólogo se limite solamente a su época, tiene que acudir a examinar toda la realidad arqueológica que le rodea. Ahora bien, como la Arqueología es un trabajo de equipo, en el momento en que haya periodos históricos distintos que aparezcan en su excavación, debe acudir a otros especialistas. Si el arqueólogo se limita a excavar y a contemplar la realidad desde una perspectiva de largo alcance, al final, se perderán muchísimos matices y muchísimas posibilidades. Eso no significa que el arqueólogo esté sometido al dictado del tiempo histórico que le marca el documento escrito, porque hay muchos arqueólogos que consideran que es importante decir “este yacimiento es aquel que aparece en tal fuente”, y yo no creo que esa sea la cuestión, sino algo muy distinto. Hay una cosa que es muy importante para el desarrollo de la Arqueología y es esa precisamente, el avance del conocimiento y de la valoración de las sociedades desde una perspectiva distinta a la que teníamos hace 50 años que hace que los restos que hay que conservar sean cada vez mayores.

– Pero esto plantea al mismo tiempo otra cuestión: ¿qué hacemos con los restos?, porque en unos casos se destruyen con demasiada generosidad y en otros parece

.../...

.../...

que se desee contar obligatoriamente con yacimientos propios para dar entidad patrimonial y cultural a determinados lugares o municipios.

— La realidad es que la mayor parte de los restos van a desaparecer y eso es una ley de la sociedad en la que vivimos. Soy partidario de que los restos se conserven en la medida de lo posible y, desde luego, la mayor parte de los restos se musealicen, sean visitables, sean inteligibles para la gente. En el caso de un yacimiento no tiene problema porque se convierte en un parque arqueológico. En el caso de la ciudad, eso tiene la virtud de documentar algo que hoy en día la gente no entiende y es que somos herederos de un pasado, que nuestra época no surge espontáneamente, sino que surge de procesos anteriores y de la manera de contemplar la realidad, la economía, las creencias, la organización de la sociedad y todo lo demás. Es un proceso que ha tenido lugar a lo largo de milenios. En consecuencia, no me parece conveniente elegir la musealización de las cosas solamente en virtud de la mayor o menor categoría estética de las mismas. En realidad las categorías estéticas son algo que pueden cambiar y de hecho cambian. Hay que hacerlo de acuerdo con las necesidades que existen de poder documentar realidades espaciales materiales que han tenido lugar a lo largo del tiempo y en una ciudad eso puede ser un ejemplo dignísimo, porque podemos estar pisando restos del pasado y saber que somos herederos de ese pasado que no tiene por qué ser mejor ni peor que el nuestro, esa idea de que nuestra realidad actual es mejor que las realidades anteriores no es verdad. Hay procesos que no son exactamente iguales que los nuestros, pero tienen una importancia extraordinaria para comprender nuestra sociedad actual.

— Sí, efectivamente, por un lado encontramos un trabajo arqueológico, en equipo, con un fuerte componente técnico y basado en una sólida formación. Pero cuando un arqueólogo excava, lo que recoge son restos materiales. Elevar esos restos, en un proceso de pensamiento, hasta que formen parte de un debate sobre un momento social determinado, es una fase del conocimiento que resulta muy atractiva desde fuera ¿Cómo se produce ese proceso?

— Cuando tú descubres un resto, comienzas a ver todas las posibilidades que hay en él pero sólo puedes ver parte de las estructuras, por lo tanto necesitas utilizar las analogías y el paralelismo y cuando estás seguro de que responde a una determinada estructura original, yo, personalmente, hago dos cosas: primero lo ubico en una área más extensa y, segundo, le doy una dimensión propia mente histórica. Es un momento complicado en una excavación porque a la vez tienes que tomar decisiones definitivas en un breve lapso de tiempo. Se requiere concentración y capacidad de decisión. Todo ello se produce antes de que el resultado de nuestro trabajo se materialice en la “memoria” y en las publicaciones que puedan surgir.

— ¿Es obligatorio siempre dar una explicación histórica de las estructuras materiales mediante este proceso de abstracción que lleve a formular una hipótesis concreta sobre el conocimiento al que se quiere llegar?

— Sí, el proceso de abstracción primero es una abstracción espacial y eso es realmente difícil. Significa, en primer lugar, conocer muy bien la realidad en la que uno se mueve, tanto la actual como la histórica, si no es

imposible. Es decir, el trabajo arqueológico consiste en buscar los restos del pasado en una realidad actual y eso es algo que requiere un proceso de formación muy largo en el tiempo, porque después necesitas llegar a desarrollar una capacidad de abstracción y al mismo tiempo de síntesis, cuando te encuentras delante de las estructuras materiales que tienes que analizar rápidamente. Ese proceso de abstracción que es espacial, como he dicho, también es de tipo social e histórico, porque hay que conocer la esencia de cada sociedad para poder saber indicar qué es lo que está ocurriendo en un momento determinado.

El gran problema de la Arqueología es que ofrece datos muy concretos en un espacio también muy concreto y eso revela que tiene una dimensión antropológica que no tienen otras ramas de la historia, no está marcada por los mismos ritmos temporales que marca el documento escrito. Por eso, hay que tener una capacidad de síntesis de los procesos históricos y al mismo tiempo un cierto conocimiento de las formaciones sociales en las que se mueven estos procesos, incluso, si me apuras, hay que tener una capacidad de análisis de las realidades antropológicas. La Arqueología parte de un microespacio pero hay que insertarlo en realidades muy diversas espacialmente hablando. Si se hace un sondeo, no importan las dimensiones, no solamente tienes que saber lo que ocurre en ese sondeo, sino saber exportarlo a una realidad espacial más grande y saber abstraer lo que el conocimiento histórico te puede suministrar. Eso no es fácil, ya hemos hablado de que se requiere un proceso de formación muy denso y, desde luego, un conocimiento, como ya decía antes, de la realidad actual y del trabajo arqueológico. Si no, es imposible que ante una excavación seamos capaces de provocar un proceso de pensamiento que genere conocimiento.

— Y una vez que nos iniciamos en estos planteamientos sobre las posibilidades epistemológicas de la Arqueología, podríamos hablar del debate histórico. ¿Qué explica o qué ayuda a explicar la arqueología en la sociedad andalusí?

— Nosotros, los que nos dedicamos a estudiar las sociedades islámicas, tenemos un problema, ya que, por ejemplo, en la zona de Granada, la Edad Media cristiana es prácticamente inexistente. La islámica es una formación social que no se basa en el feudalismo sino que podemos definirla como tributaria mercantil, ésta es su peculiaridad y su diferencia. Nuestro debate, por tanto, es muy difícil de contrastar con los grandes debates europeos y también con los dedicados al mundo de la Arqueología islámica de Oriente, porque la mayor parte de ellos son generados por orientalistas o historiadores del Arte. Intentar explicar la sociedad andalusí desde la perspectiva de la Arqueología es una tarea compleja en la que jugamos con desventaja, porque este mundo es considerado como algo exógeno a la sociedad española y, por tanto, siempre está cuestionada. Lo que explica es lo que debe explicar toda la Arqueología: cómo son los procesos de trabajo, la organización de esa sociedad y de su territorio. Uno de los grandes avances que se han promovido dentro del debate histórico ha sido precisamente el de la organización territorial como base para la explicación de la sociedad.

— Eso sería en general, pero ¿podría la Arqueología explicar también determinados hechos, determinadas situaciones concretas que no se puedan verificar en las fuentes escritas?

— Sí, desde luego. Las fuentes árabes escritas son fuentes cronísticas y la mayor parte de ellas no refieren los actos habituales que se recogen en las fuentes escritas documentales cristianas porque las sociedades feudales, a partir del siglo XIII, con el desarrollo de las cancillerías y del notariado, hacen que todos los actos privados se conviertan en actos públicos y eso determina que haya un control de la sociedad más férreo y, por tanto, una explicación de la sociedad también mucho más fuerte. Pero



aquí esto no existe. Y no sabemos si no existe porque realmente no existieron las fuentes o porque existieron y desaparecieron o las hicieron desaparecer. Puede que en sociedades de este tipo la palabra sea un motivo suficiente para que un acto se selle y no es necesario que aparezca documentado. Ésta es una cuestión que habrán de investigar los historiadores de las fuentes escritas, no nosotros. Lo que hemos podido comprobar, al menos desde mi experiencia personal desde que empecé hasta ahora, es que detrás de la realidad que tenemos señalada por las fuentes escritas subyace un mundo que realmente era desconocido. Desde cómo se organizaban los hábitats rurales y las ciudades, a cuál era la relación entre unas y otras, cómo el poder penetraba en esas estructuras, cómo esas estructuras se defendían frente al poder, cómo estaban jerarquizadas etc. La Arqueología ha provocado un avance sustancial en el conocimiento de al-Andalus y, especialmente, desde los años 80 a mediados de los 90 esa progresión ha sido considerable. Pero en los últimos tiempos ese desarrollo no se ha consolidado como debiera.

– ¿Por qué es importante la arqueología para situar al-Andalus en ese debate histórico que es mucho más amplio?

– Si no fuese por la Arqueología probablemente lo que tendríamos de al-Andalus sería una imagen idealizada o demonizada. Lo que le da es una dimensión real y, también, una idea de la forma de organizar el espacio, de utilizar los recursos naturales, que para nosotros puede parecer que no tiene ninguna importancia, pero la tiene y mucha. Porque, realmente, somos herederos de esa manera de organizar la explotación de los recursos naturales, sobre lo que habría que reflexionar. Por ejemplo, hoy en día la agricultura, en un porcentaje elevadísimo, es una agricultura de regadío y eso es una herencia del pasado de al-Andalus. Si no fuera por el trabajo arqueológico que ha puesto de manifiesto la relación de las sociedades andalusíes con el medio físico, no se hubiera conocido esa posibilidad que tiene el agua para estructurar paisajes y para estructurar grupos sociales. Da una explicación más allá de esa dicotomía que es tan corriente en nuestra sociedad de que al-Andalus es una sociedad maravillosa pero, al mismo tiempo, una sociedad ajena a nosotros, capaz de producir obras magníficas de arte, pero que no tiene nada que ver con la modernidad que ha creado el mundo del capitalismo en su momento de eclosión y de surgimiento.

– ¿En qué punto está ahora mismo este debate histórico de al-Andalus?

– Casi en un punto muerto porque, aunque parezca mentira, se ha excavado poquísimo, se han hecho análisis arqueológicos muy, muy superficiales. Una de las cuestiones principales que hay, y que no se ha documentado todavía a fondo, es cómo surge al-Andalus, cómo de una sociedad tardorromana se llega a imponer un nuevo tipo de sociedad en occidente. Y para eso sería necesario tener en cuenta tres elementos que no hemos considerado hasta ahora. En primer lugar, la cultura material, fundamentalmente la cerámica. En segundo lugar, la organización del espacio a niveles macroespaciales, es decir, cómo se utilizan los recursos para organizar el poblamiento y, en tercer lugar, cómo son los modelos de ocupación domésticos del espacio, esto es, si estamos hablando de sociedades de familias extensas, de familias reducidas, etc. Eso no se ha tenido en cuenta y, por tanto, es muy difícil hacer precisiones sin realizar excavaciones y trabajos arqueológicos mucho más densos.

De todas maneras, yo, que he asistido al nacimiento de la Arqueología medieval en España, puedo decir que el progreso ha sido increíble. Hace 20 años el conocimiento sobre al-Andalus era escaso en comparación con el de hoy en día y eso se debe fundamentalmente a la Arqueología. Pero ésta debería de dar un nuevo salto cualitativo y hacer análisis mucho más agudos, más serios, más completos y más complejos al mismo tiempo. Un

ejemplo puede ser el de la cerámica: antiguamente bastaba con saber que una cerámica era árabe, islámica o andalusí de tal o cual periodo. Actualmente han de estudiarse los conjuntos cerámicos en su complejidad, es decir, no vale decir esta forma es igual a

otra que ha aparecido en otro yacimiento, eso se supone que ya está superado, hay que saber qué tipo de ajuares había, cuál es la cualidad de los mismos, cómo esos ajuares son comparables con ajuares rurales o ajuares urbanos según sea el yacimiento, qué tipo de comercio se hacía para conseguirlos, qué capacidad de penetración tenía el comercio para producir determinadas cerámicas y no otras... Es una de las labores que se deben realizar.

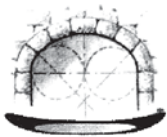
– En relación con tu experiencia personal, ¿cómo ha ido progresando la Arqueología?

– Al principio empecé con un grupo de alumnos de los cuales no queda ninguno ya, unos porque se han quedado en el camino, otros porque han abandonado, otros porque incluso desgraciadamente han fallecido. En su inicio, nos planteamos la necesidad de reconocer lo que había de diferente entre la sociedad de al-Andalus y la sociedad feudal. Todo gracias al trabajo que había realizado previamente Pierre Guichard, de ahí que de la identificación de las diferencias entre una sociedad y otra, hemos pasado a la complejidad que hoy en día tenemos donde, históricamente y a niveles arqueológicos, conocemos muy bien cómo funciona el mundo nazarí, por ejemplo. Éste ha sido nuestro campo de especialización. Pero en los últimos tiempos, nos dedicamos más a la investigación de la sociedad altomedieval. Probablemente, porque sea una necesidad que no se ha cubierto, por lo menos en el dominio en el que yo trabajo, en el territorio de Granada y sus alrededores, y era necesario acometerlo.

Desde esa perspectiva, la excavación de Medina Elvira me parece fundamental. Esta excavación ha venido más bien impuesta por la realidad de un yacimiento que iba desapareciendo poco a poco y por un salto cualitativo necesario que hemos tenido que dar. Me parece que podemos hacer algo que hasta ahora no habíamos hecho, que es insertar el debate de al-Andalus en el debate histórico general que hay en Europa a través de la Arqueología. Porque el reino nazarí quedaba aislado, no se le daba la dimensión que tenían otros procesos históricos, del reino nazarí no surge el capitalismo, por ejemplo. Sin embargo, este debate del surgimiento del mundo islámico, de al-Andalus, sí enlaza directamente con la destrucción o la crisis de la sociedad anterior que es tardorromana. En ese sentido, lo único que va a aparecer ahora es una diferencia entre el surgimiento del feudalismo, que tiene lugar en Occidente, y el desarrollo de la sociedad andalusí, que sucede aquí. De todas formas, pretendo conseguir un proyecto de trabajo en donde se puedan ver los tres momentos de largo alcance: la destrucción de la sociedad tardoantigua, el surgimiento de la sociedad andalusí y el reemplazo de esta sociedad por la feudal.

Quiero añadir, por último, que este trabajo no hubiera sido posible sin la colaboración y el empeño y de muchísima gente. La verdad es que yo he consumido muchos esfuerzos, pero me siento muy orgulloso de que se hable de mi equipo, porque hay que dar paso a nuevos arqueólogos para que continúen el trabajo y lo rectifiquen, lo amplíen y lo desarrollen. ■





Susana Gómez Lopera

p
atrimonio

Ardua es la tarea de quienes han de interpretar las palabras y la sensibilidad de otros y volcarlas en un lenguaje diferente, haciéndolas comprensibles, evocando similares recuerdos y provocando parecidas reacciones. El problema se complica cuando esas palabras se plasmaron en otro tiempo, fueron fruto de acontecimientos históricos lejanos, están escritas en grafías difíciles de interpretar o, a simple vista, no son más que un motivo ornamental que florece entre una jungla de figuras geométricas y vegetales, perfectamente integrado en el conjunto decorativo.

La memoria de los muros

graves, y algunas grotescas que convendría subsanar lo más pronto posible". La cal que tanto odiaba Henri Regnault⁵ se utilizaba para embadurnar paños cuya epigrafía, luego, resultaba ilegible. Durante siglos, además, "aficionados a las antigüedades árabes", como los llamaba Rafael Contreras, sometieron al monumento a un continuo y desaforado expolio.

No desaparecieron únicamente las inscripciones auténticas o partes de ellas, sino también las copias, transcripciones y traducciones que tiempo después se hicieron. Ignoramos si hubo manuscritos árabes recopilando



La inaccesible inscripción tallada en madera



Epigrafía de la Alhambra. Las fuentes

El deseo de saber qué significaban los enigmáticos trazos que decoraban las paredes alhambrenas no surgió hasta el siglo XVI. Quiso el Cabildo granadino en 1556 que sus intérpretes recopilaran y tradujesen toda la epigrafía árabe de la Alhambra y de la capital. Lo vertieron en un manuscrito cuya desaparición del Archivo Municipal supuso una pérdida irreparable. Pocos años después al morisco Alonso del Castillo le fue encomendada la tarea de copiar y traducir las principales inscripciones del monumento, obra que finalizó hacia 1564¹. Este médico granadino hubo de ser nombrado años más tarde traductor oficial de Felipe II y, aunque su labor fue alabada por algunos, porque en ellas se basaron las recopilaciones posteriores, fue censurado por la libertad de sus versos y por no haber recogido todas las inscripciones.

Desde la publicación de las primeras traducciones no cesó el interés por éstas. Unos las han realizado con más acierto que otros. De hecho, a lo largo de los siglos las interpretaciones del lenguaje de los muros presentaron diferencias muy notables. Unas veces la imprecisión respondía al desconocimiento de la lengua árabe, otras se mezclaba con la fantasía o la mentira consciente del autor. El denostado padre Echeverría que había publicado en 1764 sus *Paseos*², plagados de traducciones epigráficas, fue enjuiciado en 1781 por incurrir en falsedad durante las excavaciones de la Alcazaba. La condena de ocho años de reclusión en el Convento de San Francisco en Alcalá la Real le imponía "la interdicción general de escribir, en toda casta de asuntos"³. Esta sentencia, unida a ciertos errores detectados en su libro, le valió pródigos ataques a su labor.

Atroz enemigo de las inscripciones fue el tiempo, pues con él se perdieron o deterioraron por innumerables causas: mutilaciones, modificaciones o pésimas restauraciones. No sin razón, Gaspar Remiro⁴ lamenta y se avergüenza de la "ligereza" en las restauraciones "pifias

inscripciones que se perdieron en la quema de varios miles de códices árabes que en 1499 ordenó el Cardenal Ximénez de Cisneros se perpetrara en la Plaza Bibarrambla. Ciertos autores tratan de buscar alguna justificación en este acto, por ejemplo Simonet⁶ afirma que "sólo se destruyeron los alcoranes y otros libros musulmicos conservados por los moros y moriscos de Granada".

A este nada alentador panorama de ausencia de documentos, hay que añadir las invectivas de unos autores contra otros, tachándolos de cometer equivocaciones e incluso absurdos y de no utilizar los textos íntegros. Otros sencillamente eran acusados de literalidad. Muchos estudiosos se limitaron a corregir los errores en que consideraban habían incurrido aquellos a quienes detractaban⁷, jactándose incluso de ello, mientras que hubo quien prestó mayor interés a los detalles decorativos que a las inscripciones. Tal fue el caso de los minuciosos arquitectos Jules Goury y Owen Jones⁸ en su libro de 1835 o las litografías de Girault de Prangey⁹, los grabados del arquitecto James Cavanah Murphy¹⁰ (1813) o de Alexandre Laborde¹¹, o los dibujos de la obra de John F. Lewis¹². El pintor francés Henri Regnault confiesa no saber árabe, pero, fascinado por las inscripciones, las reproduce y desconfía de las traducciones de arabistas como Lafuente. No obstante, la mayoría de las publicaciones sirvieron de base a posteriores investigadores y aún hoy en día se siguen tomando como referencia por parte de aquellos que se acercan al estudio de las inscripciones de la Alhambra.

Contamos, por otra parte, con la información que nos proporciona un largo listado de viajeros románticos que comienza en 1494 con Münzer¹³. Sus imágenes y descripciones son fuente indiscutible para conocer la fisonomía y otros detalles del palacio perdidos ya, incluso aquellos relativos de modo indirecto a la epigrafía. Aunque debemos acercarnos a sus obras con cierta reserva, pues bien es sabido que el entusiasmo desbordó su imaginación, inmortalizando leyendas y exaltando personajes de tintes pintorescos.

Un poema en la oscuridad

Es lógico pensar, por tanto, que la cuestión epigráfica es más complicada de lo que creíamos. Si, según afirma Emilio García Gómez¹⁴, las inscripciones no eran inteligibles para el vulgo, qué decir de los arabistas occidentales que, con frecuencia, confunden los puntos diacríticos de la grafía árabe con “los menudos detalles del ataurique del fondo”. La principal dificultad reside en discernir entre dos meras letras del alifato (alfabeto árabe), de modo que el verbo ‘*envidiar*’ podía ser confundido con ‘*creer*’, por una ligera diferencia de trazo. A esta complicación gráfica hemos de añadir la tendencia de la lengua árabe a obviar las vocales. En un idioma con declinaciones, son precisamente éstas las que nos permiten aclarar el caso de la palabra en cuestión. Por fortuna, los puntos diacríticos de las consonantes en las inscripciones sí fueron utilizados, aunque con algunas particularidades propias del “Occidente musulmán”¹⁵. Acerquémonos al poema de Ibn Zamrak, llamado por M.^a Jesús Rubiera Mata¹⁶ “el poeta de la Alhambra por antonomasia”, que está tallado en madera en el alero de la Fachada de Comares (verso 1, hemistiquio 2.^o):

Metáforas que, sin duda, se pierden cuando hay intermediarios que hacen aún más difícil inferir el espíritu del original. La ingente cantidad de orientalistas extranjeros que escribían en su lengua hacía que las traducciones sufrieran un doble proceso de vertido al español. Traducir directamente de Richard Ford²⁰, Evariste Lévi-Provençal²¹, John Shakespear²² o Henry Swinburne²³, comporta el riesgo de errar en la traducción y perder, en el paso de una lengua a otra, las figuras poéticas de la lengua originaria. La mayoría de las ediciones de obras occidentales que contienen inscripciones de la Alhambra, no han incluido el texto en árabe, de modo que aumentan las dificultades para desentrañar cuál es la versión tomada por el autor y, por ende, si su traducción se aleja del original o por el contrario es fiel a éste.

El caso de los pronombres en las traducciones es muy curioso. El pronombre masculino de tercera persona en el *arrocabe* del mismo alero puede referirse al sultán (verso 3, 1.^{er} hemistiquio):

“Y yo espero su aparición [para darle entrada]” (Cabanelas y Fdez.-Puertas)

“Yo contemplo su aspecto...” (Lafuente²⁴)

Todos convienen en que el referido pronombre alude al soberano, sin reparar en que éste podría sugerir la



“... el Occidente cree que en mí está el Oriente” (Cabanelas y Fernández-Puertas)

“... envidia al Occidente en mí el Oriente” (García Gómez).

Para estos reputados arabistas no sólo el verbo difiere, sino también el sujeto de la frase. Por su parte, el médico e historiador Fidel Fernández Martínez¹⁷, que no menciona sus fuentes, escribió en 1933 una frase un tanto más elaborada e interpretativa: “creen las regiones occidentales que en mí se encuentran todos los esplendores del Oriente”. Saber cuál es el sujeto de la frase es una cuestión de métrica, pues en caso de duda dependerá de la rima la función sintáctica que desempeñe cada vocablo en la frase.

Y es que la métrica puede contribuir a esclarecer cuestiones irresolutas o de difícil interpretación. Aunque rara vez ocurre, los traductores han de conocer el árabe y su gramática a la perfección, del mismo modo que la forma de medir los versos de su poesía. Esto se debe a que los textos epigráficos no siempre fueron coránicos o de carácter religioso, sino que los poetas ostentaban cargos políticos. Su vasallaje al sultán, a sus gestas y a su familia les llevaba a componer hermosas poesías para ganarse sus favores.

La comprensión del trazo caligráfico por sí misma o consecuencia de poco ortodoxas restauraciones, incluso debido a su natural estado de conservación, no es, sin embargo, el único quebradero de cabeza de los traductores, ya que las figuras retóricas y poéticas del árabe y su contenido simbólico, en lugar de arrojar luz sobre los textos, los vuelven bellamente extraños. A pesar de la fehaciente convicción de Von Schachk¹⁸ (1865) para quien en la “poesía árabe-hispana se encuentran muchas que manifiestan sentimientos extraordinariamente parecidos a los nuestros”, alejándola de la estética árabe de la “antigua Arabia”; Hoenerbach¹⁹ cree, no obstante, que “el árabe andaluz es primero árabe que andaluz”. La estética de las poesías árabe y española es, pues, muy diferente, aunque existan en ambas elementos metafóricos comunes.

‘*victoria*’ que aparece en el verso que le precede y que en árabe es de género masculino, por lo que si aceptásemos que el pronombre se refiere a ella, el significado del primer hemistiquio de este verso sería entonces muy distinto; ya no se estaría contemplando el aspecto del sultán o esperando con ansiedad su llegada, sino la de su triunfo. García Gómez no sólo traduce el verso completo como sigue: “Siempre estoy esperando ver el rostro / del rey, alba que muestra el horizonte”, sino que rechaza que el sufijo pronominal pueda referirse a la ‘*victoria*’. Mientras que Almagro o Lafuente con versos muy similares tratan de esquivar el enojoso pronombre, pues, por algún extraño motivo, cambian el orden de los versos, el segundo es el tercero y viceversa, pero acaban traduciéndolo y rela-

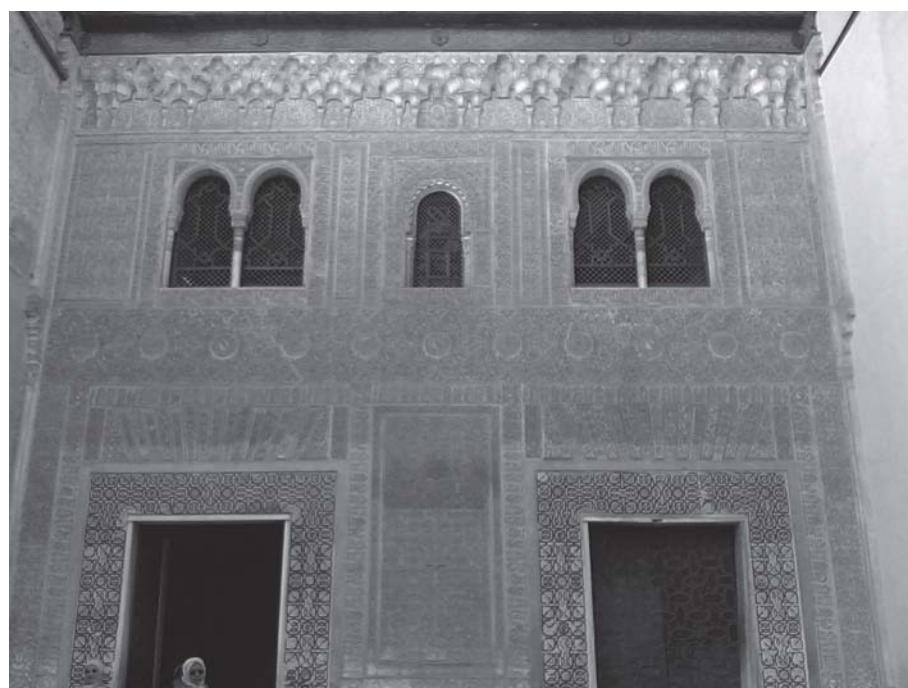
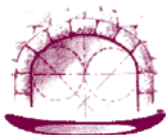


Imagen general de la Fachada de Comares.

.../...



.../...

cionándolo con el soberano. Puerta Vilchez²⁵ encuentra una explicación al segundo hemistiquio aludiendo a la afición de los poetas árabes por las metáforas lumínicas y a comparar el rostro del sultán con el amanecer, tanto que su aspecto es “...semejante a la luz de la aurora en el horizonte” (Lafuente).

Al hilo del ‘triumfo’ del rey nazarí mencionado en el segundo verso, no parece haber consenso entre los investigadores sobre la encomienda del sultán Al-Ganî bi-llâh: “abrir la puerta...” (Lafuente); “que custodiase la puerta con la espada levantada” (Almagro²⁶); “que abra el camino a la victoria que marcha hacia la victoria” (Nykl²⁷); “franquear la entrada a la victoria que ya se anuncia” (Cabanelas y Fdez.-Puertas); “paso dé a la victoria apenas llame” (García Gómez). Averiguar las verdaderas intenciones del soberano, se vuelve hartó complicado. Lo más sorprendente resulta, sin embargo, el caso de Almagro que 20 años después de que Lafuente no hubiese sido capaz de completar el verso en árabe y dar una traducción del último hemistiquio de este segundo verso, hizo una extraña lectura del original, creyendo que así decía: “con la espada levantada”, sintagma que poco tiene que ver con el resto de versiones de los arabistas.

Literalidad y literatura

La variedad de traducciones despista tanto como el hecho de que no se mencionen las fuentes de donde éstas se sacaron, siendo interpretadas y modificadas a gusto del autor. Es curioso el ejemplo de Macario Golferichs²⁸ que, tomando, aunque sin referirlo, su traducción de la que hace Almagro, cambia algunos versos, alterando su significación. A Golferichs le debió parecer más apropiado utilizar ‘naciones’ en lugar de ‘regiones’ que fue la palabra usada por Almagro. No imagino en él ninguna intención de tinte nacionalista, más allá de una función estética. Lafuente, por su parte, había escrito ‘comarcas’, que fueron tornadas en ‘monarcas’ en un cómico desliz por parte de los hermanos Oliver Hurtado²⁹. Almagro tradujo ‘aspecto’ refiriéndose al del soberano, mientras que Golferichs prefirió decir ‘respeto’, en lo que se asemeja más a una errata del copista que a una nueva interpretación. En la versión de Rogelio Pérez Olivares que copia también de Almagro, escribe el cuarto y último verso de este corto poema: “Haga Dios buena esta obra para él, así como le dotó de hermosa ‘fortuna’ y carácter”. ‘Fortuna’ poco tenía que ver con ‘forma’ como había traducido Almagro.

Cualquier guía histórico-artística o estudio de la Alhambra está salpicado de una traducción de las inscripciones tomada de las más destacadas obras sobre epigrafía. Nos sorprende la libertad de interpretación de que hacen gala ciertos autores, osando trocar determinados vocablos o alterar casi el texto completo sin razón aparente y sin una argumentación clara. Una de las excelencias del arte de la traducción reside en el hecho de que, aun partiendo de idéntica versión, en este caso la árabe, el significado de los versos no sea trasladado al segundo idioma de igual forma. Interesa, sobre todo, develar las distintas maneras de interpretación de cada erudito y su razonamiento. Son, muy probablemente, su intuición y sentido de la estética, o su ideología, las que harán diferentes los versos, aun cuando la significación resultase ser la misma. ¿Qué les lleva si no a decir ‘diadema’ en lugar de ‘corona’?

Verso 1, 1^{er} hemistiquio: “Mi posición es cual la de una diadema” (Lafuente). “Soy corona en la frente de mi puerta” (García Gómez).

¿O ‘Dios’ en lugar de ‘Alá’?

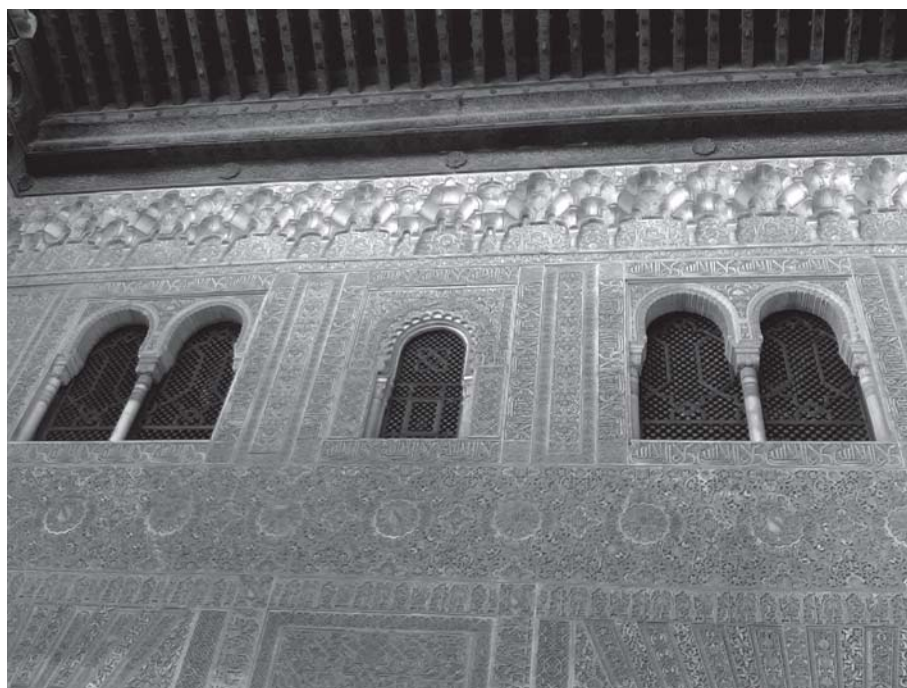
Verso 4, 1^{er} hemistiquio: “¡A sus obras Allah haga tan hermosas” (Tomás Navarro³⁰). “¡Embellézcale Dios sus obras” (Cabanelas y Fdez.-Puertas).

El traductor no debería ser un simple intérprete de las palabras, sino del tiempo en el que se escribieron. Éste se debe a quienes confían en él para transmitirles con sinceridad exhaustiva el sentido del lenguaje y las emociones de sus autores. De ahí, mi profunda inclinación por las traducciones literarias, más allá de la literalidad que la mayoría de las veces hace ininteligibles los versos. Un ejemplo de traducción extremadamente literal se halla en la interpretación que hace Nykl del primer verso: “Mi posición es la de una corona [del reino] y mi puerta es una bifurcación de caminos”. Frente a esto García Gómez³¹ prefiere utilizar la “acepción especial” de ‘bifurcación’ como ‘frente’: “Soy corona en la frente de mi puerta”. El tema de la ‘corona’ y la ‘frente’ es recurrente en el mundo poético árabe; el mismo autor de este poema, Ibn Zamrak, nos deleita con dos versos pertenecientes a sendas composiciones dedicadas a Granada: “La Sabica es una corona sobre la frente de Granada”; “Granada es una desposada cuya corona...”. La distinta forma de traducir el vocablo de la discordia llevó a una disputa científica a García Gómez y a Cabanelas, quien creía que la encrucijada estaba en la elección que el visitante debía adoptar al encontrarse frente a las dos puertas de la fachada: “Mi posición es la de una corona y mi puerta una bifurcación”.

¿Historia o traducción?

Una nueva problemática se suma a todo lo anterior, cuando es la historia la que condiciona la labor del traductor. Los acontecimientos, conocidos merced a los cronistas de la época, asistieron a los traductores en sus tareas. La propia inscripción de la Fachada de Comares nos da la “clave de la cronología”³², pues gracias a ella se sabe que fue mandada construir por el sultán Muhammad V o que ésta fue colocada ahí en tiempos de ese monarca. Al parecer el sobrenombre de Abd Al-Gani Billah (que significa el enriquecido por (la gracia de) Dios) lo recibió tras una serie de conquistas, y fue erigida en 1370 en conmemoración por la toma de Algeciras un año antes. La traducción de los versos le lleva a considerar a Fernández-Puertas que una de sus funciones era diferenciar dos áreas del palacio nazarí, la oficial y la administrativa. Y esta interpretación es, sin duda, fruto de la traducción del primer verso como: “...bifurcación...”. Sin embargo, quien para interpretar la función de la fachada se apoyase en otra versión cualquiera como la de Lafuente: “Mi puerta es un lugar culminante”, tendría que descartar esta teoría del historiador.

Para Oleg Grabar³³ (1978) “esta fachada resulta curiosamente fuera de lugar, demasiado grande y demasia-



Los versos de Ibn Zamrak en el friso de la Fachada de Comares.

do elaborada para ser un simple paso”. De ello se desprende que podría estar ubicada en otro lugar, de forma que cumpliera su verdadera función visual, incluso García Gómez cree que no era éste su emplazamiento originario, sino que fue trasladada. La controversia dialéctica surgió en torno a la verdadera ubicación de la fachada sería otro capítulo que habría que tratar detenidamente. Tan importante es la epigrafía que no sólo historiadores sino reputados arquitectos como Antonio Orihuela³⁴ se han basado en ella para construir sus teorías.

Son pocos los que se fijan en esta recóndita inscripción, protegida por el alero y camuflada entre la talla de la madera. Ni siquiera Alonso del Castillo, el Padre Echeverría, Simón de Argote, Owen Jones, Rafael Contreras³⁵ o Richard Ford reparan en ella. La razón, tal vez, habría que buscarla en su complicado acceso y en el hecho de que una inscripción en madera, como la que nos ocupa, es menos abundante que las labradas en otros materiales como el estuco o el mármol. Incluso los más completos estudios sobre epigrafía la obvian.

Una traducción más

A pesar de las dificultades y disputas que a lo largo de los siglos fueron inherentes a la traducción de los versos de la fachada de Comares, nadie como el eminente Emilio García Gómez supo plasmar la hermosura del poema en unos versos endecasílabos dobles. Parecería una osadía aventurarse a dar una versión nueva, la mía propia. Sin embargo, aun no siendo posible explicar en pocas líneas los argumentos técnicos y estéticos que me llevan a considerar esta traducción más cercana a la original que el resto, quizás ésta no sea del todo un dislate. Sé que cuento con la inestimable labor de los que me precedieron. Haciendo uso de la libertad estética del traductor, pero siempre en los límites de la fidelidad al texto original, mi versión de los cuatro versos quedaría de esta guisa:

- 1 Coronando este lugar me encuentro,
en una encrucijada de caminos.
Las raíces de Occidente en Oriente se hallan.
- 2 Al-Gani Billah me exhorta a que
la algarazara comience, pues vencedor seré.
- 3 Aguardo a que la victoria asome,
ya se acerca cual aurora en el horizonte.
- 4 Dios le otorgue el triunfo,
tan pleno de hermosura y gentileza
como creado fue.

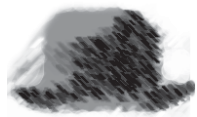
La balanza de la epigrafía está claramente descompensada en beneficio de la recopilación y no de la investigación. Desde que García Gómez afirmara en 1975 que aún quedaba “mucho por hacer”, no se ha avanzado demasiado. Éste mismo a mediados de los 80 seguía insistiendo en los “muchos enigmas” de las inscripciones de la Alhambra. Los versos propuestos son sólo cuatro de los innumerables que forman parte de los palacios nazaries y de su historia.

Todos aquellos que con su esfuerzo y dedicación se acercaron a los muros de la Alhambra para desentrañar sus misterios, aun conscientes de sus errores u omisiones, merecen nuestro homenaje. Gracias a ellos conservamos la memoria de los muros... Según Salmerón Escobar³⁶ “las inscripciones que se integran en la arquitectura (...) hicieron de la Alhambra un monumento en el que se podía leer y recordar”. Pero ¿y si no somos capaces de interpretar lo escrito? ¿A qué recordar? ¿Cómo disfrutar de aquello que con tanta pasión fue escrito por quienes habitaron en la Alhambra? La epigrafía, aunque misteriosa y enigmática, llena de vida las ingravidas piedras. Sus moldeados trazos nos recuerdan que hubo un tiempo en que abrigaron vidas humanas, intrigas, historias individuales, quedando así impreso el indeleble recuerdo de la filología, la arqueología, la historia, el arte. ■

Notas

- 1 Darío Cabanelas Rodríguez, *El morisco granadino Alonso del Castillo*. Granada: P. de la Alhambra, 1965.
- 2 Juan Velázquez de Echeverría, *Paseos por Granada y sus contornos*. Granada: Universidad de Granada, 1993 (2 vols.). La Colección *Archivum* de la Editorial Universidad de Granada brinda la oportunidad de leer a muchos de los especialistas aquí nombrados, gracias a la edición de facsímiles, precedidas de valiosos e interesantes estudios preliminares.
- 3 *Razón del juicio seguido en la ciudad de Granada ante los ilustrísimos señores Don Manuel Doz, presidente de su Real Chancillería, Don Pedro Antonio Barroeta y Angel, arzobispo que fue de esta diócesis y Don Antonio Jorge Galban, actual sucesor en la mitra, todos del Consejo de su Magestad, contra varios falsificadores de escrituras públicas, monumentos sagrados y profanos, caracteres, tradiciones, reliquias y libros de supuesta antigüedad*. Madrid: D. Joachim Ibarra, 1781.
- 4 Mariano Gaspar Remiro, “Inscripciones de la Alhambra. Errata corrigenda”. *Revista del Centro de Estudios Históricos*. Granada: Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino, 1911 (vol. I).
- 5 María Brey Mariño, *Viaje a España del pintor Henri Regnault (1868-70): España en la vida y en la obra de un artista francés*. Valencia: Castalia, 1949.
- 6 Francisco Javier Simonet, *El cardenal Ximenes de Cisneros y los manuscritos arábigo-granadinos*. Granada: J.G. Garrido, 1885.
- 7 Como es el caso de Simón de Argote. Véase su nueva versión de la obra del Padre Echeverría (op. cit.) titulada *Nuevos paseos históricos, artísticos, económico-políticos por Granada y sus contornos*. Granada: Ediciones Albaida, 1985 (Edición facsímil de 1807), 2 vols. En ella De Argote justifica la importancia de su trabajo señalando “las falsedades y equivocaciones de que están sembradas las descripciones que han hecho de Granada algunos Autores nacionales, y muchos extranjeros que han viajado por ella”.
- 8 Owen Jones, *Planos, alzadas, secciones y detalles de la Alhambra*. Madrid: Ed. Akal, 2001.
- 9 Girault de Prangey, *Recuerdos de Granada y de la Alhambra por Girault de Prangey. Litografías ejecutadas según sus cuadros, planos y dibujos hechos sobre el terreno en 1832 y 1833*. París, 1837.
- 10 James Cavanah Murphy, *Las antigüedades árabes de España*. Granada: Procyta, 1987.
- 11 Alexandre de Laborde, *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*. Paris: [s.n.], 1812.
- 12 John Frederick Lewis, *Lewis's Sketches and drawings of Alhambra made during a residence in Granada in the years 1833-34*. London: Hodgson Boys & Graves, [1834].
- 13 Jerónimo Münzer, *Viaje por España y Portugal*. Madrid: Ediciones Polifemo, 2002.
- 14 Emilio García Gómez, *Poemas árabes de la Alhambra*. Madrid: Instituto Egipcio de Estudios Islámicos, 1985.
- 15 Darío Cabanelas y Antonio Fernández-Puertas, “Inscripciones del Patal y fachada de Comares”, *Cuadernos de la Alhambra*, 10-11 (1974-75).
- 16 M^a Jesús Rubiera Mata, *Ibn al-Yayyab, el otro poeta de la Alhambra*. Granada: P. de la Alhambra, 1994.
- 17 Fidel Fernández Martínez. *La Alhambra*. Ed. Juventud, 1941 (3ª edición).
- 18 Adolf Friedrich von Schack, *Poesía y arte de los árabes en España y Sicilia*. Sevilla: Fco. Álvarez y Ca, 1881.
- 19 Wilhem Hoenerbach, “La metáfora astral en las literaturas árabe y española”, *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos*. Vol. XVI-XVII (1967-68).
- 20 Richard Ford, *Granada: escritos con dibujos inéditos del autor (traducción y notas de Alfonso Gámir)*. Granada: P. de la Alhambra, 1955.
- 21 Evariste Lévi-Provençal, *Inscriptions arabes d'Espagne: avec quarante-quatre planches en phototypie*. Leyde: E.J. Brill; Paris: E. Larose, 1931 (2 vols.).
- 22 John Shakespeare, *The history of the mahometan empire in Spain: containing a general history of the Arabs, their institutions, conquests, arts, sciences, and manners, to the expulsion of the moors*. London: T. Cadell and W. Davis, 1816.
- 23 Henry Swinburne, *Travels through Spain in the years 1775 and 1776*. London: J. Davis, 1787 (2ª edición).
- 24 Emilio Lafuente Alcántara, *Inscripciones árabes de Granada*. Granada: Universidad de Granada: 2000 (Edición facsímil de la obra de 1859).
- 25 José Miguel Puerta Vilchez, *Los códigos de utopía de la Alhambra de Granada*. Granada: Dip. Prov. de Granada, 1990.
- 26 Antonio Almagro y Cárdenas, *Estudio sobre las inscripciones árabes de Granada con un apéndice sobre su Madraza o Universidad árabe*. Granada: Imp. de Ventura Sabatel, 1879.
- 27 A. R. Nykl, “Inscripciones árabes de la Alhambra y del Generalife”, *Al-Andalus Crónica arqueológica de la España musulmana*. Madrid, vol. IV (1936).
- 28 Macario Golferichs, *La Alhambra. Investigación y estudio histórico, arqueológico y artístico de este monumento*. Barcelona: Editorial David, 1929.
- 29 José y Manuel Oliver Hurtado, *Granada y sus monumentos árabes*. Málaga: [s.n.], 1875.
- 30 Tomás Navarro, *La cara oculta de la Alhambra*. Granada: Ediciones Virtual, 2002.
- 31 Emilio García Gómez, *Poemas árabes en los muros y fuentes de la Alhambra*. Madrid: Inst. Egipcio de Estudios Islámicos, 1985.
- 32 Antonio Fernández Puertas. *La Fachada de Comares. Situación, función y génesis*. Granada: P. de la Alhambra, 1980.
- 33 Oleg Grabar, *La Alhambra: iconografía, formas y valores*. Madrid: Alianza Editorial, 1980.
- 34 Antonio Orihuela Uzal. *Casas y palacios nazaries siglos XIII-XV*. Madrid: Lunwerk, 1996.
- 35 R. Contreras, *Étude descriptive des monuments arabes de Grenada, Séville et Cordoue, c'est-à-dire l'Alhambra, l'Alcazar et la Grande Mosquée D'Occident*. Madrid: Typographie de Ricardo Fe, 1889.
- 36 Pedro Salmerón Escobar, *La Alhambra. Estructura y paisaje*. Granada: Ayto.; Fun. Caja Granada, 2000.





José Ruanco



rtes

Jacopo Robusti, Venecia 1518 ò 1519-1594, fue el único de los grandes pintores venecianos del siglo XVI natural de la ciudad y también el único que nunca la abandonó, salvo una brevísima y ocasional salida. Del oficio de su padre, tintorero (tintore en italiano), le vendría el apodo con que pasaría a la historia del arte: el pequeño tintorero.

No existen datos fehacientes, coetáneos de Tintoretto, sobre su formación sino más bien un velo de leyenda que lo muestra enfrentado a Tiziano, el “divino” veneciano, treinta años mayor, hasta el punto de ser despedido por éste a la semana escasa de haber sido admitido como alumno. Según algunas fuentes, serían los celos del maestro ante el prometedor joven la causa de esa estancia brevísima en el taller del más afamado y genial pintor veneciano. Otras la ven en la impertinencia de aquel adolescente altivo que tenía muy claras sus aspiraciones: llegar a ser considerado el mejor, el más grande pintor de Venecia, algo que no ocurriría hasta la muerte de Vecellio, en 1576.

Pese a no ser descabellado, el relato de este paso fugacísimo por el taller de Tiziano no aparece documentado en texto alguno. Tampoco parece muy probable que Tintoretto fuese autodidacta por completo; los gremios incluían en los estatutos la obligatoriedad de pasar un ciclo de seis años de aprendizaje.

Sea como fuere, lo cierto es que nos encontramos ante el «último veneciano genial», que da la impresión de haber creado su propia técnica, producto del conocimiento de otras en principio tan dispares entre sí como la pintura al fresco, el oficio de los pintores de muebles, el conocimiento de los pigmentos gracias al oficio paterino y un contacto también breve con Andrea Schiavone.

Aunque un supuesto mal carácter le cerrara las puertas de su taller, Tintoretto no dejó de admirar a Tiziano. Lo consideraba el más grande colorista, como a Miguel

Ángel el mayor dibujante. De estas dos pasiones surgiría su lema y su camino a seguir: al dibujo de Miguel Ángel había que sumar el colorido de Tiziano. ¿Lo consiguió? Si pensamos que El Greco lo tuvo por uno de sus mayores maestros y que Velázquez lo veneraba, habrá que entender que sí. La contemplación de *El lavatorio* fue muy importante para el sevillano a la hora de pintar sus *Meninas*.

Lo que no lograría Tintoretto sería mantener buenas relaciones con sus colegas. Además de Tiziano y Veronés (juntos formaron la gran tríada veneciana), ni Giorgione, Lorenzo Lotto, Sebastiano del Piombo,

Tintoretto,

ambición y libertad

Bassano, Pordenone, Bordone, todos grandes pintores de la escuela veneciana del siglo XVI, tuvieron buenas relaciones con él. Se dice que por su temperamento irritable y su mal humor también se había ganado otro apodo: El Furioso.

Parece claro, pues, que las relaciones con sus contemporáneos no se caracterizaron por la cordialidad. Nada de extrañar si se tiene en cuenta que siempre que tuvo ocasión se les anticipó, pisándoles el terreno, trabajando sólo por el coste de los materiales e incluso gratis. Así se ofrece en el concurso que se convoca para decorar la Sala del Consejo del Palacio Ducal.

En 1560 hizo otro tanto. Cuando concluye la ampliación de la Scuola Grande di San Rocco, Veronés, Schiavone, Salviati, Zuccaro y Tintoretto son llamados a un concurso. Mientras los demás trabajan en sus proyectos, Tintoretto se les adelanta regalando una pintura terminada para el techo: *San Rocco in Gloria*. El presente se acepta y da fruto. Se le encarga la decoración completa de la sala, además de nombrarle miembro de honor.

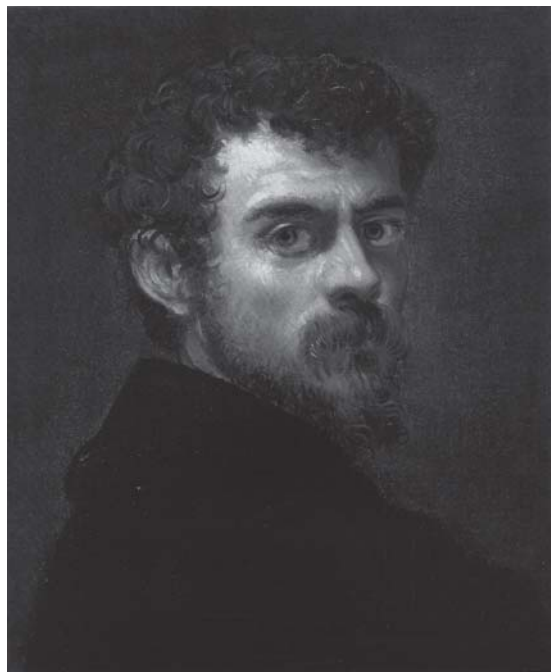
No se detiene aquí Jacopo Robusti. En 1576, el 16 de agosto, fiesta de San Rocco, dona *El milagro de la serpiente de bronce*, obra central del salón principal. Y aún regalaría otros dos para terminar la decoración del techo: *La caída del maná* y *Moisés haciendo brotar el agua*. De este modo logra que se le encargue la decoración del resto del salón. Recibiría por ello una renta anual vitalicia de 100 ducados. También en esto se mostraría innoble y desleal pues este importe era sensiblemente menor que el cobrado por sus colegas de prestigio.

En los primeros años de Tintoretto como pintor en activo su manera de trabajar —todavía no se puede hablar de estilo— oscila entre obras realizadas al dictado de la moda imperante en la década de los cuarenta del siglo XVI y una *maniera* ya bastante personal, libre y radical, en opinión de algunos críticos contemporáneos suyos, en la que los acabados se quedan como a medio hacer. En este período verán la luz obras como *El milagro del esclavo*, 1548, Venecia, Gallerie dell'Accademia de Belle Arti y *La glorificación de San Marcial con San Pedro y San Pablo*, 1549, Venecia, iglesia de San Marziale. Mucho más novedosa, valiente, provocadora, la primera; la segunda de colorido y técnica más tizianescos, cuyo dominio nos sorprende; suponen ambas la culminación de un período intenso de trabajo y estudio.

Su ritmo de trabajo es frenético, se podría decir que Tintoretto es puro arrebató. No piensa más que en pintar a costa de lo que sea y por encima de quien sea. Habla Ridolfi de «como de continuo bullían las ideas en su fecundo ingenio, a toda hora estaba pensando en la manera de hacerse conocer como el pintor más atrevido del mundo». A los sesenta años, treinta después de su primer gran triunfo con *El milagro del esclavo*, su gloria es evidente; de su taller, convertido casi en factoría, no paran de salir grandes composiciones que ahora empiezan a ser terminadas por sus numerosos discípulos. Su *bottega* trabaja pareja al ritmo de su fecundidad.

Su ingente producción es fundamentalmente de temática religiosa. Entre 1562 y 1566, alcanzada su ma-

Autorretrato,
h. 1546-1547



durez artística y tras una crisis de encargos prolongada durante la década de los cincuenta, realiza dos obras fundamentales en su carrera: *El hallazgo del cuerpo de San Marcos*, 1562-1566, Milán, Pinacoteca de Brera y *El traslado del cuerpo de San Marcos*, id., Venecia, Gallerie dell'Accademia di Belle Arti

En la Scuola di San Rocco, para la que trabaja entre 1564 y 1587, alcanza una de las cimas de su carrera. Su técnica presenta un abocetamiento, una desnudez que tenidas en cuenta junto a las obras sobre el milagro de San Marcos nos presentan a un Tintoretto soberbio, cercano al expresionismo. El ciclo que realiza para el Palazzo Ducale, bien porque haya una gran intervención de alumnos o colaboradores bien porque el interés de Jacopo se encuentre centrado en otros proyectos, es muy inferior.

Sin embargo las diferencias en la calidad de la extensísima producción del taller de Tintoretto no hay que verlas, a decir de algunos críticos, en estas intervenciones, pues «Tintoretto fue un maestro más generoso que Tiziano y aceptó colaboradores con talento cuya aportación no puede subestimarse». La obra del veneciano siempre presentó oscilaciones cualitativas, por lo tanto en el período final de su carrera no hay que pensar que se deban a una excesiva participación del taller. Hay obras en las que esto ocurre y son magníficas, es el caso de *La Última Cena*, 1591-1592, Venecia, iglesia de San Giorgio Maggiore, mientras que otras no pasan de ser discretas, este otro sería el caso de las obras pertenecientes al ciclo Gonzaga. Es posible que el grado de participación del maestro esté relacionado con su interés, artístico o espiritual, más allá de cuestiones de otra índole. Ello explicaría que su cenit se halle en la Scuola Grande di San Rocco.

Las obras de asunto mitológico son menos numerosas, pero hay ejemplos de gran calidad: *El origen de la Vía Láctea*, 1577-1579, Londres, The National Gallery o *Venus, Vulcano y Marte*, hacia 1545, Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, entre otros muchos. El retrato recibió una atención especial por parte de Tintoretto. En este último género es donde más presente está la influencia del maestro que no lo quiso como alumno. De Tiziano debió de aprender también lo mucho que importaba el retrato para el prestigio como pintor.

En las primeras décadas del siglo XX Tintoretto no era apreciado como retratista. Cuando se realiza la gran exposición que le dedica Venecia, Hans Tietze lo considera muy por debajo de Tiziano, dice que es «incapaz de trascender la apariencia física» y que es «provinciano y superficial comparado con [...] Tiziano». Otros autores insistirán en la misma idea. Sin embargo no ocurría así en vida del pintor. Cristoforo Sorte alaba su «perfettissimo giudizio nei ritratti», mientras que Gian Paolo Lomazzo se refiere a él como «ritrattista d'eterna fama» y Raffaello Borghini le hace el mayor elogio a que podía aspirar entonces un pintor de retratos, dice que «los suyos eran confundidos con los de Tiziano».

En 1937, en el Palazzo Pesaro de Venecia, se hace una exposición monográfica dedicada a Tintoretto; la única hasta esta que ahora se muestra en el Museo del Prado. A los problemas físicos que dificultan cuando no imposibilitan el traslado de la mayoría de sus obras más importantes se suman otros de carácter cualitativo. Se le atribuyen cientos de obras y tanto en las enteramente autógrafas como en las de colaboración con el taller, la calidad es muy desigual: «He visto a Tintoretto a veces igual a Tiziano y a veces inferior a Tintoretto». Así se expresaba Annibale Carracci refiriéndose a la irregularidad que junto con el tamaño extraordinariamente grande de



La Última Cena, 1547

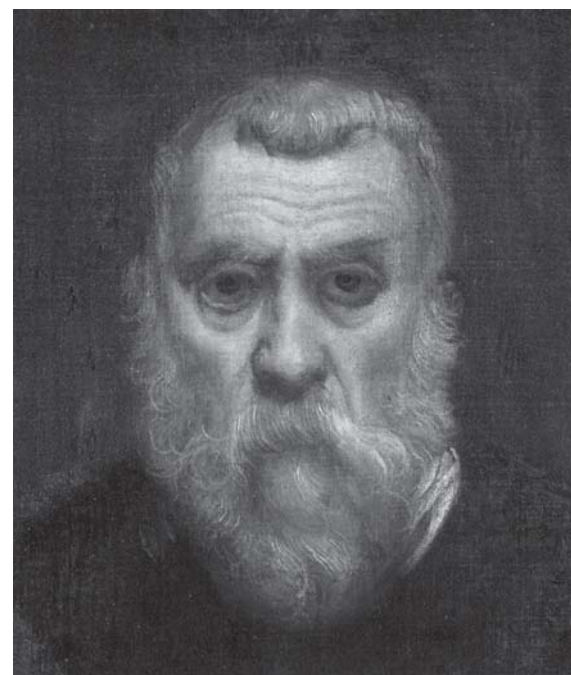
muchas de sus obras dificulta enormemente la realización de cualquier exposición del más ambicioso de los pintores venecianos. A ello hay que sumar que la mayoría de sus mejores trabajos se encuentran en Venecia, en los emplazamientos para los que fueron concebidos.

Como escribe Miguel Falomir en el catálogo «ninguna exposición puede reemplazar un recorrido por Venecia. No es sólo una cuestión de calidad, también de ambientación. [...] Tintoretto fue un magnífico escenógrafo que planeaba concienzudamente el emplazamiento de las pinturas y su relación con el entorno». Se comprende, pues, la enorme dificultad y el esfuerzo llevado a cabo por el museo español para culminar este proyecto. Como ya se ha dicho hay obras maestras de Jacopo Robusti que es imposible trasladar. Es el caso de las que se encuentran en la Scuola Grande di San Rocco o varias de las Gallerie dell'Accademia. Se han podido reunir en cambio después de cuatrocientos años *La Última cena*, 1547, Venecia, iglesia de San Marcuola, *El lavatorio*, 1548-1549, Madrid, Museo Nacional del Prado. Ambas pintadas para la iglesia donde aún se encuentra la primera.

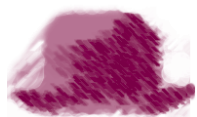
El Prado, que quiere saldar una deuda con el pintor veneciano más libre, también irregular, entre los grandes pintores venecianos del XVI, ha sido el primero en sacrificarse a la hora de seleccionar obras para la exposición ya que el criterio seguido era primordialmente el de la calidad, y de entre las muchas obras que atesora ha descartado aquellas cuya calidad no estaba a la altura requerida.

Se incluyen también dibujos y esculturas que muestran la amplitud de registros del veneciano. Los dibujos son estudios de figuras que más tarde se incorporarán a obras mayores. Muchos de ellos parten de esculturas de Miguel Ángel de las que Tintoretto poseía vaciados, otros son estudios anatómicos realizados del natural. Asimismo las esculturas son copias o estudios de obras del Buonarroti. Se sabe que Jacopo Robusti hacía pequeñas esculturas que luego vestía y colocaba en maquetas o pequeños escenarios que después iluminaba para estudiar la luz o bien colgaba para analizar los escorzos de las figuras.

La exposición se ha montado como un paréntesis, aproximadamente esencial, contenido entre dos autorretratos, uno de juventud, y otro final, el de 1588, París, Musée du Louvre, sobrecogedor, con los estragos de la vejez bien patentes, y en ambos un rasgo común: la sed de la mirada en esos enormes ojos bien abiertos como *dos soles negros*. ■



Autorretrato, h. 1588



José Antonio
González Alcantud

Bertuchi y el estilo "hispano-mauresque"

Señala Eduardo Dizy que Mariano Bertuchi solía quejarse de lo absorbente de su trabajo como director de la Escuela de Artes Indígenas de Tetuán, lo que le distraía de otros cometidos, en especial del pictórico. Distracción que a raíz de los resultados debió valer la pena, ya que Dizy recuerda que “la reforma (de Bertuchi) fue tan profunda e intensa que comúnmente se considera a don Mariano fundador de la escuela, cuando realmente ha sido su tercer, aunque capital, director” (Dizy, s.d.). Las apreciaciones sobre los demiurgos culturales —a Bertuchi con facilidad podría adjudicársele tal calificación—, suelen diferir según el lado desde el que se miren. Los marroquíes en general y los tetuaníes en particular seguramente encontrarán atrayente al Bertuchi protector y promotor de sus artes populares, tanto o más que al pintor orientalista. De hecho Bertuchi seguía la senda abierta por su antecesor en el orientalismo tetuaní-granadino Mariano Fortuny, medio siglo antes, quien había almacenado en su *atelier* de Roma una buena colección de objetos orientales, entre ellos el célebre jarrón de la Alhambra de cuya fascinación surgió el interés de Fortuny por la cerámica de reflejos metálicos que entonces se hacía en Manises. Todos los caminos conducían, pues, a que las artesanías ocupasen un lugar central en la vida y producción de los orientalistas de la “escuela granadina”.

Lo cierto es que individuos como Bertuchi han contribuido a dejar un rastro benefactor y un recuerdo grato entre los marroquíes. En este orden, recuerdo el afecto con que hace unos años nos acogieron en Chauén a una comitiva cultural granadina. Nos enseñaron con orgullo supremo las intervenciones españolas creando escuelas, y los participantes, incluidos algunos ilustres tetuaníes, ele-

varon una amarga queja, incluso salmodiada en un acto público por un anciano hispanista marroquí, a nuestra marcha. Bertuchi también promovió las “artes indígenas” en esta ciudad sagrada del Islam norteafricano, donde aún el destino de la misma está regido por las zaiyyas sufíes.

El protectorado español, bajo el que se encontraron trabajando ilustres andaluces entre los que quisiéramos destacar además de a Mariano Bertuchi, a Isidoro de la Cagigas y a Rodolfo Gil Benumeya, tuvo numerosos problemas de concepción. En primer lugar surgió como un apéndice del imperio colonial francés en el norte de África, tras la Conferencia de Algeciras de 1906 (M. Corrales & G. Alcantud, 2007). En segundo lugar, España desde el punto de vista colonial había perdido el norte hacía mucho tiempo. El derrumbe de su Imperio, con el punto final humillante de la derrota cubano-filipina ante Estados Unidos, no había sido remontado por los ideólogos africanistas, ni siquiera los más ilustrados y avanzados como Joaquín Costa o Rafael M. Labra. Faltaban maneras de colonización. Asistíamos a los congresos coloniales sin criterios, esgrimiendo únicamente las virtudes de nuestro antiguo modo de colonización ibero-americano amasado en los siglos XVI y XVII. Frente a ello franceses e ingleses enarbolaban ideas, y sistemas, como la “asimilación” los primeros y el “gobierno indirecto” los segundos. Los norteamericanos incluso esgrimían su propias doctrinas: la Monroe para evitar que Europa metiese los hocicos en América, y el “Destino Manifiesto” para justificar su misión histórica. Nosotros sólo sacábamos alguna vez que otra el viejo testamento de la reina Isabel que nos había endosado el desagradable mandato providencialista de seguir conquistando el Magreb (De Felipe, 2006).

No tuvimos ningún militar colonial carismático como no sea Franco, que se quiso rodear de fama de invencible y hasta de converso al Islam, pero aquel tipo achaparrado y corto de palabras no pudo ni siquiera encarnar al héroe mussoliniano. Sólo los modestos interventores, llegaron a intimar con la población y ganarse un reconocido mérito humano entre los autóctonos. Así las cosas, cuando el mariscal Hubert Lyautey, Residente General del protectorado francés, visitó España, rodeado de la fama y aura de hombre providencial, el rey español Alfonso XIII cayó a sus pies rendido. Contaban los ministros españoles anglofilos que durante una visita de ambos a Toledo no se sabía quién de los dos era el rey. En privado Alfonso XIII embelesado por Lyautey sostenía que a España le faltaba ese tipo de mandatario en sus colonias. Curioseando en la revista *África*, subtitulada “de tropas coloniales”, en la que colaboró activamente como dibujante de portadas Bertuchi, se observa que los españoles siempre se manifestaron muy serviciales con la otra parte del protectorado. Tuvieron una fascinación evidente por la grandeza colonial francesa.

¿Quién era Lyautey? Para los españoles esta figura no deja de ser un nombre en la historia, para los franceses algo más y por ello está sepultado en los Inválidos frente al mausoleo de Napoleón I. Antes lo estuvo en una rábita del Chella, una fortaleza meriní con aires de ruina romántica, de Rabat, el lugar de Marruecos más amado en



vida por Lyautey. Pero con la independencia el enterramiento, cercano al palacio real, resultaba políticamente incómodo, y hubo que trasladar las cenizas de Lyautey a través del Mediterráneo hasta Francia. A su paso la escuadra española le rindió honores. Este demiurgo político se hizo querer por los marroquíes, lo que ya de por sí es algo extraordinario en una situación de opresión colonial. Su altivo aristocratismo no le impedía arrodillarse ante un débil sultán marroquí, o negarse a entrar en el santuario de Muley Idriss de Fez, zona anteriormente prohibida a infieles, una vez que se lo ofrecieron los ulemas cuando tomó la ciudad en 1912. Y ese respeto a la realidad marroquí fue la que lo hizo a llevar a cabo entre 1912 y 1925 una política de protección de las artes indígenas, coincidiendo en el tiempo con las primeras estancias de Bertuchi en Tetuán.

Sólo en 1930, cuando Bertuchi hacía treinta años que conocía Marruecos, y ya era un hombre maduro, fue nombrado director de las llamadas Escuelas de Artes Indígenas de Tetuán y Tagsut, cerca de Chauén, tras haber realizado con la colaboración de artesanos indígenas el pabellón de Marruecos en la Exposición iberoamericana de 1929 celebrada en Sevilla. Por otro lado, los intentos por reforzar el carácter neomorisco de la artesanía de Granada, la ciudad natal de Bertuchi tuvieron episodios interesantes. Los mocárabes e inscripciones en yeso de la Alhambra eran tradicionalmente imitados por artesanos de la ciudad, existiendo por lo menos hasta los años setenta del siglo XX algunos talleres especializados en vaciados nazaries. Las técnicas de imitación estaban prohibidas en la Alhambra pero se practicaban con asiduidad: era el método conocido como “del apretón”, consistente en extraer en un descuido de los guardianes alhambrinos un molde de los originales del que se hacían copias para su venta como ornamentación de casas de estilo neomorisco. Incluso los hermanos Contreras, Rafael y Mariano, restauradores-“adornistas” de la Alhambra se dedicaban a este negocio, y ellos fueron los encargados de construir fantasías orientales en los pabellones españoles de las exposiciones universales parisinas, o la restauración milyunochesca de la sala de las camas de los baños de la Alhambra. Un ejemplo entre mil fue la difusión en cromos a todo color de mosaicos de cemento y cal hidráulicos fabricados en Granada que imitaban la azulejería árabe fabricados en Granada. Igualmente, mientras se celebraba la Conferencia de Algeciras de 1906 la prensa daba cuenta del interés por celebrar una magna exposición hispanomarroquí. En 1925 la revista local *Reflejos* se hacía eco a través de la visita de un profesor sirio del interés de Granada por acoger una exposición “hispanoafriana”.

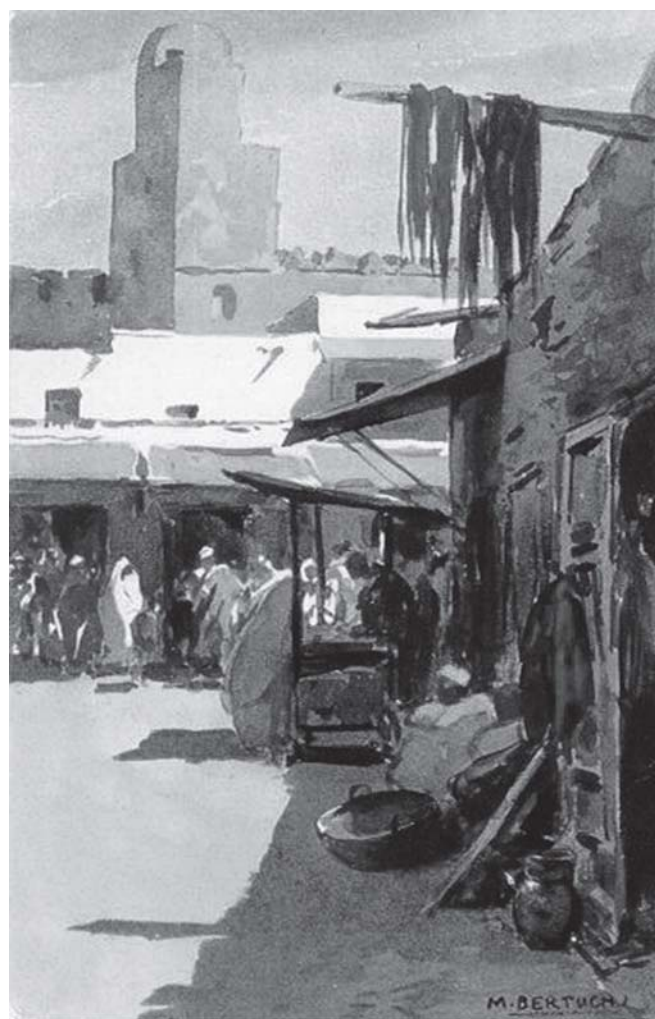
Similar interés tuvieron las exposiciones que de artesanías de Marruecos se promovieron después de la guerra civil, a tenor de la colaboración marroquí en la victoria de Franco, en el significativo lugar del Corral del Carbón, antiguo fonduk nazarí que así se reencontraba con sus pasadas funciones. En 1939, con motivo de la victoria franquista, se celebró en el citado Corral del Carbón en la época de las fiestas del Corpus, una exposición hispanomarroquí. Entre la nómina de los organizadores estaba Mariano Bertuchi, entonces inspector de bellas artes del protectorado. Además de las animaciones musicales y gastronómicas, y las visitas institucionales incluida la del jalifa, se establecieron talleres de artesanos marroquíes y granadinos. Funcionaron en este sentido telares, alfares, alpargaterías, carpinterías, talabardierías, etc. (Seco, 1941:49-53). Los artesanos tetuaníes y granadinos pudieron así observar y valorar sus producciones respectivas, amén de confraternizar durante aquel Corpus. Largo sería enumerar las influencias artesanales en una y otra dirección, sobre todo a partir de aquella exposición, que movilizó a tantos artesanos de los dos lados.

En el momento en que Bertuchi toma la dirección de la Escuela de Artes se tiene plena conciencia por parte

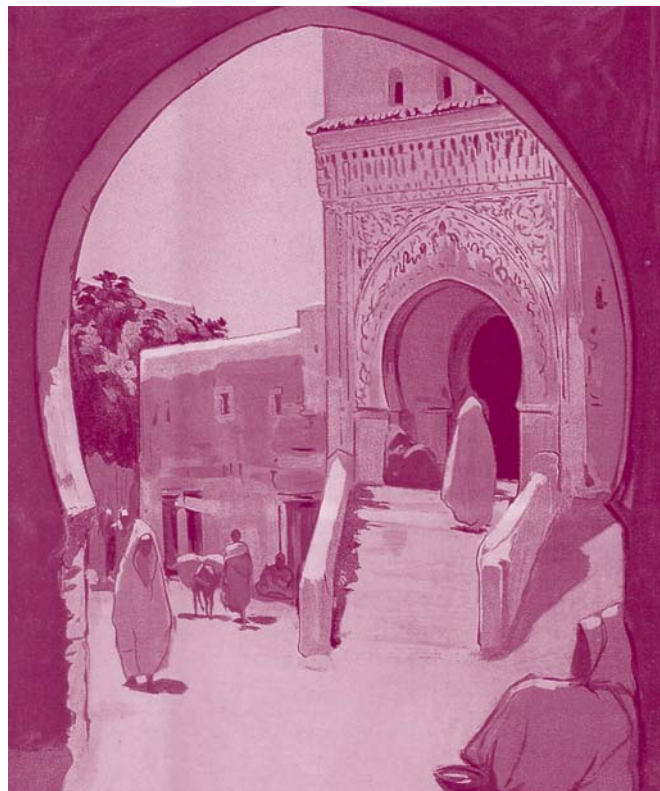
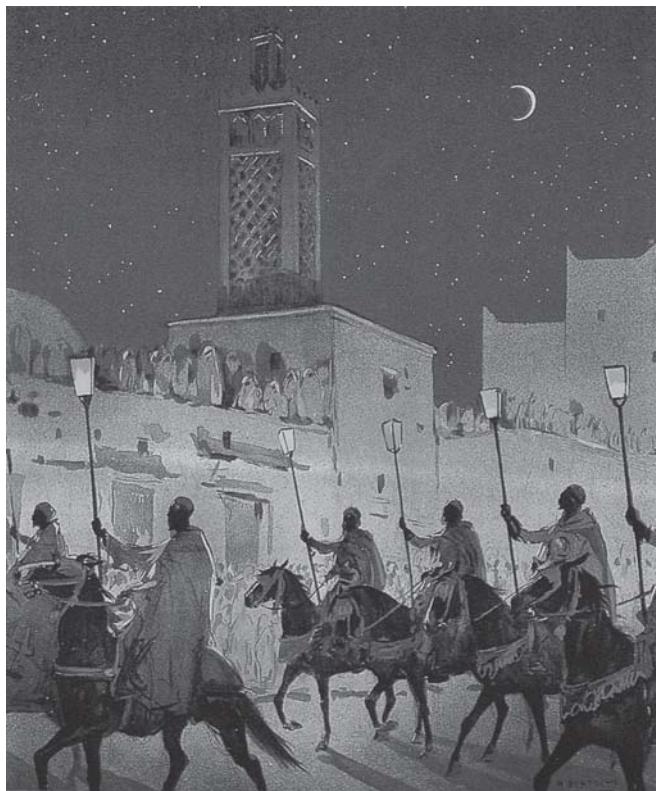
de los colonizadores de la situación de decadencia de la artesanía marroquí, sobre todo por lo bien guardados que tenían los secretos los maestros artesanos, hasta el punto que sus discípulos no conocían las fórmulas o técnicas magistrales. Esto es tan cierto que hace poco me contaban en Fez cómo pocos años estuvo a punto de desaparecer la afamada cerámica de esta ciudad. Nadie sabía la técnica para evitar que se quebraran los cacharros. Tuvieron que espiar al maestro que tenía el secreto, gracias a lo cual observaron que siempre iba a la misma fuente a por agua. Una fuente que acto seguido comprobaron era salina. Ahí estaba el secreto.

La percepción que se tenía de la música andaluza era parecida, la de una degradación acontecida con la negativa de los maestros a enseñar sus “secretos” a los discípulos. Sostenía el padre García Barriuso, especialista en música andaluza durante el protectorado, que “el cantor marroquí se preocupa poco en la interpretación del clásico repertorio”, y que “el director de la orquesta no parece se dé cuenta de estos graves defectos”. A este propósito sobre la música andalusí se estableció una auténtica política de recuperación neorientalista, gracias a la creación de conservatorios específicos en la parte francesa, sobre todo el de Rabat, creado en 1932 (García Barriuso, 2002:261). Allí aprendían medio centenar de chavales bajo la supervisión de profesores marroquíes y europeos. Gil Benumeña mostraba su admiración por esta obra de recuperación del “espíritu andaluz” que adjudicaba a la figura de Prosper Ricard, entonces al frente del Servicio de Artes Indígenas francés (Gil, 1932:57-58). También García Barriuso saludaba esta obra francesa. Ambos, Benumeña y Barriuso, reclamaban una política similar para Tetuán.

Lo curioso, sin embargo, sería que fueron los franceses quienes aprovechando la ola de recuperación de “lo andaluz” actuaron de ideólogos del estilo “hispanomauresque”. En particular el grupo de asesores del mariscal Lyautey pusieron en marcha ese programa. Fueron gentes como M. Tranchant de Lunel, A. Bel o H. De la Casinière y P. Ricard, generalmente aristócratas, que creían



.../...



en el “vieux Maroc”, y que querían preservar su estatus de intemporalidad social y cultural. En el ámbito de la promoción idearon hacer una exposición de artes decorativas marroquíes en París, que se celebró en 1932, y otra modernista en Rabat, celebrada en las mismas fechas. A través del Servicio de Bellas Artes y de Artes Indígenas intentaron proteger igualmente a las principales medinas de la llegada de productos y modas europeos, una vez que constataron la desaparición de técnicas como la de la encuadernación de libros en piel o el tintado con pigmentos autóctonos, desplazados por la industria occidental. El caso es que el grupo de los que odríamos calificar de “estetas de Lyautey” al lanzar el estilo “hispanomauresque” contaron con la colaboración de arqueólogos e historiadores del arte, a la cabeza de los cuales estaban Henri Pérès y Henri Terrasse, quienes mantuvieron una relación científica muy estrecha con dos personalidades del arabismo español íntimamente relacionadas con Granada: Leopoldo Torres Valvas y Emilio García Gómez. Entre todos, pero bajo el dictado lyauteyano, reforzaron el horizonte orientalista destilado de lo hispanomorisco. Por supuesto, la colaboración de las elites marroquíes que se reclamaban de origen andaluz, muy numerosas en Rabat, Fez y Tetuán, fue entusiasta, pero en las dos primeras ciudades bajo el estricto control ideológico francés.

En Tetuán, donde se inserta la obra perdurable de Bertuchi, fue un tanto distinto, por la vinculación emocional histórica con Granada, pero siguiendo *África*, la revista de cabecera del africanismo español de la época, se observa esa dejación ideológica, que acabó hegemonizando la sombra de Lyautey, el preservador del “vieux Maroc”. Este clima se observa en el tránsito a la independencia. El acto de traspaso de poderes nos ha sido descrito por el arabista Fernando Valderrama, coetáneo en parte de Bertuchi, granadino como él, y también protector de la cultura andalusí local: “Así llegó el 7 de abril de 1956 —cuenta Valderrama—, y en el salón de sesiones de la Escuela Politécnica nos reunimos el grupo de personas designadas para llevar a cabo la ceremonia de traspaso, que ponía fin al régimen de Protectorado en cuanto a educación y cultura se refería. Recuerdo que fue una ceremonia sencilla, amistosa y emotiva. Fue una conversación más que un acto solemne. Era en realidad, un grupo de amigos que ponía al día una situación. Se sirvió un té como en toda reunión familiar. Y entre sor-

bos de té y perfume de hierbabuena y azahar fue pasando a manos marroquíes totalmente aquello que antes había sido compartido” (Valderrama, 2006:328). Este clima amical dista mucho de la solemnidad con que fueron revestidos los actos públicos en el protectorado francés, donde el Estado-teatro alcanzó su mayor grado de eficacia. Reivindicar hoy a Bertuchi, no sólo por el lado artístico, sino también como organizador de un estilo en las artes menores que circulaba de un lado a otro del Mediterráneo, entre su Tetuán adoptiva y su Granada natal es algo más que un acto de justicia, es poner las cosas en su sitio: el estilo hispanomorisco concierne a sus creadores, sobre todo, a pesar de la deuda contraída con el gran demiurgo Hubert Lyautey. Y por precedentes como Bertuchi, y su perdurable contribución al fomento de las artesanías, se explica el afecto que aún inspira el visitante andaluz en muchos lugares del antiguo protectorado marroquí. ■

Bibliografía

- CAMBAZARD-AMAHAN, Catherine. “Gestión del patrimonio en la época protectoral. Aspectos de la investigación. El ejemplo de Fez”. In: González Alcantud, J. A. (ed.) *La ciudad colonial. Transformación y conservación*. Barcelona, Anthropos, en prensa.
- DE FELIPE, Helena. “Spain in Morocco in the 19th and 20th Centuries: Providentiality and Colonization”. *The Magreb Review*, vol. 30, 2005:198-208.
- DIZY CASO, Eduardo. “Bertuchi, maestro de artesanos y artistas: Fidelidad a un patrimonio histórico”. In: www.lamedina.org.
- GARCÍA BARRIUSO, Padre Patrocinio. *La música hispano-musulmana en Marruecos*. (1941). Sevilla, Fundación El Monte, 2001. Prólogo de Manuela Cortés García.
- GIL BENUMEYA, Rodolfo. “La música andaluza en la zona francesa”. In: *África*, marzo 1932: 57-58.
- MARTÍN CORRALES, Eloy & GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio (eds.) *La conferencia de Algeciras de 1906. Reparto colonial y modernidad*. Barcelona, Bellaterra, 2007.
- TRANCHANT DE LUNEL, Maurice. *Au pays de la paradoxe*. París, Bibliothèque Charpentier, 1924.
- SECO DE LUCENA, Luis. *Mis memorias de Granada (1857-1933)*. Granada, Imprenta Luis Piñar, 1941.
- VALDERRAMA MARTÍNEZ, Fernando. “La acción cultural de España en Marruecos”. In: Alberola Fioravanti, M.ª Victoria (ed.) *Homenaje a Fernando Valderrama Martínez*. Madrid, AECE, 2006: 315-328.

Hermenegildo Lanz,

el hombre que merecía ser feliz

María Bueno Martínez

Las conmemoraciones tienen naturaleza de recordatorio. Una vez pasadas las fechas, los actos que las promueven se archivan en cajas, álbumes, hemerotecas, etc., pero apenas dejan huellas. El año pasado se conmemoró el 75 aniversario de la proclamación de la II República y el 70 aniversario del inicio de la Guerra Civil. Tuvo más repercusión mediática el ruido político que los actos que se programaron con tal motivo.

Aunque el libro de Juan Mata es anterior debe inscribirse en los estudios que desde hace algunas décadas se vienen publicando sobre este periodo de nuestra historia; y, en especial, libros dedicados a personas que realizaron una labor importantísima en diferentes campos, pero que han permanecido en el “purgatorio” de nuestra cultura.

Sobre mi mesa tengo tres biografías: Juan Mata, *Apogeo y silencio de Hermenegildo Lanz* (Granada, Diputación de Granada, 2003); Mercedes del Amo, *Salvador Vila. El rector fusilado en Váznar* (Granada, Universidad de Granada, 2005) y Enriqueta Barranco y Fernando Girón, *Alejandro Otero* (Granada, Caja Granada, 2006). Los tres pertenecen –según palabras que Juan Mata utiliza para enmarcar a Lanz en su época– a “aquella ambiciosa generación que en las primeras décadas del siglo pasado trató de regenerar el país y encaminarlo por la senda de las luces y del progreso” (pp. 121-122). Pero estos intentos de apertura se interrumpieron bruscamente por la guerra. Los tres biografiados representan las tres situaciones con las que se enfrentaron miles de españoles durante la guerra y con el franquismo: el exilio interior de Lanz, el fusilamiento de Vila y el exilio en México de Otero.

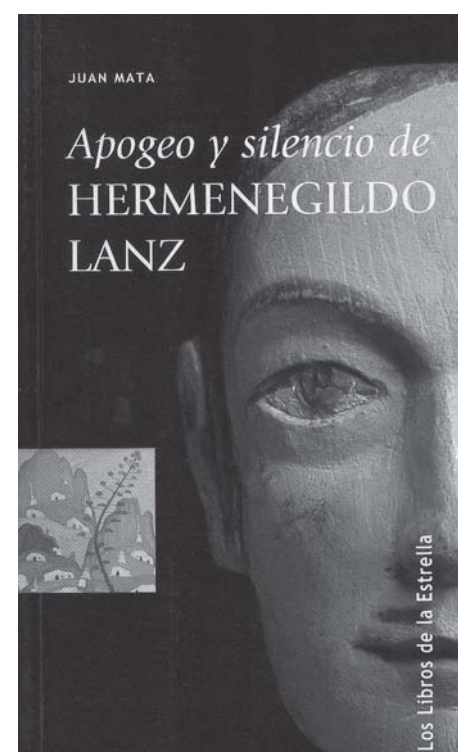
En este momento me voy a centrar en la primera de estas biografías, la dedicada a un hombre extraordinario como fue Hermenegildo Lanz.

Desde el propio título, el profesor Mata nos deja claro el camino que nos vamos a encontrar en la vida de Lanz. Apogeo por toda la actividad que realizó en la ciudad; es significativo que el primer capítulo se llame “Fácil, dichosa vida”, así como el texto de Lanz que utiliza el autor para empezar este capítulo y la biografía: “El 15 de septiembre de 1917, procedente de un pueblo extremeño donde vivían mis amores, como dice la copla, llegué a Granada [...] y a los ocho días me encontraba identificado con Granada, su ambiente y habitantes. Me sentía bien, a todo me sumaba siempre que fuera bueno, bello y justo, o me lo pareciese, en toda discusión intervenía, en muchas charlas llevaba la iniciativa, andarín ágil siempre marché delante y no había lugar, por escondido y apartado, que no conociese al mes de residir en la ciudad” (p. 7). Pero como la vida no es noble ni buena ni sagrada, como escribió Lorca en su “Oda a Walt Whitman”, llegó la humillación y el silencio. Estudiando diferentes documentos escritos por Lanz para solicitar un aumento de sueldo o un ascenso, Juan Mata observa diferencias significativas entre su biografía de antes de la Guerra Civil y las posteriores: “Estos documentos administrativos, que Lanz conservó con manía de archivero, son guías valiosas para armar la osamenta de su vida, pues aunque destinados al sostenimiento de la burocracia late en ellos, paradójicamente, la realidad más viva. Si se comparan los distintos currículos redactados por Lanz se detecta que lo que en 1927 o 1932 era honroso resultará un estigma unos años más tarde, cuando la Guerra Civil quebrante las vidas de los españoles de un modo tempestuoso y el relato de la propia vida deba adaptarse a los preceptos de los vencedores” (p. 10).

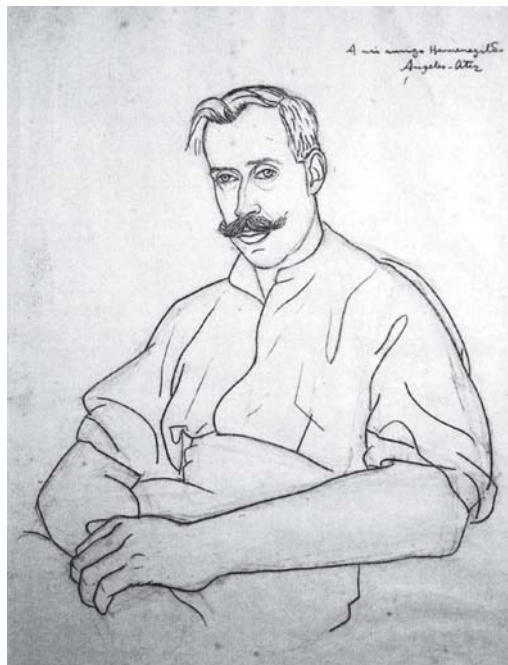
Después de leer este libro, no nos queda duda de la tradición en que enmarca el autor a Hermenegildo Lanz, la del artista renacentista: por la curiosidad, por la diversidad de sus obras y el vigor de sus exploraciones. Aunque “esa versatilidad ha sido no obstante una desventaja más que un mérito para Lanz, pues a la hora de las clasificaciones suele preferirse una trayectoria uniforme antes que una polifacética. ¿Cómo conceptualizar a alguien que frecuentó el aguafuerte y la xilografía, el mobiliario y el títere, la fotografía y el juguete, el cartel y la escenografía, el diseño y el dibujo, que merodeó además por los territorios de la arquitectura y el urbanismo, y todo ello sin desatender en ningún momento su oficio de profesor de dibujo? Pocos compañeros de su generación emprendieron una exploración semejante” (pp. 48-49).

La simple enumeración de todas estas actividades nos deja exhaustos. La mayoría necesitarían un estudio específico. La menos visible, a primera vista, es la de docente, pero “la prosperidad de la educación en España es una de las tempranas preocupaciones de Lanz. Si se leen con esmero sus memorias escolares o los borradores de sus conferencias y de sus cursos se percibe una temprana preocupación por renovar la pedagogía del dibujo, su especialidad. Su experiencia más que su formación académica, así como su curiosidad y sus lecturas, fueron engendrando ese interés” (pp. 69-70). Estas palabras de Juan Mata nos

.../...



Juan Mata
Apogeo y silencio de Hermenegildo Lanz
Diputación de Granada,
Granada, 2003



Retrato de H. Lanz, por Manuel Ángeles Ortiz

.../...

animan a exigir una publicación de todo este material docente y su estudio. Entre otras cosas porque es un campo bastante maltratado. Manuel de Falla le reprochó en alguna ocasión “que siguiera amarrado a su oficio de profesor de maestros y no se entregara por entero a su labor creadora” (p. 67). Interesantes son las palabras de su alumno Pascasio Mazuecos: “Era lo contrario de un enseñante. Era un sugeridor que inquiría, estimulaba, animaba y, sobre todo, dialogaba. Era fundamentalmente un socrático” (p.68).

Quizás esta capacidad para el diálogo fue lo que le uniera especialmente a Manuel de Falla. A lo largo del libro podemos seguir el desarrollo de esta amistad: “En los primeros meses de estancia se trama entre Falla y Lanz una amistad que el curso de los días irá ensanchando hasta los lindes de la filiación («mi segundo padre» lo llamará Lanz en un momento amargo de su vida)” (p.21).

No se libró Lanz del odio que se desató tras el 18 de julio. Se registra su casa y el 28 de agosto de 1936 se produce una denuncia contra él. Y en estos momentos, siempre contó con la amistad de Falla, que dirigirá una carta a Nestares, militante de la Falange local, solicitando su ayuda: “como quizá sepa Vd., dicho señor fue detenido y puesto en libertad. Ahora me dicen que vuelve a estar en peligro, y hasta, tal vez, con graves consecuencias. Muy angustiado por ello, y sabiendo que Vd. también es amigo suyo, confío en que compartirá mis sentimientos, rogándole me indique qué pudiera yo hacer, ya sea en unión de Vd., o en la forma que Vd. crea más oportuna, para ayudar en este trance a nuestro amigo” (pp. 93-94). Pero no se quedó ahí esta apuesta por la vida del amigo: “En esos días atribulados, Lanz encuentra en Manuel de Falla el amparo más perseverante y afectuoso. En una carta que dirige a Alfonso García Valdecasas para darle el pésame por la muerte de su cuñado y felicitarle al mismo tiempo por su nombramiento como miembro de la Comisión de Cultura y Enseñanza de la Junta Técnica Central, Falla intercede nuevamente por Lanz, hace alusión a la independencia política y como prueba aduce la injusticia de que fue objeto en las oposiciones celebradas para proveer cátedras en nuevos centros de enseñanza durante la época republicana. Falla, en su afán samaritano, convierte un simple y antiguo contencioso sobre incompatibilidades profesionales en un agravio demostrativo de la inocencia de Lanz. Es seguro que Manuel de Falla no ignoraba ese matiz, pero en aquellos momentos cualquier falacia podía salvar una vida” (pp. 94-95). También se dirigirá a la Comisión Depuradora de Instrucción Pública: “Manuel de Falla persevera en su incansable cruzada a favor de Lanz y dirige inmediatamente una carta a los miembros de la Comisión Depuradora de Instrucción Pública en la que reitera los argumentos empleados con Alfonso García Valdecasas. Esgrime la fe cristiana de Lanz como el mejor aval contra las acusaciones” (p.96).

Fue un duro golpe para Hermenegildo Lanz la salida de Granada de Falla: “con el pretexto de dirigir unos conciertos en Buenos Aires, Manuel de Falla, a quien Lanz reserva un afecto que traspone el ámbito de la amistad, está decidido a abandonar la ciudad que escogió dos décadas antes como su particular jardín de las delicias. Es un exilio encubierto. El día 28 de septiembre se produce el adiós que nublará definitivamente el ánimo de Lanz, quien ese mismo día redactará un documento conmovedor: *Salida de D. Manuel de Falla de su casa de Granada, Antequerna Alta, nº 11*” (p.105). Documento reproducido muy acertadamente como apéndice.

En mayo de 1941 volverá Lanz a esa casa con un cometido: “Manuel de Falla ha decidido para entonces desmontar el carmen, no piensa regresar a Granada, y a Lanz le corresponde oficiar de médico forense dibujando minuciosamente las estancias de la casa sin inquilino (como un póstumo y azaroso reencuentro de ambos, los dibujos de Lanz servirán después para reinstalar los muebles y habilitarla como un museo dedicado al músico)” (p. 106).

Hay que recordar que Falla intercedió por otras personas, como Lorca, pero sus intentos fallaron. Pero no todos podían formar parte del grupo de los que todo lo daban a los demás, como Don Manuel. También se encontraban en aquella Granada, según palabras del propio Hermenegildo: “aquellos egoístas vanidosos que se creían solos y reservados a la pública admiración, como dioses del Arte, a los que tenía que rendirse humillado y prosternado el resto, ¡inmenso resto! Humano. Varios hubo, que no merecen ni cita de sus nombres, que por piedad callamos, los escépticos ambiciosos de aquella época, apartados de toda iniciativa, más que nada por carecer de ella sus almas de corcho y por la envidia sentida contra los que contaban por éxito cada una de sus actuaciones” (p.150).

Figuras planas de *El Auto de los Reyes Magos*

Lanz se refiere al grupo de intelectuales que se unieron en la Granada de las primeras décadas del siglo XX con las siguientes palabras: “igual que el agua, cuando surge del manantial forma el río, así nosotros, manantiales de ideas, formábamos corrientes, a veces impetuosas, que se perdían en el mar humano, después de fecundar las tierras por donde pasaban” (p.149). Con este libro de Mata nos hemos reencontrado con un río muy caudaloso, el de Hermenegildo Lanz. Pero, con esta biografía poco ortodoxa, sólo estamos en el nacimiento de ese río. En cuanto a la estructura, yo hubiera incorporado el epílogo como prólogo; aunque esto no deja de ser algo subjetivo. Asimismo hubiera delimitado mejor las fechas, porque en algunos momentos nos sentimos perdidos cronológicamente. En las citas de las cartas no se cita el destinatario, que quizás no aporte ninguna información, pero que un biógrafo debe ofrecernos ese dato.

Pero si hay algo que falla, sobre todo, es el apartado bibliográfico. Desconozco si es una exigencia de la colección, pero es muy pobre. Los textos aparecidos en los periódicos no están bien fechados. Habría que haber hecho un rastreo por los textos que publicó Lanz y haberlos incorporado, por ejemplo, el artículo que publicó en *El Defensor de Granada*, el 5 de octubre de 1932 con el título “Misioneros del arte: «La Barraca»”. Artículo importante porque recoge sus vivencias en el episodio más triste de la historia de “La Barraca”, la del accidente en Medinaceli, donde un joven estudiante se lesionó gravemente al volcarse la camioneta donde viajaban. Tema del que Lorca nunca quiso hablar. Tampoco se han incorporado los pocos artículos dedicados a Hermenegildo Lanz. De los que yo conozco se encuentran: Juan Bustos, “Hermenegildo Lanz, el gran desconocido” (*Diario de Granada*, 24 de junio de 1983, pp. 16-17); André Soria, “Una fiesta íntima del arte moderno en la Granada de los años veinte”, publicado en Andrés Soria Olmedo (ed.), *Lecciones sobre Federico García Lorca* (Granada, Comisión del Cincuentenario, 1986; pp. 149-178); también de Andrés Soria, “Hermenegildo Lanz en la Granada de su tiempo” en *Homenaje a Francisco Ynduráin* (Pamplona, Príncipe de Viana, Anejo 18, 2000; pp. 393-404).

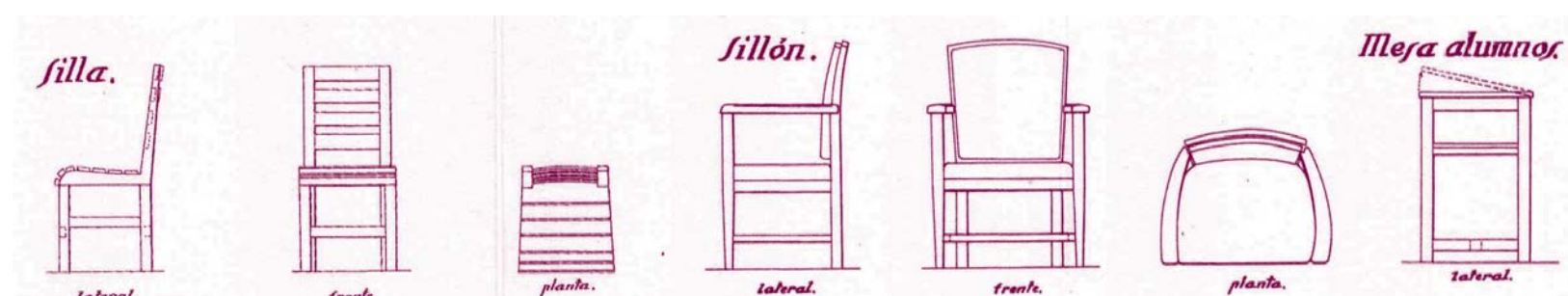
Pero estos fallos no le restan importancia a este primer acercamiento a un hombre que se definía, en una carta, en la última parte de su vida en los siguientes términos: “siempre fui un hombre alegre y confiado en la mejor acepción, hoy soy tímido y asustadizo como una liebre y no puedo lograr serenar mi ánimo para nada porque de todo desconfío y por todo siento temor” (p.117).

Con la Guerra Civil nos robaron muchas vidas, la libertad, pero también nuestra historia: “Aterrado, pensando en lo que le ha sucedido a tantos amigos y conocidos, decide quemar las cartas y los libros del amigo, todos rubricados con palabras de afecto y admiración. (En ese trágico verano menudearon las hogueras en los patios y en las cocinas de muchas casas de Granada: carnés, cartas, libros, pasquines, objetos... que pudieran alentar una mínima sospecha de simpatía o militancia izquierdista fueron arrojados al fuego con prisa y remordimiento). Al cabo de un rato, cuando el frenesí y el miedo fueron sucumbiendo a la cordura, Lanz se detuvo y contempló desolado las cenizas. Advirtió de pronto la cobarde magnitud de su acción y comprendió que no estaba quemando sólo hojas de papel, sino una parte de sí mismo. Sofía Durán le contó años después a sus hijos que recordaba a su marido desesperado, recorriendo la casa enloquecido, dándose calamonazos contra la pared, repitiendo desconsolado: «¿pero qué he hecho? ¿Qué he hecho?»” (p.91).

Andrés Soria escribe: “Las actividades de Lanz, desde su asentamiento en Granada son actuales. Nacieron ya con una nervadura dinámica y su renovación tuvo —según pienso— más de ensayo que de reto. [...] Por suerte para nosotros y para nuestra ciudad, Hermenegildo Lanz encontró un ambiente propicio al que se entregó con ardor” (p. 401). Aunque con la Guerra Civil se impuso una Granada pacata, retrógrada, hipócrita, que condenó a Hermenegildo Lanz a la humillación y al silencio, un hombre que según Falla pertenecía a los que “merecen ser felices”. ■



Diseño de mobiliario para la Escuela Normal de Granada





Wenceslao Carlos Lozano

Imperios



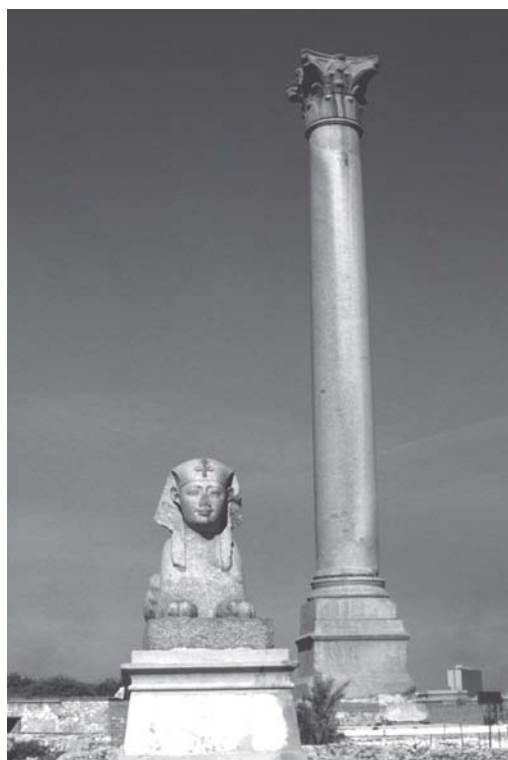
piniones

Con el escueto título de *Imperios* se ha celebrado este pasado mes de marzo en Granada, convocado por la Cátedra Antonio Domínguez Ortiz y su director Arón Cohen, un ciclo de conferencias en las que se ha intentado abarcar el fenómeno del expansionismo por sometimiento, desde su más antiguo y prestigiado exponente occidental hasta algunas de sus manifestaciones más contemporáneas, pasando por la presencia española y británica en América y, muy especialmente, la española y la francesa en el Magreb —con cinco de ocho actos dedicados a ellas—, aquí en colaboración con la cátedra Emilio García Gómez y su director, Carmelo Pérez Beltrán. La conferencia de clausura no tendrá lugar hasta bien avanzado el mes de abril, por lo que esta reseña no puede dejar constancia de la que sin duda será una valiosa aportación del sociólogo mexicano Pablo González Casanova —catedrático emérito de la UNAM y Premio Internacional de la UNESCO José Martí en 2003 por su defensa de la identidad de los pueblos de América Latina—, que versará sobre el imperio global emergente y su posible crisis: un análisis necesario para clausurar un ciclo tan intencionado como éste, cuya calidad y seriedad han corrido parejas con la solvencia y prestigio de los estudiosos que han intervenido en él.

Lo inauguró José Fernández Ubiña, catedrático de Historia Antigua de nuestra universidad y acreditado especialista en la Antigüedad tardía, la historiografía clásica y el cristianismo primitivo, quien señaló que el título de su conferencia —*El imperio romano como sistema de dominación*— habría chocado a cualquier erudito de los siglos XVIII y XIX, al ser el Imperio romano considerado, a la luz de las obras de referencia sobre Roma por entonces vigentes —Gibbon, Mommsen— sinónimo de triunfo de la libertad, de la cultura y el bienestar. Se trata en efecto de una contradicción inherente al tema, pues Roma ha sido a la vez denostada y admirada desde dentro y fuera de sus fronteras, desde sus tiempos hasta los nuestros. Para ilustrar esta paradoja en el contexto de la época, el historiador acudió a una batería de citas bíblicas y de otras fuentes de la Antigüedad: así, la exaltación del Imperio por parte de Judas Macabeo y la represión romana en las guerras contra los judíos contada por Flavio Josefo, el historiador judío afecto a Roma; el menosprecio de los romanos por Jesús y los elogios que hace Pablo de la Roma imperial de Nerón; la difusión de las formas de vida romanas en Britania según Tácito y las invectivas del rebelde britano Cálgaco contra los romanos, de quienes dice literalmente que «el despojo, el asesinato, el robo, lo designan con el mote de imperio; al asolamiento lo llaman paz»; en fin, el deseo por parte de unos pueblos y el rechazo por parte de otros a someterse a su dominio.

Para Fernández Ubiña, el Imperio romano fue «una maquinaria casi perfecta de explotación y de dominación de unas clases reducidas sobre amplias masas de población dentro y fuera de sus límites. Cabría decir que Roma llevó al límite la explotación y también los beneficios». Pero su duración y expansión demuestran que la clave de su éxito fue su capacidad para integrar a las elites de los pueblos sometidos así como a sus dioses, concediéndoles la ciudadanía romana y disponiendo un sencillo aparato administrativo y militar; y, en términos generales, su configuración como sociedad abierta. El historiador analizó algunos elementos claves para la comprensión de esta política de dominación, como son el ejército, de afamada crueldad y eficaz organización; el modelo institucional de la ciudad, con una confederación de ciudades cuyo arquetipo era Roma; la estructura social esclavista a ultranza, sin limitaciones jurídicas ni morales; la justicia entendida no como un derecho del ciudadano sino como un privilegio del poder; los prejuicios misóginos, que acabaron contaminando al cristianismo en su marginación de la mujer, pues la Iglesia triunfante no hizo sino imitar a Roma en la única política que sabía aplicar —la de sometimiento—, usando sus mismas artimañas para sofocar todo tipo de movimiento inspirado en la libertad y la igualdad, hasta el punto de no condenar oficialmente la esclavitud hasta bien avanzado el siglo XX. En definitiva, un modelo de civilización que sigue fascinando por algunos de sus legados, pero que no por ello dejó de ser atrozmente brutal e injusto.

Siguió el historiador e hispanista británico John Elliott —Premio Príncipe de Asturias de Ciencias Sociales de 1996—, quien acaba de publicar *España y Gran Bretaña en América (1492-1830)*, un libro recibido como un regalo para la inteligencia, del que hizo una ilustrativa y amena síntesis en su intervención —*Dos imperios en contraste: la presencia española y británica en América*—, no sin una previa evocación de don Antonio Domínguez Ortiz, con quien entabló una sólida amistad ya en 1954, en ese Archivo General de Simancas que el sabio historiador de adopción granadina conocía como nadie. El profesor Elliott pone en paralelo ambos imperios para establecer sus semejanzas y diferencias así como los procedimientos de uno y otro país para conquistar, colonizar y explotar los territorios norte y sur de



Columna de Pompeyo en Alejandría

América: un análisis llevado a cabo a partir de una serie de variables como son la cronología de ambos procesos de conquista, el distinto entorno americano, tanto desde un punto de vista geográfico como antropológico, el carácter nacional del colonizador, los cambios sociales surgidos en las respectivas metrópolis. Diferencias que derivan de la densidad poblacional y las escasas posibilidades de explotación de los indígenas por parte del norte, que tampoco se encontró con grandes recursos minerales por explotar. De ahí que la cultura colonial española fuera urbana y el contingente español bien distinto del anglosajón, básicamente puritano y volcado en la actividad agropecuaria —de manera destacada el cultivo del tabaco virginiano—, y sólo afincado en las costas, cuando los españoles se habían adentrado en todo el continente y, de hecho, les llevaban un siglo de ventaja en una experiencia colonizadora que los ingleses no pudieron aprovechar debidamente. Distintas fueron también las formas de organización política, con una tolerancia religiosa y unas asambleas representativas en el norte que, a la larga, favorecieron las posibilidades de autogobierno de la América británica, y mucho mayor intervencionismo de la Corona Española en el sur, que retrasó la madurez política de las naciones emergentes. Los españoles acabaron integrando a su pesar a los indígenas hasta crear una sociedad mestiza y compleja racialmente, de crecimiento imparable y difícil encaje social. Los indios del norte fueron expulsados por los ingleses hacia el interior, y la procedencia de la inmigración blanca europea se diversificó a la vez que se inició la importación de esclavos negros para las labores del campo. Hacia mediados del siglo XVIII fueron los españoles quienes emularon los modelos ingleses, y se alcanzó un mejor conocimiento mutuo a raíz de los intercambios comerciales que se produjeron tras las independencias, fechas a partir de las cuales se fue enriqueciendo Norteamérica y empobreciendo el continente sur.

Debemos agradecer al sabio hispanista no ya sólo el conocimiento que nos aporta sobre nuestra propia historia, sino también la amenidad y oportunidad de las numerosas anécdotas con que ilustra estos y otros hechos diferenciadores de carácter nacional y cultural, toda una panoplia de comparaciones que se hicieron tópicas durante los siglos XVI a XVIII, en línea con la pronto asentada leyenda negra que hacía, en el caso americano, de los españoles unos rapaces impositivos y despiadados, y del norte un espacio de civilización, comercio e industria.

Ambas conferencias resultaron una muy oportuna introducción a dos situaciones históricas vinculadas al imperialismo europeo decimonónico: la Argelia francesa y el Marruecos español, tema nuclear del ciclo, que se abrió con la intervención de una mujer que luchó en la guerra de liberación argelina, Djamila Amrane, profesora de la Universidad Le Mirail de Toulouse, especialista de los acontecimientos en los que estuvo implicada como miembro del maquis y de la guerrilla urbana, y autora de *Las mujeres argelinas en la Guerra* (1991) y *Mujeres en la guerra de Argelia* (1996). La profesora Amrane nos informó sobre las mujeres participantes en la guerra de liberación, en unas condiciones excepcionales que se acompañaron de ciertas transgresiones a su papel tradicional en la sociedad musulmana pero sin suponer un revulsivo para una decidida afirmación feminista, que por otra parte el FLN, más nacionalista que revolucionario, se cuidó mucho de no alentar. La investigadora Djamila Amrane ha sabido acercarse a esas mujeres y obtener de ellas testimonios muy valiosos y a menudo escalofriantes sobre su decisivo papel en aquella contienda —sobre todo como enfermeras o cantineras, pero también en misiones arriesgadas que las condujeron en muchos casos a la tortura y la muerte—, y sus distintas actitudes con respecto a lo que obtuvieron a cambio: bien poco reconocimiento oficial y una muy limitada emancipación, otro de los tantos motivos del desencanto nacional que no tardó en seguir a la independencia, y que llevó a muchas de ellas a una profunda frustración, cuando no a la locura y al suicidio. Ni que decir hay que la situación de la mujer argelina, sin duda privilegiada si se compara con la de otras mujeres musulmanas, sigue siendo hoy de subordinación, en un país cuya guerra de liberación y corta historia nacional están llenas de sombras y necesitadas de una revisión en profundidad, a la luz de su reciente y durísima confrontación civil y de los graves asuntos aún pendientes.

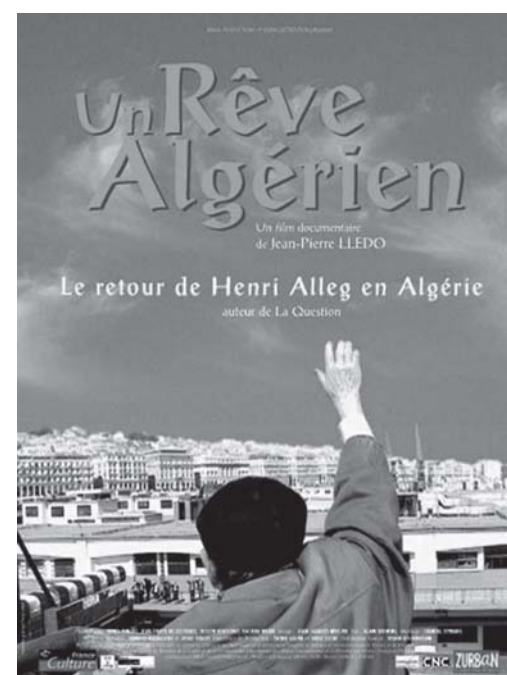
La cuestión argelina mantuvo su candencia en torno a ese fascinante personaje que es Henri Alleg, el veterano periodista y militante del Partido Comunista Argelino, pionero en la denuncia de los horrores del colonialismo francés en Argelia con un librito casi de inmediato prohibido en Francia y titulado *La Question* (1958), en el que cuenta las torturas padecidas tras su detención en Argel en 1957, cuya trascendencia política ha sido comparada con la del *Yo acuso* de Zola y que sigue siendo objeto de continuas reediciones a casi medio siglo de su aparición. De paso por Argelia en 1939, se enamoró del país y decidió quedarse, siendo director del mítico diario *Alger Républicain* desde 1950 hasta su cierre por las autoridades francesas en 1955 —y el paso de Alleg a la clandestinidad—, y posteriormente de 1962 a 1965, fecha en que regresó a Francia tras su cierre definitivo después del golpe militar de Houari Boumedienne, con largas condenas de prisión para algunos de los trabajadores de un periódico valiente que nunca cejó en hacer públicos los abusos e injusticias del sistema colonial, y que dejaba en blanco el espacio de los artículos censurados con la siguiente nota en su interior: *Alger Républicain dice la verdad, nada más que la verdad, pero no puede decir toda la verdad*.

El cineasta francoargelino Jean-Pierre Lledo organizó en 2002 el regreso de Henri Alleg a Argelia para filmar un emotivo reencuentro del viejo luchador por la libertad con su tierra de adopción. Con una veintena de películas a sus espaldas, Lledo —argelino no musulmán— reconoce que exilio e identidad son los temas que más lo traen de cabeza. En palabras suyas: el complejo problema de las identidades complejas de Argelia. Como contrapunto de la película de Laurent Heynemann basada en *La Question* (de 1976, aunque desapareció casi

.../...



Escudo imperial de Carlos V





.../...

antes de estrenarse de las pantallas francesas... ¡hasta 2001!), propuso a Henri Alleg documentar retroactivamente aquellos años de lucha *in situ*, y éste aceptó con la única condición de que no se le diera tratamiento de héroe. El resultado —*Un rêve algérien. Le prix de rester un homme* (2004)— es un modelo de historia viva: un periplo automovilístico por el país, en pos de compañeros supervivientes diseminados por la geografía argelina, un viaje tras las huellas de algo que ya ha desaparecido, salvo para unos cuantos a cuyo encuentro se va. Las largas conversaciones en el interior del coche con el luminoso paisaje argelino desfilando en segundo plano, en las que Alleg va ajustando su memoria a escenarios concretos (la huelga minera de 1948, la sede de su diario, etc.) y a situaciones absolutamente dramáticas (pocos se libraron de la tortura), alternan con visitas a amistades perdidas de vista cuarenta años atrás, y con entrañables y festivos reencuentros de unos ancianos militantes —bastantes mujeres— tras cuyas afables miradas, risas y lágrimas se trasluce un pasado compartido de esperanza y dolor, una derrota histórica pero no existencial, un credo de igualdad y hermandad defraudado; pero cuyo sacrificio ha investido de un aura tan intransferible que su sola presencia basta para dignificar la condición humana.

La intervención de Henri Alleg, autor de numerosos libros sobre el tema, el último de los cuales lleva por título *Memoria argelina. Recuerdos de luchas y esperanzas* (2005), nos puso en presencia de un hombre de afabilidad, memoria, lucidez y reflejos intelectuales envidiables, pero sobre todo ante un ejemplo de compromiso en la denuncia y esclarecimiento de las sombras de la historia, convencido como está de que sólo la verdad es revolucionaria y hace libres a los hombres. Los asistentes tuvimos la oportunidad de escuchar su testimonio directo de los eufemísticamente llamados «acontecimientos argelinos» y sus entresijos y secuelas, así como su interpretación del imperialismo como sistema de sometimiento y expolio del débil por el fuerte, del discurso patriótico pomposo y hueco presidido por la mentira y la consiguiente ignorancia de la realidad por parte de la ciudadanía: una retórica propagandística estrechamente asociada a esa censura y represión implacables de las que siempre se ha valido el poder imperial para afianzarse en sus dominios. Y un fenómeno plenamente actual —aunque pocos se atrevan a llamarlo hoy por su desprestigiado nombre—, que pretende acreditarse como medio para luchar contra la opresión dictatorial e instaurar la verdadera democracia y el verdadero progreso en los países conquistados; sin dejar, por supuesto, de recurrir a la tortura para aplastar al oponente, y de disculparla como evitación de males mucho mayores. Hasta en eso, como siempre. En ese sentido, lo que predomina en Alleg es su visión global y actual del fenómeno, y su ambición de que se aprenda de la razón de ser de las luchas de liberación para enseñarla a las generaciones presentes y futuras, y para impedir que los opresores escriban la historia a su antojo y conveniencia.

La primera conferencia dedicada al colonialismo español en Marruecos estuvo a cargo de Eloy Martín Corrales, profesor de la universidad Pompeu Fabra de Barcelona, especialista en las relaciones hispanoárabes desde el siglo XVI hasta nuestro días, y autor de numerosos estudios sobre el tema, entre los cuales, por sólo citar un libro directamente vinculado con el tema de su conferencia, *La imagen del magrebí en España. Una perspectiva histórica, siglos XVI-XX* (2002). Con el largo título de *El colonialismo español en Marruecos y sus imágenes: entre la «neutralidad» de la propaganda oficial y la burla de los colonos*, el profesor Martín Corrales demostró verbal y gráficamente cuál ha sido la imagen del «moro» en el imaginario español, y por tanto en su imagería a lo largo de los siglos, desde la Reconquista y guerras de los moriscos, en que la iconografía tradicional cristiana sustituye a romanos por sarracenos, hasta el final del periodo colonial en el siglo XX, apoyándose en una profusa y a menudo estremecedora documentación gráfica, religiosa y profana: ilustraciones de la victoria de Lepanto, de la lucha contra los corsarios berberiscos y la toma de Orán, la figura reincidente de Santiago Matamoros, cuyo culto proliferó en ciudades y villas, escenas de esclavos cristianos, a menudo niños y mujeres, torturados, degradados físicamente o asesinados por unos individuos repelentes, siempre armados y con rasgos bestiales. Y, a partir de las guerras de Marruecos, la triunfalista cartelería militar, las fotos del duro castigo al salvaje y traicionero

enemigo tras el desastre de Annual, con esa noble afición a retratarse junto a cabezas cortadas como trofeos (un enemigo que, por lo demás, sólo consiguieron derrotar con armas químicas); luego las caricaturas de las actividades sociales y laborales, de las costumbres higiénicas, la explotación de la imagen del «moro bruto pero simpaticote», a menudo en la publicidad (como aquél con chilaba y turbante deleitándose con una jarra de cerveza La Mezquita, entre otras denigrantes ironías); o, más adelante, el del bando franquista, rehumanizado y hasta dignificado por generación espontánea (al contrario que en la imagería republicana, claro está), con numerosas apariciones en sellos de correos, la guardia mora de Franco, etc. Hasta la independencia, en que de nuevo se refuerza la idea del ingrato desleal y la imagería franquista retrocede hasta la republicana de la guerra civil. Y no podemos dejar de lado la orientalizante visión del harén en pinturas y dibujos, la sensualidad de sus mujeres, un exótico ganado sexual para el inconsciente colectivo español, hasta el punto de permitirse, en tiempos tan puritanos, el envío de postales en las que aparecen fotografiadas desnudas y alhajadas, y cuyos jocosos comenta-

El Barranco del Lobo



rios al dorso son aún más reveladores de la mentalidad colonial.

Efectivamente, muchas de las imágenes proyectadas, sobre todo las abundantes caricaturas contemporáneas de las guerras de Marruecos y del Protectorado, sólo se pueden considerar otros tantos motivos de sonrojo —aunque España no fuera en esto un caso aislado—, y un muestrario elocuente de la estulticia y miseria moral que subyacía en el ideario imperialista español, con el que el historiador Martín Corrales nos ha confirmado lo que no puede permitirse hacer una nación que se pretende lo suficientemente avanzada como para imponer su modelo de civilización al vecino.

El segundo acto dedicado al Marruecos español estuvo a cargo de la historiadora María Rosa de Madariaga, discípula de Pierre Vilar y autora de varios estudios sobre el tema, el último de los cuales *En el Barranco del Lobo: las guerras de Marruecos* (2005). En su intervención, acude a un título —*El imperialismo español en Marruecos, etapa suprema del militarismo*— de paródica resonancia leninista para explicar la lógica interna que llevó al estamento militar español, a lo largo de un periodo —desde la guerra de independencia hasta 1936— salpicado de guerras civiles y de pronunciamientos, a tener cada vez más peso en la sociedad española y a cobrar un protagonismo político desmesurado, que derivó en antimilitarismo. Por lo demás, un ejército imbuido de liberalismo desde las Cortes de Cádiz, con una oficialidad de extracción más popular a partir de la regencia de María Cristina, pero que se fue haciendo conservadora tras asentarse en los puestos dejados vacantes por una jerarquía tradicional y vocacional cuyos vástagos se iban abriendo camino en profesiones mejor remuneradas y de mayor prestigio social. También un ejército díscolo e inestable que necesitaba, bien de la acción exterior, con sucesivas incursiones bélicas en el norte de Marruecos a partir de la segunda mitad del siglo XIX (Guerras de Tetuán de 1859-1860 y de Melilla de 1893 y 1909); bien de la interior, destacadamente tras la pérdida de las posesiones de ultramar, y que buscaba en la guerra colonial oportunidades de acomodo y promoción, algo que se llevó a cabo mediante una descabellada política de favoritismo —basada en ascensos y medallas— que culminó en la absurda sobresaturación de una jerarquía militar incompetente, inculta y desmotivada. Eran en efecto guerras vistas por la clase política como un antídoto contra los pronunciamientos, aunque de guerra sólo llevaran el nombre. Un ejército, además, molesto porque la falta de una política imperialista española impedía su modernización, que deseaba paralela a la de sus homólogos europeos integrados en aquel selecto club de potencias coloniales. Pero una modernización que no debía afectar a las mentalidades, pues el término de «reconquista» encabezó la retórica militar a lo largo de todo aquel periodo, dando pie a la creación de una casta de militares africanistas que la historiadora Madariaga recalificó como africano-militaristas en su documentada conferencia. Y, por último, un ejército cuya reforma (diseñada por Azaña según el modelo francés) ni siquiera se pudo llevar a cabo durante la República, pero que en cambio creó en 1911 el cuerpo de Regulares y en 1920 la Legión Española, fuerza mercenaria de inspiración francesa y división en tercios en evocación de antañonas glorias patrias.

Pero esa nueva aventura exterior española se redujo a la inhóspita e improductiva —salvo un sector minero en manos de la oligarquía— franja norte de Marruecos, que los franceses tuvieron que ceder a España en 1904 al negarse los ingleses a tenerlos tan cerca del estrecho de Gibraltar; y que supuso para España una sangría humana y económica, además de protagonizar la cutre escenificación de un «quiero y no puedo» imperial.

El imperialismo decimonónico recurrió, para justificarse, a razones demográficas, económicas, evangélicas, técnico-políticas, estratégico-militares y científicas, pero las más infames fueron sin duda las biológicas, inspiradas en un darwinismo social de reciente acuñación, que confundió desaprensivamente el instinto de conservación con el de dominación y que tuvo en Francia teóricos como Gobineau —*Ensayo sobre la desigualdad de las razas humanas*— y voceros como el sesudo filólogo Ernest Renan, especialista en Sagradas Escrituras. Unas tesis que también asumió el eminente político Jules Ferry —republicano de pro, padre de la escuela laica, masón y colonialista convencido— y que lo llevaron a espetar sin desmayo en 1885 ante la Asamblea Nacional francesa esta perla negra: «¡Señores, hay que decir la verdad en voz alta! En efecto, hay que decir abiertamente que las razas superiores tienen un derecho sobre las inferiores, porque también tienen un deber para con ellas. Tienen el deber de civilizar a las razas inferiores».

Valga este cumplido alarde de grandeza de alma y sutileza intelectual, esta concisa formulación del ideario de demasiados ascendientes y contemporáneos nuestros, como colofón de una reseña que no podemos cerrar sin encomiar resueltamente el buen hacer y la estupenda labor moderadora de Arón Cohen y Carmelo Pérez Beltrán, organizadores de este —del todo imperioso— ciclo de conferencias que ha tenido abarrotados los auditorios de la Facultad de Ciencias Políticas y de la Universidad Euroárabe. ■



Salida de las tropas españolas hacia Marruecos (1921)



Apoteosis de la maravilla

«Literatura espiritual» es un sintagma que más que definir un género, apunta a un vacío producido por los dos términos que lo conforman. Los textos que se ubican en este no-espacio difieren de los genuinamente literarios, incluso en el sentido que en el Siglo de Oro pudiera tener la palabra literatura (véase *Renacimiento y humanismo* en España, D. Ynduráin, Cátedra, 1994, pp. 408-413), en el distinto horizonte de comprensión en que son leídos por sus contemporáneos. El texto espiritual pertenece al ámbito de la *verdad*, de la dicción. Así, Gadamer, hablando de la Escritura, dice que ésta se entiende en el horizonte de la «promesa». En esta región hermenéutica de la promesa es donde estos textos generan su sentido. El texto literario, por el contrario, se despliega en el horizonte comprensivo de lo verosímil, de la ficción, cuya relación con la verdad es, en todo caso, polémica. Ahora bien, la construcción retórica de los discursos espirituales, la calidad de su prosa o de su verso, la relación con textos procedentes de la misma tradición discursiva o de otras ajenas, como la literatura profana o pagana han sostenido la posibilidad de una recepción literaria que tiende a valorar estos elementos por encima de los espirituales en la aceptación de tales obras como literarias (véase, en este sentido, el excelente *El Renacimiento espiritual*, A. Pego Puigbó, CSIC, 2004, pp. 98-99). Ambas opciones de lectura son válidas aunque, como advierte Gadamer:

«El texto tiene un scopus, un propósito, a la vista del cual debe ser entendido. Y, una vez más, se puede leer el mismo texto en un sentido literario, por ejemplo, atendiendo a los valores artísticos que dan a su exposición vida y color, atendiendo a su composición, a sus medios estilísticos sintácticos y semánticos (...). Y sin embargo, incluso un texto de esa clase (...) exige ser comprendido como promesa.» (*Arte y verdad de la palabra*, Paidós, 1998, pp. 24-25).

La dificultad de determinar una zona de confluencia —no de exclusión— entre las exigencias del texto espiritual y las propias del literario es especialmente compleja en el caso de fray Luis de Granada (1504-1588). La crítica actual ha apreciado la visión luisiana de la naturaleza, el poder concinatorio de su retórica, el ritmo y el colorido de su prosa, la agudeza psicológica con la que retrata a sus *pecadores*, la vasta erudición que discurre por sus escritos o la humanidad de sus sentencias. Pero también se ha tendido, con frecuen-

cia, a separar estos radios de actuación literaria de su centro teológico original.

Guía de Maravillas, por el contrario, es una extensa y cuidada antología de la obra de fray Luis de Granada dispuesta conforme a los núcleos fundamentales que vertebran la escritura luisiana: 160 pasajes del autor de la *Guía de pecadores* se distribuyen a lo largo de 10 secciones temáticas: «Los libros», «Las cosas», «El hombre: cuerpo y alma», «Vicios y virtudes», «Por los caminos del alma», «La oración», «Hacia la meta», «El hombre en la Historia», «Cristo, hombre y Dios» y «Dios».

El antólogo, Giuseppe Mazzocchi, ha procurado ofrecer un fray Luis íntegro respetando su ideal espiritual «como fundamento y justificación de su proyecto literario y de su actividad de escritor». Este ideal espiritual, explica Mazzocchi, es la salvación:

«El hombre está predestinado a salvarse, o sea, a gozar de la felicidad eterna, gracias al sacrificio benefactor de Cristo, que ha redimido con su sangre a la humanidad. Pero, para salvarse, el hombre, usando de su libertad, tiene que recorrer un camino de perfección donde entran la práctica de las virtudes, los sacramentos y la oración, entendida ésta como capacidad de trabar un diálogo personal y amoroso con Dios (p. XI).»

La disposición de la antología, que comienza con la sección dedicada a los libros y se cierra con la que trata de Dios, concluyendo finalmente con una «Oración para pedir a nuestro Señor Dios su amor» revela este carácter reivindicativo del fray Luis originario. Mazzocchi recorre la biografía del dominico y traza un preciso perfil de su figura intelectual, en la que, por encima de la presencia del humanismo, destaca la mentalidad católica contrarreformista propia de su particular momento personal e histórico. Respecto a su formación, se recuerdan algunas de sus principales influencias: aristotelismo tomista, platonismo destilado por Agustín, Buenaventura y el Areopagita, la tradición patristica y medieval, la espiritualidad española del Recogimiento (p. XLIX), la herencia cultural clásica; y se relativizan otras como el erasmismo (p. XXX). Mazzocchi advierte que fray Luis no es un teólogo innovador, aunque sí está al día de las novedades de la espiritualidad de su época, y destaca su apuesta por un nuevo modelo de formación espiritual que resulte válido para todos, sin exclusión (p. XXIX).

Especialmente interesantes nos parecen las reflexiones que el editor realiza en torno a la mística del dominico. Frente a la crítica que lo ha considerado más asceta que místico, Mazzocchi defiende la dimensión mística de fray Luis de Granada, en una línea distinta de la de los carmelitas, sin fijar etapas, ni considerar esenciales los fenómenos extraordinarios que sólo en ocasiones acompañan la vida espiritual (p. XLIII). Las reflexiones de Mazzocchi resultan oportunas y ajustadas a una obra de honda y compleja espiritualidad que exige ser estudiada en su especificidad propia, sin los prejuicios derivados de los modelos teresiano y sanjuanista. Los carmelitas heredan —con diversos matices— el concepto extático del amor divino, basado en la sustancial alteridad entre amado y amada, la irracionalidad y la violencia, en el que el amor



triunfa por encima de todo. Éste es el modelo –presente también Ramón Llull– más reconocible en nuestra literatura mística. Pero, frente al amor extático, la tradición medieval propone también el concepto físico del amor, basado en la búsqueda de la felicidad individual, reconciliada con el amor a Dios a partir de la idea tomista de la unidad divina: el bien al que el hombre aspira por encima de todo es Dios; el ser humano no es uno sino en tanto que es ser, esto es participación deficiente de Dios. Así, el alma de místico se explica en su propia mismidad frente a la dualidad extática (véase Rousselot, P. *El concepto del amor en la Edad Media*, Ediciones Cristiandad, 2004). Fray Luis recibe la influencia afectiva franciscana propia del Recogimiento y se hace eco del lenguaje erótico propio de la concepción extática del amor pero conserva también rasgos importantes de la concepción intelectual tomista del amor físico. Así puede leerse el texto “Los medios para alcanzar la verdadera paz”, con el que se abre el segundo volumen de esta antología (p. 9) o la definición de la gracia como participación en la naturaleza divina (II, p. 153). Fray Luis es un místico de la luz, un hombre confiado en la bondad divina y en las posibilidades humanas de alcanzarla. El Dios de fray Luis, al contrario del Amado sanjuanista, no es esquivo; el espiritual no debe atravesar noches de sequedad infinita para alcanzarlo. Las espléndidas páginas 156-161 del segundo volumen de la antología no deberían dejar dudas sobre la vertiente mística del dominico.

Mazzocchi revisa la recepción de la obra de fray Luis desde la lectura espiritual de su época hasta el interés que su prosa despierta en los poetas del 27, pasando por el aprecio dieciochesco por su estilo depurado, antibarroco, y por la valoración estética finisecular. El editor censura la lectura sesgada de la obra luisiana que prima, sobre todo, la vertiente de escritor de la naturaleza, advirtiendo de la gravedad de este reduccionismo crítico porque “oculta una parte fundamental de su obra y, además, deja sin una adecuada comprensión su visión de la naturaleza” (p. LXXXII). Fray Luis de Granada sigue la tradición agustiniana que entiende la naturaleza como signo de Dios, como *vestigia Dei*: una huella divina que debe ser leída en clave moral alegórica para remontarse hasta el Creador sin detenerse en las cosas en sí mismas. Junto con este carácter simbólico, fray Luis proclama también un *moderno* y estético fundamento del cosmos: “Pues ya el curso del sol, y de la luna, y de las estrellas, aunque sirvan para la orden y gobernación del mundo, mas son también un hermosísimo espectáculo para los hombres, Porque ninguna cosa hay cuya vista sea para nuestros ojos más insaciable, más hermosa, más artificiosa para nuestro entendimiento.” (I, p. 131).

El concepto de “maravilla” que figura en el título de la antología responde a esta voluntad integradora del sentido de la obra luisiana. Mazzocchi señala que la maravilla, dentro del programa de salvación desarrollado por el granadino, se extiende a la naturaleza, a lo divino y a lo humano; implica el estupor ante la grandeza de Dios en contraste con la miseria humana; y advierte de la mediación de Cristo encarnado entre Dios y el hombre (p. LXXXII).

En la consecución de este programa de salvación la retórica juega un papel decisivo. La *Rethorica eclesiástica*, publicada en 1576, es, seguramente, la retórica concinatoria más importante de su tiempo. En su introducción, Mazzocchi dedica un amplio espacio a su estudio. Orientada a la predicación, la retórica de fray Luis desarrolla la *elocutio* y la *pronunciatio*, en detrimento de las otras partes de la retórica clásica, la *inventio* y la *dispositio*, ámbitos más cercanos a la dialéctica que a la retórica. El editor localiza las fuentes principales de la retórica del granadino: Cicerón, Quintiliano, algo de Ramée y, por otra parte, la retórica griega postaristotélica atenta, sobre todo, al hecho literario del discurso y a la presentación eficaz de las cosas, buscando más la conmo-

ción que la persuasión del auditorio. Esto es lógico si se tiene en cuenta que se trata de la composición de sermones dirigidos a unos fieles que comparten el mismo sistema de valores y creencias que el predicador, que no necesitan, en consecuencia, ser convencidos en el sentido estricto del término, aunque quizá sí, ser conmovidos. Mazzocchi apunta los rasgos principales del sermón luisiano: el uso de la lengua romance; de recursos retóricos como la anáfora, el ejemplo, la interrogación, o la sentencia; la fusión de elementos cultos y populares siempre bajo la exigencia de claridad (p. LXXIV). En virtud de este principio de claridad, resultan interesantes las interpretaciones alegóricas de la Escritura ceñidas generalmente a la explicación tipológica (véase, por ejemplo, II, pp. 561 y siguientes), a veces también a la tropológica (en este terreno resultan modélicas las páginas 543 y siguientes del segundo volumen).

De la antropología luisiana, tan profunda en su observación de las costumbres y la psicología humanas, nos parece especialmente llamativa la diferencia que establece entre la culpa y las faltas imputables a la naturaleza humana y, en consecuencia, exentas de responsabilidad. Respecto a éstas, cuando se trata de los pensamientos inoportunos o de otros casos derivados de la imaginación, fray Luis, vagamente agustiniano, señala: “esto no es cosa de que nuestro Señor se ofende, sino antes se compadece, considerando cuán destruida quedó la naturaleza humana por el pecado” (II, p. 206).

Pero el caso de fray Luis de Granada es ciertamente peculiar si se atiende a la época que le tocó vivir. Algo más joven que Copérnico, sesenta años mayor que Galileo, fray Luis muere ocho años antes del nacimiento de Descartes y algo más de cincuenta antes del nacimiento de Newton. Durante los años de la infancia del dominico, España comienza recibir la filosofía neoplatónica renacentista; cuando muere, el pensamiento científico y la filosofía racionalista están a punto de derribar el sistema de los Universales, el valor de la retórica, la física aristotélica y la teología catafática que había soñado descubrir la huella de Dios en el cosmos a partir de una teleología cristiana a la que Kant, en la segunda parte de la *Crítica del juicio* (1790), dará su golpe de gracia.

Mazzocchi señala el efecto devastador que el progreso científico supondrá para la maravilla:

«Sólo con la revolución científica barroca la maravilla dejará su lugar a la curiosidad, e incluso en ámbitos ortodoxos se empezará a enfocar el saber científico como el factor que suprime la maravilla describiendo de forma racional, o sea experimental y matemática el funcionamiento de las cosas. La maravilla, en lo que queda, ya no es lo que lleva al saber (el filosófico y el religioso), sino la consecuencia del saber, una emoción ya con bases intelectuales, y no fundada en la ignorancia (p. LXXXVIII)».

La obra de fray Luis de Granada, laboriosamente trazada en los albores del pensamiento crítico moderno, se nos aparece como el canto de cisne de un mundo que pudo y supo leerse a sí mismo como maravilla, esto es como epifanía en el sentido de revelación de una presencia permanente que ha elegido esconderse de nosotros. ■



Fray Luis de Granada
Guía de maravillas
(2 Vols.), edición,
introducción y notas de
Giuseppe Mazzocchi,
Sevilla, Fundación Lara,
2006.

Fray Luis de Granada



Gaspar Garrote Bernal

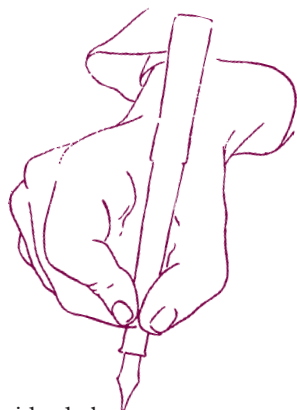


Ilustración: Mano de Octavio Paz, dibujada por José Moreno Villa

Si de rescatar el sentido de los textos se trata, en cierto momento cada sincronía debe confrontarse con la diacronía, que es como decir que la crítica ha de transformarse en historia. El estudioso de la literatura debería aprovechar su omnisciencia. Quiero decir que nuestra investigación puede afanarse en buscar datos que respondan a una supuesta isotopía que, a través de la narración que es la historia literaria, penetra cronotópicamente todas las edades sin respetar —faltaría más— periodizaciones: así, la isotopía que llamaré *teorema del prurito de originalidad*. No pediré excusas por la ironía, herramienta de conocimiento sepultada, como la paradoja, por el academicismo.

Cada indagación del tipo mencionado cobra una serie de piezas que, ordenada del modo que sea, propone un modelo que nunca tuvo a la vista ninguno de los autores cuyos textos han sido rastreados. Respecto a tales autores, personajes protagonistas de la historia literaria, el narrador —también conocido como *investigador*— goza siempre de omnisciencia. Esta ventaja le permite vislumbrar, como teórico, paradojas del tipo de que el motor del cambio literario es la repetición. Nuestro omnisciente erudito trazará entonces relatos de repeticiones de motivos que, procedentes de un vasto *corpus* de elementos ofrecidos a la escritura como esqueletos y nervios a los que otros pasos creativos pondrán movimiento, músculo, ritmo sanguíneo, ofrecen la dimensión del arte literario como habilidad combinatoria o explícita faceta de la inteligencia humana. Las conclusiones de tales observaciones deben poder formularse en términos de hipótesis que guíen los futuros asedios, que es como decir que, en cierto momento, la historiografía ha de transformarse en teoría.

Echemos un vistazo al más paradójico de los teoremas de letras: *en cuanto incardinada justamente en la tradición, la protesta de primogenitura literaria es un tópico, es decir, una reiteración nada original*. Acostumbrados, por la inercia de los manuales y la sumisión ante los prejuicios, a identificar el afán de originalidad con la literatura moderna y contemporánea, la declaración de Rubén Darío no extrañará a nadie: “El movimiento de libertad que me tocó iniciar en América se propagó hasta España, y tanto aquí como allá el triunfo está logrado”¹. Profeta y visionario de los tiempos dichos por la nueva poética, a la que implícitamente se da el valor de —quieras que no— inspirada por los dioses (*me tocó*), el personaje Rubén Darío cobra la más alta sublimación transoceánica en las palabras del triunfante autor Rubén Darío. El verbo clave es —pasa casi siempre— el sintácticamente subordinado: *iniciar*. Ya digo: este *marketing* poético no es infrecuente en el siglo XX. Un caso más lo brinda Moreno Villa cuando en su «Poética» reivindique la innovación del prosaísmo:

*En mis primeros libros de versos chocó a la gente de letras la admisión de adverbios y vocablos prosaicos. Esto no existe en la poesía anterior, y creo que, mérito o demérito, es algo que me corresponde en la evolución de la poesía española. Nótese que hoy dicen de todos los buenos poetas que hablan prosaicamente. Y es que desde hacía mucho tiempo no penetraban elementos nuevos en la poesía.*²

Moreno Villa mantiene una apariencia de humildad (*mérito o demérito*) que es un tópico no menor que el de

Teorema del prurito de originalidad

evidenciar el orgullo (*algo que me corresponde*) de ser el iniciador de una trayectoria en que militan ya “todos los buenos poetas”.

El discursar estructural en forma de proceso dialéctico de la literatura se aprecia en los puntos de confrontación entre los cánones establecidos y las propuestas vanguardistas de los sucesivos *poetae novi* que intentan asegurar, dentro del ecosistema cultural correspondiente, la identidad de la propia voz contra la tradición operante en su actualidad: “Esto no existe en la poesía anterior”, acabamos de oírle decir a Moreno Villa. Motor de los textos literarios es este cotejarse con los anteriores para imitarlos, emularlos, superarlos, criticarlos o parodiarlos, de acuerdo con mecanismos como el recurso medieval a la *auctoritas*, la *imitatio* renacentista o la exaltación romántica de la personalidad del vate o profeta. La originalidad proviene entonces de la mayor o menor adecuación de cada yo literario a la tradición mediata o inmediata. Un asunto, pues, de lectores. El afán de innovación frente al código estético vigente determina la contienda entre estilo instalado y estilo embrionario (“desde hacía mucho tiempo no penetraban elementos nuevos en la poesía”), así como el grado de admisión del código que lucha por la vida: “tanto aquí como allá el triunfo está logrado” (Rubén Darío); “hoy dicen de todos los buenos poetas que hablan prosaicamente” (Moreno Villa). Para describir y explicar estos choques hay que contar con factores más o menos extraliterarios: el cambio generacional o el cansancio de los receptores ante la reiteración de una serie literaria.

Viniendo de la tradición o biblioteca de la memoria lectora, todo autor alberga la pretensión de ser novísimo, y de ahí la paradoja de que, en su repetición, la voluntad de originalidad no sea original, porque el “Hijo de Tántalo, voy a hablar de ti de modo distinto a los de antes”, que dicta la «Olímpica I» de Píndaro (522-448 a. C.)³, resuena en el pretendidamente innovador “carmina non prius / audita [...] / [...] canto” de Horacio (*Odas* III, I, 2-4), y los siglos son testigos de que la reelaborada promesa llega al Ariosto (“Diró d’Orlando [...] / cosa non detta in prosa mai nè in rima” [*Furioso*, I, 2]), imitado luego por Milton: “Things unattempted yet in Prose or Rhime” [*Paraíso perdido*, I, 16])⁴. Las letras españolas historizan el mismo tópico, que en su constituidora repetición se hace ahistórico. Quizá porque la cronología literaria sea, frente a otras, reversible, asunto entonces en que la periodización —instrumento útil para la rectilínea historia general, no para la multidimensional memoria literaria— hace aguas.

Incomprensible para un lector o participante de la identidad colectiva que es la literatura resulta, en efecto, el axioma progresista o decimonónico de que es preciso conocer la historia para no repetirla, axioma que implica no sólo la ideología del abjurar del pasado, sino también la justificación contable del *studium* consumido. Incomprensible, porque la historia literaria es una permanente invitación a la variada petición de amor y odio al arte y la palabra, una constante repetición o celebración del intertexto como homenaje, como parodia, en todo caso como re-conocimiento; celebración vital del tiempo multidimensional que no avanza sólo en línea recta hacia un futuro que, adornado de promesas, las despreciará en cuanto se cumplan (hagan pasado)⁵.

Pero dejémoslo estar y retengamos en las palabras de Moreno Villa —“es algo que me corresponde”— ese indefinido *algo* como remedo de magdalena proustiana que posibilite el *flash back* investigador. Porque cuando Góngora se presentó como radical renovador o cabeza de la tercera vanguardia poética española, su conciencia de extrañamiento fue tal que ni siquiera encontró nombre para una criatura la suya carente de contornos precisos, de modo que sólo un indefinido pudo aplicarle: “Caso que fuera error, me holgara de hauer dado principio a algo; pues es mayor gloria empeçar vna acción que consumarla”⁶. Puede que la tradición inmediata fuera incapaz de justificar las *Soledades*, pero no esta protesta de primogenitura creativa. Pues ya Boscán, jugando implícitamente con la frase *probar mi espada*, se había vestido con los ropajes de capitán de la vanguardia poético-italianista del XVI, si bien, a lo Moreno Villa —como el teorema ha de ser universal, su formulación permitirá el científico anacronismo—, era capitán prudente que reconocía su “miedo” a “provar mi pluma en lo que hasta agora nadie en nuestra España ha provado la suya”, pues “he querido ser el primero que ha juntado la lengua castellana con el modo de escribir italiano”⁷. De estudiar esta nueva manera ítalo-española se supo a su vez iniciador, casi medio siglo después, el Herrera que antes de anotar a Garcilaso dijo de la Poética: “aunque sé que es difícil mi intento i que está desnuda nuestra habla del conocimiento d’ esta disciplina, no por eso temo romper por todas estas dificultades, osando abrir el camino a los que sucedieren”⁸. Así que pasaron cinco años, fray Luis de León se apuntó al carro de este *camino* cuando defendió su obra doctrinal compuesta en romance: “Y si acaso dixeran que es novedad, yo confieso que es nuevo y camino no usado por los que escriven en esta lengua poner en ella número, levantándola del descaymiento ordinario. El qual camino quise yo abrir, no por la presunción que tengo de mí —que sé bien la pequeñez de mis fuerzas—, sino para que los que las tienen se animen a tratar de aquí adelante su lengua como los sabios y eloquentes passados”⁹.

De otra vanguardia italianista, ahora narrativa, se mostró originador el Cervantes de las *Novelas ejemplares*: “yo soy el primero que he novelado en lengua castellana, que las muchas novelas que en ella andan impresas, todas son traducidas de lenguas extranjeras, y éstas son más propias”¹⁰. Es una conciencia innovadora que recurre en el *Viaje del Parnaso*, IV, 25-27: “Yo he abierto en mis *Novelas* un camino / por do la lengua castellana puede / mostrar con propiedad un desatino”¹¹. Cervantes siguió añadiendo méritos a su currículum, abultado cuando en él figurase también que, como autor teatral, “me atreví a reducir las comedias a tres jornadas, de cinco que tenían” y “fui el primero que representase las imaginaciones y los pensamientos escondidos del alma, sacando figuras morales al teatro”¹². Seguramente sean esta insistencia y este detallismo curricular los rasgos que individualizan el tópico cuando cae del lado cervantino.

Con la paradójica novedad que supone recordar lo antiguo —pongamos los pasos de los poetas de Provenza—, Gaspar Gil Polo también había expresado el conocido afán innovador, que en su caso consistía en incrustar una variada polimetría en el argumento de la *Diana enamorada*: “Puse aquí algunas rimas y versos de estilo nuevo y hasta ahora, que yo sepa, no usado en esta lengua. Las rimas hice a imitación de las que he leído en libros antiguos de poetas provenzales”¹³. Tampoco Quevedo dejó pasar la ocasión de mostrarse como creador de otra novedad métrica, la silva: “Deste género es la que yo usé primero, con nombre que yo la puse, de Silva, en España”¹⁴. Otro tipo de silva, la miscelánea en prosa, había sido apadrinada mucho antes por Mexía, quien sin embargo era consciente, como Gil Polo, de estar siguiendo y sirviendo una tradición: “hame parecido escrevir este libro assí, por discursos y capítulos de diversos propósitos, sin perseverar ni guardar orden en ellos; y por esto le puse por nombre *Silva*, porque en las selvas y bosques están las plantas y árboles sin orden ni regla. Y aunque esta manera de escrevir sea nueva en nuestra lengua castellana y creo

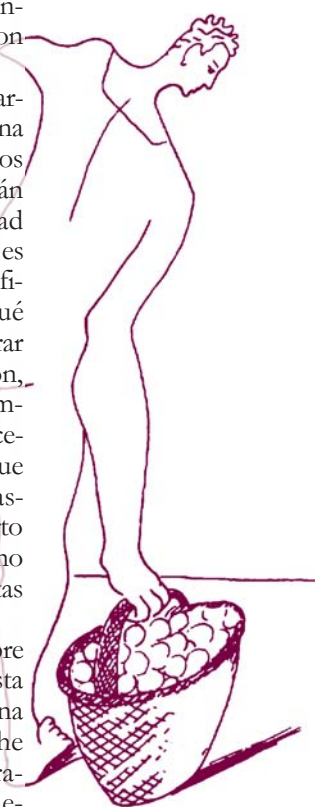
que soy yo el primero que en ella aya tomado esta invención, en la griega y latina muy grandes auctores escrivieron assí”¹⁵.

El Siglo de Oro suele presentarse, en las hinchadas tarjetas de visita que son los manuales, como generador de una literatura basada en la autoridad y en su imitación, pero los textos revisados aquí hacen hincapié justamente en ese afán de primogenitura que dice de un orgullo de originalidad que va a haber que llamar *romántico*, si de lo que se trata es de bautizar con categorías no menos anacrónicas o científicas que las de *Renacimiento*, *Manierismo* o *Barroco*. ¿Y qué decir del último siglo clasicista? Pues que empieza a mostrar el despreocupado desapego progresista hacia la tradición, identificada con el tradicionalismo. Samaniego, por ejemplo, prescindirá —frente a Mexía y Gil Polo— de sus precedentes, clásicos y franceses, para decir del género en que insertaba sus *Fábulas literarias*: “puede perdonárseme bastante por haber sido el primero en la nación que ha abierto el paso a esta carrera, en que he caminado sin guía, por no haber tenido a bien entrar en ella nuestros célebres poetas castellanos”¹⁶.

Parece irremediable: la originalidad es asunto siempre de la tradición. Así que el curso histórico esbozado hasta aquí puede transformarse, bajo el prisma teórico, en una síntesis que, por hacer ciencia —nominal, qué si no—, he llamado *teorema del prurito de originalidad*: el creador literario subraya la superación de la tradición afirmando, mediante un paradójico tópico, su capacidad de salirse de ella, es decir, de quedarse en ella. Vuelto de nuevo hacia el texto y las series de textos reordenados por la imaginación y la memoria, a las que ahora conocemos como *investigación*, teoremas como éste pueden no tener valor predictivo (como no sea la tan paradójica como fructífera predicción del pasado), pero sí prospectivo, en cuanto orientadores de nuevas miradas críticas e historiográficas hacia la búsqueda de su cumplimiento en otras creaciones. ■

Notas

- 1 R. Darío, *Cantos de vida y esperanza* [1905], Madrid, Espasa-Calpe, 198315, p. 19.
- 2 *Poesía española. Antología 1915-1931*. Unamuno. M. Machado. A. Machado. Juan Ramón Jiménez. Moreno Villa. [...] Selección de sus obras poéticas publicadas e inéditas por Gerardo Diego [1932], ed. facs., Madrid, Visor, 2002, p. 150.
- 3 Cfr. *Antología de la poesía lírica griega (Siglos VII-IV a. C.)*, ed. C. García Gual, Madrid, Alianza, 1980, p. 104.
- 4 Aduce, junto a otros, los textos de Horacio, Ariosto y Milton E. R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina* [1948], México, FCE, 1989, I, pp. 131-132, que examina, dentro de los tópicos del exordio, éste de “ofrezco cosas nunca antes dichas”, testigo del cansancio ante la reiteración de una serie literaria.
- 5 Aplicar a la realidad con todas sus consecuencias la teoría del materialismo dialéctico conduce a la conclusión de que conservadores son los que tienen el poder y progresistas los que lo tendrán. Ilustra hoy esta definición el timorato afán de no quedar mal que los revolucionarios de salón expresan sometiéndose a lo políticamente correcto, enésima manifestación del miedo al qué dirán que consiste siempre en el rezo acrítico de la letanía dispuesta por el pensamiento único que, sincrónicamente, sea menester acatar en una síntesis dada.
- 6 Cito por la edición crítica de A. Carreira, *Gongoremas*, Barcelona, Península, 1998, pp. 255-256. El fragmento, que forma parte de la célebre «Carta» de Góngora, es ajeno, según su editor (pp. 260-266), a las interpolaciones que Jammes presume en ella.
- 7 *Las obras de Juan Boscán de nuevo puestas al día y repartidas en tres libros* [1543], ed. C. Clavería, Barcelona, PPU, 1991, pp. 230-231. Evidente me parece que esta vanguardia boscaniana es, en su italianismo, la segunda, después de la encabezada por el dantesco Imperial.
- 8 F. de Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso* [1580], ed. I. Pepe y J. M. Reyes, Madrid, Cátedra, 2001, pp. 263-264.
- 9 L. de León, *De los nombres de Cristo* [1583-1585], ed. C. Cuevas García, Madrid, Cátedra, 19865, p. 497.
- 10 M. de Cervantes, *Novelas ejemplares* [1613], ed. J. B. Avelle-Arce, Madrid, Castalia, 1982, I, pp. 64-65.
- 11 M. de Cervantes, *Viaje del Parnaso* (1614), en *Poesías completas*, I, ed. V. Gaos, Madrid, Castalia, 1973, p. 103.
- 12 M. de Cervantes, *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados* (1615), en *Teatro completo*, ed. F. Sevilla Arroyo y A. rey Hazas, Barcelona, Planeta, 1987, p. 9.
- 13 G. Gil Polo, *Diana enamorada* [1569], ed. F. López Estrada, Madrid, Castalia, 1987, pp. 82-83.
- 14 Cito por L. López Grigera, «Quevedo comentador de Aristóteles: un manuscrito inesperado», *Revista de Occidente*, 185 (octubre 1996), p. 127.
- 15 P. Mexía, *Silva de varia lección* [1540], ed. A. Castro Díaz, Madrid, Cátedra, 1989-1990, I, pp. 161-162.
- 16 F. M. de Samaniego, *Fábulas* [1781], ed. E. Jareño, Madrid, Castalia, 1983, p. 55.





Sergio Hinojosa Aguayo

La escuela moderna

Utopía e ideal

Desde la Ciudad-Estado a la Isla de Utopía, desde la Ciudad del Sol a los Falansterios, desde la sociedad comunista de Marx a la utopía negativa de Huxley, un único camino parece adivinarse: el que recorrer la creación fantástica para ocultar la angustia y presentar su queja. El peso de esta ficción oscila, en un más o un menos, entre la libertad y el orden, entre la satisfacción de la demanda y la exigencia del nuevo orden que haga de freno al exceso de goce. En este sentido, Freud entendía la justicia como concepto negativo. En la justicia, no se trata de una distribución igualitaria, sino de que el otro, “los demás”, no tengan lo que a mí me falta. Se trata de una vigilancia del goce del otro, de un intento de controlar el exceso mal repartido. El lugar donde se acumula el goce aparece ficcionado como semblante del padre. En el caso que nos ocupa, son los ricos, los poderosos, los que «hacen semblante» de tener ese objeto de goce.

Centraré mi análisis en una utopía de principios del siglo XX, en una utopía que condensa todas las aspiraciones sociales y políticas en la educación y la transmisión de saber. Se trata de la *Escuela Moderna*, fundada por Ferrer i Guardia. La ironía hizo que esta escuela, fundada por un enemigo acérrimo de la Iglesia, abriera sus puertas el 18 de octubre de 1901, en el local de un antiguo convento de la calle Bailén de Barcelona. La historia de esta nueva escuela duró apenas cinco años, pero sus «aportaciones» las recogerán sus seguidores, entre ellos el célebre Celestí Freinet. La educación es el núcleo de toda utopía, pues siempre se ha querido ver en ella el instrumento para cambiar la faz del mundo. Sin embargo, en este caso, la educación se constituye en objeto casi exclusivo, tamizado —es verdad— por el discurso de la ciencia. En toda utopía se puede trazar siempre una línea ascendente que parte del escrutinio del dolor y se eleva hasta

alcanzar el recuento de las satisfacciones posibles. Desde el síntoma al ideal. Y para tal fin, el instrumento recurrente es la enseñanza colocada como ideal. Ferrer no es una excepción en esto.

Frente a las demandas típicas de los padres que llevaban a sus hijos a la escuela, Ferrer anteponía su ideal: «Allí venían padres que profesaban este rancio aforismo ‘la letra con sangre entra’, y me pedían para su hijo un régimen de crueldad; otros entusiasmados con la precocidad de su prole, hubieran querido, a costa de ruegos y dádivas, que su hijo hubiera podido brillar en un examen y ostentar pomposamente títulos y medallas; pero en aquella escuela no se premió ni se castigó a los alumnos, ni se satisfizo la preocupación de los padres». El apóstol de la Escuela Moderna hace de ella su «causa», a

la que reviste como objeto ideal: una educación «regeneradora» de la sociedad. La Escuela Moderna es un significativo que aglutina y hace masa en movimiento, promoviendo y transmitiendo un modo de trabajo. Sus efectos, que los tiene, constituirán el legado de gran parte de lo que hoy se bautiza como educación en valores.

Este «hijo del hombre», según el apelativo que le dedica el prólogo-homenaje de L. Portet, nace en Alella, Barcelona, el 10 de enero de 1859. Es el séptimo de once hijos de una familia de pequeños propietarios campesinos. La religiosidad de la España profunda, adorada y sufrida en el seno de la familia y en la escuela a la que asiste, llegará a constituirse en «lo insoportable» para él. Influido por los racionalismos epistemológico del siglo XVII, social del XVIII e historicista del XIX, se inicia en la práctica de la enseñanza para hacer de ella el objeto de su sublimación. El horizonte político de estos cambios es el anarquismo. Su lema central lo resume Guerin de este modo: «Anarquía es la ausencia de amo, de soberano, tal es la forma de gobierno a la que nos acercamos todos los días, y que el hábito inveterado de tomar al hombre por regla y a su voluntad por ley nos hace mirar como colmo de desorden y la expresión del caos».

Para Ferrer, la enseñanza es esa actividad sublime que «responde únicamente a la necesidad y al deber que siente la generación que vive en la plenitud de sus facultades de preparar a la generación naciente, entregándole el patrimonio de la sabiduría humana». Es cierto que en las directrices de su enseñanza se pueden encontrar ciertas invitaciones al placer, pero también, que se quiere alejar cualquier asomo de goce pulsional, cualquier desorden en el gasto. Lo que la sociedad enseña a los hijos de obreros es «el ahorro, que es privación voluntaria con apariencia de interés, se les prepara, con esa enseñanza, a la sumisión al privilegio». Se anima a los obreros a que hagan estudios universitarios y a que asistan al teatro, a los conciertos, etc., pero a la vez se les pide moderación en el consumo y en el gasto, juzgando necesario «que los niños comprendan que derrochar toda clase de materiales y objetos es contrario al bienestar general».

Naturalmente, en un sentido más cercano al goce del cuerpo, también limita ese gasto, por cuanto trata de alejar y encubrir los efectos de la pulsión. Decía Lacan que la sublimación es elevar el objeto perdido, «la Cosa» (freudiana) al rango de ideal. Estar poseído por «la Cosa» a la manera del ideal. Por eso, la pulsión está en el ideal, como una marca de la repetición que se le impone al sujeto. Podría interpretarse esta idealización, este estar completamente a su servicio, esta esclavitud voluntaria como un modo de extraer un goce fálico, un goce que satisfaga las exigencias del narcisismo. Pero también en esa «servidumbre voluntaria» se localiza al goce invasor en lo que su fantasma obtura. Allí se encuentra al Otro primigenio devorador, como la fuerza que se inmiscuye. Allí imagina Ferrer conspirando en contra de la causa a los agentes de la iglesia y a los poderosos, semblantes inquietantes del padre que acumulan injusticia por apropiarse de todo goce.

Frente a este cierre temible de su fantasma, Ferrer denuncia la injusticia, espolea con su pasión la búsqueda

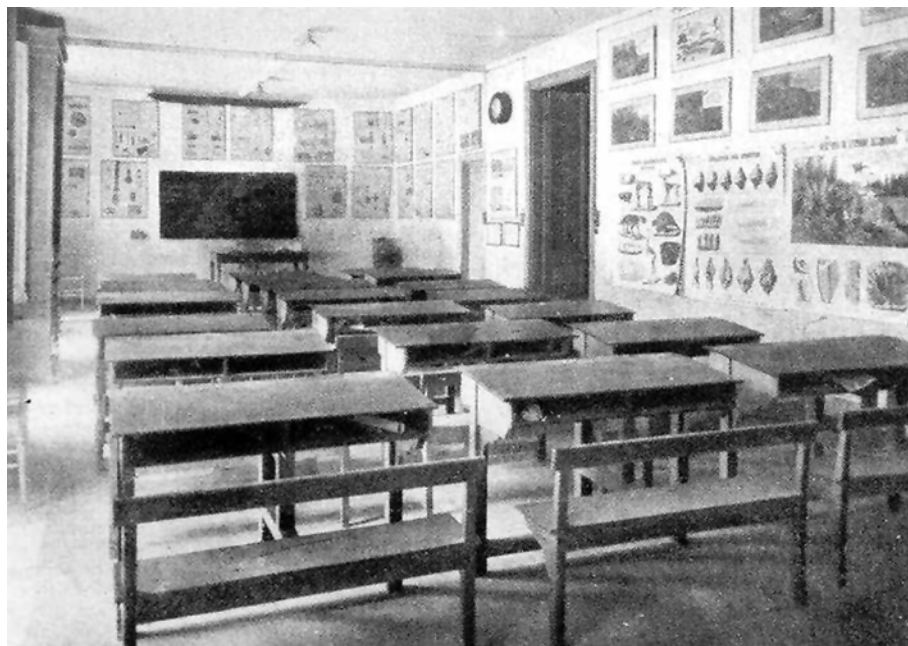
Francesc Ferrer i Guardia



de un lugar utópico y persigue una redistribución del goce. Una nueva distribución que haga real el supuesto de que «los demás no tengan lo que me falta». Pero «lo que me falta» lo ve Ferrer en otro, al que su mirada privilegia: el niño, ese nuevo objeto surgido de las ciencias sociales. El niño como objeto que ha de ser conformado ha cambiado de lugar en el discurso. La moral y los moralistas religiosos del XIX lo habían colocado entre la ejemplaridad de la pureza y la debilidad de la tentación. Objeto de norma moral y de precepto religioso, no tenía más entidad que la de un alma que había que configurar moralmente. Ahora, con la traslación del método científico a la psicología y por ende a la pedagogía, se reducía a objeto de un saber calculado. «Es evidente —dice Ferrer— que las demostraciones de la psicología y de la fisiología deben producir importantes cambios en los métodos de la educación; que los profesores en perfectas condiciones para conocer al niño, podrán y sabrán conformar su enseñanza con las ciencias naturales. Hasta concedo que esta evolución se realizará en el sentido de la libertad, porque estoy convencido de que la violencia es la razón de la ignorancia, y de que el educador verdaderamente digno de ese nombre obtendrá todo de la espontaneidad, porque conocerá los deseos del niño y sabrá secundar su desarrollo únicamente dándole la más amplia satisfacción posible».

Estos discursos, constructores de «significantes amos» a los que sacrificar el deseo infantil, recurren a la ciencia como garante. La pedagogía para Ferrer es «ciencia» y como tal, se puede predicar de ella lo que Lacan apuntaba en su seminario sobre la Ética: está animada por el mismo imperativo ciego que el goce. A esa demanda absorbente sucumben profesor y alumno, se inmolan bajo el señuelo de los nuevos ideales deshumanizados de la ciencia. Muchos de estos ideales son compartidos con las vanguardias educativas. Tales como la cercanía de la escuela a la vida, el respeto a la espontaneidad y la libertad infantil, la coeducación de ambos sexos y de las distintas clases sociales, etc. Pero, Ferrer pone todo el acento en combatir la superstición y el oscurantismo religioso a partir de la claridad de la ciencia. El fin último: «producir una regeneración social» y para ello, es imprescindible la extensión del conocimiento científico, pues, la ciencia «capacita a los hombres para que se formen exacta doctrina, criterio real, acerca de los objetos y de las leyes que los regulan». La ignorancia es la causa de la opresión y se combate con los conocimientos avalados por la experiencia, de tal modo, que «cada cerebro sea el motor de una voluntad». «Trataremos de que las representaciones intelectuales, que al educando le sugiera la ciencia, las convierta en jugo de sentimiento, intensamente las ame». Así, delatando la muerte del sujeto, su total *forclusión* por la ciencia se intenta, en el mismo movimiento, introducir un *pathos* que deniegue esa muerte.

El acto de fundación de la Escuela Moderna fue un «acto», porque tuvo sus efectos. Y así lo reconoció el propio Ferrer: «No había antes enseñanza en el verdadero sentido de la palabra [...] la verdadera enseñanza, la que prescinde de la fe, la que ilumina con los resplandores de la evidencia, porque se halla contrastada a cada instante por la experiencia, que posee la infalibilidad falsamente atribuida al mito creador, la que no puede engañarse ni engañarnos, es la iniciada por la Escuela Moderna». La Escuela se expandió primero por Barcelona, llegando a tener 47 sucursales antes de 1906, luego por el resto de España y Europa, incluso en Brasil, en Sao Paulo. Pero al acto de su fundación y al deslizamiento de la cadena de significantes amos que introdujo en el ámbito escolar, le siguió otro acto: el día 13 de octubre de 1909, tras los graves sucesos de la Semana Trágica de Barcelona, y después de un consejo de guerra, Ferrer fue condenado como principal instigador de la *rebelión militar* y fusilado. En la sentencia que lo condenó, quedó reflejado que Ferrer, persuadido de que la revolución jamás triunfaría por pro-



Interior de la Escuela Moderna

cedimientos insurreccionales, había cambiado completamente de rumbo. Para él, lo primordial era «la creación de revolucionarios y, para conseguirlo, se hacía indispensable educar a la juventud desterrando de su cerebro la idea de Dios, de la religión, de la propiedad, de la familia...».

Antes de morir, hizo sonar su voz como un acto que reduplicó la fuerza del anterior y lo invistió con una nueva nominación: «Mártir de Montjuïc». Su grito «Viva la Escuela Moderna!» convirtió a Ferrer en símbolo de la lucha por la libertad y consagró a la escuela racionalista como alternativa progresista (*progresiva* en el lenguaje de entonces). Hoy esos ideales, pulverizados los significantes que los sostenían, se han vaciado de pasionalidad. El sistema escolar, organizado según los imperativos de la «ciencia» (psicología y pedagogía) mantiene al sujeto fuera de todo discurso, segregándolo hacia prácticas y estilos de marginalidad. El deseo de los sujetos languidece. Los antiguos profesores especialistas en su materia, ahora profesores de secundaria, quedan reducidos a objetos para ser modelados por la nueva nomenclatura y por el nuevo sistema «técnico-científico». Nuevas figuras, amparadas por este saber, sustituyen la responsabilidad del profesor por una programación pautada de actuación en los distintos ámbitos definidos. Estas nuevas figuras del modelo pedagógico (vino viejo en odres nuevos) quedan igualmente plegadas a los dictados del saber experto: orientador, tutor, profesor de apoyo, equipo técnico-pedagógico, etc. Y los alumnos, antes prendidos a la palabra y al carisma del profesor, se ven ahora sometidos a los efectos del nuevo orden: la detección de sus supuestos intereses, las nuevas técnicas de evaluación según una sustantivación de nociones tales como «conducta», «actitud», «valores», «contenidos», etc. Alumnos y profesores se ven clasificados e impelidos por el diagnóstico y la «toma de decisiones» que, bajo los imperativos de «la ciencia», relegan el discurso político y ético a los museos o al marketing mediático. El lugar del amo en la institución de enseñanza, en la institución regulada por la «ciencia pedagógica» no hace ya semblante de ricachón acaparador de goce, sino de impotencia rutinaria.

Ya no hay tesoro oculto, interés que capture el amor de transferencia necesario a la transmisión. Tampoco objeto que pueda ostentarse desde un saber que no produce más que síntoma. ■





José Antonio **González Alcantud**

María Soledad Carrasco Urgoiti Cautiva de la frontera

Hace pocos años tuve la oportunidad de invitar a María Soledad Carrasco Urgoiti a mi casa familiar cuando yo pasaba largas temporadas en Aguilar de la Frontera, un mediano pueblo de la campiña cordobesa. Por aquel entonces habitaba aún en Aguilar el poeta Vicente Núñez. Durante la estancia de Soledad una noche arribamos al bar que Vicente solía frecuentar, *el Tuta*, una tabernucha vulgar por no llamarle infame. Desde aquel observatorio de Baco, sentado tras una columna, viendo el ir y el venir de los jornaleros que la frecuentaban, y apurando con lentitud al par un vaso de cerveza y otro de vino fino “eléctrico” —una variedad local—, de vez en cuando Vicente Núñez ordenaba enérgicamente callar a aquellos jornaleros ebrios y les entonaba una salmodia poética sacada de algún desgastado libro que salía de su bolsillo. A Vicente, que a veces recibía furtivas visitas de otros poetas procedentes de los lejanos madriles, se le abrieron los ojos y los sentidos al vernos entrar en su tugurio, y de esta manera pudimos disfrutar de una velada fabulosa. “¡Cómo habla Soledad! ¡Así ya no se expresa nadie!”, decía con insistencia el poeta de los aforismos. Pobre Vicente, en aquella su soledad pueblerina, habíamos ido a sacarlo de su rutina. Estaba solo, a pesar de que el instituto de bachillerato del lugar ostentaba su nombre, y de que en la entrada del Tuta una placa de cerámica rezaba: “Aquí escribió el poeta Vicente Núñez *Ocaso en Poley*”. Poco tiempo antes de morir con ocasión de un jurado que compartimos en Sevilla, y después de haber repartido unos succulentos millones a otro poeta, Vicente Núñez me decía agarrándome del brazo de manera cómplice: “¡Quién los

pillara!” Pues bien, allí en aquella frontera basculante que sobrenombraba al pueblo de Aguilar, coronado por las ruinas del viejo Poley romano y luego árabe, entrevisté a Soledad. A la pregunta que le hice de en qué papel de los encarnados por tanto morisco estudiado por ella se veía reflejada, me respondió sin apenas dudarlo: “En el de la cautiva”¹. Hoy, a falta de otra definición mejor, volvemos a ser redundantes en esta cualificación que hizo de sí misma.

Pasados los años y leyendo los tres volúmenes que la editorial Bellaterra, en la colección dirigida por el profesor Eloy Martín Corrales, ha consagrado a recoger la obra dispersa de la profesora Urgoiti², uno acaba por hallar el redondeo del problema suscitado por la obra

y persona de esta profesora emérita del Hunter College de Nueva York: su cautividad habita en la cárcel de goma de la seducción que han ejercido a lo largo de su vida infinidad de personajes literarios de vidas fronterizas.

Soledad Carrasco, sin necesidad de grandes ideologemas conceptuales, en una tradición hispánica de apreciación cultural profunda, marcada por la espiritualidad *loguée durée* y el escepticismo ante lo efímero, ha construido en un bellissimo y depurado castellano, pleno de significados olvidados por la plebeyez literaria de los tiempos modernos, una obra de singular y sutil revisión de nuestra historia y literatura modernas. Por ello la autora del prólogo del primer volumen de Carrasco, María Morrás, incluye con justeza a nuestra investigadora en aquel grupo de estudiosos que una vez “oteado un campo, lo hacen suyo y lo cultivan con amor y esmero” y “cuando ensanchan sus lindes es sólo después de haber desbrozado cuidadosamente el terreno de confusas malezas bibliográficas y errores transmitidos”. Es una apreciación justa, a la que cabe añadir la bonhomía intelectual de Soledad, que rehúye toda arista.

La obra de Soledad no surge solitaria, por demás. Ella fue educada en un ambiente familiar deudor del regeneracionismo, y plenamente inserto en la corriente fertilizadora de la Institución Libre de Enseñanza, en la que su abuelo, refugio de su infancia junto a su madre, fue pieza clave. Nicolás María de Urgoiti, empresario vasco trasplantado en Madrid, magnate de Papelera Española, fue el ejemplo de burgués ilustrado, y quiso convertir el papel con destinos intrascendentes en un diario —*El Sol*—, que aunque fracasase económicamente dejase tras sí una estela cultural renovadora. El salón de la casa madrileña de Soledad sigue presidido por la colección completa del diario *El Sol*, vientre nutricio de la utopía fracasada de los intelectuales españoles: la Segunda República.

Luego vino para Soledad el exilio voluntario, huyendo de la negrura universitaria del Madrid de posguerra, en Nueva York. La intrahistoria familiar queda de manifiesto en sus notas preliminares de los libros que comentamos: “Redacté los estudios aquí reunidos en vida de mi madre (...), que compartía mi entusiasmo y asumía mi dedicación”. Para añadir con deber filial: “En la medida que he logrado claridad en la exposición, se lo debo a sus cuidadosas lecturas, siempre alentadoras, pero también exigentes”. De hecho, su madre, Ana Graziella, la acompañó en su aventura americana. Ambas mujeres fueron acogidas en el ambiente familiar de los hispanistas del exilio, agrupados en la neoyorkina Universidad de Columbia, entonces un emporio del saber. En aquel círculo ejercían su liderazgo moral el hermano del poeta Federico García Lorca, Francisco, y don Fernando de los Ríos, obrando de gran patriarca familiar, en torno al cual giraba la vida cultural del exilio español. Soledad, con la modestia que la ha hecho célebre entre sus conocidos, creció en aquellos ambientes hoy ciertamente irrepetibles. Su obra es heredera de la tradición del humanismo andante, irreductible al pragmatismo norteamericano o al logicismo europeo, y cuya singularidad procedía de España. Algo que había captado la fantasía de los esposos

María Soledad Carrasco Urgoiti



Huntington, mecenas de la *Hispanic Society of America*. Precisamente esta institución, junto a la *Public Library*, donde tanto tiempo ha pasado investigando sobre la España moderna, son las instituciones neoyorquinas sobre las que Soledad siente más afecto. Afecto que procura transmitírselo a sus visitas trasatlánticas.

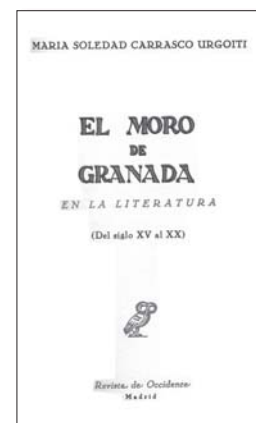
Las obras que ahora comentamos recogen ordenadamente buena parte de la obra dispersa de la autora. Tarea de por sí encomiable la de poner al alcance del público culto una obra surgida en medios profesionales limitados en su repercusión. El primer volumen, *Estudios sobre la novela breve de tema morisco*, aborda desde las versiones que sobre el Abencerraje se han escrito hasta “La Hija del Gran Visir de Garnat” de Trigueros. Un recorrido desde el siglo XVI hasta principios del XIX en el que el hilo central son los valores caballerescos, el amor pasional en medio de la tragedia histórica o la traición. Quizás la obra que mejor refleje esa trayectoria es el Abencerraje convertido en mito, trascendiendo la literatura misma. El mito creado y recreado en diferentes épocas y autores, se yergue desde el anónimo inicial hasta la intervención recreadora de los Chateaubriand, Zorrilla o Irving, que buscan darle nuevos impulsos. Pero el mito, aunque sea literario, como subraya Soledad Carrasco, también pertenece a la cultura popular de nuestro tiempo, que aún encuentra atrayente en sus visitas a la Alhambra la narración del relato *in situ* en la sala de los Abencerrajes por parte de guías y eruditos. Probablemente un mito que le fuera relatado a Soledad en su primera visita a la Alhambra cuando era niña, y que la ha seguido durante su vida adulta.

El segundo volumen que comentamos, *Vidas fronterizas en las letras españolas*, tiene un prólogo del profesor Miguel Ángel de Bunes en el que se señala que nuestra autora “ha dedicado una larga vida de trabajo a explicarnos una frontera que ahora comenzamos a atisbar en alguna de sus magnitudes, y que estaría huérfana de muchas de sus peculiaridades sin su continua invitación a leer comedias y dramas en los que, reconociendo sus limitaciones estilísticas, pondera el lirismo y la realidad que esconden muchos de sus personajes”. En el primer ensayo que abre el volumen, Soledad Carrasco nos presenta el continuum literario que ofrece la figura de la cautiva, desde el mundo homérico hasta la edad moderna, para centrarse finalmente en esta última. Allí hace referencias a historias ampliamente extendidas como la “Historia de dos enamorados, Ozmín y Daraja”, de la primera parte del Guzmán de Alfarache, de la que señala: “En este exquisito relato la cautividad de la heroína y el tipo de simulación que las circunstancias exigen a los enamorados reflejan la tradición antigua y medieval de las llamadas novelas bizantinas, pero al mismo tiempo aflora el entorno conflictivo, no de la Sevilla medieval sino de la gran urbe moderna”. Lo humano trascendiendo las fronteras culturales, he aquí la apuesta analítica de Soledad Carrasco. Nuestra autora ya desde su primer libro *El moro de Granada en la literatura europea* había extendido el problema suscitado por la frontera cultural al dominio del romanticismo, donde alcanza su mayor dimensión cultural al encarnar la imagen del exilio. Granada se conforma de esta manera en una frontera marcada por el exilio y la presencia. El exilio de quienes la habían habitado y la presencia fantasmagórica contemporánea, expresada a través de la literatura que va del *Dernier Abencerraje* de Chateaubriand a *The Alhambra* de Irving. Ese mundo de fantasmagorías creadoras de sentidos culturales provoca finalmente un efecto similar al de la literatura del siglo XVI: la admiración y el reconocimiento del Otro en situaciones culturales marcadas por el ambiguo dispositivo de las identidades. Esta modernidad de los estudios de Soledad orienta sus análisis, que trasciende las modas y la argotización a que someten con frecuencia a los hechos los ismos y sus deudos.

El tercer volumen en buena medida versa sobre uno de los personajes histórico-literarios que más han atraído a Soledad Carrasco: Ginés Pérez de Hita. Un Pérez de Hita de brumosos orígenes que ejerce de castellano viejo, que llega a participar en saqueos durante la guerra de las Alpujarras, que se encarga en su Lorca natal de llevar a cabo representaciones teatrales y festivas, y que tiene una inmensa piedad para con los vencidos, a los que no sólo compadece sino que eleva en su estatura humana dándonos cuenta de su inmenso sufrir, atrapados entre unos convecinos que se empeñan en considerarlos ajenos a la cultura ibérica, y los turcos y norafricanos que no los aprecian en nada. Este desgarramiento que Pérez de Hita recoge con fidelidad a pesar de sus fantaseos literarios es la parte que Carrasco Urgoiti extrae, expone, valora y pone en circulación con el concepto arriba esgrimido: cautivos de la frontera. No deja de ser significativa como en los dos volúmenes anteriores la singular concepción de la frontera histórica y cultural de la profesora Carrasco Urgoiti.

No sólo es en la crítica literaria o en la historia moderna donde se ancla la investigación de Soledad Carrasco. La deuda que el arabismo español tiene con su producción científica, sin ser ella misma arabista, queda reflejada en las palabras que prologan el volumen tercero, debidas a la profesora María Jesús Viguera: “En la rica obra de Carrasco Urgoiti confluyen además esenciales aspectos arabistas, no sólo procedentes o derivados de sus temas moriscos, sino de las más espaciales y justas dimensiones con que ella ha sabido plantear, sin falsas amputaciones ni desdenes, la parte substancial que corresponde al ingrediente árabe en la cultura española”. Efectivamente, sin hacer una de esas incómodas apologías panarabistas a que nos han habituado muchos autores, como sus contrarios los arabistas maurofóbicos, de los que existe una larga tradición desde Simonet hasta el día de hoy, Carrasco Urgoiti ofrece una visión admirativa de la cultura andalusí, sin caer rendida a sus pies, y manteniendo alta la dimensión crítica con una finura de pluma que la distingue por encima de tanta episódica circunstancia.

Desgraciadamente los medios de comunicación cada vez más embrutecidos por las urgencias del día a día no suelen distinguir a seres únicos como Soledad Carrasco. Oí en cierta ocasión al director de un diario nacional protestar de que a nuestra académica se le hubiese concedido un merecido reconocimiento, ya que según él “no la conocía nadie”. El personajillo hizo lo posible porque el siguiente año recibiese la distinción un intelectual mediático. Resultó que el mediático era de opiniones cruelmente egotistas, tanto que escandalizaban por doquier por su antihumanismo. Este ejemplo resulta bien elocuente del ínfimo valor que hoy la sociedad le concede a los sabios, y lo mucho que se le otorga al inframundo. Sólo una secreta y persistente corriente que procede del fondo de los tiempos sigue alentando que verdaderos humanistas, como Soledad Carrasco Urgoiti, cautivos de las contradicciones en que el género humano traza sus obras, sigan habitando entre nosotros. Reunir la obra dispersa de la profesora Carrasco Urgoiti que ahora tenemos la fortuna de que nos ofrezca la editorial Bellaterra es un acierto pleno y justo, que nos reconforta. ■



Notas

- 1 J.A. González Alcantud. “En el papel de la cautiva: entrevista a Soledad Carrasco Urgoiti”. *Fundamentos de Antropología*. 1999, nº10/11:22-230. Reproducida en: González Alcantud, J.A. *Las culturas y los hombres. Catorce diálogos humanísticos en clave antropológica*. Universidades de Granada y Sevilla, 2007.
- 2 Carrasco Urgoiti, Soledad. *Estudios sobre la novela breve de tema morisco*, 2005^a, *Vidas fronterizas en las letras españolas*. 2005^a. y *Los moriscos y Ginés Pérez de Hita* 2006. Todas publicadas por la editorial Bellaterra de Barcelona, en su colección Alborán.



Manuel Barrios Aguilera

Sobre la

novela histórica

y la historia novelada

narrativa

Hace algún tiempo asistía a una conferencia sobre la novela histórica en la actualidad. El conferenciante, doctor en historia y novelista, se arrogaba el papel de defensor de este subgénero, obligado sin duda por ser el de su dedicación. En el pequeño coloquio que siguió a su intervención, quedó claro algo tan obvio como que la novela histórica no necesita defensores, que, tal como él mismo había señalado en su intervención, era raro el gran novelista del pasado literario que no pudiera exhibir algún título señero en el conjunto de su producción. Grandes novelas históricas son *Los novios* (Manzoni), *Guerra y paz* (Tolstoi) o *La Cartuja de Parma* (Stendhal), obras maestras absolutas en el gran siglo de la novela que bien podrían encabezar una interminable relación que se continúa para honra de la literatura universal. Y qué decir del friso inmenso de la memoria del siglo XIX que componen los *Episodios nacionales*, de Benito Pérez Galdós, o del río caudaloso de sueños de niñez y adolescencia de los Walter Scott o Alejandro Dumas, padre. Etcétera, etcétera. Sin necesidad de irse tan lejos —cabe añadir, como abundamiento—, se han hecho un hueco imborrable en nuestra memoria títulos de tiempos más cercanos, como, pongo por caso, y al azar, *Mr. Witt en el cantón* (Sender), *El gatopardo* (Lampedusa), *Yo, Claudio* (Graves), *Opus nigrum* (Yourcenar), *El Siglo de las Luces* (Carpentier), *Bomarzo* (Mujica Láinez), *La guerra del fin del mundo* (Vargas Llosa), *Extramuros* (Fernández Santos)..., obras, que, aparte la alta calidad del relato, del hecho novelístico en sí, se erigen en magníficas lecciones de historia, por el rigor de sus fundamentos y la fidelidad a la realidad que pretenden evocar, pero sobre todo por la finura de sus autores en la aprehensión del hecho y de la época novelados-historiados, capaces de trascender la anécdota mucho mejor que el más sesudo historiador. Esto es, la novela histórica no necesita defensa, la defiende el talento de sus autores, los de antes como los de ahora. De cualquier otro género o subgénero literario se podría decir lo mismo.

Lo que sí requiere explicación, que no defensa, pues es indefendible, es el 'boom' que padecemos. Tras el éxito deslumbrante de algún fabricante de 'best seller', ha corrido una infinidad de émulos, generalmente periodistas venidos a más (en su propia estimación, que no en la de los demás), aunque no faltan sujetos de la más variada procedencia, incluidos historiadores (¿por qué no?) y novelistas de no muchos quilates a los que el suceso histórico, tan novelístico de por sí en tantos casos, ha acudido a sacarlos de la sequía de ingenio y de su insuficiencia técnica. Los productos que ofrecen estos autores, animados y promocionados por editoriales muy caracterizadas, son en su inmensa mayoría deleznales en su doble vertiente literaria e histórica. Las más de las veces el artificio argumental se reduce a plantear una intriga, más bien una especie de cuestión políaca o cabalística (comúnmente mal resuelta), anacrónica respecto del momento histórico elegido y casi siempre deficientemente documentada por falta de oficio. Pero, en mayor o menor medida (internacional, nacional, regional o local, que muchos son los ámbitos, como las aspiraciones

autorales y editoriales posibles) los libros "funcionan"; es decir, se venden. Ésta es su mejor defensa, sin duda; la razón que lo legitima todo. Cuando no alcanzan el beneplácito de la crítica especializada (aunque suelen contar con el favor del grupo mediático correspondiente; en esto hay mucho que decir), se aduce el argumento, que no es manco, de que lo importante es leer, porque donde hoy hay un mal libro, mañana lo habrá bueno (remedando en fórmula oportunista aquella otra de que donde hoy hay un tebeo mañana habrá un libro). Ésta es falacia que en entrevista desmontaba un crítico literario (Ignacio Echeverría), cuando, al ser preguntado por fenómeno tal, contestaba que donde hoy hay un mal libro mañana seguramente habrá otro mal libro, y así sucesivamente.

Se aduce como explicación del 'boom' de la novela histórica el interés del público por la historia; y se afirma fenómeno paralelo a la multiplicación de las revistas de divulgación y/o vulgarización histórica (cada día más elementales y repetitivas; pero también cada día más generosas en couché y colorines). Tengo mis dudas de que ambos tipos de lector coincidan plenamente, y creo que todo lo más lo hagan en una pequeña franja. En todo caso, si el favor de la novela histórica tuviera que ver algo con el interés del público por el pasado histórico, cosa que no creo, llevaría al planteamiento de una cuestión en la que como historiador me encuentro preocupado: ¿cumple el historiador profesional (o lo que es lo mismo, el profesor universitario, que es el único que funcionalmente ostenta la condición) con la obligación divulgativa, en tanto que inherente a su oficio? —y cuando hablo de divulgación, no desprecio ninguno de sus escalones, desde la alta divulgación a la más popular, incluyendo la de periódico—.

Mi respuesta es un categórico no. Creo que hay una dejación lamentable de esta obligación social, de la función social de toda ciencia (o, si se quiere, "disciplina científica"). Es escasísimo el número de quienes pertenecientes a este gremio hacen algo en el campo de la divulgación histórica. Cuando se indaga en las razones de la dejación, no es difícil toparse con la indiferencia altiva, de pose académica, de quienes consideran esa labor indigna de su rango. Es prurito en el que tantas veces se oculta una incapacidad radical para escribir bien. A escribir se aprende leyendo; a escribir bien, es decir, a desarrollar un discurso coherente e inteligente, y a la vez atractivo, leyendo mucho y bueno (y no sólo obras históricas, sino literatura, mucha literatura). En el gremio de historiadores en general se lee poco y mal; se escribe mucho y mal; se publica todo. Un historiador profesional sabe componer una monografía; de forma empírica ha asimilado unas técnicas de trabajo que le permiten cuantificar todo lo cuantificable, elaborar todo tipo de cuadros, gráficos y mapas, descifrar las peores paleografías, regestar y parafrasear los más prolijos documentos de archivo, desentrañar catastros y relaciones fiscales...; pero el conjunto de la obra es casi siempre sencillamente infumable: de una dureza estilística disuasoria, de una pobreza literaria extrema, sin ningún atractivo, incluso para los supuestos destinatarios. Empero, estas formas se han erigido en vir-

tud profesional: escribir para unos pocos con vitola de especialistas, en la realidad cómplices corporativos, manejando impunemente tópicos y latiguillos risibles para cualquier observador externo, halagando vanidades magisteriales y clánicas.

Por otra parte, la presencia pública del historiador profesional suele ser muy escasa. De vez en cuando aparecen nombres de rimbombancia académica en catálogos de exposiciones y congresos memorativos de gran calado (casi siempre por lo que cuestan, más que por lo que aportan) generalmente oportunidades perdidas, porque, aparte su intrínseca vaciedad, al ser aislados y espasmódicos, estos sucesos quedan colgados en la inoperancia; la misma prensa, tan proclive a las manifestaciones brillantes y aparentes, los aírea sin convicción, pues, aun los mejores, se definen de hecho a niveles excluyentes del común. No faltan, sin embargo, razones al historiador profesional para su renuencia a la divulgación, pues, no siendo fácil trazar una frontera nítida entre la buena y la mala en el marasmo publicitario que nos asola, se corre el riesgo de ser confundido con lo peor de cada casa. Es decir, con esa fauna que forman al unísono periodistas sin vocación y sin norte y, lo que es peor, animadores culturales, autoproclamados redentores de pequeñas patrias, que bajo el disfraz de su apasionado amor a “lo nuestro” apenas ocultan su sed de notoriedad y dominación. Unos y otros tienen algo en común, la falta de preparación historiográfica y técnica y la sobra de atrevimiento, en el fondo coartada que les permite saquear, sin reparo ni respeto, el esfuerzo de cualquier historiador antiguo o moderno en la fabricación de engendros “misceláneos” casposos y sedicentemente emocionales, revoltijos indiscriminados de temas y datos sin orden ni jerarquía. Quizás es que nadie les ha explicado que toda obra histórica, por modesta que sea, debe implicar un discurso, que es mucho más que precocinar noticias, en realidad curiosidades y anécdotas, tomadas de aquí o de allí, para lectores incondicionales y subinteligentes. Desde esta perspectiva, quizás no extrañe tanto que muchos historiadores académicos —y ahora hablo de los buenos— se sientan incómodos ante la posibilidad de semejantes compañías y que hagan cuanto puedan por marcar las diferencias replegándose a su trabajo de investigación pura y dura, pues también a esos subproductos, en una peligrosa pervisión del lenguaje, se les suele llamar historia.

Es evidente que la novela histórica, aun en el supuesto de que fuera buena, no puede curar estas groseras evidencias; no es, ni tiene por qué ser, un recurso didáctico, aunque las mejores puedan elevarse a magníficas lecciones de historia. La clave está, pues, en la divulgación, de la que ya quedan reseñados miserias y peligros; y también inhibiciones. La realidad es que cuando algún medio periodístico o alguna editorial convencional ha afrontado la publicación de una serie de obras históricas para el gran público, invariablemente el resultado ha sido una sucesión de pequeños manuales de grandes temas, bocado descarnado, apenas un esquema o síntesis esquelética para uso de estudiantes de este o aquel grado. En definitiva, un manual por entregas. ¡Para ese viaje...! El problema está en la deficiente elección y definición de los temas, y en la determinación de exigencia a los autores, invariablemente especialistas de prestigio. Hay manuales suficientes, de alcance muy diverso, que, sin necesidad de su despiece, cubren cualquier nivel de necesidades informativas. Pongo por caso un tema de incuestionable atractivo, manoseado hasta la náusea: ¿cuántas veces nos han explicado la historia, estructura institucional y funcionamiento de la Inquisición española? Siempre el mismo recurso, la misma metodología, idéntico resultado; la única diferencia, el tamaño de la dosis. ¿No sería mucho más operativo explicarla a través de un ramillete de ejemplos documentales localizados en el tiempo y en el espacio, con la sabia apoyatura de documentos bien escogidos (autos de fe, visitas, informes, tratados, dispo-

siciones oficiales), breves y expresivos, dentro de un relato donde se den la mano pericia historiográfica, información histórica y una expresión verdaderamente literaria; donde, sin concesiones al localismo vacuo, se lleve al lector de lo particular de los sucesos a la comprensión global del hecho histórico?

Cuando se habla de estas cosas, cuando se observa el panorama editorial sobreabundante en productos cada vez más degradados, es imposible no aludir a quienes, antes de pisar un aula universitaria, alimentaron nuestros afanes de conocimiento histórico: los Stefan Zweig, Emil Ludwig o André Maurois, por sólo citar los más populares en aquellos años lejanos de la posguerra. ¿Historiadores, novelistas? Practicaban un subgénero que se ha llamado, no sé sin con alguna carga peyorativa, historia novelada. Ha llovido mucho desde los tiempos en que estos autores estuvieron de moda, pero todavía podemos sentir la emoción cuasi-romántica ante la idealización de un heroísmo clásico del *Napoleón*, de Emil Ludwig; la conmiseración cómplice ante la evocación empática de una vida de reina desgraciada y perpleja de la *María Antonieta*, de Stefan Zweig, o la percepción maravillada ante el relato de un proceso histórico repleto de hechos dramáticos, servidos con amenidad y donosura mediante el recurso a un anecdotario sabiamente seleccionado, de la *Historia de Inglaterra*, de André Maurois; etcétera.

Estos autores y sus obras no es difícil encontrarlos en las librerías de viejo; a veces en bonitas ediciones de los años cuarenta o cincuenta del siglo pasado. Pueden leerse nuevamente con placer. El caso de Zweig, el más valioso literariamente de todos, es distinto: vuelve ahora en nuevas ediciones, en nuevas traducciones, a poblar escaparates y anaques de librerías y bibliotecas. Sus obras de ficción (se me ocurre citar la magnífica novela *Impaciencia de corazón*, también conocida en España como *La piedad peligrosa*, así como algunos de sus preciosos relatos breves, por ejemplo, *Amok*, *Veinticuatro horas de la vida de una mujer* o *Carta de una desconocida*) han sido recientemente publicadas, en algunos casos con nuevas traducciones, por la editorial barcelonesa El Acantilado, por cierto, en bellos volúmenes, pulcramente presentados. También ha publicado obras más específicamente históricas, las que nos convocan: dentro de un conjunto numeroso, merece citarse en primer lugar la autobiografía *El mundo de ayer*, memoria excepcional de obligada lectura, inexcusable para conocer el proceloso y a la vez fértil mundo de entreguerras; pero también, *Castellio contra Calvino*, alegato apasionado contra la intolerancia religiosa, o la bella colección de miniaturas históricas *Momentos estelares de la humanidad*, a sumar a las biografías de Erasmo de Rotterdam, Américo Vespucio, Magallanes, María Estuardo, María Antonieta, Fouché —prescindo aquí de las de grandes genios de la literatura—, que nunca han dejado de circular en su antigua versión (de Editorial Juventud).

El Acantilado nos hace la gracia desde hace varios años de recuperar la producción en castellano del escritor vienés. Nos hace el bien de devolvernos renovada la posibilidad de leer a un autor que, desde su radical militancia humanística, era capaz de hacer la historia accesible a todo curioso, sin distinguos académicos ni falsas impostaciones literarias. Poco se puede hacer contra el turbión histórico-bestsellerista que padecemos; nada contra la apatía, el desapego, el desprecio o la incapacidad del historiador-especialista hacia la divulgación histórica. Doble batalla perdida. El ejercicio precedente, es decir, este elemental ensayo, queda reducido a mero privilegio de la edad en la evocación nostálgica de quienes alimentaron en momentos difíciles nuestra pasión por la Historia, por la Historia escrita para ser leída dignamente, con placer y sin perder las expectativas de la buena información. Al fin y al cabo, hablamos de una disciplina científica, pero también de un noble género literario. ■



Las ilustraciones de este artículo reproducen las de las cubiertas de volúmenes de la Colección «Nueva Clío. La historia y sus problemas» (Editorial Labor, Barcelona; edición original francesa, Presses Universitaires de France, París).



Miguel Ángel Buil Pueyo

Dorio de Gádex

(1887-1924): Las peripecias de un bohemio

«Migajitas ingresó en la cárcel lloriqueando. Y aseguran sus carceleros que, Migajitas, escribió en los paredones del calabozo varias cuartetas dolientes»¹.

Los datos, dispersos, que se conocen de este escritor y publicista están relacionados casi siempre con la inmortal obra de Valle-Inclán, *Luces de Bohemia*², de título deslumbrante, en palabras de Ramón Gómez de la Serna, donde aparece en diferentes escenas. Dorio de Gádex conocía personalmente al escritor gallego: «Cuatro meses después, corriendo octubre de 1908, y en aquel fétido chiscón de la calle de Mesonero Romanos, que al difunto Pueyo servíale de librería, Ricardo Baroja —dibujante célebre por sus tenebrosas aguas fuertes, de legítima estirpe goyesca— me hizo la merced de presentarme a este raro orfebre de nuestra lengua [...] ¿Diré al lector que, a las primeras frases, fui uno más entre sus numerosos incondicionales? No lo creo preciso, y menos aún afirmar que, desde entonces, varón tan preclaro me hizo la inapreciable dignación de su afecto»³. Dorio de Gádex sería, además, el introductor ante Valle-Inclán del escritor peruano Felipe Sassone.

Ahora bien, siendo la de *Luces de Bohemia* la evocación literaria por la que este autor bohemio, raro y olvidado, es más recordado y por la que, cíclicamente, recobra actualidad, no es, sin embargo, la única. Emiliano Ramírez Ángel había publicado con anterioridad una novela, *Todos Gorriones*⁴, en la que aparecen, siempre con nombres ficticios, personajes literarios de la época, como el guatemalteco Enrique Gómez Carrillo o el poeta almeriense Francisco Villaespesa, y en donde se puede reconocer a Dorio de Gádex, aquí trasmutado en Cástor Gadea, del que, además, se acompaña una ilustración de Manchón (fig. 1), y aparece también en *La Humilde Curiosa*, novela corta de Benigno Varela⁵.

Considerado como un personaje menor, un «Epígono del Parnaso Modernista», al decir de Valle-Inclán, no es merecedor siquiera de una entrada en la *Gran Enciclopedia Andaluza* ni en los libros de temática gaditana; tampoco aparece su nombre en el «Ejército» y el erudito Julio Cejador lo confunde incluso con Pedro Luis de Gálvez, atribuyéndole además obras que son de la autoría de este último⁶, error que se repite en el *Diccionario de sinónimos literarios españoles*⁷.

Los datos biográficos de que se tiene constancia, procedentes en su inmensa mayoría de los retratos y descripciones de sus coetáneos, mezclan realidad y ficción⁸. Más recientemente, el profesor Allen W. Phillips se detiene en su obra literaria⁹, Jesús Gálvez Yagüe publica el artículo «Dorio de Gádex, hijo apócrifo de Valle-Inclán»¹⁰ y, finalmente, Juan Manuel González Martel¹¹ aporta datos inéditos del escritor, entre otros las fechas de su nacimiento y defunción así como la causa de su fallecimiento y el lugar de enterramiento, deteniéndose en los años más ignorados de su peripecia vital, aquellos que abarcan los postreros años de su existencia.

La vida de Dorio de Gádex no pertenece a la de los seres dichosos, carentes de historia en su gran mayoría. Es muy ilustrativa la frase de Nietzsche que apa-

rece en el pórtico de *Tregua* (1908)¹² y que con seguridad, una y cientos de veces, tendría que llevar a la práctica: «Déjate guiar por tu instinto. Él te salvará». Rugama, el personaje protagonista de su cuento *Un cobarde* (1909)¹³, es un más que posible reflejo del propio Dorio de Gádex. Lo cierto es que de los diferentes libros que sacó a la luz y de los lugares y fechas que aparecen como colofón de muchos de ellos (Buenos Aires, marzo de 1905, o París, junio de 1909) se podría pensar que en esas ciudades se encontraba... pero la duda sobre la veracidad de su estancia en esas localizaciones no puede ser obviada y, por ello, se apuntan a renglón seguido los datos que se han podido constatar de forma fehaciente y fidedigna, motivo central de este artículo recordatorio de Dorio de Gádex, en este año 2007 en el que se cumple el ciento veinte aniversario de su nacimiento.

Dorio de Gádex, ¡y no «Derio», ni «Dório», ni «Darío», ni «Dorin»!, tampoco «Gáder», como en alguna ocasión he visto, con acento en la «a» y consonante final en «x», y no en «s» ni en «z», cuyo verdadero nombre era Antonio Rey Moliné, ¡y no «Grey», ni «Molina», ni «Molins», ni «Molins»!, nació el 24 de septiembre de 1887 en Cádiz. Fueron sus padres Carlos Luis Rey y Matheu y María de los Dolores Moliné Rioseco. Si bien este es el seudónimo más conocido, hay que recordar que, bajo el femenino nombre de «Magdalena Elorrieta», llega a firmar en la revista *Femina* un artículo, «Isaac Muñoz» es su título, dedicado a este escritor orientalista, que posteriormente reproduce, con mínimas variantes, en *Al margen de la vida* (1911).

No ha sido posible localizar ningún retrato fotográfico suyo, aunque sí un dibujo a plumilla (fig. 2), obra de Leandro Oroz (OROZ), que salió publicado en la anteportada de su libro *Tregua*: en él, y con su elegante monóculo, se nos muestra como un auténtico *poseur*. Por otro lado, en la cubierta de su novela corta *Por el camino de las tonterías...* (1910)¹⁴ (fig. 3), con ilustraciones de Ángel Vivanco, aparece también un granuloso Dorio de Gádex con sombrero y un amplio gabán —¿acaso el que le regaló Felipe Sassone?—, imagen que se repite en su libro *Princesa de fábula y cambio de postura* (1910)¹⁵.

Por los datos que, escritos de su puño y letra, aparecen en el padrón municipal quinquenal del Ayuntamiento de Madrid, correspondiente al mes de diciembre de 1910, se sabe que viene a la capital en 1904. Los jóvenes de provincias, no bastándoles los limitados horizontes de sus pueblos o ciudades, soñaban con la «conquista literaria» de la Puerta del Sol. Fue Honoré de Balzac quien dijo que «tout écrivain qui reste en province, passé trente ans, est perdu pour l'art». Acababa de publicar en su ciudad natal el primer libro de que se tiene noticia, *Cádiz y la revolución de Septiembre (Estudio histórico-social)* (1904)¹⁶, libro del que no se ha localizado ningún ejemplar, pero que aparece como publicado y al precio de tres pesetas en *Lolita Acuña* (1909)¹⁷ y como obra del autor en *Un cobarde. Berilos. Palabras. Palabras*.

El mismo padrón municipal nos informa de su oficio de escritor y de que trabaja en la Sociedad Editorial de España, confederación de empresas periodísticas, el famoso Trust de la prensa del que formaban parte, entre



otros, los diarios *El Imparcial*, *El Liberal* y *Heraldo de Madrid*, que se había formado en 1906. Vive con María Plaza Miranda, nacida en 1887 en Mombeltrán, provincia de Ávila, con la que se había casado en ese mismo año de 1910. Para ella es la siguiente dedicatoria: «Envío. A María Gervasia Plaza (de Rey Moliné), porque ha puesto la fiesta de su amor en el agrio páramo de mi vida. Su esposo. Antonio Rey Moliné (Dorio de Gádex). Abril, 1911»¹⁸. Habitan entonces una vivienda en la Travesía del Conde Duque, número 15, principal derecha, muy próxima a la calle homónima en la que había vivido y fallecido el también escritor Alejandro Sawa en 1909. Vive con ellos Nicolás, hermano de Dorio de Gádex y seis años más joven. Del matrimonio nacerían dos hijas, Mercedes y Nieves, y un varón, Carlos¹⁹.

Pero estamos ya en 1915, y consultado nuevamente el padrón municipal correspondiente a este año, vemos que vive ahora de alquiler con su esposa en los barrios bajos, en el número 10 de la calle del Amparo, en el actual Barrio de Lavapiés, pero perteneciente entonces al Barrio de Caravaca, Distrito de Inclusa. Los vecinos de esta calle serían involuntarios testigos de las sucesivas mudanzas que, por las adversas circunstancias de tema económico que les van acorralando, el matrimonio padecería.

Emilio Carrère, en una crónica de 1917²⁰, en la que califica a Dorio de Gádex de «audaz», escribe sobre el irremisible fracaso de los hampones pintorescos, «agarrados por la necesidad»: «Yo podría hacer una lista negra de estos espíritus ilusos, devorados por el monstruo encantador de la literatura. ¡Intrépidos comedores de musarañas, que sois mis amigos antiguos, que habéis vivido a la sombra de la literatura —pipas, melenas y chalin— y que vais cayendo poco a poco por el escotillón macabro del hospital»

Llegamos a 1919, año decisivo, en el que solicita una de las ayudas oficiales de la Real Academia Española, al ser ya angustiosa su situación económico familiar, como nos hace saber Juan Manuel González Martel²¹. De alrededor de 1920 es la carta dirigida, también en solicitud de ayuda económica, a Francisco Rodríguez Marín, bibliotecario perpetuo y Director de la Biblioteca Nacional (1912-1930), carta que se conserva en la Biblioteca Central del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, que custodia el Archivo Rodríguez Marín.

Desde entonces, y hasta el año de 1924, en que, como consecuencia de una tuberculosis pulmonar, fallece en Madrid, donde será enterrado, su vida, retirado ya de los ambientes literarios, sería un continuo ir y venir a la busca de los medios necesarios e imprescindibles para combatir su penuria.

Su producción, dada su corta vida literaria, es escasa²², lo que le hace exclamar a Antonio Espina que más parecía un pretexto para llevar una vida de mangancia bajo un mote profesional, que una auténtica dedicación. Colaboró en revistas y prensa no sólo de Madrid, sino también de provincias. Era, junto con las socorridas traducciones de firmas conocidas, hartamente dificultosas si no se dominaba el idioma que había que traducir, la única manera de malvivir de la pluma y salir del insufrible anonimato, en una época en la que la relación editor-autor estaba basada en una insoportable espera, suerte de lotería que llevaba aparejada en la mayoría de las ocasiones el «premio gordo», disfrazado de unas leoninas condiciones contractuales, verbales muchas veces, sin percibir ni un céntimo y teniendo que dejar, previamente, las obras en comisión en manos del editor, quien se llevaba, por si fuera poco, un alto porcentaje por derechos de venta, no siendo extraño, por ello, que muchos autores modernistas optaran, con relativa frecuencia, por pagarse sus propias ediciones, prescindiendo de editores, cuya labor de intermediarios llevaba aparejada demasiadas veces el pecado de la usura, por no mencionar a los libreros, que acostumbraban tomar libros a cambio de un importante descuento.

Como publicista que era, Dorio de Gádex escribía sobre materias diferentes. Muchos de estos artículos serían posteriormente recopilados en libro, y no sólo eso, al darse la circunstancia de que era, al igual que sus coetáneos Emilio Carrère, Benigno Varela o Francisco Villaespesa, un experto y consumado «refritero», al repetir, punto por punto y letra por letra, algunas de sus obras anteriores. Era frecuente a comienzos del siglo XX repetir textos en diferentes obras o con títulos diferentes al socaire de la popularidad personal o de una determinada obra. El autoplagio pasa de ser costumbre a convertirse en ley. Emilio Carrère, muy crítico con nuestro escritor, le acusa abiertamente de plagio²³.

Dorio de Gádex, como dejó escrito Eduardo Zamacois, estaba convencido de que para triunfar en cualquier profesión se necesitaba a alguien que ayudase con su dinero o con la autoridad de su nombre. No ha de sorprender, por tanto, que las personas —patricios los llama en alguna ocasión—, generalmente influyentes, a las que acostumbra dedicar sus libros o parte de ellos, sean críticos y escritores ya consagrados (el catedrático de la Universidad de Madrid y experto helenista Adolfo Bonilla y San Martín o Enrique Gómez Carrillo, al que dedica su obra corta *Lolita es una llama*, incluida en *Un cobarde*), banqueros (Gustavo Bauer), periodistas de renombre y directores de periódico (Miguel Moya), gaditanos ilustres (Joaquín Rodríguez Guerra), etc.

Su obra novelística está ligada en gran medida a Gregorio Pueyo²⁴, editor de muchas de sus obras, cuya tertulia en su chiscón ya frecuenta desde octubre de 1908, y en cuya casa editorial trabaja su hermano Nicolás como aprendiz. Dorio de Gádex llegó incluso a dirigir en esta editorial, allá por los años 1909 y 1910, la «Colección Ánfora», en la que aparecen títulos en prosa y verso de autores españoles (Felipe Trigo, Alfonso de Sawa, Diego San José y el propio Dorio de Gádex, entre otros) e hispano-americanos (los colombianos Luis C. López, Manuel Cervera, considerado un «bohemia feroz», el poeta judío sefardí Abraham Zacarías López-Penha y Enrique Pardo Farelo, que firmaba sus escritos y poemas con el seudónimo de Luis Tablanca, o el argentino Guido Anatolio Cartey). Dorio de Gádex, sin ningún prurito, se refería a los manuscritos de rimas de los poetas modernistas americanos que por esa época atravesaron el Atlántico para recalar en Madrid, como «guayaba poética». Una idea sobre sus cometidos en la misma se pueden adivinar en el consejo que el crítico, traductor y escritor Andrés González-Blanco da a Benigno Varela: «No haga caso a Pueyo cuando le pida original y más original, para publicar libros aprisa y corriendo, sin corregir apenas las pruebas. Deje reservada a Dorio de Gádex la tarea de surtir de manuscritos los cajones del «editor de los jóvenes»»²⁵. Esta relación laboral no impidió que Dorio de Gádex caricaturizara al librero y editor, que pasa a llamarse «Víctor Azúa» en su relato *Un cobarde*, y, posteriormente, con ligeras variaciones, en *Amor de Reina*. Aún habrían de pasar unos años antes de que Valle-Inclán inventara para Gregorio Pueyo el mote de «Zaratustra», su apodo más famoso.

Por Eduardo Zamacois conocemos dos anécdotas relacionadas con este escritor: aquella que le hace ser hijo de Valle-Inclán, tantas veces repetida, y la del sombrero de paja que demandó a Gregorio Pueyo, su editor de entonces, y que, finalmente, como no podía ser de otra





cas, lo encontramos, con pequeñas variantes, en algunos de sus libros²⁸.

Luis Estepa, autor del artículo sobre el ex-libris de Dorio de Gádex al que nos referimos, realiza un atractivo y sugerente examen comparativo con otros pintores, nacionales y extranjeros, buscando las más que posibles influencias que ejercieron en Juan Gris: «Se trata —escribe— de una ilustración impresa, y no de la acostumbrada hojita con la leyenda canónica ex-libris, que indica la necesidad de ser pegada en las tapas del volumen, por ser externa a texto e ilustraciones. O sea, al libro. Esta modalidad estuvo en boga hasta la guerra del 36 [...]. Asimismo, dibujó la marca editorial del editor Pueyo [...]. Entre ambos diseños se constatan notables similitudes en el tratamiento temático. Los fondos son masas en negro. El volumen de las nubes se ha plasmado según el sistema de curvas de nivel que utilizan los topógrafos para representar en los mapas valles y montañas. Ahí se está prefigu-

manera, no adquirió, tras sonsacarle, eso sí, unas pesetas²⁶.

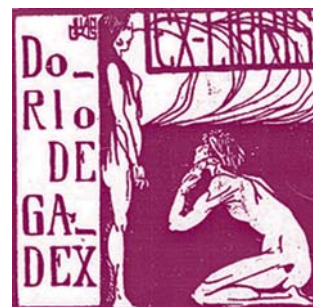
Debo a D. Eduardo Anglada la información sobre la existencia de un interesante artículo²⁷ cuyo eje central es el ex-libris de Dorio de Gádex que, si bien no es inédito, apenas es conocido (fig. 4). Lo realizó el pintor Juan Gris y representa, como dijo el crítico Ramón María Tenreiro, «una adorante figurilla masculina postrada a los pies de una flaca y greñuda anatomía de mujer, bajo un cielo aborascado», una imagen claramente sensual y erótica, muy apropiada para la temática que el escritor aborda en sus obras, de un alto contenido sexual en algunas ocasiones, y con una intención simbólica o alegórica que contribuye a formar un concepto cabal de cómo debía ser su personalidad. Falto de una leyenda o divisa características,

rando ya el sistema de representación en planos propios del cubismo»²⁹.

Dorio de Gádex, ya se ha dicho, murió joven y en una absoluta pobreza, olvidado de todos. Luis Antón del Olmet que, trágicamente, moriría de un disparo efectuado por Alfonso Vidal y Planas el 2 de marzo de 1923 en el madrileño Teatro Eslava, había escrito unos años antes: «Yo tejeré una corona para tus sienes, yo escribiré sobre tu lápida un epitafio epigramático y jocundo, yo iré todos los días a regar con mis manos la flor sagrada que brotará de tu ironía muerta»³⁰.

En cuanto a su obra novelística, ciertamente mediocre, no sólo no le sobrevivió, sino que, incluso, le *premuiró*. Si es difícil hoy encontrar sus libros, agotados hace ya muchísimos años, más difícil es que se reediten, y quien quiera acercarse a su producción editorial, tendrá que hacer un esfuerzo suplementario, al no ser posible su consulta en una única biblioteca.

Aún así, cíclicamente, el nombre de Dorio de Gádex resurge de sus cenizas para cobrar nueva vida. Sirva este artículo conmemorativo, una vez más, ¡y no son muchas las veces!, para evocar a este escritor que, si bien no llegó a escribir una obra merecedora de pasar a la historia de la literatura, ocupa, no obstante, su asiento en ese concurrido «Gran Café Bohemio», con entrada por Cádiz y salida por Madrid, en el que, ante un simple café con media tostada y recado de escribir, fluye inevitablemente el ingenio, no siempre victorioso en la lucha por la vida. ■



Notas

1 Varela, Benigno, Volcanes de Amor, Madrid, Lib. de Pueyo, 1910.

2 La obra apareció en la revista España, en entregas semanales, entre el 31 de julio y el 23 de octubre de 1920, y en libro, con importantes modificaciones, en 1924.

3 Gádex, Dorio de, De los malditos, de los divinos... Anécdotas. Comentarios. Juicios Críticos, Madrid, Imp. Clásica Española, 1914, pp. 15 y 16.

4 Ramírez Ángel, Emiliano, Todos Gorriónes, El Libro Popular (Madrid), n° 17, 28 abril 1914.

5 Varela, Benigno, La Humilde Curiosa, El Cuento Semanal (Madrid), n° 197, 7 octubre 1910. Este relato se incluiría posteriormente, junto con otros cuentos, en su libro Fiebres amorosas, Madrid, Imp. de Antonio Marzo, 1911, pp. 19-94. La revista semanal literaria La novela con regalo publicaría, ¡como novela inédita!, Desencanto (Valencia, n° 16, 21 abril 1917), que es un «refrito» de La Humilde Curiosa.

6 Cejador, Julio, Historia de la Lengua y la Literatura Castellana. Comprendidos los autores Hispano-Americanos (época regional y modernista: 1888-1907) (Última parte), vol. XII, Madrid, Tip. de la Rev. de Arch., Bib. y Museos, 1920, p. 234.

7 Rogers, P. P. y Lapuente, F. A., Diccionario de sinónimos literarios españoles, con algunas iniciales, Madrid, Gredos, 1977, pp. 200-201.

8 Antón del Olmet, Luis, «Elogio del señor Dório de Gádex», Prometeo (Madrid), n° 17, 1910, pp. 247-249; Baroja, Pío, Desde la última vuelta del camino, en Obras Completas, vol. VII, Madrid, Bib. Nueva, 1978, pp. 958-959; Cansinos Assens, Rafael, La novela de un literato (Hombres-Ideas-Efemérides-Anécdotas...), vol. II (1914-1923), Madrid, Alianza, 1985, p. 97; Insúa, Alberto, Memorias, Madrid, Tesoro, 1952, p. 546; Sassone, Felipe, La rueda de mi fortuna (Memorias), Madrid, Aguilar, 1958, p. 299; Vidal y Planas, Alfon-

so, El pobre Abel de la Cruz, Barcelona, Maucci, s.a. [1923?], pp. 106, 111-114 y 190; Zamacois, Eduardo, Un hombre que se va... (Memorias), Barcelona, AHR, 1964, p. 180.

9 Phillips, Allen W., «La obra y la persona de Dorio de Gádex», en En Torno a la Bohemia Madrileña. 1890-1925. Testimonios, personajes y obras, Madrid, Celeste, 1999, pp. 185-195.

10 Gálvez Yagüe, Jesús, «Dorio de Gádex, hijo apócrifo de Valle-Inclán», Caleta. Literatura y Pensamiento (Cádiz), n° 8, 2000, pp. 167-176.

11 González Martel, Juan Manuel, «A la atención de don Ramón del Valle Inclán, de s.s.s. «Dorio de Gádex». Sin acuse de recibo entre las dos ediciones príncipes de «Luces de bohemia», Revista de Filología Románica (Madrid), vol. 23, 2006, pp. 83-106.

12 Gádex, Dorio de, Tregua. Novela, Pról. de D. Adolfo Bonilla y San Martín, Madrid, Imp. de A. Marzo, 1908.

13 Gádex, Dorio de, Un cobarde. Berilos. Palabras. Palabras. Prosas, Madrid, Lib. de Pueyo, 1909.

14 Gádex, Dorio de, Por el camino de las tonterías..., El Cuento Semanal (Madrid), n° 160, 21 enero 1910.

15 Gádex, Dorio de, Princesa de fábula y cambio de postura. Novelas, Madrid, Lib. y Casa Ed. de Perlado, Páez y Cía. (Suc. de Hernando), 1910.

16 Gádex, Dorio de, Cádiz y la revolución de Septiembre (Estudio histórico-social), Pról. de Fermín Salvochea, Cádiz, 1904.

17 Gádex, Dorio de, Lolita Acuña. Novela erótica, Madrid, Lib. de Pueyo, Col. «Ánfora», 1909.

18 Gádex, Dorio de, Amor de reina, Madrid, Lib. de Pueyo, Col. «Ánfora», 1911, p. 119.

19 González Martel, Juan Manuel, op. cit., pp. 87 y 90.

20 Carrère, Emilio, «Los navegantes de la Puerta del Sol», Nuevo Mundo (Madrid), n° 1.226, 6 julio 1917.

21 González Martel, Juan Manuel, op. cit., p. 87.

22 Además de las obras ya citadas, su repertorio bibliográfico se completa con Princesa de fábula. Novela, Madrid, Lib. de Pueyo, 1910; El triunfo de Pierrot (comedieta cómica-lírica, en colaboración con Antonio Nava Valdés; música del maestro Vicente Lleó), s.a. [1910?]; Cuentos al oído, Pról. de Augusto Martínez Olmedilla, Madrid, Imp. José Blass y Cía., 1911; y Al margen de la vida, Madrid, Gregorio Pueyo Ed., Col. «Ánfora», 1911 (2ª ed. en 1912, con el título Al margen de la vida. Gacetas sin importancia y 3ª ed. corr. y aum., Lib. de Victoriano Suárez, 1914). Con frecuencia se anunciaban como «próxima[s] a publicar», «en preparación» y hasta «en prensa», obras suyas que nunca llegaron a editarse. Es el caso de Cuentos transatlánticos; Madrid, castillo famoso... (Novela); Víctor Azúa, editor (Novela); 1830 (Novela); Otoño victorioso (Comedia); e Infanta de América (Novela).

23 Madrid Cómic (Madrid), 5 noviembre 1910.

24 Buil Pueyo, Miguel Ángel, «Gregorio Pueyo (1860-1913). Librero y editor del Modernismo», El fingidor. Revista de cultura (Granada), n° 27-28, enero-junio 2006, pp. 20-21.

25 Prometeo (Madrid), n° 16, 1910, p. 163.

26 Zamacois, Eduardo, op. cit., pp. 180-181 y Años de miseria y de risa. Escenas de una vida en que sólo hubo erratas, Barcelona, Maucci, 2ª ed., s.a. [1916], p. 279.

27 Estepa, Luis, «La Musa en el Ex-Libris de Juan Gris», El Urogallo. Revista Literaria y Cultural (Madrid), n° 96, mayo 1994, pp. 24-43.

28 Concretamente en Tregua; Lolita Acuña; Un cobarde. Berilos. Palabras. Palabras; y en De los malditos, de los divinos... Anécdotas. Comentarios. Juicios Críticos.

29 Estepa, Luis, op. cit., p. 31.

30 Olmet, Luis Antón del, op. cit., p. 250.

Del Duero al Avon

Antonio **Rivero Taravillo**



p
oesía

Cuando en octubre del 2000 se me invitó a leer algún poema de Antonio Machado en el transcurso del homenaje que el Ayuntamiento de Sevilla y otras entidades organizaron al poeta en su ciudad natal, confieso que entre tantas excelencias no supe qué página escoger. Pensé, desde luego, en los más conocidos poemas de Machado, pero también, como es lógico, supuse que muchos de ellos, por no decir todos, serían leídos por otros participantes en la maratónica lectura ininterrumpida de doce horas, a cargo de profesores, estudiantes, escritores, artistas, políticos y, como diría Jaime Gil de Biedma, que antepuso una cita machadiana a la edición de su propia poesía completa, “la afición en general”.

Para no repetir los versos que ya alguien pudiera haber leído repasé, pues, la obra toda de Machado, y por deformación profesional, como frecuentador de la literatura inglesa y traductor de los *Sonetos* de Shakespeare, me decidí por unas líneas, de las que no guardaba memoria, en las que el poeta sevillano recrea o adapta textos del de Stratford. Y como quiera que después de haber consultado una exhaustiva *Bibliografía machadiana* publicada con ocasión del centenario del autor de *Soledades* no hallé ningún estudio particular sobre el eco del bardo del Avon y del Támesis en el poeta nuestro del Guadalquivir y el Duero, y aun a riesgo de que en los treinta años transcurridos desde la aparición de la citada bibliografía se haya publicado algo al respecto, aparte del título de José Manuel González *Shakespeare en la generación del 98, relación y trasiego literario*, que sí he leído, enhe-

bro aquí algunas ideas y apuntes surgidos a raíz de esa nueva lectura: Shakespeare a la luz de Machado, o viceversa, que los grandes poetas tienen siempre esa capacidad de iluminarse unos a otros.

Profesor de francés, en la poesía de Antonio Machado no faltan citas o recreaciones a partir de algún verso de poetas como Verlaine (así, el poema XCII de las *Poesías completas*, Espasa Calpe, Madrid, 1975, donde a partir del verso “*Tournez, tournez, chevaux de bois*”, Machado compone el poema que comienza “Pegasos, lindos pegasos, / caballitos de madera.”) o Ronsard (“Glosando a Ronsard y otras rimas”, de *Nuevas canciones*). Pero curiosamente, entre su producción final hay también dos glosas de Shakespeare, escritas dos décadas después de una libérrima recreación de otro autor de lengua inglesa (me refiero a “Nevermore”, que probablemente no parta en realidad del poema “El cuervo”, muy apreciado por Antonio Machado, del que la palabra creada por Poe es intenso estribillo, sino de un homenaje a éste que con el mismo título de “Nevermore” publicó Verlaine en *Poemas saturnianos* en 1866 y que Manuel Machado tradujo en un libro que se publicaría en 1908).

Con una diferencia de muy pocas páginas en las *Poesías completas*, y escritos seguramente en un intervalo de pocos meses, Antonio Machado adaptó hacia 1936-1937 un soneto de Shakespeare y unas líneas de *Macbeth*. Y ya antes había hecho alusión a Hamlet en el poema CLI de *Campos de Castilla*. Pero vayamos por partes.

En *De un cancionero apócrifo*, el poeta reunió a algo más de una docena de heterónimos, del penúltimo de los cuales, un tal Adrián Macizo, nos da una “Traducción de Shakespeare” de la que, tras los nueve versos resultantes, se apostilla: “No es exactamente eso lo que dice Shakespeare; pero léase atentamente el soneto y se verá que es esto lo que debiera decir”. El soneto en cuestión, aunque Machado no lo precise, es el CXXXVIII:

*When my love swears that she is made of truth
I do believe her, though I know she lies,
That she might think me some untutored youth,
Unlearned in the world's false subtleties.*

*Thus vainly thinking that she thinks me young,
Although she knows my days are past the best,
Simply I credit her false-speaking tongue;
On both sides thus is simple truth suppressed.*

*But wherefore says she not she is unjust?
And wherefore say not I that I am old?
O, love's best habit is in seeming trust,
And age in love loves not to have years told.*

*Therefore I lie with her, and she with me,
And in our faults by lies we flattered be.*

En castellano, una traducción que mantuviese el ritmo y algunos de los juegos de palabras del original, sería algo parecido a lo siguiente:



Antonio Machado, por C. Ruiz (1926)

.../...



Cuando ella jura ser mi fiel doncella,
la creo –aunque conozco que me miente–,
pues piensa así que soy un joven que ignora
del mundo las sutiles falsedades.

Creyendo en vano que me juzga joven,
aunque ya sabe lejos mi esplendor,
crédito doy a su lengua mentirosa
y así ambos desechamos la verdad.

¿Por qué no dice entonces que es falsaria,
o no confieso yo que ya soy viejo?
Hábito es del amor mostrarse fiel
y querer la vejez callar sus años.

Del dicho al lecho, ambos nos mentimos
ya haciendo con halagos nuestras faltas.

Machado se fija en las tres primeras estrofas del soneto (los serventesios), transformando cada una de ellas en otra de tercetos octosilábicos que condensan al modo popular –en el arte menor que predomina en el “Cancionero”, como declara la nota– el espíritu del soneto de Shakespeare, que es a su vez, como señaló G. Blackmore Evans, reelaboración de un poema recogido en *The Pilgrim's Progress* de John Bunyan y que amplifica un viejo tema ovidiano (*Amores*, II, xi, 53-4) que en palabras de otro insigne adaptador o traductor, Christopher Marlowe, podemos leer como “*T'll think all true, though it be feigned matter. / Mine own desires why should myself not matter?*”. Uno de nuestros mejores poetas jóvenes de hoy, Juan Antonio González Iglesias, traduce el original de Ovidio: “Todo como algo cierto lo creeré, / aunque sea inventado. / ¿Por qué no habría yo de recrearme / en lo que antes estuve deseando?”. Lector temprano de Shakespeare en la traducción de Moratín, y luego frecuentador del bardo en su lengua original (como Unamuno el danés para leer a Kierkegaard, Machado aprendió el inglés y el latín para leer a Shakespeare y a Virgilio), Machado ignora, o prefiere ignorar, el *pun* o juego de palabras del dístico final, en el que *lie* no sólo tiene el sentido de mentir, sino también el de yacer. Esta es la “traducción de Shakespeare” obra de Adrián Macizo:

Mi vida, ¡cuánto te quiero!,
dijo mi amada, y mentía.
Yo también mentí: Te creo.

Te creo, dije, pensando:
así me tendrá por niño.
Mas ella sabe mis años.

Si dos mentirosos hablan,
ya es la mentira inocente;
se mienten, mas no se engañan.



El decimoquinto y último de los “Doce poetas que pudieron existir”, Manuel Espejo, como haciendo honor al apellido que Machado le otorga, refleja las tercetas de Macizo y lleva su contenido un paso más al terreno de lo popular, con esa rotundidad de cantar flamenco que, dicho sea de paso, Machado heredó de su propio padre, Antonio Machado, Demófilo, y que sembró con largueza en “Cantares y proverbios” y otras páginas conocidísimas de su obra. Ahora no son amantes los que hablan, sino un gitano al que oyó el autor del poema decir “Se miente, mas no se engaña”. Y aún añade Machado otra variante de ese cantar del apócrifo Espejo:

Cuando dos gitanos hablan,
es la mentira inocente:
se mienten y no se engañan.

El llevar la poesía más culta, en este caso Shakespeare, a lo popular, entra de lleno en la idea de Machado expresada en *Juan de Mairena*: “Si vais para poetas, cuidad vuestro folklore. Porque la verdadera poesía la hace el pueblo. Entendámonos: la hace alguien que no sabemos quién es, o que, en último término, podemos ignorar quién sea, sin el menor detrimento de la poesía”. Por otra parte, al verter más o menos libremente un soneto de Shakespeare, incorporándolo a su propia obra original, Machado se adelantó en la lírica española a otros poetas que también han incluido versiones de los magníficos sonetos shakespeareanos en sus libros, como es el caso de Víctor Botas, que traduce o adapta dos de ellos o, muy recientemente, Esther Giménez, la jovencísima autora de *Mar de Pafos*.

Machado fue siempre un gran admirador de Shakespeare. En una carta a Ramón Pérez de Ayala, escribió a éste: “sus novelas recuerdan a las comedias de Shakespeare; más, acaso, que a la novela cervantina. Cervantes fue un moderno, pero no un renacentista como Shakespeare. Vd. tiene de ambos maestros, pero acaso más del inglés que del español”. Y en una carta posterior vuelve a referirse al autor de *Hamlet* como “el gran emancipado de la ideología medieval y el espíritu más joven de su tiempo, más alegre y más fecundo”. Este interés por Shakespeare corre paralelo a su gusto desde muy joven por el teatro, y su germen ha de estar en el ambiente familiar. José Machado, su hermano menor, recuerda: “Casi todas las noches, sentado al lado de la madre, escuchaba la lectura del *Quijote*. También les leía a Shakespeare, Tolstoy, Dostoyevsky y a Carlos Dickens”.

La familiaridad de Machado con Shakespeare es grande: Juan de Mairena lo cita con facilidad, lo mismo líneas de *Macbeth* que de *Julio César* o *Hamlet*. De esta última obra se hace eco en la inscripción “Ser o no ser” que aparece, entre otros borradores, en una nota en el bolsillo del gabán del poeta tras su muerte, junto al famoso “Estos días azules y este sol de la infancia” y los versos de “Y te enviaré mi canción: / se canta lo que se pierde / con un papagayo verde / que la diga en tu balcón”. Y Machado, según José Manuel González, llegó a intentar traducir los sonetos CXXVII, CXXXVII, además del ya mencionado CXXXVIII, del que da las dos libres versiones antedichas. El hecho de que Machado prefiriera la versión, el homenaje, el pretexto, antes que la mera traducción, tiene mucho que ver con la percepción que el poeta tuvo de la dificultad de traducir la obra shakespeareana. Oigámoslo en sus propias palabras: “Para traducir a este inglés de primera magnitud –¿es Shakespeare inglés, o es Inglaterra shakespeareana?– tendríamos además que saber más inglés que suelen saber los ingleses y más español que sabemos los españoles del día. Os digo esto sin ánimo de menospreciar traducciones recientes, que pueden figurar entre las mejores. Más bien pretendo poner de resalto lo difícil que sería mejorarlas”. Y comparándolas con las traducciones de Shakespeare al francés, añade: “Y es que lo shakespeareano no tiene equivalencias en el genio poético

francés. Acaso nosotros pudiéramos entenderlo mejor. De todos modos, no es fácil rendir poéticamente en nuestra lengua ese fondo escéptico, agnóstico, nihilista del poeta, unido a tan enorme simpatía por lo humano.”

La otra aparición de Shakespeare en la poesía de Machado, de nuevo lo culto injertado en lo popular, tiene lugar en las “Coplas” con que nuestro poeta cierra su quehacer poético. En esta ocasión se trata no de una adaptación de algún soneto, sino de unas estrofas que toman como pretexto a *Macbeth* para algo más profundo y no claramente visible:

Sobre la maleza
las brujas de Macbeth
danzan en corro y gritan:
¡Tú serás rey!
(*Thou shalt be king, all hail!*)

Y en el ancho llano
“me quitarán la ventura
—dice el viejo hidalgo—,
me quitarán la ventura,
no el corazón esforzado”.

Con el sol que luce
más allá del tiempo
(¿quién ve la corona
de Macbeth sangriento?),
los encantadores
del buen caballero
bruñen los mohosos
harapos de hierro.

El acto I, escena III, de *Macbeth*, se desarrolla efectivamente en una maleza (*a heath*). No existe sin embargo en la tragedia de Shakespeare el verso *thou shalt be king, all hail* que Machado pone en boca de las brujas, aunque esas palabras parecen resumir los versos 48-50, cada uno de ellos puesto en boca de una de las tres:

All hail, Macbeth! hail to thee, Thane of Glamis!
All hail, Macbeth! hail to thee, Thane of Cawdor!
All hail, Macbeth! that shalt be king hereafter.

Nadie negará que este poema de Machado, cuando se leen su segunda y tercera estrofa, merecería ser leído como una forma de ritual conmemorativo el 23 de abril de cada año, fecha en que recordamos la muerte de Shakespeare y la de Cervantes (como quiso recordar Manuel Altolaguirre en su revista *1616*, que constituyó un hermoso puente entre las literaturas inglesa y española). Pues, efectivamente, al autor de *Macbeth* une Machado en su copla al autor del *Quijote*.

El “viejo hidalgo” que aparece en la segunda estrofa machadiana es por supuesto Don Quijote, cuyos “harapos de hierro” lucen “más allá del tiempo” por obra de “los encantadores”, correlato de las brujas shakespearianas.

¿Cuál es el significado del poema? No sólo como podría pensarse la perdurabilidad del arte, que hace que Don Quijote, como Macbeth, sea una figura eterna. Y si las brujas profetizan la corona para Macbeth, los encantadores de Don Quijote (o más bien su genial locura, que le hace creer en encantadores que se cruzan en sus aventuras) darán brillo a sus mohosas armas para hacerlo personaje inolvidable de la literatura.

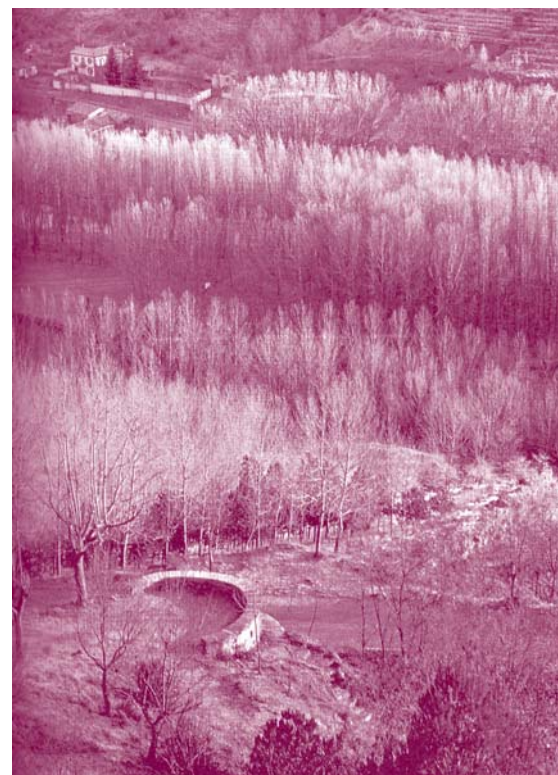
Pero hay más. La gran diferencia que media entre Macbeth y Don Quijote es que aquél, tras el pronóstico de las brujas, comienza un baño de sangre que no tiene equivalencia en el hidalgo manchego, cordial, de una grandeza moral ajena a las bajezas sombrías de Macbeth, y, como dice Machado, en suma, “buen caballero”. La lección de estas coplas es de una profunda ética, como no

puede sorprender en Machado, pues frente al acceso al trono de Escocia del personaje de Shakespeare, conseguido con crueldades, un triunfo del que sólo queda su plasmación literaria (como dirá Machado de la victoria pírrica de Macbeth: “¿quién ve la corona / de Macbeth sangriento?”), el de Don Quijote es el triunfo del ideal: “Me quitarán la ventura, / me quitarán la ventura, / no el corazón esforzado”.

No son estas glosas las únicas huellas de la presencia del autor de *Hamlet* en Machado. En *Juan de Mairena* éste escribe que los personajes de su comedia, como los shakespearianos, han de ser “hombres y mujeres, para quienes la conversación no siempre tiene la importancia de sus monólogos y apartes. Recordad a Hamlet, a Macbeth, a tantos otros gigantes inmortales de este portentoso creador de conciencias —¿qué otra cosa más grande puede ser un poeta?—, los cuales nos dicen todo cuanto saben de sí mismo y aun nos invitan a adivinar mucho de lo que ignoran”. Unos párrafos más allá, de nuevo Mairena ensalza los monólogos y apartes, tan de Shakespeare, citando dos versos que dice Macbeth cuando decide asesinar a Duncan.

Juan de Mairena, como Abel Martín, es uno de los apócrifos de Machado. En el capítulo XXII del libro que lleva su nombre, Machado recuerda unas palabras del maestro que entran de lleno en la magistral creación de personajes que hallamos en Shakespeare, y que suscribirían Keats (*a poet is the most unpoetical thing in existence — he has no identity*) o Pessoa (el máximo creador de heterónimos del universo mundo): “Antes de escribir un poema —decía Mairena a sus alumnos— conviene imaginar el poeta capaz de escribirlo. Terminada nuestra labor, podemos conservar el poeta con su poema, o prescindir del poeta —como suele hacerse— y publicar el poema; o bien tirar el poema al cesto de los papeles y quedarnos con el poeta, o, por último, quedarnos sin ninguno de los dos, conservando siempre al hombre imaginativo para nuevas experiencias poéticas”. Y un poco más adelante: “Supongamos —decía Mairena— que Shakespeare, creador de tantos personajes plenamente humanos, se hubiera entretenido en imaginar el poema que cada uno de ellos pudo escribir en sus momentos de ocio, como si dijéramos, en los entreactos de sus tragedias. Es evidente que el poema de Hamlet no se parecería al de Macbeth; el de Romeo sería muy otro que el de Mercutio. Pero Shakespeare sería siempre el autor de estos poemas y el autor de los autores de estos poemas”. Para Mairena y para Machado, su creador, un poeta lleva dentro a otros poetas, y en eso, para ellos, Shakespeare no tiene parangón, hasta el punto de que una de las partes del capítulo XLV de *Juan de Mairena* se titula “Sobre Shakespeare”, y en ella leemos que de tener que elegir a un poeta éste sería Shakespeare, “ese gigantesco creador de conciencias”.

Lo que Mairena, el apócrifo, alaba del dramaturgo inglés no es sino esa capacidad que su creador, Machado, está precisamente ejerciendo al poner en su boca estas palabras, insuflándole vida. Con ello, no sólo justifica una opción estética; también, su propia existencia. Y a diferencia del Golem, que se revuelve contra su creador, lo hace en paz y con gratitud. ■

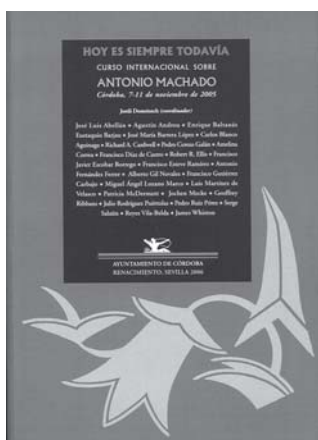




María Bueno Martínez

Antonio Machado

revisitado



Jordi Doménech (coord.)
Hoy es siempre todavía.
 Curso Internacional sobre
 Antonio Machado.
 Ayuntamiento de Córdoba/
 Renacimiento, 2006.

Si existe un autor que se ha identificado con los heterónimos, sin lugar a dudas, ha sido Fernando Pessoa —nombre que se citará en algunos de los artículos de *Hoy es siempre todavía*—, y hay un poema del poeta portugués que me gusta especialmente, “Lisbon revisited”, cuyos últimos versos son: “Otra vez vuelvo a verte, / mas, ¡ay, a mí no vuelvo a verme! / Se rompió el espejo mágico en el que volvía a verme idéntico, / y en cada fragmento fatídico veo sólo un pedazo de mí, / ¡un pedazo de ti y de mí! ...”. Y el espejo sigue roto y por tanto todo acercamiento a la obra de Antonio Machado será fragmentario; pero también llevará un pedazo de cada uno de los que se acerquen a ese espejo machadiano.

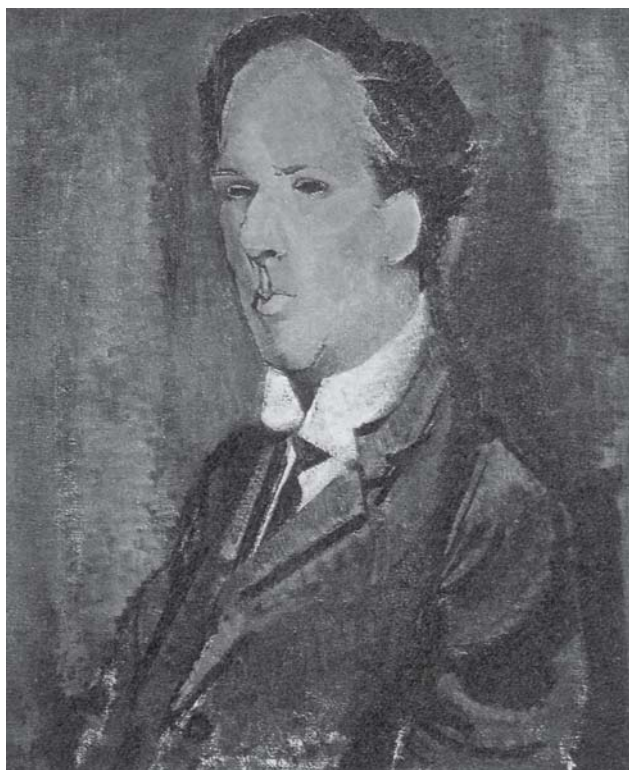
Los primeros trabajos se centran en las raíces de Machado. El primero de ellos es el de Enrique Balatán, que se centra en la figura de Antonio Machado y Álvarez, algo más que el padre de los Machado: “Sí, Demófilo fue también el padre de los Machados, y no es éste el menor de sus títulos, porque si padre fue en sentido biológico y familiar, y esto apenas si tendría importancia más que como anécdota biográfica, mucho más lo fue en sentido espiritual” (pp. 52-53). Al estudiar los distintos proyectos de Demófilo —hay que recordar que Balatán publicó la edición de las obras completas de Demófilo, y recientemente ha publicado una biografía sobre los Machado (*Los Machado. Una familia, dos siglos de cultura española*. Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2006)—, y comprobar que no llegaron a un buen final, tenemos que tener en cuenta lo que apunta Balatán “más que a la cosecha, se dedicó a la siembra” (p. 63). Antonio Machado “heredó y desarrolló las ideas de su padre sobre el pueblo y su *Folk-love*, ideas que resultan claves en el pensamiento de su apócrifo profesor Juan de Mairena” (p. 56).

El trabajo de Richard A. Cardwell insiste en estas bases intelectuales procedentes de su familia: “Respeto a la cuestión de las «influencias», gracias al estudio de José María Aguirre, es conocida la enorme impronta de su contacto con el simbolismo francés. No obstante, lo que queda por examinar es la huella de toda una serie de ideas e ideologías que recibió de su familia —especialmente de su padre y de su abuelo— y del *zeitgeist* finisecular en que vivió y escribió” (p. 67).

Como conclusión, Richard A. Cardwell afirma: “Antonio Machado no fue ajeno a las corrientes intelectuales de su momento; no fue un torremarfileño ni un solitario” (p. 86). Y el siguiente trabajo, el de Amelina Correa Ramón, nos viene a confirmar esta afirmación. Es un acertado recorrido por todo el modernismo andaluz por donde camina también Machado. Antonio Machado compartió elementos con muchos de los poetas que integraban este movimiento, como el acercamiento a los cantares populares, las canciones infantiles, la imagen de la fuente, etc.

Varios de los trabajos se centran en el estudio del paisaje en la obra de Machado, en especial, en el poema “A orillas del Duero”. De estos me gustaría destacar el de Reyes Vila Belda, “La visión institucionista del paisaje en Antonio Machado”. No sólo nos aporta una visión artística del paisaje, sino también científica, donde la geología adquiere una gran importancia en la época: “Lo que hizo de la geología uno de los discursos dominantes de la época fue, en gran parte, su capacidad de conectar con los grandes problemas del hombre, como los debates sobre la edad de la Tierra y el origen bíblico de la creación, discusiones que ocuparon la atención de intelectuales e incluso del público en general durante ese período. En este sentido, se organizaron ciclos de conferencias en centros culturales, como el Ateneo de Madrid. Se publicaron reseñas de expediciones científicas a destinos exóticos en revistas, así como también escritos de divulgación científica con el propósito de educar al gran público. Otro síntoma fue la práctica del coleccionismo de rocas y minerales, como una nueva forma de entretenimiento” (p. 210).

La Institución contó con la colaboración de Macpherson, que fue uno de los que contribuyó a la modernización de la geología en España. Recoge Vila las palabras que dedicó Leandro Sequeias sobre el geólogo: “Su deseo como intelectual era «aprender a leer» las rocas como archivo donde se contiene la larga Historia de la tierra” (p. 212). Estas palabras le vienen muy bien a Vila para su acercamiento al poema “A orillas del Duero”, sobre el que escribe: “No deja de sorprender que en un poema en el que describe minuciosa-



mente el paisaje próximo a un castillo, símbolo del pasado, y en el que la preocupación histórica tiene un carácter central, no figuren las ruinas de esa fortaleza arquitectónica. [...] el poeta reemplaza el tiempo de las ruinas por el de las rocas, el de la gran Historia, con mayúscula, por el de la historia natural” (p. 225).

No pierden interés los trabajos dedicados al Machado filósofo. Así nos encontramos con los trabajos de Carlos Blanco Aguinaga, con el que iremos volando por los territorios de la poesía y de la historia. Trabajo de Carlos Blanco que nace del poema dedicado al poeta por Rubén Darío, en 1905, y entre sus versos están: “Montado en un raro Pegaso, / Un día al imposible fue”. Pero este vuelo no tuvo un final feliz: “Duro, difícil y violento Pegaso aquel de la historia española en que un día, como tímidamente, como sin querer asustar al caballo alado, montó el joven Antonio Machado para acabar siendo brutalmente arrojado a tierra junto a cientos de miles de otros españoles” (p. 496). Palabras que cobran una mayor relevancia al proceder de un hombre que ha vivido y sigue viviendo el exilio; de José Luis Abellán, uno de los estudiosos que ha dedicado su vida a la cultura de la primera mitad del siglo XX y, sobre todo, al exilio; o de Pedro Cerezo Galán, “Juan de Mairena: un Sócrates andaluz”. En el socratismo machadiano se esconde la figura de Giner de los Ríos, del que escribió Machado: “Su modo de enseñar era socrático, el diálogo sencillo y persuasivo. Estimulaba el alma de sus discípulos —de los hombres o de los niños— para que la ciencia fuese pensada, vivida por ellos mismos” (p. 590). Vuelve a insistir Pedro Cerezo en esta influencia: “El aire convivencial, la palabra directa y viva, el ambiente benévolo que Mairena lleva a sus enseñanzas, no pueden ser sino un eco del estilo educativo de la Institución [...] los rasgos socráticos del apócrifo eran una estilización en el recuerdo del estilo del maestro Giner” (p. 591). Pero un socratismo que nace en medio de la cultura andaluza: “Hay un rasgo típicamente andaluz, según creo, en este Sócrates, que es su escepticismo, propio de un pueblo viejo, que ha vivido mucho y sufrido todo o casi todo, sin renunciar con ello a sonreír amablemente. Se trata de una mezcla sabia de suspicacia y desconfianza, de asombro irónico y elegante desdén, incluso con uno mismo, o especialmente consigo” (p. 595). Sin olvidar los estudios de Alberto Gil Novales, Robert Richmond Ellis o Jochen Mecke.

Por último, me gustaría destacar dos ponencias menos habituales por su temática, las de Serge Salaün y Antonio Fernández Ferrer, que abordan al mito y la celebridad machadiana respectivamente. Serge Salaün comprueba que el concepto de mito se trasfiere desde la antropología o la etnología a la literatura en una sociedad que es consciente de la expresión de Nietzsche, “Dios ha muerto”, y nos va conduciendo al mito machadiano. Machado, aunque durante años estuvo relegado por los poetas jóvenes, al proclamarse la República será la figura indiscutible sobre la que volverán todos: “Se erige en la figura del intelectual, del poeta, del pensador no demagogo, no gesticulante, el que no ha claudicado jamás. Incluso su figura desgarrada y «desaliñada» y su recato algo gruñón son vistos como garantías de autenticidad y sinceridad. Y redescubren un poeta, un pensador, un moralista que encarna sin la menor ambigüedad ciertos valores básicos y consensuales de la República” (p. 679).

En cierto modo, Antonio Fernández se acerca a la otra cara del mito, que él denomina “celebridad”, o en palabras de Juan de Mairena “sin leyenda no se pasa a la Historia”, aunque el texto donde encontramos esta cita conlleva también su autocrítica, mediante el símbolo de una moneda modesta (pp. 737-740). Dentro de la celebridad museística estarán también las figuras de cera, los billetes o los sellos.

Pero, quizás, lo que más ha contribuido a la celebridad machadiana han sido las grabaciones discográficas: “Muy acertadamente, con motivo del *Curso internacional* cordobés, se ha editado un CD (titulado *Cantando a Machado. La palabra más tuya*) en el que se antologan las grabaciones más significativas de musicaciones de letras de poemas machadianos desde los años sesenta” (p. 747). Es una pena que no se hubiera incluido en este tomo, porque así podríamos disfrutar de él como los participantes en este curso internacional.

Pero hay que tener cuidado con la celebridad porque está muy cerca de la banalización: “Por los demás, frente a la mercantilización actual del objeto de consumo literario-cultural, siempre resulta conveniente subrayar la meritoria labor de aquellas aportaciones que contribuyen a desbrozar la balumba acumulativa de bibliografía de acarreo meramente curricular. Y ése sí que constituye un rescate necesario para favorecer a cualquier escritor que valga la pena leer en la única concreción que puede asegurarnos una legítima experiencia lectora: la de sus textos” (pp. 753-754). Hay que agradecer todas las aportaciones a este curso y, especialmente, la labor de su coordinador, Jordi Doménech, que le ha dado una coherencia textual muy difícil de conseguir cuando intervienen diversos autores y una temática amplia.

Me gustaría terminar con el último párrafo del texto de Serge Salaün que nos reafirma en la actualidad de Machado y en el interés de su espejo, aunque sea fragmentariamente: “En última instancia, el interés de un mito, y el de Machado en particular, es que obliga a ampliar el debate al contexto, a la historia, a las relaciones entre literatura y sociedad, y obliga de manera permanente a averiguar los instrumentos de análisis de sus textos. Con Machado, tenemos coloquios, debates y controversias para rato, como conviene a los mitos de verdad” (p. 693).

Dos retratos de Antonio Machado,
por Á. Delgado





La liturgia del deseo

Decía Luis García Montero, en el prólogo al primer poemario de Amelina Correa, *Seré flor nueva* (1987), refiriéndose a su autora: «El trabajo da sus frutos y no hay ningún fruto que se consiga sin trabajo». Desde esa fecha hasta ahora, la constancia y capacidad de trabajo de esta estudiosa y escritora granadina han ido dando sus frutos en el campo de la investigación sobre literatura española contemporánea, y, más concretamente, en el de la literatura de *fin de siglo*, con recuperaciones bio-bibliográficas de enorme amenidad que han alcanzado, además, una notable recepción por parte de la crítica especializada, como en el caso de las realizadas sobre Alejandro Sawa, Isaac Muñoz o Antonio de Zayas, entre otros, y con la publicación de obras de referencia como *Poetas andaluces en la órbita del Modernismo* o *Plumas femeninas en la literatura de Granada*, e, igualmente, a través de ediciones de libros, artículos en revistas españolas y extranjeras, ponencias en congresos, etc. Hace unos meses presentaba su última monografía, *Hacia la re-escritura del canon finisecular*, publicada por la Universidad de Granada, institución a la cual pertenece como profesora.

Con motivo de la aparición hace también escasos meses de *Una palabra tuya*, libro de creación poética de la misma autora, me gustaría intentar una aproximación partiendo de esa doble esfera de la vida humana que es lo profano y lo sagrado.

Así, si en lo profano encontramos el mundo ordenado por la razón, el trabajo, la utilidad y las prohibiciones; al mundo sagrado correspondería la suspensión y trastocamiento de las normas, ese espacio de fiesta donde lo que está prohibido, lo que garantiza la «humanidad» (ese ponerse a resguardo de la violencia) se abre ahora con la fastuosidad de la exuberancia y el exceso. Y donde la violencia se manifiesta más rotundamente es en la muerte y en la sexualidad. Tanto una como la otra nos enfrentan a la violencia más intensa: dejar de ser lo que somos, ese ser aislado que se empeña en seguir existiendo, y al cual tanto la muerte como el sexo le abren el abismo de cesar de ser como individuo para perderse, bien en ese «no ser» de la muerte o bien en ese otro «no ser» de fundirse con el amado. Esa violencia inherente a los dos actos es lo que provoca, a un mismo tiempo, terror y fascinación, y el entramado de todo ello es lo que crea el erotismo, que es profundamente trasgresor ya que lo que deseamos es algo que nos aterra, que nos excita precisamente por la violencia que supone la aniquilación de nuestra individualidad —«la *petite morte*» llamaba Bataille al desfallecimiento del acto amoroso—, en un gesto que carece absolutamente de utilidad (es decir, no está gobernado por la razón que rige el mundo del trabajo), ya que la reproducción está alejada de sus fines.

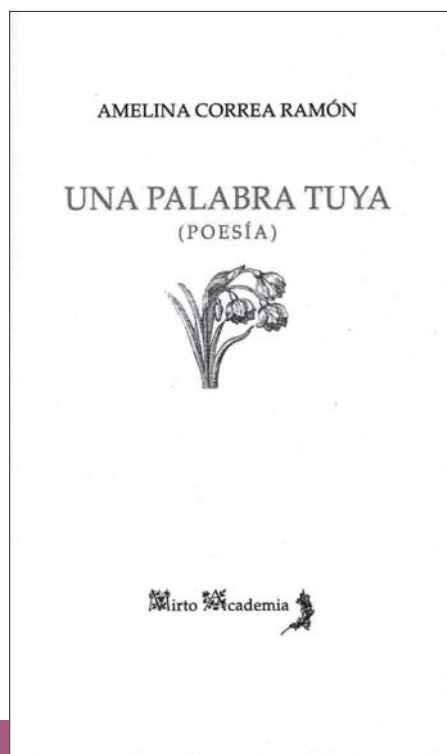
Me gustaría situar en este plano la poesía de Amelina Correa, que, como bien dice Sicilia Viejo en su revelador prólogo a la presente edición, no es religiosa, pero utiliza toda una simbología religiosa para trastocarla, llevándola al terreno de la trasgresión por excelencia que es el erotismo.

Por ejemplo, fijémonos en estos versos:

Su sangre es una blasfemia.
La gota de su cuerpo,
una minúscula herida
en mi costado.
Una desnuda llaga en mi costado.

Aparte del misterio perturbador de ese primer verso que ya está situando todo el poema en un espacio religioso quebrantado («blasfemia»), los versos que siguen utilizan la terminología de la mística: «herida», «costado», «llaga». Pero es que la mística también fue trasgresora. No tenemos más que recordar a quienes tuvieron que hacer verdaderos arpegios para que sus éxtasis y explicaciones no fueran confundidos con el panteísmo o el quietismo de los iluminados. Tan al límite estaba de la heterodoxia que el espíritu de Trento y la Contrarreforma acabaron con ella.

Por otra parte, los místicos, para hablar de sus experiencias, no tuvieron más remedio que acudir a la tradición poética y a la literatura amorosa de la época (tanto a Garcilaso y la poesía italianizante como a las formas populares). Y si lo que la literatura mística hace es tratar a lo divino ese magma que Dámaso Alonso llama «tradición cortesana», lo que nuestra autora hace es tomar esa poesía «a lo divino» para devolverla al ámbito del amor humano. Digamos que da una vuelta de tuerca, y puede hacerlo, claro, por dos razones: una, por la similitud de las dos experiencias, la mística y la erótica —por ejemplo, no hay más que



Amelina Correa Ramón

Una palabra tuya (Poesía)
Academia de Buenas Letras de Granada,
Alhulía. Granada, 2005

recordar las palabras que la mística italiana Ángela de Foligno escribía en el siglo XIII: «Una vez miré la cruz con el Salvador y así como lo miraba con ojos corporales mi alma de repente se encendió con un amor tan abrasador que también los miembros de mi cuerpo sintieron ese amor con un fuerte placer. Miraba yo y sentía cómo Cristo abrazaba mi alma con sus brazos crucificados y me estremecí con un placer aun mayor de los que había gozado jamás antes» (Francisco José Rubia, *La conexión divina: la experiencia mística y la neurobiología*, 2ª ed, Barcelona, Crítica, 2004), y otra es el vasto y hondo conocimiento que Amelina Correa posee de la literatura hispana.

Y la vuelta de tuerca consiste en llevar esa experiencia erótica, enriquecida con toda la simbología mística, al espacio de lo sagrado, que es completamente opuesto a la religión católica de cuyos símbolos se nutre. Y es opuesto porque el cristianismo renuncia desde sus orígenes a acceder al conocimiento del ser humano a través de la violencia, y precisamente a lo que el mundo sagrado se abre es a la violencia, que es el derroche de vida y energía que se reprime en el mundo de la razón y que estalla en el desenfreno de los rituales paganos y el erotismo.

Así, el deseo erótico, impregnado de la violencia de su propia muerte, está muy próximo al sacrificio —palabra que tantas veces recorre estos poemas—, y, en medio del desorden de su paroxismo, clama, se desnuda, quiere asesinar, comer, matar, beber, y sigue clamando, y no hay palabras que logren saciar su infinito anhelo, y tiene que acudir a la sangre, que es el símbolo máximo de la violencia, para derramarse en ella o derramar la del amado, y también, por supuesto, tiene que acudir a un lenguaje paradójico para expresar lo más paradójico del ser humano: desear la muerte de uno mismo en la carne, dulce y

amarga, del otro, que a su vez está deseando en ese instante su propia muerte.

Aparte del innegable erotismo de este poemario, hay en la poesía de Amelina Correa muchas más cosas: el ritmo, la brevedad de los versos —a veces, casi, como un punzante jadeo—, el riquísimo mundo floral que maneja la autora —ya sabemos, por el prólogo de Sicilia Viejo, que en su biblioteca particular existe mucha bibliografía sobre el significado de las flores.

Pero lo que interesa señalar, sobre todo, es que se trata de un mundo simbólico donde se entrecruzan la mística y el modernismo —por nombrar tan sólo lo más evidente—, y al cual nuestra autora añade su propio significado. De este modo, «lirio» no volverá a ser la inocente flor de San Francisco de Padua, sino algo nuevo, algo donde queda un rastro del lirio, blanco o ensangrentado, que el amado, más allá de Cristo, pisaba.

A pesar de la escasez de color en su poesía, sin embargo, al cerrar el libro nos deja una imagen doble que pervive en nuestra mente: el rojo y el blanco (curiosamente también dos fases fundamentales de la alquimia: la rubedo y la albedo), que la mayoría de las veces, al igual que los otros colores —el azul del mar, el verde del claustro o de la hiedra— no son nombrados en sí mismos, sino por el sustantivo que los contiene.

Ese algo turbio y turbador que impregna gran parte de las composiciones del poemario —a pesar, o mejor, junto con su compleja claridad, con su claridad contradictoria—, la poesía contenida, casi punzante, que se concentra en sus propios símbolos para desplegarlos desde el interior de sí misma, expresa, al fin y al cabo, y de la mano de Amelina Correa, un sentimiento de lo más arrasador en el ser humano: el deseo. ■

LA LUZ INAUGURADA - XVI

(Juan de la Cruz se complace en introducir a unos novicios en el éxtasis divino)

Fray Juan contempla
a los novicios.

Entran azorados en el recinto
oscuro,
con la luz de una vela dorando su tez pálida...
Muchachos
apenas
con el furor bullendo
dentro de las venas,
prendiéndose en sus cuerpos
como una mariposa enfebrecida.
La inocente claridad de su mirada
perpleja.

Nunca sintieron antes
nada parecido.
El fulgor de una llama,
apenas.
Un relámpago brillante
apenas.
Un amado entrevisto en la espesura
apenas. Un deseo punzante.

Y ellos no comprenden
sino su cuerpo pleno
y señalado.
Sino la extática visión
arrebataada.
Sino el amor dormido.

Y extrañados, perplejos,
duermen arrebolados esa noche.

INVITATORIO

«... y deja que te bese las mejillas mojadas»
Francisco Brines

Todo el silencio de mi cuerpo
es una oscura
estela.
Un desierto inhabitado.
Una terrible
noche.

Me ungrán las madre selvas
con sus estambres
cálidos.
Sucederá que el mar bese
mis manos.

Adormecida urgencia de llamarte.





traducción

Santiago **Martín**



Sreëko Kosovel (1904-1926) es uno de los poetas más queridos y más valorados de la poesía eslovena del siglo XX. Durante su breve vida no publicó un poemario, salvo algunos poemas sueltos en varias revistas de la época. Tras su muerte sin embargo dejó una inmensa obra de poesía (también poemas en prosa), artículos de prensa, cartas, crítica y hasta un manifiesto titulado «A los mecánicos», de 1925. En el voluminoso poemario *Integrales* (primera edición de 1967, Ljubljana, Eslovenia; al cuidado del especialista Anton Ocvirk), sin duda su obra principal, figuran poemas inspirados en el movimiento artístico del constructivismo; la Muerte y la Melancolía (del Hombre Urbano perdido por ejemplo en la hostil ciudad de Ljubljana) y el Amor (a amigas congeniales con las que mantenía correspondencia epistolar). *Integrales* también es una reivindicación del hombre europeo. Sreëko Kosovel es un poeta atento a su revoltoso tiempo histórico y artístico (es la época de las vanguardias en Europa). Célebre es su frase: «Mi vida es mía, eslovena, libre, europea y eterna». Para Sreëko Kosovel, el poeta que alaba la belleza de su infancia en la región natal del Karst bucólico, el poema debe tener libertad de forma y de contenido. Parte de su obra se ha traducido a varios idiomas como el inglés, alemán, italiano y francés. En 2005 tradujo *Integrales* al español (Ediciones Bassarai: Vitoria- Gasteiz), a los que se añade esta breve selección de poemas de este autor en edición bilingüe.

Mi POEMA

Mi poema es explosión,
salvaje estado de desgarro. Desarmonía.
Mi poema no quiere llegar hasta vosotros,
pues sois por la providencia divina, voluntad,
estetas muertos, polilla de museo,
mi poema es mi rostro.

Moja pesem

Moja pesem je eksplozija, / divja raztrganost. Disharmonija. / Moja pesem noèe do vas, / ki ste po bo•ji previdnosti, volji / mrtvi esteti, muzejski molji, / moja pesem je moj obraz.

NUBE SOLITARIA

Nube, ¡tú, nube solitaria vespertina! Como un cisne de oro vas nadando en las olas de un cielo luminoso. El sol baja, tú te quedas en soledad y lo sigues con la mirada fija.

Nube, ¡tú, cisne rojo y solitario! Nadas como un dolor, silencioso, no pronunciado, nadas de forma discreta. (¡Siento como si fuera tu hermano!)

Nube, ¡tú, cisne oscuro y negro! Eres como la sombra de una profunda melancolía que aún me espera. Eres como una sombra; de pie sobre todo el Carso – dolor no revelado.

Siento tu silencio cuando se calla el valle del Carso. Qué fúnebre es tu silencio. Siento y voy por el pueblo y no tengo miedo, porque sé que puedes ser gris o negro o dorado o rojo, ¡tú, cisne extraño!

Samotni oblak

Oblak, ti samotni večerni oblak! Kot zlat labod plavaš po sinjem morju neba. Sonce se niža, ti pa postajaš samotni in sam in strmiš za njim. / Oblak, ti samotni, rdeči labod! Plavaš kot bolest, tiha, neizgovorjena, plavaš molèeèe. (Èutim, kako sem ti brat!) / Oblak, ti temni, èrni labod! Si kakor senca globoke otožnosti, ki me še èaka. Si kakor senca; ki nad vsem Krasom stoji – nerazodeta bolest. / Èujem, tvoj molk, kadar utihne kraška dolina. Kakor pogrebna je ta tvoj molk. Èutim in grem po vasi in se ne bojim, da si siv lahko ali èrn ali zlat ali redeè, ti èudni labod.

Sreëko Kosovel

Mi poema es mi rostro

ESTO NO ES UN POEMA, HERMANO

Esto no es un poema, hermano,
ni tampoco pretende serlo.

¿Qué es un poema en lo gris?

Un hombre va por la calle
y le parece
que pasan por su alma
estos caminos grises,
que están vivos
y que no tienen fin.

Esto es lo gris, hermano,
y la sangre estelar.

To ni pesem, brat

To ni pesem, brat, / in niti noèe biti. // Kaj je pesem v tej sivini? // Èlovek gre po cesti / in se mu zdi, / da gredo skozi dušo / njegovo te sive poti, / da so žive / in da jim konca ni. // To je sivina, brat, / in zvezdna kri.

VIDA CÓSMICA

Alguien me preguntó: ¿Tienes alma?

Le dije que sí tengo. Le dije que creía en su eternidad y en su belleza. Pero él me siguió preguntando: ¿El animal tiene alma? Y le respondí que sí tiene. Y él siguió: ¿El árbol tiene alma? Y de nuevo le respondí que sí. Se irritó y con rabia me preguntó: ¿También las piedras? Y cuando le respondí que sí, se dio la vuelta y se fue.

¡A veces qué rara es la gente! Cuando digo que el espacio y el alma del espacio son como el mar y el aire, uno es el reflejo del otro, la gente se lo cree. Pero cuando digo que cada fenómeno tiene su brillo en el cósmico resplandor del alma, no me creen, y a veces es verdad que una piedra tiene un alma más bonita que ciertas personas.

Kozmièno življenje

Nekdo me je vprašal: Ali imaš dušo?

Rekel sem mu, da jo imam. Rekel sem mu, da verujem v njeno večnost in v njeno lepoto. Toda vprašal me je nadalje: Ali ima žival dušo? In odvrnil sem mu, da jo ima. A on dalje: Ali ima drevo dušo? In zopet sem mu odvrnil, da jo ima. Ujezil se je in me v jezi vprašal: Tudi kamen? In ko sem mu odvrnil, da jo ima, se je obrnil od mene.

Kako so čudni včasih ljudje! Ko jim pravim, da sta veselje in vesoljna duša kakor nebo in morje, ki se zrcalita drug v drugem, verujejo. Ko jim pa pravim, da ima vsak pojav svoj sijaj v vesoljnem lesketanju duše, ne verjamejo, in včasih je vendar res, da ima kamen lepšo dušo kakor ljudje.

LA LUZ SOBRE LA NIEVE

Estoy sentando con un libro. Los ojos miran por la ventana. Fuera hay nieve, bella, blanca nieve, limpia, y la luz cae sobre ella y los árboles echan su sombra sobre ella, siluetas negras, silenciosas, dibujadas sobre la blanca nieve. Qué silencio y qué belleza.

Pero yo estoy sentado y me atormento. Y no puedo estudiar. Mis pensamientos están con esa vida silenciosa sobre la nieve. Mis pensamientos están con mi madre allá lejos en alguna parte del Carso. Si esta noche estuviera con ella, le contaría sobre esta silenciosa vida: Mira, madre, trabajaría toda mi vida para que pasáramos juntos estas silenciosas noches de invierno cuando fuera hay nieve y silencio. Pero yo estudio y cuando termine mis estudios, moriremos usted y yo. Usted quiere saber cuándo termino, madre, y cuándo vuelvo. Pero yo ya no volveré nunca más. Me ha escrito, madre: Ven, pero no he ido.

Fuera, la luz brilla en silencio sobre la nieve. Los árboles echan su sombra negra sobre ella. Si yo anduviera por la nieve, mi sombra sería roja de sangre y de dolor.

Luè na snegu

Sedim pri knjigi. Oèi se ozrejo skozi okno. Tam zunaj je sneg, lep, bel sneg, èist, in luc pada naj in drevje meèe svoje sence nanj, tihe, èrne silhuete, na beli sneg risane. Kako tiho je in lepo.

A jaz sedim in se muèim. In ne morem študirati. Moja misel je tam pri tistem tihem življenju na snegu. Moja misel je pri moji materi tam daleè nekje na Krasu. Èe bi bil nocoj pri njej, povedal bi ji o tistem tihem življenju: Glejte, mati, vse življenje bi delal za to, da bi bila skupaj tiste tihe zimske večere, ko je zunaj sneg in tišina. A jaz študiram in ko doštudiram, umrete vi in jaz. Vi bi radi vedeli, kdaj konèam, mati, in kdaj se vrnem. A jaz se ne vrnem nikoli več. Pisali ste mi, mati: Pridi, prišel nisem.

Tam zunaj tiho blešèanje luèi na snegu. Drevje meèe svojo èrno senco nanj. Èe bi šel po snegu jaz, bi bila moja senca rdeèa od krvi in bolesi.

UNA PALABRA

Una palabra quisiera decir,
para que el viento primaveral
suave se acercara a su corazón,
una palabra quisiera decir.

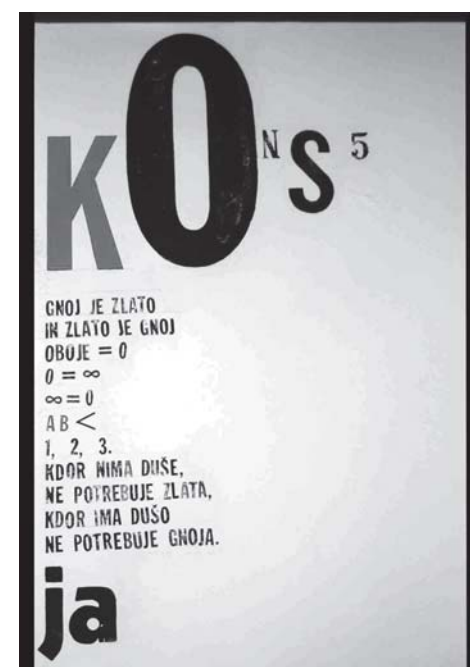
Pero, mire, no tengo nada más,
mi corazón es un templo destrozado,
mis palabras están todas heridas,
cada una de mis palabras sangra.

Encima de mí ya no hay arcos de sueños,
bordes afilados de muros negros
se levantan como recuerdo de otro tiempo
en el horror vacío y callejero de la noche.

Pero sin embargo, sí es,
una palabra más, ¡una más!
Ven, tú, hombre nocturno herido
para besarte el corazón.

Eno besedo

Eno besedo bi rekel rad, / da bi kot veter pomladni /
mehka v vaša srca prišla, / eno besedo bi rekel rad. //
Toda, glejte, jaz nimam niè veè, / moje srce je razbito
svetišèe, / moje besede so ranjene vse, / vsaka moja
beseda krvavi. // Nad mano ni veè obokov sanj, / ostri
robovi èrnih zidov / dvigajo se kot spomin na nekdej /
v poulièno prazno grozoto noèi. // Toda vendar, saj je,
saj je, / saj je še ena beseda, še ena! / Pridi, ti noèni
ranjeni èlovek, / da te poljubim na tvoje srce.





EL QUE NO SABE

El que no sabe hablar
no necesita aprender.

Él busca una nueva palabra;
hoy no sabes cuál
es tu palabra.

A través de un mar de palabras
hay que vadear hasta ti mismo,
y cuando en soledad
olvides hablar
vuelve al mundo.

Habla como habla la soledad
desde el misterio impronunciable.

Kdor ne zna

Kdor ne zna govoriti, / ni se mu treba učiti. // On si poišče novo besedo; / danes ne veš, katera / je tvoja beseda. // Skozi morje besed / moraš do sebe prebresti, / in ko v samoti / pozabiš govoriti, / vrni se v svet. // Govori, kot govori samota, / z neizgovorjeno skrivnostjo.

AGOSTO

Me encanta esta queda lluvia de agosto
que refresca los bosques, los campos,
este cielo gris, este frío viento
que invade el silencio del corazón.

Se adentra silencioso en el corazón libre,
silencioso, abierto a la tristeza,
en su melancolía ahora está alegre,
ya no está ni muerto ni decaído.

Ahora todo se ha cumplido,
tienen las nubes grises, melancólicas,
fragancia entre las lluvias y los campos
mojados, negros álamos susurran.

Avgust

Ljubim ta tihi avgustov dež, / ki ohladi gozdove, polja, / to sivo nebo, ta hladni veter, / ki prihaja v tišino srca. // Tiho prihaja v sproščeno srce, / ki je žalosti tihi odprto, / v otožju je veselo sedaj, / niè veè ni ubito, potrtto. // Vse se je izpolnilo sedaj, / sivi, otožni oblaki dehtijo, / sredi dežja in sredi polja / mokri, temni topoli vršijo.

ESTA NOCHE ESTOY SOLO

Esta noche estoy solo, mi sentir
no canta ni desespera,
mesa y habitación y noche,
todo me es frío y ajeno.

Y el encanto de las noches de invierno
cuando el libro me narra
y en el horno arde el fuego,
todo me es frío y ajeno.

¡Ay!, tengo miedo en el alma,
¿se han petrificado los sentimientos?
Busco más fuego, busco
entre la ceniza fría.

Nocoj sem sam

Nocoj sem sam, moje èustvo / ne poje in ne obupuje, / miza in soba in noè, / vse mi je hladno in tuje. // In èar teh zimskih noèi, / ko knjiga mi pripoveduje / in v peèi ogenj žari - / vse mi je hladno in tuje. // Joj, strašno mi je v duši, / so èustva okamenela? / Išëm še ognja, išëm / iz hladnega pepela.

MADRE ESPERA

Extraño, ¿ves la luz que brilla donde la ventana?
Mi madre me espera y yo no estoy,
todo es silencio en la noche, campos oscuros,
iría ahora hasta allí, a arrodillarme ante ella.

Madre, mira: No quiero nada del mundo,
dime una palabra, una palabra, una palabra del corazón
que en ella haya luz de paz y alba cálida
para mí que erro matado por ahí.

¡Ay! La luz se ha apagado. Por qué no sé.
Iría a ver, extraño, pero ahora no puedo.
Haz posible que ahora me muera aquí,
mira, se me ha apagado el único y último brillo.

Mati èaka

Tujec, vidiš to luè, ki v oknu gori? / Moja mati me èaka, in mene ni, / vse je tiho v noèi, polje temno, / zdaj bi stopil tja, pokleknil pred njo. // Mati, poglej: Niè noèem veè od sveta, / reci besedo, besedo, besedo od srca, / da bo v njej mirna luè in topel svit / zame, ki tavam okrog ubit. // Joj! Ugasnila je luè. Zakaj, ne vem. / Šel bi pogledat, tujec, a zdaj ne smem. / Daj mi, da morem umreti tukaj sedaj - / glej, meni je ugasnil edini, poslednji sijaj.

HE NAVEGADO

He navegado en una barca de oro
por las aguas rojas del atardecer
entre árboles
y riberas de hierba.
He navegado
yo, marinero de oro...

Pero ha venido la tempestad
y el sol se ha caído
de su altura,
y como si brillara
todo lo demás, menos el oro,
más claro, más vivo,
como un prenacido
he pisado la ribera.

Nubes rojas se han arrancado
de mi corazón,
las he visto,
he ido tras ellas
por el mundo.

Vozil sem se

Vozil sem se z zlatim èolnom / po rdeèih vodah veèera / med drevjem / in travnatimi bregovi. / Vozil sem se / jaz, zlati mornar...// Toda prišel je vihar / in sonce je palo / s svojih višin, / in kot da je zasijalo / vse drugo, manj zlato, / bolj jasno, bolj živo, / sem kot prerojen / stopil na breg. // Rdeèi oblaki so se odtrgali / mi od srca, / videl sem jih, / šel za njimi / preko sveta.



Valores en la ciencia reguladora

Javier Rodríguez Alcázar



ciencia

Una manera de formular el viejo ideal (mito, para algunos) de la neutralidad científica consiste en afirmar que la aceptación o rechazo de los resultados científicos (formulaciones teóricas, modelos, leyes, tablas de datos, etc.) y de los métodos de investigación no debe depender de consideraciones extra-científicas. A su vez, qué criterios puedan considerarse estrictamente científicos, y cuáles no, ha sido materia debatida a lo largo de los siglos, pero entre los candidatos mencionados con más frecuencia podemos citar los siguientes: la adecuación empírica de las predicciones, la verdad de las afirmaciones, la capacidad explicativa de las hipótesis, la coherencia interna y externa de las teorías, la semejanza de los modelos científicos con los sistemas reales, incluso la simplicidad relativa de hipótesis rivales. Cada uno de estos criterios ha estado rodeado de polémica, ya sea con respecto a su viabilidad como criterio, ya sea a la hora de juzgar su peso relativo con relación a otros criterios. Pero en lo que han estado tradicionalmente de acuerdo los defensores del ideal de la neutralidad científica es en la convicción de que la aceptación o rechazo de los resultados científicos debe depender exclusivamente de (alguno de) esos criterios, a los que es habitual referirse como “valores epistémicos”. En cambio, ha sido un lugar común rechazar que valores de otro tipo (morales, políticos, pragmáticos, etc.), puedan valer como razones para aceptar teorías, comparar hipótesis rivales o elegir métodos de investigación. De esta forma, se ha dado por descontada una tajante distinción entre hechos y valores (o, en las formulaciones más sofisticadas, entre valores epistémicos y valores no epistémicos), así como entre la ciencia y otras ocupaciones (religión, moral, política, etc.). El deseo de establecer tales distinciones inspiró, entre otros hitos, el *Royalist compromise* acordado entre el rey de Inglaterra y la *Royal Society* de Londres en el siglo XVII y la posición de Max Weber en la llamada “controversia sobre valores”, que dividió a los sociólogos alemanes en los inicios del siglo XX.¹

Ahora bien, el ideal de neutralidad científica ha sido considerado por muchos como un mito, y se han acumulado los argumentos que lo cuestionan en sus diversas formulaciones. Sin entrar a discutir si alguna versión de ese ideal puede resultar viable en algún contexto, en estas líneas voy a señalar las dificultades a las que se enfrenta cuando lo confrontamos con una importante forma de investigación contemporánea: la actividad conocida como *ciencia reguladora*.

La expresión “ciencia reguladora” se usa habitualmente para referirse al tipo de investigación que es encargada a los científicos por los responsables políticos (ya se trate del ámbito legislativo o del ejecutivo) para basar sobre ella la toma de diversas decisiones.² Entre esas decisiones podemos mencionar la prohibición o autorización de determinadas sustancias como aditivos alimentarios, el establecimiento del número de decibelios que no debería superarse en los lugares de trabajo, la idoneidad de un subsuelo para la ubicación en él de un almacén de residuos radiactivos o la cantidad de un determinado metal pesado que es tolerable en las aguas potables. Sobre la base de los correspondientes informes científicos, que en ocasiones exigen diseñar investigaciones *ad hoc*, los responsables políticos adoptan numerosas decisiones y desarrollan diversas normativas que regulan actividades como la producción industrial, la investigación farmacéutica, el envasado de productos, las condiciones de trabajo, el diseño de numerosos artefactos y un largo etcétera. Es sabido que esta nueva forma de actividad científica está adquiriendo año tras año un peso mayor y una presencia más decisiva en las sociedades contemporáneas, y que la importancia de la ciencia reguladora no puede sino crecer en unas sociedades cada vez más conscientes de los riesgos ambientales asociados a diversas actividades humanas y que cada día acoge un buen número de nuevos artefactos y sustancias químicas cuya potencial peligrosidad es necesario evaluar.

En Estados Unidos, que es donde se ha producido la mayor parte de las publicaciones sobre ciencia reguladora, tiende a identificarse ésta con la actividad de las diversas agencias que se crearon a partir de los años setenta para auxiliar al rápido crecimiento de la regulación gubernamental de diversas actividades. Entre ellas, la *Environmental Protection Agency* (EPA), la *Occupational Safety and Health Administration* (OSHA), la *Food and Drug Administration* (FDA) y la *Office for Technology Assessment* (OTA). En muchos países, sin embargo, estas actividades no siempre son realizadas por agencias al modo norteamericano sino por una variedad de agentes

.../...





.../...

institucionales o individuales, que incluyen departamentos universitarios, comités, expertos consultados puntualmente, etc.

La ciencia reguladora posee varias características que la diferencian de lo que podemos llamar la “práctica científica tradicional”. Entre ellas, cabe destacar tres:

1. La gran y, a menudo, inmediata relevancia social de sus veredictos, que pueden afectar a la salud o a la seguridad de muchas personas y son, por ello, objeto de escrutinio y debate público.

2. Las condiciones de subdeterminación empírica muy elevada en las que frecuentemente deben establecer sus recomendaciones los expertos: a menudo los datos son insuficientes, escasamente fiables o compatibles con hipótesis contrarias, lo que hace que la interpretación de esos datos pueda resultar extremadamente controvertida.

3. Finalmente, la premura con que a menudo se demanda un veredicto por parte de los expertos. Este tercer rasgo implica que, a pesar de las importantes consecuencias sociales, sanitarias o ambientales que pueden tener los informes de los practicantes de la ciencia reguladora, no siempre es posible esperar a que se supere la situación de subdeterminación empírica descrita en el párrafo anterior.

Así pues, resulta común que en este tipo de actividad los expertos se enfrenten a la presión de emitir rápidamente un veredicto, a partir de datos insuficientes y controvertidos, sobre un asunto socialmente sensible y atentamente vigilado por consumidores, políticos, empresarios y otras partes interesadas.

Las circunstancias que rodean el desarrollo de la ciencia reguladora hacen perfectamente posible que el veredicto que un día juzgamos adecuado dados los datos disponibles y el método aplicado, luego resulte ser falso. Naturalmente, entonces tendremos que reconocer que nuestro juicio pasado (mediante el cual, por ejemplo, declaramos tóxica una sustancia realmente inocua, o al revés) era un juicio falso. ¿Pero equivale eso a tener que reconocer que la decisión no fue la adecuada para el momento y las circunstancias en que se adoptó?

Centrémonos en el análisis de sustancias potencialmente tóxicas por parte de un laboratorio. Desde el punto de vista de los criterios habitualmente atribuidos a la investigación científica, el objetivo podría describirse como el de averiguar si realmente la sustancia es tóxica o no, evitando los dos tipos posibles de errores:

- *Falsos positivos*: se declara tóxica una sustancia cuando realmente no lo es.
- *Falsos negativos*: se declara inocua una sustancia cuando realmente es tóxica.

Ahora bien, en la práctica de la ciencia reguladora parece obligado incluir otros criterios. En particular, el tiempo y los costes de la investigación. El tiempo es importante no sólo por razones económicas; también puede serlo por razones sanitarias si la sustancia cuya posible toxicidad se está evaluando es un medicamento útil cuya introducción en el mercado se retrasa mientras dura el proceso de evaluación; o si se trata de una sustancia ya en el mercado que urgiría retirar si se confirma su toxicidad. Por otra parte, el coste económico de las pruebas no es desdeñable; pues, de ser muy alto, puede poner en peligro la rentabilidad de producir una determinada sustancia, con lo que se verían perjudicados no sólo los intereses económicos de alguna empresa sino también los consumidores, que pueden quedar así privados del acceso a un producto útil.

Dada esta situación, algunos autores sostienen que sería moralmente irresponsable defender que la práctica científica debe limitarse a perseguir valores epistémicos como la verdad o el acierto predictivo. Carl Cranor, por ejemplo, afirma que el objetivo de las evaluaciones de riesgo no puede definirse en términos tales como establecer la verdad, o alguna otra de las fórmulas habitualmente aplicadas a otras áreas de investigación, sino en términos de

minimizar los costes sociales derivados de ambos tipos de errores (falsos positivos y falsos negativos), así como los costes de los procedimientos de evaluación.³ En el caso de la identificación de sustancias susceptibles de provocar cáncer, esta máxima obliga a examinar si son recomendables en todos los casos los dos procedimientos más adecuados, desde el punto de vista de la ortodoxia científica: los estudios epidemiológicos y los ensayos con animales. Claramente, el uso de estudios epidemiológicos no parece el procedimiento socialmente más aconsejable. Pues, además de ser caro y lento, la realización de un estudio epidemiológico con garantías obligaría, por ejemplo, a aguardar a que se haya producido un número suficientemente elevado de muertes de seres humanos antes de establecer la existencia de una relación causal entre esas muertes y la exposición a la sustancia cancerígena objeto de estudio. De ahí que el procedimiento tradicionalmente preferido sean los

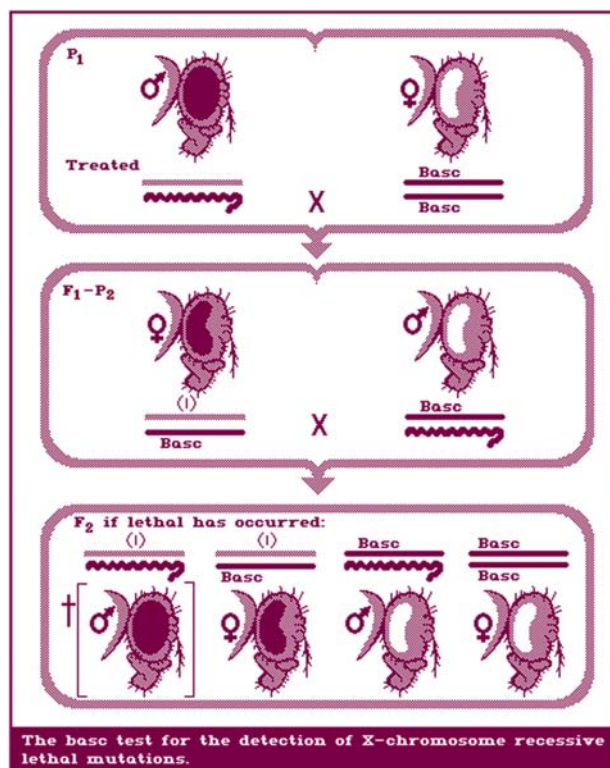


Ilustración extraída de la «Guide to short-term tests for detecting mutagenic and carcinogenic chemicals». International Commission for Protection Against Environmental Mutagens and Carcinogens

bio-ensayos con animales (que consisten, en pocas palabras, en exponer a animales, habitualmente ratones de laboratorio, a dosis elevadas de la sustancia bajo sospecha y luego extrapolar para organismos de mayor tamaño, como es el caso de los seres humanos, y para niveles de exposición no tan elevados). Estos estudios, si bien no están completamente libres de error, son bastante fiables, pero necesitan típicamente entre cinco y siete años para completarse y son muy caros (en torno a los dos millones de dólares por sustancia).⁴ De ahí que, por ejemplo, la Agencia de Protección Ambiental del Estado de California haya autorizado hace ya algunos años procedimientos de evaluación más expeditivos y mucho más rápidos que los descritos, aunque un poco menos fiables. Se trata de procedimientos diversos que a veces se agrupan bajo la etiqueta de STT (*Short Term Tests*).⁵ Desde el punto de vista de las concepciones estándar del método científico estos procedimientos pueden considerarse inferiores a los estudios epidemiológicos y a los tests de exposición de animales a las sustancias. Pero desde el punto de vista de los intereses económicos y, sobre todo, sanitarios de distintos grupos sociales, los STT son, según algunos autores, preferibles. En otras palabras, cabe la posibilidad (aunque la probabilidad de ello no es demasiado alta) de que mediante el uso de un STT se establezca un veredicto sobre la toxicidad de una sustancia que acabe siendo contradicho años más tarde mediante un estudio mucho más premioso y mucho más caro. Pero el recurso al STT podría considerarse una decisión correcta, dado el elevado número de aciertos que estas pruebas proporcionan a costes más reducidos y con mucha más rapidez que los estudios epidemiológicos y los ensayos con animales. Y puede considerarse una decisión acertada porque hemos decidido aceptar que no sólo la verdad de los veredictos, sino también criterios como el coste y el tiempo (y, más allá de éstos, la salud de la población, su bienestar y su prosperidad económica) se consideren criterios relevantes para la elección de los métodos de investigación.

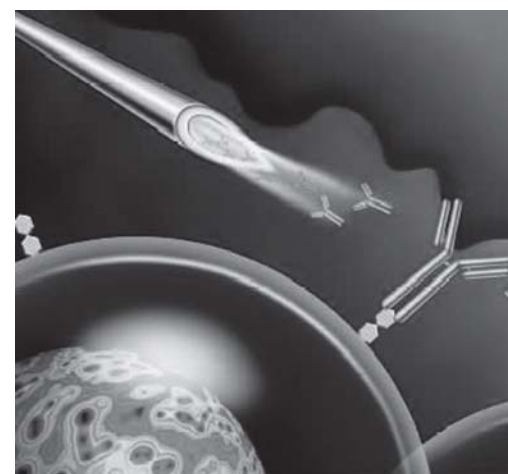
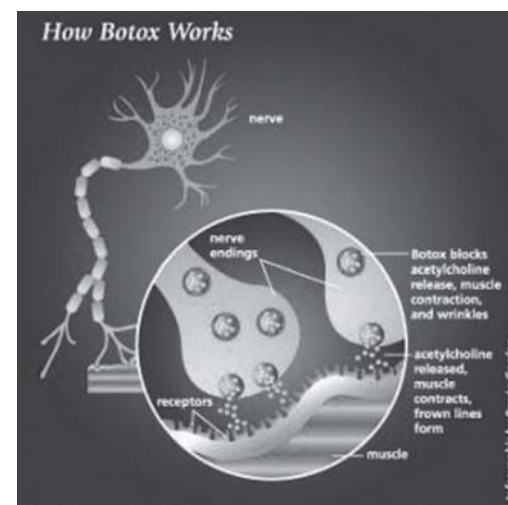
No es mi objetivo aquí entrar en el complejo debate acerca de la idoneidad de los STT, una cuestión que, a mi juicio, no sería sensato considerar de forma general, sino en cada caso. Mi propósito es únicamente señalar que elegir estos métodos es una decisión basada en razones no sólo epistémicas, sino también económicas, morales y políticas. Ahora bien, si admitimos esto, también hemos de admitir que estaría igualmente basada en razones de ese mismo tipo la decisión de prescindir de estos métodos y atenerse a los tradicionales, superiores desde el punto de vista de los valores estrictamente epistémicos. Pues también esa decisión tiene sus consecuencias económicas y sociales. En primer lugar, el aumento de los costes; pero también el incremento en el número de falsos negativos, ya que la práctica científica estándar obligaría a tratar las sustancias potencialmente tóxicas como la justicia trata a los reos en un juicio, esto es, presuponiendo su inocencia mientras no se demuestre lo contrario (una política que puede, en general, beneficiar a la industria química, pero perjudicar a los consumidores). En otras palabras, podríamos decir que la decisión de atenerse al ideal de la neutralidad científica y, por tanto, a criterios exclusivamente epistémicos a la hora de elegir los métodos de investigación *no es una elección moralmente neutra*, pues en algunos casos podemos anticipar quiénes serán probablemente sus beneficiarios y quiénes los perjudicados.

Así pues, al menos en el ámbito de la ciencia reguladora, no parecen tener razón quienes sostienen que en la práctica científica únicamente deben contar los valores epistémicos. Pues, como acabamos de señalar, los veredictos de las investigaciones en este contexto (y lo que se considere un veredicto correcto en un momento determinado) puede venir dado por la elección del método de investigación (por ejemplo, STT frente a bioensayo o estudio epidemiológico), y la elección del método en estos casos, a su vez, depende inevitablemente de una previa priorización de valores no sólo epistémicos sino también prácticos, una priorización que será, pues, necesario discutir. Ese debate, a su vez, no debería realizarse de espaldas ni a los expertos en las diversas áreas del saber científico, ni a los representantes políticos, ni a la ciudadanía, que resulta directamente beneficiada o perjudicada por la elección de criterios y métodos en la práctica de la ciencia reguladora. ■

Javier Rodríguez Alcázar es profesor en el Departamento de Filosofía y en el Instituto de la Paz y los Conflictos de la Universidad de Granada

Notas

- 1 Cfr. Proctor, R.N. (1991) *Value-Free Science? Purity and Power in Modern Knowledge*. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press.
- 2 Cfr. Jasanoff, S. (1990) *The Fifth Branch. Science Advisers as Policymakers*. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press.
- 3 Cranor, C. (1997), "The Normative Nature of Risk Assessment: Features and Possibilities", *Risk: Health, Safety and Environment*, p. 123.
- 4 Cfr. Cranor, *ibid.*, 132; asimismo, Cranor (1993) *Regulating Toxic Substances: a Philosophy of Science and the Law*, Oxford, Oxford University Press, 27.
- 5 Éstos incluyen pruebas de mutagenicidad, de las relaciones entre estructura y actividad y algunos más (Cranor, 1997, 133, menciona quince).





Ricardo Molina Castellano

La eclosión del dodecafonismo a principios del siglo XX marcó la apertura de nuevos caminos de expansión para la música. Lamentablemente también señaló el inicio de la decadencia de la armonía, que tras cuatrocientos años de esplendor, dejó de interesar progresivamente a los grandes compositores de Occidente. El dios mercado consiguió hacerse dueño y señor de la tonalidad. No tuvo piedad en despojarla de toda la grandeza que había acumulado durante tantos siglos de historia. Con tal de llegar hasta el último consumidor a través de la fonografía, el mercado impuso la simplificación sistemática en la música tonal, hasta llegar a una de las situaciones de decadencia más bochornosas de la cultura humana.

Pero mientras la vanguardia de la música occidental se vanagloriaba de su ruptura con la tonalidad, en la antigua Unión Soviética la situación era curiosamente la inversa. La nación más revolucionaria imponía los conceptos más conservadores a sus compositores. Bajo el lema de «la música es para y por el pueblo», se disuadió a todos los músicos de cualquier acercamiento a las corrientes todavía experimentales de Occidente. La armonía se convirtió en una imagen sagrada, tolerándose tan sólo los intervalos más atrevidos para tensar la expresividad.

Es cierto que con imposiciones, el arte puede nacer con mediocridad. Sin embargo, surgió una numerosa generación de compositores que asumió la fantástica tradición musical de la Rusia del siglo XIX, llevando a la música tonal a su último altar. La petulancia de la vanguardia occidental y la distancia insalvable que marcaba la guerra fría hicieron que estos compositores fueran desconocidos en Occidente e ignorados por sus discográficas.

Los intentos de recuperación han quedado frenados por las descalificaciones de colaboradores del régimen comunista que han sufrido los músicos soviéticos, sirviendo como armas arrojadas las composiciones que se tuvieron que realizar para la mayor gloria de la revolución. Otras veces han servido los reproches sobre la falta de aportaciones a los nuevos horizontes que se abrieron, una vez superada la tonalidad. Sólo la figura de Dmitri Shostakovich, que con toda justicia terminará siendo considerado como el más grande del siglo XX, se ha salvado de esta especie de caza de brujas.

Los prejuicios que todavía subsisten en la élite de la cultura occidental, junto con el creciente reconocimiento a la obra de Shostakovich, han hecho que el repertorio de la mayoría de los compositores soviéticos siga en la sombra. Pero la enorme calidad de la música que se hizo en aquel tiempo y en aquel lugar será eterna. Para acercarse a ella, una magnífica dirección puede ser la obra de Kabalevsky, uno de los nombres que más reconocimiento obtuvo dentro de la era soviética.

Dmitri Borisovich Kabalevsky nació en 1904, en la ciudad de San



Kabalevsky

Quedaba mucho que decir en do mayor

Petersburgo. Se formó como músico en Moscú, donde llevó a cabo sus estudios de composición y donde se le llegó a reconocer como un notable pianista. De su biografía se apunta como hecho más destacado su activa participación en la Unión de Compositores Soviéticos, aunque su vida estuvo intensamente entregada a la docencia en el conservatorio de Moscú y a la composición. Murió en 1987, a la edad de ochenta y tres años y con una magnífica reputación como músico en la URSS.

Su obra abarcó con pleno dominio una gran variedad de formas y géneros. Escribió sinfonías, conciertos para solista y orquesta, cantatas, óperas, cuartetos, ciclos de canciones, y un largo etcétera. Partiendo de una riqueza melódica verdaderamente asombrosa, Kabalevsky desarrolla sus obras bajo esquemas consagrados, pero con una habilidad que va más allá de mero artesano que conoce bien su oficio. Son frecuentes las soluciones brillantes al encadenamiento de temas y variaciones, dentro de sólidos esquemas. La música resultante es muy directa, poderosamente atractiva, que atrapa con facilidad la sensibilidad del oyente. Dentro de la obra de Kabalevsky también hay espacio para la introspección, en una capacidad de reflexión que aleja el atisbo de ligereza que pueden causar sus composiciones más comprometidas con el régimen. Sus partituras se dotan de una personalidad propia, siendo capaces de recrear atmósferas particulares, en las que siempre asoma una interesante sensación de belleza en el plano expresivo.

A pesar de ser el creador de una música fascinante, la crítica sigue siendo muy dura con la obra de Kabalevsky. Es curioso que hasta en los mismos librillos que acompañan a los discos compactos, se expongan artículos que se ceban con las influencias que se adivinan en las obras grabadas. Es evidente que Kabalevsky, como todos los compositores de su tiempo, es justo heredero de la gran tradición musical de su país. Pero si se acepta el menosprecio de una partitura por recibir la influencia de una música anterior, haciendo de este argumento un teorema, habría que menospreciar a todos los que se les ha ocurrido componer algo, después del estreno de la *Sinfonía Heroica*.

Serguéi Prokófiev, ante el imparable avance de las formas atonales, declaró que todavía quedaba mucho que decir en do mayor. La fantástica generación de compositores soviéticos a la que perteneció Kabalevsky, demostró el profundo calado de esta afirmación. Y aún en pleno siglo XXI, seguramente seguirá quedando mucho por decir en do mayor. ■

Breve discografía recomendada

- *Conciertos para violonchelo y orquesta números 1 y 2*. Alexander Rudi, violonchelo; Orquesta Sinfónica de Moscú; Igor Golovschin, director. NAXOS.
- *Conciertos para piano y orquesta números 1 y 2*. In-Ju Bang, piano; Orquesta Filarmónica de Rusia; Dmitry Yablonsky, director. NAXOS.
- *Romeo y Julieta, Colas Breugnon, Los Comediantes*. Orquesta Sinfónica de Moscú. Vasily Jelvakov, director. NAXOS.
- *Cuartetos para cuerda números 1 y 2*. Cuarteto Glazunov. OLYMPIA.

Jazz

Jorge Córdova

El festival se repite de nuevo

El XXVII Festival Internacional de Jazz de Granada fue el mismo de los últimos años. Ya lo he manifestado antes: el festival granadino ya no es lo especial que pudo ser y fue. Las cifras pueden dejar felices a funcionarios y políticos; pero ya sabemos cómo éstos se alejan del sentir del público o la realidad.

El año pasado tuve ocasión de asistir al Festival de Jazz de Edimburgo, Escocia, un evento muy comparable por contexto urbano, antigüedad, patrocinio, e incluso por su cartel de figuras, pero su espíritu no puede ser más diferente. El festival escocés inunda la ciudad con diversidad de ofertas, horarios y estilos. Por ejemplo, mientras que aquí no hay eje que articule algo, más allá del epígrafe 'jazz', en Edimburgo, en su última edición, hubo un artista residente, Ethan Iverson, pianista y líder del trío The Bad Plus, que alternó en variedad de contextos con músicos locales o consagrados. Los horarios de los conciertos van del mediodía hasta ya entrada la noche y hay 8 o 10 conciertos diarios. Además, no existe una división tan marcada entre una programación central y los llamados aquí 'paralelos'. Un eufemismo, porque habría que ver hasta qué punto son parte del festival o relleno. Las actuaciones en estos locales no difieren mucho de las que presentan el resto del año, con la excepción de Universijazz. Mientras, la programación central se da en un único auditorio y horario. En Edimburgo, hay varios locales, teatros y salas acogiendo el festival. Los escoceses logran así un loable equilibrio con todo tipo de público en un abanico jazzístico que va del Dixieland al jazz actual. Aunque lo más interesante es poder escuchar jazz británico de primera fila, con propuestas serias, al lado de sus pares europeos y norteamericanos.

Granada no tiene por qué copiar otros formatos, todo lo contrario, tiene que buscar una alternativa desde aquí mismo, atraer público joven formando afición para el futuro. Hace falta difundir el jazz español y europeo, y no conformarnos con fórmulas que ya empiezan a sonar gastadas, e integrar el jazz a la ciudad buscando espacios más asequibles que un garito en la vega a medianoche. Incluso las secciones Jazz World, Tabaco Blues y el Concurso de Intérpretes de Jazz pasan desapercibidas. Tener un festival para que los abonados se saluden cada noviembre en el Isabel La Católica, envejece al más entusiasta. En Granada tenemos el ejemplo, el FEX del Festival Internacional de Música y Danza ha incorporado con éxito a un segmento de población que de otra forma hubiese permanecido al margen, y sigue creciendo...

En cuanto a lo musical, el concierto inaugural lo dio Ahmad Jamal, un pianista que apenas ha alterado su forma de tocar en 50 años. Deudor en lo estilístico de Teddy Wilson y Nat King Cole, a sus originales elegancia y sofisticación, expresión del silencio, contrastes dinámicos, y uso de secuencias definidas, el pianista ahora integra una elasticidad en apariencia superficial, que hace de su música una sostenida aventura siempre bien resuelta.



Jamal preparó su concierto con el orden y efecto de su estilo, intercalando temas lentos y rápidos sin escapársele ni un detalle, ni para recibir aplausos. Brilló con su clásica 'Ponciana', salpicando de color e intención cuanta nota tocara. No faltaron el blues minimalista, el aire oriental, la sutil disonancia, y esa rara sensación de ir seguros porque todo está en su sitio. Siguió la Granada Big Band. Hace unos años, con Mintzer y Golson, la GBB tuvo dos destacadas actuaciones que son difíciles de superar. Con un ligero cambio en su habi-

tual guión, esta vez, el invitado Vince Benedetti tocó primero al piano solo, para luego dirigir el concierto. De entrada, un par de originales para quinteto aceitaron la sección rítmica. Parecía una buena noche. Después vino la GBB completa y Benedetti se puso a leer con cansina didáctica sus notas, a truncar la dinámica del concierto. Su guión resultó un lastre para unos arreglos interesantes por los colores logrados, pero que con más contraste y control dinámico habrían dado mejor resultado. El resto mejor olvidarlo.

El trío del pianista Marc Copland con Tim Hagans fue una de las novedades de esta edición. Caracterizados por su introspección musical, es difícil deslindar quién es responsable de qué. Podría decirse que Copland busca impresiones oteando las relaciones entre su mundo interior y las agri dulces armonías que despliega sin cesar. Hagans, su cómplice e interlocutor, es, como dice Copland, "quien escucha lo que otros no oyen". Comprende a la perfección el diálogo e improvisa con enjundia sobre cualquier idea lanzada. Hagans dijo: "llevo treinta años tocando las notas equivocadas, con Marc cobran sentido". Copland es una especie de híbrido entre el romanticismo de Bill Evans y el explosivo sondeo armónico del primer Herbie Hancock. Hagans combina el fuego de Hubbard con el Davis más 'cool', logrando un tono limpio, libre de estridencias, lleno de ideas y audacia. Su concierto se mantuvo parejo, en una noche en que el braser del jazz ardió lentamente.

Al día siguiente, se presentó el Buen Vista Social Club, que no son cuatro reliquias cubanas sino una banda comercial. Ahora, Buena Vista Social Club no toca jazz y no salieron favorecidos con el técnico de sonido que se trajeron. ¿Quería amplificar para un estadio? ¿No habría sido más gratificante escuchar la música a escala más humana? ¿No merece acaso escucharse el verdadero sonido de Cachaito López o Guajiro Mirabal? Tras el martirio sonoro, fue reconfortante oír al cuarteto de Javier Colina. Su música confirma el sello del jazz español. Colina posee una sonoridad limpia, tiene buen gusto para recrearse en los armónicos, y utiliza el arco con sobriedad de músico sinfónico.



Diana Reeves

.../...



co. Típico contrabajista-líder, introduce un tema de cuidada línea rítmico-melódica que luego amalgamará las otras voces durante el desarrollo. Su dinámico pulso invita hacia adelante mientras el resto del cuarteto pone lo suyo: Perico Sambeat, que volvió con controlada fogosidad de refinado tono y puntería improvisadora, el uruguayo Guillermo McGuill, a quien lo 'afro-latino' le ha quedado en el subconsciente, y Mariano Díaz, pianista argentino que se fajó con las estrofas del líder. El repertorio del concierto se basó en 'standards' y algunos originales, unos tratados más rutinariamente que otros, pero con alta calidad. Sobresalió un fresco 'Love for Sale', cuya introducción al cajón la contaminó de un inusitado ritmo 'afro'.

El contraste la noche siguiente no pudo ser mayor, aunque no porque el saxofonista Kenny Garrett sea un transgresor, sino por su estética de caballo desbocado, llena de auto-complacencia y disfrazado presente. Garrett tiene la habilidad para revestir su música de latido urbano, del caminar ciego y prisa contemporáneos, los cataliza y hace que a través de él, expresemos lo que el cuerpo pide cada vez que pisamos la calle de una ciudad sin ley. Pero su música es sólo cosméticamente actual, no tiene nada no hecho antes, y mejor. Su furia diarreaica no es sino un remedo de las torrenciales actuaciones en vivo de John Coltrane, al que sin duda gusta emular: llevando las escalas hasta la extenuación, buscando el paroxismo como válvula de escape, y un sinfín de detalles más. No lo hace mal pero no es Coltrane, y menos aun, tiene una voz que podamos llamar propia, no obstante, sedujo a muchos desprevenidos por abatimiento.

La recta final del festival comenzó con Dianne Reeves. La cantante, de voz robusta y firme, llegó con una estudiada rutina populista. Para empezar, los halagos de rigor a los anfitriones: una aparentemente improvisada letra sobre las bondades de la ciudad, el calor del público, etcétera. Su estilo, se dice, debe mucho a Sarah Vaughan, pero al escucharla no está muy claro que así sea. Está más próximo al de Betty Carter y despide cierto tufillo muy cercano al de Dinah Washington. Es exuberante, y como debe hacer una buena cantante, busca la implicación emocional del oyente. Que lo logre, ese es otro asunto. Interpretó clásicos, como 'O amor em paz'

de Jobim, cantado en inglés, o 'Fascinating Rhythm', de Gershwin, y tema tras tema amenizó la noche sin mayor pretensión.

Lo mejor del festival se concentró en los dos últimos conciertos de Dave Holland y Joe Lovano. Holland ha formado un poderoso quinteto cuyo lenguaje posee una gramática tan natural como orgánica. La música del contrabajista es multidireccional, podría coger cualquier derrotero pero el elegido se hace tan indeleble que adquiere el rango de composición por derecho propio. Así, en concierto, puede que los espacios para la improvisación se liberen, pero serán una controlada explosión, ya nada podrá alterar lo forjado: un intrincado patrón rítmico por el que pasea la estructura melódica, buscando intersecciones lógicas de magia cautivadora por su belleza formal. Los ingredientes de la amalgama son el espíritu rítmico del presente: se pueden escuchar el arco evolutivo del blues al jazz, al rap y sentir la estética camerística clásica contemporánea.

Empezó el quinteto con 'Prime Directive', uno de sus mejores proyectos. La interacción del grupo es casi telepática, los constantes cambios de ritmo, los 'solos' a dúo de Eubanks y Potter, y la generosidad de Holland haciendo que todo se amalgame sin acaparar protagonismo se sucedieron con pasmo, enriquecidos con el trabajo del percusionista Nate Smith, cuya complejidad rítmica no tuvo la usual retórica del baterista 'metronomo'; es sutil, pletórico en inflexiones y matices, y parte básica del engranaje del quinteto. Por ello, quizás Jason Moran pasara algo desapercibido. El titular Nelson toca el vibráfono, y la música compuesta por el grupo tendría en cuenta su timbre líquido, las frecuencias elásticas, la función percusiva y rica textura armónica. Aun así, fue el mejor concierto del festival.

Cerró el festival 'Streams of Expression' de Joe Lovano, proyecto con los arreglos de Gunther Schuller de 'Birth of the Cool' de Miles Davis. Schuller participó en aquellas sesiones y luego se haría conocido como adalid de la 'Third Stream', corriente que buscaba el maridaje entre el jazz y la música clásica europea.

Con un planteamiento basado en la alquimia conceptual de su noneto, Lovano comenzó con los originales 'Streams' y 'Cool' y 'Good Bait' de Tadd Dameron, que dieron un contrapunto de swing más formal antes de abordar la suite 'Birth of the Cool', basada en facsímiles de 'Moon Dreams', 'Move' y 'Boplicity'. La perspectiva moderna se dio en los movimientos introductorio, centrales y final, con un verdadero renacimiento del espíritu de la obra original. Con compenetración e imparable moción rítmica, el cálido y mullido sonido de Lovano, y en particular el sonido de la sorpresa que los soberbios arreglos provoca, se cerró un festival que sólo al final tomó vuelo.



Dave Holland



Marc Copland

Lola Miranda

Sambacaribe

Antonio Pamies

Si el jazz nació de una mezcla tan bastarda como los ritmos africanos, las armonías del canto religioso luterano y la instrumentación de la música militar francesa, a nadie debería escandalizar que los géneros afroamericanos sigan mezclándose entre sí, como en el encuentro entre el sambista delirante, João Bosco, y el sesudo virtuoso Gonzalo Rubalcaba, experto en todo tipo de fusiones, que tiene en su haber, no sólo indiscutibles colaboraciones con el mismísimo Tom Jobim, sino haber mezclado el son cubano con Chaikovski ya en su primer disco (*Mi Gran Pasión*). Y aunque más de un crítico haya querido hacerse el estrecho, el público sí disfrutó como un poseo con las magníficas improvisaciones del caribeño acompañadas por la diabólica pulsación y los insólitos acordes del originalísimo, aunque consagrado, maestro de la música brasileña, todo ello aderezado por la hechizante batería de Kiko Freitas. Desde el repertorio jobimiano de toda la vida (*Aguas de março, Desafinado*) hasta los propios clásicos bosquianos (*Comissão de frente, Coisa feita, Odilê Odilá*), tuvimos todo lo necesario para saborear el encanto de un entorno insólito y sugestivo para el lucimiento del piano de un Gonzalo que aunque quiso ser uno más, brilló una vez más por su sensibilidad y su buen gusto con el respaldo de semejante sección rítmica, especialmente brillante en *Linha de passe*, que sirvió de fin de fiesta. Una noche bendecida por los mestizos *orixás* del ritmo, como diría el propio João Bosco: *luna llena sobre carbón/ marfil de las minas de Salomón*.



João Bosco

Lola Miranda

Jazz casero (II)

No todo es piratería en las consecuencias del abaratamiento de los sistemas de reproducción audiovisual, también ha permitido que la creación musical no esté tan sometida al control de unos pocos magnates. La autoedición y autodistribución ha dado lugar a la aparición de discos, de acceso difícil pero no imposible. Al no llevar un 90% de “impuesto revolucionario”, compensan con su alto margen su corta tirada. Buen ejemplo el CD del cuarteto de Mariano Díaz, **Plan B**. Este planteamiento no sólo alivia la creación artística de la presión de exigencias comerciales, sino que refuerza la promoción mutua entre estrellas consagradas y los festivales que las contratan, aprovechando para grabar unos discos casi “clandestinos”, preciadas joyas para el aficionado pues no están en las tiendas sino que se incluyen en el abono del festival siguiente en la ciudad donde se grabó. Es el caso del memorable concierto que Kenny Barron dio en Granada en 2005, o el trío de Eddie Gómez en Palermo en 2006. Estos discos no tienen absolutamente nada que envidiar a las producciones “oficiales”, ya que en el ámbito jazzístico la escasez del tiempo de grabación no es necesariamente un obstáculo (sabido es que varias obras cumbre del jazz se grabaron en una tarde). La micro-edición local se extiende, y los aficionados se acostumbran a coleccionar sus conciertos favoritos en unas grabaciones que crean así una demanda paralela y motiva a los clubes a participar en la distribución. Si las compañías llegasen a sentirse perjudicadas por ello, tendrían que establecer las oportunas cláusulas de rigurosa exclusividad con sus músicos, con la consiguiente compensación.



reseñas
discográficas ■ Antonio Panies



Mariano Díaz

■ El cuarteto de **Plan B** reúne a la crema jazzera de España: Mariano Díaz (p), Perico Sambeat (s), Mario Rossi (b) y Marc Miralta (dms), y está claro que tenía la intención de demostrarlo. Aunque este músico afincado en Barcelona lleva tiempo en la escena profesional (ha sido *sideman* de Pedro Iturralde, Eddie Henderson, Paolo Fresu o Jerry González) es sólo su segundo disco como líder. Este gran pianista argentino fue, en mi opinión, la verdadera revelación del pasado festival de Granada, donde actuó con Javier Colina, cuyo recital poco tuvo que envidiar al de los grandes pontífices. Este disco cuenta con argumentos muy difíciles de rebatir: virtuosismo apabullante y swingazo demoledor en todos los temas, alternando lo modal y lo funky en su exacta medida, con oasis de lirismo, como en *Plan B* y en la balada a piano solo. El juego del saxofonista valenciano está particularmente inspirado y brillante en toda esta sesión, tanto en el alto como el soprano, y destaca *Peonza*, composición propia de connotaciones monkianas, (*SJazz 0946-3-50404-25 www.marianodiaz.com*).

■ Eddie Gómez en “**Palermo**” tiene esa espontaneidad tan típica del jazz y que resulta difícil de captar en un disco, de hecho fue como una actuación dentro del estudio, donde se grabó de un tirón. Ofrece un fiel retrato de la trayectoria del veterano maestro del contrabajo, desde sus inicios bajo el mando del insuperado Bill Evans, hasta sus eclécticas aventuras con Steps Ahead y Chick Corea. En esta ocasión, a su talento se suma el del no menos polifacético pianista Stephan Karlsson, en una comunicación intuitiva cuya magia es digna heredera del trabajo anterior del maestro en lo que fuera EL TRÍO por excelencia, homenajeado, no sólo con uno de los inolvidables vales de Bill Evans (*We'll meet again*), sino también en toda la forma de concebir la improvisación colectiva en la deconstrucción armónica de los clásicos en una atmósfera casi irreal (*If I should lose you*), o en el espectacular juego de cascadas de acordes en *Green Dolphin' street* dialogando con los imaginativos tambores de Nasheet Waits. Destacan sobre todo una admirable recreación de *My foolish heart*, así como dos notorias composiciones originales: *Missing you* de Eddie Gómez y *Smilin' Eyes* de Stephan Karlsson, balada merecedera de convertirse en el primer estándar del S.XXI (*Siciliana-Jazzeyes 002 www.musiceyes.com*).



Kenny Barron

■ El CD “**A night in Granada**” es, según creo, el único disco enteramente a piano solo en la inmensa discografía de Kenny Barron. Los que asistieron a aquel inolvidable concierto saben hasta qué punto el maestro se superó a sí mismo en aquella ocasión, y disfrutan ahora de un buen recuerdo, con un original diseño y excelentes fotografías, al estilo *Blue Note* o *Riverside* de los buenos tiempos. Pero es algo más, es una lección magistral de toda la historia del piano jazzístico condensada en una síntesis coherente y enriquecedora. Se aprecia mucho mejor en piano solo la conocida capacidad de Barron para integrar el lenguaje moderno dentro del clásico, pasando de Ellington a Monk, o juntando a Bud Powell con Art Tatum, sin el menor chirrido. La pieza *All God's Children Got Rythm* es por sí sola una perfecta muestra de esta condensación, y podría haber metido en ella todo el concierto, para llevar a su paroxismo las posibilidades de variación, descomposición y recomposición en tiempo real. Pero, acto seguido, al abordar temas menos convencionales como *Monk's*

Dream y *Well you Needn't*, demuestra que se puede ir más lejos todavía, sin ahorrar –por otra parte– verdaderos malabarismos armónicos y rítmicos, y sin perder un sonido profundamente tradicional, incluido su *stride* y *walking bass* que haría palidecer al mismísimo Oscar Peterson. Y es que hay lujos que sólo un maestro que ya está de vuelta de todo puede permitirse. Tras 50 años de patearse los escenarios junto a Clark Terry, Dizzy Gillespie, Lee Morgan, Stan Getz, Ron Carter, y compañía, se sienta ante el piano con una despreocupación y un distanciamiento que dejan que el instinto rastree en la imaginación y la memoria los tesoros más inesperados (*FJG 107 www.jazzgranada.org*).



Miguel A. Martínez-Cabeza

En la escena final de *Kill Bill: Vol.1* (dir. Quentin Tarantino, 2003), la Novia (Uma Thurman) da muerte a 87 de los 88 maníacos en «La casa de las hojas azules» empleando su catana para atravesar, rajar, cercenar, golpear y ensartar a diestro y siniestro durante casi diez minutos. En una breve escena de *Caché* (dir. Michael Haneke, 2005) un argelino llamado Majid está hablando con el hijo de la familia que lo acogió en su infancia y de repente se clava un cuchillo de cocina en el cuello, la sangre salpica la pared y su cadáver queda tendido en el suelo. En términos de carnicería, la primera escena supera en 87 a 1 el número de muertes violentas pero me atrevería a estimar que la fuerza de la violencia que percibe el espectador va justo en la proporción inversa. El motivo fundamental es el nivel de realismo que se logra en cada una de las representaciones gráficas. En la película de Tarantino la exageración de la violencia es tal que la historia pierde toda verosimilitud. En la escena citada de *Kill Bill: Vol.1*, la coreografía de la lucha se convierte en un ballet o más bien en un circo de equilibristas moviéndose al son de la banda sonora. La planificación y montaje obligan al espectador a recrearse en cada golpe y hasta la ley de la gravedad queda en suspenso en las piruetas de los personajes congeladas por la cámara lenta. Al espectáculo se suma el reconocible homenaje a las películas de kung fu de los años setenta. Por el contrario, en *Caché* todo es contención. No hay juegos de iluminación ni planificación, la música está ausente y la cámara fija. Ni el desarrollo de la historia ni el estilo de filmación dan claves sobre lo que sucede y la acción resulta tan brutal como incomprensible. Hay dos hombres en una habitación recogidos en un plano-secuencia: uno observa y el otro habla. La mano que empuña el cuchillo salta como accionada por un resorte y cuando la hoja se clava en el cuello, la salpicadura de sangre sobre la pared se graba en la retina del espectador. Es la violencia máxima e irracional: la dirigida a eliminar la propia vida. ¿Pero se trata sólo de estilos alternativos o producen significados distintos?

El cine es fundamentalmente representación y espectáculo, de manera que la violencia, o si se prefiere la muerte, deviene en objeto natural de dicha representación. Lo más aparente es que los modos de mostrarla varían entre los extremos de la estilización al realismo pero ello afecta a la naturaleza y efectos de la misma. Existe otro medio de representación gráfica cuya violencia también se ha hecho prototípica: el cómic, reconocido en su faceta más acreditada y de narrativa cerrada como novela gráfica. Se trata de un medio de representación gráfica secuencial con una función narrativa y una capacidad de generar efectos comparables al relato cinematográfico, si bien ambos medios se diferencian por el carácter estático o dinámico de sus imágenes. Hay dos filmes recientes que proceden de novelas gráficas cuyas adaptaciones han hecho frente a la representación de la violencia con resultados reconocidos por críticos y público: *Sin City* (2005) dirigida por Robert Rodríguez y Frank Miller a partir de tres historias de éste último; y *Una historia de*

V de Violencia

violencia (2005) de David Cronenberg con un guión basado en la novela gráfica de John Wagner y Vince Locke.

La diferencia más evidente entre *Sin City* y *Una historia de violencia* está entre la estilización o la violencia más espectacular y el realismo de la violencia más profunda. Al mismo tiempo presentan dos modos de interpretar la historia gráfica donde tienen su raíz: la visión más literal y la más creativa. En la ciudad del pecado la violencia es en primer lugar institucional, ya que está dominada por la corrupción a nivel político, judicial y policial. Como localización representa una ciudad norteamericana cualquiera en un momento ambiguo que mezcla ambientes actuales con automóviles de los años cuarenta y fuerzas de policía futuristas. En este entorno de ciudad universal se desarrollan tres historias independientes («Ese cobarde bastardo», «El duro adiós» y «La gran masacre») a las que se añade una cuarta más breve que hace de introducción previa a los títulos de crédito, como sucede en muchas series televisivas, y proporciona la coda. *La Historia de violencia* se sitúa en un lugar concreto, una pequeña localidad de Michigan que Cronenberg traslada a Indiana, en ambos casos el medio oeste donde Tom vive con su mujer y sus dos hijos. Nada hace pensar en la historia de Wagner lo que va a suceder en la cafetería de Tom cuando entran los dos desconocidos. En la película se ha añadido un episodio previo que apunta el modo en que se van a desarrollar los hechos. Dos hombres dejan un motel con toda calma, casi parsimonia, pese a que lo han dejado sembrado de cadáveres. El peligro para Tom y sus clientes que anticipa el espectador es mucho mayor que el que sospechan las víctimas y por tanto la reacción del protagonista es sorprendente y a la vez extraña en su mezcla de exceso violento y contención visual.

Sin City.
Viñetas del cómic original
de Frank Miller y su
plasmación en escenas de
la película de Robert
Rodríguez y Frank Miller



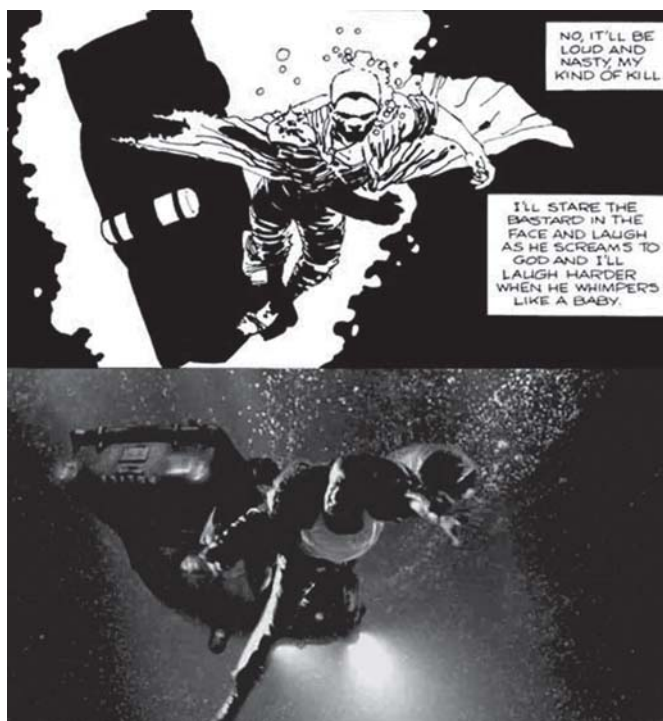
Pese a que las dos novelas gráficas están dibujadas en blanco y negro, sus estilos son totalmente distintos. La estética del cómic de Frank Miller de exagerados contrastes está trasladada a la imagen cinematográfica tal cual, para lo que fue necesario recurrir a la filmación digital situando a los actores delante de una pantalla verde y añadiendo después los fondos. La filmación inicial en color fue luego transformada en blanco y negro, y se acentuó el contraste. Si a ello sumamos que no había guión sino que el propio cómic se tomó como *storyboard*, el resultado marca un hito en la adaptación de comics. *Sin City* se propone replicar el cómic añadiendo movimiento y rellenando los espacios en blanco que quedan entre las viñetas. El espectáculo visual resultante es único hasta el extremo de superponerse a los demás niveles narrativos. Si bien la composición bordea la abstracción, como se aprecia en el fotograma en que Hartigan (Bruce Willis) abandona la prisión, todo lo demás es exceso: el diálogo es lo menos parecido a una conversación natural, la actuación es exagerada, el argumento y las acciones son imposibles, y las convenciones del cine negro se extreman. A pesar de todo, podemos disfrutar de tres historias que de modo algo irregular nos sumergen en la representación fantástica con pocas fisuras. Naturalmente, a mayor acción, menor caracterización. Los personajes son encarnaciones de todos los clichés del cine negro: el detective, el matón, el político corrupto, el asesino a sueldo, el psicópata o la mujer fatal. La diferencia está en que el único desarrollo de los protagonistas concierne a la violencia que soportan y reparten, origen de sus conductas y medio para sus objetivos. La violencia es al final lo que les da sentido. Las tareas de estos héroes no son menos prototípicas que sus personalidades: la justicia que defiende el policía, la venganza de una muerte o la defensa del débil. Han sido traicionados, acusados injustamente, y abandonados a su propio destino. Si no funciona otra justicia, ¿qué mejor forma de neutralizar a un pederasta que arrancarle los genitales con las propias manos? Si un psicópata se alimenta de sus víctimas tampoco es exagerado darlo como comida al perro tras amputarle todos los miembros. Para un maltratador resultará aleccionador ser ahogado en el inodoro.

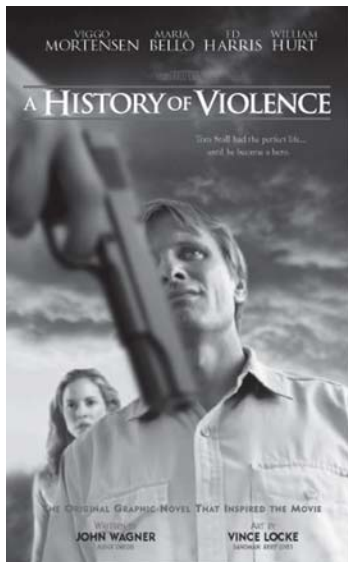
El filme *Una historia de violencia* se relaciona de modo muy distinto con el cómic dibujado por Locke y escrito por Wagner titulado igualmente *A history of violence* y traducido como *Una historia violenta* (Bilbao: Astiberri). El guión escrito por Josh Olson lo toma como punto de partida pero no lo sigue más allá de los primeros quince minutos y el propio Cronenberg ignoró que se tratara de

una adaptación hasta haber dispuesto de varias versiones del guión. La historia de Wagner está dividida en tres capítulos. El primero plantea la violenta reacción de autodefensa de Tom McKeena, un ciudadano corriente dueño de una cafetería que vive con su esposa y dos hijos en River's Bend, Michigan. A raíz de la notoriedad que logra, aparece en el pueblo John Torrino, capo de la mafia de Brooklyn que le reclama cuentas pendientes en una aparente confusión de identidades. De este arranque, la película sólo cambia los nombres pero resulta significativo que Torrino se convierta en Carl Fogarty (Ed Harris), ya que la conexión criminal italo-americana no aparece tan transparente desde el primer momento, si bien más adelante surge la *vendetta* del crimen organizado irlandés de Filadelfia. El segundo capítulo de la novela gráfica es un prolongado *flashback* que explica el pasado de Tom centrado en el episodio de juventud que lo relacionaron a él y a su amigo Richie con los criminales que veinte años después parecen haberlo encontrado. Finalmente el tercero gana en ritmo, acción y tensión con algún giro inesperado hasta que Tom consigue acabar con su pasado liberando también a su amigo Richie de años de tortura sádica. El estilo del cómic es mucho menos acabado que el de *Sin City* y los personajes parecen bocetos a medio terminar, lo que empobrece la caracterización. Por el contrario, las composiciones están bien logradas, de forma que se tiene una verdadera imagen cinematográfica que crea la ilusión de los cambios de plano y el montaje. Precisamente el mérito de la película está en haber tomado la base de la trama pero compensado las deficiencias del cómic, notablemente la caracterización, ya que el centro de la historia es la manera en que las relaciones familiares cambian con el progresivo descubrimiento de que Tom Stall (Viggo Mortensen) no es el marido y padre de familia que creían conocer. El final llegará cuando la familia recorra el camino emocional necesario para aceptar unas identidades y relaciones más complejas que revela la violencia y que también la generan.

Aunque las historias contadas por los comics y las películas sean similares, el hecho de que sean adaptaciones permite replantear la cuestión sobre la representación de la violencia. La literalidad de la visión de Robert Rodríguez pasó por alto que la representación gráfica que opera en el cómic está basada en una interacción entre texto escrito y dibujo en la que participa continuamente el lector ya que es necesario ir recomponiendo las acciones de las que cada viñeta da sólo indicación. Tal como explica Scott McCloud en *Entender el cómic. El arte invisible* (2005), el espacio en blanco entre viñetas juega un papel fundamental en la magia y el misterio de los comics porque es en este limbo donde la imaginación toma dos imágenes separadas y las conforma como una única idea. Un ejemplo: en la viñeta 1 un asesino persigue a su víctima hacha en mano. En la viñeta 2 se ve la línea de edificios de una ciudad sobre la que se superpone AAARRGGG!!! La víctima ha sido asesinada pero ha sido el lector el que ha clavado el hacha o por lo menos elegido el lugar concreto del golpe. Por otra parte, en el cómic hay una relación particular entre dibujo y texto escrito. De forma continuada en el cómic de Frank Miller, la representación de los pensamientos de los personajes con monólogo interior produce la identificación con el punto de vista del personaje puesto que carece de las marcas y el filtro del narrador. Es como si el narrador desapareciera y el personaje dominara la historia. Ahora bien, esta es una convención aceptada para el lenguaje escrito. La versión audiovisual del monólogo interior como pensamientos perfectamente articulados a los que tenemos acceso por la voz en *off* no se puede mantener demasiado tiempo porque resulta del todo artificial y lo habitual es dar algunas pinceladas que tiñan la narración de subjetividad. El exceso en que cae la filmación de *Sin City* produce el efecto contrario. Es la continua intervención narrativa del cineasta que cansinamente hace decir a los

.../...





.../...

personajes lo mismo que ya estamos viendo, y esta duplicidad que no genera significados añadidos como ironía o humor molesta tanto como las versiones audiodescritas para quien puede ver la imagen.

Cierto que la historia de Wagner esbozada por Locke no planteaba exigencias estéticas ni narrativas tan extremas pero es verdad que Cronenberg creó un estilo que debía alejarse de la espectacularidad puesto que su planteamiento de la violencia es muy diferente. El director canadiense explicó que el título de la película encierra el contenido de la historia de tres modos: por el protagonista del que se sospecha un largo historial de violencia, por el uso histórico de la violencia como forma de resolver disputas, y especialmente porque la violencia es un factor evolutivo por el que los individuos mejor adaptados sobreviven a los menos capaces. El filme hace que la violencia se presente por una parte como un negocio pero más aun como una reacción instintiva de supervivencia. Consiguientemente no hay juegos de edición ni acentuaciones musicales. Se utilizan planos largos y se filmó en tiempo real, sin cortes ni cámara lenta. Pero esta aparente ausencia de manipulación narrativa resulta más eficaz que las coreografías de golpes para plantear la brutalidad de la violencia que estalla al acorralar a un individuo hasta el extremo. En *Sin City* los personajes son violentos y por eso se comportan así. Esta es la superficialidad moral de la cinta. La cuestión que plantea el filme de Cronenberg es si Tom es un criminal violento o se ve forzado a actuar violentamente. Como espectadores tendemos a interpretar los comportamientos de los personajes tal como lo hacemos en la vida real cometiendo lo que los psicólogos llaman el “error fundamental de atribución”. Este error consiste en explicar las acciones de los demás por factores internos (ej. X mata porque es un asesino) mientras que las propias se justifican por influencia de factores sociales o ambientales. La maestría de Cronenberg está en hacer que el espectador sienta la tensión moral entre juzgar al personaje como un tipo de persona violenta o admitir que las circunstancias pueden justificar acciones rechazables. Este es el cuestionamiento de valores que las verdaderas obras de arte hacen plantearse a los individuos. ■



José Abad

La naranja mecánica

Cine y violencia



Ya en la fábula bíblica puede encontrarse, pero en clave alegórica, la tesis del valor fundacional que ha tenido la violencia en toda civilización; después de asesinar al hermano, Caín es estigmatizado por Dios y vaga por un mundo ancho, ajeno y, de repente, inquietante: él será el fundador de la primera ciudad. A su agresividad innata, hay que añadir la instrumentalización que el hombre hace de dicha rabia. En *2001: Una odisea en el espacio* (*2001: A Space Odyssey*, 1968), el simio que golpea despreocupadamente unas osamentas hace un hallazgo portentoso cuando aprende a usar uno de los huesos como extensión de su brazo y golpea el osario, voluntaria y metódicamente, antes de entregarse a un frenesí devastador. En *2001* se advierte que, en el futuro, todo nuevo hombre nacerá del daño y el dolor, del sacrificio de unos y la supervivencia *in extremis* de otros. La violencia es una presencia constante en la filmografía de Stanley Kubrick, pero en él no hay sadismo, como en el cine de Dario Argento, ni complacencia quinceañera, como en el de Quentin Tarantino, por citar dos extremos contrapuestos. La reflexión sobre la violencia en la conformación del individuo y su empleo por las altas esferas domina *La naranja mecánica* (*A Clockwork Orange*, 1971), uno de los filmes más resbaladizos del cineasta.

Al principio fue el verbo, también en este caso. Se dice que Anthony Burgess (1917-1993), uno de los vástagos sin número que James Joyce ha tenido en el seno de las letras inglesas, se puso a escribir como un poseso cuando le diagnosticaron un tumor cerebral a principios de los sesenta; antes de palmarla, quería dejar un legado lo más vasto posible a la posteridad. Del arrebató nació

La naranja mecánica (1962), una novela de título intrigante cuyo origen pudiera estar en una expresión cockney “Ser tan raro como una naranja mecánica”, similar a la española “Más raro que un perro verde”, utilizada para señalar una cosa insólita o que causa perplejidad. Esto fue lo que provocó el libro cuando estuvo en la calle: estupor, extrañeza, desconcierto. Kubrick la leyó algún tiempo después y se mostró poco entusiasta del *nadsat*, la lengua que Burgess inventó para sus protagonistas adolescentes —formada por una batería de términos rusos y un léxico asociado a significados arbitrarios: por ejemplo, el sustantivo “apología” debe entenderse como “disculpas”. Aunque tampoco a mí me encandilen este tipo de experimentalismos, debo reconocer que la propuesta de Burgess funciona a la perfección: el *nadsat* es la jerga de unos jovenzuelos poco o nada preocupados por comunicar con quienes no son como ellos —sería su primer acto de vandalismo contra el sistema—, y un elemento de extrañamiento, asimismo, entre la voz narradora y el lector; además, en ciertos pasajes funciona como un velo lingüístico para que algunos hechos pierdan su explicitud, para que pierdan, como dijo Burgess, su carácter pornográfico.

La novela es la narración en primera persona (y en tono festivo) de Alex, un joven de catorce años, en una sociedad nimbada por un halo vagamente futurista. Alex y sus *drugos* (sus amigos) tienen entre sus pasatiempos el de apalea ancianos y borrachos, desafiar a otras pandillas a peleas en las que asomaban más pronto que tarde navajas y cadenas, desvalijar tiendas cuando los bolsillos están vacíos o asaltar casas aisladas con el doble objetivo de arrastrar con lo que pillen y darle una tunda a los inquilinos.

No hay la mínima valoración ética de sus fechorías: la violencia es la forma de vida de unos sujetos despotas, egoístas e incapacitados para toda emoción, si se exceptúa la pasión de Alex por la música clásica, con Beethoven en lugar preeminente. Una noche, a Alex se le va la mano y asesina a una viejecita que vivía rodeada de gatos. El chico es enviado a prisión y Burgess lleva la cuestión a un plano general. La violencia está en todas partes; está en las “Falanges el Mal”, forma parte de su esencia, pero también en lo que llaman “Gente de Bien”, legitimada por el *establishment*. En la cárcel, Alex será usado como cobaya para poner a prueba el Método Ludovico, una terapia de choque basada en una fatal combinación de drogas y exposición a imágenes ultraviolentas de manera que el individuo se inhiba y convierta sus impulsos en fobias. Después de someterse a esta cura, Alex reacciona con espasmos y náuseas a cualquier conato de rabia y, lo que es peor, a la música de su muy amado Beethoven. A la violencia individual e irreflexiva se opone una violencia aún más aterradora, la ejercida por el Poder de manera sistemática.

La novela atrajo de inmediato al Séptimo Arte. Durante un tiempo quisieron convertirla en un vehículo para lucimiento de los Rolling Stones y, la verdad sea dicha, no es difícil imaginarse a Mick Jagger y sus drugos en las vestes de Alex y los suyos. El propio Burgess se habría encargado del guión, pero la cosa no cuajó por culpa de los Stones que, al contrario de los Beatles, nunca prestaron la suficiente atención al filón cinematográfico... Cuando Kubrick decidió adaptarla llevaba varios años con un proyecto muy diferente, un *biopic* sobre Napoleón que jamás saldría adelante. En su biografía del cineasta (*Stanley Kubrick*, T&B, Madrid, 1999), John Baxter recoge unas declaraciones suyas de entonces en las que valoraba las posibilidades estéticas de las grandes batallas del pasado; esto es, de una violencia ritualizada y a gran escala: “Ya sabe, hay una extraña disparidad entre la pura belleza visual y organizativa de las batallas históricas que sean lo bastante lejanas en el tiempo, y sus consecuencias humanas. Es un poco como contemplar dos águilas reales remontándose por el aire desde la distancia; pueden estar haciendo pedazos a una paloma pero si estás lo bastante lejos la escena es hermosa” (p. 235); la reflexión ética siempre estuvo presente en su acercamiento al tema.

En vista de que el film sobre Napoleón se demoraba, y no dispuesto a cruzarse de brazos durante mucho tiempo, Kubrick recuperó aquella antigua lectura y se puso a buscar financiación —llegaría a sondear a Francis Ford Coppola, pero sorprendentemente no hubo entendimiento entre ambos—. ¿Por qué esta elección? Como dice John Baxter, los tiempos eran propicios para un cóctel de juventud ensimismada, drogas a mogollón, sexo sin tapujos y violencia exacerbada; en definitiva, los ingredientes (que no lecciones) del film. La película se adscribe a una corriente de cine contestatario e impregnado de valores contraculturales en la que destaca *If...* (1968) de Lindsay Anderson, un claro precedente del film de Kubrick. El griterío de Mayo del 68 aún resonaba en las urbes europeas y, en ámbito cinematográfico, tanto el sexo como la violencia, antaño tabúes, habían encontrado una serie de cultores que los convirtieron en la columna vertebral de sus realizaciones: Sam Peckinpah acababa de conseguir un merecidísimo triunfo con *Grupo salvaje* (*The Wild Bunch*, 1969), famoso por la orgía final de balas, sangre y ralenties.

Al final, la actitud de Kubrick no sería pasional y romántica, como en Peckinpah, sino distante, brechtiana; el equilibrio quizás sea precario, pero creo que Kubrick encontró una manera óptima de afrontar la representación de la violencia sin participar en ella. Rodada en escenarios naturales y sin un guión definitivo para franquearle el paso a la improvisación o, quién sabe, a la inspiración, *La naranja mecánica* destaca por una puesta en escena juguetona, irreverente y provocativa en consonan-

cia con el original literario. El fuerte contraste entre la alegría de su escritura fílmica y la gravedad de los temas tratados están en el origen de las interpretaciones, diametralmente opuestas, que han venido haciéndose de ella. ¿Participaba Kubrick de esa bonita ultraviolencia que nos mataba de risa que comenta Alex?

Aunque fiel a la trama ideada por Burgess, en la película se introdujeron algunos importantes cambios. Kubrick prescindió del último capítulo de la edición inglesa de la novela —el famoso capítulo veintiuno, en el que se habla de la reinserción de Alex—; descartó el *nadsat*, aunque salvó unos pocos términos en el diálogo; mantuvo la narración subjetiva y el aire burlón que Alex daba a sus pependencias, pero aquí recurrió a su proverbial distanciamiento para contrarrestar el carácter explícito de la imagen cinematográfica. Este distanciamiento crea alguna incongruencia en el film. En la escena en que Alex y sus drugos dan una paliza al borracho, el cineasta no permite al público tomar parte de la algarabía de tales energúmenos y filma buena parte de la agresión desde lejos; una distancia *inadmisibile* de haber sido la mirada de Alex la dominante. Lo mismo ocurre en la escena de la violación: la cámara se coloca desde la perspectiva del hombre caído, de la víctima, que ve cómo ultrajan a su mujer, y no desde la perspectiva de los atacantes... Al distanciamiento sumó otras formas de extrañamiento. Kubrick retrata a sus personajes como caricaturas grotescas, casi deficientes mentales, desmontando el proceso de identificación característico de la narrativa clásica: se debe estar enfermo para querer parecerse a Alex cuando agrede, mientras entona una chusca versión de *Cantando bajo la lluvia*, y menos aún parecerse a él después, cuando es inmolado a la Técnica Ludovico. Tanto a Burgess como a Kubrick les interesaba, porque les inquietaba, la dimensión política que adquiere ciertas formas de la violencia; la novela y la película condenan la maquinaria represiva de un Estado más preocupado por el mantenimiento del Poder y menos por la salvaguarda de sus ciudadanos.

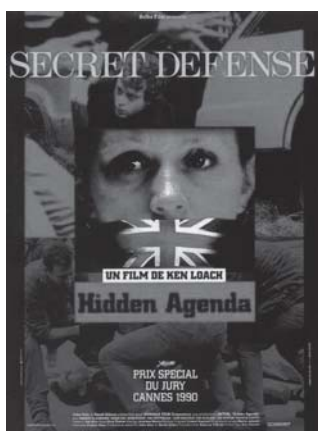
Si ésta era la moraleja, buena parte del público no la comprendió y los protagonistas del film se convirtieron en prototipos para pandilleros de diversa ralea. *La naranja mecánica* no se vio como denuncia, sino como desencadenante de agresiones callejeras que vendrían después; incluso la acusaron de haber inspirado el asesinato de un vagabundo en Inglaterra. Kubrick y la Warner, en un gesto encomiable, se decidieron por retirar la película de la circulación cuando terminó su carrera comercial; habían bastado un par de años para convertirlo en el superéxito de la casa y no quisieron especular con la venta de los derechos para televisión. La película metió el dedo en la llaga, pero no cerró el debate. En absoluto. No debemos rechazar la representación de la violencia, pues sería otra forma de ésta; sin embargo, hay que guardarse de esas apologías que la colocan como alternativa al diálogo —pienso en aquella fascistada que se llamó *El justiciero de la ciudad* (*Death Wish*, 1974) de Michael Winner—, pero también de esos festivales granguñolescos que no valoran ni sus causas ni sus consecuencias —pienso ahora en *Kill Bill* (2003-2004) de Quentin Tarantino, uno de los productos más tontorrones de los últimos tiempos—. O sea, y de entrada, ni el terrorismo de quienes retratan el mundo como una trinchera, ni la exaltación de quienes creen que la vida es un videojuego. ■





Miguel Á. Cáliz

Cine y violencia política



El terrorismo fue sin duda alguna uno de los fenómenos más destacados de la segunda mitad del siglo veinte, y a lo que parece va a marcar también el desarrollo del veintiuno. El cine tenía lógicamente que ocuparse del mismo, si bien lo ha hecho mediante dos tipos de películas: por un lado las que usan la violencia terrorista como pretexto para una trama de acción o aventuras, y por otro, aquellas que pretenden indagar en los orígenes o fundamentos del terror como instrumento de acción política.

El cine norteamericano ha sido pródigo en trabajos en los cuales una amenaza terrorista servía de base para una acción trepidante y repleta de efectos especiales, pero sin ahondar en la vida o las razones de los criminales, ni reflexionar en los efectos que a medio o largo plazo esa violencia produce sobre las víctimas. Productos tipo *Jungla de cristal*, en los que el espectador sale de la proyección con la convicción de que existe gente muy mala que trata de hacer daño a gente buena. Es posible que hasta los atentados de las Torres Gemelas, los norteamericanos tuviesen una experiencia más bien lejana de lo que supone el terror indiscriminado, y sólo parecía interesarles el acto violento en sí mismo. De hecho, muchos críticos han señalado cómo a partir de 11 de septiembre la industria de aquel país cambió el enfoque que solía dar a este tipo de películas. Primero siendo un poco más contenidos a la hora de mostrar dicha violencia, y segundo, tratando de abrir su visión a aspectos novedosos del fenómeno. En una producción tan reciente como "United 93", de Paul Greengrass, el tratamiento es ligeramente menos maniqueo, si bien se trata de una coproducción, y prescinde aún por completo de la vida o motivaciones previas de los terroristas, para interesarse únicamente en ese instante en que irrumpen con su arsenal de odio y muerte en las vidas de la gente corriente.

Pueden resultar más interesantes aquellas cintas que tratan de explicar el trasfondo histórico, social o personal de donde surge un fenómeno tan aberrante, que se preguntan por qué o cómo, que retratan a los activistas y las ideas que los motivan. Que intuyen que conocer el terrorismo puede ser el primer paso para derrotarlo.

Ya desde los años sesenta y setenta se realizaron en Europa películas como la mítica «La batalla de Argel», de Gillo Pontecorvo, que reflejaba la lucha entre los argelinos que representaban la fuerza armada de un movimiento de liberación nacional, y los paracaidistas franceses del ejército de ocupación, en la vieja medina de la ciudad africana. Un film revelador hasta el punto de que recientemente fue analizado minuciosamente por los estrategas del Pentágono, con el fin de prepararse para lo que pudiese suceder en el Irak ocupado. También el terrorismo palestino, concretamente los sucesos provocados por el grupo Septiembre Negro en la Olimpiada de Munich, dieron lugar a alguna cinta que no pasaba del mero ejercicio policial.

Ha sido a partir de los años ochenta y en dos países bien concretos, Inglaterra y España, donde se han producido las más lúcidas aportaciones al asunto. Y no por casualidad, sino porque son dos países que han sufrido y aún sufren la brutalidad de las bombas y los secuestros.

Sin ánimo de ser exhaustivos queremos destacar la inquietante «Juego de lágrimas», que supuso la consagración internacional de un joven director llamado Neil Jordan, y que trataba sobre las peripecias de un transexual atrapado en la vorágine de la violencia en Irlanda del Norte. Como también es ciertamente interesante «Agenda oculta», del comprometido Ken Loach, que describía las turbias relaciones entre los grupos terroristas y las tramas paramilitares, las fallas de un sistema democrático y el «trabajo» en ocasiones nada legal de los servicios secretos británicos. También tocaba el tema del nacimiento del IRA "Michael Collins", biopic dedicado a uno de los fundadores del movimiento de resistencia irlandés, donde podía intuirse el fermento social en el que se incubó el movimiento de liberación frente al inglés. "Omagh", por su parte, fue una de esas películas que entroncan con la corriente más reflexiva y valiente del cine. Rodada con un estilo realista: cámara al hombro, rigor en las localizaciones, un casting sin concesiones, ahonda en las tripas de un Proceso de paz para el Ulster que en uno de sus coletazos se llevó por delante la vida de un montón de inocentes, pero también los principios morales de buena parte de sus negociadores. En el año 2003 se estrenó la premiada «Domingo Sangriento», del director Paul Greengrass, especialista en documentales sobre la situación en Irlanda, lúcida aproximación a un suceso capital para comprender el origen y la fuerza de la violencia en el Ulster. De nuevo las técnicas realistas, con un casting realizado exclusivamente entre católicos irlandeses y ex soldados británicos, ponen de manifiesto la intención de este director de ahondar en la capa profunda de los acontecimientos violentos.



En España lógicamente también ha existido una seria preocupación por el tema y se han rodado un buen número de películas, desde el antecedente de «Operación Ogro», sobre las primeras actividades de ETA, hasta la aproximación tangencial que aparece en «La pelota vasca», realizada por Julio Meden. Pero las más reveladoras, en cuanto indagan en las entrañas del asunto, podrían ser «Ander eta Yul», de Ana Díaz, sobre las curiosas relaciones que se establecen entre dos viejos compañeros de colegio a los que la vida ha convertido respectivamente en un camello de poca monta, y en el etarra encargado por la organización terrorista de «limpiar» a la juventud vasca del contagio de la droga. O la cinta «Yoyes», de Helena Taberna, que recogía los últimos días de la dirigente etarra asesinada por discrepar de la línea radical impuesta por sus compañeros de banda, un buen ejemplo del funcionamiento irracional de las organizaciones que usan la violencia política, y de cómo su única salida es a veces la traición de los ideales iniciales. Y por supuesto «Días contados», basada en una novela de Juan Madrid y dirigida por Inmanol Uribe, donde se recreaba el universo cotidiano de un comando en la clandestinidad, mostrando cómo son las relaciones personales de unos hombres que se han acostumbrado a vivir al margen de la ley, y las dificultades que puede plantear para ellos abandonar la «lucha armada», incluso en el caso de que comprendan que carece de sentido. La última en llegar a las pantallas de nuestro país, ha sido «Lobo», reconstrucción de las peripecias de un infiltrado en el corazón de ETA, durante los años más duros del terrorismo independentista. Una crónica humana y política de cómo la violencia altera la personalidad de los seres humanos.

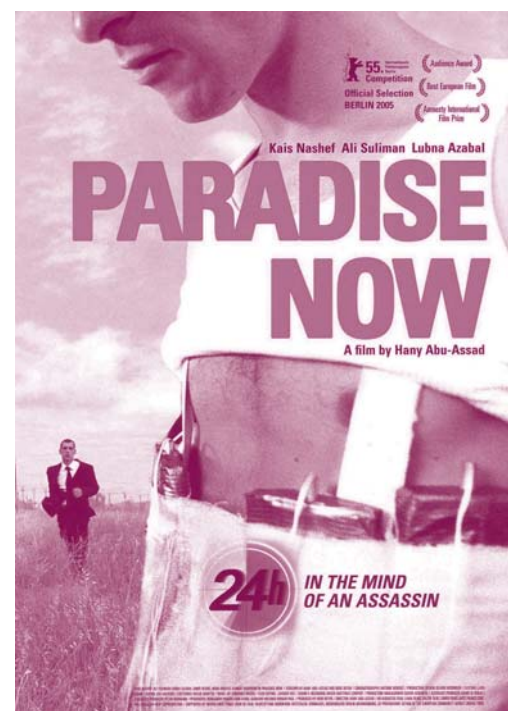
El terrorismo es un tema que por atentar contra las normas más básicas de la sociedad y por despreciar la humanidad de las víctimas, suele provocar grandes polémicas. A finales de la década de los setenta la cinta colectiva «El otoño en Alemania», dirigida entre otros por R.W. Fassbinder, causó un enorme revuelo en aquel país, ya que trataba de analizar los efectos que los asesinatos de la banda Baader-Meinhof estaban produciendo en la sociedad germana. Hace un par de años, otro trabajo sobre los dos dirigentes de esa misma banda provocó una tormenta política en Alemania, al retratar la época juvenil de quienes llegarían a ser una de las parejas más sangrientas de la historia alemana. Como también ha causado revuelo en Italia «Buongiorno notte», de Marco Bellochio, sobre los días en que el primer ministro Aldo Moro estuvo cautivo de los terroristas de las Brigadas Rojas, y la relación que supuestamente estableció con uno de sus secuestradores antes de que lo asesinasen. De ahí que la industria cinematográfica no se decida a apostar por argumentos polémicos, y a pesar de que el terrorismo ocupa a diario los titulares de los medios de comunicación de casi todo el planeta, en contadas ocasiones salta a los platós.

El año pasado se proyectó en el Festival de Berlín una coproducción palestina que narra las peripecias de dos terroristas suicidas. Se trata de «Paradise now», obra valiente que algunos críticos consideraron la verdadera triunfadora de la Berlinale, y que se atreve a explorar los sentimientos y motivaciones de los llamados «hombres bomba», tema hasta ahora inédito. La de dos jóvenes normales, con una familia y unas relaciones personales, que sin embargo están dispuestos a perderlo todo para acabar con la terrible situación de represión y pobreza en la que vive su pueblo. Las imágenes de la población palestina sojuzgada por el ejército israelí, la ilusión de cambio y redención que exhiben los personajes principales, explican la realidad de los atentados suicidas mucho mejor que todos los titulares que habitualmente exhiben los medios de comunicación occidentales.

También el género documental se ha acercado al tema. Iñaki Arteta ha realizado trabajos como «Trece entre mil» u «Olvidados», en los cuales se acercaba a la existencia de las víctimas y familiares del terrorismo etarra que tratan de continuar una vida marcada por el daño y el sufrimiento, en muchos casos aún sin asimilar. También Eterio Ortega ha recogido en «Perseguidos» la cotidianeidad de las personas que deben llevar escolta en la Comunidad Autónoma Vasca, y que han visto cómo sus relaciones personales y profesionales dependen de unas normas de seguridad que pueden salvarlos de sufrir un atentado.

Del análisis de todas ellas puede sacarse una visión bastante aproximada de lo que ha significado el fenómeno de la violencia política en las sociedades democráticas, que comenzó como una lucha de liberación social o nacional, para terminar en unos casos como un movimiento mafioso y en otros como un partido político con responsabilidades de gobierno. Un proceso que en demasiadas ocasiones se encuentra atravesado por dudosas motivaciones personales de los militantes, y que debe ser combatido con armas democráticas pues de lo contrario se alimenta como un fuego que termina por arrasarlo todo.

Si bien conviene reconocer que no resulta fácil para los cineastas enfrentarse al fenómeno. Por un lado hay que afrontar las tácticas de desinformación de algunos sectores sociales, interesados en ofrecer una imagen concreta y segmentada del problema. Y por otro, porque las imágenes poseen un efecto que suele ir más allá de la palabra, y poner en fotogramas unos sucesos tan dramáticos como por ejemplo los acontecidos el once de marzo en Madrid, necesitaría que el tiempo hubiese atenuado el dolor de las víctimas, pero además, una cierta asunción social de las causas de tan brutal atentado. Pero seguramente se terminará haciendo, porque el cine no sólo es parte de la realidad, sino también una forma de explicarla, y si algo se desprende de estas cintas que hemos señalado es que han desvelado para el gran público una verdad incómoda y oculta. ■





Justo Navarro

Literatura y Aeronáutica

Pilotos y poetas

1
literatura y cía.

William Faulkner fue un hombre de gran apariencia, según testigos de su tiempo, aristocrático, decían, o sólo lamentablemente afectado. Respondía automáticamente si alguien intentaba tomarse confianzas. Era, dijo alguno, «un fracasado inofensivo», Conde sin Condado, Rey sin Reino. Fue piloto y poeta. El primer cuento que publicó trataba de su vida en los campos de entrenamiento de la aviación canadiense, la RAF, y se llamaba *Aterrizaje con suerte*, sobre el desastre triunfal de un piloto. Su novia de la adolescencia, Estelle, se casó con otro y se fue a Filipinas, y Faulkner, que tenía veinte años, se alistó en la aviación del Canadá. Soñaba con el combate sobre los campos de Francia, futuro as de la guerra aérea, pero acabó la guerra antes y el joven Faulkner no voló a la Europa bélica. Adquirió cierta experiencia en estrellar aviones en la fiesta de fin de curso de los aprendices de aviador, borracho.

A finales de 1924 o principios de 1925 Faulkner se dirigió a Nueva Orleans, donde pensaba coger el barco para Europa. Se quedó en Nueva Orleans seis meses y, en una calle llamada Callejón del Pirata, cerca de la catedral, escribió su primera novela. Salía poco, bebía bastante, asistió a un festival de vuelos acrobáticos. Pasó el tiempo. Estelle se divorció y volvió de Filipinas, con una hija y un hijo. Se casó con Faulkner en junio de 1929. En el viaje de novios Faulkner corrigió las pruebas de *El ruido y la furia*. En 1931 *Santuario*, cumbre de la novela negra, alcanzó cierto éxito de ventas, y Hollywood contrató a Faulkner como guionista en 1932 para despedirlo en 1933, año en que Faulkner se compró una avioneta, una Waco. En 1934 fue a Nueva Orleans, a la inauguración de un aeródromo. En marzo de 1935 publicó la novela *Pilón*, que cuenta la inauguración de un aeródromo.

Entonces, pilotando la Waco, se mató Dean Falkner, su hermano menor, un domingo de noviembre. Llevaba a tres pasajeros, para que vieran sus casas desde el aire. Después de alcanzar renombre de borracho, William Faulkner (había retocado el apellido familiar) llegó a decir que bebía para calmar los dolores provocados por las secuelas de un accidente de aviación, y quizá pensara en el accidente mortal de su hermano, del que se sentía responsable. Los voladores siempre han tenido un profundo sentido de sí mismos, seres muy engreídos, como Belerofonte, que cabalgaba al caballo volante Pegaso, nacido de la sangre que salpicó la cabeza cortada de Medusa, o como Ícaro, el hijo de Dédalo.

Belerofonte liquidó a la Quimera, cabra-león con cuerpo de dragón, y, altivo cazador de monstruos, se casó con la hija del rey. Fue el favorito de las divinidades, hasta que dioses y diosas se cansaron de su presunción, lo tiraron del caballo, y lo dejaron cojo, ciego y en la soledad miserable. Ícaro desoyó los consejos de su padre, y se quemó las alas de hilo, cera y plumas, por olvidar que hay que volar con moderación, ni muy bajo ni muy alto: desobedeció la voz paterna y fundió las alas. Se hundió en el mar, como el aviador de *Pilón* se hundió en un lago.

Pilón es la mejor novela de aviación que he leído, como el mejor poema es *Un aviador irlandés prevé su muerte*, de W. B. Yeats. Faulkner cuenta la inauguración de un aeropuerto, un festival aéreo durante los carnavales en una ciudad llamada Nueva Valois, florecida de serpentinas y confeti y banderolas púrpura y oro. A la ciudad en feria, transitoria, acuden aviones frágiles y malignos como animales esotéricos, avispas sobrenaturales con motores que «gruñen y escupen». Un sólo momento de descuido del piloto significaría «saltar irremediablemente del movimiento a la simple materia», porque el avión se convertiría en «el esqueleto semidevorado de un ciervo encontrado de repente en un bosque», según la traducción de Miguel Sáenz (Alfaguara, Madrid, 2002).

El piloto Roger Shumann participa con un avión viejo, condenado, pero decidido a ganar imposibles carreras aéreas, y quizá gane contra todo pronóstico. Una familia depende de la suerte del aviador: el mecánico Jiggs; Laverne, una mujer con dos hombres y un hijo de cualquiera de los dos, nacido sobre un paracaídas en un hangar de California; el marido oficial, que es el piloto Shumann, y el paracaidista Jack Holmes, que perdió en un juego de azar la po-



William Faulkner

sibilidad de ostentar el rango de marido. Estalla en el aeródromo, dos pistas sobre tierras robadas a un lago, el ruido de los aeroplanos y la multitud y el locutor que por los altavoces anima el espectáculo de vuelos y saltos en paracaídas, mientras toca la banda de música.

Entonces aparece el periodista, sin nombre, largo y torcido, figura de la muerte, fantasma ebrio. En el periódico se le reconoce un excepcional instinto de desastre, reportero de sucesos, «pobre hijo de puta seguidor de ambulancias». Los pilotos no son humanos, no se atreverían a volar si tuvieran conciencia, piensa el periodista: se han desligado del mundo, no pertenecen a ningún sitio, no tienen lugar «al que volver alguna vez aunque sea para aborrecerlo». Michael Millgate, en *William Faulkner* (Barral, Barcelona, 1972) ha contado que Faulkner asistió a la inauguración de un aeropuerto en Nueva Orleans, con festival de acrobacia aérea, en febrero de 1934, Carnaval. Esto es lo que más tarde el novelista contaría en *Pilón* con ojos de periodista alucinado. En Nueva Orleans, como en la Nueva Valois de *Pilón*, hubo varios accidentes mortales. Un paracaidista enredó su equipo en la cola del aeroplano y, aunque el piloto intentó liberarlo, paracaidista y piloto acabaron estrellándose en un lago. No apareció el cadáver del piloto. Nadie conocía si el paracaidista tenía familia, de dónde había llegado.

En un periódico de Málaga, del 24 de agosto de 1935, sábado, viene la crónica de la caída de un paracaidista —un parachutista, dice el periódico de hace más de setenta años— durante una muestra de aviación en el aeropuerto de El Rompedizo durante las ferias de Málaga. El cronista dice que era «un suave atardecer agosteano... Los felices pilotos dominaron vistosamente el espacio... el público demostró un movimiento de intensa emoción... Puesto en marcha el motor [de la avioneta Haviland] subió al aparato el señor Gross, y en la otra cabina el paracaidista [el paracaidista no tiene nombre]... No ofrecía ninguna señal que presagiara el fatal accidente... Se situó el avión en una posición conveniente para el lanzamiento del paracaidista. Tenía que hacerlo un poco alejado del aeropuerto con el fin de que al impulso del viento el paracaídas cayera dentro de su recinto... Los cálculos fallaron porque el paracaídas no funcionó en debida forma. El paracaidista lanzóse al espacio a cierta distancia de El Rompedizo y entre la expectación general que adquirió caracteres de sorpresa y luego se convirtió en grandísima emoción, el paracaídas no se abrió bien o se desfondó en el lanzamiento... Se enrolló en sí mismo, produciendo un descenso vertical, rapidísimo y fatal del infortunado paracaidista, que fue a caer precisamente en terrenos de la finca cercana llamada Crucet mientras en el aire se notaba que hacía movimientos con las piernas quizá presagiando el tremendo final del ejercicio. Se lanzó desde una altura de unos 650 metros y el descenso a tierra lo hizo en unos 20 segundos. El público había notado una gran anomalía en el descenso... No se sabe en qué fonda estaba el paracaidista.» Un médico que iba al campo en automóvil acudió al lugar y le hizo la respiración artificial al caído.

El piloto de la avioneta desde la que se lanzó el paracaidista desgraciado al que no se le abrió el paracaídas era Eugenio Gross, que da nombre a la avenida en la que desemboca la calle donde viví en Málaga unos años. Veo en el periódico antiguo la foto de Gross a los mandos del aeroplano, con el paracaidista, antes de ocupar su cabina, y un personaje protegido por gafas de sol y detrás de la avioneta. Siempre aparece en estos asuntos una misteriosa presencia sonriente, enmascarada y anónima: puede que fuera el periodista que escribió casi inmediatamente después la crónica de la muerte del paracaidista, del que, como el caso del festival de Nueva Orleans al que asistió Faulkner, no se sabía de dónde había salido, ni siquiera dónde se alojaba en Málaga en ferias.

La misteriosa presencia podría ser el periodista, aunque el reportero de *Pilón* no sonríe nunca, mortal y fatal, perennemente asombrado por la «naturaleza esquiva de aquellos hechos objetivos que en teoría son la materia prima de su oficio». Interviene providencialmente cuando el aviador Shumann se queda sin avión, pero su intromisión en la vida de los seres voladores resultará catastrófica, dios negativo que nos dota de unas alas que se desharán en el aire. El aislamiento, el desarraigo, la distancia de los pilotos respecto a los humanos clavados a la tierra, se corresponde con el extrañamiento del escritor que mira y registra y, si se atreve a actuar, provoca daños irremediables, impensables. La vida celeste de los aviadores acrobáticos se estrella contra la rapacidad monetaria de la ciudad en ferias, y, cuando el escritor decide intervenir entre esos dos mundos, resulta un intermediario funesto, un redentor desastroso, tan enmismado y altivo y aéreo como los pilotos: como si volara en Pegaso, que es el caballo alado de las musas. La literatura fue aviadora antes que la aviación. ■



Sobre la presunción literaria

Existe un poema de Fernando Pessoa, firmado por Alvaro de Campos, sobre la influencia del escritor sobre el mundo, titulado *The Times* (la traducción es de José Antonio Llardent: Antología de Alvaro de Campos, Alianza, Madrid, 1987):

Se sentó a la mesa borracho y escribió un editorial del *Times*, claro, inclasificable, documentado, creyendo (¡el pobre!) que iba a influir en el mundo...

....

¡Santo Dios! ¡Tal vez haya influido!





Carmen de Burgos, mujer y escritora

Concepción Núñez Rey

Carmen de Burgos, *Colombine en la Edad de Plata de la literatura española*

Fundación José Manuel Lara. Sevilla, 2005

María Bueno Martínez

Mujer y escritura son dos palabras que no siempre han convivido con naturalidad. Ha sido una unión tachada de extravagante, en el mejor de los casos, si no de imposible. Basta recordar las palabras que escribiera María Lejárraga, en sus memorias *Gregorio y yo. Medio siglo de colaboración* (1953), justificando el haberse refugiado en la figura de su marido, Gregorio Martínez Sierra, a la hora de firmar sus obras literarias: “No quería empañar la limpieza de mi nombre con la dudosa fama que en aquella época caía como un sambenito casi deshonroso sobre toda mujer literata”. Optar por ese camino no debía ser una apuesta fácil, pero es el que emprendió Carmen de Burgos, nacida unos cuantos años antes que María Lejárraga. Pero no sólo en este campo es Carmen una pionera: encadenada en un matrimonio desgraciado —recordemos que una de sus novelas lleva como título *La malcasada* (1923)— abandona a su marido, su ciudad para dedicarse de lleno al periodismo y a la literatura en Madrid. Fue la primera mujer redactora de un periódico, la primera corresponsal de guerra, seguirían sus pasos Teresa de Escoriaza o Sofía Casanova. Se erigió como pionera en la defensa de la igualdad de la mujer, etc. En el orden personal, rompió también muchas convenciones de su tiempo y, durante veinte años, vivió con Ramón Gómez de la Serna y con él encontró el amor.

Preparándose para este largo y nada fácil camino, estudió Magisterio, por libre, en la Universidad de Granada. En 1889, en la *Memoria que acompaña al Programa de Gramática, Filología y Literatura Castellana*, escribe: “Una de las cosas que preferentemente deben llamar la atención de la sociedad, por su gran importancia y necesidad es la cultura y educación. Ocuparse asiduamente de la educación de la mujer es ocuparse de la regeneración y progreso de la humanidad: en la educación de la mujer está la solución de los problemas sociales que tanto nos afectan, pues como dice Rousseau: «los hombres serán siempre lo que quieran las mujeres; y el que desee hombres grandes y virtuosos que eduque a las mujeres en la grandeza y la virtud»” (p. 76). La dedicación a la enseñanza le abrió el camino que quiso seguir en su vida. Labor que no abandonó desde que obtuviera su título de Maestra de Primaria Enseñanza Superior en 1898, en Granada, y que desarrolló en Guadalajara, Toledo o Madrid.

Una vez leída esta biografía podemos suscribir las palabras de la autora: “si intentamos buscar el significado final de la figura de Carmen de Burgos en nuestra historia literaria descubrimos que se trata de una autora de importancia única porque representa el pensamiento progresista radical de las primeras décadas del siglo XX, desde la perspectiva fundamental de una mujer. [...] Carmen de Burgos adquiere un significado excepcional, el de la autora que recorrió de cerca la línea medular de nuestra historia literaria en el primer tercio del siglo XX, nuestra Edad de Plata” (pp. 20-21).

Para llegar a esta conclusión hay que recorrer los 65 años de la vida de la novelista, que arrancan en Almería en 1867. Y a su tierra y sus primeros años está dedicado el primero de los cinco capítulos en que ha dividido la profesora Núñez su trabajo. Desde este capítulo nos encontraremos con una constante en su obra, el valle de Rodalquilar de su infancia. Espacio real que “se puede comparar con los espacios míticos de otros autores por la atmósfera mágica

que lo envuelve y por las fuerzas telúricas y primitivas que gravitan en su seno” (p. 47).

El segundo capítulo se inicia con su viaje a Madrid, después de abandonar a su marido y su ciudad. Y será en esta eta-

pa cuando nazca el seudónimo de “Colombine”, nombre que utilizarían algunos para desacreditarla: “A comienzos de 1908 se orquestó un proceso de acoso contra nuestra autora sostenido anónimamente desde diversos frentes. El 8 de febrero se publicaba en *El Castellano* el artículo «Colombine, nombre simbólico», que, con la irónica firma de *Pichón*, difundía una soez agresión contra Carmen bajo la forma de estudio de su seudónimo” (p. 200). También se tratan en este apartado sus viajes por Europa y su viaje a Argentina. Y, cómo no, su encuentro con Ramón Gómez de la Serna.

El inicio de la Primera Guerra Mundial es el inicio también del tercer capítulo, donde muchas de las páginas están dedicadas a Portugal, país por el que sintió gran amor, de cuya literatura fue embajadora y habría que destacar la amistad que mantuvo con otra mujer excepcional, Ana de Castro Osorio.

Portugal sigue siendo importante en el cuarto apartado: recibe la condecoración del gobierno luso, es invitada por la Universidad de Lisboa, dará unas conferencias en la Academia de Ciencias. Aunque viajará por otras tierras: México, Cuba, Italia. En estos años aparecen sus problemas de corazón: “en la primavera de 1922, Carmen proyectaba regresar a Madrid después de Semana Santa. A principios de mayo está recién llegada, según carta del día 8 de mayo a Rafael Romero, repleta de datos. Al parecer, Carmen ha recibido en esos días el diagnóstico de su enfermedad, pero solo lo trata al final” (p. 518).

El último capítulo, centrado en los últimos años de Carmen, nos vuelve a presentar a una mujer ilusionada por la consecución de sus ideales, que propiciaba la llegada de la República. Precisamente en un acto en el Círculo Radical Socialista empezó a sentirse mal y sólo sobrevivió unas horas, falleciendo en su casa el 9 de octubre. Se cerraba así una vida intensa en la que sólo hubo un fracaso: su hija María.

Hay que destacar la amplia bibliografía que acompaña a esta biografía, en la que los duendes cuelan algún error como el nombre de la autora de la edición de *Cuentos de mujeres* (Madrid, Clan Editorial, 2000) que no es Amelia Correa Calderón, sino Amelina Correa Ramón, profesora del Departamento de Literatura Española de la Universidad de Granada y donde se recoge su cuento “El artículo 438”, que debería ser una lectura obligatoria. De gran utilidad son, asimismo, la cronología y el índice onomástico que cierra el libro.

Mientras estaba leyendo esta imprescindible biografía de Carmen de Burgos, leí también un artículo de Víctor Márquez Reviriego (“Carmen de Burgos, Colombine. La primera periodista profesional”, *El Mundo* —Andalucía—, 20 de enero de 2007, p. 26) en el que recogía unas palabras escritas por Andrés Trapiello en su libro *Los nietos del Cid*: “¿De no haber sido la amante de Blasco Ibáñez o de Gómez de la Serna, volveríamos los ojos a aquellos libros en los que reclamaba, con énfasis, una emancipación de la mujer moderna? Aunque bien pensado sobre la pobre y buena Carmen de Burgos no ha vuelto nadie sus ojos, ni las feministas atentas siempre a buscar precedentes



referenciales". Por suerte para Carmen de Burgos, Concepción Núñez no se dedica a la prensa del corazón y ha abordado en esta biografía la búsqueda de una mujer y una escritora sin ningún adjetivo.

La autora almeriense en su acercamiento a Leopardi, del que publicó una biografía y una antología de sus poemas, traducidos por una veintena de autores, entre los que se encuentra Juan Ramón Jiménez, escribió: "Es imposible dar a conocer a un autor por la sola presencia de su obra, ni aun por la crítica filosófica de este. Se necesita el examen de la personalidad, del carácter que la produjo" (p. 260). Sólo desde esta base se podría afrontar la biografía de Carmen de Burgos. A la publicación de la biografía que dedicó Colombine a Larra, Emilia Pardo Bazán le dedicó un artículo, "La gloria de Larra", en el que elogiaba el trabajo de Carmen de Burgos, empezando por elogiar la labor de los biógrafos, a los que se les debe exigir "que comuniquen a los lectores su fervor y entusiasmo" (p. 441). Concepción Núñez sigue esta tradición, que ya había abierto con su tesis *Carmen de Burgos, «Colombine» (1867-1932). Biografía y obra literaria* (1992). Sus esfuerzos se han visto recompensados con la obtención del Premio Antonio Domínguez Ortiz de Biografías 2005 por esta obra imprescindible para conocer a una gran autora y a una gran mujer. ■

Una ciudad escrita en sobres color malva

Eva Díaz Pérez
Hijos del mediodía
Fundación José Manuel Lara. Sevilla, 2006

Amelina Correa Ramón

escritor Arturo Barea, que escribiera en el exilio la significativa trilogía *La forja de un rebelde*. De este modo, el personaje protagonista recibe el nombre de Arturo Gándara, en torno al cual se configura la compleja novela como una narración biográfica que se desarrolla sobre dos ejes. Por un lado, el sorprendente misterio libresco que acecha al poeta vocacional y periodista obligado que es Arturo; por otro, la propia ciudad de Sevilla, que emerge como un poderoso paisaje que condiciona e influye a cuantos la habitan, escenario dual y escindido donde resulta posible en inestable equilibrio que la tradición y la más innovadora modernidad convivan y luchen, hasta acabar asolada por la inclemente realidad de la guerra civil. "Hubo un tiempo en el que yo fui feliz en una ciudad que ya no existe. La arrasó el viento de la Historia y nada queda de su memoria".

Con esa cita desde un ficticio exilio de Arturo Gándara da comienzo la novela, que plantea desde sus inicios la resolución de un extraño enigma literario donde se esconde la rica y fecunda memoria cultural de la ciudad, que yace a menudo enterrada entre libros olvidados, entre nombres y palabras de autores que parecen querer ser descubiertos al enviar sorprendentes comunicaciones envueltas en sobres color malva, depositados con frecuencia entre las flores de las azoteas y terrazas. Así se manifiestan Ben Sahl, Gutierre de Cetina, Mateo Alemán, Alberto Lista o Baltasar del Alcázar, entre otros. Se trata, probablemente de una Sevilla quintaesenciada y esquiva, que ofrece a Arturo Gándara su belleza irreal de violeta: "Sé que estoy habitado por la Literatura, que no ando por la ciudad, sino por un libro" (p. 475).

Además del evidente homenaje y recuerdo que *Hijos del Mediodía* supone de los poetas españoles vinculados con las vanguardias y, en especial, con el grupo sevillano responsable de la revista homónima, su autora evidencia una íntima ofrenda al

Pues lo cierto es que *Hijos del Mediodía* es una novela literaria, pero también una novela histórica. Así, por sus páginas desfilan las recordadas cenas superrealistas del grupo de *Mediodía*, el acto de homenaje a Góngora y la configuración del 27 como grupo poético, las andanzas teosóficas y espiritistas de un excéntrico personaje real como Fernando Villalón, pero también la Sevilla afanosa que prepara la Exposición Iberoamericana de 1929, la Sevilla obrera y anarquista que inicia sus movilizaciones en el barrio de San Román o la Sevilla del poder, que recibe al rey Alfonso XIII y lo deleita con cenas de lujo y con espectáculos sicalípticos. Todo ello, sin embargo, sobrevolado en todo momento por la presencia continua de la muerte, de una muerte que se adivina incluso en las pequeñas costumbres cotidianas infiltradas sin sentirlo en el discurrir diario de la vida ciudadana. Así, esos "niños del aguardiente" (p. 52), fetos de partos prematuros conservados amorosamente en las casas de sus frustradas madres; o la arena esparcida en la calle ante los portales de los moribundos, con el objeto de amortiguar el ruido de los carruajes (pp. 110-111); también la antigua tradición de fotografiar a los difuntos con el objeto de recordarlos para siempre —costumbre que, por cierto, juega un papel destacado en la película *Los Otros*, de Alejandro Amenábar—, y para la que existían incluso fotógrafos especializados (p. 159); o los trajes vendidos en el mercadillo callejero de *El Jueves*, procedentes al parecer del sacrilego despojo de los cadáveres del cercano cementerio de San Fernando, ante lo cual la autora hace exclamar nada menos que a Rafael Alberti en su visita a la fascinante y contradictoria Sevilla de 1927: "¡Jesús, qué repelús! Estos son poesías para nuestros amigos, los necrorrománticos del modernismo decadente" (p. 110).

Eva Díaz crea un personaje que pretende "recomponer la memoria literaria de la ciudad" (p. 201), y consigue que Arturo Gándara atrape, sin duda, al lector en su intento. Para ello cuenta con la ayuda de una serie de anexos y material documental adicional donde se recuperan fotografías y grabados de la Sevilla de la época y de cuantos la habitaron y escribieron, además de unas curiosas e inquietantes "cartografías literarias". Sin embargo, su héroe vanguardista, su futuro exiliado sin saberlo, se muestra como una víctima más que "Aún no sabía que la realidad despierta a golpes a los que viven en la ficción" (p. 494). ■

Nos encontramos ante una novela culta, entretenida, realizada con pericia y con amor a las letras, a la vida y a la amistad. Leer «Iguazú» es disfrutar de la riqueza de la lengua española, y no sufrir ese lenguaje viciado por anglicismos.

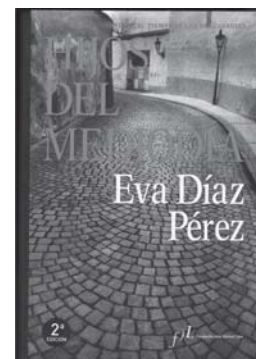
Elegía novelesca

Fernando de Villena
Iguazú
Port Royal. Granada, 2006

José Enrique Salcedo Mendoza

Siendo Fernando de Villena experto conocedor del Siglo de Oro español y estando bien documentado, todo este enorme caudal de conocimiento asoma naturalmente en los personajes, en la ambientación, en el mismo lenguaje sin imposturas arcaizantes que nos traslada a esa época de 1600.

Resulta, además, esta narración un homenaje natural y no forzado a Cervantes y a su novela *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Asimismo, constituye una elegía de una época en que la gente tenía en sus mentes la cultura clásica grecolatina y se entretenía con los romances can-





tados, con los entremeses y comedias, con novelas de caballerías, etc.

La perspectiva de la escritura de la novela cambia de la Parte Primera a la Segunda y le imprime un nuevo rumbo a la acción. Con ello se resalta el engaño de las expectativas y prejuicios del protagonista, que necesita escribir para salir de la confusión, y abrir su entendimiento y voluntad a nuevos móviles, olvidando la sordida venganza.

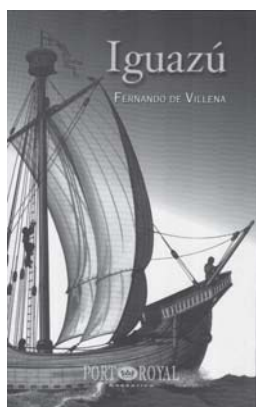
En esta novela también hallamos nostalgia, dolor, descontento de Fernando de Villena en relación con Almuñécar (ciudad donde comienza la acción), con Granada, con España y el mundo. Dolor y descontento con los dirigentes políticos y administrativos y con los oligarcas que no saben cuidar las ciudades ni el medio natural ni a los individuos, por más que nos mientan con eso del «desarrollo sostenible». Ni siquiera se salva el monarca don Felipe III. Llega a decir un personaje que los reyes son como nosotros y aún más ruines.

En cambio, la propuesta del novelista acaso sea el modo de organización social y vital de las misiones jesuíticas con los guaraníes, una forma justa de gobierno que respeta al hombre en su dimensión material y espiritual y respeta a la naturaleza. A través de los personajes se muestra una idea liberal de la vida, donde cada uno es libre y ninguna persona puede pertenecer a otra.

La libertad se manifiesta sobremedida en las aventuras de los personajes y en la toma de decisiones. Parece que en otros tiempos los hombres —por propia voluntad y por Providencia Divina— podían ser más dueños de su propio destino, o bien tener un destino grandioso por los logros personales que los hacían famosos. La aventura entonces es el instrumento para romper con la vida rutinaria e insípida, para acreditar el propio valor (sobre todo, en el caso del narrador-protagonista, joven acomplejado por las hazañas de su padre), para sentir la emoción de la incertidumbre, de lo imprevisto. Esto mismo se materializa en el capítulo VI de la Parte Segunda, en que el protagonista se demora en una meditación sobre la vida frágil y quiere saborear aún la emoción de la libertad, antes de resolver el misterio, y volver a una vida tediosa.

Por otra parte, en la toma de decisiones se ve el temple moral de los personajes. Hay que destacar el nivel humano de todos ellos. Concretamente, el narrador-protagonista siente que tiene que pasar de la cómoda adolescencia con su familia a una vida más madura e independiente, aunque el proceso sea doloroso y lleno de recuerdos. Los momentos de confusión, gracias al estímulo de alguien —así se ensalza el valor de la familia y de la amistad—, son resueltos con nuevos ánimos, porque la vida es como una corriente «todopoderosa» que no se puede detener. Miguel, su padre y sus criados van decidiendo continuamente su itinerario, el cual los llevará desde Almuñécar hasta Sevilla, y desde Sevilla hasta Santa María del Buen Aire, Iguazú, Asunción, etc. Personajes como Mateo Diamante, Simón Salvador, el tío Adrián, Zaida, Andrés, el indio Juan van ofreciendo nuevos aspectos y giros imprevistos que mantienen el interés del lector por el entramado novelesco.

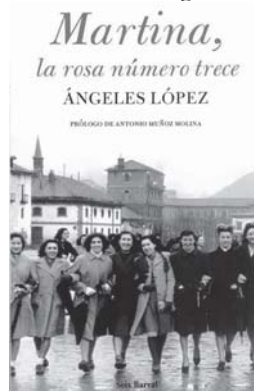
Mediante la portentosa ambientación en los lugares americanos: Santa María del Buen Aire, cuando era un pequeño poblado; el Río de la Plata, las llanuras, las selvas, los indios... en el texto se tejen las impresiones con la intimidad de los personajes, noticias históricas y fábulas, especialmente la leyenda de las Montañas de la Plata, lugares idílicos que deben permanecer intocados y sólo habitados por los naturales de allí, igual que Iguazú, poderosas aguas grandes, que bien merecen la elegía novelesca que ha trazado magistralmente Fernando de Villena. ■



El último deseo de Julia Conesa, una de las trece jóvenes ejecutadas en 1939 por haber intentado reconstruir las Juventudes Socialistas Unificadas, fue “que mi nombre no se borre de la historia”. Este legado se ha concretado en numerosos testimonios en forma de ensayos, artículos de periódico, novelas, guiones cinematográficos, etc. Uno de los primeros periodistas en denunciar este asesinato legal fue Jacobo Blanco García-Calderón en el artículo “Las trece rosas” (*Historia* 16, 106, febrero, 1985. pp. 11-29). En cine, esta historia se retoma en el largometraje documental “Que mi nombre no se borre de la historia” y en la próxima película de Martínez Lázaro con guión del novelista Ignacio Martínez de Pisón. Entre los escritores que se han inspirado en este cruel episodio de la represión franquista hay que citar a Jesús Ferrero quien en *Las trece rosas* (Siruela, 2003) desgrana la historia de esta infamia histórica. El periodista Carlos Fonseca en *Trece rosas rojas* (Temas de Hoy, 2005) investiga este dramático episodio mediante testimonios familiares, archivos militares y penitenciarios, sentencias, el acta del Consejo de Guerra, la correspondencia de dos de las ajusticiadas, etc. El texto de Fonseca constituye un excelente ejemplo de periodismo literario en el que predomina la interpretación de los hechos que llevaron al fusilamiento de las trece jóvenes.

Martina, una de las ajusticiadas, ha inspirado la novela, *Martina, la rosa número trece*, (Seix Barral, 2006) de Ángeles López. La ejecución de estas adolescentes obedecía a la política de terrorismo estatal desencadenado por el régimen franquista finalizada la guerra civil. El “Anuario Oficial de Estadística del Estado” da la cifra de 192.684 personas muertas o ejecutadas entre 1939 y 1944, sin contar los muertos por hambre, enfermedad o campos de concentración. Fueron ejecutadas por su activismo en las Juventudes Socialistas Unificadas y como represalia para vengar el atentado que costó la vida a un comisario de policía, a su hija y al chófer. Aunque cuatro de las trece rosas eran mayores de edad, todas fueron incluidas en el Departamento de Menores y condenadas por un Consejo de Guerra permanente, a la pena de muerte por “ser responsables de la adhesión a la rebelión”. Fueron recluidas en el centro penitenciario de las Ventas. Construido a iniciativa de Victoria Kent en la Segunda República para albergar a 400 internas, bajo el régimen franquista se hacinaron más de 3.000. Martina, como todas sus compañeras, sufrió todo tipo de abusos y maltratos: baños de agua fría, anillas eléctricas, pelados al rape, aceite de ricino, etc. A sus 22 años es testigo de todo tipo de sufrimiento: “mujeres muriéndose de inanición en la enfermería, consecutivas filas de jergones de paja tirados en el suelo. El tercer día en prisión conocería la galería de las ancianas. Con la mano a modo de mascarilla para no inhalar los fregones de excrementos, vómitos y orines de aquellas sexagenarias” (p. 200). En el Apéndice de la novela (pp. 241-247), María del Carmen Cuesta, una de las supervivientes, corrobora las terribles condiciones en que vivían las presas en las Ventas.

La línea argumental se centra en Paloma Masa Barroso, sobrina-nieta de Martina, la cual, a raíz de la lectura del artículo en *Historia* 16, decide reconstruir la historia de unos seres anónimos a



Memoria de la infamia

Ángeles López

La rosa número trece

Seix Barral. Barcelona, 2006

José Ortega López

los “que se había silenciado a golpe de Panzer, dudas, hambre, torturas, pánico y paredón... Si algo he aprendido es que eran tiempos de miedo» (p. 69). Su indagación también se extiende a Luis, hermano de Martina muerto en el frente de Barcelona en 1938. Paloma es depositaria de la herencia familiar al descubrir unas alpargatas con un dibujo de mariposa que Martina le ha dejado. En su novela, Ángeles López explora la doble dimensión de lo vivido-imaginado. Con la memoria, Paloma recupera y conserva elementos de las vivencias de Martina y con la fantasía rellena las lagunas del tiempo y el olvido. Paloma se ha hecho eco del deseo de Martina de “seguir viviendo a través de quienes me recuerdan” (p. 218), mediante la evocación no sólo de las experiencias de su tía, sino rescatando la memoria colectiva: “¿Cómo lograremos olvidar el obsequio de los sueños de miles de hombres empujando una esperanza por fusil?” (p. 73). ■

Alto voltaje narrativo

Lorenzo Lunar Cardedo
Usted es la culpable
Almuzara. Córdoba, 2006

Jesús Lens

Vengo siguiendo la trayectoria literaria del escritor cubano Lorenzo Lunar Cardedo desde que, hace ya unos cuantos años, debutara en España con la fresca, sorprendente y multipremiada *Que en vez de infierno encuentres gloria*, primera novela de la saga protagonizada por el Leo Martín, el policía de Santa Clara. Desde entonces, Lorenzo ha publicado otros muchos, artículos, novelas, cuentos y relatos. Y la segunda entrega de la saga de Leo Martín, la también muy apreciable *La vida es un tango*, que pasó bastante desapercibida en España. Este lógico crecimiento estilístico, vital y literario de Lunar ha desembocado en *Usted es la culpable*, posiblemente la mejor novela de Lorenzo hasta la fecha, quintaesencia de su estilo, atesoradora de todas sus virtudes de siempre y que incorpora nuevos y ricos hallazgos narrativos así como detalles muy de agradecer. Por una parte, Lorenzo sigue usando esa maravillosa técnica de contar la vida, obra, milagros y circunstancias de distintos personajes, en principio, ajenos a la trama de la historia, para hacer que ésta avance y, de paso, informarnos acerca de cómo es la Cuba de hoy, de ayer y de siempre, a través de unos apetitosos bocados de realidad, unas veces dulces como la miel y, otras, amargos como la hiel.

Tenemos, por supuesto, al Barrio como gran protagonista de la novela-saga de Leo Martín, un Barrio que es un monstruo, trasunto de toda esa Perla del Caribe que cada vez brilla con menos intensidad. Y tenemos a los personajes de siempre, Chago el Buey, Manolito el Buty, Tania y los demás habitantes del Parque Villar y alrededores, todos ellos cada vez más complejos, más contradictorios, más rodeados de claroscuros.

En esta ocasión, además, se nos cuela un personaje secundario que contribuye a que la realidad y la ficción acorten un poco más sus distancias. Porque el autor introduce en la trama de *Usted es la culpable* a un personaje estafalario, un escritor de novelas policíacas que se autodenomina «El rapero de la literatura» y que responde al nombre de... Lorenzo Lunar.

Y, lo mejor, en esta tercera novela de la saga de Leo Martín tenemos una trama perfectamente orquestada, y una investigación policial a la vieja usanza, más completa, más compleja, más diversificada. Para mí, lo mejor de la novela, sin embargo, es el pasaje que acontece en el Parque

Villar, ante la desaparición de los totíes y esa famosa Operación Lechuza, tan representativa de una realidad que, por increíble que parezca, es la que es.

Con *Usted es la culpable*, Lorenzo no sólo ha puesto una nueva tesela en su mosaico cubano, un fresco pleno de colorido y musicalidad; sino que ha escrito su mejor novela hasta la fecha, una obra de madurez que nos hace pronosticar una literatura de un voltaje aún más alto y eléctrico para el futuro inmediato. ■

De novela río podría calificarse *Los libros arden mal*, la última obra publicada por el escritor y periodista gallego Manuel Rivas (La Coruña, 1957). Y no sólo porque se extiende a lo largo de más de 600 páginas; o porque las

palabras se desborden en cada párrafo, queriendo ir mucho más allá de ellas mismas; ni tampoco porque, como ocurría en *Rayuela*, paradigma de obra total, cada capítulo pareciera tener una identidad independiente y se pudiera leer el libro de modo aleatorio. *Los libros arden mal* es una novela río no sólo porque formalmente tenga esa apariencia. Lo es, sobre todo, porque un río atraviesa toda la historia, empapándola de simbolismo. Ya en el primer capítulo asistimos a una escena donde una lavandera contempla en la superficie del agua una serie de rostros que llegan, se le revelan trémulos un instante, para luego desaparecer arrastrados por las aguas del río. Unos son protagonistas del libro, otros producto de la imaginación de la lavandera, cuya mirada prefigura la relación que va a establecerse en este libro entre imaginación y realidad. Ese río es el Mandeo, que en julio de 1936, aparece rebosante de vida, y poco después, se convierte en una ciénaga de muerte.

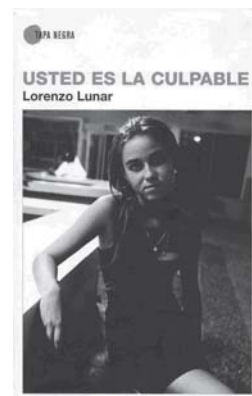
Pero, para definir esta *novelísima*, como ha sido definida por un crítico, se pueden utilizar otras figuras. Por ejemplo, la de la esfera armilar, ese artilugio medieval donde cada astro, en este caso cada personaje, describe su órbita de modo independiente y, al mismo tiempo en relación con los demás, para conformar una totalidad espacial perfectamente ordenada. En ese sentido, Rivas traslada a la literatura las leyes de la causalidad para que éstas determinen la vida y la muerte de los personajes, sistematizando así el proceso creativo, dotándolo de sentido.

Pero podemos detectar aún una tercera figura para explicar el sentido de esta novela. Y ésta es la de los círculos concéntricos como los que se ven en los petroglifos de las cuevas y abrigos prehistóricos. Partiendo de la idea de que existen no una sino muchas realidades paralelas en esta compleja historia, cada una de esas realidades sería representada por un círculo. El círculo central, el más pequeño, sólo expresaría la realidad convencional, la apariencia de las cosas y los hechos. A este nivel básico se superpondrían otros círculos, representativos de interpretaciones de la realidad mucho más complejas: la memoria oculta (de la que tanto se habla ahora); el mundo de los sueños; la religión con sus abstracciones... Todos esos círculos conformarían la realidad total de esta novela, compleja y audaz como pocas, dotada de múltiples resonancias, cuyo autor no se conforma con mostrar los hechos de forma lineal, sino que lo hace de improvisado y entrecortadamente y aun así, pese a esa falta de concesiones, el libro no da tregua al lector.

Novelísima concéntrica

Manuel Rivas
Los libros arden mal
Alfaguara. Madrid, 2006

Jesús Cano Henares



.../...



Y, para quienes no lo sepan, Manuel Rivas es, además de gran novelista, destacado poeta. Para conocer sus versos, recomendamos la antología *El pueblo de la noche y Mobicania revisitada*, una selección hecha por él mismo de sus poemas más destacados, originalmente escritos en gallego. ■

Nuestra memoria de la guerra

Helen Nicholson
Muerte en la madrugada
Atrio. Granada, 2007

J. A. Fortes

A caba de publicarse un libro que yo considero necesario. Se trata del relato que Helen Nicholson escribió e hizo público en Londres en 1937 a partir de los recuerdos de su estancia en España entre abril y agosto de 1936, y que ahora Cristina Viñes acertadamente rescata de su largo olvido. Con un título sintomático, *Death in the Morning* —*Muerte al alba* o *Muerte al amanecer*, traducido *Muerte en la madrugada*—, que señala los crímenes del fascismo en Granada, julio-agosto de 1936 (para que nadie se confunda), su escritura y lectura pública se nos vuelven muy necesarias como digo. Por dos razones fundamentales. En primer lugar, porque nos habla de nuestra historia y en nuestros propios términos, pero desde fuera, como si nos encontráramos en la extraña ajenidad de un espejo que nos refleja en una mezcolanza terrible, de un lado con rasgos o datos objetivos y empíricos, de otro con infundios y demás suposiciones sobre los mismos hechos o situaciones que, sin embargo todos ellos revueltos, también constituyeron o hicieron la historia, nuestra historia, nuestra guerra del 36. En segundo lugar, porque nos obliga no sólo a contemplarnos tal como nos pintamos y nos pintan con nuestras propias tintas o armas o colores, sino también nos obliga a la reflexión crítica más allá de la autocritica o catarsis colectiva, más allá de la discusión o debate, sino que directamente nos lleva al conocimiento.

Quiero decir, obviamente, que en el relato no hay investigación. Le valen tanto los hechos como la propaganda que así se convierte en otro hecho. Tan real o material, tan histórico, se nos aparece por escrito los fusilamientos de la represión contrarrevolucionaria dirigida y hegemonizada por el fascismo, como las intoxicaciones y falsedades que los contrarrevolucionarios desde febrero del 36 propalaron para extender y socializar el estado de necesidad que avalase y sostuviese sus crímenes. Por poner un ejemplo no rebuscado, que está en las primeras páginas después del descriptivismo tópico —no sólo para viajeros extranjeros— de “los encantos” de aquella primavera (abril) *Granada la bella*: “las huelgas” no se dicen sino que se hacen, y de “junio era el mes perfecto” no se pasan “las amenazas de huelga” a que “la mayoría de las cuales no llegaron a materializarse hasta julio”. Que valgan lo mismo “amenazas” o “materialización” de huelgas, remite al pensamiento colectivo (histórico) que todavía hoy cómplicemente repite que “a partir del asesinato de Calvo Sotelo el infierno [de la guerra civil] iba a abrir sus puertas de par en par”, borrando de la historia el asesinato fascista del teniente Castillo.

Por eso me parece valioso que conozcamos el pensamiento de una burguesa aristócrata aunque extranjera, cuyo yerno —catedrático de Inglés en nuestra Universidad; con “antiguos alumnos fascistas”; compañero de profesores fusilados, como el rector Salvador Vila; que imparte docencia tan cerca de la cátedra donde García Valdecasas dictaba más que lecciones; también militante o miembro activo de la *Defensa Armada de Granada*; etc.—

impunemente medita que “la ley ha perdido su dignidad y belleza” bajo el desgobierno frentepopulista, mientras añora y establece por tanto la “dignidad y belleza” de esa misma ley de clase aplicada en Casas Viejas o en los consejos sumarísimos (de guerra) en Asturias desde octubre del 34, o en la vigencia de la ley de fugas o en la permanente violencia y terror de Estado durante la República, o ahora, en la apoteosis de la acción directa contrarrevolucionaria del 36 y sus crímenes y asesinatos al amanecer, *in the Morning*, en Granada, en Sevilla, o en cualquier esquina de aquella España *Una, Grande y Libre* que el fascismo así nos imponía.

Así, hacen falta libros como este. Para valorar más el conocimiento concreto que nos proporcionan los testimonios desde dentro de la propia burguesía implicada en la contrarrevolución; por ejemplo, los documentos que Manuel Titos nos da en *Verano del 36 en Granada* (Atrio, 2005). Y aun más todavía, los documentos y los hechos que las precisas investigaciones de Mercedes del Amo ponen al descubierto, irrefutables, incuestionables, en el proceso sumarísimo de persecución y asesinato de *Salvador Vila, el rector fusilado en Viznar* (Universidad, 2005).

Que hacen falta más libros como este. Que se reediten todos. Que se agoten, y en una segunda edición se les ponen entonces las notas críticas e históricas pertinentes y exigidas al texto. ■

En *Mala gente que camina* se narra una de las más siniestras y ocultas historias de la guerra e inmediata posguerra civil española: el secuestro de niños de madres republicanas encarceladas para ser entregados a familias franquistas.

Benjamín Prado basa su relato en una realidad empírica fundada en autores de libros de memorias (Juana Doña, Tomasa Cuevas) e historiadores (Ricard Vynies). Juan Urbano, el personaje narrador, está inmerso en un doble proyecto: redactar un ensayo sobre las escritoras españolas de posguerra y descifrar las claves de la novela *Óxido* cuya autora quiso dejar un testimonio escrito sobre el drama de la desaparición de los niños de la guerra. La protagonista de ésta, Gloria, personifica la conmovedora vida de Julia, la joven comunista encarcelada en Las Ventas a quien se le arrebató el hijo nada más nacer.

El secuestro constituye un pretexto para que el escritor haga una severa crítica del franquismo, especialmente de la Sección Femenina (Falange): Auxilio Social, Madres Lactantes, etc. Esta organización estaba dedicada a la “reeducación” de 25.000 o 30.000 niños. La ironía —que adopta la forma de moraleja— se realiza mediante llamadas a la complicidad ideológica del lector. En el contexto de las horribles cárceles franquistas, se destaca la figura del psiquiatra Vallejo-Nájera en cuyos textos se vierten ideas como la de la inferioridad mental de los partidarios de la igualdad social y política. Fue responsable del Gabinete de Inspección Psicológica del Ejército y presumía de que gracias a su programa de reeducación “miles y miles de niños habían sido arrancados de su miseria material y moral”. La crítica también se dirige contra la impostura de algunos intelectuales de posguerra que

Contra la desmemoria histórica

Benjamín Prado
Mala gente que camina
Alfaguara. Madrid, 2006

José Ortega López



colaboraron con el régimen (p. 117) y que posterior y supuestamente evolucionaron hacia otras posturas ideológicas, como el psiquiatra J.J. López Ibor, vinculado a sectores nacional-católicos o el escritor Dionisio Ridruejo “que se hizo demócrata sin dejar de ser falangista” (p. 307).

En *Mala gente que camina* se contraponen el ideario de la Sección Femenina, basado en la “abnegación y el silencio”, con la lucha de la República por los derechos de la mujer. Y a la condena radical del franquismo, mantenida por Juan Urbano, se oponen los argumentos de su madre que trata de justificar el Alzamiento como un mal necesario. Esta novela constituye una crítica desgarrada de la sociedad perversa del franquismo. Ideológicamente, Benjamín Prado forma parte de una corriente de novelistas (Javier Cercas, Isaac Rosa, Martínez de Pisón) e historiadores (Santos Juliá, Julián Casanova) cuya obra constituye una réplica a la corriente neofranquista (Pío Moa, César Vidal) que trata de legitimar la guerra civil y su prolongación política. La denuncia del terrorismo franquista está plenamente verificado y justificado, pero *Mala gente que camina* se resiente de cierto esquematismo, un tono escorado que sostiene toda la novela sobre un eje ideológico. ■

Equilibristas del tiempo

José Carlos Somoza
Zigzag
Plaza y Janés, Barcelona, 2006

Marina Moreno Lorenzo

José Carlos Somoza, español nacido en La Habana en 1959, doctor en Psiquiatría aunque dedicado totalmente a la literatura desde el año 94, parece haber llegado a un punto crucial en su trayectoria como escritor, jalonada

hasta el presente de éxitos y premios continuados. Hasta ahora había caminado airoosamente sobre la delgada línea que separa el best-seller subliterario de la obra de entretenimiento de calidad, manteniéndose más cerca de ésta que de aquél, pero con *Zigzag* el delicado equilibrio amenaza con derivar hacia el lado menos valioso aunque posiblemente más interesante desde el punto de vista comercial.

El explosivo y agradecidísimo cóctel de misterio, terror, erotismo y divulgación cultural al estilo del *Reader's Digest*, perfectamente digno si se ofrece envuelto en la calidad literaria a la que su autor nos tiene acostumbrados en títulos como *La caverna de las ideas*, empieza a flaquear si se hacen demasiadas concesiones a lo que se piensa, no siempre con razón, que ha de ser más atractivo para el público.

La interesante incursión en el maravilloso campo de la física teórica, indudablemente mucho más fascinante que cualquier devaneo con la magia más o menos barata, se muestra como lo más valiente y original de este libro, en el que contrastan momentos de acierto, como el afilado análisis de las relaciones familiares o la descripción del contradictorio mundo de Nueva Nelson, con párrafos tan de consumo como los dedicados al erotismo, aspecto en el que Somoza siempre se ha mostrado imaginativo, como lo prueba el premio Sonrisa Vertical alcanzado por su novela *Silencio de Blanca*. Sin embargo aquí, aparece a mi entender demasiado previsible en su abuso de la ropa interior negra, los maquillajes exagerados y las ropas ajustadas, por poner un ejemplo.

Esta nueva versión del dr. Jekyll tiene la originalidad de proyectar hacia un futuro próximo la mayor parte de la narración, lo que resulta muy poco corriente en la no-

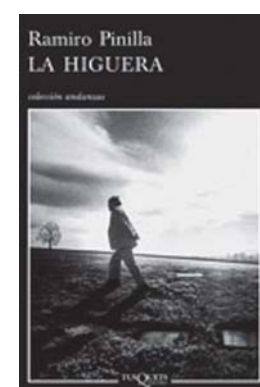
vela española. Se mezcla así la ciencia-ficción con los otros subgéneros —dicho sea sin la menor intención peyorativa— de los que también bebe la obra. Pequeños detalles como la pantalla plegable o el reloj-ordenador ambientan con sobriedad la próxima década del siglo XXI. Sobriedad que se echa de menos a la hora de las escenas eróticas y violentas, con descripciones algo efectistas y bastante sabidas, aunque el oficio de Somoza lo salva siempre de caer en la vulgaridad, en párrafos como el que sigue. «Fue consciente de la horrenda verdad: el cuerpo de Nadja se desmenuzaba como si estuviese hecho de azúcar en polvo y ella, al tocarlo, hubiese provocado un alud. Las mejillas, ojos, cabello, pechos..., todo se desprendía con un ruido como de viento barriendo nieve». La trama nos va llevando desde nuestros días al 2015, saltando de unos a otros períodos en una danza cronológica que armoniza muy bien con el eje temático central: la teoría de las cuerdas temporales, extremadamente seductora para los que sueñan con viajar en el tiempo. Por otra parte, el autor maneja con la misma desenvoltura los ambientes universitarios que los terroríficos laberintos de la psique, tan familiares para él. Y para que no falten los viajes, volamos de Madrid a Zurich, Milán o una misteriosa isla en el Océano Índico.

Pero el afán de entretener no impide a Somoza abordar temas tan profundos y actuales como la falta de privacidad, lo militar frente a lo civil, el eterno dilema entre la ciencia y la ética, el lado oscuro que todos los seres humanos tenemos. Todo esto conforma un sólido entramado que termina conduciendo a una conclusión bastante pesimista. Ni amor, ni familia, ni ética, ni fe, ni ejército, ni leyes alcanzan a protegernos del horror. El frío palacio de acero y metacrilato de la ciencia resulta un refugio tan falso como los inhóspitos barracones militarizados. Las aparentes respuestas sólo conducen a más preguntas. El final abierto remata muy bien una novela que consigue intrigarnos y distraernos, entreabriendo para sorpresa del lector la misteriosa puerta de la física moderna, cuyo umbral no traspasaremos la mayoría de nosotros, circunstancia que permite apreciar más este ameno aperitivo. ■

Tras la publicación de la trilogía *Verdes valles, colinas rojas*, que le supuso a Ramiro Pinilla (Bilbao, 1923) la obtención en el año 2005 del Premio Euskadi al mejor libro en castellano y en 2006 el Premio Nacional

de Narrativa, acaba de ver la luz hace unos meses *La higuera*, una nueva pieza narrativa a colocar en el magnífico puzzle literario que lleva construyendo paciente y silenciosamente el escritor vasco desde hace más de sesenta años. Porque, si bien fue en 1960 con *Las ciegas hormigas* (Premio Nadal) cuando se empezó a hablar de él como narrador, sus inicios literarios se remontan a su juventud. Desde los dieciocho a los veintiséis años escribió una docena de novelas policíacas de las que solamente una llegó a publicarse: *El misterio de la pensión Florrie*. Y a partir de aquí los títulos se han ido sucediendo con cierta intermitencia, sobre todo durante las décadas de los ochenta y noventa. Entre sus obras más importantes se encuentran títulos como *En el tiempo de los tallos verdes* (1969), *Seno* (1972), *El salto* (1975), *¡Recuerda, oh, recuerda!* (1975), *Antonio B...* “El Rojo” (1977), *La gran guerra de Doña Toda* (1978), *Quince años* (1990), *Huesos* (1997), etc.

.../...



De víctimas y verdugos

Ramiro Pinilla
La higuera
Tusquets, Barcelona, 2006

Iñaki Beti



.../...

Han sido sesenta años de escritura solitaria, al margen de tendencias y modas pasajeras, durante los cuales ha logrado recrear, configurar y comunicar, a través de sus personajes, temas, motivos y espacios, una visión muy personal (de acusado carácter épico-mítico) de la trayectoria vital del pueblo vasco desde los orígenes hasta la actualidad, sin apartarse nunca de la realidad pero con una gran carga simbólica, imaginativa y emocional.

La higuera es una novela que nos habla de memoria y olvido, de sentimientos y emociones encontradas, de guerra y posguerra, de víctimas y verdugos. La historia comienza cuando una noche de verano de 1937 un grupo de pistoleros falangistas se presenta en un caserío de Getxo para capturar a Simón García, maestro republicano, y a su adolescente hijo de solo dieciséis años. Ambos son acusados de “rojos” y fusilados con absoluta impunidad con el argumento de contribuir así a limpiar España de nacionalistas, separatistas, ateos, socialistas y comunistas. Los arrebatan del caserío en presencia del resto de la familia y a la vista del otro hijo de Simón, Gabino, que con su intensa mirada de un niño de diez años, que no entiende nada de lo que allí ocurre, va a ser el verdadero desencadenante de los sucesos que en la novela se desarrollan. Esa mirada fija, fría, atónita, inquisitiva y acusadora está dirigida, especialmente, a uno de los asesinos: el valisoletano Rogelio Cerón. El pequeño García, al día siguiente y con sus propias manos, sin ayuda de nadie, da sepultura a los cadáveres de su padre y hermano y planta, como recordatorio, un hijuelo de higuera que comienza a regar y cuidar con auténtica devoción. Una noche se acerca Rogelio al lugar y, topándose nuevamente con la mirada imperturbable de Gabino, mirada que interpreta o imagina como amenaza y afán de venganza, decide quedarse en ese montículo de la vega de Madura y custodiar la higuera para que nadie la mancille. El falangista se convierte así en guardián de una memoria simbolizada en el árbol que, con sus raíces conectadas a los muertos, se erige en testimonio de los sucesos que algunos pronto querrán olvidar.

Entre víctima y verdugo se establece una relación muy particular, una relación sin palabras pero de una gran fuerza emotiva y comunicativa. Si en un principio Rogelio se esclaviza a la higuera por miedo a que el chico, cumplidos los dieciséis años, tome venganza y lo asesine como él hizo con sus familiares, más tarde será el sentimiento de culpa y la necesidad de expurgación lo que le retendrán paralizado en el lugar durante treinta años. Al final, cuando la construcción en 1966 de un Instituto de enseñanza media en esos terrenos “sagrados” amenaza con arrancar la higuera, el falangista se da cuenta de que ya no puede vivir de otra forma ni en otro espacio, que es ahí, en ese pequeño terreno, donde ha encontrado la armonía última, (“que dura quince, dieciocho años, no sé”, p. 226) y el sentido de su vida: *El chico y yo intercambiábamos nuestros más recónditos pensamientos. ¿Quién o qué hizo tal milagro? Las palabras, la ausencia de ellas. Tendré que aceptar que las palabras ensucian. Alguien trataría de idealizar lo nuestro equiparándolo a la pureza y simplicidad con que se comunican todas las demás especies animales..., ¡pero es que entre el chico y yo no hubo gestos, gruñidos ni cosa parecida! ¿Cómo atreverse a poner fin a algo tan especial?* (p. 226)

El relato se estructura en tres partes narradas en primera persona. La primera y la tercera son contadas por Mercedes Azkorra y la segunda, la más extensa y completa, por el propio Rogelio Cerón. Esta técnica de alternancia de voces, ya utilizada por Ramiro Pinilla en varias de sus novelas, como por ejemplo en *Verdes valles, colinas rojas*, permite al lector confrontar las distintas perspectivas desde las que poder interpretar unos mismos hechos y, al mismo tiempo, ser también más consciente de cómo en realidad la historia, el pasado, siempre es algo que se recrea, que se construye. El relato de Mercedes Azkorra es el propio de un personaje testigo que narra la historia

desde fuera y viene a representar la versión popular, “oficial”, de los hechos; por eso es incompleta y con lagunas. La versión de Rogelio, por el contrario, es la realmente acaecida. Los dos planos nos muestran perspectivas diferentes haciendo, por ejemplo, que Rogelio sea visto como “un santo iluminado”, “un perturbado mental” o “un descarriado idiota”.

Aunque estamos ante la narración de unos episodios realmente trágicos, incluso de extrema crueldad, la ironía, la hipérbole y ciertas dosis de humor en el planteamiento de los diálogos, la presentación de determinadas escenas y la caracterización de los personajes suavizan el impacto emocional que recibe el lector, sin por ello verse afectada la verosimilitud del relato y su intensa fuerza realista. Personajes como el alcalde Benito Muro, que no tiene ningún problema en “cambiar de chaqueta” de la noche a la mañana convirtiéndose en el más férreo defensor de la misión franquista, o el delator Ermo, que aprovecha cualquier ocasión de barbarie para sacar beneficio económico, o la bondadosa Cipriana, o el prepotente Pedro Alberto Echebarri, etc., son tipos que nos hacen revivir escenas y conductas de hipocresía, cinismo, avaricia y egoísmo, y que recrean con gran realismo el ambiente de una posguerra oscura, deprimente, en la que tanto vencedores como vencidos experimentaron las consecuencias siempre nefastas que el odio y la guerra conllevan.

Un mensaje básico, en fin, se deduce de *La higuera*: la imposibilidad de romper con el pasado y, precisamente por ello, la necesidad irrenunciable de restituirlo en nuestro presente, más que para hacer venganza para hacer justicia. Estas cosas ocurrieron. No hay que olvidarlo. Porque como señala Germán Espinosa en su ensayo *La historia (y nuestra historia) y la literatura*, “el tiempo pasado contiene nuestras semillas, nuestras raíces, el esplendor de nuestros troncos, lo más vital que poseemos para vivirnos en el presente. En él está lo que realmente somos, brotando de lo que fuimos. En él está nuestra cara, en él nació la materia de los ojos con que miramos en el espejo nuestra cara”. Hay recuerdos, en efecto, que pueden resultar dolorosos, no cabe duda. Pero hoy en día, que tanto se habla de “búsqueda de identidad”, personal y colectiva, de “recuperación de la memoria histórica”, etc., es necesario no olvidar, no olvidar tampoco las zonas oscuras de nuestro reciente pasado. Las señales ahí están para quien quiera verlas. Y asumirlas... ■

En su *Teoría e historia de la producción ideológica* (1990), Juan Carlos Rodríguez nos lanzó a la cara el guante de una verdad incontestable: “La literatura no ha existido siempre. Los discursos a los que hoy aplicamos el nombre de «literarios» constituyen una realidad histórica que sólo ha podido surgir a partir de una serie de condiciones —así mismo históricas— muy estrictas: las condiciones derivadas del nivel ideológico característico de las formaciones sociales «modernas» o «burguesas» en sentido general”.

Manuel Valle, que proclama desde las primeras páginas de *El signo de los cuatro* su deuda con Rodríguez, introduce esa “radical historicidad” en el análisis de la novela criminal (o negra, de misterio, etc.) con resultados sobresalientes... Y es que, aunque quioscos y librerías estén atestados de las hazañas de investigadores improbables que aplican el método deductivo (moderno) a delitos cometi-

Detectives y misterios sin misterio

Manuel Valle
El signo de los cuatro
Comares. Granada, 2006

José Abad

dos entre las pirámides del Egipto de los faraones, en la Roma cuando imperio o en los pasadizos de un sinfín de monasterios de cartón piedra, a pesar de esto, digo, este género narrativo y sus componentes responden a unas razones circunscritas al «aquí y ahora» que determinaron su razón de ser, su modo de ser, su ser. *El signo de los cuatro* está dedicado a los principales exponentes de la novela-enigma de estirpe inglesa: Arthur Conan Doyle y Agatha Christie, y a los dos maestros de la novela negra norteamericana: Dashiell Hammett y Raymond Chandler. Los avatares editoriales han convertido este monumental empeño en una tetralogía no menos invitante de la que convendría una panorámica siquiera general.

El hecho de historizar términos tan extendidos como desatendidos tal es “misterio” —una palabra que se aplicará a coordenadas diferentes según quien la emplee, cuándo o dónde se emplee— abre un camino al examen literario tan estimulante como enrevesado. En el primer volumen, el dedicado a Conan Doyle y titulado *La ciencia como ficción sentimental*, Valle la emprende con un primer deslinde entre Sherlock Holmes, el paladín de la deducción y la síntesis lógica, y su pariente más cercano, el Auguste Dupin ideado por Edgar Allan Poe, que no tiene desperdicio. El medio siglo que los separa, quién lo pondría en duda, basta y sobra para que las diferencias ganen la mano a las semejanzas (y sin embargo, la paternidad sigue siendo legítima). Dupin participa del universo referencial romántico de una Norteamérica joven, mientras Holmes está instalado en el corazón del imperio británico y en las corrientes del empirismo en boga: “Conan Doyle [...] hace desaparecer toda la escenografía, toda la atmósfera romántica y la sustituye por el cientifismo y la profesionalización”, escribe Valle. Dupin es un diletante de la investigación; Holmes un profesional, y eso marca distancias. Pero hay más. Holmes es asimismo un “caballero detective” y como tal tendrá que arrostrar con las contradicciones o las tensiones o los pactos internos del régimen victoriano y, en sus pesquisas, erigirse en juez o verdugo para dejar la honorabilidad de sus clientes —siempre de las clases acaudaladas— al margen del aparato del Estado e intactos. Dupin no habría llegado a tanto, es cierto. Que Holmes era depositario del orden lo demuestra el luto que guardaron sus fans cuando Conan Doyle decidió quitarlo de en medio en el relato «El problema final». Los lectores de Philip Marlowe jamás adoptarían una actitud semejante; habrían dicho: “Al final te pillaron, compadre” o algo por el estilo.

Conan Doyle, muy consciente del artificio narrativo que estaba contribuyendo a activar, estableció algunas exigencias de la narrativa criminal —como es la autonomía (al menos aparente) del investigador— que ha sido seguida a pies juntillas por todos cuantos luego vendrían. Holmes es un profesional y un caballero, decíamos, de ahí que no esté sujeto a imperativos económicos; más allá del cobro de alguna recompensa no depende de la soldada como el bueno de Marlowe —pues sí, de nuevo él—, obligado a apretarse el cinturón un capítulo sí, otro también... Tampoco dependen de sus honorarios ni Hercule Poirot ni Miss Marple, los dos fisgones estrella de Agatha Christie, que subió a escena, precisamente, en el momento en que Conan Doyle estaba dando su último saludo desde el escenario. A ella le corresponde el volumen *Historias sin historia de la naturaleza humana*. La escritora inglesa diseñó sus criaturas de manera que no se parecieran (o pareciera que no se parecen) a su colega Holmes: Poirot era bajito, un punto ridículo y extranjero, mientras Miss Marple, si bien inglesa de pura cepa, era una anciana solterona de aspecto venerable, incapaz de matar una mosca. Ambos, cada uno a su manera, apuestan en sus investigaciones por algo tan vago como la intuición; esto es, el bagaje de sospechas acumulado a propósito de la “naturaleza humana”. Nada que ver con el cientifismo del que hiciera gala el detective de Baker Street. Una vez

más, el tiempo que va de los años gloriosos de Holmes al período de entreguerras en que haría su aparición el dúo christiano no ha pasado en balde. En las tramas de Christie ya está instalado el radical pragmatismo del siglo XX. Ahora nos movemos dentro de un pequeño mundo en conflicto, la familia, en el que predomina el egoísmo, la codicia y la crueldad: Valle se remonta a Hobbes para señalar las corrientes de pensamiento a las que pertenece Agatha Christie; yo me atrevería a traer a colación el nombre de Maquiavelo —Valle lo invocará a propósito de Hammett—; no se olvide que para el florentino cualquier hombre es capaz de lo peor, aunque sólo unos pocos estén capacitados para instrumentalizar convenientemente esta facultad. Así pues, la “moral” no lo es, sino una resbalosa idea de superioridad por la cual el bueno de la función lo será porque logra controlar sus más bajos instintos y usarlos en su propio beneficio.

Auguste Dupin también está detrás del belga Poirot, por su pertenencia a la marca francófona y por la supremacía de la inteligencia sobre el aspecto físico. Realmente, ¿sabemos cómo era Dupin? Miss Marple sería el contrapunto femenino en el otro fiel de la balanza; una viejecita inofensiva, pero con un cerebro como una aguja clavada en el ovillo del problema. Sin aspavientos y sin feminismos que valgan, Agatha Christie —que en realidad era una bienintencionada retrógrada— cimentó la igualdad sexual en el ámbito de la novela criminal. Hay magníficas páginas sobre esta cuestión en el segundo volumen. Entre los buenos, tan perspicaz como Poirot es la abuelita Marple. Entre los malos, tan capaces del asesinato son unas manos llenas de vello y nudosas como unas manos pequeñas y pálidas que quizás tendrían dificultad para romper la cinta que sujeta el regalo, pero no para empujar a una persona por la escalera o romperle un jarrón veneciano en la cabeza. En las novelas de Dashiell Hammett no hay jarrones venecianos, como sabemos. A él está dedicado el siguiente volumen: *El tweed y la seda*.

Para Valle, la diferencia entre la escuela anglosajona y la escuela norteamericana radica en el lugar que sus respectivos agentes ocupan en la cadena: en el circuito de la acumulación y la distribución de riqueza (en Conan Doyle, en Christie), en el baqueteado espacio de la producción y la explotación (en Hammett, en Chandler). Esto conlleva cambios decisivos en la función de los investigadores: Holmes, Poirot y Marple son cancerberos del sistema, generados por el propio sistema para crear la ilusión de que el crimen siempre paga y de que el destino del criminal es terminar entre rejas. Los personajes de Hammett y Chandler, en cambio, son peones en la partida (ni reyes ni alfiles ni torres), seres descreídos del orden vigente y muy avisados de las infinitas trampas de la moral (que la tiene) del dólar. A Valle no le interesa la denuncia —pues no la cree posible—, sino la descripción implacable que de la lógica capitalista hacen estos relatos, relacionando la figura del detective con la del “trabajador intelectual” (o sea, colocándolo en el número de los explotados) e indagando en cómo convierte su talento investigador en ganancia para su empresa o para el cliente (que siempre podrá pagar sus servicios). ¿Fue el descubrimiento de esta verdad lo que llevó a Dashiell Hammett a abandonar la literatura? Al final de sus días, él explicó esa deserción con su característica ironía, hundiendo el asunto en las engañosas aguas de las cuestiones literarias: “Dejé de escribir porque me di cuenta de que me estaba repitiendo. Cuando descubres que tienes estilo, es el principio del fin”, declaró. Una cortina de humo, por supuesto, y una finta digna de un escritor de su talla.

En el interior de la producción en cadena, la idea del “yo” es casi un chiste, de ahí el anonimato del Agente de la Continental (¿quién dice que sea el mismo de un relato a otro?) y de ahí asimismo la rebelión de dimensiones épicas de Philip Marlowe, un individuo consciente de que “yo no soy yo”, pero “yo soy lo único que yo tengo”. Aquí voy a reivindicar la ampliamente glossada humani-





.../...

dad de Marlowe, pero es que no hay vuelta de hoja: sería como escribir de Don Quijote ignorando su locura. El detective de Chandler tiene algo de quijotesco y su defensa de una ética mínima en medio de la debacle es quizás insensata, pero heroica y admirable, humana, muy humana. Estoy convencido de que Chandler habría suscrito para su personaje aquello de que —la cita es de May Sarton— hay que pensar como héroes para al final comportarnos como seres humanos simplemente decentes. Los milagros no existen, por descontado, pero ¡ay de nosotros si dejamos de creer en ellos! Si dejamos de creer en los portentos, en las transformaciones, en los cambios, en las alternativas y demás metralla, entonces, si dejamos de creer habremos abandonado el campo al adversario. Raymond Chandler, a quien le corresponde la cuarta y última entrega: *Alma, corazón y vida*, entendió que la vida en sociedad debía erigirse sobre alguna base desinteresada —o sin interés a corto plazo, como se encarga de señalar Valle— y en la saga Marlowe reivindicó una idea de lealtad no por trasnochada, menos urgente. Manuel Valle dedica una buena porción del volumen a un atento análisis de *El largo adiós* (1953) y no es para menos: es la *summa poetica* de Chandler, además de una novela magistral con algunas de las páginas más vibrantes que se hayan escrito en todo el siglo XX.

Imposible desenredar toda la madeja en el restringido espacio de una reseña. Basten estos hilos sueltos, de momento. Tan sólo añadir que Manuel Valle ha conseguido el prodigio de responder con rigor y brillantez el sinfín de interrogantes que ha planteado al género y a sus convidados de piedra. *El signo de los cuatro* es, pues, un magnífico catálogo de preguntas con respuesta y misterios sin misterio. Un completo acierto que saludamos con entusiasmo y al que deseamos la recepción y repercusión que se merece. ■



Una síntesis de la renovación literaria finisecular

Ana Suárez Miramón
El Modernismo: compromiso y estética en el fin de siglo

Ediciones del laberinto. Madrid, 2006

Amelina Correa Ramón

res, a obras, a tendencias. Resultan ya clásicas las definiciones de Federico de Onís, o de Juan Ramón Jiménez, así como la consideración por parte de Ricardo Gullón del modernismo como un entramado que apunta a muy diversas *direcciones*. No carecemos de bibliografía sobre el simbolismo, el orientalismo, el decadentismo o el erotismo finisecular. Tras décadas de pormenorizadas monografías sobre los autores principales, se ha empezado a prestar atención en los últimos años a algunas estrellas menos brillantes, pero que también forman parte de las constelaciones modernistas. Por otro lado, tras el progresivo abandono de debates estériles acerca de la maniquea oposición modernismo/generación del 98, desde hace algún tiempo la tarea que intenta emprender la crítica es, en buena medida, la de insertar la literatura de nuestro *fin de siglo* en sus más genuinas coordenadas europeas —o, en un sentido más extenso, occidentales—, y estudiar no sólo sus componentes “castizos”, sino los auténticamente modernos, que quedaron ocultos en fun-

ción del mencionado proceso artificial de enfrentamiento.

Pero quizás, en toda esta amplia *biblioteca* del saber modernista, se echaba en falta un estudio que funcionara precisamente como adecuado *compendio* de los avances de la bibliografía especializada de los últimos años, introduciendo orden en lo que pudiera parecer, desde la aproximación del profano en la materia, un profuso caos. Ese utilísimo instrumento, que sitúa a la literatura modernista en su contexto histórico, filosófico y artístico, incluyendo unos extremadamente prácticos cuadros cronológicos, lo constituye precisamente el volumen aquí reseñado. Una eficaz síntesis que no debería faltar en ninguna bibliografía universitaria de carácter especializado. Una eficiente herramienta con la que sin duda debería contar a partir de ahora el profesor que imparta asignaturas sobre el período finisecular.

A lo largo de doce extensos y depurados capítulos, Ana Suárez Miramón desarrolla un admirable trabajo de recapitulación y de puesta al día bibliográfica, incorporando al marco conceptual aspectos a los que no siempre se presta conjuntamente la debida importancia, como son el interés por el folklore, la influencia de la Institución Libre de Enseñanza, la penetración en España del pensamiento europeo, el binomio no siempre opuesto —frente a lo que se suele pensar— de esteticismo/compromiso, la interrelación artística, y, sobre todo y de manera muy especial, la imprescindible consideración de la prensa en la génesis y desarrollo del modernismo, asociado como estuvo a revistas y publicaciones periódicas. Conviene destacar sobre todo este último aspecto, tratado de manera muy completa y pormenorizada por la profesora Suárez Miramón.

Así pues, *El Modernismo: compromiso y estética en el fin de siglo* constituye, en efecto, el “balance equilibrado de lo que fue en realidad el Modernismo o primer proyecto de la modernidad en España: un proceso de renovación ética y estética que realizó activamente un grupo de jóvenes a partir de un movimiento renovador más amplio que se estaba desarrollando en Europa y América” (p. 8). ■

Bajo el título *Literatura y traducción* ha recogido Wenceslao Carlos Lozano un conjunto de trabajos publicados o leídos entre 1987 y 2006 en distintos medios y foros. Dos cosas nos llaman la atención: el libro se lee con gusto (lo que no es poco,

cuando estamos acostumbrados al hermetismo vacío —y por tanto innecesario— de muchos críticos), y no se trata de un ramillete de artículos sino de un libro unitario, con una evidente coherencia interna, no reñida con alguna que otra digresión. Tendremos ocasión de comprobarlo.

Los artículos aparecen recogidos en dos bloques interconectados. Tras unas reflexiones teóricas sobre la autobiografía, el primero de ellos —Literatura— se acerca mediante distintos procedimientos analíticos a obras de Charles Sorel, Jacques Audiberti, André Malraux, Albert Camus, Grégoire Bouillier, Yasmina Khadra y Gregorio Morales. Como vemos, un aparente laberinto que deja de serlo cuando comprobamos que no se trata sino de una declaración de afinidades electivas.

Traductor recreador

Wenceslao Carlos Lozano
Literatura y traducción

Editorial Universidad de Granada. Granada, 2006

José Pallarés Moreno

La reflexión sobre lo autobiográfico remite inevitablemente al dilema entre objetividad y ficción, entre “la poesía pura y el *curriculum vitae*”, pues “la autobiografía se va desnaturalizando a medida que se acerca a ambos extremos” (p. 34). Es claro que, como de manera categórica repiten Caballero Bonald y Castilla del Pino, el que recuerda mente, o sea que todo intento autobiográfico no es sino un ajuste de cuentas con el propio pasado, una reconstrucción de la propia personalidad. Lo mismo viene a decirnos Lozano en el artículo que, más adelante, dedica al *Informe sobre mí mismo* de Bouillier: “Yo señalaré que soy muy escéptico en cuanto a lo que se entiende por exactitud en un acontecimiento biográfico, pues conocemos los límites, la volubilidad y las fantasías de la memoria” (p. 115). Pero es además una construcción literaria difícil de enmarcar genéricamente, que, como tal, puede y debe ser analizada: el citado artículo sobre Bouillier es una buena muestra de ello.

En el artículo dedicado a Charles Sorel, el autor entiende el hecho literario como el resultado de una dialéctica generada por una tensión entre la realidad y el yo, tensión que se resuelve ya en la fórmula realista de Sorel, ya en la lúcida distorsión de Audiberti, ya en la intuición de la Historia de Malraux o en el radicalismo moral de Camus, para quien “la grandeza del escritor está en ponerse al servicio de la verdad y de la libertad, siendo sus demás funciones puramente orgánicas” (p. 99): la llamada de Camus en *El siglo del miedo* a enfrentarnos a la conspiración del silencio, que toda forma de terror pretende, sigue siendo una dramática necesidad.

Y llegamos a Yasmina Khadra, el novelista argelino del que el profesor Lozano ha traducido la trilogía *Morituri*, *Doble Blanco* y *El otoño de las quimeras* (Ed. Zoela, reed. en Almuzara), así como *La parte del muerto*, *El atentado* y *Las sirenas de Bagdad* (Alianza Ed.). Tres son los artículos dedicados al mismo, dos en “Literatura” y uno en “Traducción”. El traductor insiste en la seriedad del compromiso moral e intelectual del novelista, compromiso que lo es también con el idioma: “Este espeluznante fresco de la situación de un país que se encuentra a escasos kilómetros de nuestras costas habría quedado en simple testimonio, de no ser por el vigor —y sentido del humor— con que se recrea el lenguaje de la calle, en una sutil combinación de francés argótico y actitud mental magrebi” (p. 129). Khadra es uno de esos destacados narradores francófonos que hoy están “inyectando un vigor expresivo a ese idioma similar al que en su día infundiera la literatura hispanoamericana al nuestro” (p. 132). Pero a esta voluntad de estilo, consustancial a la literatura, no es ajeno el traductor, al que le corresponde hacer una “labor de recreación literaria, si quiere recuperar un máximo de sentido y a la vez el efectismo de la forma” (p. 316).

Entramos así en los artículos dedicados a la traducción. Los tres primeros repasan críticamente determinados problemas que afectan a la traducción y a los estudios en torno a ella, y sobre los que el autor reflexiona, siempre desde la sensatez, a la vez que ahonda en la complejidad de la tarea traductora, que acaba convirtiendo al traductor en autor en segundo grado. En efecto, si el texto, como portador de significado, es un producto negociado entre el autor y los receptores, la tarea del traductor consistirá en “interpretar ese mensaje negociado, y, conservando la mayor parte de sus características, trasladarlo a otro idioma y a otro contexto cultural” (p. 242). Defiende Lozano que la traducción debe ser fiel, pero “lo que hoy resulta indiscutible es que el texto no es una suma de palabras, ni ser fiel al texto significa serlo, sin más, a la palabra” (p. 216): una fidelidad efectiva al texto original debe apoyarse en la interdisciplinariedad, y, si cabe, en la empatía, conceptos que el autor pormenoriza en sendos trabajos teóricos.

En los artículos que siguen nos brinda sus reflexiones sobre *De l'esprit des traductions*, de Mme. de Staël (y

su primera traducción completa al castellano); sobre la traducción por Pedro Salinas de *Les bestiaires*, de Montherlant (un complejo ejercicio de recuperación cultural para una novela francesa sobre tauromaquia); y sobre el universo metafórico de Yasmina Khadra. Cierra el volumen un texto leído en un *Simpósio sobre Emigración y Cultura* en el que señala nuestra perentoria necesidad de conocer las culturas de procedencia de los inmigrantes, y que, en línea con lo expresado por Mme. de Staël en su momento, es todo un programa: “La traducción de libros es uno de los mejores vehículos de conocimiento del otro, y es también una excelente manera de promocionar una conciencia universal sobre la unidad y la interdependencia del género humano” (p. 324).

Estas palabras abrochan el libro, que es todo lo dicho y más: una invitación a la lectura de los autores estudiados y traducidos con los que el crítico-traductor comparte, además del rigor expresivo, unos valores: la mirada lúcida, la defensa de la libertad y la independencia intelectual. Dicho con palabras de Valéry Larbaud: *Dis-moi qui tu traduis et je te dirai qui tu es*. ■

Da un poco de envidia y mucha alegría comprobar de nuevo que Antoni Marí es un ensayista admirable.

Para ese cometido lo tiene todo, y en su orden. En cuanto a la forma destaca inmediatamente la claridad en la exposición de

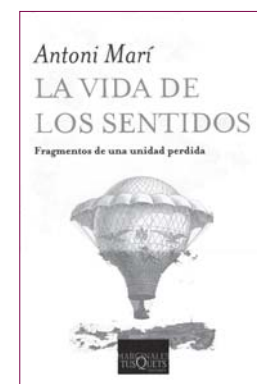
las ideas (sin ahorrarle al lector todos los pasos, desde lo más conocido a lo más sutil, resistiendo la tentación de exhibir el ingenio), el gusto y la sensibilidad y entusiasmo vitalista ante el objeto elegido.

En cuanto al objeto, Marí suele atender a autores y temas centrales (raras veces se detiene en lo recóndito) de la civilización occidental, en arte, en literatura y en filosofía, con materiales procedentes de varias lenguas (quizá las “corrientes”: francés, inglés, italiano, alemán; y catalán: toda la obra ensayística de Marí es bilingüe).

¿Cabe pedir más a un habitante de la península pentagonal? Difícilmente: hay que seguirlo, hay que aprender, hay que disenter, si se sabe cómo. El ensayista Toni Marí —y otros, no muchos— presupone un país culto, curioso y jugoso que debería ser el nuestro. Él lleva muchos años construyéndolo sin desmayo.

Esta última entrega, *La vida de los sentidos*, reitera el convencimiento de que los sentidos viven en la razón y en la experiencia y se juntan en un momento en que “el entendimiento comprende, el alma se emociona, la imaginación ve y el oído oye”. Diderot y Kant —advierde Marí— lo aseguran.

Es cierto que el presente (moderno, postmoderno y post-postmoderno) no nos permite más que fragmentos de esa unidad perdida. Pero también es cierto que el ensayista (como en el modelo originario de Montaigne, que Marí no pierde nunca de vista) se impone la tarea de buscar y evocar los momentos en que se recomponen momentáneamente los fragmentos de esa unidad: a través del arte, y dentro del arte, particularmente, en la música. No hay más que recordar *El vaso de plata*, del propio Marí. Antoni Marí se sabe su Schopenhauer y nos lo recuerda. Una de las peculiaridades de estos ensayos y de toda su obra es la atención a la música, poco corriente entre los ensayistas hispánicos (con la excepción de Félix



Elogio del ensayista

Antoni Marí

La vida de los sentidos. Fragmentos de una unidad perdida.

Tusquets, Barcelona, 2006

Andrés Soria Olmedo



.../...

de Azúa o de Antonio Muñoz Molina, siguen adoleciendo de la sordera que deploraba el padre Sopena hace casi sesenta años). Ahí están las evocaciones de Bach, de Schönberg tocando a Strauss o de la voz de Jaume Aragall.

Otra peculiaridad es la extraordinaria coherencia de su contenido, tanto más sorprendente si se observa que una buena porción de sus artículos vienen de la prensa diaria o de suplementos culturales. Es otro testimonio de que el autor es un ensayista, es decir, que está narrando siempre episodios de una sola historia. El volumen se presenta dividido en tres apartados: “Los sentidos de la palabra escrita”, que construyen el mundo de la intimidad y a su través la posibilidad de acceder a la intimidad de los otros, “Recordatorios y símbolos”, donde aparecen Goethe (y Eckermann), Benjamin, Burckhardt, Burton, Bernhard, Baudelaire (o Mallarmé, por salirnos de la productiva letra b), y “El umbral de la ciudad ideal” donde late una cierta Barcelona y se divaga sobre literatura catalana e hispánica (Carnero, María Zambrano). Y europea, desde luego. No es gratuito que en el centro del libro un ensayo sobre las dudas y la conversión de Jacinto Verdaguer (¿no contribuyen a explicar por qué lo eligió Falla para acometer su *Atlàntida*?) desemboque en una analogía clamorosa con el Petrarca del *Secretum*.

Para muchos aficionados —desde aquí pido que aumente su número— es muy grato (un adjetivo que comparte raíz con gratitud) leer los ensayos de Toni Mari. ■



Orientalismo revisado

José Antonio González Alcantud
El orientalismo desde el Sur
Anthropos. Barcelona, 2006

Juan Ignacio Castien Maestro

Pasados casi treinta años desde la publicación de *Orientalismo* de Edward Said, parece que llega el momento de realizar una valoración más equilibrada de lo aportado por este autor. En efecto, su obra ha sido convertida en ciertos pagos en un auténtico objeto de culto. Tomada como un auténtico recetario, ha proporcionado a muchos una especie de esquema muy simple, a partir del cual resulta posible abordar sin más complicaciones la obra de cualquier erudito o artista que en algún momento de su vida haya estado interesado en cuestiones “orientales”. Esta recepción insuficientemente crítica de las tesis de Said no puede disociarse tampoco de la admiración por el coraje con el que a lo largo de su vida defendió distintas causas, en especial la de Palestina. Pero lamentablemente esta admiración, perfectamente justificada, ha refrenado demasiado a menudo una valoración más sopesada de sus trabajos como erudito. Pese a ello, el progreso de la investigación ha ido mostrando que su visión global sobre un fenómeno tan vasto y complejo como el orientalismo era a fin de cuentas demasiado simplista. La obra de Said debe ser asumida como un valioso punto de partida, junto con otros, pero con el fin de ir más allá de él. Lejos de cualquier aceptación, o de cualquier rechazo, de carácter dogmático, lo que toca ahora es emprender un diálogo crítico y constructivo.

El libro que comentamos aquí supone para nosotros un excelente ejemplo de esta estrategia intelectual. Constituye una selección de las ponencias presentadas a un coloquio del mismo nombre celebrado en el ya desaparecido Centro de Investigaciones Etnológicas “Ángel Ganivet” de Granada en 2003. Viene a sumarse, asimismo, a otros volúmenes colectivos en cuya edición ha participado también González Alcantud, como *Marroquies*

en la guerra civil española. *Campos equívocos* (2003) y *Pedro Antonio de Alarcón y la Guerra de Africa. Del entusiasmo romántico a la compulsión colonial* (2004), así como a varias obras elaboradas en solitario por este mismo autor. La motivación que subyace a todos estos trabajos parece ser múltiple. En primer lugar, se trataría de explorar las complejas relaciones entre España y sus vecinos “orientales”, sobre todo Marruecos, tanto en el plano de las relaciones materiales, como en el de las construcciones mentales. Se pretendería, así, estudiar una vertiente parcial del vasto campo del orientalismo, integrada por lo producido en el sur de Europa, y sobre todo España, a propósito de ese particular “oriente” instalado en su frontera meridional. Pero más allá de todo ello, se estaría buscando igualmente poner de manifiesto la irreductibilidad de todo lo anterior a unas categorías saidianas cuya estrechez se vuelve cada vez más patente.

Este nuevo libro insiste de manera más explícita en esta irreductibilidad, sobre todo en los dos textos firmados por González Alcantud que abren y cierran el volumen. Pero aparte de estas discusiones más teóricas, la misma temática de varias de las contribuciones que lo integran apunta en la misma dirección. El propio título de la obra alude a una pluralidad siempre difícil de manejar. “Desde el Sur” hace referencia, en primer lugar, a lo aportado por los europeos meridionales, en especial españoles e italianos. Ambos fueron escasamente tenidos en cuenta por Said, no sólo por las limitaciones inherentes a todo investigador, sino también porque quizá su vínculo con la empresa colonial resultaba menos marcado que en los casos francés y británico, a los que él dedicó la mayor parte de su atención. Los trabajos de Miguel Ángel de Bunes sobre el “protorientalismo” español de los siglos XVI y XVII; de Vicente Moga sobre la visión de Marruecos entre distintos literatos españoles más o menos destacados; de Amelina Correa sobre uno de ellos en particular, hoy un tanto olvidado, como lo fue Isaac Muñoz; de Eloy Martín Corrales sobre el orientalismo malagueño y de Víctor Morales sobre el africanismo decimonónico; constituyen una palpable demostración de la riqueza y complejidad de este orientalismo español. Paolo Pecchioli suministra, por su parte, unas hermosas pinceladas sobre el orientalismo literario italiano. Pero “desde el Sur” puede suponer también una alusión no sólo a los que observan, sino también a los observados. Implicaría entonces un desbordamiento hacia objetos de estudio que también han quedado fuera de los análisis de Said. El ejemplo más notorio sería el de Al-Andalus, con el cual los españoles mantienen desde hace siglos esa actitud mezcla de rechazo y orgullo. Por ello, como señala el propio González Alcantud, Al-Andalus aparece ante nosotros como un terreno intermedio, dada su alteridad sólo parcial con respecto a España e incluso Europa, que puede servir de excelente campo de pruebas para ensayar enfoques más complejos acerca de las visiones occidentales sobre el otro.

Aparte de esta ampliación hacia “el Sur”, el libro ensancha también nuestra perspectiva en diferentes direcciones. De Bunes lo hace, en el artículo ya citado, en dirección al pasado y González Alcantud aborda el orientalismo estadounidense, del cual, paradójicamente, tampoco se ocupó apenas Said, pese a poseer esta nacionalidad y residir en este país durante la mayor parte de su vida. Pero sobre todo hay un aspecto en el que se insiste a lo largo del libro y que escapa en gran medida a la perspectiva saadiana. Se trata de la idealización en positivo de lo oriental, tan propia de ciertos artistas. Los textos de Amelina Correa sobre Isaac Muñoz, de Jean Michel Cornu sobre Edgard Quinet y de González Alcantud sobre el orientalismo norteamericano y sobre Tombuctú “la misteriosa”, objeto primero de idealización y luego de decepción, abordan esta cuestión desde distintos ángulos. Entender este proceso de idealización nos obliga a recurrir a nuevos elementos de análisis. Resulta, a este respecto, de

gran interés la propuesta de González Alcantud de recurrir a las aportaciones del psicoanálisis a fin de superar las limitaciones de un concepto de ideología demasiado intelectualista. Sin embargo, aún asumiendo por entero esta idea, somos también de la opinión de que este recurso al deseo no nos debe llevar a deshacernos de la ideología. Es más, el deseo es conformado y canalizado dentro de unos marcos ideológicos dados. De lo que se trata es de abordarlos prestando una mayor atención al contexto concreto en el que vivió la persona estudiada. En suma, hay que ir más allá de Said, pero tomando en consideración en todo momento sus aportaciones. El libro que hemos estado comentando es, para nosotros, una excelente ilustración de este modo de proceder. ■

Cima poética

Ramon Llull
Libro de amigo y amado
DVD/Barcino. Barcelona, 2006

Enrique Nogueras

El mallorquín Ramon Llull (ca. 1232-1315), además del filósofo y teólogo más importante que hayan dado las culturas hispánicas, está considerado el creador de la prosa literaria catalana. Fue también el primer europeo en

utilizar la lengua vernácula para la filosofía, la ciencia o la teología, quizás porque, terciario franciscano, nunca abandonó su condición de laico. Trovador mundano cuya obra se ha perdido, tuvo sobre 1263 hasta cinco visiones de Cristo crucificado; entregado desde entonces a un ideal misionero, y tras nueve años de retiro y estudio, su peripia vital se torna tan prodigiosa como la literal enormidad de su obra: más de 250 escritos, de la más variada temática, algunos de las cuales lo fueron originariamente en árabe, de los que la mayoría se han conservado en latín y una cincuentena en catalán. Condenado por la Inquisición en 1376, pero beatificado en el siglo XVII, Llull suele tenerse también por uno de los mayores místicos de Occidente. De entre sus "obras literarias" la más difundida ha sido siempre este libro cuya edición bilingüe se nos ofrece ahora, traducido y prologado por el catalán y poeta castellano Eduardo Moga, y presentado por una breve y ajustada nota de Luis Alberto de Cuenca, responsable en 1986 de una excelente y todavía disponible versión del *Llibre de la ordre de cavalleria*.

Este *Llibre d'amic i d'amat* posiblemente sea la obra más hermosa, intensa y emotiva de Llull y la de mayor relevancia literaria y poética. Incluido dentro de la novela *Vida de Esvast i Blanquerna* y por tanto un ejemplo más de "libro dentro del libro", debió escribirse sobre 1283 y en general se ha pensado (al menos hasta la edición de A. Soler de 1995) que fue incluido *a posteriori* en la novela. Desde muy pronto las copias exentas comenzaron a difundirse y a traducirse a otras lenguas. El libro está compuesto por una colección de fragmentos, muchos de ellos dialogados, de sorprendente nitidez, agilidad y riqueza simbólica (incluso cuando tienen un carácter más abstracto, filosófico y teológico) y escritos en una prosa pulcra y melodiosa, "rítmica" y hasta rimada. No se ha podido establecer satisfactoriamente qué principio ordenador organiza esta sucesión que se puede leer con la misma irregularidad aleatoria que un libro de poemas. Y como ante auténticos poemas en prosa puede y suele sentirse el lector moderno cuando se acerca a estos "versículos" destinados a ejercitar a los eremitas en el amor de Dios y que Llull llamara "metáforas morales". El *Llibre d'amic i amat* es una obra de extraordinaria belleza, escrita en una lengua de sorprendente precisión y adelantada madurez

y en la que los críticos han visto, según sus preferencias, el predominio de influencias árabes sufíes, de la tradición cristiana latino medieval, la espiritualidad franciscana o la *fin'amors*, todas ellas seguramente presentes. Se trata sin discusión de una de las obras cimeras de la mística occidental, aunque el lector contemporáneo pueda —y hasta suela— prescindir de este capital aspecto.

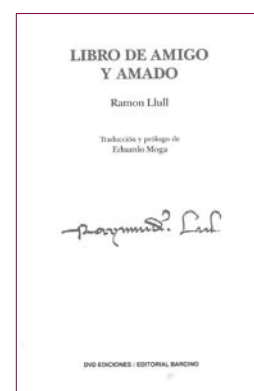
Así, en un prólogo titulado "Poesía que no pretendía serlo", escribe Eduardo Moga, calcando casi una frase de Soler, cuya citada monumental edición ha seguido, que Llull "no quiso escribir un libro de poesía, sino un opusculo didáctico". No obsta ello para que en su breve pero aguzado y penetrante estudio se esfuerce en esclarecer las razones de la eficacia literaria y poética de la obra, haciendo discreto alarde de competencia filológica. Es cierto que la literatura de Llull, subordinada siempre a su empeño misionero, es toda ella literatura ancilar, para emplear la expresión del Alfonso Reyes, pero no es menos literatura por ello o Llull era menos consciente de cuándo (también) hacía poesía... ¿No hay acaso en este libro hermosísimo mucha lírica trovadoresca prosificada y condensadísima? Solo una muestra: "Pensativo iba el amigo por los caminos de su amado, cuando tropezó y cayó entre espinas: flores le parecieron; y su lecho, de amores" (v. 36). Aunque Moga reconozca que el creyente puede seguir leyendo el *Llibre* con los ojos de su fe, sólo una lectura profana parece para él dar plena cuenta de su potencial poético. Lo cual probablemente es verdad, a condición de no olvidar jamás que es cualidad de la más alta poesía religiosa trocarnos en creyentes mientras dura la lectura.

Del libro las traducciones han sido muchas, varias de ellas en los últimos años, de entre las cuales sobresale la de Martín de Riquer de 1985, "la mejor, hasta hoy, de entre las existentes", admite Moga. Junto a aquella se alinea ahora la suya, sabiamente fiel y muy prudentemente literal, incorporando avances recientes de la filología. Son indiscutibles la seriedad y excelencia de este trabajo o el rigor y claridad de sus puntos de partida, pese a que se pueda discrepar de alguna elección concreta. De seguro dará esta versión al *Llibre* muchos y nuevos lectores. Ha tenido además Moga el acierto de normalizar y modernizar el texto catalán de los 257 versículos a que Soler redujo los 366 de la edición antes canónica de Salvador Galmés, facilitando su lectura directa. Y el de ofrecérselo, para su disfrute en toda su desnudez, libre de agobiantes notas eruditas. Felicitémoslo por ello y, sobre todo, felicitémonos nosotros. ■

La doctora Fernández-Klohe, profesora de la St. John's University de Nueva York, ha dedicado varios estudios a la descripción literaria de las artes visuales, y a la relación simbiótica entre éstas y la literatura, entre los

cuales cabe destacar *El imperativo ekfrástico en la prosa de Ramón Gómez de la Serna* (2001). El concepto de ekfrasis, que ya aparece con su actual significado en la retórica griega clásica, es asimismo el eje de esta indagación literaria, debiéndose entender dicha figura retórica como la representación verbal de un motivo icónico, esto es la apropiación del signo natural a través del signo lingüístico. En palabras de la autora, «la transformación efectuada por la palabra se lleva a cabo mediante la descripción vívida, en la cual

.../...



Ékfrasis chaceliana

Carmen Fernández-Klohe
Rosa Chacel y las artes plásticas
The Edwin Mellen Press. Nueva York, 2006

Wenceslao Carlos Lozano





.../...

el lenguaje intenta lograr efectos visuales y espaciales para producir una imagen mental del objeto. Esa descripción verbal compuesta de detalles enmarcados en una simultaneidad capaz de suspender la temporalidad del discurso para enfocarnos en el objeto visual es la *ékfrasis*. Pero el presente trabajo no se limita a la *ékfrasis* sino que explora por igual las correspondencias interartísticas que establece Chacel en su narrativa, previo examen de la relación dialéctica entre imagen y verbo desde los distintos presupuestos teóricos que se le han prestado a lo largo de la historia del pensamiento estético. Una vez enmarcada biográfica y generacionalmente la escritora Chacel, Fernández-Klohe hace un documentado repaso a su formación y vocación clásicas, que la hizo abandonar la escultura al no encontrar sentido a las nuevas tendencias estéticas por entonces emergentes (aunque su matrimonio con el pintor Timoteo Pérez Rubio la tuviera indisolublemente unida a las artes plásticas); y a su adhesión a los postulados del surrealismo y del futurismo -fruto de su larga estancia italiana en los años veinte-, así como al rechazo que, por otra parte, le produjo la profusión de manifiestos y de «ismos». También, de manera destacada, a la influencia de Ortega y Gasset y sus ideas acerca de la deshumanización del arte, de quien aprendió a unir contemplación, vida y estética y, de ahí, a encajar en sus novelas temas filosóficos. A pesar de las no siempre fluidas relaciones entre el maestro y la discípula (entre otras razones por las opiniones del filósofo sobre el papel subordinado de la mujer), ella siempre se mantuvo fiel a su magisterio pues, como explicó en términos comparativos, «ser discípulo de Unamuno significaba unamunizar, ser discípulo de Valle-Inclán ser valleinclanescos; ser discípulo de Ortega significa ser uno mismo... sólo lo es el que sepa ser *él mismo y su circunstancia*».

Las novelas de Chacel aquí estudiadas son las que conforman la trilogía autobiográfica *La Escuela de Platón* (*Barrio de Maravillas*, *Acrópolis* y *Ciencias Naturales*), concebida como una radio-biografía de su generación en tres periodos pautados por la primera guerra mundial, la civil española y el exilio, en las que analiza, a la manera proustiana, la textura de su experiencia y refleja el ambiente de su época. La primera de ellas, que ocupa los años 1912-14, viene a ser una novela iniciática centrada en el despertar intelectual y erótico de dos chicas que pretenden ser artistas, en aquel céntrico barrio madrileño de principios de siglo, dentro de una línea joyciana que Chacel asumió decididamente. La amalgama de voces (diálogo, monólogo interior, tercera persona, narrador distanciado y portavoz de las ideas feministas de la autora) multiplica la focalización de sus experiencias vitales, en las que las artes plásticas juegan un importante papel temático para observar las interconexiones entre su mundo interior y el exterior, y en las que estructura y contenido cobran significado mediante las analogías estéticas, del mismo modo que los recuerdos personales brotan de la captación de los detalles. Fernández-Klohe va señalando paso a paso la integración del arte en la novela en función de un *continuum* de manifestaciones como son el uso decorativo del arte en la ficción, luego el biográfico, el ideológico, el didáctico, el interpretativo, el psicológico y el hermenéutico.

Acrópolis enlaza con la anterior a partir del invierno de 1915 y lleva a ambas chicas hasta la Segunda República, prosiguiendo temáticamente con el principio del arte como recurso hermenéutico. De este modo, si en *Barrio de Maravillas* la interioridad de los personajes se revela mediante las obras de arte, aquí éstas vehiculan las ideas de Chacel sobre cultura, moral, historia y arte, y tienen -más allá de su objeto decorativo y motivación biográfica- una función interpretativa en la narración, con el fresco de Rafael, la *Escuela de Atenas*, como hilo conductor de la misma y evocación de las actividades culturales de los jóvenes de la Residencia de Estudian-

tes, con su ambiente de compañerismo, de vocación artística y entrega al conocimiento. Pero otros pintores o escultores, como Praxíteles, Donatello, Velázquez, Géricault, Gros, Delacroix, Goya, Sorolla, Madrazo, Anglada Camarasa, etc., dan pie a debates sobre arte clásico y moderno, y a consideraciones filosóficas sobre la creación artística en los que la escritora, a la vez que reconstruye su ambiente generacional, propicia un debate intelectual sobre un tema que conoce en profundidad.

Ciencias Naturales (en alusión al Museo de Ciencias Naturales ubicado en los Altos del Hipódromo, donde posteriormente se erigió la Residencia de Estudiantes -para ella escuela de Platón-, haciendo de dicha colina una Acrópolis prometedor) se aparta en buena medida de esos parámetros y sustituye la determinación y el optimismo volitivo de las dos primeras novelas por la desorientación y el pesimismo intelectual derivados del exilio y del descalabro de la vocación de Elena, ya sin su compañera Isabel. Es así una novela de la memoria, que no explora los hechos históricos sino los recuerdos subjetivos en un proceso en que se mezclan pasado y presente para ahondar en el autoconocimiento. La vocación artística ha quedado eclipsada por la necesidad de escribir, aunque aquélla no desaparece del todo pues abundan las reflexiones alusivas a las artes visuales -muy especialmente a la luz- y se siguen mencionando obras específicas, destacadamente la *Escuela de Atenas*, siempre como representación de la comunidad intelectual a la que aspiró a pertenecer, ahora desde una personalidad vulnerada por el fracaso y el exilio argentino, aunque no claudicante en su sensibilidad pictórica.

Una docena de láminas de obras procedentes casi todas del Museo del Prado ilustran este estudio -cuidadosamente editado por la prestigiosa editorial- de notable interés por su reveladora incursión en la razón autobio-gráfica de Rosa Chacel, y por su viva y pormenorizada descripción de las posibilidades expresivas de la *ékfrasis*. ■

La publicación periódica del Colegio de Arquitectos de Almería, *Documentos de Arquitectura*, dedica su número 61 al arquitecto Antonio Jiménez Torrecillas. Este número monográfico no podría ser más oportuno, puesto que muchas

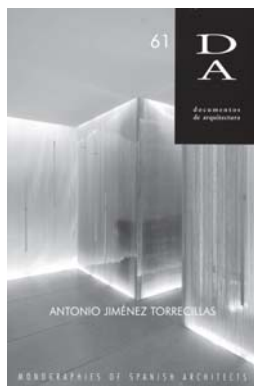
de las obras aquí reseñadas vienen a engrosar, no sin polémica, el patrimonio contemporáneo de una ciudad histórica como Granada. El debate, aún abierto, ha servido para que sensibilidades opuestas a la hora de entender las relaciones entre tradición y modernidad expongan sus argumentos. En concreto, el caso más conocido que aquí se glosa es el de la intervención en la Muralla Nazarí de San Miguel y su entorno, aunque no es el único. Otros proyectos como el Centro José Guerrero o la actuación con fines expositivos en la planta principal del Palacio de Carlos V también ahondan en el difícil terreno que enlaza la historia con la contemporaneidad.

Este recorrido por la obra de Antonio Jiménez Torrecillas nos permite conocer las principales ideas, las imágenes recurrentes y las preocupaciones, a día de hoy, de su autor. De un lado, el absoluto respeto (casi querencia) por la enseñanza de la tradición, por sus maestros conocidos y anónimos. Del otro, el rigor de una arquitectura comprometida inevitablemente con las grandes cues-

El viaje hasta aquí, ahora

Antonio Jiménez Torrecillas
Documentos de arquitectura
Colegio Oficial de Arquitectos. Almería, 2006

José Miguel Gómez Acosta



El muestrario recoge una serie de proyectos, casi todos ya construidos, como los ocho miradores de arquitectura para Andalucía con los que se celebró el Día Mundial de la Arquitectura del año 2004 o la puesta en valor de la Torre del Homenaje de Huéscar. En la mayoría es posible rastrear una serie de inquietudes comunes: la idea de patrimonio como algo activo (Dal Bat), la investigación estructural y material de los espacios (antiguo Pósito de Huéscar), la crítica a modelos de vivienda social obsoletos (viviendas de Molvizar), la emoción y la sorpresa del paseo arquitectónico (casa patio en Linares, Centro José Guerrero). Las magníficas fotografías de este volumen se acompañan de textos sencillos y directos donde cabe destacar, entre otros, el enérgico aliento poético de Alberto Campo Baeza y la lúcida reflexión de Juan Calatrava.

Los *Documentos de Arquitectura*, editados por el Colegio de Arquitectos de Almería desde 1987 y cuyo responsable actual es Miguel Centellas Soler, vienen ofreciendo un acercamiento exhaustivo a la figura y la obra de nuestros más interesantes arquitectos contemporáneos. Algunos ejemplos recientes: Carme Pinós, Manuel Gallego, Aranda-Pigem-Vilalta o Antonio González Cordon. La inclusión de Antonio Jiménez Torrecillas sirve para dar a conocer una obra con momentos de excepcional calidad al tiempo que reivindica la presencia natural de la buena arquitectura contemporánea. *El viaje hasta aquí, ahora* que nos propone este número 61 de *Documentos de Arquitectura* conduce al fotograma congelado de un arquitecto que comienza a cristalizar experiencias y conocimientos en obras cada vez más afinadas. Al mismo tiempo nos transporta a un momento presente donde la tradición se sigue creando.

En palabras del arquitecto: «Herencia, evolución...: transmisión. El verdadero valor no está tanto en lo que generosamente hemos heredado, como en aquello que generosamente debemos aportar».

Juan Ramón al desnudo

Rafael Alarcón Sierra
Juan Ramón Jiménez
Espasa. Madrid, 2003

Juan Carlos Abril

XX), o uno de los poetas universales también más importantes de todos los tiempos. Las anteriores biografías estaban datadas en los años 1957, 1958 y 1976, lo cual indica que hacía más de treinta años que no se revisaba esta figura y se ponía al día un estudio biográfico de su obra. Porque, como veremos, uno de los principales fines de este libro es animarnos a la lectura de la obra, despertar la curiosidad para leer la obra con más datos y referencias, para completar, a todo aquel que quiera conocer a JRJ, con esa labor de lectura previa o simultánea.

Esta *Pasión perfecta* viene a suplir un hueco editorial, pero al mismo tiempo una necesidad y una inquietud hacia una figura tan atractiva como la del Nobel moguerense, reducido casi siempre a la caricatura de un

señorito venido a menos que marchaba por los pueblos de Huelva sobre un burrito peludo y suave muy popular, llamado Platero; y para los que lo conocen algo más, un poeta a veces algo cursi que padecía de serios trastornos mentales y que era, como buen capricornio, un obseso compulsivo, como cuando soliviantaba a las monjitas de algún sanatorio que frecuentó. En estos treinta años de vacío biográfico ha habido nuevas aportaciones, aparte de las ya autorizadas, como los volúmenes de *Diarios* de Zenobia Camprubí, que constituyen una mirada fundamental para conocer a JRJ, o los de Juan Guerrero Ruiz, *Juan Ramón de viva voz*, básicos para conocerlo durante los años treinta, y otros textos imprescindibles con los que se ha podido reconstruir aspectos menos conocidos o tratados. En general, lo que podríamos denominar como el *corpus juanramonensis*, se encuentra todavía sin explorar en profundidad, puesto que existen más de 80.000 papeles sin clasificar y en los que investigar en los archivos de Madrid y Puerto Rico donde se reparte su legado.

Rafael Alarcón Sierra es profesor de Literatura Española de la Universidad de Jaén y un gran conocedor del Modernismo y de los autores de principios de siglo, tal y como ha demostrado sobradamente en diversas publicaciones que le avalan. Este nuevo libro que ahora aquí comentamos combina sabiamente el rigor filológico y la divulgación más sensata. Tal y como decíamos algo más arriba y según nos advierte en la Introducción, «el lector tiene derecho a saber qué le va a ofrecer esta biografía: no la vida de Juan Ramón (ofrecimiento propio de dioses), sino una suma de sus circunstancias vitales, históricas y literarias que sirva de ayuda para contextualizar la creación del poeta, es decir para enfrentarse un poco mejor pertrechado a la lectura de su obra. Pienso que si para algo sirve una biografía, es para esto (sin que ello signifique, claro está, que se apueste por una lectura biográfica de su obra. Su poesía es vital y ética: la ética de ser consustancial con su poesía y con su vida. Pero que la poesía de Juan Ramón sea estrictamente vital, se nutra de su vida, no quiere decir que el significado de aquella sea «biográfica», en el sentido plano en que el término suele ser entendido, ni que para interpretarla haya que caer en el *biografismo*).

Aunque necesariamente sintética, la que el lector tiene en sus manos aspira a ser una biografía básica, informativa y de referencia.

Aunque necesariamente sintética, la que el lector tiene en sus manos aspira a ser una biografía básica, informativa y de referencia.

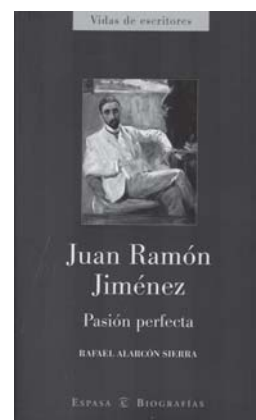
Tras militar en las filas prietas del culturalismo, Luis Alberto de Cuenca decidió un cambio si no radical, sí vertiginoso en su derrota poética (la terminología es marinera), para apostar por una poesía en diálogo abierto con el

lector. En esta nueva etapa, la erudición se transformó en un mecanismo tentacular que lanzaba sus apéndices hacia el pasado en busca de nombres propios (Homero, Shakespeare, Humphrey Bogart), en busca de una gesta mítica (el sitio de Troya, el naufragio de la Armada Invencible, la batalla de Midway), en busca de esa escena vista en mil y una películas («Por un momento / nos abrazamos, y eso era la vida», del poema «Casada»), en busca de un mero gesto cotidiano: «Preparo algo caliente. Se lo bebe» («Urganda la desconocida»). *La caja de plata* (1985), que recibió el Premio de la Crítica al año siguiente, devino el primer hito decisivo. Juan José Lanz acota una parcela

175 poemas

Luis Alberto de Cuenca
Poesía 1979-1996.
Cátedra. Madrid, 2006

Miguel Sabadejo





.../...

singular en la producción luisalbertiana formada por éste y los tres poemarios que le siguieron: *El otro sueño* (1987), *El hacha y la rosa* (1993) y *Por fuertes y fronteras* (1996), y los ha reunido en el volumen *Poesía 1979-1996*, un acercamiento sugerente a un poeta que un buen día descubrió en la transparencia un yunque recio para templar el acero del verso.

En *La caja de plata* (con poemas escritos entre 1979 y 1983) se concretan dos líneas de acción perentorias: esa claridad expresiva capaz de vérselas con los registros más informales del idioma y, por encima de todo, la aceptación de la naturaleza artificial del yo poético. La poesía es un género tan fantástico como el que más; hay tanta verdad cuando el poeta afirma “digo” como cuando el narrador responde “Diego”, y De Cuenca sacia su sed de ficciones en todas las fuentes posibles: la leyenda, la novela, el cine, el cómic, etc., apropiándose de las voces características de todos estos géneros. Querría destacar el bloque titulado «Serie Negra», una magnífica invocación de los tipos y usos de la novela y el cine negro que encaja muy bien en el ámbito urbano y responde estupendamente al tono melancólico de las composiciones. El poeta hace suyos esos cinco o seis temas que a todos incumben: el amor y su acabamiento, el deseo, su frustración o su disfrute, la amistad y sus zozobras, la esperanza y su contrario, la soledad, su aceptación o rechazo, la memoria, también el miedo, no el pánico, e incluso el dolor, pero sin desgarrar: véase ese acercamiento dolido y distanciado al tema del suicidio en «Isabel» y «La pesadilla».

En *El otro sueño* (con poemas compuestos entre 1984 y 1986) continúa por ese camino, con decisión, hasta el punto de que el propio De Cuenca ha reconocido que éste y *La caja de plata* forman, en realidad, un único libro. Como indica su título, se trata de una incursión en lo onírico en busca de abrigo con que arropar ese yo múltiple. Juan José Lanz, en su introducción, destaca el bloque titulado «Las mañanas triunfantes», un homenaje al ínclito Marqués de Bradomín que en las primeras páginas de la *Sonata de estío* (1903) confesaba: “Todavía hoy, después de haber pecado tanto, tengo las mañanas triunfantes”. Lanz habla de una “estética matinal”. La conquista de una escritura transparente, en el caso de De Cuenca, trajo consigo la incorporación al atrezzo simbólico de todo un patrimonio referencial relacionado con lo luminoso, ya sean los cabellos ígneos de Sonja la Roja, una heroína del tebeo cara al poeta, ya sean los continuos juegos con auroras y despertares, soles y soleares. Cuando irrumpe la noche en el poema, que lo hace, prevalece el jaleo y la fiesta. En el poema «Contra las canciones de opósitos» hay una reivindicación de la línea clara a través del rechazo de la ambigüedad lingüística: “Quiero volver atrás, al tiempo en que las cosas / no eran tan complicadas, y el amor no era odio, / y la nieve era nieve, y la paz y la guerra / eran palabras únicas, distintas, inequívocas”.

Esa paz, esa guerra, esos dos extremos estructuran *El hacha y la rosa* (que recoge poemas escritos entre 1982 y 1993), versos que se debaten entre la rudeza de la vida y su inevitable belleza. Los dos términos invocan lo real (El hacha, lo material, el artefacto, el hombre) y lo ideal (la rosa, lo natural, la flor, la mujer) en delicado maridaje gracias a la conjunción y a la voluntad del poeta. Aquí estamos en el reino de los tributos y las reescrituras. Se multiplican las versiones, las traducciones, las intrusiones en libros de otros, las apropiaciones de personajes ajenos, etc. Dos importantes bloques del poemario están pensados para albergar este tipo de textos; en «Perfiles literarios» y «Variaciones», el poeta no sólo se atreve con la evocación de Homero (un Homero que, como en «Nausícaa», recuerda más bien a Borges), sino también con un pasaje del *Mahabharata*, y le echa el brazo por encima a Adolfo Bioy Casares, Marcel Schwob, Horace Walpole y osa parafrasear «La metamorfosis del vampiro»

de Charles Baudelaire en una admirada (y por momentos, admirable) fusión de literatura y vida en la que quien lee y escribe vive más intensamente la existencia, pero no con menos perplejidad, que aquellos que no participan del comercio con los libros.

Según sugiere el homenaje a San Juan de la Cruz implícito en el título, en *Por fuertes y fronteras* (con poemas del período 1993-1996) se intensifica el componente espiritual, culminando con un redoble ético el periplo estético iniciado en *La caja de plata*. El juego de referencias escarba en la tradición judeocristiana y coquetea con maneras piadosas. La desazón es mayor que en los poemarios previos, el desasosiego es una presencia recurrente, un sombrajo, pero no una trampa. De Cuenca sabe echar un paso atrás en presencia del dolor que es sólo destrucción. Sirviéndose de las armas de la ironía, el sufrimiento deviene punzadas, malestar, melancolía, pero ni siquiera aquí se cede a la tortura idiota del hastío. Se impone un vitalismo muy consciente de sí; un “optimismo radical”, dice Juan José Lanz, “y contagioso”, añadido yo. No obstante, siendo un buen libro, que lo es, creo que se queda por debajo de sus ambiciones, cosa que no ocurría en los tres anteriores.

A estas alturas, no seré yo quien les descubra que en las corrientes de la transparencia Luis Alberto de Cuenca ha recogido piezas magníficas, pero me toca a mí recomendarles, ahora y vivamente, este volumen, estas páginas, este puñado de poemas (175 para ser exactos). ■

Desde su primer poemario publicado, *El vaho en los espejos* (Murcia: Diputación Provincial, 1976), Dionisia García muestra unos principios estéticos que habrían ido enriqueciéndose a lo largo de su dilatada trayectoria (más de ocho títulos publicados).

En ese primer libro, planteaba ya temas que luego iría morosamente desarrollando, como una serie de reflexiones sobre la naturaleza, la vida o el papel de la palabra. Esta última entrega, *El engaño de los días*, nos confirma que estamos ante una de las voces más destacadas y coherentes de la poesía española de los últimos cuarenta años. En sus publicaciones anteriores se observaba la especial atención que concede a la palabra poética, a la construcción misma de los poemas (con un predominio claro de versos clásicos), al artificio verbal y al esmerado diseño de sus libros, elementos que también caracterizan y definen este libro.

La arquitectura de *El engaño de los días* se sostiene sobre tres partes: *Frente al invierno*, *La cierta referencia* (ambas con veinticuatro poemas) y *A pesar de las ruinas* (con veintitrés poemas) más un *Epílogo* con un poema de cierre. En todas ellas hay una unidad que dota de sentido toda su producción: una suerte de estética del desaliento y, paradójicamente, de la esperanza.

Una voz madura, serena y contemplativa ofrece descripciones desapasionadas, contundentes a través de identificaciones rotundas, pero con un lenguaje voluntariamente difuso. Se ha hablado de poesía de la memoria para aludir a los versos de Dionisia García y, en efecto, la memoria ocupa un lugar privilegiado, porque el discurso poético es un lugar privilegiado tanto del espacio como del tiempo. Hay un proceso de rememoración constante: sobre el pasado se proyecta una luz tenue que apenas resalta ciertos acontecimientos, aparentemente mínimos,

Una poesía sin engaño

Dionisia García
El engaño de los días
Iusquets, Barcelona, 2006

Sonia Fernández Hoyos



triviales, que el poema trata de apresar o solemnizar. Sus poemas están habitados por personajes que regresan, que tratan de descubrir las huellas de su pasado en una geografía urbana cambiante que los despoja de los referentes buscados y les plantea dudas acerca de haber existido... Muestran escenas nostálgicas, paseos a solas o en grupos, un deambular que propicia la reflexión y la nostalgia (en las despedidas, por ejemplo). La nostalgia invade no sólo el pasado, sino también el futuro entrevisto o adivinado (como en “Presagio”, una reflexión sobre el paso del tiempo y lo que permanece, sobre la imposibilidad de rescatar lo efímero y comprenderlo, darle sentido: “El hallazgo supuesto de una época. / ¿Pero dónde las lágrimas, / el aterrado fin de los amantes / y el llorar del nacido?” (p. 25). Y otro ejemplo en “Búsqueda inútil”: “Qué difícil resulta averiguar el término: / no hay reposo final. Todo se desvanece” (p. 27).

La rememoración lleva a la voz poética a añorar el pasado en un ejercicio valorativo que, para explicarse, no puede sino desembocar en la nostalgia (“Oscura noticia”, p. 31, un poema que expresa el aprendizaje vital de la muerte, la madurez). Y es que el libro de poemas no es sólo la producción o articulación de una voz, también es lectura del pasado, como el poemario de 1959 titulado así (*Oscura noticia*) por Dámaso Alonso. Así, el libro produce un mundo en el que puedan imitarse estructuras básicas a través de las que vivimos en un tiempo preciso y habitamos o intentamos dotar de sentido las experiencias o vivencias.

El paso del tiempo se traduce en la clara conciencia de las estaciones, las horas del día, la historia, sus personajes, etc. Y la insistencia: nada queda, ni siquiera las ruinas, la arquitectura (como sucede en “Visiones”, donde leemos: “El hacedor pasó, y transcurrieron épocas / de abismos y barbarie. Nada queda. / La ciudad de la luz está dormida”, p. 41) El tiempo, así, como ocurría en poemarios anteriores, se podría identificar con la herida, mientras que la memoria ofrecería consuelo. El poema se concibe como medio eficaz para apresar el instante, para salvarlo, como en “Salvación por el instante” (p. 43), un poema en el que de nuevo el paseo sirve como pretexto para la rememoración, al medir ella la relación vital con el pasado: la vida como desafío y la inconsciencia de la juventud (que hacía soslayar o minusvalorar los momentos inefables, la aurora) ese desafío que la vida representa: “Es el duelo a morir con el ayer / para evocar lo cierto de sus horas, / la vivida pasión y su grandeza / entendiendo que ya no era posible / regresar a ese mundo inexistente”. Entonces el pretexto del paseo funciona, en esto reside su utilidad: “Con este sol que luce, el sosiego obligado / y esa honda visión serena y lúcida / de conciliar dos tiempos inseguros / con una realidad que nos conmueve” (p. 43).

Otra de las constantes en la obra de Dionisia García está representada por el tono elegíaco, claramente en libros como *Voz perpetua* (de 1982) dedicado a la muerte del padre, pero también y ya indisolublemente unido a su estilo en *Interludio. De las palabras y los días* (de 1987) o en *Diario abierto* (de 1989), en el que el mundo se percibe en clave elegíaca. No en vano, Díez de Revenga se había referido a esta poeta como “la gran creadora de una elegía personal”, una elegía que evoca lo cotidiano, el presente, para mostrarlo como consecuencia directa de un pasado irrecuperable y en el que ese pasado re-suena de distinta manera: como sospecha del vacío y estímulo ante la nada.

Por eso, hay poemas que se rebelan contra el paso del tiempo, contra la muerte, contra el presente, aunque no con grandes gestos, sino más bien con una existencia sossegada en la vejez, reivindicando pequeñas necesidades, como mirar el afuera para lograr “Alivio”: “La mirada en el agua. / [...] En esta tarde cálida de junio / me viene a redimir, la necesito / como la sed de un pájaro, / para vencer un tramo de desierto” (p. 81). La segunda parte se concentra tal vez más en ese *tempus fugit*: hay cantos a la

vida, a la amistad, la soledad se instala de modo irremediable en la segunda parte y a veces deja un hueco a la esperanza: “Cuando en la soledad nadie nos mira, / sabemos de desiertos / con días incapaces / de alcanzar la belleza”, para más adelante añadir: “Todo está dicho ya, pero yo espero, / porque es nueva la fiesta de la calle, / tu tibia voz al alba, y la sonrisa, / al preguntar la hora” (p. 89).

Vejez, regresos, fugacidad del tiempo y resistencia, sobre todo eso: resistencia y canto a la vida desde el sosiego y la paz, desde la madura serenidad de quien disfruta de un lugar privilegiado que se utiliza para la contemplación. Hay frecuentes cantos a la amistad, dicotomías irresolutas entre lo efímero (el cuerpo) y lo perdurable (el mar). Asistimos a la nostalgia de un pasado, de un tiempo histórico lejano (la Grecia Antigua, por ejemplo), que se añora por lo que de esplendor tenía o se envidiaba: belleza, dones tranquilidad, cultura... Canto a la sencillez. La existencia se cifra (“Acontecer”) no sólo en la aproximación inexorable a la muerte, también en otros detalles que otorgan la contemplación, de ahí que se afirme con rotundidad: “Eres cuanto recuerdas” (p. 111).

La tercera parte, *A pesar de las ruinas*, ofrece destellos, imágenes, fogonazos, pequeñas escenas, breves y tal vez intrascendentes, que el poema aprehende para eternizarlas, para conjurar lo efímero. Así, domina una tercera persona contemplativa, observadora con el mundo alrededor, que gusta de crear atmósferas intranquilizadoras, tétricas a veces, en contraste con el sosiego de un presente desde el que se cuentan los poemas. La nostalgia invade, de nuevo, los poemas, la mirada. Los poemas que relatan pequeñas historias, apenas escenas entrevistas en una atmósfera desvaída, brumosa, de contornos difusos, muy frecuentemente melancólica. Un paisaje rural, en el que los tiempos pasados dominan una recreación que sirve para anotar el presente y dotarlo de un nuevo significado, incidir en el presente de una existencia que sólo puede ser la suma de las existencias pasadas. Se canta a los momentos felices, a la fugaz felicidad en una ciudad destrozada. Se asume el futuro: “Nos duele que la luz nos abandone / y pasemos a ser meros escombros, / olvido nada más de la existencia / lentamente extinguidos en la niebla” (p.149). El último poema, “Válida realidad”, explica no sólo esta parte sino el libro entero y la escritura misma: “Tras hacer el camino es cuanto queda. / Lejano el esplendor de un tiempo irreplicable, / traduciendo a una voz que quiere adelgazarse / en contadas palabras”; y sobre todo: “Nada ha pasado en vano, tampoco el sufrimiento / de días que ya fueron y dejan al pasar / semillas germinadas de unos gozos posibles” (p. 159).

Cuando parece que la estética de la incomodidad se impone en la fascinación por lo “irreplicable”, el poemapílogo reivindica la presencia en un tiempo de paz de ese estar si no en el camino, cerca, para ver qué sucede y cantarlo. Por eso leemos: “No dejo la sandalias, / simplemente me aparto del camino / para ver quién transita” (p. 163). Esto es, dotar de sentido es situarse más allá de una estética del desconcierto, supone articular esas categorías cuasi-kantianas o mentales del espacio y el tiempo, significa construir un poema. ■





Los lugares de la memoria

Alejandro Martín Navarro
Aquel lugar

Hiperión. Madrid, 2007
Esteban Cueto

más la memoria transforma cuanto apenas toca pues acostumbra a tender trampas a los instantes, aislándolos y sacándolos del contexto esencial en el que ocurrieron. Para el pasado ni la gramática es perfecta aunque haya un tiempo que así se llame. La memoria arrebató a los hechos sus límites temporales y espaciales. Por eso hay que tener cuidado con ella: porque suele engañar, adecuando a su antojo en los hechos anécdotas que muy bien pueden pertenecer a situaciones distintas. Pero, en todo caso, la memoria es la única posesión cierta del hombre. Incluso más: el hombre sólo es su memoria. No hay otra pertenencia que pueda retratarlo mejor. El resto es equipaje superfluo de la vida. Aunque la memoria logre rescatarse del olvido gracias a la poesía. Hasta diríase que el discurso más apropiado para la memoria es la poesía porque aquello que ya ha desaparecido de la realidad en la inasible materia del pasado no va a poder existir en otra situación que en un poema. Y es que la poesía precisamente concede la oportunidad de fundar su verdad en un lenguaje que instaura su atemporalidad desde un ayer, por un hoy y para un mañana.

Y de entre todos los tipos del discurso poético existentes el elegíaco es el que mejor se adecua a esa tarea de evocación como acto de conocimiento. Pues en este discurso se sitúa Alejandro Martín Navarro (Sevilla, 1978) que ofrece ahora su segundo libro, *Aquel lugar*. Hay una cuestión previa en la poesía de Alejandro Martín Navarro que necesita ser destacada por la importancia de su singularidad. El hecho de la aprehensión del mundo ocurre en la poesía en dos estados sucesivos. Así para evocar los paisajes del pasado en donde sucedieron su infancia y su juventud («Este paisaje al que te asomas / es la tierra inmortal de la luz primigenia») antes habla el poeta de sitios concretos de su vivencia actual que son localizados en la órbita de la cultura centroeuropea, fundamentalmente alemana y austriaca («Bajo tu espacio inmóvil / escucho la plegaria de lo hermoso/ como una vela puesta frente al altar del tiempo»). Precisamente la nostalgia hace que el Paraíso suceda siempre en el pasado. Es la Arcadia del tiempo perdido, pero ya detenido en un no ser, siendo. Es el *locus amoenus* con la cálida tibieza de lo entrañable que acuna el presente del canto. Por ello, la palabra es vida («Canto para vivir»), duración de la única eternidad conocida. Y eso aun sabiendo que fiarse demasiado de la fidelidad del recuerdo provoca una suerte de carencia en las certezas del presente: «Igual que los vencejos ya no sé / de dónde comenzamos nuestra marcha / ni cuándo empezó todo». Podría entonces afirmarse que el proceso de la expresión poética va de un selecto culturalismo a un sentimentalismo lírico que se encauza a través de un tono elegíaco perfectamente personalizado en el que la soledad protagoniza el impulso de la palabra y el eco de su aliento: «Quédate a solas siempre, y en ti mismo descubre / la dignidad que el mundo te ha negado». De ahí que recuperar el pasado como ejercicio de recuerdo destapa un sentimiento trágico evidente: «Mantengo la esperanza / de que estos pocos versos todo aquello rescaten, / aunque sé que esos tiempos que insisto en recordar / son aves que olvidaron el camino de vuelta». Lo cual justifica que esa mirada que se depara al pasado sea eminentemente triste: «Y por dentro / una dicha que el tiempo ha ido haciendo más tenue / hasta dejar tan sólo

La memoria permite evocar el pasado, pero sólo la palabra tiene la virtud de construirlo. Porque la memoria es tan fragmentaria en sí misma que no puede elaborar ni una simple narrati-vidad del tiempo. Ade-

este brillo apagado / en el pozo sin fondo de mi mirada oscura».

Incluso, a veces, la tragedia de la pérdida definitiva inocula el parásito de la derrota: «Desde entonces / tiempo». Tal vez no fuera demasiado atrevimiento el sostener que este planteamiento conceptual encierra la idea presocrática —releída en el Renacimiento— que revaloriza el Romanticismo de la Unidad e Infinitud del universo, percibido en su fragmentación presencial. Entonces el testigo se convierte en Sí mismo en la dicción final del Yo Lírico. Hay una conciencia de individuación del Yo cual apelación al sentido demiúrgico del poeta. Por esta plástica dialéctica la transformación de la pérdida deviene en meditación de lo vivido. Y seguramente bajo el lema de Keats: «Belleza es verdad». Porque ésa es la autenticidad estética de los versos de Alejandro Martín Navarro. Sería lo mismo que en *La muerte de Empédocles* de Hölderlin le confiesa Pantea a Delia: «¡En cada sílaba todas las melodías resonaban! ¡Y en su palabra, el espíritu!». En todo caso, hay una seguridad al menos en reconocer que el pasado es lo vivido: haciendo senda en el tiempo, caminando por los lugares de la memoria. ■

Hemos de celebrar los lectores de poesía el lento pero firme acercamiento editorial en los últimos años a ese baluarte creativo vario, íntegro, tan intenso como clarividente y límpido, que fue la generación o grupo mexicano de los Contemporáneos.

De raigambre tan cosmopolita como nuestro 27, hicieron de la crítica, las revistas literarias, las traducciones y el teatro los caminos de sus preocupaciones estéticas, siempre —eso sí— en la órbita de la poesía como su centro de gravedad propio y más íntimo. Gilberto Owen (El Rosario, Sinaloa, 1904-Filadelfia, 1952) valoraba en alto grado la labor renovadora de todos ellos cuando, a la altura de 1933 (en su apogeo como conjunto heterodoxo, antes de derramarse cada uno en su fértil individualidad de *soledades*), afirma cómo él mismo, en compañía de Jorge Cuesta y Xavier Villaurrutia, «revisamos nuestros clásicos y nos fomentamos los tres una infinita curiosidad viajera, una dura rebeldía al lugar común y una voluntad constante, a veces conseguida, de pureza poética». Calibrar la importancia cardinal del arte como el más refinado de los juegos (y su relación con el eros mórbido y dispar de las vanguardias) les permite considerar la apuesta de la sensualidad ligada a la inteligencia; Owen, por ejemplo, adopta la actitud, en un artículo de 1927 titulado «Poesía —¿pura?— plena», de reclamarse heredero de la inteligencia analítica de Poe y de la sensibilidad sensualista del que llama su profeta francés, Baudelaire. Así pues, la materia sensual del lenguaje es ya el territorio a explorar desde sus inicios creadores en la década vertiginosa de los años 20.

La bella colección Signos, que ya publicó en 1999 el fundamental *Nostalgia de la muerte* de Villaurrutia, edita una amplia antología de Gilberto Owen al cuidado del poeta y estudioso Tomás Segovia, quien por vida y obra conoce a la perfección la tra-

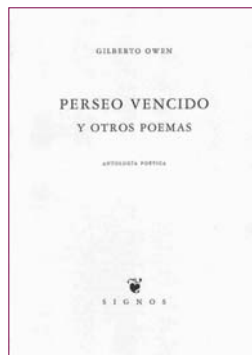
El corazón en los ojos

Gilberto Owen

Perseo vencido y otros poemas

Huerga y Fierro. Madrid, 2006

Gustavo Casín



yectoria de la mejor poesía mexicana del siglo XX. Tras un primer título más impresionista y desnudo, *Desvelo*, nos encontramos con los poemas en prosa de *Línea* que, gracias a Alfonso Reyes, vieron la luz en Buenos Aires en 1930. Segovia en su sagacidad los califica de juegos rimbaldianos en un tapete creacionista, y señala un surrealismo bastante personal “que gusta de expresar en un lenguaje claro y puro temas sabrosamente oníricos”. Por estos poemas se adivinan las huellas del juguete nuevo por excelencia entonces, el cinematógrafo, la superioridad de su dominio del movimiento y de la imagen visual inmediata. Apollinaire y el cubismo se conjugan en ese libro con las muchachas de Chapultepec y los ángeles sonámbulos o los enajenados autorretratos en el *subway*. En la privilegiada hora del sueño se esconden para Owen los hechos que la vida desdeña, y es lo submarino, subterráneo y subconsciente, lo que acentuadamente se realiza: “Detrás de los párpados está esperando este paisaje”.

Queda, sin embargo, al final de la vida breve de Owen, en la última parte de esta atenta selección, la obra cumbre del poeta: el *Perseo vencido*, que corona el curso de su dicción y que salió en libro en Lima en 1948 pero que apenas logró distribuirse. En carta al escritor peruano Luis Alberto Sánchez, Owen explica: “El origen de todo lo escribí viendo una de las innumerables estatuas, pensando que Medusa después de todo no había sido decapitada, y que seguía petrificando, a los que queremos vencerla, a través de la historia del arte. Y de la poesía”. Su sección principal, fechada en Bogotá en 1942, se llama “Sindbad el Varado” y se articula en la imaginaria bitácora de un naufrago que escribe a lo largo de los veintiocho días del mes de febrero. Es el diario en verso de una ruptura amorosa, y también una indagación en el ámbito de la propia escritura, de sus llagas y rescoldos, una inmersión sin tregua y un delirio sin cuartel en la “memoria morosa” de las heridas interiores de un marino inmóvil preso de un duelo de amor, “sin esperanza de llegar a Ítaca”. Según acierta a ver Tomás Segovia, “Owen nombra siempre consagrando y sacralizando”. La riqueza onírica de sus significaciones nos recuerda en su simbolismo al López Velarde del día 13 o la prima Águeda atravesado por la sangre del poeta del ineludible Cocteau (“En esa frente líquida se bañaron Susanas como nubes / que fisgaban los viejos desde las niñas de mis ojos púberes”). El desconsuelo de estirpe nervaliana (“yo, nuevo triste, yo, nuevo romántico”), su memoria a la deriva, impregna un sentir en ascuas en su alerta deseosa: “El Corazón. Yo lo usaba en los ojos”. Cifra de un poeta que en su enigma nos invita al viaje lector. ■

Revisiones y reivindicaciones

Antonio Espina
Poesía completa y epistolario
Calambur. Madrid, 2006

Gloria Rey Faraldos

XX y los años que antecedieron a la Guerra Civil, y que, por una u otra razón o por un conjunto de ellas, cayeron después en el olvido, han sido objeto de estudios académicos a la vez que han ido apareciendo reediciones de sus obras. En esta corriente de reivindicación podemos incluir al narrador vanguardista, poeta, biógrafo y periodista Antonio Espina (Madrid 1894-1972), a quien no creemos que

En los últimos tiempos hemos asistido a un progresivo interés por esa época que el profesor José-Carlos Mainer denominó “edad de plata” de la literatura española, y bastantes escritores que desarrollaron su labor entre comienzos del siglo

puedan aplicársele ya las etiquetas de “escritor injustamente olvidado” o “digno de revisión”, que tal vez fueran apropiadas, al igual que para algunos de sus contemporáneos, en otras etapas de nuestra reciente historia, y así lo reconoce Eduardo Hernández Cano, responsable de la edición que reseñamos quien, aunque con frecuencia no cite las fuentes, ha hecho un amplio uso de las aportaciones de quienes le han precedido de forma inmediata en el interés por el escritor.

El volumen de la editorial Calambur está formado por un heterogéneo conjunto de textos de Antonio Espina: la poesía del escritor, tres breves textos de estructura dramática, algunos artículos sobre poesía y varias cartas. A excepción de la mayor parte de las cartas, pocos son los textos restantes que no hayan sido recientemente editados o, en el caso de los artículos, varias veces citados.

Espina publicó dos libros poéticos: *Umbral* y *Signario*, además de poemas que fue dando a conocer en revistas y que no recogió en libro. De estos textos dispersos, sólo unos diez, uno de ellos atribuido, no habían aparecido aún en ediciones modernas de la poesía de Espina. La mayoría de estos textos ahora incluidos en el volumen de la editorial Calambur se publicaron antes de la aparición de *Signario* (1923), en las revistas *Tableros* y *Buen Humor*, de lo que hay que deducir que el poeta no consideró la posibilidad de su inclusión en libro como, sin embargo, había hecho con bastantes de los que había ido dando a conocer en la revista *España*. Solo dos de estos textos menos conocidos son posteriores a 1923. Aparte del interés que puedan tener estos poemas para los especialistas en la obra del escritor, hay que señalar también como aportación que el encargado de la edición ha incluido en notas una exhaustiva relación de variantes, cuando los poemas tuvieron diversas versiones, así como de correcciones tipográficas o de puntuación llevadas a cabo por el editor.

Es curioso que a continuación de la poesía se incluyan tres escenas teatrales en la línea del teatro sintético futurista, accesibles al lector actual, hecho justificado por el editor por la razón de que “una de ellas está escrita en verso” y porque tienen un “carácter sintético y un tanto hermético”, y que, sin embargo, hayan quedado fuera del volumen algunos textos todavía dispersos en revistas de la época, como “Varia fisga”, “El peluquero de Sevilla” o “Venus Cynelia”, entre bastantes otros, que por su proximidad al poema en prosa pensamos que podrían resultar más coherentes con las intenciones del libro, centrado ante todo en las relaciones de Espina con la lírica, como lo demuestra el hecho de que sean algunos “textos sobre poesía”, entre los muchos que sobre diversos temas escribió este autor, los seleccionados para figurar en el libro, y que el estudio preliminar, que aborda solo superficialmente aspectos estilísticos, tenga como eje el estudio de la recepción de la obra poética del escritor para intentar explicar las razones por las que la poesía de Antonio Espina fue siendo relegada del canon de la poesía contemporánea.

Lo más interesante del volumen, por su novedad, se encuentra a nuestro criterio en la selección de cartas fechadas entre 1918 y 1962, que ocupan las ochenta páginas finales del libro, todas ellas dirigidas a personas relacionadas con el mundo literario e intelectual. Las más numerosas son las remitidas a Juan Ramón Jiménez quien, como sabemos, apreció siempre la obra del poeta, a pesar del distanciamiento que fue creándose entre ellos. No fue Espina, celoso siempre de su intimidad como lo recordaba Francisco Ayala, proclive al desahogo sentimental o a lo confesional, por ello no esperemos encontrar en este epistolario muchos datos que nos permitan ahondar en sus ideas o en su mundo personal. La mayor parte son cartas relacionadas con su actividad literaria: palabras de agradecimientos por libros recibidos o por el elogio de su obra, respuestas a la solicitud de colaboraciones en revistas, información sobre el envío de originales o sobre la

.../...





.../...

marcha de sus trabajos. Sin embargo, ya en tres cartas escritas entre 1931 y 1936, una dirigida a Guillermo de Torre y otras dos a Manuel Azaña, las referencias a la situación social y política comienzan a tener protagonismo. Pero es en las fechadas a partir de 1941 cuando las circunstancias vitales se perciben de forma más clara y, a pesar del tono distante y contenido que Espina pretende seguir manteniendo, se perfila en ellas la condición de náufrago que intenta sobrevivir en medio de una penosa posguerra, condición a la que fue arrastrado este escritor que, como él mismo afirmó, perteneció a una generación que “ostentó el lema de la alegría y la confianza en el porvenir, como ninguna otra antes ni después. Y fue ésta, precisa y sarcásticamente, la generación más dramática en destinos individuales”.



Una apuesta sin límites

Javier Marín Ceballos
Bufes, vida mía. Manual del desamor
Comares. Granada, 2007

Teresa Gómez

Hoy que la literatura de autoayuda — que tanto me asusta— triunfa por doquier, cae en mis manos un manual poco común, de un autor, Javier Marín Ceballos, también poco común: *Bufes, vida mía. Manual del*

desamor.

En cuanto lo abrimos, encontramos una declaración de intenciones en el apartado *Índices, dedicatorias y normas* que incluye un curioso diccionario que nos permitirá descifrar los personales signos de puntuación. Las primeras citas firmadas por R. Descartes, R. Chandler, J. L. Borges y Lezama Lima por una parte, y por A. García Meléndez y J. M. Corbalán por otra, tampoco están puestas al azar, pero a lo largo del libro irá entregándonos referentes que nos orienten en cuanto a sus variopintas y eclécticas filiaciones intelectuales y literarias. En seguida, sus imágenes nos golpean. Reviven pasiones intelectuales que —aunque nunca habíamos abandonado del todo— dormitaban silenciosas en ese lugar del cuerpo que, los que no tenemos alma, nunca hemos sabido situar muy bien. Donde se acumulan las emociones que te han herido y las que te han sanado *...porque tanto él (el destino) / como yo (el desatino) / sabemos que hay días / que no tienen escalera de incendios...* Marín Ceballos nos conduce a un mundo intimista con voz propia, con un lenguaje que se pliega a sus necesidades cargado de insólitas imágenes y sugerencias.

Señora, / no he llegado hasta aquí / sólo para decirte / que eres para mí un ligero dolor insoportable / que únicamente se anulará / con la concesión de todos los privilegios. / Eso no tiene importancia. Son versos, que estuvieron dispuestos en sus primeras ediciones de otro modo: verso largo, casi prosa poética. Pero tanto entonces como ahora en su presentación actual, supusieron y siguen suponiendo una apuesta audaz en el panorama literario que rechaza la estética reaccionaria de los elegidos y que huyendo de lo esperado y lo previsible nos llega abriendo el lenguaje, el poema, a todas las realidades y a todas las fantasías.

Hace más de 20 años (véase, por ejemplo, la fecha de la primera edición de este libro, la actual es la tercera) que irrumpieron en mi vida —en nuestra vida— como un ciclón, una cuadrilla de murcianos que tanto con la fuerza de sus palabras como con su desfachatez, habrían de cambiarnos la vida, el corazón y el cerebro. Llegaron del brazo, como no podía ser de otra manera, del Murciano.

“A lo mejor soy otros...” nos dijo J. A. García Sánchez, y entonces, aparecieron ellos: Ángel Montiel, Javier Orrico y Javier Marín Ceballos.

Éramos, cuando tomaron Granada, conscientes de que los sentimientos también se aprenden. Y nos habíamos entregado a la búsqueda sin tregua de un lenguaje que nos permitiera reflexionar y conocernos, empeñados a su vez en desenmascarar y compartir el proceso de este aprendizaje. Nos parecía que el que nos habían legado no podía servirnos para nuestros fines, bien por el estruendoso eco culturalista que levantaba, bien por el vanguardismo o surrealismo que nos distraía de la realidad que nosotros queríamos mirar de frente y renombrar. Ellos, los murcianos, compartían nuestra conciencia de reconstrucción pero aportaron la risa. Nos reímos sobre todo de nosotros mismos. Y con la risa, la ironía vino a representar un magnífico instrumento de comprensión.

Por esa razón, cuando leo en la contraportada de esta nueva edición el nombre del coordinador editorial, siento cómo el tiempo nos arrastra con sus ritmos, con sus palabras, con sus versos... hacia el espacio donde la amistad se abraza con la verdad, con la belleza... y me alegra tanto dar la bienvenida a una nueva colección de la editorial Comares que nos acerque a los poetas que nos han abierto de par en par ventanas desde donde mirar al mundo y reconciliarnos con él.

Siempre es un placer adentrarse en la poesía a través de los versos de Marín Ceballos. Versos de quien escribe poco porque escribe lo justo y lo hace con el lenguaje que todos conocemos, sin estridencias, sin oscuridad, con cercanía, con belleza y con pasión. *Te amo, mi señora, / como Nerón y los bárbaros amaron a Roma. / Experto en todos los fracasos, / mi apuesta no tiene límites.*

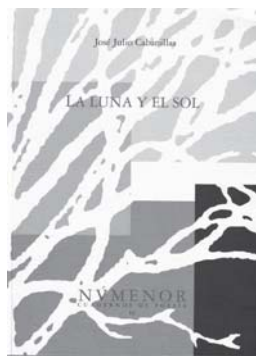
Dijo W. H. Auden en su imprescindible *La mano del teñidor* que «la diferencia que hay entre verso y prosa es evidente, pero buscar una definición de lo que diferencia a la poesía de la prosa es una pérdida de tiempo».

Así es que, obediendo al poeta de York, seamos prácticos y abordemos el último libro de José Julio Cabanillas como lo que es: un conjunto de textos que vienen a funcionar como telas minuciosamente elaboradas que, al final de su lectura, componen un hermoso mosaico que se llama *La Luna y el Sol*. Y es que —por seguir con el autor de *For the time being*— no se puede olvidar jamás que «el tema de un poema está formado por una muchedumbre de acontecimientos sentimentales recobrados». Por eso *La Luna y el Sol* ha de contemplarse como un solo texto en la medida que quiere ser un órgano que hace latir el cuerpo de la saudade. Pero es que no hay que dejarse influir por la tiranía de la apariencia de las palabras: lo que se presenta como prosa no es sino poesía en estado puro. Y eso tanto por la pluralidad técnica constructiva del texto como por los recursos iconográficos que lo habitan y le dan la palabra. Incluso mucho habría que debatir aquí acerca del ritmo de esta prosa de José Julio Cabanillas que posee la misma identidad expresiva que la del verso. Aún más: en estos textos la poesía parece haberse liberado de buena parte de la servidumbre que suele prestar a un precio a veces excesivamente caro. Al modo de Juan Ramón Jiménez, la poesía se ha desnudado para convertirse en un acto lírico en

Álbum de nostalgias

José Julio Cabanillas
La Luna y el Sol
Númenor. Sevilla, 2007

Fidel Villar Ribot



sí mismo que construye un mundo verbal y sensorial propio.

Los planteamientos estilísticos desarrollados por José Julio Cabanillas encuentran su fundamento en lo mejor de la prosa poética de las literaturas hispánicas, como pueden ser los ejemplos del *Ocnos* de Cernuda, de José Antonio Muñoz Rojas –*Las musarañas* (1957), *Las cosas del campo* (1999) o *Historias de familia* (2000)– o del luso Eugenio de Andrade –*Los afluen-*

tes del silencio (1968) o *Memoria de otro río* (1978).

Ya el mismo título del libro muestra de manera esencial y esclarecedora el acontecimiento de la escritura. El Sol es una metáfora del presente en tanto que el tiempo que ilumina la existencia –ese avatar biográfico de lo cotidiano– es el Hoy, mientras que la Luna es el pasado pues, carente de luz, necesita del Sol para ser, como el Ayer, que necesita de la memoria para contemplarse. Lo que implica también decir que la palabra lírica de José Julio Cabanillas se debate entre el fulgor y la ceniza, entre lo poseído y lo huido. De hecho, el libro se estructura además como un viaje hacia el pasado, dividido en dos grandes etapas. Los veintiséis textos están polarizados en dos proposiciones cronológicas generales: desde los recuerdos que el tiempo coloca en la vaguedad más lejana de la distancia hasta los que vienen a instaurar la infancia en toda su plenitud.

Escribir, por lo tanto, es crear un espacio lírico que acoge tanto los escenarios del pasado como las sensaciones que ahora provocan, espejando las percepciones, esas realidades del presente que dan sentido a la mirada. Pero no se trata sólo de describir aquello que se evoca sino de convertir en espacio de acogida las vivencias más allá de la caducidad inexorable del tiempo. Y es que, en el fondo, vivir es únicamente eso: ir perdiendo lo poseído. Por lo que pretender asir la realidad como conquista existencial resulta un ejercicio huero, condenado a la destrucción. Para no incurrir en tal desolación, la palabra invita a construir una intimidad cargada de sentido. Estamos ante un proceso similar al que el autor desplegó en *Bénzala* (1998). Entonces el anecdótico sucedido en tierras jaeneras remitía de forma directa a la transformación de la experiencia en transparencia del mito. De modo que del olivar cotidiano se llegaba a elaborar una secuencia simbólica que forjaba en sí todo un ámbito de vida y de literatura.

En efecto, cual secuencia porque José Julio Cabanillas opta por la estampa con validez en sí misma pero con sutiles hilos que se traman consecuentemente con otras. De tal forma que el resultado es un álbum de nostalgias. ■

Las señales del pasajero

Alfonso Berrocal
La habitación del huésped
Vitrúvio Madrid, 2007

Ángel Rodríguez Abad

Ciertos libros parecen querer dar caza a otros libros. En una excelente edición crítica de uno de los últimos poemarios del poeta malagueño Emilio Prados, *La piedra escrita* (Casta-
lia, 1979; este título apareció por vez primera en

México en 1961), su editor, José Sanchis-Banús, aporta un cuerpo de notas inéditas entresacadas de los papeles póstumos del poeta donde éste se propone la tarea de

pensar la poesía, y en relación con toda su postrer etapa espiritual, nos apunta: “El hombre es templo al centro del misterio de su alma, rodeado por el misterio del mundo en el que vive”. Palabras que aparecen bajo el epígrafe bíblico de “¿Por qué me has abandonado?”, o bien *desamparado*, en la traducción de Casiodoro de Reina. Precisamente, son a su vez los aspectos varios del desamparo los que instigan y cohesionan la breve pero intensa trayectoria de Alfonso Berrocal (Madrid, 1973), quien en su tesis doctoral ha investigado las relaciones literarias de Prados con María Zambrano, y que asimismo, desde su perspectiva de estudioso de la filosofía y la literatura, ha concretado en su poesía el territorio de los zarpazos del misterio en el humano vivir.

Tras una primera *plaque* y haber aparecido en alguna antología de referencia como *Milenio* (Sial, 1999), sale a la luz su primer libro, *Asceta* (Vitrúvio, 1999), de título tan significativo; allí se perfilaba el atlas lírico de una serie de paisajes limítrofes signados por la ceniza, el óxido o el hollín, destinados a dar fe de un panorama de fundiciones e industrias abandonadas, de descampados y escombreras y cielos de plomo. Apuntes todos ellos del desmoronamiento y de la desolación, que dibujan un personaje poemático instalado en su peculiar frontera anímica. En la primera parte del libro que ahora reseñamos asistimos, a modo de engarce con su mundo, a la mañana sin oficio de un merodeador que no cesa de deambular como un “transeúnte bajo el azar” por los lugares sin nombre de su geografía interior. Pues adentra en su espacio de acción la desorientación, y el daño, que lo corroen. Tras despertar, desertor o huésped, en una habitación propia sentida como ajena, musita: “Dicen que hay heridas que no se sienten, / amanezco con la desnudez dañada”. Desnudez que se acentúa y extiende en su pavor tras la silueta de los objetos áridos que subrayan la ausencia y el extravío: calendarios desteñidos, chatarra bajo la nieve, monedas de ceniza, luz que es herrumbre.

La sección segunda del libro establece diáfana la poética del autor: “El pasajero siempre deja señales / en ese lugar que olvida, / su escritura, saliva y tinta”. En esta almendra central es donde la palabra alcanza su tensión léxica más alta. Lo consigue a través de una precisa plasticidad del deterioro (con lo que conlleva de desahucio, desgaste y despoblación), que se concreta en sucesivos paisajes de la devastación transitados hasta la nadificación: “Paisaje: estamos solos” o bien “En toda habitación se existe a solas”. El núcleo semántico irradiador es la *erosión*, y el habitante de este cuarto simbólico donde mora el extranjero, el convaleciente, el viajero exhausto semeja una extraña ruina de las fantasmagorías de Yves Tanguy o un desecho humano acusado por el filamento de una bombilla despojada propia de los habitáculos de Francis Bacon. Apenas la luminosidad de una calle silenciosa que no termina de abrasarlo permite una casi imposible reconciliación con otro cuerpo al que abrazarse. ¿Nos podrá salvar en su pureza lo que queda de un hombre al quitarse la camisa en un cuarto en sombras? Según nos acercamos al final del libro nos topamos con variados desalentadores efectos personales: caracolas, pintalabios, monedas antiguas que reflejan en su fragilidad la intemperie reiterada del asedio, las cicatrices del pesar, las huellas de la fiebre. Llegamos a anhelar la (im)posible casa del padre como efímero templo (“esta puede ser la casa abandonada / en una llanura abandonada”); quizá en otro lugar habrá otros templos. ¿Será posible entonces el diálogo del conocimiento?

Un breve epílogo, los dos poemas finales, menciona que la primavera empieza en otro sitio. Tras la blancura nivea del desaparecer, un niño, paráfrasis de la voz pura del poeta en su querido redención, dice en alto el nombre, y en ello cree y por ello crea. Quizá sea sólo el eco de una voz en la oscuridad de la habitación que se atreve a farfullar, como la de los impedidos personajes del viejo Beckett. ¿Carne mortal sin corrupción o detritus? Al frente



.../...



.../...

de *La piedra escrita* Prados situó una cita de Hölderlin: “El que piensa las cosas más profundas, ama las más vivas”. El misterio de esta habitación y de este huésped reconoce en su corazón la plena luz en el salón de presagios de este libro cautivador. ■



Intensidad y emoción

Fernando Alguacil
Sorprendida memoria.
Bodonia. Granada, 2006

Antonio Herranz

Y a desde su inicio, según el propio título lo subraya, este libro nos sitúa desde el “Pórtico” en el ámbito de la *memoria*. Aquí se nos presenta la persona amante rescata desde el *tiempo*; éste llega a categoría de protagonista, que se materializa citando en primer plano el “gesto”, los “ojos”, las “manos”, los “labios”, la “mirada”, y el “cuerpo”, que en su totalidad resume una imposible respuesta dirigida a ese *tú* ausente, lo que no impide que sea el tiempo quien una en esa evocación el *yo* y el *tú* en un anhelo “inseparable” desde “la soledad lejana” (p. 16). Prosigue un monólogo en donde el poeta busca las palabras “aquellas que hicieron posible / una mañana eterna en mis oídos” (p. 18). Es a través del tamiz del recuerdo como el poeta va depurando los momentos vividos en el pasado, hasta que el entorno palpable da paso a lo inasible.

En la segunda parte del poemario, titulada “Imágenes en sepia”, el autor se vale de nuevo del recuerdo apoyado en esas imágenes, para proyectarlo ahora en un diálogo en presencia, frente al monólogo en ausencia de la primera parte. El cambio de tono expresivo es evidente, de la evocación transcendida se pasa a un recorrido cordial, humanizado en el niño, que se ve reflejado en esas imágenes en sepia que le permiten rescatar personas y lugares. Resalta el tono amoroso de fuerte emotividad, en un sutil juego entre pasado y presente (“te amaba” / “te amo”). No falta la meditación subjetivada, melancólica, a partir del propio cuerpo: “Oh pobre carne mía, / cómo podré reconocer...”, pormenorizado en ese recorrido físico que trasluce simultáneamente el manantial interior de la emoción: “Ahondo mi memoria con dolor...”. En el poema titulado “Amor consciente” (p. 37) la experiencia amorosa se representa en detalles físicos: “un vendaval de gestos y caricias”, “la aurora de tu abrazo en mi cintura”, “era la luz el alba de tu risa”, todo ello en un entorno de la naturaleza enmarcado en el *locus amoenus*, que culmina alumbrado por un “sol ardiente”.

La tercera y última sección del libro, titulada “Tu amado presente”, es sin duda la más emocionada, al estar dictada por la presencia del *tú*, evocada desde el encuentro inicial y continuada en la “memoria sorprendida” hasta hoy mismo. Asistimos a un anecdótico amoroso que se perfila en detalles atestiguados en “plata y oro” (p. 47) para intensificarse en el “mar... / entre plata y ola”. Ámbito que toma forma corporal en el “paisaje del cuerpo”, con sus “límites”, sus “cimas y laderas”, “las fuentes”, “los frutos”, “los mirtos”... que vivifican la presencia amada en la celebración del gozo, lo que supone “recrear el mundo” en el amor.

No por ello la muerte está ausente, vista aquí como temor anticipado del *yo* ante el *tú*: “si tu muerte antecede / a la vida que tengo, / sin respuesta me quedo / y morir no sabría” (p. 54). Tras este improntus, el más patético del libro, la evocación de la memoria prosigue su curso y reaparece el *locus amoenus*, con el jardín enmarcado entre dos cipreses con revuelo de pájaros, donde los ojos “miran / (y) en la tarde cantan”.

El libro termina con un extenso poema, presentado a partir de una iconografía referente, de clara identificación, en actitud de plegaria amorosa dirigida al *tú* en súplica reiterada y con el deseo de que “velará mi silencio, tu amado presente”. Con este final, a modo de broche de una joya poética, la “memoria sorprendida” queda fijada en el tiempo y salvada en la palabra, que aquí brilla con inusitada intensidad y con verdadera emoción. ■

La poesía lírica ha sido un vehículo constante del sentimiento amoroso. En *Betrayal Moon*, de la poetisa granadina Esperanza Clavera, la luna va modelando la sensibilidad profunda del amante en un poemario donde el hablante

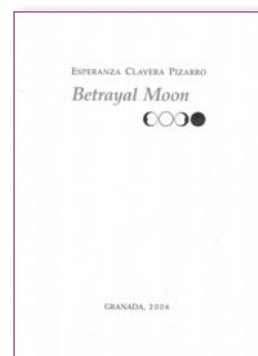
El amor que dibuja la luna

Esperanza Clavera
Betrayal Moon
Bodonia. Granada, 2006

José Ortega López

lírico aparece instalado en la radical inseguridad del ser. En el desengaño amoroso, la realidad de la pasión se revela como una quimera. Guiado por la memoria voluntaria o involuntaria, el desencanto lleva a la contemplación y verificación del tiempo fugitivo y desventurado: “final a un tiempo que en amor ungido / apenas pudo ser y fue mintiendo” (p. 9). Los amantes pasan sin cesar del desánimo a la exaltación, porque el amor es sufrimiento en tanto carencia y deseo de posesión de aquello que deseamos y no tenemos. Y, a la vez, es dicha, porque es posesión, aunque instantánea y precaria: “fue ternura y placer, gozo sin horma. / Y fue también traición, ira y lamento” (p. 9). Y esta emoción fugitiva y perecedera, que sólo podrá ser nombrada por la poesía (“abracé la palabra del poeta”) se exterioriza en las distintas fases de la luna que van marcando los diversos estados de ánimo del amante: deseo, goce, decepción, despecho. La luna (el sueño, el inconsciente, la pasividad) va modelando negativamente la sensibilidad del amante (“Lunas de vaticinio tortuoso”, p. 23) y la luz del día no logra expulsar el dolor asociado con la noche oscura: “Y por gritar tu nombre tengo hallado / este castigo donde precipita / la duda su tormento envenenado / y el alba a su lamento nos invita” (p. 35).

Betrayal Moon constituye una profunda exploración poética de las desventuras del amor y de la imposibilidad de sustraerlo al dominio del tiempo. El yo poético nos revela que pasión equivale a sufrimiento, y, a la vez, a felicidad. Pero, en última instancia, el amor, por estar sometido al cambio, a las afrentas del tiempo, está condenado a extinguirse. ■



Índices



El fingidor / números 21 al 30
(enero 2004-diciembre 2006)

A: artes; **C:** ciencia; **CI:** cine; **E:** entrevista; **F:** fotografía; **H:** historieta; **LC:** literatura y cía; **LE:** letras españolas;
M: monográfico; **MI:** mitologías; **MU:** música; **N:** narrativa; **O:** opiniones; **P:** portada; **PA:** patrimonio;
PO: poesía; **R:** reseñas de libros; **RD:** reseñas discográficas; **T:** traducción; **TE:** teatro.

A

- Abad, José (CI). *Centenario de John Huston: De balcones y hombres* (nº 29-30, págs. 72-73).
- Abad, José (CI). *Cine, espectáculo, historia* (nº 24, págs. 40-41).
- Abad, José (CI). *El hombre tranquilo. Una comedia épica* (nº 25, págs. 62-63).
- Abad, José (CI). *Historias de luces y sombras* (nº 22-23, págs. 54-55).
- Abad, José (CI). *No se puede vivir sin John Ford* (nº 21, págs. 51-52).
- Abad, José (CI). *Rocco y sus hermanos. Crónica y melodrama* (nº 26, págs. 48-49).
- Abad, José (CI). *Tres películas de Arturo Ripstein* (nº 27-28, págs. 54-55).
- Abad, José (E). *Entrevista a J. A. González Sainz* (nº 27-28, págs. 3-5).
- Abad, José (N). *Unas líneas sobre Dino Buzzati* (nº 29-30, págs. 32-33).
- Abad, José (R). *Claudio Magris: Alla ciega* (nº 25, págs. 72-73).
- Abad, José (R). *Federico Villalobos: Crónicas carolinas* (nº 24, pág. 61).
- Abad, José (R). *Ignacio Martínez de Pisón: Enterrar a los muertos* (nº 25, pág. 81).
- Abad, José (R). *Joseph McBride: Tras la pista de John Ford* (nº 24, pág. 69).
- Abad, José (R). *Luis Alberto de Cuenca: Su nombre era el de todas las mujeres. La vida en llamas* (nº 29-30, pág. 81).
- Abad, José (R). *Luis Rosales: El naufrago metódico* (nº 26, págs. 63-64).
- Abad, José (R). *Rafael Montesinos: Bécquer. Biografía e imagen* (nº 27-28, págs. 67-68).
- Abad, José (R). *Ugo Riccarelli: El dolor perfecto* (nº 27-28, pág. 83).
- Abril, Juan Carlos (R). *Andrés Soria Olmedo: Fábula de fuentes. Tradición y vida literaria en Federico García Lorca* (nº 24, pág. 56).
- Abril, Juan Carlos (R). *Antonio Jiménez Millán: Inventario del desorden* (nº 22-23, págs. 72-73).
- Abril, Juan Carlos (R). *Carl J. Burkhardt: Una mañana entre libros* (nº 26, págs. 60-61).
- Abril, Juan Carlos (R). *José Manuel Cuesta Abad y Julián Jiménez Heffernan, eds.: Teorías literarias del siglo XX. Una antología* (nº 29-30, pág. 93).
- Abril, Juan Carlos (R). *Julián Jiménez Heffernan: Los papeles rotos* (nº 27-28, págs. 75-76).
- Abril, Juan Carlos (R). *Miguel D'Ors: Sol de noviembre* (nº 27-28, pág. 78).
- Abril, Juan Carlos (R). *Santiago Rusiñol: Oraciones* (nº 25, pág. 76).
- Acale, Fernando (PA). *José María García de Paredes y el Auditorio Manuel de Falla* (nº 22-23, págs. 6-7).
- Acuyo, Francisco (R). *El hemisferio infinito*. Por Alberto Torés García (nº 27-28, pág. 76).
- Afonso Marrero, José Andrés & Juan Manuel Rodríguez Arena (E). *Camilo José Cela Conde, o las ganas de conocer y de hacer conocer*. (nº 29-30, págs. 8-9).
- Álamo Fuentes, Inés del & Ángel Ocón Pérez de Obanos (C). *«Carta náutica» para navegar por la Biblioteca del Hospital Real de la Universidad de Granada* (nº 29-30, págs. 67-68).
- Al-Bayati (PO). *Al-Bayati en sus últimos años*. Por Waleed Saleh Alkhalifa (nº 22-23, págs. 32-33).
- Alcántara, Pío (PO). *Javier Egea: Palabras para los Sonetos del diente de oro* (nº 29-30, pág. 40).
- Alcázar, Pablo (LC). *Las lecciones de la literatura* (nº 21, págs. 38-39).
- Alcón, Celia (N). *La dama del corazón grande. Por el centenario de María Teresa León* (nº 22-23, págs. 29-30).
- Alcibite, Mariano (N). *Los disfraces de la literatura. Sobre Roberto Bolaños y otras invenciones* (nº 21, págs. 32-33).
- Alcibite, Mariano (N). *Un caribe de palabras. De San Esteban a San Fidel* (nº 24, págs. 24-25).
- Alcibite, Mariano (R). *Severiano Arranz Martín: Etimologías inéditas y curiosas* (nº 26, págs. 69-70).
- Al-Masri, Maram (R). *Cereza roja sobre losas blancas*. Por Javier Marín Ceballos (nº 24, pág. 66).
- Al-Mutamid (R). *Dos voces de Al-Andalus. Al-Mutamid de Sevilla: Poesía completa. Ibn Zaydun.: Casidas seleccionadas*. Por Esteban Cueto (nº 29-30, pág. 80).
- Alonso Valero, Encarna (R). *Miguel Ángel García: La poética de lo invisible en Juan Ramón Jiménez* (nº 21, pág. 59).
- Alonso Valero, Encarna (R). *Sólo locos, sólo poetas (sobre Nietzsche en la joven literatura)*. Por Sonia Fernández Hoyos (nº 22-23, págs. 69-70).
- Amiel, Vincent (R). *La estética del montaje*. Por Felipe Mora (nº 26, págs. 61-62).
- Amoraga, Carmen (R). *La larga noche*. Por Mateo Blanes (nº 22-23, págs. 64-65).
- Anónimo (R). *Historia de los hechos del Marqués de Cádiz*. Por Esteban Cueto (nº 26, pág. 61).
- Aparicio, Juan Pedro (M). *El Quijote o la paradoja de la prodigiosa imperfección* (nº 26, págs. 29-30).
- Aramburu, Fernando (M). *Ritos, bromas, complicidades* (nº 26, págs. 30-31).
- Aranda Nofuentes, Florencio (R). *Eva Morón Olivares: La palabra desvelada de Elena Martín Gálvez* (nº 21, pág. 57).
- Aranda Nofuentes, Florencio (R). *Manuel Martínez Gómez: Las hojas amarillas* (nº 21, pág. 57).
- Araujo, Joaquín (C). *Las destrezas del agua* (nº 25, pág. 68).
- Araújo, Joaquín (R). *Agua*. Por Jacinto del Campo (nº

25, pág. 78).

Araújo, Joaquín (R). *La ecología contada con sencillez*. Por Rafael Hernández del Águila (nº 24, pág. 68).

Arcas, Miguel Ángel (R). *Aforemas*. Por Andrés Neuman (nº 22-23, pág. 73).

Arco, Pilar del (R). *Eduardo Chillida: Escritos* (nº 29-30, págs. 95-96).

Arco, Pilar del (R). *Félix de Azúa: Cortocircuitos (imágenes mudas)* (nº 27-28, pág. 79).

Arcos, Jorge Luis (PO). *El culturalismo de Jorge Luis Arcos*. Por Álvaro Salvador (nº 29-30, págs. 56-57).

Arcos, Jorge Luis (PO). *Odisea* (poema) (nº 29-30, pág. 58).

Argan, Giulio Carlo (R). *Walter Gropius y la Bauhaus*. Por José Miguel Gómez Acosta (nº 29-30, pág. 90).

Arranz Martín, Severiano (R). *Etimologías inéditas y curiosas*. Por Mariano Alcibite (nº 26, págs. 69-70).

Arriaga, Guillermo (CI). *Algunos aspectos sobre el cine del tándem Iñárritu-Arriaga*. Por Miguel A. Cáliz (nº 27-28, págs. 56-57).

Arrojo Agudo, Pedro (C). *Hablemos de gestión de sequías e inundaciones* (nº 25, págs. 67-68).

Aumente, Julio (PO). *Las pérdidas balladas: en la muerte de Julio Aumente*. Por Esteban Cueto (nº 29-30, pág. 39).

Auster, Paul (R). *Brooklyn Follies*. Por Jesús Cano (nº 29-30, pág. 86).

Ayala, Francisco (N). *Francisco Ayala, cien años de una obra viva*. Por Fidel Villar Ribot (nº 27-28, págs. 25-26).

Ayala, Francisco (N). *Los círculos del paraíso. Francisco Ayala y los cármes granadinos*. Por Amelina Correa Ramón (nº 27-28, págs. 27-29).

Azorín (R). *Lo que lleva el rey Gaspar. Cuentos de Navi-dad*. Por Remedios Sánchez García (nº 21, pág. 57).

Azúa, Félix de (R). *Cortocircuitos (imágenes mudas)*. Por Pilar del Arco (nº 27-28, pág. 79).

B

Ballesteros, Emilio (R). *José Rienda: El buen amigo* (nº 24, págs. 59-60).

Baridon, Michel (R). *Los jardines (paisajistas, jardineros, poetas)*. Por Jacinto del Campo (nº 24, págs. 55-56).

Barragán, Pedro (N). *Zafarí. Una novela en el limbo*. Por Marina Moreno Lorenzo (nº 26, págs. 20-21).

Barrios Aguilera, Manuel (M). *La memoria secuestrada. Isabel la Católica en su Centenario* (nº 22-23, págs. 2-4).

Barrios Aguilera, Manuel (M). *Últimas biografías de la Reina* (nº 22-23, págs. 35-36).

Barrios Aguilera, Manuel (R). *Los falsos cronicones contra*

la historia. Por Esteban Cueto (nº 24, págs. 61-62).
 Barrios Rozúa, Juan Manuel (CI). *Por las ciudades digitales de la Antigüedad* (nº 24, págs. 50-52).
 Barrios Rozúa, Juan Manuel (PA). *Nuevas miradas sobre la historia urbana de Granada* (nº 26, pág. 6).
 Barroso Fernández, Óscar (LE). *Lo que algunos filósofos debieron aprender del Quijote* (nº 25, págs. 60-61).
 Barry, Max (R). *Jennifer Gobierno*. Por Jesús Lens Espinosa de los Monteros (nº 26, págs. 58-59).
 Bartra, Roger (R). *El duelo de los ángeles*. Por Antonio Pérez (nº 26, pág. 70).
 Becciu, Ana (PO). *Aguardar a alguien está al principio* (poema) (nº 29-30, pág. 58).
 Becciu, Ana (PO). *Ana Becciu, peregrina (Argentina)*. Por Erika Martínez Cabrera (nº 29-30, págs. 55-56).
 Benegas, Noni (LE). *Un tesoro de la lengua a punto de ser dilapidado* (nº 26, págs. 38-39).
 Benegas, Noni (PO). *Conversación con Juana Castro* (nº 29-30, págs. 35-37).
 Benegas, Noni (PO). *Desvelando los linajes de la vida* (nº 29-30, pág. 37).
 Bernabéu Esteban, Irene (M). *Minorías y democracia en el Líbano* (nº 25, págs. 46-47).
 Birmajer, Marcelo (R). *Últimas historias de hombres casados*. Por Jesús Cano (nº 25, pág. 74).
 Blanchard Jerrold (R). *Gustavo Doré y Blanchard Jerrold: Londres. Una peregrinación*. Por José Miguel Gómez Acosta (nº 27-28, págs. 83-84).
 Blanco Samos, Marga (R). *Mirando pájaros*. Por Andrés Soria Olmedo (nº 24, pág. 62).
 Blanco, Pilar (R). *La luz berida*. Por Mateo Blanes (nº 25, pág. 74).
 Blanes, Mateo (R). *Carmen Amoraga: La larga noche* (nº 22-23, págs. 64-65).
 Blanes, Mateo (R). *Eloy Tizón: La voz cantante* (nº 26, págs. 59-60).
 Blanes, Mateo (R). *Julio Herranz: El ángel yuxtapuesto* (nº 29-30, pág. 84).
 Blanes, Mateo (R). *Pilar Blanco: La luz berida* (nº 25, pág. 74).
 Blanes, Mateo (R). *Soledad Puértolas: Historia de un abrigo* (nº 25, pág. 82).
 Blázquez Vilaplana, Belén & Susana Ruiz Seisdedos (M). *Mujer, inmigrante y latinoamericana. La triple condición de la exclusión en España* (nº 25, págs. 31-32).
 Boccherini, Luigi (MU). *Luigi Boccherini. Doscientos años de ausencia*. Por Ricardo Molina Castellano (nº 25, pág. 18).
 Bolaño, Roberto (R). *2666*. Por Marina Moreno Lorenzo (nº 24, págs. 69-70).
 Bolaños, Roberto (N). *Los disfraces de la literatura. Sobre Roberto Bolaños y otras invenciones*. Por Mariano Alcribite (nº 21, págs. 32-33).
 Bonerba, Pierpaolo & Luigi Di Comite (M). *Heterogeneidad del desarrollo demográfico, selección de políticas y fenómeno migratorio* (nº 25, págs. 26-27).
 Bonet, Enrique (H). *Contravisiones* (nº 29-30, pág. 99).
 Bonet, Enrique (H). *Diario de un fingidor* (nº 21, pág. 63).
 Bonet, Enrique (H). *Diario de un fingidor* (nº 22-23, pág. 80).
 Bonet, Enrique (H). *Diario de un fingidor* (nº 24, pág. 71).
 Bonet, Enrique (H). *Diario de un fingidor* (nº 27-28, pág. 87).
 Bonet, Enrique (H). *Diario de un fingidor* (nº 26, pág. 71).
 Bonnefoy, Yves (R). *La nube roja y Las tablas curvas*. Por Fidel Villar Ribot (nº 22-23, pág. 69).
 Bozalongo, Javier (R). *Hasta llegar aquí*. Por Andrés Neuman (nº 27-28, págs. 76-77).
 Brañas, Pancho (MU). *Pancho Brañas. Tango susurrado*. Por Antonio Pamies (nº 26, pág. 43).
 Breton, André & Paul Éluard (R). *Diccionario abreviado del surrealismo*. Por Gustavo Casín (nº 21, pág. 61).
 Brines, Francisco (R). *Unidad y cercanía personal en la poesía de Luis Cernuda*. Por Fidel Villar Ribot (nº 29-30, págs. 83-84).
 Broderstand, Else G. et al. (M). *Diversidad cultural y gobernanza en el Ártico* (nº 25, págs. 33-34).
 Bueno Martínez, María (R). *Amelina Correa Ramón: Hacia la re-escritura del canon finisecular* (nº 29-30, pág. 95).

Buil Pueyo, Miguel Ángel (O). *Gregorio Pueyo (1860-1913): librero y editor del modernismo* (nº 27-28, págs. 20-21).
 Burckhardt, Carl J. (R). *Una mañana entre libros* (nº 26, págs. 60-61).
 Buzzati, Dino (N). *Unas líneas sobre Dino Buzzati*. Por José Abad (nº 29-30, págs. 32-33).

C

Caballé, Anna (R). *La vida escrita por las mujeres*. Por M^a Victoria Prieto Grandal (nº 22-23, págs. 66-67).
 Caballero Bonald, José Manuel (R). *Copias rescatadas del natural*. Por Enrique Nogueras (nº 29-30, págs. 94-95).
 Caballero Gómez, Isabel M^a et al. (PA). *Salvaguarda, tutela y difusión del patrimonio mueble en la Universidad de Granada* (nº 27-28, págs. 6-7).
 Calatrava García, Adolfo & Javier García Marín (M). *La encrucijada de Asia Central* (nº 25, págs. 39-40).
 Calatrava, Juan (C). «Por sus mapas los conoceréis»: A propósito de cartografía e historia (nº 29-30, págs. 61-62).
 Calatrava, Juan (P). *El poema del ángulo recto de Le Corbusier* (nº 27-28, pág. 1).
 Cáliz, Miguel A. (CI). *Algunos aspectos sobre el cine del tándem Iñarritu-Arriaga* (nº 27-28, págs. 56-57).
 Cáliz, Miguel Ángel (CI). *Centenario de John Huston: Dublineses. De entre los muertos* (nº 29-30, págs. 77-78).
 Camilo, Michel (RD). *Michel Camilo «Solo»*. Por Antonio Pamies (nº 24, pág. 38).
 Campo, Jacinto del (R). *Cayo González Gutiérrez & Manuel Suárez González (eds.): Antología poética del paisaje de España* (nº 22-23, págs. 71-72).
 Campo, Jacinto del (R). *Joaquín Azañón: Agua* (nº 25, pág. 78).
 Campo, Jacinto del (R). *Michel Baridon: Los jardines (paisajistas, jardineros, poetas)* (nº 24, págs. 55-56).
 Camus, Albert (O). *El terror según Camus*. Por Wenceslao Carlos Lozano (nº 21, págs. 20-22).
 Canetti, Elías (R). *Fiesta bajo las bombas. Los años ingleses*. Por Carmina Verdú Cano (nº 29-30, págs. 89-90).
 Cano Henares, Jesús (A). *Un museo transmutado en cinematógrafo: Una insólita exposición de Basilio Martín Patino* (nº 29-30, págs. 16-17).
 Cano Henares, Jesús (CI). *Entrevista con Omar González, presidente del ICAIC* (nº 26, págs. 44-45).
 Cano Henares, Jesús (E). *Antonio Muñoz Molina recuerda cómo vivió el 11-S en Nueva York* (nº 22-23, págs. 3-5).
 Cano Henares, Jesús (E). *Entrevista a Pablo García Baena* (nº 24, págs. 26-27).
 Cano Henares, Jesús (N). *Un océano de páginas* (nº 21, págs. 28-29).
 Cano Henares, Jesús (R). *Anna Gavalda: Quisiera que alguien me esperara en algún lugar* (nº 26, pág. 59).
 Cano Henares, Jesús (R). *Antonio Prieto: Invención para una dnda* (nº 29-30, págs. 87-88).
 Cano Henares, Jesús (R). *Joaquín Pérez Azáiz: El gran Felton* (nº 27-28, pág. 74).
 Cano Henares, Jesús (R). *Marc Durin-Valois: Camella* (nº 26, pág. 67).
 Cano, Jesús (R). *Marcelo Birmajer: Últimas historias de hombres casados* (nº 25, pág. 74).
 Cano, Jesús (R). *Mundo Eslavo nº 3* (nº 24, pág. 54).
 Cano, Jesús (R). *Paul Auster: Brooklyn Follies* (nº 29-30, pág. 86).
 Cantera Ortiz de Urbina, Jesús (R). *Jesús Cantera Ortiz de Urbina, Julia Sevilla et al.: Refranes, otras paremias y fraseologismos en Don Quijote de la Mancha*. Por Marina Moreno Lorenzo (nº 27-28, pág. 70).
 Caparrós Masegosa, Lola (M). *Ficciones cinematográficas en torno a Isabel la Católica y su época* (nº 22-23, págs. 19-21).
 Carazo, Ana Rosa (PO). *El oficio de poeta* (nº 29-30, pág. 34).
 Carazo, Ana Rosa (R). *A contramuerte (versos para sobrevivir)*. Por Mariluz Escribano (nº 26, págs. 64-65).

Cardwell, Richard A. (LE). *El necesario rescate de Francisco Villaspesa* (nº 24, págs. 28-29).
 Carnero, Guillermo (E). *Al encuentro de la palabra de Guillermo Carnero*. Por Fidel Villar Ribot (nº 25, págs. 3-5).
 Carpentier, Alejo (N). *Un caribe de palabras. De San Esteban a San Fidel*. Por Mariano Alcribite (nº 24, págs. 24-25).
 Carpintero, Óscar (O). *¿Cómo hacer las cuentas? La medición económica del deterioro ecológico* (nº 25, págs. 10-12).
 Carpintero, Óscar (R). *Jorge Riechmann: Una morada en el aire* (nº 25, pág. 76).
 Carvajal, Antonio (R). *Don Diego de Granada*. Por Sonia Fernández Hoyos (nº 25, pág. 75).
 Casín, Gustavo (R). *André Breton, Paul Éluard: Diccionario abreviado del surrealismo* (nº 21, pág. 61).
 Casín, Gustavo (R). *Rafael Dieste: Obras literarias* (nº 29-30, págs. 91-92).
 Casín, Gustavo (R). *Rafael Montesinos: Los años irreparables* (nº 27-28, págs. 81-82).
 Casín, Gustavo (R). *Unica Ziern: El trapecio del destino y otros cuentos* (nº 24, pág. 65).
 Castillo Fernández, Javier (N). *Hurtado de Mendoza: humanista, arabista e historiador* (nº 21, págs. 25-27).
 Castro Martín, Juan José (R). *Juan Andrés García Román: Las canciones de Lázaro* (nº 27-28, págs. 78-79).
 Castro, Eduardo (E). *Entrevista a Félix Grande* (nº 24, págs. 3-5).
 Castro, Jorge (R). *Clive D.I. Wynne: Do animals think?* (nº 24, págs. 56-57).
 Castro, Juana (PO). *Conversación con Juana Castro*. Por Noni Benegas (nº 29-30, págs. 35-37).
 Castro, Juana (PO). *El mundo existencial y mítico en dos libros de Juana Castro: Del color de los ríos y El extranjero*. Por Dionisia García (nº 29-30, pág. 38).
 Cela Conde, Camilo José (E). *Camilo José Cela Conde, o las ganas de conocer y de hacer conocer*. Por José Andrés Afonso Marrero & Juan Manuel Rodríguez Arena (nº 29-30, págs. 8-9).
 Cernuda, Luis (R). *Francisco Brines: Unidad y cercanía personal en la poesía de Luis Cernuda*. Por Fidel Villar Ribot (nº 29-30, págs. 83-84).
 Chillida, Eduardo (R). *Escritos*. Por Pilar del Arco (nº 29-30, págs. 95-96).
 Chillón, Nieves (R). *La hora violeta*. Por Ángeles Mora (nº 24, págs. 64-65).
 Ciaghi, Mariapia (A). *Arte y artesanía* (nº 24, pág. 39).
 Cifuentes Vélez, Eugenio & Jaime F. López Gómez (C). *Los mapas en el tiempo: El patrimonio cartográfico en el 475 aniversario de la Universidad de Granada* (nº 29-30, pág. 66).
 Clavero, Esperanza (R). *Son de sombra. El señor de Plandolit*. Por José Ortega (nº 24, pág. 66).
 Clemencín, Diego (M). *El Elogio de la Reina Católica, de Diego Clemencín, y la historiografía liberal*. Por Cristina Segura Graino (nº 22-23, págs. 11-12).
 Clement, Jennifer (R). *La viuda de Basquiat y Una historia verdadera basada en mentiras*. Por Milena Rodríguez Gutiérrez (nº 21, pág. 56).
 Corbalán, José María (R). *Los años borrachos*. Por Pedro López Martínez (nº 21, págs. 59-60).
 Córdova Moya, Jorge (MU). *De festivales clónicos (o cómo evitarlos, si se puede)* (nº 27-28, págs. 62-63).
 Córdova Moya, Jorge (MU). *El reto de crecer. XXV Festival Internacional de Jazz de Granada* (nº 24, págs. 36-37).
 Córdova Moya, Jorge (MU). *Un festival en busca de autor. XXIV Festival Internacional de Jazz de Granada* (nº 21, págs. 42-43).
 Córdova Moya, Jorge (RD). *Franc O'Shea: Alkimia* (nº 29-30, pág. 71).
 Córdova Moya, Jorge (RD). *No fear Music* (nº 29-30, pág. 71).
 Córdova Moya, Jorge (RD). *Qanwali flamenco (Faiz Ali Faiz, Miguel Poveda, Duquende, Chicuelo)* (nº 29-30, pág. 71).
 Correa Ramón, Amelina (LE). *La consagración del modernismo español. La revista Nacimiento* (nº 24, págs. 18-19).
 Correa Ramón, Amelina (N). *Los círculos del paraíso. Francisco Ayala y los cármes granadinos* (nº 27-28, págs. 27-29).

Correa Ramón, Amelina (O). *La herejía protestante en la Sevilla del Quinientos* (nº 26, págs. 21-22).

Correa Ramón, Amelina (R). *Ángeles Vicente: Zezé* (nº 27-28, págs. 71-72).

Correa Ramón, Amelina (R). *Antonio Machado y Álvarez: Demófilo* (nº 29-30, págs. 91-92).

Correa Ramón, Amelina (R). *Francisco Gil Craviotto: Mesa de León, un periodista entre dos siglos (1859-1937)* (nº 25, pág. 70).

Correa Ramón, Amelina (R). *Hacia la re-escritura del canon finisecular* (nº 29-30, pág. 95). Por María Bueno Martínez (nº 29-30, pág. 95).

Correa Ramón, Amelina (R). *Juan Carlos Marset: María Zambrano I: los años de formación* (nº 24, pág. 55).

Correa Ramón, Amelina (R). *Marqués de Campo: Alma glauca* (nº 29-30, pág. 80).

Correa Ramón, Amelina (R). *Poetas andaluces en la órbita del modernismo. Antología*. Por Remedios Sánchez García (nº 22-23, págs. 76-77).

Correa Ramón, Amelina (R). *Rebeca San Martín Bastida: Imágenes de la Edad Media: la mirada del realismo* (nº 21, pág. 55).

Correa Ramón, Amelina (R). *VV.AA.: El voto de las mujeres 1877-1978* (nº 22-23, pág. 66).

Cortines, Jacobo (R). *Consolaciones. Poesía (1993-2003)*. Por Fidel Villar Ribot (nº 26, pág. 63).

Couffon, Claude (O). *Claude Couffon en 'su' Granada*. Por Joëlle Guatelli-Tedeschi (nº 22-23, págs. 12-13).

Coulon, Christian (M). *¿La diversidad étnica, una enfermedad para África?* (nº 25, págs. 49-50).

Crume, Andrew (N). *Castillos en el aire. Una lectura de Andrew Crume*. Por Marina Moreno Lorenzo (nº 25, págs. 16-17).

Cruz, Juan (I.E). *La mano en la pistola* (nº 22-23, págs. 20-22).

Cuenca, Luis Alberto de (P). *Por qué leer hoy a los clásicos* (nº 29-30, pág. 1).

Cuenca, Luis Alberto de (R). *Su nombre era el de todas las mujeres. La vida en llamas*. Por José Abad (nº 29-30, pág. 81).

Cuenca, Luis Alberto de (R). *Víctor Infantes: Del libro áureo* (nº 29-30, pág. 94).

Cuesta Abad, José Manuel & Julián Jiménez Heffernan (R). *Teorías literarias del siglo XX. Una antología*. Por Juan Carlos Abril (nº 29-30, pág. 93).

Cueto Noguera, Carlos de (M). *Seguridad y paz en sociedades plurales* (nº 25, págs. 20-21).

Cueto, Carlos de (O). *Europa frente a sus ciudadanos* (nº 24, págs. 12-13).

Cueto, Esteban (PO). *Las pérdidas halladas: en la muerte de Julio Aumente* (nº 29-30, pág. 39).

Cueto, Esteban (R). *Anónimo: Historia de los bechos del Marqués de Cádiz* (nº 26, pág. 61).

Cueto, Esteban (R). *Dos voces de Al-Andalus. Al-Mutamid de Sevilla: Poesía completa. Ibn Zaydun.: Casidas selectas* (nº 29-30, pág. 80).

Cueto, Esteban (R). *Enrique Morón: Hinóspita ciudad y El bronce de los días* (nº 21, págs. 55-56).

Cueto, Esteban (R). *Manuel Barrios Aguilera: Los falsos cronicones contra la historia* (nº 24, págs. 61-62).

D

Dalí, Salvador (CI). *Narciso entre celuloide. Las incursiones de Dalí en el cine*. Por Rafael Martín-Calpena (nº 22-23, págs. 56-57).

Dammacco, Gaetano (M). *Multiculturalismo y derecho a la seguridad en la Europa ampliada* (nº 25, págs. 44-45).

David, Jacques-Louis (A). *Un problema geométrico en el siglo de las Luces: Jacques-Louis David y Giovanni Battista Piranesi*. Por José Miguel Gómez Acosta (nº 27-28, págs. 11-13).

Delillo, Don (R). *Jugadores*. Por Marina Moreno Lorenzo (nº 26, págs. 68-69).

Derrida, Jacques (O). *Nota necrológica (1930-2004)* (nº 24, pág. 25).

Di Comite, Luigi & Pierpaolo Bonerba (M). *Heterogeneidad del desarrollo demográfico, selección de políticas y*

fenómeno migratorio (nº 25, págs. 26-27).

Díaz de Alda Heikkilä, Mª del Carmen (R). *Albert Edelfelt. Cartas del Viaje por España (1881)*. Por José Antonio González Alcantud (nº 29-30, pág. 98).

Díaz de Castro, Francisco (R). *Hasta mañana, Mar*. Por Álvaro Salvador (nº 29-30, págs. 82-83).

Dieste, Rafael (R). *Obras literarias*. Por Gustavo Casín (nº 29-30, págs. 91-92).

Díez Fernández, J. Ignacio (N). *Don Diego Hurtado de Mendoza cumple quinientos años* (nº 21, págs. 23-25).

Díez Fernández, J. Ignacio (R). *La poesía erótica de los Siglos de Oro*. Por José Fernández Dougnac (nº 24, págs. 60-61).

Doré, Gustavo (R). *Gustavo Doré y Blanchard Jerrold: Londres. Una peregrinación*. Por José Miguel Gómez Acosta (nº 27-28, págs. 83-84).

D'Ors, Miguel (R). *Sol de noviembre*. Por Juan Carlos Abril (nº 27-28, pág. 78).

Durán Cenit, Marién (M). *La cuestión curda en Turquía e Irak* (nº 25, págs. 42-43).

Durant, Clelia (R). *Néstor Luján: Viaje a Francia: rutas literarias y gastronómicas de un viajero singular* (nº 26, pág. 67).

Durán-Valois, Marc (R). *Camella*. Por Jesús Cano Henares (nº 26, pág. 67).

Dvorakova, Paula (PO). *El silencio, las sombras y Javier Egea* (nº 29-30, págs. 41-42).

E

Echevarría, Javier (E). *Entrevista con Javier Echevarría*. Por Javier Ruiz Núñez (nº 22-23, págs. 41-43).

Edelfelt, Albert (R). *Mª del Carmen Díaz de Alda Heikkilä: Albert Edelfelt. Cartas del Viaje por España (1881)*. Por José Antonio González Alcantud (nº 29-30, pág. 98).

Egea, Javier (PO). *El silencio, las sombras y Javier Egea*. Por Paula Dvorakova (nº 29-30, págs. 41-42).

Egea, Javier (PO). *Escritos inéditos* (nº 29-30, págs. 51-52).

Egea, Javier (PO). *Javier Egea: Los puzzles del Yo*. Por Fidel Villar Ribot (nº 29-30, págs. 46-47).

Egea, Javier (PO). *Javier Egea: Palabras para los Sonetos del diente de oro*. Por Pío Alcántara (nº 29-30, pág. 40).

Egea, Javier (PO). *Javier Egea: Pequeño pueblo en armas contra la soledad*. Por Juan J. León (nº 29-30, págs. 47-50).

Egea, Javier (PO). *Me quedo solo, pero no me vendo. Razones para editar la obra de Javier Egea*. Por José Antonio Fortes (nº 29-30, págs. 45-46).

Egea, Javier (PO). *Sobre las 'soledades' de Javier Egea*. Por Juan Antonio Hernández García (nº 29-30, págs. 42-44).

Egea, Julio Alfredo (R). *Sastre de fantasmas*. Por Francisco Gil Craviotto (nº 27-28, págs. 80-81).

Egües, Richard (MU). *Richard Egües y algunos ingredientes del mestizaje en la música cubana*. Por Alberto Faya (nº 22-23, págs. 52-53).

El Hassane Arabi (R). *Mujeres de Marruecos*. Por Marina Moreno Lorenzo (nº 27-28, págs. 84-85).

Éluard, Paul & André Breton (R). *Diccionario abreviado del surrealismo*. Por Gustavo Casín (nº 21, pág. 61).

Enrique, Antonio (O). *Granada: la realidad tangible* (nº 21, págs. 14-17).

Enrique, Antonio (O). *Los libros. La ordalía humana* (nº 27-28, págs. 14-17).

Enrique, Antonio (R). *Silver Shadow*. Por Fernando de Villena (nº 25, pág. 81).

Escribano Pueo, Mariluz (N). *El arca* (nº 22-23, págs. 30-31).

Escribano Pueo, Mariluz (R). *Ana Rosa Carazo: A contramuerte (versos para sobrevivir)* (nº 26, págs. 64-65).

Escribano Pueo, Mariluz (R). *El ojo de cristal*. Por Francisco José Sánchez (nº 24, pág. 68).

Escribano Pueo, Mariluz (R). *Emilio García Gómez: Ibn Zamrak, el poeta de la Alambra* (nº 29-30, págs. 88-89).

Escribano Pueo, Mariluz (R). *Francisco Gil Craviotto: Nuevos retratos y semblanzas con la Alhambra al fondo* (nº 21, pág. 62).

Espanca, Florbela (I). *Florbela Espanca. Las palabras de una corta vida*. Por Fidel Villar Ribot (nº 24, págs. 31-33).

Espinosa, Francisco (R). *La columna de la muerte...* Por José Antonio Fortes (nº 22-23, págs. 70-71).

Espinosa, Pedro (PO). *Sobre Flores de poetas ilustres' de Pedro Espinosa*. Por José Fernández Dougnac (nº 27-28, págs. 30-31).

Eybers, Elisabeth (I). *Elisabeth Eybers: Reconciliación entre afrikaans y neerlandés*. Por Santiago Martín (nº 27-28, págs. 32-34).

F

Faya, Alberto (MU). *Richard Egües y algunos ingredientes del mestizaje en la música cubana* (nº 22-23, págs. 52-53).

Faya, Alberto (MU). *Rubén González: La cultura y el piano cubanos* (nº 21, págs. 40-41).

Fernández Dougnac, José I. (R). *Enrique Morón: Odas numerales* (nº 29-30, págs. 81-82).

Fernández Dougnac, José I. (O). *Ante el gran retablo de las maravillas: Nueva luz sobre los Plomos del Sacromonte* (nº 29-30, págs. 20-22).

Fernández Dougnac, José I. (PO). *La Poética silva, vestigios de «una ilustra Academia, un sabio coro»* (nº 26, págs. 10-11).

Fernández Dougnac, José I. (PO). *Sobre Flores de poetas ilustres' de Pedro Espinosa* (nº 27-28, págs. 30-31).

Fernández Dougnac, José I. (R). *Ignacio Gómez de Liaño: Los juegos del Sacromonte* (nº 27-28, pág. 66).

Fernández Dougnac, José I. (R). *J. Ignacio Díez Fernández: La poesía erótica de los Siglos de Oro* (nº 24, págs. 60-61).

Fernández Durán, Ramón (C). *El proceso incontrolado de urbanización planetaria* (nº 22-23, págs. 46-47).

Fernández Hoyos, Sonia (R). *Antonio Carvajal: Don Diego de Granada* (nº 25, pág. 75).

Fernández Hoyos, Sonia (R). *Carmen Martín Gaité: Ti-rando del hilo* (nº 27-28, págs. 74-75).

Fernández Hoyos, Sonia (R). *Encarna Alonso Valero: Sólo locos, sólo poetas (sobre Nietzsche en la joven literatura)*. (nº 22-23, págs. 69-70).

Fernández, Antonio (M). *¿Qué es el federalismo?* (nº 25, págs. 25-26).

Fernández-Llebre, Fernando (M). *La autonomía personal como reto democrático incluyente en las sociedades multiculturales de Occidente* (nº 25, págs. 23-24).

Ferrero, Ruth (M). *La gestión de la diversidad de Centroeuropa. La cuestión transilvana* (nº 25, págs. 36-37).

Ferris, José Luis (R). *Marija Mallo. La gran transgresora del 27*. Por Fidel Villar Ribot (nº 24, pág. 64).

Ford, John (CI). *No se puede vivir sin John Ford*. Por José Abad (nº 21, págs. 51-52).

Ford, John (R). *Joseph McBride: Tras la pista de John Ford*. Por José Abad (nº 24, pág. 69).

Fortes, José Antonio (A). *Joaquín Lobato: Una historia poética* (nº 25, pág. 9).

Fortes, José Antonio (O). *La miseria de los intelectuales* (nº 27-28, págs. 18-19).

Fortes, José Antonio (R). *Belén Gopegui: El lado frío de la almohada* (nº 24, pág. 63).

Fortes, José Antonio (R). *Centuria y Hace falta estar ciego: Poéticas del compromiso para el siglo XXI* (nº 21, pág. 60).

Fortes, José Antonio (R). *Francisco Espinosa: La columna de la muerte...* (nº 22-23, págs. 70-71).

Fortes, José Antonio (R). *Varios autores: La palabra contra el terrorismo* (nº 26, págs. 65-66).

Fortes, Juan Antonio (PO). *Me quedo solo, pero no me vendo. Razones para editar la obra de Javier Egea* (nº 29-30, págs. 45-46).

Frampton, Kenneth (R). *Nueva York, capital del siglo XX*. Por José Miguel Gómez Acosta (nº 24, pág. 67).

Fray Luis de Granada (I.E). *Salvación y resistencia. La 'Guía de pecadores' de Fray Luis de Granada*. Por Juan

Varo Zafra (nº 24, págs. 19-20).
 Fray Luis de León (O). *Fray Luis de León y la mística*. Por Juan Varo Zafra (nº 29-30, págs. 26-27).
 Fresán, Rodrigo (R). *Historia Argentina*. Por Juan Peregrina (nº 24, pág. 57).
 Fuentes Vázquez, Tadea (R). *La lección que nunca di (Epístola moral a Fabio)*. Por Remedios Sánchez García (nº 29-30, pág. 91).
 Fuentes, Tadea (R). *El folklore infantil en la obra de García Lorca*. Por Remedios Sánchez García (nº 24, pág. 54).

G

Galán Sánchez, Ángel (M). *Leyenda negra y leyenda blanca. Isabel de Castilla en la historiografía anglosajona de los s. XVIII y XIX* (nº 22-23, págs. 13-15).
 García Baena, Pablo (E). *Entrevista a Pablo García Baena*. Por Jesús Cano Henares (nº 24, págs. 26-27).
 García Casanova, Juan Francisco (LE). *Apariencia y realidad en el Quijote* (nº 25, págs. 57-60).
 García de Paredes, José María (PA). *José María García de Paredes y el Auditorio Manuel de Falla*. Por Fernando Acale (nº 22-23, págs. 6-7).
 García Dionisia (PO). *El mundo existencial y mítico en dos libros de Juana Castro: Del color de los ríos y El extranjero* (nº 29-30, pág. 38).
 García Gómez, Emilio (R). *Ibn Zamrak, el poeta de la Alambra*. Por Mariluz Escribano Pueo (nº 29-30, págs. 88-89).
 García Lorca, Federico (R). *Andrés Soria Olmedo: Fábula de fuentes. Tradición y vida literaria en Federico García Lorca*. Por Juan Carlos Abril (nº 24, pág. 56).
 García Lorca, Federico (R). *Gabriela Genovese: Un poeta de los márgenes. Federico García Lorca*. Por José Ortega (nº 27-28, pág. 86).
 García Manzano, Rafael (R). *Periodistas que dejaron huella*. Por Remedios Sánchez García (nº 27-28, págs. 82-83).
 García Marín, Javier & Adolfo Calatrava García (M). *La encrucijada de Asia Central* (nº 25, págs. 39-40).
 García Montero, Luis (R). *Almanaque del fabulador*. Por Andrés Neuman (nº 21, pág. 58).
 García Ortega, Adolfo (M). *El Quijote del escritor* (nº 26, pág. 25).
 García Román, Juan Andrés (R). *Las canciones de Lázaro*. Por Juan José Castro Martín (nº 27-28, págs. 78-79).
 García Sánchez, Remedios (R). *Antonio Zayas: Obra poética* (nº 27-28, págs. 68-69).
 García, Alejandro V. (A). *Joaquín Lobato: El mundo de los zurrampelines* (nº 25, pág. 8).
 García, Alejandro V. (LE). *Cuadernos y otras hojas* (nº 22-23, págs. 22-23).
 García, Concha (R). *Si yo fuera otra*. Por Milena Rodríguez Gutiérrez (nº 27-28, pág. 77).
 García, Juan Jesús (RD). *Lápido. En otro tiempo, en otro lugar* (nº 27-28, pág. 65).
 García, Miguel Ángel (R). *Antonio Mochón: Lugares de tránsito* (nº 29-30, págs. 85-86).
 García, Miguel Ángel (R). *La poética de lo invisible en Juan Ramón Jiménez*. Por Encarna Alonso Valero (nº 21, pág. 59).
 García, Miguel Ángel (R). *Un fantasma recorre la crítica (1950-1998)*. Por Juan Carlos Rodríguez (nº 25, pág. 80).
 García, Pascual (R). *El lugar de la escritura*. Por Antonio Parra Sanz (nº 25, pág. 79).
 Gavalda, Anna (R). *Quisiera que alguien me esperara en algún lugar*. Por Jesús Cano Henares (nº 26, pág. 59).
 Genovese, Gabriela (R). *Un poeta de los márgenes. Federico García Lorca*. Por José Ortega (nº 27-28, pág. 86).
 Gil Craviotto, Francisco (R). *Julio Alfredo Egea: Sastre de fantasmas* (nº 27-28, págs. 80-81).
 Gil Craviotto, Francisco (R). *Mesa de León, un periodista entre dos siglos (1859-1937)*. Por Amelina Correa Ramón (nº 25, pág. 70).
 Gil Craviotto, Francisco (R). *Nuevos retratos y semblanzas*

con la Alhambra al fondo. Por Mariluz Escribano Pueo (nº 21, pág. 62).
 Gómez Acosta, José Miguel (A). *Un problema geométrico en el siglo de las Luces: Jacques-Louis David y Giovanni Battista Piranesi* (nº 27-28, págs. 11-13).
 Gómez Acosta, José Miguel (O). *Arquitectura en un paisaje. De la confusión de los límites y la sobreexplotación de la memoria* (nº 24, págs. 16-17).
 Gómez Acosta, José Miguel (R). *Alvaro Siza: Imaginar la evidencia* (nº 22-23, pág. 68).
 Gómez Acosta, José Miguel (R). *Antonio J. Gómez-Blanco Pontes: Dibujar Granada: la Gran Vía de Colón* (nº 24, pág. 70).
 Gómez Acosta, José Miguel (R). *Danièle Pauly: Le Corbusier. La capilla de Ronchamp; y Jacques Sbriglio: Le Corbusier. La villa Savoye* (nº 26, pág. 66).
 Gómez Acosta, José Miguel (R). *Georges Pérec: El viaje de invierno* (nº 25, pág. 79).
 Gómez Acosta, José Miguel (R). *Giulio Carlo Argan: Walter Gropius y la Bauhaus* (nº 29-30, pág. 90).
 Gómez Acosta, José Miguel (R). *Gustavo Doré y Blanchard Jerrold: Londres. Una peregrinación* (nº 27-28, págs. 83-84).
 Gómez Acosta, José Miguel (R). *John Milton: El paraíso perdido* (nº 27-28, pág. 67).
 Gómez Acosta, José Miguel (R). *Kenneth Frampton: Nueva York, capital del siglo XX* (nº 24, pág. 67).
 Gómez Carrillo, Enrique (O). *Ante la reedición de 'Fez, la andaluza', de E. Gómez Carrillo*. Por José Gutiérrez (nº 27-28, págs. 22-24).
 Gómez de Liaño, Ignacio (R). *Los juegos del Sacromonte*. Por José Fernández Dounac (nº 27-28, pág. 66).
 Gómez-Blanco Pontes, Antonio J. (R). *Dibujar Granada: la Gran Vía de Colón*. Por José Miguel Gómez Acosta (nº 24, pág. 70).
 Gómez-Blanco, Antonio J. (PA). *La cara oculta de la fotografía arquitectónica* (nº 24, págs. 6-8).
 González Alcantud, José Antonio (E). *Entre líneas y entre fronteras: Francisco Márquez Villanueva* (nº 26, págs. 3-5).
 González Alcantud, José Antonio (M). *La 'fons' et 'origo' cervantina, según Márquez Villanueva* (nº 26, págs. 34).
 González Alcantud, José Antonio (M). *La reina mudéjar. Isabel vista por el pensamiento avanzado español* (nº 22-23, págs. 16-18).
 González Alcantud, José Antonio (O). *El altar del olvido* (nº 21, págs. 18-19).
 González Alcantud, José Antonio (O). *Escenas de realismo sucio: Especuladores culturales y comedores de tortilla* (nº 29-30, págs. 28-29).
 González Alcantud, José Antonio (O). *Las obras de la melancolía en épocas de depresividad* (nº 27-28, págs. 8-10).
 González Alcantud, José Antonio (O). *Volterianos musicales en Fez* (nº 24, págs. 21-23).
 González Alcantud, José Antonio (R). *Alberto González troyano (ed.): Andalucía: cinco miradas críticas y una divagación; Alberto González troyano: El Cádiz romántico. Un paseo literario* (nº 25, págs. 70-71).
 González Alcantud, José Antonio (R). *La ciudad vórtice: lo local, lugar fuerte de la memoria en tiempo de errancia*. Por Wenceslao Carlos Lozano (nº 25, pág. 69).
 González Alcantud, José Antonio (R). *Mª del Carmen Díaz de Alda Heikkilä: Albert Edelfelt. Cartas del Viaje por España (1881)* (nº 29-30, pág. 98).
 González González, Francisco J. (C). *Explorando los mares del planeta: De los viajes de descubrimientos a las expediciones ilustradas* (nº 29-30, págs. 64-65).
 González Gutiérrez, Cayo & Manuel Suárez González (eds.) (R). *Antología poética del paisaje de España*. Por Jacinto del Campo (nº 22-23, págs. 71-72).
 González Iñárritu, Alejandro (CI). *Algunos aspectos sobre el cine del tándem Iñárritu-Arriaga*. Por Miguel A. Cáliz (nº 27-28, págs. 56-57).
 González Sainz, J. Á. (E). *Entrevista a J. Á. González Sainz*. Por José Abad (nº 27-28, págs. 3-5).
 González Troyano, Alberto (R). *El Cádiz romántico. Un paseo literario*. Por José Antonio González Alcantud (nº 25, pág. 70-71).
 González, Omar (CI). *Entrevista con Omar González, presidente del ICAIC*. Por Jesús Cano Henares (nº 26, págs. 44-45).

González, Rubén (MU). *Rubén González. La cultura y el piano cubanos*. Por Alberto Faya (nº 21, págs. 40-41).
 Gopegui, Belén (R). *El lado frío de la almohada*. Por José Antonio Fortes (nº 24, pág. 63).
 Grande, Félix (E). *Entrevista a Félix Grande*. Por Eduardo Castro (nº 24, págs. 3-5).
 Gropius, Walter (R). *Giulio Carlo Argan: Walter Gropius y la Bauhaus*. Por José Miguel Gómez Acosta (nº 29-30, pág. 90).
 Guatelli-Tedeschi, Joëlle (O). *Claude Couffon en 'su' Granada* (nº 22-23, págs. 12-13).
 Gubern, Román (R). *Val del Omar, cinemista*. Por Pablo Valdivia (nº 24, pág. 63).
 Guirao Piñeyro, Miguel (C). *Viaje virtual al cráneo. Una lección de infografía anatómica* (nº 21, págs. 53-54).
 Gutiérrez Mesa, Virgen (CI). *¿Directoras de cine en Cuba?* (nº 26, págs. 46-47).
 Gutiérrez, José (O). *Ante la reedición de 'Fez, la andaluza', de E. Gómez Carrillo* (nº 27-28, págs. 22-24).
 Gutiérrez, Luis (R). *José Manuel Naredo y Luis Gutiérrez, eds.: La incidencia de la especie humana sobre la faz de la Tierra (1925-2005)*. Por Rafael Hernández del Águila (nº 29-30, pág. 88).
 Gutiérrez, Menchu (P). *Palabra umbral* (nº 24, pág. 1).
 Gutiérrez, Menchu (R). *Diseción de una tormenta*. Por Fidel Villar Ribot (nº 25, pág. 77).
 Guzmán Simón, Fernando (PO). *Granada 68 o L'inversion de la vie: una interpretación de las revistas 'Tragaluz' y 'Poesía 70'* (nº 26, págs. 7-9).

H

Heredia Maya, José (R). *Literatura y antropología*. Por Francisco José Sánchez (nº 26, pág. 68).
 Hernández del Águila, Rafael (C). *Cartografía y representación del mundo: De la ciencia a la forma pasando por la ideología* (nº 29-30, pág. 60).
 Hernández del Águila, Rafael (P). *Medio ambiente y cultura* (nº 21, pág. 1).
 Hernández del Águila, Rafael (R). *Industria como naturaleza. Hacia la producción limpia* (nº 22-23, pág. 71).
 Hernández del Águila, Rafael (R). *Joaquín Araújo: La ecología contada con sencillez* (nº 24, pág. 68).
 Hernández del Águila, Rafael (R). *José Manuel Naredo y Luis Gutiérrez, eds.: La incidencia de la especie humana sobre la faz de la Tierra (1925-2005). José Manuel Naredo: Raíces económicas del deterioro ecológico y social* (nº 29-30, pág. 88).
 Hernández García, Juan Antonio (PO). *Sobre las 'soledades' de Javier Egea* (nº 29-30, págs. 42-44).
 Herranz, Julio (R). *El ángel yuxtapuesto*. Por Mateo Blanes (nº 29-30, pág. 84).
 Hinojosa, José María (R). *La flor de California*. Por Ángel Rodríguez Abad (nº 25, pág. 72).
 Hinojosa, Sergio (O). *Mariana Pineda, la heroína del silencio* (nº 21, págs. 10-13).
 Hita Jiménez, José Antonio (R). *Leonid Tsyppkin: Verano en Baden-Baden* (nº 26, pág. 58).
 Homero (O). *Make it new: La vitalidad de Homero*. Por Antonio Rivero Taravillo (nº 29-30, págs. 23-25).
 Hurtado de Mendoza, Diego (N). *Don Diego Hurtado de Mendoza cumple quinientos años*. Por J. Ignacio Díez Fernández (nº 21, págs. 23-25).
 Hurtado de Mendoza, Diego (N). *Hurtado de Mendoza: humanista, arabista e historiador*. Por Javier Castillo Fernández (nº 21, págs. 25-27).
 Huston, John (CI). *Centenario de John Huston: Dublineses. De entre los muertos*. Por Miguel Ángel Cáliz (nº 29-30, págs. 77-78).
 Huston, John (CI). *Centenario de John Huston: El hombre que pudo reinar. El bárbaro interior*. Por Federico Vilallobos (nº 29-30, págs. 76-77).
 Huston, John (CI). *Centenario de John Huston: Cayo Largo. El héroe redimido*. Por Rafael Martín Calpena (nº 29-30, págs. 74-75).
 Huston, John (CI). *Centenario de John Huston: De balcones y hombres*. Por José Abad (nº 29-30, págs. 72-73).

I

- Ibn Zamrak** (R). *Ibn Zamrak, el poeta de la Alhambra*. Por Mariluz Escribano Pueo (nº 29-30, págs. 88-89).
- Ibn Zaydun** (R). *Dos voces de Al-Andalus. Al-Mutamid de Sevilla: Poesía completa. Ibn Zaydun.: Casidas selectas*. Por Esteban Cueto (nº 29-30, pág. 80).
- Infantes, Víctor** (R). *Del libro áureo*. Por Luis Alberto de Cuenca (nº 29-30, pág. 94).
- Isabel la Católica** (M). *El Elogio de la Reina Católica, de Diego Clemencín, y la historiografía liberal*. Por Cristina Segura Graño (nº 22-23, págs. 11-12).
- Isabel la Católica** (M). *Ficciones cinematográficas en torno a Isabel la Católica y su época*. Por Lola Caparrós Masegosa (nº 22-23, págs. 19-21).
- Isabel la Católica** (M). *La construcción de la 'leyenda blanca' isabelina*. Por Ágatha Ortega Cera (nº 22-23, págs. 5-7).
- Isabel la Católica** (M). *La fascinación de la Reina Isabel por la estética andalusí*. Por María Jesús Rubiera Mata (nº 22-23, págs. 29-31).
- Isabel la Católica** (M). *La impronta isabelina en el nacimiento de la Granada moderna*. Por Rafael López Guzmán (nº 22-23, págs. 32-34).
- Isabel la Católica** (M). *La memoria secuestrada. Isabel la Católica en su Centenario*. Por Manuel Barrios Aguilera (nº 22-23, págs. 2-4).
- Isabel la Católica** (M). *'La mujer marcial de Fernando'. Isabel la Católica y la guerra de Granada*. Por Rafael Peinado Santaella (nº 22-23, págs. 8-10).
- Isabel la Católica** (M). *La reina mudéjar. Isabel vista por el pensamiento avanzado español*. Por José Antonio González Alcantud (nº 22-23, págs. 16-18).
- Isabel la Católica** (M). *Leyenda negra y leyenda blanca. Isabel de Castilla en la historiografía anglosajona de los s. XVIII y XIX*. Por Ángel Galán Sánchez (nº 22-23, págs. 13-15).
- Isabel la Católica** (M). *Últimas biografías de la Reina*. Por Manuel Barrios Aguilera (nº 22-23, págs. 35-36).
- Iwasaki, Fernando** (R). *Negujón*. Por Marina Moreno Lorenzo (nº 27-28, pág. 81).

J

- Jiménez Heffernan, Julián & José Manuel Cuesta Abad** (R). *Teorías literarias del siglo XX. Una antología*. Por Juan Carlos Abril (nº 29-30, pág. 93).
- Jiménez Heffernan, Julián** (R). *Los papeles rotos*. Por Juan Carlos Abril (nº 27-28, págs. 75-76).
- Jiménez Lozano, José** (E). *La naturaleza es vida. Entrevista con José Jiménez Lozano*. Por Pilar Mañas (nº 21, págs. 3-4).
- Jiménez Millán, Antonio** (R). *Inventario del desorden*. Por Juan Carlos Abril (nº 22-23, págs. 72-73).
- Juste, Julio** (A). *El color. Industria, artesanía e historia* (nº 22-23, págs. 18-19).

L

- Lázaro Paniagua, Alfonso** (LC). *Literatura y filosofía: la torre de Babel y la Muralla china* (nº 27-28, págs. 60-61).
- Le Corbusier** (R). *Danièle Pauby: Le Corbusier. La capilla de Ronchamp; y Jacques Sbriglio: Le Corbusier. La villa Savoye*. Por José Miguel Gómez Acosta (nº 26, pág. 66).
- Lens Espinosa de los Monteros, Jesús** (R). *Antonio Lozano: Donde mueren los ríos* (nº 21, págs. 58-59).
- Lens Espinosa de los Monteros, Jesús** (R). *Leonardo Padura: La neblina del ayer* (nº 27-28, pág. 80).
- Lens Espinosa de los Monteros, Jesús** (R). *Max Barry:*

- Jennifer Gobierno* (nº 26, págs. 58-59).
- León, Juan J.** (PO). *Javier Egea: Pequeño pueblo en armas contra la soledad* (nº 29-30, págs. 47-50).
- León, Juan J.** (R). *Del corazón y la experiencia*. Por Gregorio Morales (nº 25, pág. 82).
- León, María Teresa** (N). *La dama del corazón grande. Por el centenario de María Teresa León*. Por Celia Alcón (nº 22-23, págs. 29-30).
- Linares García-Valdecasas, Blas** (PA). *La beráldica de la Universidad de Granada* (nº 29-30, págs. 10-12).
- Lindo, Elvira** (R). *Una palabra tuya*. Por Marina Moreno Lorenzo (nº 26, pág. 60).
- Lobato, Joaquín** (A). *Ausencia de Joaquín*. Por Álvaro Salvador (nº 25, págs. 7-8).
- Lobato, Joaquín** (A). *Joaquín Lobato: El mundo de los zarramplines*. Por Alejandro V. García (nº 25, pág. 8).
- Lobato, Joaquín** (A). *Joaquín Lobato: El óleo que me sobre*. Por Fidel Villar Ribot (nº 25, págs. 6-7).
- Lobato, Joaquín** (A). *Joaquín Lobato: Una historia poética*. Por José Antonio Fortes (nº 25, pág. 9).
- López García, Ángel** (R). *Babel airada: Las lenguas en el trasfondo de la supuesta ruptura de España*. Por Antonio Pamies (nº 24, pág. 59).
- López Gómez, Jaime F. & Eugenio Cifuentes Vélez** (C). *Los mapas en el tiempo: El patrimonio cartográfico en el 475 aniversario de la Universidad de Granada* (nº 29-30, pág. 66).
- López Guzmán, Rafael** (M). *La impronta isabelina en el nacimiento de la Granada moderna* (nº 22-23, págs. 32-34).
- López Lacomba, Guillermo** (R). *Al corazón que venza. Bestiario*. Por Álvaro Salvador (nº 22-23, págs. 74-75).
- López Martínez, Pedro** (R). *José María Corbalán: Los años borrachos* (nº 21, págs. 59-60).
- López Martos, Juan & Noelina Rodríguez Ferrero** (C). *Las funciones del agua* (nº 25, pág. 66).
- López-Vega, Martín** (LE). *Algunas viñetas sobre la crítica literaria en los periódicos* (nº 22-23, pág. 24).
- Lostalé, Javier** (P). *Memoria del espacio* (nº 26, pág. 1).
- Loya, Roberto** (R). *Artaud en la India*. Por Ángel Rodríguez Abad (nº 27-28, págs. 72-73).
- Lozano, Antonio** (R). *Donde mueren los ríos*. Por Jesús Lens Espinosa de los Monteros (nº 21, págs. 58-59).
- Lozano, Wenceslao Carlos** (O). *El terror según Camus* (nº 21, págs. 20-22).
- Lozano, Wenceslao Carlos** (R). *Álvoro Salvador: El prisionero a muerte* (nº 26, pág. 57).
- Lozano, Wenceslao Carlos** (R). *Antonio de Ulloa: Conversaciones de Ulloa con sus tres hijos en servicio de la marina* (nº 22-23, pág. 62).
- Lozano, Wenceslao Carlos** (R). *Gregorio Morales: Por amor al deseo. Historia del erotismo* (nº 29-30, págs. 90-91).
- Lozano, Wenceslao Carlos** (R). *José Antonio González Alcantud: La ciudad vórtice. Lo local, lugar fuerte de la memoria en tiempo de errancia* (nº 25, pág. 69).
- Lozano, Wenceslao Carlos** (R). *Juan Mata: Como mirar la luna... y El rastro de la voz...* (nº 24, pág. 53).
- Luján, Nestor** (R). *Viaje a Francia: rutas literarias y gastronómicas de un viajero singular*. Por Clelia Durant (nº 26, pág. 67).
- Lupiáñez, José** (R). *Petra (la ciudad rosa)*. Por Fernando de Villena (nº 25, págs. 78-79).
- Luque Durán** (M). *Lenguas minoritarias y lenguas en peligro de extinción* (nº 25, págs. 54-56).
- Luque Durán, Juan de Dios** (LE). *Méjico y España: La lengua que nos une y la ideología que nos separa* (nº 27-28, págs. 35-38).
- Luque Nadal, Lucía** (LE). *Las lenguas de Méjico. Las lenguas indígenas y el español* (nº 27-28, págs. 39-41).
- Luque, Aurora** (R). *: Camaradas de Ícaro*. Por Fidel Villar Ribot (nº 25, págs. 71-72).

M

- Machado y Álvarez, Antonio** (R). *Antonio Machado y Álvarez: Demófilo*. Por Amelina Correa Ramón (nº 29-30, págs. 91-92).

- Madoz, Chema** (F). *Fotografías* (nº 25, pág. 83).
- Magris, Claudio** (R). *Alla cieca*. Por José Abad (nº 25, págs. 72-73).
- Maillard, Chantal** (R). *Matar a Platón*. Por Fidel Villar Ribot (nº 24, págs. 58-59).
- Maíz, Ramón** (M). *Democracia e igualdad* (nº 25, págs. 21-22).
- Mañas, Pilar** (E). *La naturaleza es vida. Entrevista con José Jiménez Lozano* (nº 21, págs. 3-4).
- Maqueda, Alberto** (R). *Sonata y selva*. Por José Rienda (nº 25, págs. 77-78).
- Marín Ceballos, Javier** (R). *Maram Al-Masri: Cereza roja sobre las blancas* (nº 24, pág. 66).
- Marqués de Campo** (R). *Alma glauca*. Por Amelina Correa Ramón (nº 29-30, pág. 80).
- Márquez Villanueva, Francisco** (M). *La 'fons' et 'origo' cervantina, según Márquez Villanueva*. Por José Antonio González Alcantud (nº 26, págs. 35-36).
- Marset, Juan Carlos** (R). *Juan Carlos Marset: María Zambrano I: los años de formación*. Por Amelina Correa Ramón (nº 24, pág. 55).
- Martí i Pol, Miquel** (PO). *Un vent de llum al fons de la mirada. Muerte en la vida y vida en la poesía de Miquel Martí i Pol*. Por Fidel Villar Ribot (nº 21, págs. 34-35).
- Martí i Pol, Miquel** (PO). *Una terrible enfermedad* (nº 21, pág. 35).
- Martí i Pol, Miquel** (I). *Ocho poemas de Miquel Martí i Pol*. Por Fidel Villar Ribot (nº 21, págs. 36-37).
- Martí, Salvador** (M). *Pueblos indígenas de América Latina: ¿un nuevo sujeto?* (nº 25, págs. 47-48).
- Martín Calpena, Rafael** (CI). *Centenario de John Huston: Cayo Largo. El héroe redimido* (nº 29-30, págs. 74-75).
- Martín Gaite, Carmen** (R). *Tirando del hilo*. Por Sonia Fernández Hoyos (nº 27-28, págs. 74-75).
- Martín Garzo, Gustavo** (M). *El caballero de la segunda oportunidad* (nº 26, págs. 23-24).
- Martín Patino, Basilio** (A). *Un museo transmutado en cinematógrafo: Una insólita exposición de Basilio Martín Patino*. Por Jesús Cano Henares (nº 29-30, págs. 16-17).
- Martín Ramos, Juan José** (R). *La curiosidad del espía*. Por Ángel Rodríguez Abad (nº 29-30, pág. 85).
- Martín Vivaldi, Elena** (R). *Honda es la herida (antología general)*. Por Juan Varo Zafra (nº 22-23, págs. 63-64).
- Martín, Santiago** (I). *Elisabeth Eybers: Reconciliación entre afrikaans y neerlandés* (nº 27-28, págs. 32-34).
- Martín-Calpena, Rafael** (CI). *Billy Wilder. La comedia descarnada* (nº 25, págs. 64-65).
- Martín-Calpena, Rafael** (CI). *Confidencias. Un retrato de Visconti* (nº 26, págs. 54-55).
- Martín-Calpena, Rafael** (CI). *De vampiros mexicanos. Cronos* (nº 27-28, págs. 58-59).
- Martín-Calpena, Rafael** (CI). *Narciso entre celuloide. Las incursiones de Dalí en el cine* (nº 22-23, págs. 56-57).
- Martín-Calpena, Rafael** (R). *El habitante del aire*. Por Gracia Morales (nº 26, pág. 65).
- Martínez Cabrera, Erika** (PO). *Ana Becciu, peregrina (Argentina)* (nº 29-30, págs. 55-56).
- Martínez Cabrera, Erika** (R). *José Carlos Rosales: El desierto, la arena* (nº 27-28, pág. 85).
- Martínez de Lozano, Juan** (R). *Práctica de la real Chancillería de Granada*. Por Fernando de Villena (nº 27-28, pág. 71).
- Martínez de Pisón, Ignacio** (R). *Enterrar a los muertos*. Por José Abad (nº 25, pág. 81).
- Martínez Gómez, Manuel** (R). *Las hojas amarillas*. Por Florencio Aranda Nofuentes (nº 21, pág. 57).
- Martínez Manzano, Juan Carlos** (R). *José Enrique Salcedo: Magia y verdad de Bécquer* (nº 22-23, pág. 76).
- Martínez-Cabeza, Miguel A.** (CI). *El rey Arturo. Del peregrino al celuloide* (nº 24, págs. 44-45).
- Martínez-Dueñas, José Luis** (M). *El Quijote, William Shakespeare y la actualidad literaria* (nº 26, págs. 34).
- Mata, Juan** (R). *Como mirar la luna... y El rastro de la voz...* Por Wenceslao Carlos Lozano (nº 24, pág. 53).
- Matitahu, Margalit** (R). *Cantón de solombra. Antología sefardí*. Por Francisco Sedeño (nº 26, pág. 62).
- McBride, Joseph** (R). *Tras la pista de John Ford*. Por José

Abad (nº 24, pág. 69).

Medina Fernández, Javier (C). *Plantas y venenos naturales* (nº 22-23, págs. 44-45).

Medrano, Francisco de (R). *Francisco de Medrano: Diversas rimas*. Por Juan Varo Zafra (nº 29-30, pág. 79).

Mendoza, Eduardo (R). *Mauricio o las elecciones primarias*. Por Marina Moreno Lorenzo (nº 29-30, pág. 96).

Mesa de León, Juan Pedro (R). *Francisco Gil Cravio: Mesa de León, un periodista entre dos siglos (1859-1937)*. Por Amelina Correa Ramón (nº 25, pág. 70).

Milton, John (R). *El paraíso perdido*. Por José Miguel Gómez Acosta (nº 27-28, pág. 67).

Minkowski, Marc (MU). *Marc Minkowski. La madurez del historicismo*. Por Ricardo Molina Castellano (nº 21, pág. 44).

Mintzer, Bob (RD). *Bob Mintzer & Granada Big Band «Basie Lives»*. Por Antonio Pamies (nº 24, pág. 38).

Mochón, Antonio (R). *Lugares de tránsito*. Por Miguel Ángel García (nº 29-30, págs. 85-86).

Molina Castellano, Ricardo (MU). *250 aniversario de Mozart: breve propuesta discográfica* (nº 27-28, pág. 64).

Molina Castellano, Ricardo (MU). *55ª edición del Festival de Música y Danza de Granada: Composición e interpretación* (nº 29-30, págs. 69-70).

Molina Castellano, Ricardo (MU). *Edición Vivaldi en Opus 111. Descubriendo el verdadero legado* (nº 24, pág. 35).

Molina Castellano, Ricardo (MU). *Granada llama a Europa. El programa de la 54ª edición del Festival de Música y Danza* (nº 24, pág. 34).

Molina Castellano, Ricardo (MU). *La convulsión del genio* (nº 22-23, págs. 48-49).

Molina Castellano, Ricardo (MU). *La discoteca del melómano* (nº 22-23, págs. 50-51).

Molina Castellano, Ricardo (MU). *La música en cartel de plata* (nº 26, págs. 41-42).

Molina Castellano, Ricardo (MU). *Luigi Boccherini. Doscientos años de ausencia* (nº 25, pág. 18).

Molina Castellano, Ricardo (MU). *Marc Minkowski. La madurez del historicismo* (nº 21, pág. 44).

Molina López, Emilio (M). *‘Que Dios restituya al Islam’. Granada y 1492 en la perspectiva islámica* (nº 22-23, págs. 25-28).

Montesinos, Rafael (R). *Béquer. Biografía e imagen*. Por José Abad (nº 27-28, págs. 67-68).

Montesinos, Rafael (R). *Los años irreparables*. Por Gustavo Casín (nº 27-28, págs. 81-82).

Mora, Ángeles (PO). *En torno a Cristina Peri Rossi* (nº 29-30, págs. 53-54).

Mora, Ángeles (PO). *Palabras para un poeta (leyendo a José Emilio Pacheco)* (nº 27-28, págs. 48-49).

Mora, Ángeles (R). *Nieves Chillón: La hora violeta* (nº 24, págs. 64-65).

Mora, Felipe (R). *Vincent Amiel: La estética del montaje* (nº 26, págs. 61-62).

Morales, Gracia (R). *Rafael Martín-Calpena: El habitante del aire* (nº 26, pág. 65).

Morales, Gregorio (P). *Una revolución en marcha* (nº 22-23, pág. 1).

Morales, Gregorio (R). *Juan José León: Del corazón y la experiencia* (nº 25, pág. 82).

Morales, Gregorio (R). *Nómadas del tiempo*. Por Fernando de Villena (nº 27-28, pág. 84).

Morales, Gregorio (R). *Por amor al deseo. Historia del erotismo*. Por Wenceslao Carlos Lozano (nº 29-30, págs. 90-91).

Moreno Arenas, Carmina (O). *María Zambrano, intérprete del origen de la conciencia en La tumba de Antígona* (nº 24, págs. 14-15).

Moreno Lorenzo, Marina (N). *Castillos en el aire. Una lectura de Andrew Crumey* (nº 25, págs. 16-17).

Moreno Lorenzo, Marina (N). *Zafarí. Una novela en el limbo* (nº 26, págs. 20-21).

Moreno Lorenzo, Marina (R). *Don Delillo. Jugadores* (nº 26, págs. 68-69).

Moreno Lorenzo, Marina (R). *Eduardo Mendoza: Mauricio o las elecciones primarias* (nº 29-30, pág. 96).

Moreno Lorenzo, Marina (R). *El Hassane Arabi y otros: Mujeres de Marruecos* (nº 27-28, págs. 84-85).

Moreno Lorenzo, Marina (R). *Elvira Lindo: Una palabra tuya* (nº 26, pág. 60).

Moreno Lorenzo, Marina (R). *Fernando Iwasaki: Negujón* (nº 27-28, pág. 81).

Moreno Lorenzo, Marina (R). *Jesús Cantera Ortiz de Urbina, Julia Sevilla et al.: Refranes, otras paremias y fraseologismos en Don Quijote de la Mancha* (nº 27-28, pág. 70).

Moreno Lorenzo, Marina (R). *José Manuel Ruiz: La hipótesis de Verónica* (nº 29-30, pág. 87).

Moreno Lorenzo, Marina (R). *Pierre Péju: El librero Volland y Nacimientos* (nº 24, pág. 58).

Moreno Lorenzo, Marina (R). *Rafael Reig: Sangre a borbotones* (nº 21, págs. 61-62).

Moreno Lorenzo, Marina (R). *Roberto Bolaño: 2666* (nº 24, págs. 69-70).

Moreno Trujillo, María Amparo (PA). *Sobre el primer Libro de Actas y Grados de la Universidad de Granada (1532-1560)*. (nº 29-30, págs. 13-15).

Morón Olivares, Eva (R). *La palabra desvelada de Elena Martín Vivaldi*. Por Florencio Aranda Nofuentes (nº 21, pág. 57).

Morón, Enrique (R). *Hinóspita ciudad y El bronce de los días*. Por Esteban Cueto (nº 21, págs. 55-56).

Morón, Enrique (R). *Odas numerales* (nº 29-30, págs. 81-82).

Müller, Wilhem (R). *Viaje de invierno*. Por José Carlos Rosales (nº 22-23, pág. 77).

Muñoz Molina, Antonio (E). *Antonio Muñoz Molina recuerda cómo vivió el 11-S en Nueva York*. Por Jesús Cano Henares (nº 22-23, págs. 3-5).

Muñoz Molina, Antonio (R). *El viento de la luna*. Por José Ortega (nº 29-30, págs. 97-98).

Muñoz Molina, Antonio (R). *Ventanas de Manhattan*. Por José Ortega (nº 22-23, pág. 64).

N

Naredo, Rafael (R). *La incidencia de la especie humana sobre la faz de la Tierra (1925-2005). Raíces económicas del deterioro ecológico y social*. Por Rafael Hernández del Águila (nº 29-30, pág. 88).

Navarro Sánchez, Gema (CI). *Alejandro Magno, de la historia al cine. Un viaje hacia el verismo* (nº 24, págs. 42-43).

Navarro, Justo (E). *Las voces del tiempo*. Por José María Pérez Zúñiga (nº 26, págs. 12-14).

Navarro, Justo (R). *José María Pérez Zúñiga: Rompecabezas* (nº 27-28, págs. 73-74).

Neruda, Pablo (PO). *Cien años de Neruda*. Por José Carlos Rosales (nº 21, pág. 45).

Neruda, Pablo (PO). *La poesía existencial de Pablo Neruda*. Por Guillermo Rodríguez Rivera (nº 21, págs. 45-46).

Neruda, Pablo (PO). *Neruda en el corazón de la poesía española de posguerra*. Por Álvaro Salvador (nº 21, págs. 48-50).

Neruda, Pablo (PO). *Neruda: búsqueda (y pérdida) del unicornio narval*. Por Juan Carlos Rodríguez (nº 21, págs. 46-47).

Neuman, Andrés (R). *Javier Bozalongo: Hasta llegar aquí* (nº 27-28, págs. 76-77).

Neuman, Andrés (R). *Luis García Montero: Almanaque del fabulador* (nº 21, pág. 58).

Neuman, Andrés (R). *Miguel Ángel Arcas: Aforemas* (nº 22-23, pág. 73).

Nogueras, Enrique (R). *José Manuel Caballero Bonald: Copias rescatadas del natural* (nº 29-30, págs. 94-95).

Noguerol Jiménez, Francisca (PO). *Una forma de amor que sólo existe en silencio* (nº 27-28, págs. 45-48).

O

Ocón Pérez de Obanos, Ángel & Inés del Álamo Fuentes (C). *«Carta náutica» para navegar por la Biblioteca del Hospital Real de la Universidad de Granada* (nº 29-30, págs. 67-68).

Orrico, Javier (P). *La demolición del proyecto ilustrado* (nº 25, pág. 1).

Orrico, Javier (R). *La enseñanza destruida*. Por José Pallarés Moreno (nº 26, págs. 56-57).

Ortega Cera, Ágatha (M). *La construcción de la ‘leyenda blanca’ isabelina* (nº 22-23, págs. 5-7).

Ortega Torres, José (R). *Carmelo Sánchez Muros: La danza de los dones* (nº 22-23, pág. 72).

Ortega, José (O). *Memoria confiscada de la guerra civil española* (nº 22-23, págs. 8-9).

Ortega, José (O). *Edward Saïd, in memoriam 1935-2003* (nº 21, pág. 13).

Ortega, José (O). *El Islam en los Estados Unidos* (nº 24, págs. 9-11).

Ortega, José (R). *Antonio Muñoz Molina: El viento de la luna* (nº 29-30, págs. 97-98).

Ortega, José (R). *Antonio Muñoz Molina: Ventanas de Manhattan* (nº 22-23, pág. 64).

Ortega, José (R). *Esperanza Clavero: Son de sombra. El señor de Plandolit* (nº 24, pág. 66).

Ortega, José (R). *Gabriela Genovese: Un poeta de los márgenes. Federico García Lorca* (nº 27-28, pág. 86).

Ortega, José (R). *Isaac Rosa: El vano ayer* (nº 26, pág. 69).

Ortega, José (O). *Israel: Una anomalía histórica* (nº 29-30, págs. 30-31).

O’Shea, Franc (RD). *Alkimia*. Por Jorge Córdova Moya (nº 29-30, pág. 71).

P

Pacheco, José Emilio (PO). *Cinco poemas inéditos* (nº 27-28, pág. 53).

Pacheco, José Emilio (PO). *La poesía mítica de José Emilio Pacheco*. Por José Carlos Rosales (nº 27-28, págs. 50-52).

Pacheco, José Emilio (PO). *Palabras para un poeta (leyendo a José Emilio Pacheco)*. Por Ángeles Mora (nº 27-28, págs. 48-49).

Pacheco, José Emilio (PO). *Por si no era preciso eternizarse. José Emilio Pacheco recibe el García Lorca*. Por Ángeles Pérez López (nº 27-28, págs. 43-45).

Pacheco, José Emilio (PO). *Una forma de amor que sólo existe en silencio*. Por Francisca Noguerol Jiménez (nº 27-28, págs. 45-48).

Padura, Leonardo (R). *La neblina del ayer*. Por Jesús Lens Espinosa de los Monteros (nº 27-28, pág. 80).

Pallarés Moreno, José (R). *Gregorio Salvador: El destroz educativo; Javier Orrico: La enseñanza destruida* (nº 26, págs. 56-57).

Pamies, Antonio (LE). *El patrimonio lingüístico mejicano* (nº 27-28, págs. 41-42).

Pamies, Antonio (MU). *Jazz casero* (nº 26, págs. 42-43).

Pamies, Antonio (R). *Ángel López García: Babel airada. Las lenguas en el trasfondo de la supuesta ruptura de España* (nº 24, pág. 59).

Pamies, Antonio (RD). *Alendra. Calle del agua* (nº 27-28, pág. 65).

Pamies, Antonio (RD). *Bob Mintzer & Granada Big Band «Basie Lives»* (nº 24, pág. 38).

Pamies, Antonio (RD). *Ñaki Sandoval Trío* (nº 27-28, pág. 65).

Pamies, Antonio (RD). *Max Vax. Face to face* (nº 27-28, pág. 65).

Pamies, Antonio (RD). *Michel Camilo «Solo»* (nº 24, pág. 38).

Pamies, Antonio (RD). *Pancho Brañas. Tango susurrado* (nº 26, pág. 43).

Panero, Leopoldo (PO). *Poema* (nº 21, pág. 50).

Parejo Fernández, Mª Angustias (M). *La revolución silenciosa de las mujeres en Marruecos* (nº 25, págs. 29-31).

Parra Sanz, Antonio (R). *Pascual García: El lugar de la escritura* (nº 25, pág. 79).

Pastor Muñoz, Mauricio (PA). *La sociedad granadina en época romana* (nº 22-23, págs. 14-17).

Pauly, Danièle (R). *Le Corbusier. La capilla Ronchamp*. Por José Miguel Gómez Acosta (nº 26, pág. 66).

Peinado Santaella, Rafael G. (M). *La mujer marcial de*

Fernando'. *Isabel la Católica y la guerra de Granada* (nº 22-23, págs. 8-10).

Peixoto, José Luis (I). *Poemas de 'Niño en ruinas', de José Luis Peixoto*. Por Fidel Villar Ribot (nº 22-23, págs. 36-37).

Péju, Pierre (R). *El librero Volland y Nacimientos*. Por Marina Moreno Lorenzo (nº 24, pág. 58).

Pérec, Georges (R). *El viaje de invierno*. Por José Miguel Gómez Acosta (nº 25, pág. 79).

Peregrina, Juan (R). *Rodrigo Fresán: Historia Argentina* (nº 24, pág. 57).

Peres, Hubert (M). *El Islam en Francia* (nº 25, págs. 28-29).

Pérez Azaústre, Joaquín (R). *El gran Felton*. Por Jesús Cano Henares (nº 27-28, pág. 74).

Pérez Beltrán, Carmelo (M). *Palestina: la ruta tapiada* (nº 25, págs. 41-42).

Pérez López, Ángeles (PO). *Por si no era preciso eternizarse. José Emilio Pacheco recibe el García Lorca* (nº 27-28, págs. 43-45).

Pérez Rodríguez, Antonio (E). *Conversación con Manuel Reyes Mate* (nº 29-30, págs. 3-7).

Pérez Zúñiga, José María (E). *Justo Navarro. Las voces del tiempo* (nº 26, págs. 12-14).

Pérez Zúñiga, José María (LE). *El libro a diario* (nº 22-23, pág. 27).

Pérez Zúñiga, José María (R). *Rompecabezas*. Por Justo Navarro (nº 27-28, págs. 73-74).

Pérez, Antonio (R). *Enzo Traverso: Los judíos y Alemania* (nº 27-28, págs. 69-70).

Pérez, Antonio (R). *Roger Bartra: El duelo de los ángeles* (nº 26, pág. 70).

Peri Rossi, Cristina (PO). *A cada cual su isla* (poema) (nº 29-30, pág. 58).

Peri Rossi, Cristina (PO). *En torno a Cristina Peri Rossi*. Por Ángeles Mora (nº 29-30, págs. 53-54).

Perucho, Joan (PO). *En el país del caballero Kosmas*. Por Fidel Villar Ribot (nº 21, pág. 30).

Perucho, Joan (PO). *Unos días en Granada* (nº 21, pág. 31).

Pineda, Mariana (O). *Mariana Pineda, la heroína del silencio*. Por Sergio Hinojosa (nº 21, págs. 10-13).

Piranesi, Giovanni Battista (A). *Un problema geométrico en el siglo de las Luces: Jacques-Louis David y Giovanni Battista Piranesi*. Por José Miguel Gómez Acosta (nº 27-28, págs. 11-13).

Pizarro, Águeda (R). *Miguel Pizarro. Flecha sin blanco*. Por Pablo Valdivia (nº 22-23, pág. 65).

Prados, Emilio (R). *Gemma Suiñ Minguella: La cruz abierta: el presente infinito de Emilio Prados*. Por Juan José Sotelo Vázquez (nº 24, pág. 67).

Prieto Grandal, Mª Victoria (R). *Anna Caballé (dir.): La vida escrita por las mujeres* (nº 22-23, págs. 66-67).

Prieto, Antonio (R). *Invencción para una duda*. Jesús Cano Henares (nº 29-30, págs. 87-88).

Puértolas, Soledad (R). *Historia de un abrigo*. Por Mateo Blanes (nº 25, pág. 82).

Pueyo, Gregorio (O). *Gregorio Pueyo (1860-1913): librero y editor del modernismo*. Por Miguel Ángel Buil Pueyo (nº 27-28, págs. 20-21).

Q

Quirarte, Vicente (PO). *La poesía de Juan Rulfo* (nº 26, págs. 15-17).

R

Reig, Rafael (R). *Sangre a borbotones*. Por Marina Lorenzo Moreno (nº 21, págs. 61-62).

Rembrandt (A). *Album de espejos: Rembrandt, IV centenario de un misterio*. Por José Ruanco (nº 29-30, págs. 18-19).

Reyes Mate, Manuel (E). *Conversación con Manuel Reyes Mate*. Por Antonio Pérez Rodríguez (nº 29-30, pág. 3).

Riccarelli, Ugo (R). *El dolor perfecto*. Por José Abad (nº 27-28, pág. 83).

Ricoeur, Paul (O). *Paul Ricoeur (1913-2005): nota necrológica* (nº 25, pág. 17).

Riechmann, Jorge (R). *Una morada en el aire*. Por Óscar Carpintero (nº 25, pág. 76).

Rienda, José (R). *Alberto Maqueda: Sonata y selva* (nº 25, págs. 77-78).

Rienda, José (R). *El buen amigo*. Por Emilio Ballesteros (nº 24, págs. 59-60).

Ripstein, Arturo (CI). *Tres películas de Arturo Ripstein*. Por José Abad (nº 27-28, págs. 54-55).

Rivero Taravillo, Antonio (O). *Make it new: La vitalidad de Homero* (nº 29-30, págs. 23-25).

Rivero, Raúl (O). *Seis caras de Raúl Rivero*. Por Milena Rodríguez Gutiérrez (nº 22-23, págs. 10-11).

Rodríguez Abad, Ángel (R). *Almudena Urbina: Azar del cielo* (nº 22-23, pág. 75).

Rodríguez Abad, Ángel (R). *José María Hinojosa: La flor de California* (nº 25, pág. 72).

Rodríguez Abad, Ángel (R). *Juan José Martín Ramos: La curiosidad del espía* (nº 29-30, pág. 85).

Rodríguez Abad, Ángel (R). *Roberto Loya: Artaud en la India* (nº 27-28, págs. 72-73).

Rodríguez Arena, Juan Manuel (E). *Camilo José Cela Conde, o las ganas de conocer y de hacer conocer*. Por José Andrés Afonso Marrero & Juan Manuel Rodríguez Arena (nº 29-30, págs. 8-9).

Rodríguez del Corral, José Luis (R). *La cólera de Attila*. Por Juan Varo Zafra (nº 25, pág. 73).

Rodríguez Ferrero, Noelina & Juan López Martos (C). *Las funciones del agua* (nº 25, pág. 66).

Rodríguez Gutiérrez, Milena (N). *El peso de una isla en el amor de un pueblo. Manipulaciones y tergiversaciones en la literatura cubana* (nº 26, págs. 39-40).

Rodríguez Gutiérrez, Milena (O). *Seis caras de Raúl Rivero* (nº 22-23, págs. 10-11).

Rodríguez Gutiérrez, Milena (PO). *Tomás Segovia: buésped del tiempo* (nº 29-30, pág. 57).

Rodríguez Gutiérrez, Milena (R). *Concha García: Si yo fuera otra* (nº 27-28, pág. 77).

Rodríguez Gutiérrez, Milena (R). *Jennifer Clement: La viuda de Basquiat y Una historia verdadera basada en mentiras* (nº 21, pág. 56).

Rodríguez Rivera, Guillermo (PO). *La poesía existencial de Pablo Neruda* (nº 21, págs. 45-46).

Rodríguez, Juan Carlos (LC). *Literatura y sentido. Rosas amarillas. La literatura ¿desatada? y su radical historicidad* (nº 25, págs. 13-15).

Rodríguez, Juan Carlos (PO). *Neruda: búsqueda (y pérdida) del unicornio narval* (nº 21, págs. 46-47).

Rodríguez, Juan Carlos (R). *Miguel Ángel García: Un fantasma recorre la crítica (1950-1998)* (nº 25, pág. 80).

Rodríguez-Moya, Daniel (LE). *Hacia una 'igualdad de género'* (nº 22-23, pág. 26).

Rosa, Isaac (M). *Legado inagotable* (nº 26, págs. 32-33).

Rosa, Isaac (R). *El vano ayer*. Por José Ortega (nº 26, pág. 69).

Rosales, José Carlos (A). *Desnudos con luz y sin luz* (nº 21, págs. 8-9).

Rosales, José Carlos (LE). *La literatura sin periódicos no es posible* (nº 22-23, págs. 27-28).

Rosales, José Carlos (PO). *Cien años de Neruda* (nº 21, pág. 45).

Rosales, José Carlos (PO). *La poesía mítica de José Emilio Pacheco* (nº 27-28, págs. 50-52).

Rosales, José Carlos (R). *El desierto, la arena*. Por Erika Martínez Cabrera (nº 27-28, pág. 85).

Rosales, José Carlos (R). *Işıl Sarajlı: Una calle para mi nombre* (nº 22-23, págs. 67-68).

Rosales, José Carlos (R). *Wilhem Müller: Viaje de invierno* (nº 22-23, pág. 77).

Rosales, Luis (PO). *Poemas* (nº 21, págs. 48-49).

Rosales, Luis (R). *El naufragio metódico*. Por José Abad (nº 26, págs. 63-64).

Ruanco, José (A). *Album de espejos: Rembrandt, IV centenario de un misterio* (nº 29-30, págs. 18-19).

Ruanco, José (CI). *La penumbra del nácar: A propósito de la joven de la perla* (nº 22-23, págs. 58-59).

Ruanco, José (CI). *Rey de sombra* (nº 26, págs. 52-53).

Rubiera Mata, María Jesús (M). *La fascinación de la Reina Isabel por la estética andalusí* (nº 22-23, págs. 29-31).

S

Ruiz Morales, Mario (C). *La evolución de los mapas a través de la Historia: De los jeroglíficos a los Atlas* (nº 29-30, pág. 63).

Ruiz Núñez, Javier (E). *Entrevista con Javier Echevarría* (nº 22-23, págs. 41-43).

Ruiz Seisdedos, Susana & Belén Blázquez Vilaplana (M). *Mujer, inmigrante y latinoamericana. La triple condición de la exclusión en España* (nº 25, págs. 31-32).

Ruiz, José Manuel (R). *La hipótesis de Verónica*. Por Marina Moreno Lorenzo (nº 29-30, pág. 87).

Rulfo, Juan (PO). *La poesía de Juan Rulfo*. Por Vicente Quirarte (nº 26, págs. 15-17).

Rusiñol, Santiago (R). *Oraciones*. Por Juan Carlos Abril (nº 25, pág. 76).

Safo (R). *Poemas y testimonios*. Por Fidel Villar Ribot (nº 25, págs. 71-72).

Saíd, Edward (O). *Edward Saíd, in memoriam 1935-2003*. Por José Ortega (nº 21, pág. 13).

Sáinz, Nora (M). *El «Gran Juego» del Cáucaso: escenario y actores* (nº 25, págs. 37-38).

Salas, Juan de Dios (CI). *El valor de la historia bien filmada. A propósito de 'Todos los hombres del presidente'* (nº 24, págs. 46-47).

Salas, Juan de Dios (CI). *Retrato de artista ante lienzo en blanco. Pintores vistos por el cine* (nº 22-23, págs. 60-61).

Salcedo, José Enrique (R). *Ars susurrandi* (nº 27-28, pág. 86). Por Fernando de Villena (nº 27-28, pág. 86).

Salcedo, José Enrique (R). *Magia y verdad de Bécquer*. Por Juan Carlos Martínez Manzano (nº 22-23, pág. 76).

Saleh Alkhalifa, Waleed (PO). *Al-Bayati en sus últimos años* (nº 22-23, págs. 32-33).

Salvador, Álvaro (A). *Ausencia de Joaquín* (nº 25, págs. 7-8).

Salvador, Álvaro (PO). *El culturalismo de Jorge Luis Arcos* (nº 29-30, págs. 56-57).

Salvador, Álvaro (PO). *Neruda en el corazón de la poesía española de posguerra* (nº 21, págs. 48-50).

Salvador, Álvaro (R). *El prisionero a muerte*. Por Wenceslao Carlos Lozano (nº 26, pág. 57).

Salvador, Álvaro (R). *Francisco Díaz de Castro: Hasta mañana, Mar* (nº 29-30, págs. 82-83).

Salvador, Álvaro (R). *Guillermo López Lacomba: Al corazón que venza. Bestiario* (nº 22-23, págs. 74-75).

Salvador, Gregorio (R). *El destrozo educativo*. Por José Pallarés Moreno (nº 26, págs. 56-57).

San Martín Bastida, Rebeca (R). *Imágenes de la Edad Media: la mirada del realismo*. Por Amelina Correa Ramón (nº 21, pág. 55).

Sánchez García, Remedios (N). *Juan Valera. El vínculo granadino* (nº 26, págs. 18-19).

Sánchez García, Remedios (R). *Emilio de Santiago: Palabras en un tiempo de talentos* (nº 29-30, pág. 93).

Sánchez García, Remedios (R). *Tadea Fuentes Vázquez: La lección que nunca di (Epístola moral a Fabio)* (nº 29-30, pág. 91).

Sánchez García, Remedios (R). *Amelina Correa Ramón: Poetas andaluces en la órbita del modernismo. Antología* (nº 22-23, pág. 76-77).

Sánchez García, Remedios (R). *Azorín: Lo que lleva el rey Gaspar. Cuentos de Navidad* (nº 21, pág. 57).

Sánchez García, Remedios (R). *Juan Valera: Morsamor* (nº 22-23, pág. 63).

Sánchez García, Remedios (R). *Rafael García Manzano: Periodistas que dejaron huella* (nº 27-28, págs. 82-83).

Sánchez García, Remedios (R). *Tadea Fuentes: El folklore infantil en la obra de García Lorca* (nº 24, pág. 54).

Sánchez Muros, Carmelo (R). *La danza de los dones*. Por José Ortega Torres (nº 22-23, pág. 72).

Sánchez Rodrigo, Lourdes (PO). *La poesía como salvación en tiempos de guerra: Joan Vinyoli* (nº 22-23, págs. 34-35).

Sánchez Trigueros, Antonio (R). *Los libros y los días*. Por Juan Varo Zafra (nº 27-28, pág. 73).

Sánchez, Francisco José (R). *José Heredia Maya: Literatura y antropología* (nº 26, pág. 68).

Sánchez, Francisco José (R). *Mariluz Escribano Pneo: El ojo de cristal* (nº 24, pág. 68).

Santano, José Antonio (R). *Suerte de alquimia*. Por Fernando de Villena (nº 22-23, pág. 74).

Santiago, Emilio de (R). *Palabras en un tiempo de talentos*. Por Remedios Sánchez García (nº 29-30, pág. 93).

Sarajlic, Izel (R). *Una calle para mi nombre*. Por José Carlos Rosales (nº 22-23, págs. 67-68).

Satrústegui, Jorge de (R). *Oráculo africano. El espíritu de la vida*. Por Martín G. Ullate (nº 22-23, pág. 68).

Sbriglio, Jacques (R). *Le Corbusier. La villa Savoye*. Por José Miguel Gómez Acosta (nº 26, pág. 66).

Sedeño, Francisco (R). *Margalit Matitahu: Cantón de solombra. Antología sefardí* (nº 26, pág. 62).

Segovia, Tomás (PO). *El arroyo* (poema) (nº 29-30, pág. 58).

Segovia, Tomás (PO). *Tomás Segovia: huésped del tiempo*. Por Milena Rodríguez Gutiérrez (nº 29-30, pág. 57).

Segura Graño, Cristina (M). *El Elogio de la Reina Católica, de Diego Clemencín, y la historiografía liberal* (nº 22-23, págs. 11-12).

Sevilla Muñoz, Julia (R). *Jesús Cantera Ortiz de Urbina, Julia Sevilla et al.: Refranes, otras paremias y fraseologismos en Don Quijote de la Mancha*. Por Marina Moreno Lorenzo (nº 27-28, pág. 70).

Simonsen, Sven (M). *Reconstruyendo tradiciones. Una política lingüística divisoria de Timor Oriental* (nº 25, págs. 50-51).

Siza, Álvaro (R). *Imaginar la evidencia*. Por José Miguel Gómez Acosta (nº 22-23, pág. 68).

Soria Olmedo, Andrés (R). *Fábula de fuentes. Tradición y vida literaria en Federico García Lorca*. Por Juan Carlos Abril (nº 24, pág. 56).

Soria Olmedo, Andrés (R). *Marga Blanco Samos: Mirando pájaros* (nº 24, pág. 62).

Sotelo Vázquez, Juan José (R). *Gemma Suñé Minguella: La cruz abierta: el presente infinito de Emilio Prados* (nº 24, pág. 67).

Suárez González, Manuel & Cayo González Gutiérrez (eds.) (R). *Antología poética del paisaje de España*. Por Jacinto del Campo (nº 22-23, págs. 71-72).

Suñé Minguella, Gemma (R). *La cruz abierta: el presente infinito de Emilio Prados*. Por Juan José Sotelo Vázquez (nº 24, pág. 67).

T

Taibo, Carlos (M). *Socialismos irreales* (nº 25, págs. 34-35).

Tito Rojo, José (LC). *Literatura y jardín. Escribir con plantas imitando palabras* (nº 22-23, págs. 38-40).

Tito Rojo, José (PA). *Leopoldo Torres Balbás, jardinero* (nº 21, págs. 5-7).

Tizón, Eloy (M). *Ficción tóxica* (nº 26, págs. 26-28).

Tizón, Eloy (R). *La voz cantante*. Por Mateo Blanes (nº 26, págs. 59-60).

Toledo, Alicia (R). *Ernö Zellner: Una vida en imágenes* (nº 27-28, pág. 68).

Torés García, Alberto (R). *Francisco Acuyo: El hemisferio infinito* (nº 27-28, pág. 76).

Torres Balbás, Leopoldo (PA). *Leopoldo Torres Balbás, jardinero*. Por José Tito Rojo (nº 21, págs. 5-7).

Traverso, Enzo (R). *Los judíos y Alemania*. Por Antonio Pérez (nº 27-28, págs. 69-70).

Trillo San José, Carmen (M). *El mundo en un espejo. Consideraciones ante la ocupación del Reino de Granada* (nº 22-23, págs. 22-24).

Tsyppkin, Leonid (R). *Verano en Baden-Baden*. Por José Antonio Hita Jiménez (nº 26, pág. 58).

U

Ullate, Martín G. (R). *Jorge de Satrústegui: Oráculo africano. El espíritu de la vida* (nº 22-23, pág. 68).

Ulloa, Antonio de (R). *Conversaciones de Ulloa con sus tres hijos en servicio de la marina*. Por Wenceslao Carlos

Lozano (nº 22-23, pág. 62).

Urbina, Almudena (R). *Azhar del cielo*. Por Ángel Rodríguez Abad (nº 22-23, pág. 75).

V

Valdivia, Pablo (R). *Águeda Pizarro: Miguel Pizarro. Flecha sin blanco* (nº 22-23, pág. 65).

Valdivia, Pablo (R). *Román Gubern: Val del Omar, cinemista* (nº 24, pág. 63).

Valera, Juan (N). *Juan Valera. El vínculo granadino*. Por Remedios Sánchez García (nº 26, págs. 18-19).

Valera, Juan (R). *Morsamor*. Por Remedios Sánchez García (nº 22-23, pág. 63).

Valverde, Fernando (LE). *La literatura como reclamo. Los primeros folletines franceses* (nº 22-23, pág. 25).

Varo Zafra, Juan (LE). *Salvación y resistencia. La 'Guía de pecadores' de Fray Luis de Granada* (nº 24, págs. 19-20).

Varo Zafra, Juan (M). *Centro y periferias* (nº 26, pág. 37).

Varo Zafra, Juan (O). *Fray Luis de León y la mística* (nº 29-30, págs. 26-27).

Varo Zafra, Juan (R). *Antonio Sánchez Trigueros: Los libros y los días* (nº 27-28, pág. 73).

Varo Zafra, Juan (R). *Elena Martín Vivaldi: Honda es la herida (antología general)* (nº 22-23, págs. 63-64).

Varo Zafra, Juan (R). *Francisco de Medrano: Diversas rimas* (nº 29-30, pág. 79).

Varo Zafra, Juan (R). *José Luis Rodríguez del Corral: La cólera de Atila* (nº 25, pág. 73).

Verdú Cano, Carmina (R). *Elias Canetti: Fiesta bajo las bombas. Los años ingleses* (nº 29-30, págs. 89-90).

Vicente, Ángeles (R). *Zezé*. Por Amelina Correa Ramón (nº 27-28, págs. 71-72).

Villaespesa, Francisco (LE). *El necesario rescate de Francisco Villaespesa*. Por Richard A. Cardwell (nº 24, págs. 28-29).

Villalobos, Federico (CI). *Afinidades stendhalianas* (nº 26, págs. 50-51).

Villalobos, Federico (CI). *Centenario de John Huston: El hombre que pudo reinar. El bárbaro interior* (nº 29-30, págs. 76-77).

Villalobos, Federico (CI). *La historia como excusa* (nº 24, págs. 48-49).

Villalobos, Federico (R). *Crónicas carolinas*. Por José Abad (nº 24, pág. 61).

Villar Ribot, Fidel (A). *Joaquín Lobato: El óleo que me sobre* (nº 25, págs. 6-7).

Villar Ribot, Fidel (E). *Al encuentro de la palabra de Guillermo Carnero* (nº 25, págs. 3-5).

Villar Ribot, Fidel (M). *El lugar de las lenguas* (nº 25, págs. 52-53).

Villar Ribot, Fidel (M). *Las escrituras de una biografía* (nº 26, pág. 36).

Villar Ribot, Fidel (N). *Francisco Ayala, cien años de una obra viva* (nº 27-28, págs. 25-26).

Villar Ribot, Fidel (PO). *En el país del caballero Kosmas* (nº 21, pág. 30).

Villar Ribot, Fidel (PO). *Javier Egea: Los puzzles del Yo* (nº 29-30, págs. 46-47).

Villar Ribot, Fidel (PO). *Un vent de llum al fons de la mirada. Muerte en la vida y vida en la poesía de Miquel Martí i Pol* (nº 21, págs. 34-35).

Villar Ribot, Fidel (R). *Aurora Luque: Camaradas de Ícaro: Safo: Poemas y testimonios* (nº 25, págs. 71-72).

Villar Ribot, Fidel (R). *Chantal Maillard: Matar a Platón* (nº 24, págs. 58-59).

Villar Ribot, Fidel (R). *Francisco Brines: Unidad y cercanía personal en la poesía de Luis Cernuda* (nº 29-30, págs. 83-84).

Villar Ribot, Fidel (R). *Jacobo Cortines: Consolaciones. Poesía (1993-2003)* (nº 26, pág. 63).

Villar Ribot, Fidel (R). *José Luis Ferris: Marija Mallo. La gran transgresora del 27* (nº 24, pág. 64).

Villar Ribot, Fidel (R). *Menchu Gutiérrez: Diseción de una tormenta* (nº 25, pág. 77).

Villar Ribot, Fidel (R). *Yves Bonnefoy: La nube roja y Las tablas curvas* (nº 22-23, pág. 69).

Villar Ribot, Fidel (I). *Florbel Espanza. Las palabras de una corta vida* (nº 24, págs. 31-33).

Villar Ribot, Fidel (I). *Ocho poemas de Miquel Martí i Pol* (nº 21, págs. 36-37).

Villar Ribot, Fidel (I). *Poemas de 'Niño en ruinas', de José Luis Peixoto* (nº 22-23, págs. 36-37).

Villena, Fernando de (R). *Antonio Enrique: Silver Shadow* (nº 25, pág. 81).

Villena, Fernando de (R). *Gregorio Morales: Nómadas del tiempo* (nº 27-28, pág. 84).

Villena, Fernando de (R). *José Antonio Santano: Suerte de alquimia* (nº 22-23, pág. 74).

Villena, Fernando de (R). *José Enrique Salcedo: Ars susurrandi* (nº 27-28, pág. 86).

Villena, Fernando de (R). *José Lupiáñez: Petra (la ciudad rosa)* (nº 25, págs. 78-79).

Villena, Fernando de (R). *Juan Martínez de Lozano: Práctica de la real Chancillería de Granada* (nº 27-28, pág. 71).

Vinyoli, Joan (PO). *La poesía como salvación en tiempos de guerra: Joan Vinyoli*. Por Lourdes Sánchez Rodrigo (nº 22-23, págs. 34-35).

Visconti, Luchino (CI). *Afinidades stendhalianas*. Por Federico Villalobos (nº 26, págs. 50-51).

Visconti, Luchino (CI). *Confidencias. Un retrato de Visconti*. Por Rafael Martín-Calpena (nº 26, págs. 54-55).

Visconti, Luchino (CI). *Rey de sombra*. Por José Ruanco (nº 26, págs. 52-53).

Visconti, Luchino (CI). *Rocco y sus hermanos. Crónica y melodrama*. Por José Abad (nº 26, págs. 48-49).

Vivancos, Luis Felipe (PO). *Poema* (nº 21, pág. 50).

W

Wilder, Billy (CI). *Billy Wilder. La comedia descarnada*. Por Rafael Martín-Calpena (nº 25, págs. 64-65).

Wynne, Clive D.I. (R). *Do animals think?* Por Jorge Castro (nº 24, págs. 56-57).

Z

Zambrano, María (O). *María Zambrano, intérprete del origen de la conciencia en La tumba de Antígona*. Por Carmina Moreno Arenas (nº 24, págs. 14-15).

Zambrano, María (R). *Juan Carlos Marset: María Zambrano I: los años de formación*. Por Amelina Correa Ramón (nº 24, pág. 55).

Zayas, Antonio (R). *Obra poética*. Por Remedios García Sánchez (nº 27-28, págs. 68-69).

Zellner Ernö (R). *Una vida en imágenes*. Por Alicia Toledo (nº 27-28, pág. 68).

Zürn, Unica (R). *El trapecio del destino y otros cuentos*. Por Gustavo Casín (nº 24, pág. 65).





ontravisiones ■ Enrique Bonet



¡YA ESTÁ BIEN DE HACER NEGOCIOS CALENTANDO EL PLANETA!
¡AHORA GANAREMOS DINERO **ENFRIÁNDOLO!**

SI LEES **MIL** LIBROS,
TUS HIJOS LEERÁN
UN LIBRO.
pero SI ENCIENDES
UNA VEZ
LA TELE, TUS HIJOS
LA ENCENDERÁN
MIL VECES.



¡EN ESTE PAÍS SALTAREMOS A LA ERA NUCLEAR
SIN HABER PASADO DE LA EDAD DE PIEDRA!



ME GANO LA VIDA DANDO **LECCIONES DE MORAL** EN PÚBLICO,
PERO EN PRIVADO SOY UN CORRUPTO.
NO ME GUSTA LLEVARME
EL TRABAJO A CASA.

