



33-34

2 0 0 7

el fingidor

revista de cultura

El estudiante Federico García Lorca

Entrevista

Yasmina Khadra

Artes

José Guerrero

La Biblioteca de
AlejandríaFray Hernando
de Talavera y
Francisco Márquez
Villanueva

Cine

Ingmar Bergman

Andrés

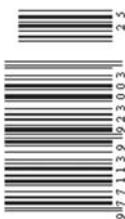
Soria
Olmedo

Personal del Archivo de la Universidad de Granada y el poeta José Gutiérrez, director de la revista *El fingidor*, han llamado la atención sobre una foto nueva de Federico García Lorca, o quizá dos, correspondientes a sus respectivas fichas de matriculación en las Facultades de Letras y Derecho de la Universidad de Granada, conservadas en el citado Archivo General (doc. 201-20 y 138-5, respectivamente).

De las dos, la de Letras probablemente no ha sido reproducida hasta su aparición en la prensa local (20 de octubre de 2007, *Granada Hoy*, *Ideal* y *La Opinión de Granada*) y nacional – internacional, dada la difusión electrónica (*El País*, 21 de octubre de 2007). Una vez pasada la sensación de sacar a luz un icono nuevo de un poeta admirado, de quien se valoran todos los detalles, y sin detenernos en la emoción melancólica que despiertan las fotografías, le corresponde al espacio y el sosiego de estas páginas ponerles el pie, contextualizarlas precisando datos sobre los expedientes universitarios del poeta.

Intentaremos facilitar la lectura de estos documentos¹, con ayuda del resto del expediente y otros complementarios. El 4 de noviembre de 1914, su amigo Luis Mariscal firma en su nombre la solicitud de matrícula de las tres asignaturas que forman el primer grupo de “Estudios comunes”. El documento lleva también el sello de haberse vacunado, como era preceptivo. Tras examinarse para el Grado de Bachiller el 9 de febrero de 1915, con la nota de Aprobado en los dos ejercicios exigidos y recibir el Título, expedido el 20 de mayo de 1915, se presenta a la convocatoria de junio y obtiene Notable en Lengua y Literatura españolas, Aprobado en Lógica Fundamental y Aprobado en Historia de España. Según la *Memoria del curso de 1915 a 1916 y Anuario para el de 1916 a 1917 de su distrito universitario que publica la Secretaría General* (Granada, Tipografía Guevara, 1917, pues no se conserva la de ese curso)², el profesor de Lengua y Literatura era don Eloy Seán, el de Lógica don Alberto Gómez Izquierdo y el de Historia don José Palanco Romero (que como sabemos sería fusilado como él en el verano de 1936).

La foto de la ficha puede datar del otoño de 1914 o quizá de comienzos de 1915 (si la propia ficha está impresa después del 8 de febrero de 1915, fecha de la real Orden que consta en ella). El estudiante, nacido el 5 de junio de 1898, tiene algo más de dieciséis años.



6 euros



Universidad de Granada

(continúa en pág. 16)

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.

A punto de alcanzar los nueve años de edad, *El fingidor* hace inventario de su trayectoria para constatar que mereció la pena emprender esta aventura. El balance, qué duda cabe, como todo en la vida, pudo ser mejor, pero si reparamos en los medios con los que partíamos, y los que se han mantenido a lo largo de todo este tiempo, debemos sentirnos satisfechos de lo alcanzado: treinta y cuatro números (a una media de casi cuatro al año) que reflejan en sus páginas, de manera miscelánea, las propuestas literarias, artísticas, musicales, cinematográficas, científicas, etc. (en suma, culturales, en el más amplio sentido de la palabra) de cuantos colaboradores se han sentido vinculados a una revista de carácter abierto y tolerante, sin exclusiones de ninguna naturaleza. Sólo hemos pretendido ser rigurosos a la hora de vigilar la calidad de los textos seleccionados para su publicación, aunque, a juicio de los lectores, posiblemente no siempre lo habremos conseguido. Especial satisfacción nos dejan los distintos monográficos editados, trece en total, el último de ellos este mismo año con motivo del centenario del nacimiento de Elena Martín Vivaldi.



Portada: Fotografía de Federico García Lorca en su ficha de matriculación en la Facultad de Letras de la Universidad de Granada.

Aunque el número, doble, que nos ocupa no quisiera ser de despedida –aparece en fechas de elecciones a Rector de la Universidad, en cuyo seno nació y se consolidó la revista–, sino un hasta siempre, no podemos dejar de agradecer el apoyo y la colaboración desinteresada prestados por los distintos miembros del Consejo de redacción y del Consejo asesor, así como el excelente trabajo realizado por el diseñador de estas páginas.

La presente entrega continúa en la línea de las anteriores. Sería ocioso glosar los contenidos que encontrará el lector a vuelta de esta página. Ahí se dan cita ilustres humanistas, convocados desde la admiración que sus obras y su talante nos evocan. Esa ha sido en su andadura la verdadera aspiración de *El fingidor*: contribuir modestamente a la difusión de esa cultura humanística, hoy tan denostada, que es necesario preservar y divulgar. ■

sumario

- 3/ **ENTREVISTA:** El corazón del conflicto: Entrevista con Yasmina Khadra/ *Wenceslao Carlos Lozano*.
- 7/ **PATRIMONIO:** El Palacio de Carlos V: del proyecto para concluirlo a la condena romántica/ *J. M. Barrios Rozúa*.
- 10/ **ARTES:** Artes: José Guerrero: La expansión del tono/ *Julio Juste*.
Máscaras posibles e imposibles/ *José Ruiz Barranco*.
- 16/ **OPINIONES:** El estudiante Federico García Lorca/ *Andrés Soria Olmedo*.
Sobre la Biblioteca de Alejandría/ *Luis Alberto de Cuenca*.
Libia: un viaje por el desierto y la civilización romana/ *Mauricio Pastor Muñoz*.
Luis Cernuda, pintor/ *Antonio Rivero Taravillo*.
Antropología y humanismo/ *Wenceslao Carlos Lozano*.
Papeles peligrosos/ *J. A. Fortes*.
Entre humanistas: Fray Hernando de Talavera y Francisco Márquez Villanueva/ *Manuel Barrios Aguilera*.
La lírica moderna y la tradición: al hilo de las ideas de T. S. Eliot, J. R. Jiménez y Y. Seferis/
Stylianos Karagiannis.
Bernabé Fernández-Canivell, ardiente memoria/ *José Infante*.
Semblanza de D. Andrés Soria Ortega/ *Carmen Rodríguez Simón*.
Soledad Carrasco Urgoiti (1922-2007)/ *José Antonio González Alcantud*.
- 46/ **NARRATIVA:** ¿Sueñan los poetas con musas eléctricas?: a propósito de la narrativa de Philip K. Dick/ *José Abad*.
- 48/ **POESÍA:** El poeta que lee: una lectura egeniana de la poesía de Elena Martín Vivaldi/ *José Rienda*.
- 49/ **MÚSICA:** Los españoles en París y Magdalena en Granada: 56ª Edición del Festival Internacional de Música y Danza/ *Ricardo Molina Castellano*.
- 51/ **CIENCIA:** ¿Qué hacer con la sostenibilidad?: ciencia y comportamiento/ *Vicente Manzano Arrondo*.
- 53/ **CINE:** Ingmar Bergman, la década prodigiosa/ *José Abad*.
Pasión de Ingmar Bergman/ Miguel Ángel Cáliz.
Chistes de Bergman, no, por favor/ *José Ruiz Barranco*.
El baile en pareja/ *Rafael Martín-Calpena*.
- 60/ **RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS:** Historia de Marruecos ■ Bartolomé de Las Casas: cuarenta y cuatro años infinitos ■ El anarquismo andaluz, una vez más ■ Esteban Salazar Chapela: Reseñas, artículos y narraciones ■ La Biblia de Amiens ■ Flamenco de Ley ■ La canción folk norteamericana ■ El Bestiario de Ferrer Lerín ■ Prosas apátridas ■ El corazón de Voltaire ■ Finalmusik ■ El cuento número trece ■ En las nubes ■ El día de mañana ■ Desde esta cámara oscura ■ Si te comes un limón sin hacer muecas ■ El testamento ■ Rostros de ficción. Seis relatos mutantes ■ Viaje por el scriptorium ■ Granada, invención del aire ■ José Manuel Caballero Bonald. Navegante solitario ■ La tempestad serena ■ Poemas para perros ■ Ferias ■ Lecturas 21. Colección de Poesía de Bartleby editores ■ Crisis ■ La tristeza de los sabios ■ El áspid, la manzana ■ Launa ■ Ya nada es rito y otros poemas ■ Después de la poesía. Aforismos ■ Jardines, pájaros ■ El otro lado.
- 83/ **HISTORIETA:** Contravisiones/ *Enrique Bonet*.

El corazón del conflicto

Entrevista con Yasmina Khadra

Wenceslao Carlos
Lozano



ntrevista

Yasmina Khadra es un autor bastante difundido en España, con una decena de novelas traducidas a nuestro idioma en los últimos ocho años, todas sin excepción valiosas aportaciones a la novelística contemporánea y a la comprensión de las convulsiones que configuran nuestra actualidad más inmediata. *El fingidor* fue la primera revista cultural española (nº 13-14, 2001) en publicar un artículo situacional sobre la personalidad y la obra de este escritor poco convencional, traducido a una treintena de idiomas y hoy referente ineludible en todo debate sobre la expresión literaria del mal llamado choque de civilizaciones.

Nacido en 1955, hoy afincado en Francia y ex comandante del ejército argelino, en activo durante el conflicto civil que asoló su país en la década de 1990, alcanzó notoriedad internacional de la mano de un personaje llamado Brahim Llob, un tan entrañable como implacable comisario de policía de Argel, a su vez escritor y confrontado a una realidad cotidiana extremadamente dura de sobrellevar, tanto física como anímicamente, en la Trilogía de Argel: *Morituri*, *Doble Blanco* y *El otoño de las quimeras* (Ed. Zoela 2001 y Ed. Almuzara 2005) y *La parte del muerto* (Alianza Ed. 2005), aunque una primeriza aventura del comisario sigue fuera del alcance del lector español (*Le dingue au bistouri*, Laphomic 1990 y Ed. Flammarion, 1999), una novela argelina de los años en que Mohamed Moulessehoul todavía no había adoptado, como seudónimo de autoría, el nombre de su propia esposa para poder seguir publicando.

Ha escrito dos libros autobiográficos: *El escritor* (Alianza Ed. 2001) y *L'imposture des mots* (Julliard 2002); una sobrecogedora novela –su preferida– sobre la locura, *La prima K.* (Ed. Zoela 2003), y otras dos de acción y de reflexión sobre el terrorismo fundamentalista durante la guerra civil argelina, imprescindibles: *Lo que sueñan los lobos* (Alianza Ed. 2000) y *Los corderos del Señor* (Alianza Ed. 2002). Además de algunos relatos y enjundiosos escritos de opinión en la prensa internacional –sobre todo francesa y argelina–, su interés se ha centrado estos últimos años en espacios muy concretos, como Afganistán: *Las golondrinas de Kabul* (Alianza Ed. 2003); Israel y Palestina: *El atentado* (Alianza Ed. 2006); Irak y Beirut: *Las sirenas de Bagdad* (Alianza Ed. 2007), publicado este pasado mes de septiembre. La siguiente conversación entre el escritor argelino y su traductor español se centra en ese periodo.

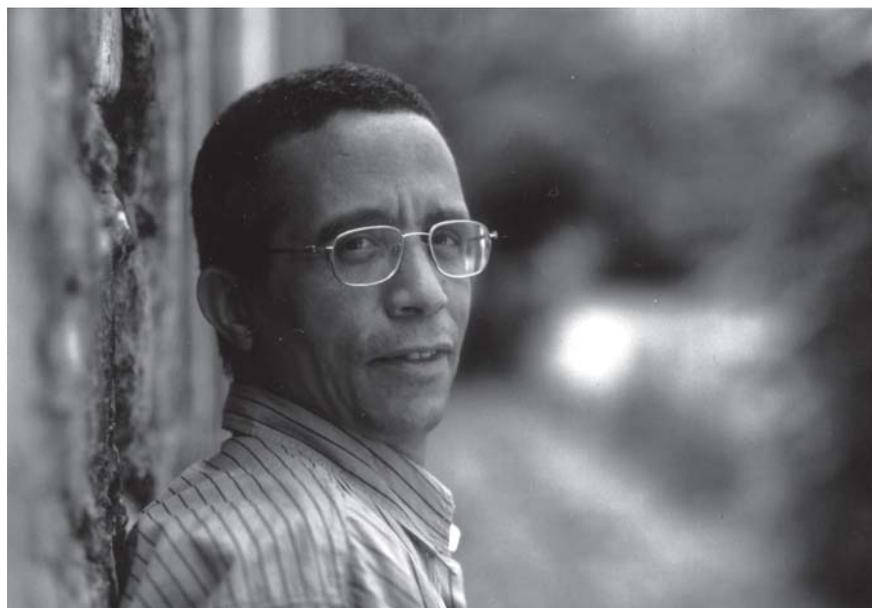
– Afganistán, Israel y Palestina, Irak y Beirut son los lugares presentes en sus últimas novelas, desde *Las golondrinas de Kabul* (2002), pasando por *El atentado* (2005) hasta *Las sirenas de Bagdad* (2006). Ello sin contar, nuevamente, la cuestión argelina en *La parte del muerto* (2004). ¿Estas opciones suponen para el escritor estar en el ojo del huracán o meterse en la boca del lobo?

– Me impuse el deber de dedicar esa trilogía al malentendido entre Oriente y Occidente, un término que prefiero al de choque de civilizaciones. Defiendo la imagen de los árabes y de los musulmanes desfigurada por los acontecimientos y las tesis racistas. Se trata de un programa de envergadura, que requiere talento y probidad intelectual, unas cualidades que escasean en el actual panorama literario árabe. Lo que más me cuesta sobrellevar es la sensación de soledad. Los intelectuales árabes deben superar sus envidias y hostilidades, y unir su genio en torno a un ideario que busque la restauración de la paz y el respeto entre los pueblos.

Con *Las golondrinas de Kabul*, quise imponer un texto fuerte, bello y generoso, de alcance universal. Y, sobre todo, una obra reconciliadora, susceptible de acabar de una vez con ese debate intelectual que pretende que nos hallamos en pleno choque de civilizaciones. *Las golondrinas de Kabul* supone ante todo un cruce entre dos tradiciones narrativas: la tragedia griega y el cuento árabe, y es en ese sentido una demostración de que nuestros mundos pueden entrelazarse.

– En estas novelas, usted ha recreado de manera convincente unos espacios físicos y culturales, así como unas mentali-

.../...



.../...



dades que en principio le son extrañas, para escenificar unas situaciones humanas extremadamente complicadas. ¿Cómo le sentaría que su protagonista femenina de *El atentado*, una kamikaze, no fuera un personaje tan mal visto en el mundo árabe? En cualquier caso, la novela no fue muy bien recibida por la prensa árabe.

– *El atentado* versa sobre el conflicto palestino-israelí desde el ser humano, no desde la militancia. No pretendo señalar a culpables y víctimas, sino denunciar el estropicio que producen el fanatismo y la locura. Es un drama de larga duración que gangrena considerablemente las relaciones humanas y revela, más que nada, la incapacidad de los beligerantes para ir más allá de su estrecha idea de la identidad y la religión. Para mí resulta inadmisible que los hombres antepongan las causas que defienden a su vida, siendo su derecho a ésta la única causa suprema.

En cuanto a los medios de comunicación árabes, no han leído el libro sino que se han basado en la crítica occidental, que lo ha elogiado mucho: esto es para ellos un motivo sobrado de sospecha, y una reacción tan estúpida como lamentable. La opinión general es que *El atentado* es la mayor defensa que se puede escribir de la causa palestina. He recibido correos de todas partes del mundo, y todos los lectores comprenden ahora mejor la tragedia de los palestinos y su anhelo de recuperar su dignidad y su libertad. Pero algunos árabes llevan una guerra de retraso, y yo no tengo tiempo para esperarlos. También podría objetarles que mi editor israelí se vio obligado, por razones que se me escapan, a retrasar casi un año la salida de dicha novela, pero no merece la pena insistir en ello.

– En *El atentado*, muestra usted hasta qué punto están presentes el odio y el racismo en ambos bandos. El doctor Jaafari resulta de inmediato sospechoso para la policía israelita, que no lo trata con excesivos miramientos, y para la mayoría de sus colegas del hospital, al menos de complicidad con su mujer. A la vez, es rechazado por los palestinos por su éxito social y su integración en la sociedad israelí.

– En esta novela puse un especial empeño en evitar clichés y apriorismos, pues era mi intención trascender mediante la literatura un conflicto atrapado en su propia trampa y que no va a traer nada bueno a la humanidad. Tenía que proponer un texto original, fuerte, capaz de dar cuenta no de los motivos de esta guerra sino de su aspecto más irrisorio, patético e irracional. Para ello debía proscibir todo lo *déjà-lu*, los enfoques frontales y el discurso militante. La idea de crear un personaje como Amín, israelí de origen árabe, es en sí misma una manera de romper con el discurso ambiental y de proponer una mirada más lúcida y honrada, profundamente humana sobre un mundo instalado en el absurdo. Este libro se dirige tanto a quienes quieren la guerra como a quienes quieren la paz. Los refleja a todos y los muestra en su realidad militante, con sus debates falseados por la pasión.

– En *El atentado*, el narrador dialoga en un momento determinado con un jefe religioso integrista. ¿Puede darse esa escena en la realidad?

– No. La ficción permite desmontar la realidad, deslizarse por sus repliegues más recónditos. Ese diálogo, como otros muchos, tiene por finalidad desplegar el pensamiento profundo de mis personajes. Me siento obligado a ir hasta lo más hondo de las mentalidades para que se entienda lo que está ocurriendo en nuestro mundo. Ya he hablado con integristas y no sirve de nada. Son demasiado rehenes de sus convicciones como para percibir los argumentos ajenos. Se trata de una obstinación paranoica porque las frustraciones son enormes y las heridas casi incurables. La ira es un dolor embrutecedor, pero yo no me puedo rendir. Escribo para sobreponerme a esas pruebas, aportar una sombra de esperanza, disuadir a los integristas potenciales. Por lo demás, sustraigo a mis lectores occidentales a las influencias mediáticas y a las maniobras políticas proponiéndoles viajes iniciáticos por nuestra mentalidad.

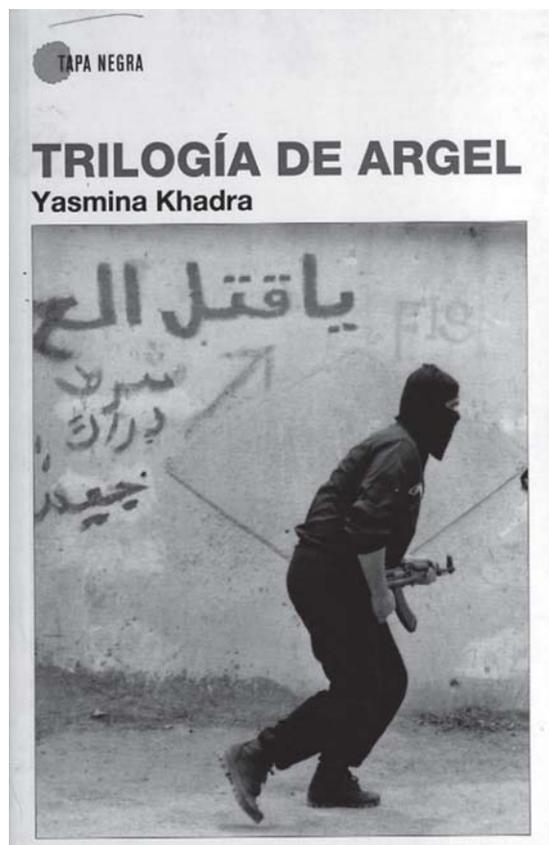
– ¿Le parece que los escritores occidentales abordan el fenómeno yihadista con conocimiento de causa, o no los ve muy aptos para tratar el tema en profundidad?

– Me parece interesante que escritores occidentales como John Updike y Martin Amis traten el fenómeno fundamentalista. La literatura es un espacio de libertad, y el escritor puede escribir sobre lo que le parezca. No obstante, los libros que he leído no me han convencido: por aproximados, cuando no aventurados. A un occidental le cuesta llegar hasta el fondo de estos asuntos. Se limita a las redes, al funcionamiento y a las motivaciones básicas de las organizaciones terroristas, e ignora lo esencial: la mentalidad, cuando no la filosofía fundamentalista. Por suerte, tengo una doble cultura, occidental y oriental; prueba de ello es que escribo en francés. He sido comandante del ejército argelino y durante ocho años he estado en guerra contra el terrorismo en primera línea y en puestos clave. Me he topado con terroristas en el maquis y en las calles, los he estudiado a fondo. He perdido a muchos hombres y amigos en esta guerra. Ésas son las credenciales de mi enfoque del tema. Para entender el terrorismo desde dentro, hay que padecerlo y vivirlo plenamente. Soy musulmán y sé exactamente de qué va esto. He dedicado a este asunto dos novelas (*Los corderos del Señor* y *Lo que sueñan los lobos*) que se estudian en academias militares.

Pero es lógico que los novelistas intenten llegar al fondo del misterio del fenómeno integrista, aunque al final no consigan concretar gran cosa desde su mesa de trabajo, pues su imaginario no da para tanto. Tienen que aprender a ver a través de la mirada y la mentalidad de los musulmanes, si no sus tesis no hacen más que seguir agravando el malentendido y las amalgamas. Sinceramente, por talentoso que sea un escritor norteamericano, no puede meterse en la cabeza de un yihadista sin perder la seriedad. La auténtica lucha no la está llevando a cabo Occidente sino una minoría intelectual musulmana de la que todo depende, pues es la única capaz de convencer a los fundamentalistas y de proponerles una idea del mundo menos belicosa y más razonable. ¿Pero quién les hace caso hoy?

– Su éxito ha provocado algunos resquemores entre colegas argelinos, y usted tampoco les ha dado mucho cuartel. ¿Qué opina de ese tipo de críticas que mezclan la ideología y la escritura para intentar desprestigiar un determinado sesgo creativo?

– Ese tipo de hostilidad es muy corriente en mi país. Nadie como un argelino para poner en duda el talento de otro argelino. Aquí la ideología es sólo un falaz pretexto para legitimar una animadversión que tiene mucho más que ver con la envidia que con el debate intelectual. Ésa es precisamente la toxina que nos impide a los argelinos acceder a la autoestima. Todo, hasta lo más bello, nos recuerda nuestra fealdad interior, y hasta el más clamoroso de los éxitos nos devuelve a nuestra trivialidad. No sé si se trata de herencia tribal, de naturaleza o de vocación, pero no deja de extrañarme que, a pesar de la ridiculez de



esa predisposición a echar por tierra aquello que debería elevarnos, persistamos en denigrar a los mejores de entre nosotros y en ser los primeros en dudar de nuestro talento. Afortunadamente, esto no es algo que afecte a mis lectores argelinos.

– Camus decía que la grandeza del escritor está en su compromiso con la verdad y la libertad, siendo sus demás funciones meramente orgánicas. Usted es un camusiano confeso, aunque en materia de escritura da absoluta prioridad al talento. La contradicción es sólo aparente puesto que practica una literatura comprometida. ¿Qué queda hoy de aquel compromiso de los intelectuales? ¿Cree que la figura del intelectual ha perdido, justificadamente o no, su función referencial a la vez que la reverencial?

– Se supone que el escritor está ahí para despertar las conciencias, en eso estoy de acuerdo aunque puede que haga sonreír a algunos. En realidad, depende de las comunidades, de las naciones, de los pueblos. A veces, el escritor se ve abocado a perfeccionar las mentes, a instruir, y por ello se vuelve tan necesario para la emancipación de su pueblo como peligroso para el sistema. Otras veces, su voz es intrascendente y a lo más que llega es a ser un pesado. En Europa, el escritor no tiene por qué verse obligatoriamente implicado en una lucha. Ha perdido buena parte de su carisma. En nuestros países, sigue suscitando tanta admiración como hostilidad, y esto es lo que lo hace imprescindible y a veces le confiere esa dimensión tan imponente. En general, sigue siendo, para unos y otros, la voz de quienes no tienen voz, un observador atento, un testigo de su tiempo y un utopista a su pesar.

– ¿Cómo consiguió recrear con tal realismo la ciudad de Bagdad y sus habitantes, una ciudad que vive hoy el caos más absoluto, sin haberla pisado jamás?

– Un escritor no tiene por qué limitarse a hacer una literatura endémica, limitada en el tiempo y el espacio, como si fuera una gripe. Mis novelas se suelen ubicar en Argelia. Ahí están, entre otras, las cinco que he escrito con el comisario Llob de protagonista y que han facilitado que se me conozca internacionalmente. Así que aproveché ese interés por mí para tocar otros espacios geográficos que me preocupan. Además, estaba empeñado en sustraer los temas que trato –el terrorismo, el fundamentalismo y el extremismo– al influjo de los medios de comunicación. Cuando la televisión se detiene en un atentado, muestra los cuerpos, los escombros, la sangre, los gritos y poco más. Ese buscado impacto tiene el efecto secundario de mermar la lucidez del espectador. Con mis libros, tomo al lector occidental de la mano y lo llevo hasta el principio del malentendido, hasta lo más íntimo de ese joven que un día decide saltar por los aires en medio de inocentes. Lo sensibilizo y le demuestro que ese mundo no está pasando por una crisis ideológica sino política. En los países árabes se gobierna mal, cuando se gobierna. Aquellos cuya misión es proteger a los pueblos, orientarlos, proponerles un proyecto de sociedad, no tienen tiempo para zarandajas. No están ahí para construir naciones sino para edificar fortunas personales para ellos y para su descendencia.

Por otra parte, siempre estoy atento a lo que ocurre a mi alrededor y en el mundo. Todo me llama la atención y me conmueve profundamente. Esas son las secuelas positivas de mi condición de militar. Me vi con nueve años encerrado en un cuartel para huérfanos de la guerra de independencia. Cuando salíamos a la ciudad para el paseo dominical, descubría con asombro lo que para la gente de a pie era ordinario y banal. He conservado esa capacidad de aprehensión de los seres y las cosas. Cuando escribo sobre Afganistán o sobre Irak, no tardo nada en ambientarme. Son musulmanes, beduinos como yo, y sus pueblos se parecen a los del Sahara argelino. No tengo pues una sensación de extrañamiento cultural. Por supuesto, también me informo, grabo documentales televisivos, exploro por Internet, etc.

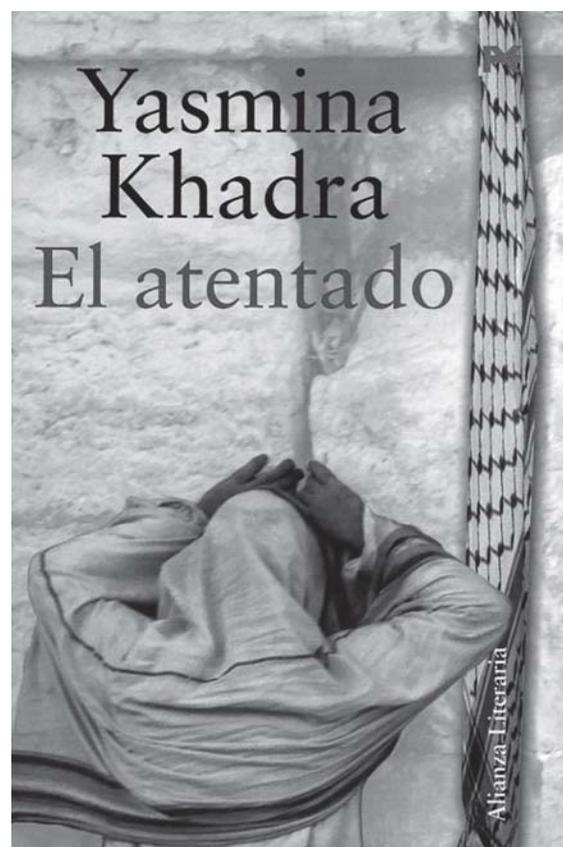
– En *El atentado*, es una mujer y en *Las sirenas de Bagdad* un joven quienes, desde situaciones existenciales absolutamente distintas, acaban optando por el terrorismo como forma y expresión de su lucha. ¿Era necesario duplicar ese tema?

– Algunos creen que el terrorismo es consustancial a los musulmanes en general y a los árabes en particular. Pero son precisamente éstos los que más padecen esta situación y a quienes más se acaba aislando en su tragedia. Intento luchar contra esa idea y también contra la que quiere presentar al terrorista como un caso patológico. No hay nada de patológico. Se trata sencillamente de seres que, en un momento dado, dejan de ser convocados por sus sueños. Se divorcian de sí mismos y del mundo. Viven en la noche más opaca y quieren que todo acabe. Entonces se suicidan llevándose por delante a todos los que pueden. Un atentado es el desenlace de un largo proceso. Se puede llegar hasta ahí por distintos motivos: para vengar una ofensa, reivindicar un derecho, expresar la desesperación... Yo he pretendido mostrar las distintas facetas que conducen a esa caída para diversificar el molde de toda esa ira. Cuando escribo no pretendo avalar a nadie ni nada. No pretendo erigirme en monumento a la solidaridad y al humanitarismo: yo he combatido físicamente a los terroristas, no los he condenado desde mi salón sino que he vivido a la intemperie ocho años de miedo y de luto.

Así pues, el terrorismo se inspira de todas las formas de rechazo a las que se ve confrontado un ser humano. Toma su fuerza y se crece en la cólera, la humillación y la cosificación de que son víctimas determinadas capas sociales. No es posible disociar las frustraciones individuales de la descomposición de las sociedades en las que se sobrevive a duras penas. La combinación de estos males engendra esa inaudita voluntad de perjudicar que caracteriza a los terroristas. El problema en el mundo musulmán es la ruptura cada vez mayor entre los pueblos y sus dirigentes. Por un lado, la corrupción, la represión y la incompetencia; por otro, una juventud estafada que rechaza la arbitrariedad y el estoicismo. El terrorismo fundamentalista nació en el preciso instante en que una juventud ambiciosa y soñadora asumió que para que las cosas cambiaran no había más remedio que forzar el destino, echar abajo los tabúes y violar las leyes vigentes. El terrorismo es la expresión de un hastío suicida, de una voluntad radical de derrotar los regímenes vigentes y de atacar a quienes los apoyan: los occidentales. Pero insisto, no se trata para nada de un fenómeno patológico: no hay locos en el fundamentalismo sino una especie de reformistas cuyo único argumento doctrinal son las bombas.

– ¿Puede decirme, como escritor y por tanto testigo visible de su época, cuál es su actitud con respecto a la memoria, más concretamente con respeto a lo que se entiende por memoria histórica y memoria colectiva?

– Los hombres nunca han sabido mostrarse dignos de los sacrificios hechos en su nombre, porque son incapaces de resistirse a las tentaciones más degradantes. Los juramentos formulados en esos altisonantes “Nunca más”, las promesas



.../...

.../...



hechas al salir de las tragedias más demenciales se apagan como pavesas al contacto del aire que producimos al pasar página. Nuestra historia es la incesante actualización de nuestra ineptitud para instruirnos. ¿Acaso no son los males de hoy los mismos que los de ayer? ¿Y acaso no se inspiran las guerras de hoy en las de antaño para sobresalir en el arte de dañar y destruir? Yo procedo de la guerra. En mis oídos siguen resonando los gritos del infortunio y mis ojos siguen llenos de sus atrocidades. Me basta con cerrar los párpados para recuperar, intactos, los horrores de pesadilla que hicieron de mi país una carnicería. Por si fuera poco, la infamia se va haciendo más espantosa con el tiempo, y la gravedad de las heridas sobrepasa todo lo concebible. Tras la pena y el dolor permanece anclada en lo más hondo del ser una rabia que se intuye inextinguible. Así se van enlazando los dramas y renovando las represalias.

– Con el nazismo quedó evidenciado que la cultura humanista occidental, la llamada Gran Cultura, no sólo era incapaz –en sí y por sí misma– de preservarnos de la más apocalíptica de las barbaries, sino que además este ideario supo muy bien instrumentalizarla en provecho propio. ¿De qué sirve la memoria si no ayuda a la humanidad a reajustarse mentalmente, a mejorar con el tiempo y a caminar hacia algo que se pueda entender como su salvación?

– Nunca se hace lo suficiente en recuperación y conservación de la memoria, sobre todo para tener informadas a las nuevas remesas de descerebrados y retorcidos. Hay que seguir diciendo y repitiendo, recuperando y manteniendo el recuerdo porque hay pueblos tan olvidados que a veces reniegan por la noche de lo que han dicho o hecho durante el día. Los argelinos tienen cuentas pendientes con la Historia, una historia constantemente falsificada, travestida e instrumentalizada con fines inconfesables. Al escribir *La parte del muerto* –un ajuste de cuentas interno con nuestra revolución–, noté cómo algo nuevo renacía en mí, con una mirada más limpia y las manos menos desolladas. Me atrevo a esperar que ese sentimiento sea compartido por quienes lean la novela. No siempre se demuestra que se quiere a su propio país poniéndolo por las nubes, a veces no hay más remedio que ponerlo a parir para que se enderece.

Por otra parte, no hemos acabado de guardar el luto a los millones de muertos de la segunda guerra mundial, de reponernos de la extrema barbarie que convirtió a apacibles ciudadanos en rebaños de apestados sólo aptos para el exterminio; aún no hemos acabado de creernos que unos seres humanos amantes de Mozart y de las bellas

artes fuesen capaces de meter a sus semejantes en hornos crematorios y cámaras de gas sin perder su espléndido humor; cuando ya otras matanzas en masa, otras barbaries, otras depuraciones étnicas se están llevando a cabo con total impunidad aquí y allá, ante las narices de unas supuestas almas caritativas que apenas se ofuscan por ello. La cobardía de hoy es heredera directa de la de ayer, los traumas actuales deudores de los de antaño. Así las cosas, ¿de qué memoria estamos hablando, la de las urnas fúnebres o la de la caja de Pandora?

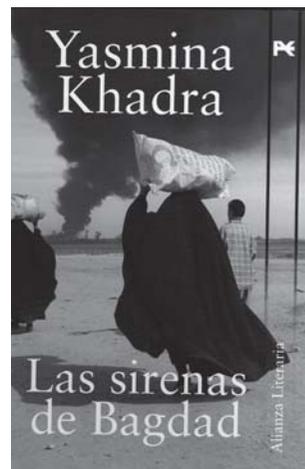
– Ya ha dicho usted en otras ocasiones que se habla de choque de civilizaciones cuando habría que hablar de intereses geoestratégicos, de manipulaciones de masas y de relaciones de fuerza, que son los auténticos responsables de la ocultación –cuando no destrucción– de los puentes entre Occidente y el mundo islámico. ¿Qué opinión de la actual postura francesa ante el eventual ingreso de Turquía en la UE?

– Estoy convencido de que nunca ha habido en la historia de la humanidad, ni hay ahora, un choque de civilizaciones. Todas las civilizaciones se han alimentado unas de otras. Hoy somos lo que somos gracias a esos cruces y encuentros. De cuando en cuando surgen hombres que arrastran a masas tras ellos para construirse monumentos. Siembran la desgracia allá donde pisan y dan a su locura el nombre de guerra religiosa, guerra punitiva o guerra de civilización. Todavía hoy, tanto en Occidente como en el mundo islámico, nuestra tragedia procede de gente que no sabe detectar los puntos de unión entre ambos mundos.

Uno de los argumentos en contra del ingreso de Turquía en la Unión Europea es que ese país sería demasiado heterogéneo en una Europa de tradición secular y sustrato cristiano. Si la UE pretende realmente contener el islamismo, tendrá que integrar Turquía. En primer lugar, porque dicho ingreso la legitimará para exigirle el respeto de los derechos humanos. En segundo lugar, porque fundamentar un rechazo en la diferencia cultural y religiosa no hará sino humillar aún más a un sector de los musulmanes y preparar futuros focos de tensión. La adhesión (o no) de Turquía tendrá repercusiones mundiales, porque muchos musulmanes se identifican con ese país que intenta por todos los medios seducir y convencer a Europa, y que ésta rechaza como a un andrajoso.

– Ya para acabar, puede decirme algo sobre sus proyectos, sobre lo que está escribiendo actualmente. ¿Piensa seguir ahondando en el tema del yihadismo, o va a hacer un punto y aparte, como ya hizo con la novela policíaca? Sé que el año pasado se tomó usted un descanso, razón por la cual este 2007 no tenemos novela nueva, y también que sus numerosos viajes por el mundo le roban mucho más tiempo del que desearía.

– Mis proyectos siguen siendo los mismos: sacar adelante una obra literaria consistente y sentirme digno de mis maestros. Pero de momento prefiero dejar de desmenuzar la actualidad y meterme en otros asuntos. Creo que he dicho lo que tenía que decir sobre los conflictos que desgarran el mundo. La literatura también está para soñar. Mi próxima novela será una historia de amor. Ocurre en Argelia, empieza en los años 1930 y acaba en nuestros días en Aix-en-Provence. Espero no decepcionar a mis lectores. Es cierto que mis continuos viajes me roban mucho tiempo de escritura, pero hay que saber poner cada cosa en su lugar. Mis viajes son absolutamente necesarios, lo menos que puedo hacer es ir hacia quienes me reclaman, me animan y me honran leyéndome. ■

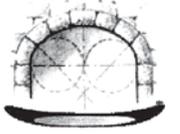


Yasmina Khadra con su traductor español en Lyon, junio de 2007

El Palacio de Carlos V

Del proyecto para concluirlo a la condena romántica

Juan Manuel
Barrios Rozúa



Patrimonio

El palacio de Carlos V, proyectado después de la visita que el emperador hizo a Granada en 1526, estaba lejos de haberse concluido cuando estalló la rebelión de las Alpujarras. Como las obras se pagaban con las exacciones a las que eran sometidos los moriscos, a partir de 1572 el programa arquitectónico entró en una etapa de penurias que ralentizaron los trabajos. La indiferencia de unos reyes definitivamente instalados en el centro de la península agravó la situación y las obras quedaron definitivamente interrumpidas en 1637, cuando debía empezarse a cubrir el edificio. Así, el palacio no sólo quedó inacabado, sino además inservible para cualquier finalidad por no ser más que un cascarón por el que las aguas pluviales corrían sin obstáculos.

El proyecto para concluirlo como Colegio Militar

Tras la ejecución del destronado Luis XVI, la monarquía española declaró la guerra a la Francia revolucionaria, de modo que a partir de 1793 España entraría en una espiral de guerras que dieron creciente importancia a la formación técnica de los militares y a la mejora de las fortificaciones. En 1793 la Alhambra fue inspeccionada por el coronel de ingenieros Domingo Belestá y el teniente de fragata y arquitecto de marina Antonio Bada. En sus informes señalaron que la ciudadela podía convertirse en un lugar inexpugnable —algo sorprendente dado el deterioro de las murallas y su concepción anticuada—, particularmente útil en caso de guerra civil, lo que muestra el temor a que España también pudiera ser contagiada por la revolución francesa. Además, Domingo Belestá elaboró un proyecto para la conclusión y reforma del palacio de Carlos V con el fin de convertirlo en un colegio militar, tarea para la cual contó con algunos dibujos realizados al efecto por el maestro de obras Tomás López el año anterior. Sin embargo, tanto el ingeniero como el arquitecto de marina tuvieron que marcharse a atender obras en otros puntos de España e incluso el proyecto elaborado se consideró extraviado durante unos años. La propuesta de Domingo Belestá era muy ambiciosa, pues no se limitaba a poner suelos y techar el edificio, sino que añadía en altura un nuevo cuerpo, aunque desde el exterior quedaría camuflado por los nuevos frontones de las portadas y una balaustrada con jarrones.

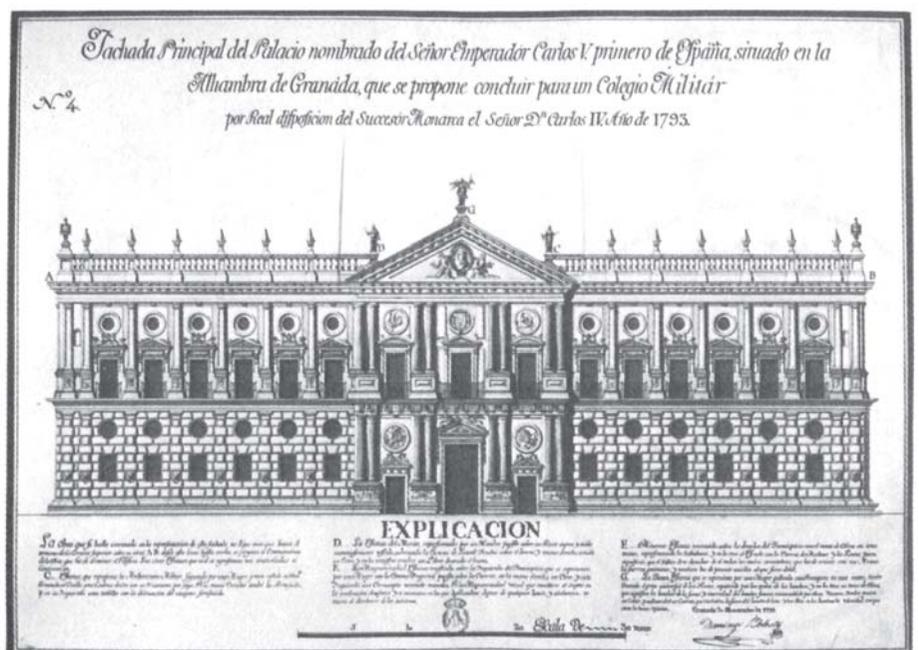
En marzo de 1798 el gobierno se planteó de nuevo la posibilidad de crear una escuela militar de ingenieros, y propuso tres posibles emplazamientos: el inacabado palacio de Carlos V en la Alhambra, el Alcázar de Toledo y el infrautilizado palacio arzobispal de Talavera de la Reina. De las tres opciones Granada se consideraba preferible por su rápida salida al mar. El modelo docente a seguir era la Real Academia Militar de Barcelona, que se estimaba había permitido grandes progresos en el campo de las matemáticas, tan imprescindible para la ingeniería. Además, la labor educativa permitiría a los jóvenes hacer frente «a los estímulos frecuentes de la más vil prostitución, del Juego, y de un cúmulo de otras vergonzosas pasiones». El plan de estudios daría importancia principal a las matemáticas y la «Arquitectura civil, militar e Hidráulica».

En mayo de aquel año se tomó la decisión de instalarla en Granada, pero «mientras dure la guerra actual», librada contra Inglaterra, no puede llevarse a cabo, diría el ingeniero general Juan Manuel Álvarez. Éste loaba las ventajas de la Alhambra, como la rápida salida al mar, una campiña adecuada para las prácticas militares y una ciudadela aislada que alejaba a los estudiantes de los vicios de la ciudad. Pero también le seducía la idea de concluir «un Palacio Magnífico y sobresaliente en Arquitectura», uno de «los mejores ornamentos de España».

El principal obstáculo para las obras era el económico. Se consultó al alcaide de la Alhambra y se valoraron los recursos de que disponía el real sitio, pues haría falta invertir 2,4 millones de reales para llevar a cabo el proyecto de Domingo Belestá, concebido para alojar entre 50 y 80 alumnos. La aportación económica más importante procedería del Soto de Roma, pero el producto de esta finca real sería de todas formas insuficiente y se planteó la posibilidad de poner en cultivo tierras incultas del real patrimonio en la zona, lo que podía incluir algunos espacios de los paseos y bosques de la Alhambra.

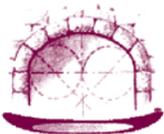
El colegio de Artillería de Segovia fue elegido como modelo de financiación. Sin embargo, la falta de recursos ralentizó la marcha del proyecto, pues se rechazó la posibilidad de instalar la escuela sin tener previamente los fondos necesarios. Estábamos ya en plena desamortización de Godoy y para obtener el dinero necesario se planteó recurrir a las «pensiones sobre aquellas prebendas más pingües de algunas catedrales que no se hallen muy recargadas». También se pensó en los productos sobrantes del Alcázar de Sevilla, e incluso en cerrar las escuelas militares de Barcelona y Cádiz para destinar sus fondos a la de Granada.

Hubo que esperar hasta febrero de 1801 para que se presentara una memoria de lo que sería la «Escuela mili-



Proyecto de Domingo Belestá para un colegio militar.

.../...



tar de Ingenieros y educación de oficiales del Ejército». Pero este documento que parecía ser un punto de partida fue en realidad el epitafio del proyecto, del que ya no se volvió a hablar.

Años de incertidumbres y deterioro

En 1800 se construyó en la plaza de los Aljibes de la Alhambra una plaza de toros de madera para recaudar con los espectáculos el dinero necesario para las obras de restauración de la Alhambra, cuyo secular deterioro se venía agravando. Para que las familias aristocráticas de la ciudad pudieran presenciar las corridas y fuegos artificiales sin mezclarse con la plebe, los balcones del palacio de Carlos V se alquilaron. Es incluso posible que su patio se utilizara como toril.

En vísperas de la ocupación de la ciudad por los franceses el viajero británico Robert Semple lo visitó e hizo una valoración ambivalente de la inacabada obra renacentista. Según él, la intención del edificio era “mostrar la gran superioridad de la arquitectura cristiana sobre la árabe” y, en efecto, “la ejecución es excelente por todas partes y el conjunto, si se hubiese finalizado, hubiese sido una residencia digna de un gran monarca, aunque colocado donde se encuentra y realizado con la pobre intención de insultar, si es que puedo decirlo así, al más bello monumento de antigua arquitectura árabe en Europa, perdemos toda noción de su belleza”.

Tras la toma de la ciudad por los franceses, José Bonaparte entró en Granada en marzo de 1810 y realizó una visita a la Alhambra. Sorprendido por el deterioro de este sitio real, ordenó la restauración de las salas nazaríes y la conclusión del palacio de Carlos V de acuerdo con el primitivo proyecto, pero como éste no se conservaba es evidente que deberían hacerse nuevas trazas. El general Horace Sebastiani decidió encargarse personalmente de la dirección de las obras y se comprometió a enviar los planos al rey. Sin embargo, aunque se hicieron obras de restauración en la Casa Real, nada se hizo en el palacio carolino y ni siquiera llegó a elaborarse el proyecto de conclusión. Es más, las penurias de la guerra y posiblemente la propia marcha de Sebastiani llevaron a que en lo más crudo del invierno los soldados encargados de custodiar el arsenal que se había instalado en el palacio arrancaran la carpintería de puertas y ventanas para hacer hogueras.

Al terminar la Guerra de la Independencia Fernando VII obsequió al duque de Wellington con el Soto de Roma, la finca más importante del real patrimonio que dependía de la administración de la Alhambra. Fue una nefasta decisión para la ciudadela, porque sus rentas su-

ponían uno de los escasos recursos disponibles para las obras de mantenimiento. Además, según Richard Ford, en aquellos días también se ofreció “este inmenso cascarón al Duque de Wellington, pensando tal vez que él lo terminase con el oro inglés, pero la gestión fracasó”.

El palacio de Carlos V, que los franceses habían convertido en almacén de artillería, mantuvo la misma función con las tropas patriotas, que guardaron en él grandes cantidades de pólvora, balas y carbón piedra. Los jefes de artillería dispusieron del edificio de manera indebida y desoyeron todos los llamamientos del gobernador de la Alhambra para que lo abandonaran, dado que pertenecía al real patrimonio y no al ejército. Los vecinos también protestaron en distintas ocasiones porque suponía un peligro. La dejadez de las autoridades alhambrenas fue aliada de los militares y sólo cuando en 1827 llegó un gobierno más eficaz al recinto se empezaron a buscar alternativas para evacuar los explosivos. Se pensó en la fábrica del Fargue y en la hoy desaparecida ermita del Santo Sepulcro sita en los Rebites, pero las gestiones fueron infructuosas, porque aquélla estaba ya ocupada y ésta no la cedió la hermandad del santuario.

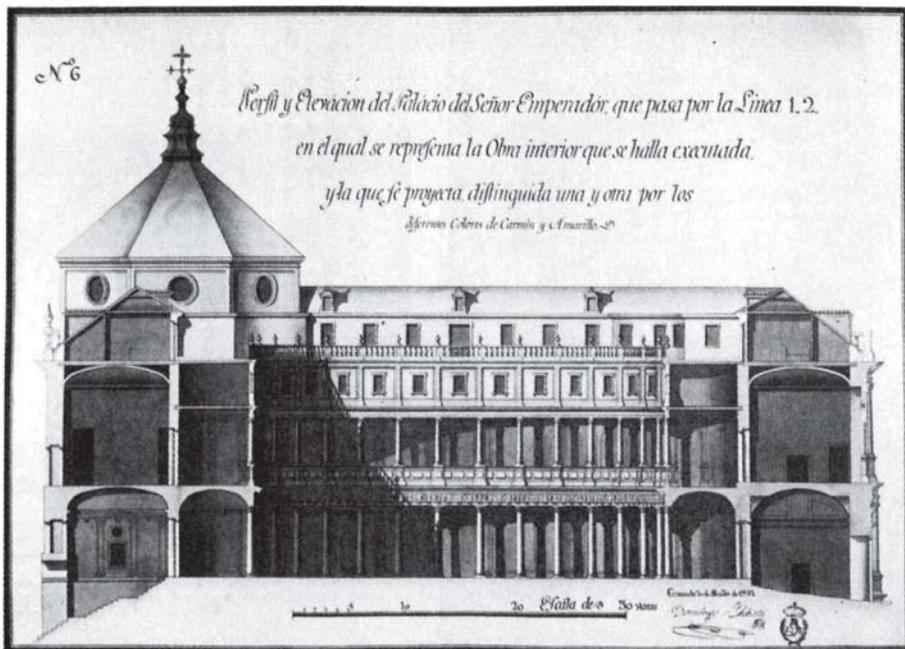
Cuando en febrero de 1828 un rayo provocó un grave incendio en la iglesia de San Nicolás, cundió la preocupación. El riesgo de que la Alhambra sufriera un siniestro similar al que tuvo la Acrópolis de Atenas, que vio saltar por los aires el polvorín turco establecido en el Partenón, no escapaba a nadie, y menos a los viajeros románticos: “El Palacio de Carlos V, aún se usa como polvorín; se encuentra sin pararrayos y la sola chispa de un rayo podría destruir los restos de este interesante edificio y probablemente toda la Alhambra”, diría Samuel Edward Cook.

Pero no fue hasta enero de 1832 cuando se evacuó el palacio carolino. Los militares no habían invertido ni una moneda en obras de mantenimiento y sólo dejaron tres o cuatro puertas rotas y cuatro cañones franceses inservibles. Así, la primera visita a su interior desveló un panorama desolador que quedó reflejado en un pequeño informe elaborado por el gobernador y un subalterno: “Su estado es lastimoso en tanto grado, que sólo viéndolo puede formarse idea del deterioro que más bien puede llamarse destrucción”. El patio principal “lo vimos cubierto de yerba en tanta abundancia y tan alta que se podía segar, causando sus raigambres tantas filtraciones en las bóvedas subterráneas que en todo el año había una continuada lluvia. Lo mismo sucede con el último cuerpo”. Así, un edificio en tal estado es un milagro que no haya cedido desplomándose”. Lo único que se hizo fue someterlo a una limpieza e intentar evitar algunas de las filtraciones, para a continuación destinar el patio a taller de la brigada de presidiarios que desde el año anterior trabajaba en las obras de la Alhambra.

En cuando a los elementos de bronce que ornaban las fachadas del palacio (los argollones y unas enormes manos ubicadas en las esquinas para acoger faroles), varios habían sido robados. El gobernador de la ciudadela había propuesto en 1821 vender estas piezas porque “de nada sirven”, pero afortunadamente su propuesta no prosperó y quedaron guardadas en un almacén para que no hubiera más robos, aunque de los soportes para faroles nunca más se supo.

Los viajeros románticos y el palacio de Carlos V

La mayoría de los viajeros que hicieron el penoso trayecto hasta Granada desde luego no venían a ver una obra clásica, sino las exóticas construcciones musulmanas. De todas formas la presencia de uno de los más notables palacios del siglo XVI no podía pasar desapercibida. El palacio carolino despertó opiniones encontradas entre los visitantes. Los primeros viajeros del *Grand Tour*, educados en la veneración de la Antigüedad, habían sido más receptivos. Los posteriores a las guerras napoleónicas, im-



Sección del proyecto de colegio militar.

buidos del espíritu romántico, se iban a mostrar por lo general refractarios.

Una de las acusaciones más frecuentes que sufría el palacio de Carlos V era que su construcción había implicado el derribo de una parte de la residencia real nazarí. El académico José de Hermosilla (1766) había elaborado un plano donde prolongaba las dependencias musulmanas bajo el edificio renacentista, presuponiendo la existencia de un patio gemelo al de los Leones y una fachada monumental. Este plano lo copió y divulgó en el extranjero James Cavanah Murphy (1803-1809), condicionando la opinión de los visitantes. Así, para Washington Irving (1829) el “magnífico” palacio renacentista tenía el pecado original de haberse construido sobre el solar de una “residencia de invierno, que fue demolida para dejar sitio a esta maciza mole”. En su error el norteamericano cree que la fachada del palacio musulmán había desaparecido y sentencia que “con toda su imponente grandeza y mérito arquitectónico, miramos al palacio de Carlos V como un arrogante intruso y, pasando delante de él casi con un poco de desprecio, llamamos a la puerta musulmana”.

Para Richard Ford (1831) “el inacabado palacio del austriaco es un insulto hacia la semidestruida mansión del Califa occidental”. Lo peor, según él, es que «para levantar este palacio, que no pudo ver acabado, Carlos destruyó grandes porciones de lo que los moros habían terminado ya”. El británico tiene un gusto tan exaltadamente romántico que este ejemplo de la más pura arquitectura renacentista sólo le merece juicios estéticos peyorativos, y le reprocha quedar descentrado respecto al edificio nazarí y su propia concepción: «El interior lo ocupa un desproporcionado patio circular dórico que, por muy bien que contribuyese a procurar una arena para las corridas de toros, destruye el módulo de todas las habitaciones inmediatas”. De manera injusta señala que es el palacio de Carlos V “lo que admiran los españoles, y es hacia esta su construcción, y no hacia la Alhambra, que era la de los moros, a donde dirigen la atención del extranjero». En realidad la valoración del palacio musulmán era también muy grande en Granada y en Madrid, pero el abandono que sufría toda la Alhambra se explicaba por el marasmo económico que supuso la agonía del absolutismo y por la corrupción del gobernador Ignacio Montilla y su equipo de administradores.

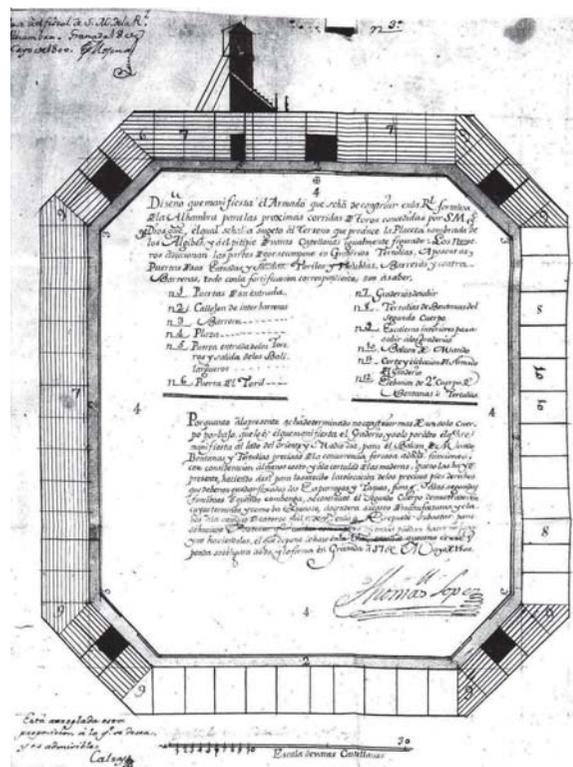
Las opiniones peyorativas de los primeros viajeros románticos, en particular las de Washington Irving, iban a ser secundadas por muchos de los viajeros que llegaron en las dos décadas siguientes. Lady Grosvenor (1841) lamenta la destrucción del palacio de invierno para construir un palacio renacentista “justo al lado de la arquitectura sarracena de la Alhambra”. Otra británica, Isabella Frances Romer (1842), diría que el palacio “aunque podría ser una obra magnífica en cualquier otro lugar, apa-

rece como odioso debido al sitio en el que se encuentra”, cerrando la visión del patio de Comares con su mole, lo que da la razón a los que piensan que “fue construido sólo para romper la belleza de la residencia árabe».

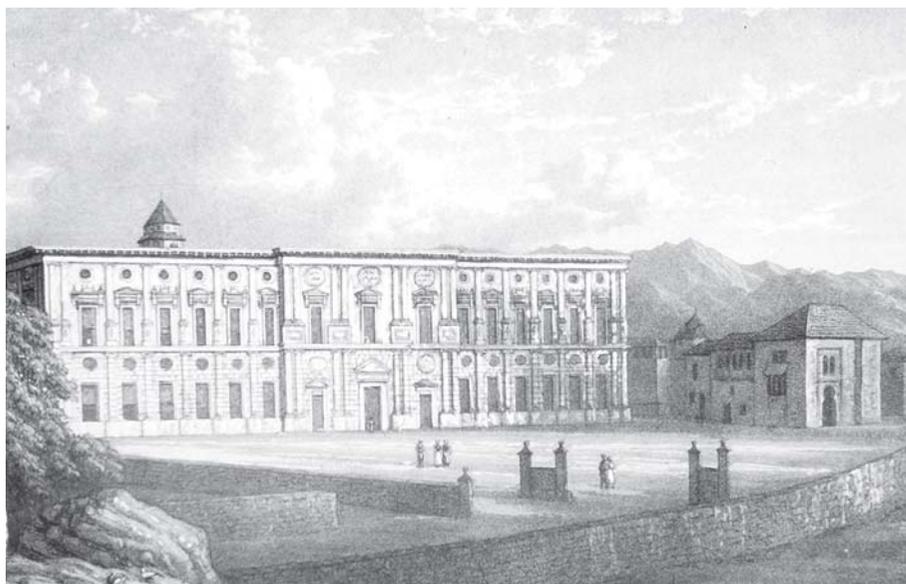
Martín Haverty (1843) entró en las salas árabes sin pararse “a mirar la mole inacabada y molesta del palacio de Carlos V”, aunque más adelante coincide con su compatriota Romer al señalar que «podría haber sido un edificio espléndido si se hubiese terminado, pero la pérdida del palacio árabe, al que reemplaza, siempre lo hará ser una monstruosidad para el viajero», todo “un monumento de extravagancia real y vandalismo”. Más displicente se muestra William George Clark (1849) al criticar “su planta estúpida y estafalaria” y la “continua repetición de su monótona decoración”.

El escritor francés Théophile Gautier (1840) diría que sin duda es “un magnífico trozo de arquitectura; pero *non erat hic locus*” y lamenta que hubiera que destruir una parte de la Alhambra para encajar la “pesada masa” de este “gran monumento del Renacimiento que se admiraría en cualquier otra parte, pero que aquí se maldice”.

A los románticos españoles les preocupaba menos su ubicación y la presunta destrucción de un palacio de invierno, y muestran por el contrario un mayor apego al gusto clasicista. Desde *El Artista* (1835) lamentan que “no se hubiera conservado como merece una obra de tanto mérito”, reflexión similar a la que se leería en el *Semanario Pintoresco Español* (1842), aunque también aquí se apunta que “esto no es lo que se viene a ver a la Alhambra”, y Lafuente Alcántara (1843) reprocha “el abandono de un monumento, el más elegante de cuantos se fabricaron en España en la época del restablecimiento de las bellas artes”. Sin embargo, y con buen criterio, los limitados recursos disponibles para la conservación de la Alhambra se destinaron a restaurar los palacios nazaries y las murallas que amenazaban con hundirse, pues, al fin y al cabo, la sólida fábrica del palacio carolino no daba problemas de estabilidad. ■



La plaza de toros que se levantó en 1800 frente al palacio carolino.



El palacio en 1827 según Estcourt.

Nota:

Las noticias sobre el proyecto de restauración y las vicisitudes del palacio proceden en su mayoría del Archivo General de Palacio y en menor medida del Archivo Histórico de la Alhambra. Es imprescindible también el libro de Earl E. Rosenthal, *El palacio de Carlos V en Granada* (1988), el cual debe complementarse con las colaboraciones de Pedro Galera Andreu en los catálogos de las exposiciones *El palacio de Carlos V. Un siglo para la recuperación de un monumento* (1995) y *Carlos V y la Alhambra* (2000). Los testimonios de los viajeros extranjeros proceden de las traducciones de María Antonia López Burgos (varios tomos que ha publicado bajo el título *Granada, relatos de viajeros ingleses*) y de las ediciones en español de los libros de Irving, Ford y Gautier.



Julio Juste

José Guerrero

La expansión del tono

artes

A punto de finalizar la “Conversación con José Guerrero”, Pancho Ortuño introduce una interesante pregunta:

- ¿Algún tipo de relación tuya particular con ciertas gamas o colores?
- El azul...¹.

Ante una audiencia de mil personas, la afirmación de José Guerrero hubiera evocado mil matices de azul, por lo que el pintor restringe a un tono determinado su afirmación, inicialmente equívoca, mediante una ejemplificación empírico-doméstica, vivida en su infancia: “Era el color con el que pintaba los zócalos de mi casa... era el añil. Con el añil las mujeres, mi madre, hacían unas muñequillas para blanquear la ropa...”.

En la demora de su discurso sobre el color azul, Guerrero introduce interesantísimos elementos para comprender algunos aspectos significativos de su obra. El azul que prefiere es un tono medio, con evidentes rasgos de rojez (por lo que menciona el matiz añil), de luminosidad media y de una gran pureza. Es el *azul montserrat*, cuyo estuche comercial *al detall* es, en sí mismo, una obra de gran valor visual. Pero además habla en primera persona, indicándonos que pintaba los zócalos en su casa. En marzo de 1985 visité el mural que pintó en la Oficina de Turismo de España de Nueva York. La impresión que recibí fue que había *echado un zócalo*, y lo imaginé, sin poderlo evitar, curvando su cuerpo, con su dinamismo característico, como un *performer* que ejecuta un hecho trascendental, un gesto prístino, del que surgió una atractiva pastilla minimalista azul, con impronta española. De una austeridad extrema, su intervención destaca como mural, como obra de arte (en un contexto arquitectónico desnudo) por su contención, centrado esencialmente en la decisión de reivindicar un gesto, una acción claramente española, que enlaza con la vanguardia pictórica internacional.

Cuando comenté con el artista mi visita al mural, encorvó el cuerpo instintivamente, y trazó, con una hipotética brocha, una acción de pinceladas paralelas al aire, para ejemplificarme, resumidamente, la poética de su intervención. Este gesto fue muy característico del artista y escenificaba, en mi opinión, los procesos físicos y materiales que le exigió conectar con la sintaxis expresionista americana: la asunción somática del hecho pictórico.

El mural, que surge de la línea de tierra, de una factura aterciopelada, pero de superficie muy frágil, y muy luminoso por la base blanca sobre la que pintó, reivindica un acto atávico, la vindicación de una acción esencial, pero nunca hubo, por parte de Guerrero, referencia a la imagen “popera” del paquete que contiene el precioso pigmento. La reivindicación de la muñequilla, con su intenso centro irradiador colorante y su pérdida gradual de tinte conforme avanza hacia la periferia, y el valor en sí mismo del pigmento aterciopelado, pone de relieve su militancia en una pintura cuyas cualidades dependen de la implicación física, frente a la posición “óptica” del pop, que resalta el valor social de la imagen del objeto de

civilización cuya representación normativa y escala elegida requerían una producción objetiva para su ejecución. En la confrontación entre los métodos globular y óptico podremos comprender la complicada y confusa relación de Guerrero con el arte pop. Este problema lo abordaré oportunamente². Pero volvamos a la explicación doméstico-natural que hace Guerrero del color en la *conversación* citada al comienzo.

El rojo es el segundo color que destaca en su carta cromática personal. El rojo almagra, que es un pigmento romo con grandes dosis de rasgos negros, “un rojo sacado de la tierra”. A continuación introduce un elemento para relativizar la pureza de este rojo: “no es un bermellón ni mucho menos”; es decir, en relación al rojo almagra, el bermellón es un rojo equilibrado, de gran pureza, sin rasgos azules. El azul y el rojo son expresamente resaltados como colores personales característicos: “casi son los dos colores más importante para mí, el rojo y el azul”. Y “Naturalmente, el negro”. Refiriéndose a este tono acromático, añora volver a los problemas pictóricos del negro, con alusión al desafío que suponían las obras de Motherwell y Kline, y al persistente luto familiar, como fuente personal de inspiración.



Con Jorge Guillén, Málaga, 1980. Obsérvense las manos de José Guerrero: en posición de descanso, pero prestas a la acción física que caracterizaba su dinamismo. Gesto que se puede ver en otras instantáneas del pintor.

Sin embargo, esta asignatura pendiente con el negro, que se desprende de sus palabras, resulta confusa, debido a que este tono acromático es la clave de la identidad de su pintura, y de su planteamiento cromático, en toda su evolución, especialmente, desde su traslado a EE UU; y, desde el punto de vista cuantitativo, en muchos casos, con una presencia significativa, cubriendo extensivamente la escena del recorte del cuadro: o bien en densas películas de pintura, negando la materia blanca del fondo (*La chía*, 1962), o en cristalinas tintas discurriendo sobre la imprimación de blanco impoluto sobre el lienzo (*Intervalos negros*, 1971). Incluso yo iría más lejos sobre su aplicación del negro. Desde sus comienzos americanos, pero especialmente cuando su delimitación pictórica se presenta más nítida, y sus combinaciones cromáticas nos parecen más sorprendentes, el negro, como valor casi absoluto, desempeña una influencia decisiva. Los campos negros, al crear una referencia neutra tan extrema, permiten la presencia de tonos cromáticos en toda su pureza y luminosidad. El negro no aparece como elemento que matiza la pureza del tono cromático, sino como un tono más que garantiza la tensión, pero también la coordinación de los componentes cromáticos. De hecho, y paradójicamente, hace que cuadros con escasos datos cromáticos puedan aparecer como coloristas. Es el caso, por ejemplo, de *Negro carbón* (1989): una masa amarillo cálido y una leve línea roja, muy diluida en trementina, en un esquema dominado cuantitativamente por el negro. Por el contrario, estos deseos de volver al negro se producen en un momento en el que este tono aparece en recesión en su obra, si excluimos *La brecha II* (1979-80), y *Ocre y negro* (1979), en los que aparece recortando la imagen central de la composición, o el que acabo de describir, *Negro carbón*, más tardío. Efectivamente, las masas de negro remiten, centrándose este valor en gestos caligráficos, y por lo demás esenciales en su obra.

Siguiendo con el desglose de su paleta personal, Guerrero entra de lleno en la parábola orgánica. El amarillo es el trigo (cosechado, debemos imaginar); el verde, los árboles; los morados y violetas, las frutas. En este sentido, cuando destaca la breva como violeta oscuro, creo que se está refiriendo al empleo de una técnica de matización del tono puro, prácticamente seco, mediante la adición de un tinte negro muy diluido, que permite obtener una *mezcla* sin pérdida de saturación. Sus declaraciones muestran la realidad inmediata como un asequible laboratorio que le brinda evaluar empíricamente ciertos comportamientos de la percepción cromática y formal. Se trata de la realidad organizada como un bodegón selecto que aporta componentes minúsculos susceptibles de transformarse en imágenes, al insertarlos en una sintaxis que se desarrolla espacialmente.

“El blanco es Andalucía, sin más. El deslumbramiento de una pared encalada”, aseguró a Pancho Ortuño. En mi opinión, la utilización del negro como un tono en sí mismo, “como un color más”, y el blanco como una superficie radiante sobre la que sobreponer tonos puros, cuya luminosidad administra con una técnica sustractiva: “me interesa mucho la transparencia de tono que no niega ni cubre por completo el blanco reluciente de la tela” (pág. 145), explica una parte considerable de su evolución desde la década de 1970. Durante este periodo elige tintas pertenecientes a gamas entonadas, pero con un desfase considerable de luminosidad, que permite sobreponerlas, en orden a su valor (o a la inversa), lo que se traduce en una mezcla de tonos con valores contrastados, sin que resulte sobrecogedora la pureza, y sin degradar el cromatismo inicial: “Cuando pongo el color en la tela, hay veces que, antes de que se seque, le meto otro color encima y lo restriego por encima” (págs. 145-147). Guerrero obtiene, efectivamente, un tono inexistente, por la tracción que ejerce un tono visible y otro que se entrevé; le interesa más el resultado cromático del contraste que la señal original.

Esto ocurre cuando el blanco remite como médium luminoso en la mezcla física para afianzarse como superficie radiante de luz. Esta elección metodológica, unida a un estudio de la estructura, inaugura un periodo que podemos definir como *abstracción analítica*. Son las obras que comienzan con la serie *fosforescencias*, que marcarán su posterior producción, y que definió, somáticamente, como una pintura que *respiraba* (pág. 135).

Una ordenación crítica de las opiniones cromáticas de Guerrero, enunciadas mediante parábolas, nos llevaría a la conclusión tridimensional de su carta cromática. El blanco y el negro ocupan los puntos extremos del eje de valores, jalonado con grises luminosos y medios, y que, en ocasiones, se desplazan del eje de valores para adentrarse en la región azul, aunque de escasa pureza. Alrededor de este eje, y siguiendo el orden establecido por el pintor, los azules, que ocupan el sector circular 160°-180°, presentan diversas situaciones luminosas y de matiz. Dominan los tonos azules cálidos; tonos luminosos (valores en torno al 20% de blanco) y saturados (de 50% de cromatismo)³.

Los rojos contienen, en su mayor parte, rasgos amarillos y se apilan en el sector circular 70°-160°. En relación a los azules, son isocromáticos e isotónicos⁴. No obstante, José Guerrero utiliza un tono rojo común a lo largo de tres lustros, presente en varias de sus obras, desde *Recinto negro* (1964) hasta *Extensión* (1976), un rojo con rasgos amarillos (7%) de pureza 70% y luminosidad 20%. Sin embargo, esta medición varía ligeramente, debido a



Proyecto para el grabado de su colaboración editorial con Jorge Guillén.
Pintura al óleo sobre papel dedicada al autor de este artículo.



que este rojo surge de una mezcla subjetiva, yuxtaponiendo los tonos acordes en orden de sus valores, en la misma acción de aplicarlos al cuadro. Se trata una técnica de traslajos, que le permite sobreponer un rojo sobre un amarillo, que queda patente en los bordes e influye poderosamente sobre el rojo final percibido.

En *Recinto negro*, el rojo y el amarillo traslapados están presentes en una forma que parece describir un pubis; esta forma centra la escena, y el cuadro trasmite la tensión del estiramiento de un torso, seccionado intencionadamente. El gesto negro superior, del que depende la tensión que protagoniza el cuadro, define, en el ángulo superior izquierdo, una cavidad axilar, pero sólo aparentemente, porque a continuación, sobre el azul que recorta la imagen, unos gestos caligráficos desestabilizan la primera lectura, reforzando la idea de un lugar, más que la figura inicialmente sugerida. Esta idea somática de una tracción muscular que tensa la obra (y que, en cierto modo, escenifica la gestualidad con que pinta), dominando el espacio del cuadro, la vemos en *Extensión* (1961). *Extensión* resulta especialmente significativo debido a que la parte superior del cuadro expresa, en contraste con la tensión que se percibe en su mitad inferior, la concentración estructural que inaugura su obra de la década de 1970. A la vez somática y analítica, esta obra resulta un tanto desplazada, en mi opinión, de la secuencia de las *penetraciones* que representan *Penetración* (1961), *La chía* (1962), *Centro blanco* (1964) y *Homenaje a Franz Kline* (1964), cuyas masas y gestos mantienen una relación secante y compleja, respecto a los tímidos e insinuantes contactos tangenciales de su primera obra americana. Creo que este cuadro adelanta los cambios de su método de los años setenta: el análisis que sucesivamente sustituirá al tanteo, y la elección del sosiego frente a la ansiedad.

Pero en su explicación sobre el color no aparecen referencias expresas acerca de sus combinaciones cromáticas, fundamentales en toda pintura, y más aún en la de José Guerrero. Cuando describe su método y su visión de los

colores, parece referirse a episodios aislados, como si la mezcla final se verificara en la retina por las relaciones espaciales que mantienen sus componentes: es, pues, una cuestión de masas adyacentes y/o de traslajos de las mismas. Los problemas de matización resultan de acciones físicas, ejemplificadas con precisión en el cuadro *Homenaje a Franz Kline*: los matices surgen de la colisión entre el gesto azul, que preside la composición, y la masa negra de ángulos romos, que lo embiste. De esta colisión aparecen los sutiles matices, al dejar sus huellas los respectivos colores de las formas en conflicto: el gesto azul resulta matizado por el negro de la masa; y ésta, por el cromatismo de los gestos.

No considero, como ya he apuntado, que Guerrero sea un pintor colorista, que utilice gamas alegres y atractivas de fácil articulación y asimilación. Mas bien parece que estamos ante un artista que utiliza el color como estructura y aplica las leyes de contraste para afrontar un problema de naturaleza espacial, problema en el que introduce el concepto de extensión (la extensión no forma parte de los atributos del tono, pero incide en el campo de la percepción espacial, modificando el mensaje), del que surgen sus formas, y le facilita establecer ciertas tensiones que desembocan en el campo intencional y emocional. El tono se expande y muestra su capacidad autosuficiente para ocupar y dominar el espacio y transformarlo en una imagen expresiva. Así se comporta el verde (*Expansión verde*, 1976), el azul (*Expansión azul*, 1976) o el violeta (*Expansión violeta*, 1978). En la realidad de estos cuadros, los tonos no se expanden de la misma manera. El azul se *extiende* como una masa de fluido oceánico. En este cuadro he visto la constatación de un deseo manifestado a William Dyckes un poco antes de realizar esta obra: “Me gustaría realizar el tipo de fosforescencia que se ve en el océano”⁵. El violeta, por su parte, se *dilata*. El cuadro *Expansión violeta* presenta una forma que recuerda los tanques de gas de los muelles de Londres (que el pintor repite en sus declaraciones a Pancho Ortuño como fuente de su síntesis formal, (págs. 101 y 109), y parece desplazarse por el borde derecho, romo, cuya deformación insinúa un proceso de dilatación.

Extensión es otro de los términos favoritos de Guerrero para titular sus cuadros; al menos tres de ellos responden a este título. Sin embargo, *expansión* y *extensión* parecen referirse a una misma cuestión espacial, claramente relacionada con el dominio del plano, siendo extensión la potencia (capacidad) para ocupar el espacio, y expansión, el acto (acción) de ocuparlo. El cuadro *Extensión* (1976), tal como lo interpreto, es un espacio protagonizado por lo que parece ser el abatimiento de las caras de un prisma cuadrangular en el espacio bidimensional, siendo las aristas de la hipotética figura abatida “esas fronteras [...] en los bordes de la masa de color” (pág. 147). Un cuadrado rojo traslapado sobre otro amarillo, ligeramente fuera de registro, centra y domina la composición. A la tracción entre los dos tonos superpuestos se añaden los planos adyacentes que sustituyen el rojo por el magenta, para adentrarse en el azul. Un acorde de tres tonos isocromático, de alturas equidistantes.

Por su parte, *Azul cerúleo* (1977) presenta una situación de entonación de dos azules. El más oscuro (5% de luminosidad) contiene una azul más claro (30% de luminosidad), en forma de una placa con vocación trapezoidal. El azul envolvente, además de oscuro, presenta rasgos rojos (el 6% de un total del 60% de croma). El azul claro (cerúleo) es un pigmento equilibrado, que carece de rojez y verdor. Estas sutiles relaciones tonales y de valores, como es sabido, provocan, por razones basadas en la naturaleza interactiva del color, una imagen más contrastada de lo que es en la realidad (el tono oscuro será más oscuro, y, a la inversa, el claro), y los componentes cálidos del azul oscuro acentúan la frialdad del cerúleo, instalado en el centro. Podríamos pensar que el cuadro que nos ocupa es un ejercicio de las leyes esenciales de los

Azul cerúleo, 1977.

La claridad mantiene una relación directa con la oscuridad.



contrastes de valor y de temperatura. De hecho, se basa en el segundo principio del cambio de valor: si el fondo es oscuro, el centro se aclara, ejercicio visual para discentes. Pero Guerrero, en *Azul cerúleo*, va mucho más lejos, acentuando la paradoja de dicha ley, para lo que crea una fórmula poética: dos trazos blancos, ligeramente sesgados y rematados por punta de flecha, parecen relacionar la claridad con la oscuridad, en cuyos límites desaparecen. En *Azul cerúleo*, Guerrero actúa como si hubiera programado su mente para ejecutar una imagen nítida, sin vacilar, en un proceso irreversible, escenificando los problemas de la naturaleza del color.

Esta obra se sitúa en el cenit de su síntesis. La decisión con que están planteados y ejecutados sus componentes visibles, y la jerarquía con que aparecen los mismos en el proceso, muestran las consecuencias de la experimentación de una metodología analítica y sintética de los primeros años de la década de 1970, con los acertados resultados que pueden verse en *Señales amarillas* (1974), *Cuatro esquinas* (1975) o *De Este a Oeste* (1976), una de mis obras favoritas.

Además de los tonos y del acertado balance de blancos, sus resultados artísticos tienen una cualidad relacionada con el hecho táctil, acrecentado por los movimientos personales en sus sesiones pictóricas, y que dotan de cualidad *fosforescente* su mensaje óptico. En este sentido, sus cuadros parecen revalidar la asunción muy temprana de un método expresado en un sutil juego de relaciones espaciales y perceptuales, evocador de sentimientos, y sustanciado en una entrega física. Un método que podríamos denominar *háptico*. En el mundo de la realidad virtual, *háptico*⁶ define el estímulo que recibe como respuesta un usuario cuando, por ejemplo, presiona un objeto. El término no lo contempla el diccionario de la RAE, y se ha generalizado para definir el aspecto de las sensaciones circunscritas al sentido del tacto, no visuales ni auditivas. El término *háptico*, en el caso que nos atañe (definir el método pictórico de José Guerrero por su entrega somática), se cita para especificar el conjunto de sensaciones táctiles que estimulan la retina, por las acciones físicas desencadenadas en cada uno de sus cuadros, y que forman parte de su sintaxis. ■

Los cuadros en la Red, por orden de aparición en el texto:



En la Casa de Velázquez, 1975. Gesto y gestualidad.

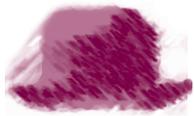
- *La chía*, 1962 http://www.seacex.es/documentos/guerrero_03_1958_1962.pdf
- *Intervalos negros*, 1971 http://www.centroguerrero.org/index.php/Intervalos_negros/143/0/
- *Negro carbón*, 1989 http://www.seacex.es/documentos/guerrero_07_1982_1989.pdf
- *La brecha II*, 1979-80 <http://www.bde.es/infost/historia/historiabe.pdf>
- *Ocre y negro*, 1979 http://www.seacex.es/documentos/guerrero_06_1970_1979.pdf
- *Recinto negro*, 1964, no disponible. En: *José Guerrero*. Catálogo de la exposición. Madrid, Ministerio de Cultura, 1980, pág. 47.
- *Extensión*, 1976, no disponible. *ibid.*, pág. 69.
- *Día festivo*, 1968, no disponible. En: *José Guerrero*. Catálogo de la exposición. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1994, pág. 141.
- *Extensión*, 1961 http://www.seacex.es/documentos/guerrero_03_1958_1962.pdf
- *Penetración*, 1961 <http://www.centroguerrero.org/index.php/Penetracion/120/0/?&L=0>
- *Centro blanco*, 1964, no disponible. En: *José Guerrero*, 1980, pág. 50.
- *Homenaje a Franz Kline*, 1964, no disponible. *ibid.*, pág. 51.
- *Expansión azul*, 1976 http://www.centroguerrero.org/index.php/Expansion_azul/156/0/
- *Expansión verde*, 1976, no disponible. En: *José Guerrero*. Catálogo de la exposición. Zaragoza, Ibercaja, 1996, pág. 81.
- *Expansión violeta*, 1978, no disponible. En: *José Guerrero*, 1980, pág. 76.
- *Azul cerúleo*, 1977, no disponible. En: *José Guerrero*, 1980, pág. 72.
- *Señales amarillas*, 1974 http://www.centroguerrero.org/index.php/Senales_amarillas/149/0/?&L=0
- *Cuatro esquinas*, 1975, no disponible. En: *José Guerrero*, 1980, pág. 63.
- *De Este a Oeste*, 1976 <http://www.culturadecanarias.com/arte/regen10/guerrero.htm>

Notas

1. ORTUÑO, Pancho: "Conversación con José Guerrero". En: *José Guerrero*. Catálogo de la exposición. Madrid, Ministerio de Cultura, 1980, pág. 147. Esta conversación entre dos pintores se realizó al hilo de la preparación de la exposición de la Casa de las Alhajas. Constituye un documento imprescindible, al igual que el estudio de su obra y la cronología propuesta por Juan Manuel Bonet. El *diván* de Pancho Ortuño resulta implacable. Guerrero aparece explayándose en todas las cuestiones relacionadas con sus vivencias personales y artísticas. Como el discurso de sus recuerdos no es lineal, Pancho Ortuño establece una rejilla casi imperceptible, que se resalta en los momentos claves para que el lector esté perfectamente informado de la cronología y las situaciones de las que habla el pintor. Además, valoro particularmente este trabajo desde el punto de vista literario: transcripción, puntuación y edición de las sesiones que manifiestan un desarrollo dramático, con un orden que envuelve el interés de lector, hasta su desenlace. Sin que exista en el texto acotación alguna, Guerrero queda retratado en estado puro, y a quien lo conociera y tratara, le evocaré sus gestos,

sus palabras, su simpatía y breves silencios seguidos de decididas exposiciones de sus puntos de vista.

2. Este artículo es un adelanto de un estudio más extenso sobre José Guerrero que publicaré en mi web: www.juliojuste.com.
3. Una medición urgente de los azules ha dado el siguiente resultado: tonos luminosos: valores en torno al 20% de blanco, con casos extremos del 5%; tonos saturados: de 50% de croma; no hay ningún tono azul inferior al 40% de pureza, ni superior al 60%.
4. Se observa una simetría entre las luminosidades de los rojos en relación a los azules: valores en torno al 20% de blanco, con casos extremos del 5%, aunque sus tonos rojos son más puros (con intensidades de 70%).
5. DYCKES, William: "José Guerrero". Catálogo de la exposición. Granada, Fundación Rodríguez-Acosta y Banco de Granada, 1976, pág. 41.
6. AA. VV. "La realidad virtual". En: <http://www.monografias.com/trabajos4/realvirtual/realvirtual.shtml>



José Ruiz Barranco

Madrid era un vergel. Así nos parecía cuando “desde provincias” acudíamos siempre que nos era posible a saciar una sed que aquí no era posible colmar. Eso ocurría hacia finales de los setenta, cuando el hoy desaparecido Museo de Arte Contemporáneo aún no había cedido el testigo al Reina Sofía. También fue en los primeros ochenta, en concreto en 1981, cuando llegó el Guernica y fue instalado en aquel jaulón estentóreo en el Casón del Buen Retiro, porque el Prado, donde según el deseo expreso de Picasso debía exponerse, no tenía, ni tiene, sección de arte contemporáneo, por estos mismo años y en esa incipiente ebullición comienza también ARCO, pero en todo ese meneo, que diría un castizo, se echaba en falta algo. En Madrid, lo que equivalía a decir en España, donde se encuentra una de las mejores pinacotecas del mundo (algo bueno tenía que tener la monarquía), había un vacío imperdonable en arte moderno foráneo de calidad. En este ámbito España era un sequer. No existía una sola colección pública o privada permanente dedicada al arte del siglo XX, salvo quizá el muy meritorio caso del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca, fundado por Zóbel en 1966 pero dedicado también éste sólo a pintores patrios de la generación de los cincuenta. Del impresionismo en adelante, el arte contemporáneo de fuera de nuestras fronteras no tenía presencia en la piel de toro.

Por este motivo los amantes del arte en particular y en general cualquiera mínimamente interesado por la cultura debemos de congratularnos con la apertura en 1992 y la compra al año siguiente de la colección Thyssen-Bornemisza que alberga el museo del mismo nombre, creado ex profeso con tal fin junto a la fundación que lo dirige. Esta colección, en su momento la colección privada de arte más importante del mundo, no sólo resolvió esas ausencias de contemporaneidad trayendo a España obras impresionistas, estupendos ejemplos del Expresionismo alemán, una interesante representación de los constructivistas rusos, así como obras abstractas de las diversas tendencias del movimiento: del Expresionismo abstracto a la Abstracción geométrica. También posee piezas de los primitivos italianos y neerlandeses, Renacimiento alemán y pintura holandesa del siglo XVII, escasamente representados en El Prado. Además, resultan muy interesantes las dos salas que el museo dedica a la pintura norteamericana del XIX, casi desconocida a este lado del Atlántico. Es, pues, el vértice ideal para el justamente divulgado “triángulo del arte” madrileño, esto es: el propio Museo Thyssen-Bornemisza, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y el Museo del Prado.

Por si todo esto no bastara, el museo, en una feliz alianza con la Fundación Caja Madrid, viene desarrollando desde hace años una política encomiable de exposiciones temporales de incuestionables interés y calidad. La última y muy mediática (razón ésta por la que muchos “de provincias” nos hemos quedado sin poder verla; en las últimas semanas de la muestra se corría el riesgo de hacer el viaje a Madrid en balde; las entradas destinadas a la venta por Internet se habían agotado y el porcen-

Máscaras posibles e imposibles

taje reservado para vender en la taquilla del museo se estaba vendiendo con varios días de antelación –Bacon nunca vio el Inocencio X de Velázquez sino en reproducciones. Hay que consolarse como sea–), de Van Gogh, en concreto de 29 cuadros de los alrededores de setenta que pintó en sus dos últimos meses de vida. Obra hecha con el corazón de par en par y las venas desgarradas, que en la exposición se relaciona con la de temática paisajística de tres grandes precursores del pelirrojo apasionado: Cézanne, Pissarro y Daubigny. Desde la primera exposición temporal, organizada con fondos del propio museo, hasta hoy la lista es impresionante por lo que sería labor más que ardua, imposible, tratar siquiera de reseñarla brevemente en este espacio. Vamos a ceñirnos por lo tanto a la que hoy quiero compartir con ustedes.

Bajo el sugerente título, tomado prestado a Borges, *El espejo y la máscara* y subtitulada *El retrato en el siglo de Picasso*, ha estado abierta desde el 12 de junio hasta el pasado 16 de septiembre. Después podrá verse en el Kimbell Art Museum de Forth Worth (Texas), organizador de la exposición conjuntamente con las dos entidades españolas. Consideran los autores del estupendo catálogo que esta exposición será considerada una primicia al ser pionera en el estudio del retrato como género pictórico en el siglo XX. Ningún movimiento o vanguardia se ha podido sustraer a su hechizo; así, la práctica totalidad de los artistas mayores de la pasada centuria, algunos todavía activos en la presente, y bastantes de los fallecidos con actividad también en el siglo XIX, se han interesado por el retrato, muchos de ellos convirtiéndolo en médula de sus carreras: Munch, Kokoschka, Freud y claro, el inevitable y más heterogéneo Picasso, de quien se pueden ver varias obras de muy distinto signo y estilo dada su dilatada carrera, algunas no muy conocidas: impresionantes los tres retratos de su primera mujer, la bailarina rusa Olga Khokhlova. La muestra, realizada con obra procedente de fundaciones, museos y colecciones privadas de todo el mundo, quería dar a conocer la evolución de un género que prácticamente no había alterado sus cánones en el discurrir de los siglos, en un período que abarca los años de actividad del malagueño; magnífico retratista, además de libérrimo y masivo productor de una obra bastante irregular en la que se pueden encontrar tanto cimas de excelsa complejidad y belleza como productos de incompresible mediocridad (hay que reconocer, en honor a la verdad, que esta



Francis Bacon. Estudio para la cabeza de Isabel Rawsthorne, 1967

“otra obra” sólo fue puesta en circulación tras su muerte, por los herederos, que no veían en ella arte sino oro).

El curso del siglo XX estuvo recorrido por cataclismos de la más diversa índole. De todo ello no escaparían el arte y sus creadores ni los modelos representados. Las imágenes iban a cambiar sus códigos y por supuesto la manera de entenderlos e interpretarlos. Contradictorio por naturaleza, el ser humano, creador o gestor de esos períodos de crisis que han puesto en peligro la propia permanencia de la especie, ha sabido sobreponerse y salir, si no victorioso, por lo menos indemne de ellos. Y es el arte una de las tablas más sólidas que quedan flotando en esos naufragios, de ahí que casi todos los tiempos de crisis en la historia hayan coincidido con el surgimiento y consolidación de grandes movimientos artísticos. Casi todos los que se dieron en el curso del siglo pasado y sus representantes de mayor relieve están presentes en la última exposición del Museo Thyssen madrileño. Tal vez sea el retrato el género más adecuado para reflejar esas tensiones sociales, esos cambios anímicos, ese fluir, en fin, de la vida con todo lo que de hermoso y horrible conlleva. Y el modo de enfrentarse a él dará como resultado nuevas formas productoras a su vez de una renovación de la mirada, que surgirá más abierta, más valiente. El modelo ya no manda, es el artista quien impone, desde una conciencia diferente, su modo de interpretar una realidad a cuya representación fidelísima ya ha dejado de sentirse encadenado. Recuérdese el famoso «no se preocupe, señora, ya terminará pareciéndose...» de Picasso.

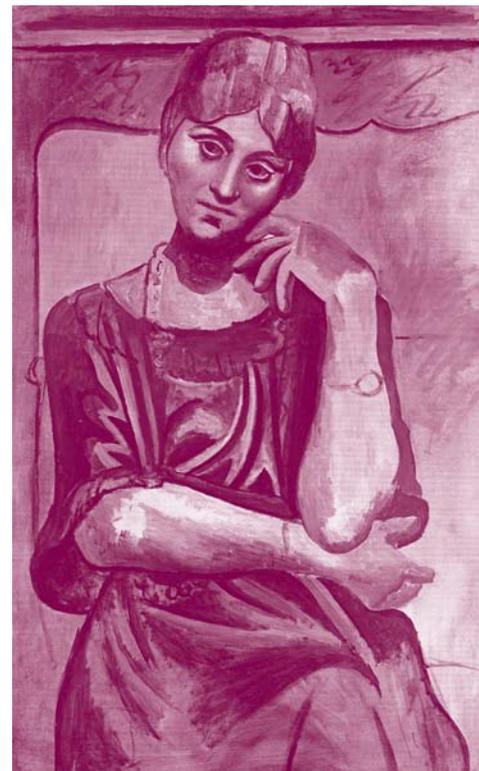
El retrato en el Museo Thyssen tiene una gran representación, tanto cualitativa como cuantitativamente. La política expositiva del museo también le ha dedicado atención en repetidas ocasiones con una gran diversidad exposiciones que abarcan casi todas las épocas y estilos, con lo que esta muestra sirve tanto de complemento para estudiar de manera más amplia su evolución, como de nexo en la muy coherente labor de exposiciones que lleva a cabo la institución. Se ha estructurado siguiendo un doble criterio: cronología y temática nos conducen desde el tránsito del siglo XIX a la pasada centuria con una primera mirada a tres de los considerados puntales para entender el retrato moderno. Cézanne, Van Gogh y Gauguin utilizaron principalmente el autorretrato como vehículo para la experimentación (de ahí el título dado a esta primera sección: *El artista frente al espejo*) y la reflexión sobre un género con el que ya era posible utilizar técnicas nuevas, otros lenguajes y métodos; además del tradicional espejo se empiezan a ayudar también de la fotografía. En este primer apartado acompañan a los ya mencionados Gauguin, Cézanne y Van Gogh, Picasso, Max Beckmann y el noruego personalísimo y genial, Edvard Munch.

Gesto y expresión, recogía las obras de Oscar Kokoschka, Gustav Klimt y Egon Schiele, eximios representantes de un momento pictórico en que el interés por

representar el interior del modelo, desnudándolo psicológicamente, provocó más que una evolución, un vuelco sin precedentes en la expresividad, acentuando, hasta casi la exageración el caso de Schiele, el gesto con torsiones imposibles que tratan de potenciar la comunicación con el espectador. Bajo *Colores modernos* vemos a Jawlensky y Kirchner, expresionistas; a Vlaminck o Matisse,

fauves (auténticas fieras del color aunque una técnica descuidada haya oscurecido bastantes de sus obras), tomar el camino que había abierto Van Gogh para hacer del color un valor nuevo de cuya fuerza se valen para hacer bandera de la libertad creadora, serán capaces de establecer asimismo nuevas e insospechadas simbologías mediante el color. En las máscaras en que por influencia de Cézanne llegan a verter sus retratos Picasso, principalmente, pero también Modigliani, Matisse y Derain se empieza a gestar el período cubista. Picasso, el malogrado Juan Gris, Braque tan grande como el malagueño pero más discreto, y Severini ejecutan sus retratos bajo el concepto de una “fragmentación formal” si bien manteniendo una estructura compositiva tradicional. El parecido se desplaza, no es el principal objetivo del retrato, desde la perspectiva del artista. En el período de entreguerras encontramos de nuevo a Picasso abanderando ahora una especie de contradanza y marcando unas directrices que no dudarán en seguir artistas como Matisse, Lipchitz, Severini o Dalí; todos ellos intentarán regresar “a un cierto clasicismo”. Mientras, otro grupo de pintores de distinto signo recuperará para el retrato “la figuración y el concepto de encargo”, pero con una mirada renovada que trata de reflejar a la sociedad de su tiempo cambiando las poses y ajustándolas a “la inestabilidad de los tiempos”. El surrealismo crea un tipo de “retrato simbólico” que más que retrato es “metáfora del personaje”. Esta sección, denominada *Sueño y pesadilla* es quizá la más irregular en cuanto a la calidad técnica de los artistas representados. Se cierra con los autorretratos de Käthe Kollwitz y Felix Nussbaun en los que se hace patente el miedo de vivir bajo la amenaza nazi.

Continúa la exposición en las salas de La Casa de las Alhajas. Mediado el siglo XX Picasso realiza los magníficos retratos en torno a los que se organiza el apartado *Identidades metafóricas*, que se completa con una representación de retratos distorsionados de Saura, Giacometti o Dubuffet. *La nueva imagen del hombre*: Bacon destruye el cuerpo para crear los cuerpos. Donde antes pudo haber habido alma (¡ay!, ese concepto) ahora sólo hay carne convulsa. Sus metamorfosis buscan una representación de la debilidad, vulnerabilidad y soledad a que el momento presente aboca al hombre. El resultado es un realismo sobrecogedor mucho más intenso que si se tratase de una pintura convencionalmente figurativa. Auerbach y Kossoff confrontan sus retratos en este apartado con los del irlandés. De nuevo la soledad. Lucian Freud y Stanley Spencer desnudan a sus modelos. La soledad sin ropa es más soledad. “Quiero que la pintura funcione como si fuera carne para que mis retratos sean realmente de una determinada persona y no parecidos a ella”, ha dicho el nieto del creador del psicoanálisis. Avigdor Arikha y Antonio López completan el apartado *Arcilla humana*. La exposición se cierra con lo que a mi juicio resulta lo más flojo del retrato contemporáneo en términos de pura pintura, aunque determinada crítica y sobre todo el mercado se hayan empeñado, hasta lograrlo, en sacralizarlos: Hockney, Kitah, Warhol. Aun así, después de ver una exposición como ésta uno sale feliz, a pesar de todas las miserias, y convencido de que el “todo vale” del momento artístico actual en nada atañe al corazón, a los caminos con corazón, y de que sólo desde el corazón seremos capaces de mirar a través de todas las máscaras posibles. ■



Pablo Picasso.
Olga Kokhlova, 1917



Oskar Kokoschka
Autorretrato, 1917



Andrés Soria Olmedo

El estudiante Federico García Lorca



.../...
(viene de portada)

piniones

En el curso siguiente, 1915-16, saca Sobresaliente en Teoría de la Literatura y de las Artes en la convocatoria de junio. Su profesor fue don Martín Domínguez Berrueta. Como las asignaturas del «Período preparatorio» de Derecho son las mismas que para Letras, se matricula en Derecho y obtiene sendos Notables en Derecho Natural, Derecho Romano y Economía Política. El profesor de Romano era don José Manuel Segura Fernández, pero las materias de Derecho Natural y Economía Política estaban vacantes, y la relación de profesores Auxiliares (José García Valenzuela Malagón, Agustín Rodríguez Aguilera, Francisco Martínez Lumbreras, José María Caparrós y Lorenzo y Diego Trevilla Paniza) no especifica su dedicación, con lo que no sabemos quién lo examinó de Natural, aunque según su hermano Francisco es probable que el profesor de Economía Política fuese don Ramón Guixé y Mexía, modelo del profesor pedante de *Doña Rosita*; se acuerda de que lo expulsó de clase cuando a Federico le dio un ataque incontenible de risa.³

En el curso 1916-17 logra Sobresaliente en Lengua y literatura latina (con don José Surroca y Grau), aunque no se presenta a Historia Universal ni en junio ni en septiembre. En Derecho aprueba Historia General del Derecho, en junio (el profesor era don Eusebio Sánchez Reina) pero no concurre al examen de Derecho Canónico ni de Derecho Político ni en junio ni en septiembre.

En el curso 1917-18, en Letras, se matricula nuevamente en Historia Universal, y en Lengua griega, Lengua arábiga, Paleografía, Lengua latina (1º curso), Len-

gua Latina (2º curso) y Lengua Hebrea (rellena él mismo la solicitud). En Derecho, en Derecho Canónico y Derecho Político otra vez, en Derecho Administrativo, en Derecho Penal y en Derecho Civil (1º curso). No se presenta a ningún examen, ni en junio ni en septiembre.

Por lo referente a Letras, en septiembre de 1920, ya en enseñanza libre, se matricula en Historia Universal, se examina y saca Aprobado (con don Ángel Garrido Quintana), en Literatura española (curso de investigación), donde le dan «Sobresaliente y Premio» (es decir Matrícula de Honor) y en Historia de la Lengua castellana, donde lo suspende don Eloy Seán. En realidad, es el único suspenso que figura en sus estudios. La literatura española aquel curso estuvo «vacante y acumulada». Los auxiliares eran Luis Morales Goyena, Antonio Gallego Burín, José Navarro Pardo, Juan Tamayo Rubio y Antonio Marín Ocete. Lo más probable es que lo examinara don Juan Tamayo, que más tarde sería catedrático de la especialidad.

El expediente de Letras se cierra con la observación «En 30 de Octubre 1920 trasladó a Madrid», a la que sigue otra, a lápiz: «Matriculado después sin haberse recibido el traslado». Haría falta mirar en el Archivo de la hoy Complutense para saber qué fue de esos papeles. En Granada llegó a completar los Comunes, y de la especialidad se fue con una matrícula y un suspenso.

En Derecho, durante el curso 1921-22, y tras la correspondiente solicitud de enseñanza no oficial, fechada el 29 de abril de 1922, firmada por Federico pero con la

LETRAS

MINISTERIO DE INSTRUCCIÓN PÚBLICA Y BELLAS ARTES

Distrito Universitario de Granada.—Facultad de Letras

REGISTRO DE IDENTIDAD ESCOLAR

García Lorca, Federico

hijo de D. _____ y de D. _____ que nació el día _____ de _____ de _____, en _____, provincia de _____, en _____, en el primer ejercicio y de _____ en el segundo. Título expedido por el Rectorado de _____ en _____ de _____ de _____.

Federico García Lorca

Real decreto de 23 de Octubre de 1914. PERIODO DE LA LICENCIATURA Real orden de 8 de Febrero de 1915.

ASIGNATURAS	CURSO	Universidad donde		Notas en los exámenes		OBSERVACIONES.
		Se matriculó	Se examinó	Ordinarios.	Extra-ordinarios.	
ESTUDIOS COMUNES						
1.º GRUPO.						
Lengua y literatura españolas						
Lógica fundamental						
Historia de España						
2.º GRUPO.						
Lengua y literatura latina						
Teoría de la literatura y de las artes						
Historia Universal						
LICENCIATURA EN LETRAS						
1.º GRUPO.						
Lengua griega						
Lengua árabe						
Paleografía						
Lengua latina, 1.º curso						
Literatura española (curso de investigación).						
2.º GRUPO.						
Lengua y literatura griega						
Lengua hebrea						
Historia de la Lengua castellana						
Lengua latina, 2.º curso						
Bibliología						
Asignaturas repetidas.						

DERECHO

MINISTERIO DE INSTRUCCIÓN PÚBLICA Y BELLAS ARTES

Distrito Universitario de Granada.—Facultad de Derecho.

REGISTRO DE IDENTIDAD ESCOLAR

García Lorca, Federico

hijo de D. _____ y de D. _____ que nació el día _____ de _____ de _____, en _____, provincia de _____, en _____, en el primer ejercicio y de _____ en el segundo. Título expedido por el Rectorado de _____ en _____ de _____ de _____.

Federico García Lorca

Real decreto de 23 de Octubre de 1914. PERIODO DE LA LICENCIATURA Real orden de 8 de Febrero de 1915.

ASIGNATURAS	CURSO	Universidad donde		Notas en los exámenes		OBSERVACIONES.
		Se matriculó	Se examinó	Ordinarios.	Extra-ordinarios.	
PERIODO PREPARATORIO.						
Lógica fundamental						
Lengua y Literatura españolas						
Historia de España						
PERIODO DE LA LICENCIATURA.						
Elementos de Derecho natural						
Instituciones de Derecho romano						
Economía política						
Historia general del Derecho español.						
Instituciones de Derecho canónico.						
Derecho público						
Derecho civil, 1.º curso						
Derecho administrativo						
Elementos de Hacienda pública						
Derecho penal						
Derecho civil, 2.º curso						
Derecho mercantil de España y de las principales naciones de Europa y América						
Procedimientos judiciales						
Derecho internacional público						
Práctica forense						
Derecho internacional privado						
ASIGNATURAS REPETIDAS.						

Fichas de matriculación de Federico García Lorca en las Facultades de Letras y Derecho de la Universidad de Granada, conservadas en el Archivo General de la Universidad (doc. 201-20 y 138-5, respectivamente)

letra indudable de su hermano Francisco) se examina de Derecho Político (Aprobado), Derecho Administrativo (Sobresaliente), Derecho Internacional Público (Aprobado), Derecho Internacional Privado (Aprobado) y Hacienda Pública (Notable). Los profesores respectivos fueron don Fernando de los Ríos, don Antonio Mesa Moles —que tenía la asignatura acumulada—, don Gonzalo Fernández de Córdoba y don Agustín Viñuales y Pardo. No se presenta a Derecho Canónico, que aprueba en septiembre de ese año (con don José María Campos Pulido). El 26 de agosto de 1922 se cursa la solicitud y el 4 de septiembre la orden de pago para los exámenes inmediatamente posteriores. El dato curioso en estos dos documentos (el segundo de los cuales está escrito por Francisco García Lorca, quien firma por orden) es que dan a Federico como nacido «el 4 de septiembre». Laura García Lorca, hija de Francisco, me confirma que el despiste para las fechas de nacimiento es rasgo de familia. En cualquier caso, saca Notable en Derecho Penal y Aprobado en Derecho Civil (1º curso) y en Procedimientos judiciales y Práctica forense. A su vez, con don Antonio Mesa Moles, don Guillermo García Valdecasas⁴ y don Gabriel Bonilla Martín.

Por último, el 30 de diciembre de 1922 Francisco García Lorca satisface los pagos al Estado para que su hermano se matricule de Derecho Civil (2º curso) y Derecho Mercantil. Obtiene Aprobado en ambas materias, en la convocatoria ordinaria (quizá otra vez con don Guillermo García Valdecasas y con don Emilio Langle Rubio). No consta la fecha de 1923 en que se celebraron, aunque sí que se acogieron a la Real Orden de 12 de diciembre de 1922. En resolución, Federico García Lorca se licenció en Derecho. A la vez que Guillermo de Torre, recuerda Mora (su expediente debe figurar en el Archivo General).

Hasta aquí los documentos conservados en el Archivo General de la Universidad de Granada. Sobre su desnudez pueden volver a colocarse una porción de detalles, más o menos anecdóticos, que aclaran pormenores de trayectoria académica tan dispereja, al mismo tiempo que recapitulamos lo que hacía Federico entretanto.

Hace más de veinticinco años, don Emilio Orozco reprodujo y estudió el examen de grado de Bachiller de García Lorca⁵. El poeta tuvo que examinarse en la convocatoria extraordinaria de Febrero para repetir el segundo ejercicio. El primero lo aprobó el 28 y 30 de octubre de 1914. Ni que decir tiene que básicamente debía examinarse de una materia muerta, en conflicto entonces con su vocación y su competencia musical (Orozco observa que al hablar de Iriarte escribe Lorca «Y su afición mayor que era la Música no se pudo dedicar a ella»⁶).

En 1915 se crea *Andalucía 1915*, una revista que sigue el modelo de *España*, y sus fundadores integran la tertulia del «Rinconcillo» del Café Alameda, de la que los hermanos García Lorca formaron parte. El primer testimonio, de 1957, es el de José Mora Guarnido. Lo conoció como músico; al principio, era el único de la reunión, en la que no había ningún poeta. Algo más tarde se les reveló como tal. En el proceso intervino la influencia de don Martín Domínguez Berrueta, salmantino, institucionista, catedrático de la evanescente disciplina Teoría de la Literatura y de las Artes. Como hemos visto le dio sobresaliente. Pero sobre todo, entre el 8 y el 16 de junio de 1916, Berrueta organizó un viaje de estudios por Andalucía, cuyo punto más alto fue el encuentro en Baeza con Antonio Machado, y otro (entre el 15 octubre y el 8 de noviembre) por Castilla y Galicia, que incluyó un encuentro con Unamuno y la visita a Santiago de Compostela, en los que participó Federico con otros compañeros de estudios, sobre todo tocando el piano en distintas ocasiones⁷.

Mora Guarnido no tiene una opinión muy alta de este profesor ni de sus excursiones, jalonadas de visitas a las fuerzas vivas de cada ciudad. Francisco García Lorca es más indulgente: «Quizá don Martín adivinaba la posibilidad de futuro de Federico y sentía una legítima satisfacción, acaso orgullo, de haber contribuido al despertar de su poderoso instinto poético»⁸.

La seducción de Berrueta es casi inmediata a la muerte del maestro de música de Federico, don Antonio Segura, en mayo de 1916. Éste deja los estudios musicales por oposición de su familia a que los continuase en París⁹. Pero inmediatamente se pone a escribir, prosa, poesía, teatro. Con la misma intensidad y tesón que si estudiara piano. Así remata un fragmento de prosa titulado «Mística en que se trata de Dios»: «Noche de 15 de Octubre. 1917. Federico. 1 año que salí hacia el bien de la literatura»¹⁰. Publica «Divagación. Las reglas de la música» y «Fantasía simbólica», en el *Boletín del Centro Artístico y literario de Granada*, número de homenaje a Zorrilla. En abril de 1917 volvió a Baeza con el grupo, y en julio a Castilla.

En junio de 1917 Antonio Machado escribió a favor de Berrueta, contraponiéndolo al Padre Manjón, con lo que se ganó la inquina de la derecha en Granada¹¹. Por su parte Federico, a la vez que esos ejercicios íntimos, va escribiendo artículos que formarán la base de *Impresiones y paisajes*. El libro se publica en abril de 1918. Se lo dedica a Segura («A la

Gratificado L. 201-26
39

LEGajo N.º 22 N.º 37 días

UNIVERSIDAD LITERARIA DE GRANADA

Facultad de Filosofía y Letras

EXPEDIENTE PERSONAL de Federico García y Loya
natural de Baeza Jaén provincia de Granada
que nació el 4 de 1 de 1902

CURSOS ACADÉMICOS	ASIGNATURAS	EXÁMENES		PREMIOS Y GRADOS OBTENIDOS
		Ordinarios.	Extraordinarios.	
<i>Facultad de Filosofía y Letras</i>				
<i>Enseñanza oficial</i>				
1914	Lengua y Lit. ^a españolas	Notable	"	GRADO DE BACHILLER, por el Instituto de Granada en 9 de Febrero de 1915 con la calificación de Aprobado en el 17 y Aprobado en el 22
"	Lógica fundamental	Aprobado	"	
1915	Historia de España	Aprobado	"	
1915-96 T. ^a	de la Lit. ^a y de las Artes	Sobresaliente	"	TÍTULO DE BACHILLER, por la Universidad de Granada expedido en 20 de Mayo de 1915 y autorizado por los Sres. D. Secretario general D. Federico Gutiérrez y D. José María Copin
1916	Lengua y Lit. ^a latina	Sobresaliente	"	FRANCÉS, Instituto de curso de 1 a 1 con la calificación de
1917	Historia Universal	Sin examen	Sin examen	
1917	Historia Universal	Sin examen	Sin examen	ALEMÁN, Instituto de curso de 1 a 1 con la calificación de
"	Historia Universal	Sin examen	Sin examen	
"	Lengua arábiga	Sin examen	Sin examen	
"	Paleografía	Sin examen	Sin examen	
"	Lengua latina (1.º curso)	Sin examen	Sin examen	
"	Lengua hebrea	Sin examen	Sin examen	
1918	Lengua latina (2.º curso)	Sin examen	Sin examen	
1918	Historia Universal	"	Aprobado	
1918	Lit. ^a (estudio de investigación)	"	Sobresaliente y Premio	
1918	Lengua castellana	"	Suspensión	
<i>En 30 Octubre 1920 Gratificado a Madrid</i>				

Expediente universitario de Federico García Lorca en la Facultad de Filosofía y Letras de Granada



Federico García Lorca

memoria de mi viejo maestro de música...») y Berrueta se disgusta con él¹², provocando cierto malestar también entre la familia, que había hecho amistad con Berrueta. Francisco recuerda que quizá Mora contribuyó al distanciamiento al escribir algún artículo en elogio del discípulo y desdoro del profesor. En cualquier caso, observa Mora, «entre los muchachos de las Facultades de Derecho y de Filosofía y Letras es el 'autor de un libro'». Entretanto sigue escribiendo las decenas de poemas cuya selección dará lugar a *Libro de poemas*, además de prosas y esbozos dramáticos. Está claro por qué ese año no hace absolutamente nada en el terreno académico. Mora se describe, con otros del Rinconcillo, como parte de las «malas compañías» que distraían a Federico de sus obligaciones. Encima convence a su padre de que lo deje irse a Madrid. En la primavera de 1918 vivió en una pensión familiar, con Mora Guarnido, hasta instalarse en la Residencia de Estudiantes, en la primavera del año siguiente (1919). Allí estaría hasta 1928.

En Junio vuelve a Granada. Participa en un recital poético de homenaje a Fernando de los Ríos (de quien no sacará más que un Aprobado en Derecho Político, cuando vuelva a la carga de los estudios, ya por libre y en 1922). Conoce a Falla y a Gregorio Martínez Sierra, y se embarca en el estreno del *El Maleficio de la mariposa* (que tiene lugar el 22 de marzo de 1920, con sonado fracaso).

Su padre¹³ lo obliga a continuar los estudios en la convocatoria de septiembre de 1920. El 27 de agosto de ese año le escribe a Antonio Gallego Burín, ya auxiliar de la Universidad: «Poco a poco el topo doméstico de tu amor familiar ha ido minando mi corazón en mantillas convenciéndome de que debo por deber y por educación terminar mi naufragada carrera de Letras[...] ¿Qué debo hacer? Yo trabajo en estos momentos en dos cosas de teatro, un poema «Los chopos niños» y mis poesías líricas de siempre. ¿Tendré, Antonio de mi alma, que abandonar mis hijos sin criar [...] por acariciar el frío volumen de historias muertas y conceptos moribundos? [...] Yo lo que quiero es presentarle a mi padre en septiembre unas cuantas papeletas para darle un alegrón y marcharme tranquilo a publicar mis libros [...]»¹⁴.

Entonces es cuando saca la matrícula y el suspenso. Ambas notas tienen su pequeña historia. Por lo que toca al suspenso en Historia de la Lengua, Mora Guarnido cuenta que firmó una carta, junto a otros estudiantes de Letras, contra el «rigor necio» de don Eloy Seán, por haber suspendido a un poeta «cuya obra haría por el idioma castellano más que todos sus años de adocenado e incompetente magisterio»¹⁵, arriesgándose a un expediente disciplinario. Más templado, su hermano Francisco advierte que don Eloy «era un respetable, competente y benévolo anciano que había cumplido con su obligación suspendiendo a Federico. No sería demasiado arriesgado afirmar que mi hermano apenas había saludado la materia, hartó árida por otra parte»¹⁶.

La matrícula de honor le cae nada menos que por presentar la edición de un manuscrito autógrafo de Lope de Vega, de la comedia bíblica *Barlaam y Josafat*, que le prestó el rinconcillista José Fernández Montesinos, que más adelante sería su concuñado y uno de los filólogos más distinguidos del siglo XX español, y que ya trabajaba en el Centro de Estudios Históricos. En la jugosa carta (27 de agosto de 1920) que acompaña al trabajo le especifica: «Recibo tu carta *canallesca*, y aunque no debiera me apresuro a complacerte. Bien es verdad que si te remito el trabajo con tanta prontitud no es tanto por favorecerte a ti cuanto por reírme, porque nos riamos de esa Facultad de Letras que Dios confunda, más rica en melones que Villacornejos. El trabajito que te acompaña es como para volver loco a cualquiera que sepa de estas cosas, porque te prevengo que todo lo que contiene es auténtico y habla de un hallazgo de bastante interés; por lo cual te encargo, con todo encarecimiento, que te guardes muy bien de comunicarlo a nadie [...] Quiere decir todo lo anterior que te *presto* el trabajo para el examen, pero que si por inadvertencia alguien *pisa* el descubrimiento tendrás que darme estrecha cuenta y habrá rompimiento de cara, masticamiento de nuez y otros excesos». Además, le recomienda que para el examen se lea la comedia en el tomo IV de la edición de Lope de la RAE, «la edición en folio, no la pequeña» y el prólogo de Menéndez Pelayo «de donde puedes sacar más camelos si te hacen falta», así como la vida de Lope de Rennert y Castro¹⁷. Evidentemente, Federico se lució.

Legajo n.º 22 N.º 77

SECRETARÍA GENERAL
UNIVERSIDAD LITERARIA DE GRANADA

EXPEDIENTE PERSONAL de D. *Federico García y Lorca*
natural de *Sanlúcar de Barrameda* provincia de *Granada*
que nació el *de 1* de *1901*

CURSOS ACADÉMICOS	ASIGNATURAS	EXÁMENES		PREMIOS Y GRADOS OBTENIDOS
		Ordinarios	Extraordinarios	
<i>Facultad de Derecho</i>				
<i>enseñanza oficial</i>				
1914	Lengua y Lit. española	Notable	/	GRADO DE BACHILLER, por el Instituto de <i>Sanlúcar de Barrameda</i> en 1.º de <i>Septiembre</i> 1915 con la calificación de <i>Aprobado</i> en el 1.º y <i>Aprobado</i> en el 2.º
1915	Lógica fundamental	Aprobado	/	
1915	Historia de España	Aprobado	/	
1916/16	T.º de la Lit.º y de las Artes			TÍTULO DE BACHILLER, por la Universidad de <i>Granada</i> expedido en <i>20 de Mayo</i> de <i>1915</i> y autorizado por los Sres. Rector y Secretario general D. <i>Expósito de Luna y de San G. Orjón</i>
	Derecho natural	Notable	/	FRANCÉS, Instituto de <i>Granada</i> curso de <i>1</i> a <i>1</i> con la calificación de <i>Aprobado</i>
	Derecho romano	Notable	/	
	Economía política	Aprobado	/	
1916	Historia Gen. del Derecho	Aprobado	/	
	Derecho político	Sin examen	Sin examen	ALEJÁN, Instituto de <i>Granada</i> curso de <i>1</i> a <i>1</i> con la calificación de <i>Aprobado</i>
1917	Derecho político	Sin examen	Sin examen	
1918	Derecho canónico	Sin examen	Sin examen	
	Derecho político	Sin examen	Sin examen	
	Derecho administrativo	Sin examen	Sin examen	ALEJÁN, Instituto de <i>Granada</i> curso de <i>1</i> a <i>1</i> con la calificación de <i>Aprobado</i>
	Derecho penal	Sin examen	Sin examen	
1919	Derecho civil (1.º curso)	Sin examen	Sin examen	
	Derecho político	Sin examen	Sin examen	
1921	Derecho canónico	Sin examen	Aprobado	ALEJÁN, Instituto de <i>Granada</i> curso de <i>1</i> a <i>1</i> con la calificación de <i>Aprobado</i>
	Derecho político	Aprobado	/	
	Derecho administrativo	Aprobado	/	
	Derecho int.º público	Aprobado	/	
	Hacienda pública	Notable	/	ALEJÁN, Instituto de <i>Granada</i> curso de <i>1</i> a <i>1</i> con la calificación de <i>Aprobado</i>
1922	Derecho int.º privado	Aprobado	/	
	Derecho penal	Notable	/	

Expediente universitario de Federico García Lorca en la Facultad de Derecho de Granada



El propio Montesinos, en el prólogo de su antología *Die Moderne Spanische Dichtung*, publicada en 1927 pero escrita en 1924 y ante *Libro de poemas* exclusivamente, afirmó que «entre los poetas españoles de los últimos años no hay ninguno que tenga una instrucción literaria tan escasa, pero tampoco ninguno que muestre un talento poético tan pronunciado como García Lorca», echando a rodar el tópico del Lorca «poeta silvestre» del que se quejaría más tarde¹⁸. Por su parte, Mora considera que en cuanto a la instrucción universitaria de entonces «la tarea se completaba en todos los casos con una acendrada labor de autodidactismo —con todos sus riesgos— y un sacrificado esfuerzo de búsqueda y averiguación personal permanente»¹⁹. Para el caso de Lorca destaca la influencia de un bibliotecario en Granada, cuyo nombre no recuerda (quizá don Luis Cobo León, que figura como «jefe de 2º grado» entre los Facultativos de la «Biblioteca Universitaria y Provincial de Granada» en las *Memorias* de esos cursos, quizá el propio Aureliano del Castillo, también bibliotecario, además de periodista) y sus lecturas en el Ateneo madrileño.

En junio de 1921 sale *Libro de poemas*, publica en *Índice*, trabaja en los títeres. Colabora en el Concurso de Cante Jondo, junto a Falla y en febrero de 1922 dicta la conferencia «El cante jondo. Primitivo canto andaluz». En la inauguración del Concurso, que se desarrolla el 13 y 14 de junio, lee versos del *Poema del cante jondo*. En verano termina la farsa *Tragicomedia de don Cristóbal y doña Rosita*, para Cristobicas. En junio y septiembre se examina de una porción de asignaturas de Derecho. Su hermano Francisco ha descrito el generoso esfuerzo de los profesores de esa Facultad, sobre todo de los nuevos y competentes, por sacarlo del brete y complacer a su padre. Ya contaba con su poder de seducción como artista y con la excelencia académica y el prestigio de su hermano menor. Como ya hemos visto, la admiración de don Fernando de los Ríos (quien escribió una carta de presentación muy cariñosa, y efectiva, para Juan Ramón Jiménez, el 27 de abril de 1919) quedó en el mero aprobado, mientras la de don Agustín Viñuales, eminente sustituto de Guixé y Mexía, subió a Notable (en Hacienda Pública, preparado por Francisco, cuatro años más joven), lo mismo que en Derecho Penal, cuyo profesor era don Antonio Mesa Moles. Poco después de organizar la exquisita fiesta de Reyes en su casa, con los títeres de Hermenegildo Lanz y el propio Manuel de Falla al clave, se examinaba de las últimas asignaturas de Derecho. Con suerte.

«Federico no quiso nunca abordar el tema de sus estudios», apostilla su hermano²⁰.

CURSOS ACADÉMICOS	ASIGNATURAS	EXÁMENES		PREMIOS Y GRADOS OBTENIDOS
		Ordinarios	Extraordinarios	
	Derecho civil (1.º curso)		Aprobado	GRADO DE LICENCIADO, en la Facultad de
	Proced.º judiciales		Aprobado	
	Práctica forense		Aprobado	
	Práctica en oficina			el día de
(1) Guiso	Derecho civil (2.º curso)	Aprobado		de 1.º con la calificación de
	Derecho mercantil	Aprobado		y Registrado al n.º
				f.º
				TÍTULO DE LICENCIADO, expedido por la Superioridad en
				de 1.º
				y autorizado por el Subsecretario D.
				y jefe de Sección D.
				y Registrado al n.º
				f.º del libro de esta Universidad

Dorso del expediente en la Facultad de Derecho de Granada

Notas

- 1 Que han visto, entre otros, M. Laffranque (vid. infra), Ian Gibson, *Federico García Lorca. 1. De Fuente Vaqueros a Nueva York*, Barcelona, Grijalbo, 1985 y Leslie Stainton, *Lorca. A Dream of Life*, Nueva York, Farrar Straus Giroux, 1999.
- 2 Las sucesivas Memorias de los correspondientes cursos universitarios pueden leerse en pdf en la página electrónica de la Biblioteca Universitaria de la UGR.
- 3 Francisco García Lorca, *Federico y su mundo*, ed. y prólogo de Mario Hernández, Madrid, Alianza, 1980, p. 89.
- 4 Aunque había otro profesor de Derecho civil, don José Martos de la Fuente, Decano de la Facultad entonces, lo más probable es que fuera Valdecasas, según José Mora Guarnido, *Federico García Lorca y su mundo* (1958). Prólogo de Mario Hernández, Granada, Fundación Caja de Granada, 1998.
- 5 «Federico García Lorca se gradúa de bachiller», *Lecturas del 27*, Granada, Universidad, 1980, pp. 7-63. Recientemente (2007) el Instituto Padre Suárez ha vuelto a editar en facsímil el examen de grado y el expediente de Federico, su hermano Francisco, Francisco Ayala, Melchor Fernández Almagro, Luis Mariscal Pardo y el propio Emilio Orozco, en edición no venal de Juan de Dios Vico y Jacinto S. Martín. No han visto ese trabajo de Orozco. Entre sus semblanzas nos interesa aquí la de Luis Mariscal, «el Schindler granadino». Muy brillante, escribió también crónicas de sus viajes con Berrueta —paralelas y diferentes de las de Federico— y como cónsul en Salónica ahorró del exterminio a decenas de sefardíes.
- 6 Op. cit. p. 21.
- 7 Antonio Gallego Morell, *El renacimiento cultural de la Granada contemporánea: los «Viajes pedagógicos» de Berrueta, 1914-1919*, Granada, Comares, 1989.
- 8 *Federico y su mundo*, Madrid, Alianza, 1981, p. 92.
- 9 Marie Laffranque, «Bases cronológicas para el estudio de Federico García Lorca», en Ildefonso Manuel Gil (ed.). *Federico García Lorca*.

El escritor y la crítica, Madrid, Taurus, 1980, pp. 423-469.

- 10 Eutimio Martín (*Federico García Lorca, heterodoxo y mártir. Análisis y proyección de su obra juvenil inédita*, Madrid, Siglo XXI, 1986) puso de relieve el valor simbólico de esa frase, que sin duda se mira en el Unamuno de la *Vida de don Quijote y Sancho*.
- 11 Gibson, pp. 164-65.
- 12 El libro se cierra con un «Envío» «A mi querido maestro D. Martín D. Berrueta y a mis queridos compañeros Paquito L. Rodríguez, Luis Mariscal, Ricardo G. Ortega, Miguel Martínez Carlón y Rafael M. Ibáñez, que me acompañaron en mis viajes» (Francisco García Lorca, op. cit. p. 93). No fue suficiente.
- 13 Desde la Residencia le escribe en abril de 1920: «Aquí escribo, trabajo, leo, estudio. Este ambiente es maravilloso [...] Pero lo más principal para no poder marcharme no son mis libros [...] sino que estoy en una casa de Estudiantes. ¡Que no es ninguna fonda!», y defiende su vocación y su talento con una seguridad estremecedora: «Yo he nacido poeta y artista como el que nace cojo, como el que nace ciego, como el que nace guapo». Federico García Lorca, *Epistolario completo*, ed. de Andrew A. Anderson y Christopher Maurer, Madrid, Cátedra, 1998, p. 74.
- 14 *Epistolario completo*, p. 79.
- 15 Mora, op. cit. p. 82.
- 16 *Federico y su mundo*, p. 94.
- 17 Pedro Álvarez de Miranda, «José F. Montesinos, Federico García Lorca y un trabajo sobre Lope», *Voz y Letra*, VI, 2, 1995, pp. 59-61. Por si las moscas, Montesinos se precipitó a mandarlo a la RFE («Una nueva redacción de Barlaam y Josafat», VII 1921, pp. 141-149).
- 18 A. Soria Olmedo «José Fernández Montesinos y la poesía española moderna», *Voz y Letra*, VI, 2, 1995, pp. 79-89.
- 19 Mora, p. 141.
- 20 *Federico y su mundo*, p. 102.



Luis Alberto de Cuenca

Sobre la Biblioteca de Alejandría

No es el mundo grecorromano el inventor de esos templos del saber que llamamos hoy bibliotecas, pese a que la etimología de la palabra ‘biblioteca’ sí es claramente griega y equivale a “depósito o almacén donde se guardan libros”, de la misma manera que ‘pinacoteca’ es un lugar donde se guardan —y se exhiben— cuadros o ‘gliptoteca’ un museo de piedras talladas. En la vieja Mesopotamia fue donde las bibliotecas adquirieron ya la importancia cultural que tienen en nuestros días, siendo los monarcas asirios, tan belicosos y crueles, los reyes bibliófilos por excelencia de los tiempos antiguos. En una de sus pobladísimas bibliotecas, la de Asurbanipal, se guardaba en doce tablillas de escritura cuneiforme la historia más vieja del mundo, aquella que refiere las hazañas de Gilgamesh, un rey de Uruk cuya epopeya se conoce también, de forma fragmentaria, en lengua sumeria, lo que confiere al cantar una antigüedad de más de cuatro mil años, pues se trata de la primera obra maestra de las letras universales.

Es evidente que la Historia, así, con mayúscula, y no sólo la historia de Occidente, se divide culturalmente en dos grandes épocas: hasta los griegos y después de los griegos. Esto lo acaba de plantear de manera admirable el profesor Rodríguez Adrados en *El reloj de la Historia*, un libro que también supone un antes y un después en la reflexión teórica *ad hoc*. Hubo “griegos” desde que la civilización micénica se asentó en la Hélade, como demostró Michael Ventris a comienzos de los años cincuenta del siglo pasado, al descifrar el silabario micénico Lineal B y comprobar que podía identificarse perfectamente con un estadio arcaico de la lengua griega, en un momento en que estaba a punto de producirse la expansión aquea por Asia Menor y, con ella, la célebre guerra de Troya.

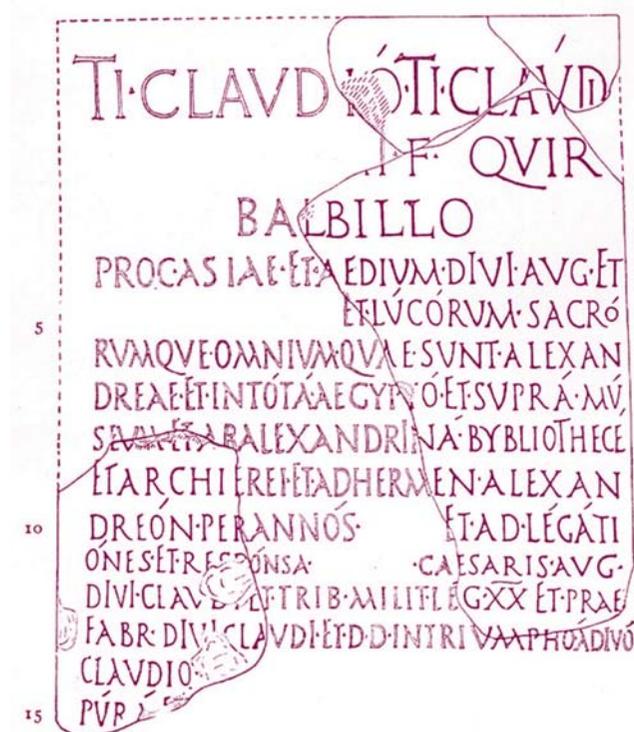
Sabemos, pues, qué lengua hablaban los héroes homéricos de verdad, quiero decir, los modelos reales de los héroes que pueblan los hexámetros de la *Iliada* y la *Odisea*. Unos héroes que, como es lógico, hablan en la lengua que les proporciona Homero, quien, sin embargo, se refiere en sus epopeyas a acontecimientos históricos que tuvieron lugar varios siglos antes, durante el apogeo de las laboriosas y militarizadas ciudades micénicas, allá por el siglo XIV o los comienzos del siglo XIII antes de Cristo.

Después de la caída de la civilización micénica, fruto del empuje conquistador de otras etnias, también indoeuropeas, conocidas como los Pueblos del Mar —que acabaron también con los hititas y fueron frenados por Ramsés III en la victoria que conmemoran los famosos bajorrelieves que decoran el templo de Madinat Habu—, Grecia vivió unos siglos de oscuridad. El tiempo necesario para que la voz de Homero fuera modulándose hasta llegar a la madurez formidable del llamado período arcaico, en el que las estatuas nos sonríen de forma misteriosa y la Hélade comienza a compartir con los fenicios la colonización del Mediterráneo occidental. En el siglo V a. C. la fuerza genésica de la cultura griega desemboca, después de las victorias decisivas sobre los persas de Maratón, Salamina y Platea y de la imborrable gesta de las Termópilas (glosada recientemente en la extraordinaria película *300*, de Zack Snyder), en la efímera gloria de la democracia ateniense, que con Pericles alcanza sus años de plenitud y, al mismo tiempo, inicia su irreversible decadencia.

Va a ser en el siguiente período, en lo que llamamos época helenística, cuando florezcan de manera gloriosa y espectacular las bibliotecas, especialmente gracias a ese proyecto ptolemaico que hizo de Alejandría el lugar mágico y evocador donde se instalaría la primera biblioteca con pretensiones de universalidad, la empresa cultural más importante de la Edad Antigua y tal vez de toda la Historia. Pero antes de echar un somero vistazo a ese proyecto y a lo que representó para la difusión de la cultura helénica, debemos referirnos, siquiera brevemente, al caudillo que dio nombre a la ciudad donde se instaló, a ese adalid sin parangón posible como estratega y conductor de pueblos que se llamó Alejandro Magno.

Filipo II de Macedonia convocó a los mejores maestros para educar a su hijo y heredero Alejandro. Entre ellos había escultores —como Lisipo— y pintores —como Apelles— que inmortalizaron los rasgos del futuro conquistador del Asia, y pedagogos del espíritu como Aristóteles, que se encargó de transmitir a su regio discípulo sus amplísimos conocimientos científicos y filosóficos. Acudía Alejandro a las clases del ilustre filósofo acompañado de sus *betairoi*, entre ellos de Ptolemeo, hijo de Lago, el más fiel de sus amigos desde la niñez. Aquellas enseñanzas dieron fruto porque, a lo largo de sus conquistas, el hijo de Filipo llevaba siempre consigo un equipo de sabios para que investigasen sobre los países que iba incorporando a su imperio: Napoleón lo imitaría, muchos siglos más tarde.

Al morir Alejandro Magno, el imperio se reparte entre sus sucesores o diádocos, quedando Egipto para



Inscripción de Tiberio Claudio Balbilo, confirmando la existencia de la Biblioteca en el siglo I, tal como afirman las fuentes clásicas. (Fuente: wikipedia.org)

Ptolemeo, su antiguo compañero de estudios, quien desde aquellos tiempos guardaba incólume una desmedida pasión por la cultura y la sabiduría. La Alejandría de Egipto había sido fundada por su amigo Alejandro en 331 a. C., siguiéndose en su construcción los planos de Dinócrates de Rodas, uno de los arquitectos y urbanistas más geniales del momento. Cuando Ptolemeo se hace con el poder en Egipto, traslada la capitalidad desde Menfis, en el delta del Nilo, hasta Alejandría, una ciudad moderna, situada en un enclave geográfico envidiable, griega por los cuatro costados. Sin embargo, se hacía necesario no olvidar la cultura autóctona si se quería consolidar un poder que no podía estar tan sólo basado en el monocultivo del helenismo. De manera que Ptolemeo encargó a Manetón que redactase para uso propio un resumen de la historia de Egipto, con sus distintos faraones y sus diferentes dinastías, se sacó de la manga el culto greco-egipcio de Sérapis y envió a sus eruditos a viajar por las provincias más alejadas del reino en busca de noticias e informaciones que le permitieran “egiptizarse” sin renunciar, como es natural, a la cultura griega, de donde procedía y de la que no quería, bajo ningún concepto, desprenderse.

Entre 300 y 295 a. C. el faraón helénico encargó a dos discípulos de Aristóteles, Demetrio de Falero y Estratón de Lámpsaco, la organización de un gigantesco centro cultural, el Museo, que seguiría de cerca las pautas que regían el Liceo aristotélico de Atenas. Sería, pues, un lugar destinado al culto de las Musas dentro del recinto del Palacio Real, al sur del puerto oriental de Alejandría, allí donde la brisa refrescaba el ambiente, aliviando los fuertes calores estivales. Una vez construidas las primeras dependencias del Museo, Ptolemeo invitó a que tomaran posesión de ellas los sabios relevantes que se movían en su entorno, y pensó, como complemento indispensable para su buen funcionamiento, en la creación de una biblioteca que reuniese cuanto se había escrito en Grecia desde Homero. Un centro bibliográfico en que se diese cita, de manera exhaustiva, la totalidad del saber helénico, sin renunciar a la sabiduría de las demás naciones del mundo. Ptolemeo está sentando las bases –y es su gran aportación a la historia de la cultura– de la primera biblioteca universal. Al frente de esa biblioteca se pondría a un director que se hiciese responsable de su buena marcha y de la ampliación continua de sus fondos; un director que, al mismo tiempo, se ocuparía de la dirección científica de todo el Museo. El primero de ellos fue el ya citado Demetrio de Falero.

Al morir Ptolemeo I (llamado *Soter*, “Salvador”) en 283 a. C., su hijo Ptolemeo II (llamado *Filadelfo*, “El que ama a su hermana”) lo sucedió en el trono de Egipto y no defraudó las esperanzas puestas en él por su progenitor en orden a cuidar de su proyecto más querido: el Museo y la Biblioteca. Con Filadelfo, esas instituciones adquirieron más y más importancia y prestigio, inaugurándose en su recinto un jardín botánico y un zoológico con especies exóticas traídas de todas partes. Con Filadelfo, el Museo dejó de ser un lugar reservado a unos pocos privilegiados y, sin convertirse desde luego en una institución de carácter público –como en nuestros días–, se fue insertando en la vida de la ciudad, la más floreciente del Mediterráneo por aquel entonces. Con Filadelfo, Museo y Biblioteca se convirtieron en inmejorables heraldos de la monarquía ptolemaica, cuya pujanza cultural, iluminada físicamente por el célebre Faro –una de las siete maravillas del mundo antiguo–, contribuían a realzar decisivamente. En época de Filadelfo es cuando el poeta Herodas (o Herondas) se refiere así a Alejandría en el primero de sus *Mimos*:

“Riqueza, juegos públicos, poder, prosperidad, gloria, espectáculos, filosofía, oro, juventud, el templo dedicado a los Adelfos [*id est*, Ptolemeo II y su hermana y esposa Arsinoe], un rey generosísimo, el Museo, vino, manjares exquisitos, todo lo deseable, y más mujeres que

estrellas hay en el firmamento, capaces de competir en belleza con las diosas que rivalizaron en el juicio de París”.

Además, el Museo y la Biblioteca cumplían el propósito regio de helenizar Egipto. Un Egipto en que, por citar tan sólo un ejemplo de esta helenización creciente (que no renunciaba en absoluto al cosmopolitismo, sino que lo abanderaba), los Setenta traducían la *Biblia* al griego en la propia Alejandría y a instancias del mismísimo Demetrio de Falero. Fue éste sustituido en la dirección de la Biblioteca por Zenódoto al acceder Filadelfo al trono, y Zenódoto (a quien debemos la división de *Iliada* y *Odisea* en veinticuatro rapsodias) lo fue a su vez por el gran Apolonio de Rodas –autor del celeberrimo *Kunstepos* que lleva por título los *Argonautas* o *El viaje de los argonautas*–, quien se mantendría al frente de la docta institución hasta la muerte de Ptolemeo II Filadelfo, acaecida en 246 a. C.

Con Ptolemeo III (apodado *Evérgetes*, “Benefactor”) fue nombrado bibliotecario mayor del reino Eratóstenes de Cirene, tal vez el máximo exponente de la escuela alejandrina, tanto por la gran variedad de disciplinas que cultivó como por sus múltiples descubrimientos en distintos campos científicos (la esfera armilar, el cálculo del tamaño de la Tierra, la “criba” para determinar los números primos, etc.). Como humanista, brilló al nivel de los más grandes de la Historia, prefiriendo ser llamado *philólogos*, es decir, “amigo del saber”, a cualquier otro apelativo. Fue él quien se acercó por vez primera al concepto parnasiano de *l'art pour l'art* al defender que “el objetivo del poeta no es instruir, sino deleitar”, siendo seguido en esto, un siglo después, por Aristarco de Samotracia: “Todo poeta debe aspirar más al deleite que a la verdad.” Aristarco fue director de la Biblioteca entre 180 y 145 a. C. y se hizo famoso por sus estudios de crítica textual sobre Homero, muy apreciados todavía hoy por los especialistas.

En tiempo de Ptolemeo Evérgetes trabajó en la Biblioteca de Alejandría el poeta y gramático Calímaco de Cirene, sobre cuyos preciosísimos epigramas trabajé antaño con ahínco. Parece que no llegó a ostentar el cargo de director de la Biblioteca, pero fue el autor de unos *Pinakes* (“Tablas”) que constituían un catálogo razonado de la misma en 120 libros hoy perdidos, de los que se conservan pocos pero ilustrativos fragmentos, reunidos por Rudolf Pfeiffer en su tomo oxoniense de los *Callimachi Fragmenta*, “monumento más perenne que el bronce” de la mejor filología contemporánea. Calímaco practicaba una estética literaria diametralmente opuesta a la de Apolonio, siendo partidario de la miniatura –de lo que entonces se llamaba “epilio”– frente al largo “poema cíclico” practicado por el de Rodas. Hoy día, dos mil trescientos años después, la poesía de Calímaco sigue iluminando la ruta estética de nuestros poetas más jóvenes, mientras que el *Kunstepos* de Apolonio sigue leyéndose con agrado, pero no está de moda ni marca estilo (al contrario que la escritura epigramática de su oponente).

Con Demetrio de Falero la Biblioteca contaba ya con más de 20.000 volúmenes, teniendo en cuenta que cada obra o tratado estaba repartido en varios de esos *volumina* o rollos de papiro. Cuando Estratón de Lámpsaco, uno



Fragmento de la Biblia de los Setenta, traducida del hebreo en Alejandría. (Fuente: wikipedia.org)



de los dos sabios a quienes Ptolemeo Soter encargó la organización del Museo, accedió a la dirección del Liceo aristotélico en Atenas, Filadelfo compró la biblioteca que Aristóteles y Teofrasto habían reunido allí, lo cual, unido a la adquisición a precio de oro al Estado ateniense de los textos originales de Esquilo, Sófocles y Eurípides, contribuyó a enriquecer de manera notable los fondos de la Biblioteca Alejandrina y a hacer imprescindible la redacción de ese monumental catálogo que son los *Pinakes* calimaqueos. Llegaba a tal extremo la obsesión de los Ptolemeos por el “completismo” bibliográfico, que los barcos que arribaban a Alejandría eran registrados para ver si llevaban a bordo algún ítem libresco que pudiese faltar en la Biblioteca. Se prohibió, además, la exportación del papiro, a fin de que no pudiesen desarrollarse otras bibliotecas de importancia fuera del ámbito ptolemaico (ello traería consigo la difusión del “pergamino”, un soporte a base de piel de ternera inventado en la ciudad minorasiática de Pérgamo). En tan sólo un siglo de vida, la Biblioteca de Alejandría había cumplido todos los objetivos propuestos.

A lo largo de todo el siglo III a. C., el Museo y la Biblioteca se implicaron también en la educación (la *paideía* griega) de forma muy intensa, lo que convirtió Alejandría en el estandarte de una cultura helénica que apostaba por la universalidad y, también, en una especie de universidad sin fronteras adonde acudían alumnos de las *élites* socioeconómicas de los demás reinos helenísticos, y aun desde Roma, a aprender Filología, Literatura, Historia, Ciencias Naturales y otras mil materias. Fue a partir del siglo II a. C. cuando surgieron algunos problemas, originados a consecuencia de las tensiones entre los nativos egipcios y los colonos griegos. Si el faraón era pro egipcio, como en el caso de Ptolemeo VIII, se promovían desde el trono anatemas y descalificaciones contra los sabios del Museo, llegando a desterrar a Aristarco, director a la sazón de la Biblioteca, por su marcado filohelenismo. Pero nunca corrió peligro la institución en sí, y el Museo y la Biblioteca siguieron siendo una referencia cultural en toda la cuenca mediterránea, incluso después de la batalla naval de Accio (31 a. C.), en la que Marco Antonio y Cleopatra fueron derrotados por Octavio y Egipto perdió el protagonismo político que había tenido hasta entonces. Aunque fue languideciendo con el paso de los siglos, sobre todo a partir de la cristianización del Imperio Romano (con los desmanes antipaganos del emperador Teodosio, instigado por el piromaníaco obispo Teófilo, a finales del siglo IV, que incluyeron una primera purga por el fuego de un tanto por ciento muy elevado de sus fondos bibliográficos), la Biblioteca de Alejandría mantuvo en alto la bandera de la cultura universal, con sus más y sus menos, a lo largo de toda la Edad Antigua, y eso es algo que no debemos olvidar nunca. Como tampoco debemos olvidar la valiosísima mediación de los monasterios medievales y sus imprescindibles *scriptoria* en la conservación y transmisión de la cultura clásica, que llegó al siglo XV en un más que aceptable estado e hizo posible el Renacimiento.

Sólo la llegada del Islam, en tiempos del califa Omar (concretamente en 634 d. C.), puso fin de manera definitiva a la docta institución alejandrina por medio del mismo fuego purificador utilizado por Teófilo, con el peregrino argumento –en el caso de Omar– de que los libros de la Biblioteca o bien contradecían al *Corán*, y entonces debían ser eliminados, o bien coincidían con él, en cuyo caso eran redundantes. Sobre las cenizas de aquella Biblioteca se ha levantado hoy –fue inaugurada en 2002– la nueva Biblioteca de Alejandría o *Bibliotheca Alexandrina*, fruto de los desvelos del gobierno de Egipto y del apoyo de la comunidad internacional. El edificio es muy hermoso y el proyecto no puede ser más atractivo. Sólo falta que lo consolidemos entre todos. ■



Imágenes de la nueva Biblioteca de Alejandría o *Bibliotheca Alexandrina*



Libia: Un viaje por el desierto

y la civilización romana

Mauricio Pastor Muñoz

Un grupo de profesores de la Universidad de Granada recorrimos Libia durante los meses de febrero de 2006 y febrero de 2007. Nuestro viaje contó con la inestimable ayuda de la Universidad de Granada, la Delegación de Cultura de la Junta de Andalucía y otras Empresas, como El Corte Inglés-Hipercom y Covirán.

Libia está situada en el Norte de África y su capital es Trípoli. Tiene una superficie de 1.775.500 kilómetros cuadrados (unas tres veces y media la extensión de España). Casi el 90 % de su territorio es desértico o semidesértico, con un clima desértico sahariano. El otro 10% corresponde a la región costera bañada por el Mediterráneo, con un clima típicamente mediterráneo. Su población no supera los 7 millones de habitantes por lo que la mayor parte del país está prácticamente deshabitado. Una gran parte de su población es nómada o seminómada, representada principalmente por los tuaregs, que se localizan por la región del Fezzán; su ciudad más importante es Ghadamés, situada en pleno desierto.

En Libia se habla oficialmente el árabe, pero gran parte de la población habla también inglés. En cuanto a la religión, el 95% de la población son musulmanes sunníes y el resto cristianos católicos, coptos y anglicanos. Libia, a diferencia de otros países africanos que hemos visitado (Mauritania, Malí, Burkina Faso, Níger y Sudán), es un país rico, con la mayor renta por habitante de África. Su riqueza procede del petróleo, del que es uno de los primeros productores del mundo.

En 1951 se proclamó la independencia de Libia con Idris I como rey y poco después (1953) ingresó en la Liga de Estados Árabes. En septiembre de 1969 el joven Coronel Muammar Al-Gadafi derrocó la monarquía mediante un golpe de estado y nombró un gobierno de inspiración anticolonialista y nacionalista y más tarde arabista y africanista. En 1976 se publicó "El Libro Verde" de Al-Gadafi que recoge todo su ideario político y social en el que se mezcla socialismo, progresismo, populismo y una visión puritana del Islam, aunque opuesta al integrista. A raíz del atentado contra un avión de la PanAm en Lockerbie en 1988 y del bombardeo de la residencia presidencial por la aviación americana, Libia permaneció aislada del mundo hasta mediada la década de los 90. A partir de entonces, Al-Gadafi cambió su política exterior e interior y pudo visitarse el país. Con el final del bloqueo internacional en 1999, Libia regresó a la Comunidad de Naciones y muchos jefes de Estado europeos aceptaron la invitación de Gadafi para visitar el país.

Hoy día, las empresas privadas proliferan en Libia, sobre todo en el ámbito turístico. Muchas líneas aéreas vuelan desde Europa a Trípoli, Benghasi, Sebbat o Ghat, lo que permite que muchos viajeros se acerquen a las ciudades del desierto libio (Ghadamés, Ghat, Nalut), se asombren con las maravillas de su naturaleza (macizo del Tadrar Acacus, oasis libios) y contemplen los imponentes restos arqueológicos greco-romanos del litoral mediterráneo (Sabrata, Leptis Magna, Cirene).

Ghadamés, situada en el límite Norte del Sáhara, es la única ciudad de Libia incluida en la lista del Patrimo-



Grupo de profesores de la Universidad de Granada en el desierto de Libia

nio Mundial, por lo que la ciudad, que conserva intactas muchas de sus calles y plazas, casas y mezquitas, se ha rehabilitado totalmente. Las plazas eran abiertas, pero las calles estaban cubiertas por cobertizos y las casas tenían amplias terrazas donde las mujeres hacían las labores de la casa.

A 600 kilómetros al Sur de Ghadamés se encuentra la ciudad fortificada de Ghat, fundada en el siglo XV en un punto neurálgico de las rutas caravaneras que iban desde Níger a Egipto pasando por el Fezzán. De la ciudad de Nalut, hoy totalmente derruida, sólo se conserva su imponente granero colectivo fortificado (*qsar*), donde guardaban sus provisiones las poblaciones bereberes.

Sin duda, llama nuestra atención el espectacular macizo montañoso del Tadrar Acacus, situado al este de la ciudad de Ghat y hermano del Tassili N'ajjer de la vecina Argelia. La altura de sus montículos no es superior a los 1.428 metros, pero forman un conjunto de una dura belleza en la que se combinan los acusados perfiles rocosos con los valles abiertos por los antiguos ríos, cuyos lechos hoy están ocupados por grandes cantidades de arena. Además de la espectacularidad de sus formas de relieve, el macizo del Acacus es un verdadero Museo al aire libre. En las rocas encontramos grabados y pinturas que nos hablan de una época en la que el Sahara estuvo pleno de vegetación y no con la extrema aridez que presenta en la actualidad. En las pinturas prehistóricas aparecen los elementos más típicos de la fauna de la sabana: elefantes, rinocerontes, jirafas, cocodrilos y figuras humanas. También encontramos antílopes y bóvidos, caballos y camellos, que pertenecen a una época más reciente. EL Tassili N'ajjer argelino fue reconocido como Patrimonio de la Humanidad en 1982 y El Tadrar Acacus libio en 1985; ambos son la mejor expresión del arte prehistórico del desierto del Sahara.

La civilización romana llegó hasta los oasis desérticos del territorio libio. Roma estuvo presente en Ghadamés,

Fotos: Mauricio Pastor



Formaciones rocosas del macizo de Acacus

ciudad donde convergían las caravanas que iban desde el África negra, atravesando el Sahara, hasta la costa mediterránea, cargadas de marfil, plumas de avestruz, oro, maderas preciosas, fieras y esclavos. Restos de fortificaciones y calzadas aseguraban el tránsito humano y comercial hasta los puertos de Tripolitania. En Ghadamés hay un pequeño Museo de Artes populares en el que se conservan alguna inscripción funeraria, fustes de columnas y capiteles romanos; elementos arquitectónicos que también se encuentran por toda la ciudad como soportes de arcos de mezquitas o de fuentes de abluciones.

Los conjuntos urbanos más espectaculares y mejor conservados de Libia se encuentran en el litoral mediterráneo, donde los restos monumentales testimonian la grandiosidad arquitectónica alcanzada en época romana. Su excepcional conservación se debe a la desaparición de la vida urbana a fines del Imperio Romano y a la rápida acumulación de la arena del desierto. Destacan las ciudades de *Sabratha*, *Leptis Magna* y *Cirene*.

Sabratha fue fundada por colonos fenicios, pero alcanzó su mayor esplendor durante los siglos II y III d.C. En una amplia plaza rectangular, que reproducía el modelo de los foros imperiales, se construyeron los edificios monumentales con un lujo extraordinario: el templo de Júpiter con el Capitolio construido sobre un podio de casi cuatro metros de altura y la basílica de Apuleyo, convertida más tarde en Iglesia cristiana. Frente a ésta se alza el templo de Antonino y el de Dionisio (*Liber Pater*). Al norte del foro está la Curia con su pórtico rectangular adornado con columnas de mármol cipolino y granito gris. Sin duda alguna, el edificio más espectacular es el

La ciudad de Ghadamés



teatro, construido a finales del siglo II y comienzos del III. Es uno de los teatros más seductores del mundo romano. Se ha conservado una gran parte de la escena; delante de ella se encuentra el púlpito con una sucesión de hornacinas decoradas con relieves de mármol que representan escenas alegóricas. A partir del siglo IV d. C. se abandonó y se convirtió en una cantera inagotable de materiales. Una visita al impresionante Museo de la ciudad permite apreciar los mosaicos, estatuas y elementos arquitectónicos romanos que ha proporcionado *Sabratha*.

Leptis Magna es una de las ciudades romanas mejor conservadas de la Antigüedad. Está situada cerca del estuario del río Lebda que formaba un puerto natural en la costa mediterránea. De origen fenicio, su influencia aumentó en época imperial, pues Roma se abastecía de trigo y aceite de su región. En la costa se construyeron espléndidas villas y factorías en las que se producía aceite. Al final de los Severos, la ciudad inició una lenta decadencia provocada por las continuas insurrecciones de las tribus beréberes del interior. Las arenas de una tierra desértica la fueron cubriendo tras su destrucción y abandono a causa de varios terremotos en el siglo IV, cuando apenas contaba cien años su grandeza y esplendor.

Resulta casi imposible describir su riqueza urbanística y arquitectónica realizada con materiales procedentes de las montañas de Argelia o del Pentélico, de Asuán o de los Urales: foro antiguo y nuevo, arcos de Tiberio, Trajano y Septimio Severo, basílica, mercado, curia, anfiteatro, teatro, palestra, termas, puerto, templos, etc. Los edificios más antiguos se remontan a época julio-claudia: el mercado, el foro viejo y el teatro. El mercado está constituido por una plaza cuadrada rodeada de porches; detrás de él se edificó el teatro; cinco arcos permiten la entrada a los graderíos de la *cavea*; detrás de la escena había un área porticada con columnas corintias de granito gris y cerca de ella se levantó un templo a los divinos Augustos. Nuevos templos flanquean la plaza del antiguo foro: el de *Liber Pater*, el de Roma y Augusto y el de Hércules. Frente a ellos se encuentra la Basílica, rodeada por un pórtico y reconstruida en época de Constantino. Cerca estaba la Curia, elevada sobre un podio, con un *pronaos*, que constituía la entrada a una gran sala con asientos para los senadores.

A partir del siglo II, todos los edificios se reconstruyeron con mármol. Con Septimio Severo nacido, precisamente, en *Leptis Magna*, la ciudad fue remodelada y alcanzó su máximo esplendor. Durante su gobierno se unió la zona vieja a la nueva mediante una amplia vía con más de 250 columnas (*vía columnata*). El foro nuevo severiano se construyó demoliendo parte de los edificios situados detrás del antiguo foro. La gran plaza cuadrangular estaba delimitada por un pórtico con arcos de columnas de mármol de seis metros de altura; entre los arcos había medallones con cabezas de gorgonas y nereidas. Destaca el espléndido arco cuadrifonte en honor de Septimio Severo; cerca de él había unas termas decoradas con mármoles y mosaicos, de época de Adriano. Al sur de la zona monumental se encuentran los edificios destinados a espectáculos públicos: el anfiteatro, de época de Nerón; y, comunicado con él, el circo, uno de los más grandes del mundo romano (450 x 100 metros). Quien visite esta ciudad podrá comprender la grandeza de la civilización romana.

Cirene es la otra gran ciudad greco-romana de Libia. Está situada en la parte oriental de la costa de Libia, cerca de Benghazi y fue fundada en el siglo VI a.C. por los colonos de la isla de Tera (actual Santorini), en un territorio verde y pleno de vegetación. Su poder político y social fue aumentando desde la época de la colonización griega hasta la época de los Ptolomeos y los romanos.

A comienzos del siglo XX se iniciaron las excavaciones que permitieron sacar a la luz su prestigioso pasado. Poco a poco fueron aflorando las líneas del tejido urbano: espacios públicos y viviendas privadas fueron adornados de nuevo con estatuas y bajorrelieves. El edificio más es-



Arco de Septimio Severo en Leptis Magna

pectacular es el santuario de Zeus, erigido entre los años 500 y 480 a.C y restaurado en época de Augusto y de Tiberio. Está rodeado con 46 columnas dóricas (ocho en la fachada principal). Sus dimensiones son superiores a las del Partenón de Atenas y del templo de Zeus en Olimpia. Destacan también el santuario de Apolo, restaurado en época de Augusto, en cuyo interior había varios templos dedicados a otras divinidades (Artemisa, Isis, Hecate) y varios edificios termales, de época de Trajano y Adriano; y el santuario de Deméter extramuros que adquirió un aspecto monumental a partir del siglo II d.C. Otros edificios públicos, como el ágora, lugar de reunión y mercado de los habitantes de Cirene, el teatro, anfiteatro y odeón, destinados a los deportes y espectáculos, constituyen la impresionante monumentalidad de una ciudad de la antigua Libia, como fue Cirene y que, sin ninguna duda, mereció la pena que la visitáramos.

Voy a terminar estas reflexiones sobre nuestro viaje refiriéndome, de manera sucinta, a la situación socio-económica de las mujeres en Libia, uno de los objetivos principales de nuestras expediciones africanas. Aunque nuestras informaciones son escasas, de los datos aportados por diferentes fuentes oficiales y extraoficiales se desprende una posición relativamente mejor que la de otros países musulmanes. La proclamación constitucional de 1969 garantiza la total igualdad de hombres y mujeres, y desde entonces se han llevado a cabo políticas progresistas respecto de la posición de las mujeres en la sociedad. El *Libro Verde* de Al-Gadafi abogaba por la erradicación de todas las relaciones desiguales e injustas de la sociedad, una de cuyas medidas fue la incorporación plena de las mujeres al ejército a finales de la década de los 70 – incluidos los ejércitos del aire y la marina–, cuando Gadafi afirmó que su participación “no estaba en contra de la religión, ni del matrimonio, ni de la ética”. Esta política encontró cierta resistencia por parte de los sectores más conservadores.

Las mutilaciones genitales femeninas están prohibidas, aunque todavía se practican en áreas remotas de algunas tribus nómadas en número muy reducido.

En 2003, Al-Gadafi hizo nuevas declaraciones sobre la necesidad de conseguir la completa igualdad entre hombres y mujeres, dedicando el aniversario de la Revolución a honrar la memoria de las mujeres, según él “en un tiempo en que los hombres fueron complacientes, fueron las mujeres quienes se situaron en la vanguardia”. Libia ha suscrito todos los tratados internacionales sobre derechos de las mujeres y ha establecido una Comisión Nacional para poner en marcha las medidas que fueron adoptadas en la Conferencia de Beijing, en 1995. El documento



Teatro romano de Sabratha

adoptado por el Congreso Popular General sobre Derechos y Obligaciones de las Mujeres en la Sociedad Jamahiriya declara que las mujeres pueden ejercer autoridad a través del Congreso Popular General y sus diferentes comités, que deben defender su país, que tienen el derecho a la custodia de sus hijos y nietos, que poseen un estatuto financiero independiente y que pueden ser beneficiarias de todas las ayudas derivadas de la edad, incapacidad, o de accidentes laborales.

En 1992 se creó la Secretaría para Asuntos de las Mujeres, dependiente del Congreso Popular General, cuya posición se equipara a la de la Oficina del Portavoz del Parlamento. Desde los años 80 diversas mujeres han ocupado cargos públicos de importancia (Ministerio de Educación, de la Juventud y el Deporte, del de Información y Cultura, o de Turismo, o la Secretaría general del Congreso), aunque no Ministerios de mayor influencia política (Asuntos Exteriores, Economía y Hacienda, Interior).

Hoy día, en la Libia actual, la mujer está presente en todos los campos de la sociedad. La mujer es profesora, doctora, arquitecto, piloto de avión, incluso militar-soldado; está presente, en todos los campos de la vida. Y así la hemos visto durante nuestro viaje participando activamente en todas las actividades profesionales, comerciales y laborales de la vida cotidiana. Hecho que nos corroboró también Naima Alsugair, Presidenta de la Comisión para la Infancia y antigua responsable de la “Liga de Mujeres” a la que entrevistamos durante nuestra estancia en Libia en febrero de 2006. ■

Templo de Zeus de Cirene





Luis Cernuda, pintor

Bien sé que el título de este artículo se presta a interpretaciones del tipo “La plasticidad de la escritura de Luis Cernuda”, “La mirada cernudiana” o parecidas, como si su autor se hubiera concedido una licencia, destinada a llamar la atención del lector. En realidad, la cosa es mucho más simple. Luis Cernuda, además de un altísimo poeta, fue un amante de la pintura, que apreció y degustó allá donde pudo; un amante, además, activo, que llegó a pintar él mismo en su juventud (no mucho, y de escaso valor, pero lo hizo). Sobre esta faceta poco o nada conocida de nuestro poeta tratan las siguientes páginas.

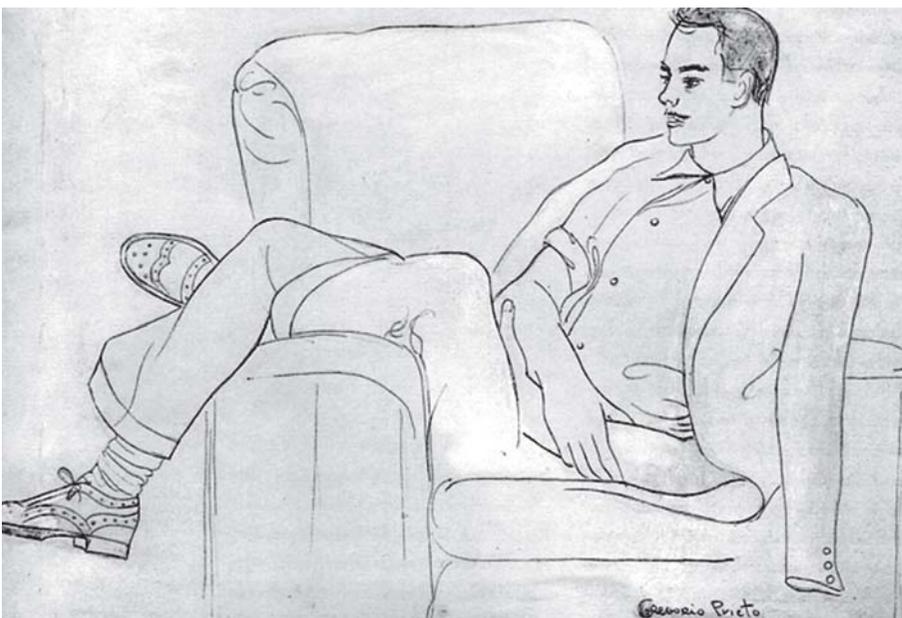
Que Cernuda siempre estuvo interesado por la pintura lo demuestran sus visitas al Museo del Prado desde su primer paso por Madrid en enero de 1926 (ante el que se retrata con Vicente Aleixandre hacia 1930), donde admiró la obra de Poussin (un cuadro de este pintor, “Et in Arcadia ego”, expuesto en el Louvre, aparecerá como lema en “Luna llena en Semana Santa” de *Desolación de la Quimera*); también hizo una visita en 1926 a una exposición de jóvenes pintores catalanes como Dalí y Sunyer, además de otras al Prado en 1928. Está igualmente la pasión con la que acudió a París a ver el Louvre durante las vacaciones de Pascua de 1930, cuando era lector de español en Toulouse. En “Historial de un libro” recordaría: “París, cómo no, me fascinó. Cuando el catedrático de Literatura española en Toulouse, antes de salir yo para París, me preguntó qué era lo que más deseaba ver, y le respondí que el Louvre, creo que quedó extrañado. Los museos, aunque aquellos años andaban en desgracia con algunos jóvenes iconoclastas, me atrajeron siempre”. Luego, en sus años de trashumanza con las Misiones Pedagógicas participó en las escalas que el Museo del Pueblo, con reproducciones de lienzos de El Prado realizadas por Ramón Gaya, Juan Bonafé y Eduardo Vicente, hizo en numerosos pueblos de España. En estas catorce copias se incluían “Los fusilamientos del Tres de Mayo” o “El pelele”, de Goya, “La infanta Margarita”, de Velázquez, “La visión de San Pedro Nolasco”, de Zurbarán, y obras de otros artistas como Ribera, El Greco o Murillo. Entre los retratos más hermosos del muy fotogénico Cernuda está, para el que esto escribe, precisamente el que se hizo en Cuéllar (Segovia) con un niño en brazos ante la reproducción que Gaya hizo de “El Buen Pastor” de Murillo, representación del Niño Jesús con un corderillo.

También, como ha señalado James Valender, se relacionó con pintores como Pedro Sánchez o Genaro Lahuerta, además de con Manuel Angeles Ortiz, a quien defendió ante el crítico Manuel Abril en una carta firmada también por Altolaguirre, Aleixandre y Lorca.

Y en su obra poética no faltan ejemplos del gusto por la pintura, especialmente en el más culturalista de sus libros, *Desolación de la Quimera*: ahí está “*Ninfa y pastor*, por Ticiano” (cuadro que contempló en una exposición en Nueva York), “*Clearwater*” (“Píntalo. Con un pincel delgado, / Con color bien ligero. Pinta / El reflejo del sol sobre las aguas”) o el homenaje “*Amigos: Enrique Asúnsolo*”, en donde dice del pintor mexicano: “Poesía y pintura (hizo de mí un retrato), / Aficiones en él gemelas, tácito fondo eran, / Dándole otro valor a la amistad que nos unía.” Igualmente hay que tener presente “*Retrato de poeta* (Fray H. F. Paravicino, por El Greco)”, de la anterior colección, *Con las horas contadas*, poema que halla su inspiración en una visita a un museo de Boston.

Pero hay más. Mucho más. La primera mención no ya al interés de Cernuda por la pintura, sino por la práctica de ésta, la debemos a quien fuera condiscípulo suyo en la Universidad de Sevilla: José de Montes González. Coincidieron en el Preparatorio de Derecho, en la Facultad de Filosofía y Letras, curso 1919-1920, y ese año ambos no tuvieron más relación que la de compañeros de clase. La amistad comenzó al curso siguiente, el primero en sí de la carrera. Cuenta Montes que nunca sospechó que su amigo, con quien continuó la amistad los años siguientes, fuera a escribir poesía. Sí, y eso es curioso, le mostraba dibujos y pequeñas acuarelas muy influidos por Zamora, un dibujante de la época. Pepito (José) Zamora (Madrid, 1898-Sitges 1971) fue efectivamente un popular colaborador gráfico de las páginas de *La Esfera*, además de figurinista e ilustrador para la editorial Calleja. Curiosamente, Zamora, amigo íntimo de Antonio de Hoyos y Vinent, fue también homosexual, como el autor de *La Realidad y el Deseo*. Lamentablemente, esas acuarelas

Luis Cernuda visto por Gregorio Prieto



y dibujos se han perdido. Como dijo Montes: “Durante mucho tiempo he conservado esas láminas sin valor alguno, y que el curso del tiempo se encargó de destruir”.

Este aspecto de la creatividad de Cernuda ha sido prácticamente desconocido si no es por esta mención de José de Montes, recuperada por Julio Manuel de la Rosa en su libro *Luis Cernuda: inéditos*. Sobre la desconocida faceta del Cernuda pintor, valga también el siguiente comentario de Ramón Gaya, que lo trató en los años previos a la Guerra Civil, cuando ambos colaboraban con las Misiones Pedagógicas: “El mismo Cernuda decía que de jovencito había dibujado, pero no sé, no le vi nunca hacer una línea”.¹ Salvo otra posible mención en una carta a Fernández-Canivell, de 20 de junio de 1935, en que se referirá a una acuarela que piensa enviarle (quizá, sugiero, pintada por él; aunque sé que James Valender no comparte mi opinión), apenas sabemos nada más de esto. Recordemos sin embargo que su amigo íntimo Higinio Capote sí fue pintor desde su infancia y adolescencia en Arcos, antes aun de escribir su primer verso (en la primera carta conservada que le dirige, fechada el 26 de diciembre de 1924, Cernuda le comenta “Dices que pintas y yo lo creo”, a la par que menciona una inspiración poética que su correspondiente le ha anunciado anteriormente).² Y, así, en el libro que su familiar Higinio González-Benot Capote le ha dedicado aparece una generosa muestra de la nada desdeñable obra pictórica del amigo de Cernuda. Señalemos a renglón seguido que esto no era en ningún caso una excepción: ahí están, alrededor de Cernuda, en su entorno, poetas pintores como Juan Ramón Jiménez, Ramón Gaya, Rafael Alberti, Federico García Lorca, José Moreno Villa o Adriano del Valle para probarlo. Y es, además, entre los pintores donde hay que buscar siempre a muchos de sus mejores amigos: Gaya, Víctor Cortezo, Gregorio Prieto... Con este último llegó a convivir bastante tiempo en Inglaterra, y llegó a escribir para él un texto en 1942 con motivo de una exposición suya en Londres, donde también habla con propiedad y conocimiento de Velázquez, Zurbarán y El Greco. Precisamente en una exposición de dibujos de Gregorio Prieto (ésta en 1947) habló con él a solas Felicidad Blanc, la mujer de Leopoldo Panero. No faltan en su correspondencia menciones a cuadros o catálogos de pintura.

Tal vez la única obra plástica de Cernuda que nos haya llegado, aparte de, quizás, el citado cuadro enviado a Fernández-Canivell (cuyo paradero desconozco y que según algún testimonio podría tratarse en realidad de una obra de Gaya) sea el grupo de acuarelas sin firmar que iban a ilustrar su “Égloga” en una edición de lujo que no llegó a publicarse, las cuales conserva Ángel Yanguas Cernuda en el archivo de su tío. Son esas acuarelas sin gran valor lo único que Cernuda llegaría a pintar para el citado proyecto, del que luego desistió y sobre el que en frase expurgada de “Historial de un libro” dice: “Sólo los tres poemas, «Égloga, Elegía, Oda» parecía posible editarlos; pero aparte de que yo no sentía interés por ellos, el editor ponía como condición para publicarlos, el que hiciera yo algunos dibujos para ilustrarlos, condición necia y absurda que no podía satisfacer”.³ ¿Por qué no, si sabemos por Montes que pintaba? Parece obvio que el editor había de saber que el poeta pintaba, porque de otra manera no se entiende la condición, un tanto peregrina así, descontextualizada. Probablemente esas acuarelas, reproducidas en el catálogo que la Residencia de Estudiantes publicó con motivo del centenario del poeta, sean un intento de Cernuda de cumplir con el requisito que le planteaba el editor. Otras ilustraciones bien diferentes de la “Égloga”, éstas sí publicadas, son las que Gregorio Prieto dio a la estampa en 1970 en Ediciones de Arte y Bibliofilia, de Madrid, “con una colección de doce litografías en colores, estampadas a mano, directamente realizadas sobre la piedra”.

Quizá sea el dibujo de un muchacho desnudo que acompaña al poema “Deseo” (inédito en vida del autor) el único otro resto de obra gráfica de Cernuda que nos haya llegado. Harris y Maristany anotaron que “al dorso de la hoja con el poema hay una breve nota de Serafín –sin duda el destinatario del poema– y junto a ella, en el interior del mismo sobre, figura el dibujo de un muchacho dormido, con firma ilegible y la fecha «Madrid 32».”

Sabido es (entre otras cosas lo confesó él mismo) que después de la literatura el arte más cercano a Luis Cernuda fue la música. Pero que la pintura también ocupó un puesto importante en sus predilecciones es evidente. Su obra pictórica la intuimos mediocre, breve, primeriza. Quizá, gracias a ello, el sevillano volcará su sensibilidad en el arte en el que, en éste sí, es irremplazable: la poesía. ■



Luis Cernuda, por Gregorio Prieto

Notas

- 1 Entrevista con Elena Aub, recogida en *Ramón Gaya de viva voz: Entrevistas (1977-1998)*. Selección y presentación de Nigel Dennis, Valencia, Pre-Textos, 2007, pág. 111.
- 2 Para conocer la obra pictórica y literaria de este amigo de Cernuda se hace imprescindible el libro *Higinio Capote (1904-1954)*, Ayuntamiento de Arcos y Fundación Iberdrola, Sevilla, 2005.
- 3 *Prosa I*, pág. 857.



Wenceslao Carlos Lozano

Antropología y humanismo

Los hoy tan complejos como diversificados estudios antropológicos impregnan por entero el ámbito de las humanidades, entre otros motivos por su capacidad —y razón de ser— de ahondar en el entendimiento de la alteridad. Trátese de política o economía, de cultura o arte, de etnología o sociología, de historia o literatura, de filosofía o psicología, nada humano es ajeno a esta disciplina que indaga sin desmayo en la unicidad del espíritu desde su propia diversidad.

Esto queda sobradamente evidenciado en un recién publicado libro de José Antonio González Alcantud: *Las palabras y las culturas. Catorce diálogos humanísticos en clave antropológica* (Ed. Universidad de Granada, 2007) en el que el antropólogo y profesor granadino ha reunido entrevistas realizadas entre 1992 y 2006 a catorce personalidades de las ciencias humanas y asociadas más o menos directamente a la antropología; esto es, en todos los casos, «intelectuales que han escapado tiempo ha a los límites restrictivos de sus disciplinas, incluida la propia antropología» (pág. 8). Alcantud los agrupa bajo distintos rótulos: *De la antropología y la historia* (John V. Murra; Jean Cuisenier y Carmelo Lisón Tolosana); *De la historia y la antropología* (Antonio Domínguez Ortiz y Bernard Vincent); *Del mundo islámico bajo el prisma antropológico* (David M. Hart y Abdellah Hammoudi); *Del estructuralismo antropológico* (Julián Pitt-Rivers y Luc de Heusch); *Del cine etnológico* (Timothy Asch y Jean Rouch); y, por último, *De la antropología literaria* (Francisco Márquez Villanueva, María Soledad Carrasco Urgoiti y Juan Goytisolo).

La antropología y sus combates políticos (1998) es el título de una conversación con John V. Murra —ex presidente de la Sociedad de Historia y Antropología— en su casa de Ithaca (Nueva York), no lejos de donde «Lewis H. Morgan realizó trabajos de campo entre los iroqueses, trabajos que luego darían lugar a *Ancien Society*, la obra pionera del evolucionismo social» (pág. 11). Apenas llegado a los Estados Unidos desde su Rumanía natal, interrumpió sus estudios con veinte años para alistarse «como lo más natural del mundo» en las Brigadas Internacionales; dos años españoles en los que maduró aceleradamente, pues en la guerra todo tiene carácter de urgencia y hay que aplicar sobre la marcha lo que se está aprendiendo: «Chicago me otorgó el diploma, pero la verdadera experiencia de adulto la adquirí en la guerra civil» (pág. 16). Fue herido y repatriado, lo cual le impidió participar en la guerra mundial y en cambio le permitió recuperar el tiempo académico perdido, aunque su ex filia-

JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD

John V. Murra, Jean Cuisenier, Carmelo Lisón Tolosana, David M. Hart, Antonio Domínguez Ortiz, Bernard Vincent, Abdellah Hammoudi, Julián Pitt-Rivers, Luc de Heusch, Jean Rouch, Timothy Asch, Francisco Márquez Villanueva, María Soledad Carrasco Urgoiti y Juan Goytisolo

Las PALABRAS y las culturas

Catorce diálogos humanísticos en clave antropológica

UNIVERSIDAD de GRANADA
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

ción política le reportó no pocos problemas con el maccarthismo, por lo que estuvo durante años privado de la nacionalidad norteamericana y más tiempo aún sin pasaporte, pero con todo consiguió llevar a cabo una obra trascendental en la antropología de los Andes y la cultura inca, de la que cabe destacar su cercanía a la historia y el rigor empírico y teórico, y cuya mayor contribución está en el aspecto comparatista (Perú y África) que utiliza en sus estudios, así como su experiencia práctica más que de archivo. Este etnohistoriador mantuvo una larga amistad y correspondencia con el talentoso y singular escritor indigenista y antropólogo peruano José María Arguedas.

En *La etnología en estado puro* (2002), el ya jubilado director del Museo Nacional de las Artes y Tradiciones Populares (MATP, París) Jean Cuisenier sintetiza los grandes temas en que ha trabajado a lo largo de su vida —la

relación entre economía y parentesco en el ámbito turco y magrebí, el ritual en el mundo balcánico, la arquitectura popular francesa—, siendo así uno de los escasos antropólogos franceses en haber profundizado a la vez en lo local y en lo exótico, aprovechando su condición de profesor en la universidad de Túnez en los años cincuenta para llevar a cabo un trabajo de campo sobre los sistemas de parentesco en las relaciones sociales de Túnez, cuyas conclusiones se pueden extender a todas las sociedades magrebíes, que para el antropólogo tienen «una herencia que es del mismo orden de riquezas y de nivel de sofisticación, de refinamiento, que nuestra propia herencia cultural» (pág. 32). Cuisenier amplió posteriormente su conocimiento del mundo mediterráneo a los Balcanes, una región muy compleja antropológicamente en la que nos encontramos ante «verdaderas organizaciones tribales [...], poblaciones que están en relación las unas con las otras, que construyen su identidad en la reciprocidad con estas relaciones, con los sistemas de pertenencia y de referencia que variaron durante milenios y siglos, y que a su vez están profundamente marcados por el hecho político». Para Cuisenier «el método fundamental de la Antropología, como en muchas ciencias del Hombre, es el que consiste en articular hipótesis de interpretación y en buscar validarlas [...] con todo el rigor del método de validación, como se practica en la lingüística o en arqueología, por ejemplo» (pág. 53).

En la tercera e inédita entrevista de este primer grupo, *Hermenéutica antropológica sin concesiones: Carmelo Lisón Tolosana* (2006), el antropólogo español, trabajador de campo pero también hermenauta de su especialidad —y muy atento a la Historia y a la crítica literaria, con

estudios sobre Galicia, la brujería, Belmonte, la Santa Compañía, los jesuitas en el Japón de los samuráis, el ritual en la monarquía de los Austrias—, rentabiliza debidamente el pausado ritmo de la entrevista por Internet contestando con precisión a peliagudas preguntas sobre el concepto de realidad para un antropólogo habituado a tratar de lo irracional, sobre el fenómeno de la brujería hoy, la perennidad del mal en la naturaleza humana, la intransferible experiencia de lo real en el trabajo de campo, la situación de esta disciplina en España e Hispanoamérica, o sobre el interés de conservar la transmisión de los saberes materiales, quizá algo desdeñada hoy frente al estudio del mundo de lo simbólico. Lisón nos ofrece en esta reveladora entrevista unas respuestas, a su vez cargadas de interrogantes, que evidencian la brillantez y complejidad de su labor interpretativa de la realidad, y su peculiar manera de entender conceptos como objetividad, certeza y verdad: «no en su radicalidad científica o matemática, que pertenecen a otro régimen lógico, sino en su aportación de verosimilitud, consistencia y razonabilidad. Todos vivimos más por creencia y deseo que por razón científica y no olvidemos que la emoción y la pasión, la creencia y la narración incluyen un verdadero conocimiento práctico, un cierto necesario grado de realismo» (pág. 57).

En *Memoria del investigador* (1997), el historiador Antonio Domínguez Ortiz, monumento de sabiduría y humanidad tan vinculado a Granada y especializado en los siglos XVI a XVIII españoles —que sometió a extensa e intensa revisión basándose en fuentes primarias—, relata al entrevistador los motivos que lo llevaron a su especialidad, aclara algunas concomitancias y divergencias en cuestiones de poder entre Austrias y Borbones y sus incidencias en la España de entonces, así como observaciones en torno a las relaciones de España con el norte de África, al casticismo, a aspectos históricos de territorialidad, o a la superioridad en historiografía del documento —por falso que pueda ser— frente a la letra impresa.

Así mismo inédita hasta la fecha esta refrescante conversación con Bernard Vincent —*Partisanos de la Historia* (2003)—, que precisamente colaboró con Domínguez Ortiz en la *Historia de los moriscos. Vida y tragedia de una minoría* (Madrid, 1979), y que debe igualmente su recurrente y fundamental dedicación al Reino de Granada —el parentesco, el criptoislamismo, las supervivencias moriscas— a azares con nombre y apellido: Pierre Vilar y Ramón Carande, siendo su inicial propósito el estudio del anarquismo en España, aunque sus inicios en la profesión y su vocación como tal están también asociados con sus opciones ideológicas como hijo de la generación de la Guerra de Independencia argelina, de ahí su identificación con el mundo magrebí y la suerte de los moriscos.

Con *Saber antropológico y resistencias culturales* (1994) permanecemos en el mismo ámbito cultural y geográfico, junto al ya fallecido etnógrafo y especialista en el Rif, David Montgomery Hart, quien nos ofrece unos interesantes comentarios sobre las genealogías tribales y las complejas relaciones entre las mismas —también entre nomadismo y sedentarismo—, sobre las leyes consuetudinarias, los distintos enfoques interpretativos de las estructuras sociales —segmentariedad y clientelismo, estructuralismo y funcionalismo—, y el peso que el antropólogo

puede conceder en su quehacer a la Historia. Por lo demás, un investigador de campo que ha estudiado y comparado las sociedades beréberes y las pujtunes de Pakistán, comprobando así que el trabajo realizado en los años 50 por los colonizadores franceses y españoles, especialmente sobre el derecho consuetudinario, pueden servir hoy para comprender la compleja confrontación entre las sociedades musulmanas tribales de Afganistán, Irán y otros países de aquel entorno.

Abdellah Hammoudi —*Incredulidad antropológica e Islam* (2004)— es profesor de la universidad de Princeton y un antropólogo marroquí que ha dejado sentado en su estudio sobre el sacrificio y la mascarada en el Magreb —*The Victim and Its Masks* (1993)— que el Islam está hecho de piezas y trozos y que no todos los marroquíes viven su religión de la misma manera, tal es el caso de los beréberes, que pueden hacer la oración cinco veces por día sin dejar de hacer sacrificios en las tumbas de los morabitos. Han sido por igual objeto de su atención los fundamentos culturales del concepto de autoridad en Marruecos (*Master and Disciple*, 1997) en su relación con las *zawiya*s sufíes, la función totalizadora de la monarquía de su país y la impotencia por parte de las elites para construir otra concepción del mundo fuera de ese teatro-Estado; una concepción que, en su opinión, se irá modificando más por efecto de la globalización que por una evolución voluntarista de las mentalidades.

En *La Historia soplada* (1992), Julián Pitt-Rivers, un antropólogo que entendió pronto que «en la realidad de las culturas hay una diferencia entre las bases del pensamiento colonialista que dice que hay que civilizarlos o el derecho de ser como son» (pág. 128), revisa críticamente, a instancias del entrevistador, el concepto de estructuralismo, semánticamente tan ambiguo como deleznable, en relación con las distintas personalidades —Malinowski, Frazer, Lévi-Strauss, Raclidfe-Brown, Evans-Pritchard, Leach, entre otros— cuyos enfoques se han ido polémicamente desplazando o fijando a lo largo del pasado siglo entre estructuralismo y funcionalismo. El autor de estudios tan relevantes como *Grazalema: un pueblo de la sierra* y *Antropología del honor*, aboga por un antropologismo social que, a diferencia del cultural, defiende que no se puede explicar el comportamiento sólo por las ideas. Si para Lévi-Strauss el origen de la antropología está en Rousseau y su revolucionaria visión de la cultura, para él está en Montesquieu, en cuyas *Cartas persas* están presentes los problemas sociales.

El belga Luc de Heusch, profesor de la Universidad de Bruselas, antropólogo africanista de adscripción estructuralista, miembro fundador del movimiento pictórico-literario vanguardista *Cobra* —muy afecto al concepto de pensamiento «en estado salvaje» desarrollado por Lévi-Strauss— dialoga con nuestro autor en *El antropólogo y su vanguardia* (1992) sobre estructuras «frías» y «calientes», analítica y creación, vanguardia y estructuralismo, modernismo y postmodernismo, igualmente sobre algunos de los elementos que dificultan la objetividad en el ámbito teórico de la antropología. Una apretada conversación con este poco convencional antropólogo y cineasta de vanguardia con títulos como *El rey ebrio o el origen del Estado*; *Reyes nacidos de un corazón de vaca*; *Esto no es Bélgica* para sus libros; y *Los amigos*



De izda. a dcha.:

John V. Murra
Jean Cuisenier
Carmelo Lisón Tolosana
Antonio Domínguez Ortiz
Bernard Vincent
David M. Hart
Abdellah Hammoudi



del placer, *Tras las huellas del zorro pálido* o *Estoy loco, soy tonto, soy malvado* para sus películas.

Timothy Asch, autor de estudios etnográficos llevados a cabo en Uganda y en Bali —filmación *Sesión de trance en Bali*—, y especialista en los Yanomamo de la Amazonia —filmación *Peleas de hachas*— explica en *Saltando tapias en el Amazonas* (1992) la grave situación que atraviesa esa etnia indígena asentada en territorios de Venezuela y Brasil, algunas de sus características culturales, la reputación de violentos que les ha atribuido un uso comercial irresponsable de su imagen, así como la eventualidad de delegar en ellos la filmación de sus costumbres y ritos y de dejarlos hablar de sí mismos por sí mismos. El etnocineasta, profesor del Centro de Antropología Visual de la USC, se explaya aquí en observaciones sobre distintos aspectos del cine antropológico norteamericano y europeo, y aboga por un cine narrativo que no sea aburrido, en el que se imponga una ética con respecto al pueblo estudiado, y en que el público sea consciente de quién y cómo se hizo el film, así como de los prejuicios inherentes al objeto estudiado, como parte importante del proceso de hacer cine.

En otra larga conversación junto con M^a Dolores Fernández-Figares y Philippe Lourdou —*Debajo de los adoquines está África* (2001)—, el hoy fallecido Jean Rouch, referente del cine documental, adscrito al surrealismo etnográfico y especialista en rituales de África negra (*Los Maestros locos*; *Yo, un negro*), frustrado defensor del mantenimiento del Museo del Hombre parisino y opuesto al actual museo *des Arts premiers* (inaugurado en 2006) relata episodios que marcaron su juventud; así su participación en la Guerra Mundial como ingeniero de caminos cuyo cometido era destruir puentes, algunos de enorme valor histórico y artístico; sus primeros pasos en el ámbito del cine, el influjo que tuvieron en él la tan singular y mitificada misión etnográfica Dakar-Yibuti (1931-1933) y su amistad con algunos de sus participantes, como Marcel Griaule y Michel Leiris; su experiencia sesentayochista y, desde luego, un surrealismo básicamente poético y experimentalista que aplicó en su cine etnográfico, que para él debía ser la entrada en el mundo imaginario ajeno de un modo más eficaz que el relato.

Entre líneas y entre fronteras: Francisco Márquez Villanueva (2005) nos lleva al despacho —en la Widener Library de la universidad de Harvard— de este jubilado profesor e historiador de la literatura y la vida social española desde la Edad Media hasta nuestros días, desde donde nos relata los avatares que lo llevaron a dejar su Sevilla natal —según él ciudad descabezada y yermo intelectual— para proseguir su labor fuera de su país, subraya algunas peculiaridades idiosincrásicas nacionales de difícil detección para algunos hispanistas extranjeros, así como ciertas características de lo mudéjar, un concepto cultural nuclear en sus investigaciones. El veterano historiador señala su eterno empeño en «remover las aguas» de la historia y su convicción de que la única actitud positiva en la investigación es la curiosidad y la sinceridad en la identificación de los problemas. Reconoce por ello su connivencia intelectual con Juan Goytisolo —un autor que «sabe localizar los problemas, y además tiene una gran sinceridad»— y con otros autores españoles como Galdós,

cuyos *Episodios nacionales* son «la visión más extensa y más profunda que se ha hecho del siglo XIX en España», y Gabriel Miró, «el mejor prosista del siglo XIX»; a la vez que repasa la obra de otros maestros (Menéndez Pelayo, Américo Castro, Julio Caro Baroja, etc.) e insiste en que nos encontramos «a la cabeza en el terreno de la utilización de la literatura como género histórico», de ahí la permanente modernidad de nuestros clásicos del Siglo de Oro.

Precediendo la entrevista propiamente dicha, *En el papel de la cautiva: María Soledad Carrasco Urgoiti* (1998) recoge el discurso del director del CIE Ángel Ganivet para la entrega de su medalla (2002) a esta, muy recientemente fallecida, especialista en el ámbito morisco, que ha sabido revelar en su amplia obra la duplicidad de la cultura española en temas como «el exilio, la discordia como razón de la caída del reino nazarí, o la cultura material avanzadísima cultivada sobre todo por mudéjares o moriscos». Residente a partes iguales en Madrid y Nueva York, la autora rememora algunos episodios de su trayectoria intelectual y nos aporta unos enjundiosos comentarios sobre el mundo cultural morisco y sobre sus estudios de las comedias y fiestas de moros y cristianos: «la alteridad es un mecanismo también de travestimiento, de ponerse en la piel del otro».

La última entrevista, *En el papel del otro: sobre la vida y hechos de Juan Goytisolo* (2000), realizada al alimón con Mustafá Akalay, da pie al veterano heterodoxo para rememorar obras suyas de referencia, como esa embestida contra la cultura nacionalcatólica que fue *Reivindicación del Conde Don Julián* (1970); *Makebara*, tan vinculada al *Libro de buen amor*; el misticismo de *Las virtudes del pájaro solitario*; la cervantina *Las semanas del jardín*. Siempre a instancias de sus entrevistadores, se pronuncia una vez más sobre autores como Blanco White o Jean Genet, sobre el casticismo y esencialismo nacionalista de la generación del 98, y naturalmente sobre ese —para él tan familiar— tema morisco que recorre cual Guadiana esta compilación de entrevistas cuya disparidad cronológica en nada altera su actualidad. Otro elemento integrador de las mismas es la intencionalidad de un entrevistador que sabe llevar al entrevistado a su terreno, reconducir su discurso y formularle preguntas a veces harto complejas o muy laterales para obtener la respuesta esperada —o lo más parecido a ella— en unos textos densos y extensos que conforman, a la par que distendidas charlas, burbujeantes condensaciones de saber enciclopédico.

Por supuesto, todos ellos participan de la complicidad de la antropología, una disciplina que Alcántud entiende como «saber o ciencia que, surgido en la Ilustración, pretende la interpretación cultural de las relaciones sociales, singularizándose en ellas la alteridad». En este compendio de reflexión intelectual dura, el autor ha sabido mantener la centralidad del discurso antropológico, guiado, en propias palabras, por una modernidad crítica «que no ha puesto al sujeto en sí ni a las cosas en el centro reflexivo, sino a las culturas en diálogo». Huelga decir que un manejo responsable y efectivo de los temas aquí tratados requiere —por su número, diversidad y calado intelectual— una de esas culturas tan oceánicas como lo es ya la obra de investigación y de divulgación del antropólogo granadino. ■

De izda. a dcha.:

Julián Pitt-Rivers
Luc de Heusch
Timothy Asch
Jean Rouch
Francisco Márquez Villanueva
María Soledad Carrasco
Juan Goytisolo



Papeles peligrosos

J. A. Fortes

“Crujían los papeles prohibidos”
J. M. Caballero Bonald, “El registro”,
Pliegos de cordel, 1963

Desde varias instancias oficiales, a todo lujo editorial y a costa de los dineros públicos, acaban de publicarse unos supuestos «escritos inéditos» del poeta Jorge Guillén. Según indica el título del volumen¹, se trata del cuerpo de textos y documentos que genera su oposición a cátedra de universidad de Lengua y Literatura Españolas en 1925, y sobre todos ellos la «investigación original» o «estudio sobre Cienfuegos (con poesías y documentos inéditos)». A lo que se añade la parafernalia administrativa propia de las oposiciones, y por este cauce —que no llegan a saberse o ponerse por escrito en ningún lugar las razones por las que se trae a colación pública; vamos, las razones por las que tiene interés alguno— se acumulan informes administrativos, oficios, notas, expedientes, misivas y cartas que se cruzan Guillén y las autoridades universitarias de Sevilla y de la Comisión Depuradora (en la Universidad de Zaragoza y a instancias de Burgos, la capital política y administrativa del Nuevo Estado² que los dirigentes del fascismo organizan en la España «reconquistada» a «las hordas» o «barbarie roja» de la España republicana o frentepopulista), con base y razón en los acontecimientos del verano/otoño del 36 a la primavera/otoño del 39, esto es, el terrorismo de la contrarrevolución y la guerra; y no «guerra civil», sino guerra de clases o genocidio político social de 1936/39 que la victoria del fascismo prolonga con más de 50.000 crímenes de Estado al menos entre 1939/1948³.

Por supuesto, «son unas oposiciones de verdad». Pero ¿dónde, cuáles «son los inéditos de verdad»? Además de los papeles de 1925, ¿dónde los «otros inéditos»? ¿Se referirá el editor y antólogo a los compilados como «documentos de expedientes», apéndices 2 y 3? ¿Por qué nos interesan esos «oficios» y «cartas» de Guillén «al rector de la Universidad de Sevilla» del 36 al 39? ¿A qué vienen —quiero decir, como «inéditos» guillenianos— la serie de «informes» del «Expediente instruido por la Comisión Depuradora del Profesorado Universitario» y —ahora ya sí, guillenianas; pero ¿literarias? ¿poéticas?— las cartas y «oficios» y «Pliego de descargos de Jorge Guillén»?

¿Qué hace en medio del «legajo (5) 12. 55, 1968» y cómo ha llegado hasta ahí el «Discurso de Don Jorge Guillén [el 12 de Octubre de 1936, en el paraninfo de la Universidad de Sevilla]. / *F E [Falange Española]*, Sevilla, 13 de Octubre de 1936, pág. 5»? ¿Ni una sola nota al pie merece el asunto? ¿Cómo y por qué se considerará «inédito» un «discurso» dicho y hecho público en los periódicos ABC y *F E [Falange Española]*, y que ni ahora se reproduce en sus papeles de trabajo sino en su versión *íntegra* periodística?

¿A qué viene el cap. 7? donde no hay ni rastro de «inéditos», excepto (si se quiere) aquellos que tienen que ver con la colaboración —o no; he aquí la cuestión— de don Jorge con los fascistas, entre los otoños del 36 al 39, cuando ejercía de alto funcionario ideológico o catedrático de literatura española en la Universidad de Sevilla bajo el terror de Queipo de Llano.

He aquí la cuestión o el asunto, que se quiere camuflar a cuenta de editar una vieja memoria a cátedra (1925), con Cienfuegos como excusa. He aquí la evidencia, tal

como descubren el montaje al alimón, de un lado el familiar prologuista (e hijo del implicado; y por tanto, qué nos va a contar) y de otro el neófito estudioso de unos papeles peligrosos emitidos, escritos y aun algunos publicados ya en 1936.

Un asunto, que deviene en problema, en cuanto se les escapa de las manos a los publicistas del libro en cuestión⁴; en cuanto las contradicciones y deficiencias chirrían hasta conseguir el efecto contrario al que pretenden; esto es, que dejan aun más inerme y en evidencia el papel que asumió, la acción que personalizó, y la función que cumplió don

Jorge Guillén en aquella Sevilla fascista que reventaba de cadáveres, de crímenes de Estado y asesinatos de clase⁵.

En mi opinión, la precipitación y la torpeza se deben al conocimiento que las altas instancias del funcionariado universitario (Cátedras, Cursos de la Menéndez Pelayo, etc.) tienen de las investigaciones internas puestas en funcionamiento sobre «el atroz desmoché» o «depuración universitaria» que los dirigentes del fascismo político, universitario e intelectual ejecutaron. Porque, en efecto, ha llegado el turno de saber qué pasó, cómo se llevó a cabo la «depuración» fascista en la Universidad y cómo dio lugar al reparto de poderes y de cargos en la institución en la que hoy todavía trabajamos.

En este último sentido hay que destacar los resultados y conclusiones de una serie de tesis y trabajos de investigación, que ahora publican nuestros doctores y profesores universitarios⁶ y que el publicismo de clase no sabe cómo seguir ocultándolos o silenciarlos, esto es, seguir depurándolos⁷. Y que ya tienen un precedente riguroso y acertado en sus planteamientos, en los materiales que descubre y en las cuestiones que interroga, en las duras e inequívocas exigencias para el conocimiento de la política universitaria del fascismo, su reparto de prebendas, sus métodos y su violencia, sus crímenes contra la razón, la intelectualidad, la historia y la dignidad de las personas. Hablo del documento crítico escrito por Mercedes del Amo sobre los asesinatos de Salvador Vila⁸ y de la Universidad republicana de Granada.

Claro está, todas estas investigaciones últimas las ignoraba el editor y antólogo de los supuestos «inéditos». Pero su ignorancia no puede extenderse más allá; y sin embargo lo hace, se extiende hasta lugares imposibles e inadmisibles en cualquier investigador y máxime en éste, de tan probado conocimiento en el XVIII como desconocimiento ostenta en cuanto toca o se acerca a cuestiones peligrosas, esto es, a cuestiones de contrarrevolución y de guerra y al lugar que en ellas ocupan los intelectuales o escritores o poetas, dicho en términos colectivos o en términos concretos, en acciones o actuaciones personales o personalizadas. Y para mayor yerro, no le anda a la zaga el familiar prologuista.

Sin exhaustividad alguna: ¿qué razones sostienen que el lazo «en común» entre las oposiciones de 1925 y la colaboración o aportación de don Jorge Guillén al fascis-



Jorge Guillén

.../...



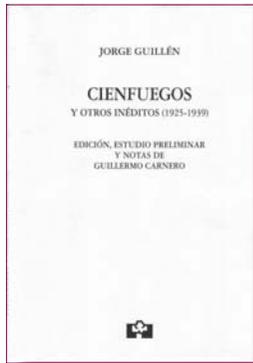
mo, está en don Pedro Sainz Rodríguez, que «era el secretario del tribunal» y «ministro de Franco» y cuya «intervención hizo posible que mi padre se escapara de la trampa»? ¿Dónde, en qué página el editor y antólogo habla de «la trampa sevillana», para referirse a la situación objetivamente colaboracionista de don Jorge Guillén, que incluso le impidió estar en Sevilla precisamente cuando allí fue en su busca Miguel Hernández (según parece, a fines de abril del 39) y «no pudo así ayudar[le]»?

El familiar prologuista no ha leído siquiera las páginas del libro; pero sí el artículo que el mismo editor y antólogo ha dado en otra publicación —financiada también con subvención pública— en donde ofrece un refrito del cap. 7 con sólo cambiarle el título⁹. Porque leídas las dos entregas, no se sabe dónde está publicada la original y dónde la refritada. Aunque de poco importa, ya que ninguna añade ni quita nada. Antes al contrario, se limitan a intercambiarse el orden de los textos, que se trasladan sin más de una a otra.

Con tal seriedad investigadora ¿qué se puede pedir? ¿Que sepa algo, lo más mínimo, sobre lo que históricamente ocurre en Sevilla y en la España bajo el control de los fascistas? ¿Sabrá en qué consistirá «prestar servicios como guardia cívico»? ¿Sabrá en qué consistirá obtener salvoconducto y pasaporte para moverse libremente por toda la zona fascista y de ahí hasta salir, hasta el punto de salir fuera de sus fronteras —y nada menos que a Francia!— cuando pluguiese al interesado excursionista, de veraneo y tantas veces cuantas quisiese? ¿Sabrá en qué consistirá estar «en la cárcel», en cualquier cárcel fascista? ¿Sabrá cómo y cuándo se sale de ahí? ¿Sabrá en qué consistirá «intentar salir legalmente de España», de la España fascista? ¿Sabrá cómo se las gastaban los «jefecillos falangistas», y más aun los que alcanzan el mérito de directores de periódicos? ¿Sabrá algo sobre Queipo de Llano y su *justicia*; sobre las autoridades a las que se rinde pleitesía el día 12 de Octubre o Día de la Raza; sobre el

Alcázar de Toledo y «la gesta» de «sus héroes»; sobre «la manera de sentir la Patria española» de los fascistas; sobre la «adhesión al Movimiento Nacional» que los fascistas imponían? ¿Sabrá algo sobre el funcionamiento de la Comisión Depuradora del Profesorado Universitario y su lógica totalitaria, que no para —¡no puede parar!— ni siquiera ante el mismísimo ministro Sainz Rodríguez, esto es, ni siquiera ante su más alto jefe en la jerarquía del funcionariado político universitario del fascismo? ¿Habrá consultado de hecho algún «expediente depurador», para comprobar la benevolencia con que tratan a don Jorge? ¿Pero, si fusilaban a cuantos profesores y poetas y jornaleros o ciudadanos de a pie el terrorismo fascista exigiese, sin opción siquiera a demostrar la *limpieza* —he aquí un término fascista donde los haya— y «adhesión» que «el Movimiento Nacional» exigía «a los españoles» frente a la «anti-España», «horda roja» a la que se extermina en Santa Cruzada de Salvación Nacional! ¿Y sabrá que esta Guerra Santa se hacía con *las armas y las letras*, esto es, también con el trabajo y la colaboración de los intelectuales «adheridos»?

¿Por qué no habrá investigado el editor y antólogo?¹⁰ pongo por caso hasta encontrar todos los papeles «inéditos» que a don Jorge le sirvieron de borrador a su traducción del poema de P. Claudel *A los mártires españoles*¹¹ o a su discurso de «adhesión» al fascismo, aquel 12 de octubre de 1936, Día o «Fiesta de la Raza» celebrada precisamente —¿por qué razones?— en los Paraninfos de las Universidades de Sevilla y Salamanca¹². O hasta encontrar los otros papeles —estos sí que «inéditos»— de las conferencias de don Jorge «sobre figuras religiosas», bien «Fray Luis de León y San Juan de la Cruz en un cursillo sobre 'Lírica española' dedicado a los Maestros Nacionales durante los meses de Febrero, Marzo y Abril del presente año»¹³ 1937, o bien en los locales de la Sección Femenina de la Falange —¿sevillana, sólo? ¿sólo en Sevilla?— «sobre la figura de Santa Teresa de Jesús», patrona de las fuerzas de choque femeninas del fascismo¹⁴. ■



Notas

- 1 Jorge Guillén, *Cienfuegos y otros inéditos (1925-1939)* (edición, estudio preliminar y notas de Guillermo Carnero; prólogo de Claudio Guillén), Valladolid: Fundación Jorge Guillén, 2005. Publicación subvencionada por las instituciones Fundación Jorge Guillén, Junta de Castilla y León, Ayuntamiento de Valladolid, Diputación de Valladolid, Universidad de Valladolid, Cátedra Jorge Guillén.
- 2 Cf. L. Castro, *Capital de la Cruzada. Burgos durante la Guerra Civil*, Barcelona: Crítica, 2006.
- 3 Cf. E. Malefakis, «Memoria histórica. Lo que falta para terminar la Guerra Civil», *El País Domingo* (31 diciembre 2006): 16-17. Cf. F. Espinosa, *La columna de la muerte*, Barcelona: Crítica, 2003; *La justicia de Queipo*, Barcelona: Crítica, 2005.
- 4 El publicismo de clase llega hasta sus últimas consecuencias en su socialización. Cf. M. García Posada, «La verdad restablecida», *ABC de las Artes y las Letras*, 728 (21 enero 2006): 24-25; J. Marco, «Cienfuegos y otros inéditos», *El Cultural El Mundo* (26 enero 2006): 20.
- 5 Cf. A. Bahamonde, *Un año con Queipo de Llano*, Sevilla: Espuela de Plata, 2005.
- 6 Cf. J. Claret, *El atroz desmoche*, Barcelona: Crítica, 2006; L. E. Otero Carvajal (dir.), *La destrucción de la ciencia en España*, Madrid: Complutense, 2006. Cf. F. Morente Valero, *La escuela y el Estado Nuevo. La depuración del magisterio nacional (1936-1943)*, Valladolid: Ámbito, 1997.
- 7 Cf. O. Ruiz Manjón, «El atroz desmoche», *El Cultural El Mundo* (28 septiembre 2006): 25; J. M. Sánchez Ron, «La depuración universitaria», *El País Babelia* (14 octubre 2006): 7; J. C. Mainer, «Depurados y delatores», *El País Babelia* (30 diciembre 2006): 5.
- 8 Cf. M. del Amo, *Salvador Vila, el rector fusilado en Vézcar*, Granada: Universidad, 2005. Cf. mi nota de lectura de H. Nicholson, *Muerte en la madrugada* (Granada: Atrio, 2007), «Nuestra memoria de la guerra», *El Fingidor*, 31-32 (enero-junio 2007): 70.
- 9 Cf. G. Carnero, «Jorge Guillén y la guerra civil: la trampa sevillana (con documentos inéditos)», *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, XVI, 35-36 (2005): 135-171. Que parafrasea a M. Cruz Giráldez, «Jorge Guillén y Sevilla (Nuevas notas)», *Archivo Hispalense*, 209 (septiembre-diciembre 1985): 83-113; y a M. Hernández,

«Cántico bajo la guerra civil», *Homenaje a Jorge Guillén*, París: Embajada de España, 1995 (163-205).

- 10 Investigar, esto es, ir más allá del comentario a la fácil y torpe coartada que se monta don Jorge pasado un año de los hechos en «carta de 7 de julio de 1937». Cf. J. Guillén & P. Salinas, *Correspondencia (1923-1951)* (A. Soria Olmedo, ed.), Barcelona: Tusquets, 1992.
- 11 Cf. P. Claudel, *A los mártires españoles* (Versión española de Jorge Guillén), Sevilla: Secretaría de Ediciones de la Falange, Imprenta Alemana, 29 Octubre 1937. Se trata de una operación política de Estado o alta estrategia del aparato de Prensa y Propaganda del Nuevo Estado fascista (cuya dirección se bifurcaba entre Burgos/Pamplona, Burgos/Sevilla, etc.), en donde el caso Claudel/Guillén no puede aislarse del bloque de legitimación católica al fascismo, con la Carta Pastoral a los Católicos del Mundo que el Episcopado español hizo pública el 1 de julio de 1937, la santificación del genocidio fascista en Cruzada de Salvación, etc. Un proceso que a este «poema [escrito por el gran poeta católico, Paul Claudel, como prefacio al libro *La persécution religieuse en Espagne* (Paris, Plon, 1937)]» en su íntegra «versión española de Jorge Guillén» lo lleva a funcionar como «libro de guerra», junto a «los versos que se han escrito en las mismas trincheras» y «versos» «de los Poetas del Imperio», en la *Antología poética del Alzamiento (1936-1939)* que preparó Jorge Villén, secretario de J. M^a. Pemán (en Cádiz, «en el año MCMXXXIX de Cristo y III del triunfo de España. *Laus Deo*). Cuando además puede constatar una amplia circulación de *La persecución religiosa en España / Con un Poema Prólogo de Paul Claudel / A los mártires españoles*; así, una 2^a edición, en Buenos Aires: Editorial Difusión, 1937; etc.
- 12 Cf. M. Unamuno, *El resentimiento trágico de la vida* (C. Feal, ed.), Madrid: Alianza, 1991; L. G. Egido, *Agonizar en Salamanca*, Barcelona: Tusquets, 2006.
- 13 Cf. J. Guillén, «Pliego de descargos remitido a la Comisión Depuradora del Profesorado Universitario», «Sevilla, 3 de agosto de 1937», en *Cienfuegos y otros inéditos* (ed. cit.): 53-55.
- 14 Cf. *ABC*, Sevilla (25 mayo 1938): 14. *El País Babelia* (30 diciembre 2006): 5.

Entre humanistas

Fray Hernando de Talavera y Francisco Márquez Villanueva

Manuel Barrios Aguilera

Fray Hernando de Talavera murió en Granada el 14 de mayo de 1507. Estamos, pues, en el año de su V centenario, y es justo hacer memoria, aunque breve, de un hombre nada común: importante en la historia de España en la encrucijada del paso a la Modernidad, y capital en el alumbramiento de la Granada cristiano-castellana y su reino, recién conquistados al Islam. Y la haremos de la mano del profesor Francisco Márquez Villanueva (Sevilla, 1931), referente necesario en la historiografía cultural de nuestro tiempo. En definitiva, cuestión de humanistas, pues si éste lo es técnicamente, en su ingente y prestigiosa obra histórico-crítico-literaria de casi cinco décadas, y en su ejemplar trayectoria vital de intelectual transterrado; aquél lo fue, incluso de forma sublimada, desafiando el vórtice del ejercicio del poder (en el que de una u otra forma siempre estuvo), hasta convertir su vida y su actuación en espejo de humanismo cristiano en la España de la época. F. Márquez, siguiendo la sugestión de Marcel Bataillon, se complace en situarlo en el “*erasmismo avant la lettre*” que se dio en Castilla a fines del siglo XV y principios del XVI; y en asociarlo ideológicamente a la corriente renovadora ya propiamente erasmista que se observa, por ejemplo, en los hermanos Valdés y en el arcediano del Alcor, traductor del roterodamo, y no por azar su biógrafo.

Cuando fray Hernando llegó a Granada, ya sexagenario, había ganado la consideración de “tipo ideal de obispo de la Iglesia española anterior a la Reforma luterana” (Tarsicio de Azcona), por su virtud personal, por su labor pastoral y reformadora y por su actividad de consejo y gobierno, emulando a preladados tan caracterizados en virtud y ciencia como su antecesor en la sede abulense Alonso de Madrigal o su contemporáneo Pascual de Ampudia, obispo de Burgos, y en mayor medida a quien por la superior proyección política habría podido parangonarse, fray Francisco Ximénez de Cisneros, de “haber vivido lejos de algunos de esos empeños que constituyen su máxima gloria como figura histórica” (Azcona). Su tiempo en Granada, los más fructíferos de su vida, redondearon el perfil. Granada y su reino fueron escenario de su actividad incesante; los habitantes, mayormente gentes de aluvión, repobladores y emigrantes de la más diversa calaña social y originaria, y la densa y abigarrada masa musulmana, vencida y sojuzgada¹.

Había nacido en Talavera de la Reina, con bastante probabilidad, entre 1428 y 1430. Era de origen judeoconverso, presumiblemente vinculado al conocido linaje Contreras por línea materna, aunque no hemos llegado a saber su apellido. De cuna modesta —en esa condición hubo de desenvolverse, aunque se cree que fuera hijo ilegítimo del III señor de Oropesa—, mostró una gran aplicación en los estudios, que en buena medida se costeó trabajando como profesor particular y copista en Salamanca. En la universidad salmantina realiza su formación universitaria, entre los años 1445 y 1460, obteniendo los títulos de bachiller en Artes y licenciado en Teología. Luego, hasta 1466, enseña Filosofía Moral en la cátedra que había ostentado Pedro Martínez de Osma, de cuyo pensamiento innovador recibió influencia.

Talavera se ordena al concluir la licenciatura, en 1460, y en la universidad realizó, en paralelo a la actividad docente, un intenso apostolado. En 1466, renuncia a la cátedra salmantina e ingresa en la orden de San Jerónimo, en el monasterio de San Leonardo, de Alba de Tormes, con el que había estado vinculado desde muy joven, acaso por el parentesco

que le unía con fray Alonso de Oropesa, general de la orden jerónima entre 1457 y 1468, y uno de los religiosos más influyentes de aquel tiempo. La influencia de Oropesa es perceptible en Talavera, sobre todo en la postura ante los judeoconversos, observable en su *Católica impugnación*. Prior, luego, del monasterio de Nuestra Señora de Prado, de Valladolid, permaneció en él durante 16 años. Realizó allí una labor reformadora de gran eficacia, innovando la religiosidad y disciplinando la relajación y costumbres ociosas que lo caracterizaban a su llegada, y dando en todo momento ejemplo de pulcritud, humildad y humanidad, virtudes que lo enaltecerán a lo largo de su vida.

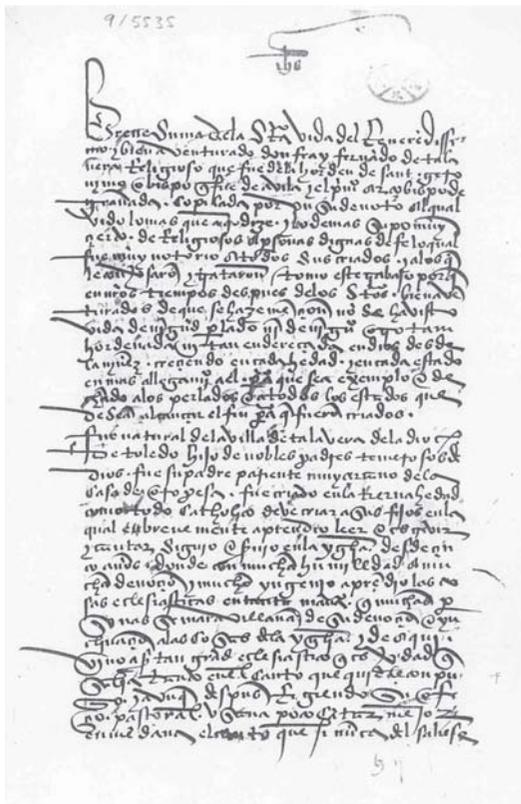
Estando en el monasterio de Prado, probablemente hacia 1475, entró en contacto con la reina Isabel, a cuyos oídos había llegado noticia de las virtudes del jerónimo. Fue escogido por la reina como confesor. También se incorporó al Consejo Real. Aconsejó y sirvió con lealtad y energía en cuestiones tan resbaladizas como el sometimiento de la nobleza e, incluso, en las hacendísticas, para las que estaba singularmente bien dotado: ahí el asunto de las “Declaratorias”, es decir, la revisión y reintegración a la Corona de las rentas enajenadas indebidamente por Enrique IV (las mercedes enriqueñas), que le malquistó de por vida la voluntad de los nobles afectados. Participó en cuestiones de alta política internacional y en la Junta de Salamanca que examinó la propuesta colombina, cuestión controvertida.

Lo más destacable en su etapa castellana está en la reforma de la Iglesia: puso énfasis en la revitalización de la institución episcopal, considerada piedra angular de la renovación en profundidad de la institución. Después de intentos baldíos, en 1485, la reina consigue que Talavera acepte la mitra de Ávila, a la que se consagrará con entusiasmo, donde además de hacer ciertas las virtudes personales acreditadas en anteriores misiones pudo aplicar su modelo episcopal, presidido por la alta concepción que tenía de la vida pastoral.

Será, sin embargo, en Granada, donde fray Hernando ponga a prueba su virtud y en práctica sus ideas de refor-



Fray Hernando de Talavera, primer arzobispo de Granada. Grabado de Francisco Heylan para *Historia de Monte Celia*, de fray Pedro de Mendoza (1616).



Breve suma. Primera página del ms. 9/5535 de la Real Academia de la Historia.

ma eclesiástica, dadas las características de tierra de conquista, cuya población mayoritaria permanecía en la ley islámica. “No seré obispo sino de Granada”, es expresión que se le atribuye cuando mostraba su renuencia a serlo de cualquiera otra sede. Consumada la conquista, fue preconizado por los reyes arzobispo de Granada, el primero de la Iglesia “restaurada”². Ganaba en grandeza moral lo que perdía en influencia política al apartarse de la Corte.

En la cuestión granadina, por encima de la letra de las capitulaciones, los Reyes Católicos se aprestaron a proveer los medios para la conversión de la población musulmana, fin inexcusable. El encargado de llevar a cabo la labor fue el arzobispo Talavera. Dando ejemplo, se esforzó en aprender la lengua árabe; redactó catecismos, que luego hizo traducir a esa lengua, que permitieran el aprendizaje de la doctrina cristiana de forma sencilla y racional. Sin embargo, los resultados prácticos fueron muy escasos, por más que los apologistas se empeñaran en amplificarlos: no pasaron de varias centenas los musulmanes que se convirtieron, una adversidad que él mismo acusó de forma indirecta, en la famosa, y nada complaciente, “Instrucción y carta para los vecinos del Albaycín”, “en que les amonesta [a los mudéjares] lo que deben hazer” —probablemente anterior a la acción de Cisneros—.

La labor pastoral de Talavera fue ingente: en la creación y organización de las iglesias del reino; en la fundación de un seminario, modelo de los escasos pretridentinos, el de San Cecilio, para la formación de un clero santo e ilustrado; en la predicación que con el más generoso esfuerzo llevó a cabo personalmente; en las reformas de la liturgia, en la que daba entrada y participación al pueblo fiel; en la búsqueda de sacerdotes santos y capacitados de otras partes de la Península, a los que incitaba a aprender la lengua árabe para realizar la misión con la población de origen musulmán; en el trato humano, cordial y receptivo con los curas de su diócesis, que paternalmente acogía en su casa. La labor del prelado se le reconoció en su tiempo y se le ha idealizado luego. Corrió la fama de sus virtudes superiores, de su pobreza evangélica llevada al extremo y aun de sus milagros como prueba de santidad; los propios musulmanes fueron sensibles a la caridad y buenas obras del prelado. En la *Breve suma* se dice: “...mas allí mostrava más amor donde veyá que avía más necesidad, para que sus súbditos consiguiesen el fin que él deseava, que era para lo que fueron criados [...] Holgava mucho de andar entre esta gente y alavava mucho su pobreza con tanto contentamiento, y mucho su humildad, y mucho su obediencia; alabava mucho sus costumbres, dezía que ellos avían de tomar nuestra fe y nosotros sus costumbres, y que toviesen o toviesen fe hazen en las costumbres a los xriptianos mucha ventaja”.

La actuación de Talavera en Granada quedaría incompleta si se la circunscribiera al ámbito eclesial y pastoral. Firmaba muchas veces como *Archiepiscopus Granatensis regis commissariusque*; y así actuó, dentro de la peculiar situación de la recién conquistada Granada, con poderes en todas las áreas importantes de la administración, sobre las que debía ser consultado e informado,

tanto en lo referente a la gobernación de la capital como a la del reino. Formó una tríada gobernante con el capitán general, don Íñigo López de Mendoza, conde de Tendilla, y con el corregidor Andrés Calderón, a los que se sumó el secretario real Hernando de Zafra. Su pragmatismo y buen sentido fue reconocido por todos los poderes. La plural faceta de gobernante explica su participación (colegiada) en determinadas medidas segregacionistas respecto de los mudéjares que podrían parecer contradictorias con el talante humanístico y su actuación pastoral. Pero predominó en él el rigor cristiano y la autoexigencia, una actitud comprensiva y caritativa respecto del “otro”.

No parece que se produjera un enfrentamiento personal de fray Hernando con fray Francisco Ximénez de Cisneros, primado de la sede toledana e inquisidor, que desde el otoño de 1499 había tomado en Granada las riendas de las conversiones para avivar el desmayado ritmo hasta entonces observado; aunque es claro que sí la confrontación de dos concepciones antagónicas. La acción de Cisneros contra los “helches”, o renegados de origen cristiano, en previsión de que sus hijos no padecieran las consecuencias de la apostasía paterna, fue el comienzo de una política compulsiva de conversiones que acabaría en la rebelión de los mudéjares del Albaicín, la populosa aljama capitalina, seguida, poco después, de la de las más caracterizadas zonas serranas del reino; y, paralelamente, en las conversiones masivas de la comunidad musulmana y las nuevas capitulaciones que inicien el estatus morisco.

La venida de Cisneros y la confirmación de sus poderes inquisitoriales eran la evidencia de que en modo alguno los reyes estaban dispuestos a renunciar al “máximo religioso” (L. Suárez), cuyo primer acto se había consumado en la comunidad judía, con la orden de expulsión —“conversión o expulsión”— de 31 de marzo de 1492. Talavera, silencioso ante los hechos, sólo disintió de los medios, no del fin. Por tanto, no parece del todo ajustada a la realidad la confrontación maniquea de un Talavera-tolerante con un Cisneros-intransigente, aunque su postergación de hecho le produjera tristeza. Más parece que una y otra opción respondieran a los designios superiores de la Corona, que usaría de una u otra metodología en la medida de los intereses de cada momento. No es desdeñable el peso de otras cuestiones de superior calado político, como las luchas de las facciones isabelina y fernandina en Castilla, con imposición final de ésta y la consiguiente exoneración de los de la otra facción, en la que se ubicaba al arzobispo granadino. Tiene sentido la tesis “estatalista” (de Jesús Suberbiola): en la relación Iglesia-Estado, la soterrada contienda por el predominio de una u otra instancia, en la que Talavera defendería el concepto de religión como *instrumentum regni* (dentro de su concepción del Real Patronato de Granada) y por tanto la supeditación a los intereses del Estado, en tanto que Cisneros propugnaría el predominio de la instancia religiosa, de acuerdo con tesis feudales, en detrimento de los intereses fiscales, políticos y militares del Estado. Sin olvidar, claro está, las bases teológicas de uno y otro: en este caso, tomismo versus escotismo.

Por otra parte, los rasgos del humanismo talaveriano se manifestaron en los escritos teológicos y catequéticos: tales, el volumen *Breve y muy provechosa doctrina christiana* o la adaptación de la *Vita Christi* de fray Francesc Eiximenis, un libro de amplio talante reformador³; pero también, en la acogida de la imprenta, aliada de su prioritaria labor cristianizadora. Trajo la imprenta a Granada en 1496: no hacía sino reafirmar de forma más madura, ahora en la capital del antiguo emirato, su proclividad por la utilización de este medio, elemento difusor efectivo, que al parecer había también introducido en Valladolid, allá por 1480, siendo prior de Santa María de Prado. Fruto de esa decisión fue la edición de *Arte para ligeramente saber la lengua aráviga* y *Vocabulista aravigo en letra castellana*, gramática y vocabulario respectivamente, de Pedro de Alcalá, fraile jerónimo, granadino y morisco, con toda probabili-

dad, y provisor del arzobispado. Hay indicios para afirmar que fray Hernando pudo ser mucho más que inspirador y mentor de estas obras, doblemente notables, que están en el centro de su voluntad evangelizadora.

Las asechanzas de la Inquisición amargaron los años postreros de fray Hernando. En su círculo de amigos y colaboradores, en su familia y en su persona padeció persecución del inquisidor Diego Rodríguez Lucero, del tribunal de Córdoba, personaje tristemente célebre, cuya obsesión por la erradicación de todo rastro judeoconverso sembró la desolación y la ruina en las ciudades de Córdoba y Granada. En 1505, dos años antes de su muerte, y ya desaparecida la gran protectora, la reina, Talavera, junto a su hermana y un sobrino (deán de la catedral) y dos sobrinas, fue acusado de judaizar y procesado por el Santo Oficio. La acusación era de todo punto improbable y ridícula: que en el palacio arzobispal se daba cobijo a un círculo judaizante y que la hermana y las sobrinas del arzobispo eran cabeza de una confabulación tendente a restablecer la ley de Moisés. Allegados y familiares sufrieron prisión; no así el prelado, que para ser procesado requería licencia pontificia. El trato fue cruel, enormemente coactivo y vejatorio. Tras la intervención de cualificados personajes, irritados por el atropello, el papa Julio II declaró injuriosa la acusación y le absolvió a él y a la familia de esa mancha. La sentencia absolutoria se producía el 21 de mayo de 1507; pero fray Hernando había muerto una semana antes abrumado por la injusticia. Fue víctima, con toda probabilidad, de la inquina de quienes habían sido perjudicados en el caso de las “Declaratorias”, que encontraron ahora ocasión de venganza; y, con seguridad, de la del arzobispo de Sevilla e inquisidor general, el dominico fray Diego de Deza, enemigo declarado de Talavera, cuyas concepción político-eclesial y actitud antiinquisitorial condenaba y reprimía. Eso sí, con la aquiescencia del rey Fernando, nada proclive a la rectitud moral del prelado, que abruptamente le había reprochado sus excesos. El inquisidor Lucero no pasó de ser un vesánico ejecutor, un siniestro instrumento.

Ningún personaje ha sido tan mimado, tan idealizado, némine discrepante, por la historiografía, la coetánea y la que le siguió hasta nuestros días, como fray Hernando. La *Breve suma* de su vida, compuesta en su tiempo⁴, escrito más que apologético hagiográfico, ha contaminado toda la literatura posterior hasta hoy mismo. Francisco Márquez Villanueva nada ha hecho por quebrar esta corriente; y no porque se haya dejado llevar por inercia o comodidad, sino con toda deliberación, por empatía, por afinidad, por pedagogía. Tres veces, que yo sepa, se ha acercado monográficamente a la figura de Talavera: dos en el arranque mismo de su labor investigadora. La primera en la cincuentena de páginas que le dedica en su libro, *Investigaciones sobre Juan Álvarez Gato*, allá por 1960⁵; la segunda, al año siguiente, al hilo de la edición de la *Católica impugnación*, la controvertida obra talaveriana⁶; dos trabajos de un mismo momento, prácticamente simultáneos. Volvería mucho después, en una nueva consideración de esta obra en sustanciosa reflexión sobre “Ideas de la ‘Católica impugnación’ de fray Hernando de Talavera”⁷.

La *Breve suma* fue la fuente principalísima de la inicial salida editorial de nuestro autor. Y se nota, pues su sentido panegirista salta a la letra del escrito, con predominio de la textualidad, en la que se recrea. El uso que hace de la bibliografía es siempre subsidiario del eje constituido por la *Breve suma*. El retrato que emerge de fray Hernando es de gran idealización, sobre todo, por contraste con los usos de su tiempo. Poco ha cambiado esa imagen hasta ahora, pese a que no han faltado estudios monográficos de alguna entidad sobre aspectos sectoriales. La excelente dialéctica y el buen pulso literario de F. Márquez eleva el retrato a modelo que es mejor no mover demasiado; si acaso, para añadir este o aquel dato. Difícil

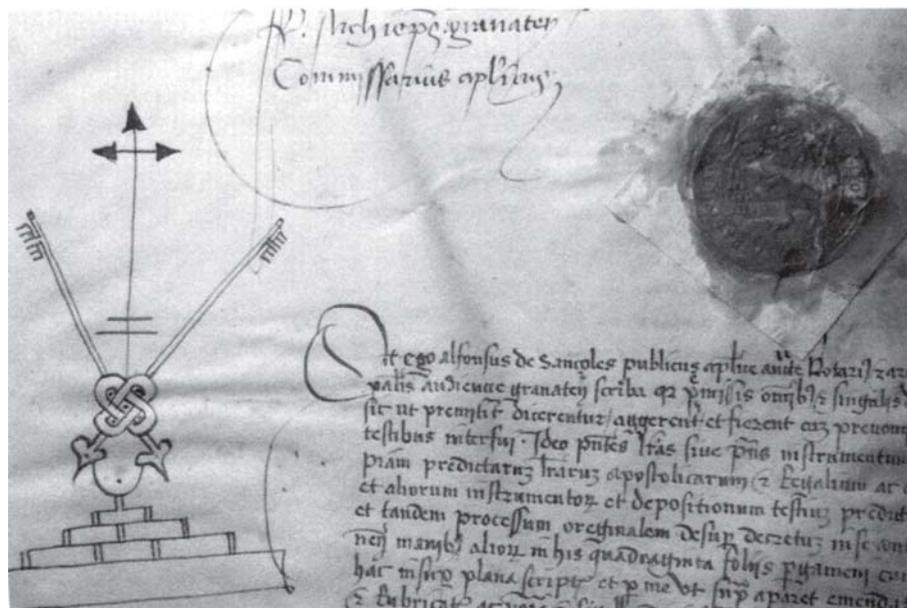
será borrar ya la imagen de “la grandeza moral de su protección a los moriscos” o el “cuidado para no violar en ningún caso las garantías aseguradas en las capitulaciones de rendición”, que pondera nuestro autor, etcétera.

La bibliografía sobre Talavera ha aumentado relativamente poco desde 1960. En esta fecha ya se habían publicado las notables contribuciones de Tarsicio de Azcona, Jesús Domínguez Bordona o Francisco Martín Hernández, de las que naturalmente se sirve F. Márquez; posterior a 1960 hay alguna que otra aportación de interés, como las de Tarsicio Herrero del Collado, Juan Meseguer, Quintín Aldea... sobre diversos aspectos de su vida y obra⁸; y, muy señaladamente, la tesis de Jesús Suberbiola acerca del Real Patronato, que ilumina y debate cuestiones capitales de la actuación de Talavera en el Reino de Granada, con propuestas novedosas, en algún caso discutidas, pero siempre estimulantes⁹. Mucho más tarde, coincidiendo con la celebración de 1492, se reeditó la *Vida de fray Hernando de Talavera, primer arzobispo de Granada*, de Alonso Fernández de Madrid, arcediano del Alcor, que además de recuperar un libro prácticamente perdido, actualizaba su contenido con síntesis, estado de la cuestión y álbum iconográfico relativo al arzobispo y su entorno¹⁰.

Mención merecen las últimas publicaciones, nacidas en o cerca de este momento conmemorativo. No deja de ser sorprendente que sean dos, y casi simultáneas, las consagradas al *Oficio de la toma de Granada*, del propio Talavera¹¹. Se alumbraba en ellas un aspecto apenas conocido, el sentido que el arzobispo tenía de la liturgia como elemento cristianizador en una sociedad mixta proclive al conflicto; se muestra su dimensión renovadora y el afán modernizador, al introducir en el rito romano variantes de la liturgia mozárabe hispana y la lengua vernácula e innovaciones en la música sacra, que no fueron del agrado de la mayoría de las fuerzas eclesiales cómodamente instaladas en la rutina so capa de tradición sacra.

El último libro, de síntesis, *Fray Hernando de Talavera y Granada*¹², cuya edición coincide con el centenario de su muerte, acusa resultados un tanto contrapuestos: de una parte, atenúa el vacío de una conmemoración presidida por la desidia y la escasez; de otra, acusa la inconveniencia de la improvisación, pues una cierta impericia y la obsesión por el personaje hurtan los parámetros profundos en que se mueve, ofreciendo un perfil “externo” que no mejora lo conocido: algo así como “una figura sin paisaje”. El mayor logro de esta publicación, logro encomiable, es instrumental: el copioso apéndice documental (172 páginas), heterogéneo pero pertinente por lo que tiene de acercamiento de fuentes al lector, en el que destaca la transcripción íntegra del *Sumario de la vida del primer arzobispo de Granada, don frey Hernando de Talavera y de su gloriosa muerte*, de 1557, que es una versión con

Firma y sello de placa de fray Hernando de Talavera. Archivo Municipal de Granada. Ilustración tomada del álbum iconográfico de *Vida de Fray Hernando de Talavera, primer arzobispo de Granada*, de Alonso Fernández de Madrid, Granada, Universidad, 1992.





Arte para ligeramente saber la lengua árabe. Pedro de Alcalá.

variantes de la *Vida*, de Alonso Fernández de Madrid¹³. Este *Sumario*, como la *Vida*, del arcediano del Alcor, y la de Pedro Gumiel, y la biografía que se incluye en la *Historia de la Orden de San Jerónimo*, de fray José de Sigüenza (1600)¹⁴, hitos más destacados en el primer siglo de la Modernidad, son deudores directísimos, tanto factual como ideológicamente, de la *Breve suma*, que marca el tono hagiográfico de toda la historiografía talaveriana¹⁵.

Mantiene todo su valor, casi medio siglo después, la introducción que escribió F. Márquez a la edición moderna de la *Católica impugnación*. Esta es la historia del suceso en su expresión mínima: fray Hernando, a la sazón prior de Santa María de Prado, fue encargado de predicar en Sevilla a los judeoconversos, que crecidos por su favorable situación económica, social y política, judaizaban sin reparo, lo que constituía seria preocupación de los monarcas que habían podido comprobarlo *in situ*. Corría el año 1478. La campaña fue todo un fracaso, especialmente para Talavera, que había empeñado en ella sus mejores armas humanísticas. Fernando el Católico, decantado por la represión (frente a la opción catequética de Isabel), solicitó al papa Sixto IV la creación de un tribunal inquisitorial que afrontara el problema con radicalidad. Este tribunal, aprobado ese mismo año (por bula de 1 de noviembre), no estaría dispuesto de hecho hasta 1480 (nombramiento de inquisidores, 27 de septiembre). En el intermedio corrió un virulento libelo clandestino, en el que, además de la defensa de las posturas de los “herejes”, se atacaba duramente al responsable de la empresa catequizadora, fray Hernando. Tardó éste algún tiempo en conocerlo. Obligado a contestarlo, escribió la *Católica impugnación*, cuando ya la Inquisición había realizado su labor represiva (desde comienzos de 1481).

A partir de circunstancias tan incómodas, Talavera afronta el reto. Partiendo de sus raíces doctrinales paulinas (*Epístolas*), rebate y condena con dureza al autor del libelo, entendiendo y aprobando su represión y la de sus seguidores, pero se niega a aceptar que la condena recaiga sobre todo el mundo judeoconverso; es más, defiende con pasión a aquellos que permanecen leales a la fe cristiana; rechaza la injerencia del poder civil en este campo, y en consecuencia de la Inquisición, a la que se opuso en Ávila, y se opondría hasta su muerte, estando ya en Granada. “Su opinión —escribe F. Márquez— aparece siempre impregnada de sensatez y de generosidad, llegando en esto al límite justo que podía alcanzar sin situarse en el terreno heterodoxo de su época”. Se explica la escasa

simpatía que despertó en el Santo Oficio y que su tratado entrara en el *Índice* en 1559. “A los hombres del Santo Oficio —apostilla nuestro autor— debía repugnar el ver allí la exposición de una doctrina que, en realidad, venía a desautorizar más que a defender sus procedimientos”.

En el año 2000 vuelve F. Márquez sobre el tema específico de la *Católica impugnación* en un pequeño ensayo (citado arriba), donde puede reflexionar, espoleado por las publicaciones de B. Netanyahu acerca del origen de la Inquisición, y a la vista de la nueva bibliografía sobre fray Hernando y su época, cuyos estudios entiende en sus comienzos —considera de mucho valor el discutido libro de Jesús Suberbiola— y de la larga dedicación al tema judeoconverso, una permanencia investigadora. De la finura de este ensayo, maduro y matizado, he aquí un extracto conclusivo, donde queda meridiana la motivación ideológica talaveriana y el sentido general de su “fracaso”: «Es preciso comprender, finalmente, que por muchas simpatías que hoy pueda inspirarnos, no era fray Hernando de Talavera ningún liberal moderno [...] Su patria ideológica eran los discursos hispano-medievales con que la más alta instancia de la *intelligentsia* conversa había dicho ya su palabra cristiana ante la irresponsabilidad herética con que Pero Sarmiento y Marcos García propugnaban una política de odios [...] Talavera era el último en defender a cara descubierta una tradición generosa que no iba a morir con él, pero que en adelante sólo podría vivir en la clandestinidad. Fray Hernando resultaba anacrónico no sólo por representar una voz del pasado, sino más aún por elevarla cuando el Estado moderno traía consigo un control del pensamiento desconocido e imposible ni aun para los peores tiempos del desorden feudal. El pleito había sido fallado en contra y la pena por lo que ahora constituía un discurso transgresivo quedaba sólo aplazada hasta los días del inquisidor Lucero. Desde su primer momento la Inquisición supo que sus mejores armas eran la memoria y el acecho: el *dossier* y la oportunidad política mucho más que no la hoguera. La triste derrota de fray Hernando, instrumentada por el franciscano Cisneros y el dominico Deza, era el epílogo natural del forcejeo en que por medio siglo las órdenes mendicantes venían abogando por la violencia religiosa...».

Francisco Márquez Villanueva continúa hoy, aun después de su jubilación, su labor investigadora en la Universidad de Harvard¹⁶. En el inicio del curso 2006-2007 tuvimos la fortuna de hablar con él largo y tendido, de oírlo en directo: protagonizó la apertura del curso de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada con la conferencia inaugural, “Sentido actual de la tolerancia medieval”; ofreció para el Departamento de Historia Moderna y de América y su alumnado una lección, “Sobre la España judeoconversa”; dirigió un seminario en el Departamento de Teoría de la Literatura, “Mi idea y proyecto de antropología literaria”; y cumplió una nueva sesión del “Intelectual y su memoria”, entrevistado por José Antonio González Alcántud. Yo admiraba su obra. También conocía los recelos que despierta entre los historiadores generales por su procedencia de la historia y crítica literaria; entre algunos de sus colegas por la confesada empatía con figuras como Américo Castro o Juan Goytisolo; entre otros por su coherencia y la firmeza de su compromiso intelectual. Prejuicios y miserias, en fin. La obra de F. Márquez es impecable desde cualquier perspectiva que se vea: de un atractivo formal nada común, de firme erudición y de un compromiso intelectual ejemplar.

Nada puedo decir de sus abundantes publicaciones de historia y crítica literaria: de sus estudios cervantinos, alfonsíes o de otros muchos autores y temas del Medievo, del Renacimiento o del Siglo de Oro, y aun de época contemporánea (Galdós, Miró); me apasionan, pero no es mi campo. Por otra parte, el espacio no da siquiera para hacer mínima justicia a su obra histórica. Con el compro-

miso cierto de ocuparme de ella por extenso en otra ocasión, me limitaré a nombrar tres libros: uno, ya lejano en el tiempo, *El problema morisco (desde otras laderas)*¹⁷, cuya lectura, tres lustros después, sigue siendo vigoroso estímulo para superar la tentación del positivismo, en realidad reaccionarismo. Los otros dos, muy recientes: el primero, *Santiago: trayectoria de un mito*¹⁸, libro ya referente, sobre una materia, la santiaguista, visitada hasta la náusea, donde pone su estimulante prosa al servicio del debelamiento de un mito milenario, recurrente en sus trampas, en un estudio muy complejo –la bibliografía es abrumadora por su cantidad y casi disuasoria por su diversidad y entidad dispar–, haciendo uso de la interdisciplinariedad (historia, literatura, antropología) que rara vez concurre en una sola persona, y de una indeclinable voluntad crítica, a la que invita a sus destinatarios; y, además, con la insólita pretensión de ser leído por el lector culto, no necesariamente profesional. Juan Goytisolo cierra su prólogo con estas palabras: «Un repaso atento a *Santiago: trayectoria de un mito* puede ser un remedio eficaz contra la actual modorra de la opinión pública mientras, hundidos en una engañosa sensación de opulencia cañí y chabacana, volvemos la espalda a la brutal realidad del mundo, lamentándonos de los efectos de su degradación, pero sin adentrarnos casi nunca en el análisis esclarecedor de las causas».

El otro, *De la España judeoconversa. Doce estudios*¹⁹, una compilación de artículos sobre dicha materia, publicados en más de cuatro décadas, que –por el contrario de lo habitual, reunir mecánicamente una serie de trabajos por el mero prurito curricular– comporta una reflexión profunda del autor sobre el controvertido mundo judeoconverso al reencontrarse con sus propios escritos, y una invitación explícita a introducirse en él de forma consciente y responsable. Dice el autor en su prólogo: «El tema de los conversos no permite otro acercamiento legítimo que el ponerse en los zapatos de quienes habían de vivir bajo aquella clase de amenaza institucionalizada. Es lo que no siempre se hace (con graves consecuencias) debido a que es difícil hoy día aclimatarse a aquella clase de mundo, sembrado de paradojas subterráneas que son todo un desafío para nuestro actual sentido de la orientación».

Merecía la pena acercarse a fray Hernando de Talavera, en el V centenario de su muerte, de la mano del profesor Francisco Márquez Villanueva, aunque fuera desafiando la limitación del espacio que obliga al esquematismo. ¿Quién mejor que él podía aproximarnos a “aquella clase de mundo” y al drama, el “fracaso” todavía doloroso, del buen primer arzobispo de Granada? ■



El profesor Francisco Márquez Villanueva en Granada.

Notas

- 1 La pequeña síntesis biográfica de fray Hernando es versión aligerada de la que escribí para el volumen colectivo, que yo mismo coordiné, sobre *Isabel la Católica y Granada. V Centenario*, Granada, Universidad y Aula de Cultura de Ideal, 2004, 117-130.
- 2 Para una contextualización de Talavera en el nuevo escenario, con indicaciones bibliográficas suficientes, puede verse mi *Granada morisca, la convivencia negada. Historia y textos*, Granada, Comares, 2002, *passim*.
- 3 La producción de Talavera fue abundante y varia en obras ascéticas y tocantes a la moral, que no cabe citar aquí.
- 4 Se atribuye a Jerónimo de Madrid, abad de Santa Fe y afecto a la casa del arzobispo Talavera. En la Real Academia de la Historia se conserva un manuscrito, ms. 9/5535, presumiblemente muy próximo al original, en mi opinión el más genuino de los conocidos, en todo caso de la época, cuyo título reza: *Breve suma de la santa vida del reuerendissimo y bienaventurado don fray Fernando de Talavera, religioso que fue de la horden de Sant Gerónimo, obispo que fue de Ávila y el primero arzobispo de Granada*. En la Biblioteca Nacional, Madrid, he contado hasta 13 manuscritos de la *Breve suma*, copias de entre los siglos XVI y XIX, algunos con otra documentación relativa a Talavera, como el testamento o la relación de sus milagros; aparece reiteradamente Jerónimo de Madrid como autor. También se conservan en esta biblioteca dos manuscritos de historia de Talavera de la Reina que contienen capítulos dedicados a fray Hernando, cuyos autores son Cosme Gómez Tejada y fray Andrés de Torrejón (mss. 8936 y 1498, resp.)
- 5 F. Márquez Villanueva, *Investigaciones sobre Juan Álvarez Gato. Contribución al conocimiento de la literatura castellana del siglo XV*, Madrid, Real Academia Española, 1960. En la Biblioteca Nacional se guarda un manuscrito, ms. 2114, *Obras en prosa y en verso de Juan Álvarez Gato*, cuyos folios 281r-238v contienen copia íntegra de la *Breve suma*.
- 6 Fray Hernando de Talavera, O. S. H., *Católica impugnación*. Estudio preliminar de F. Márquez Villanueva; edición y notas de F. Martín Hernández, Barcelona, Juan Flors Editor, 1961. Estudio preliminar, 53 pp.
- 7 Para un colectivo que yo mismo coordiné junto con José Antonio González Alcantud, y respondiendo amable y diligentemente a nuestra invitación: *Las tomas: antropología histórica de la ocupación territorial del Reino de Granada*, Granada, Diputación, 2000, 13-32. Ha sido reeditado este artículo, sin modificaciones, en el compilatorio del autor: *De la España judeoconversa*, 230-244, considerado abajo.
- 8 Azcona (El tipo ideal de obispo), Domínguez Bordona (Instrucción el régimen interior de su palacio), Martín Hernández (Un seminario pretridentino); Herrero del Collado (El proceso inquisitorial), Mesguer (Fernando de Talavera, Cisneros y la Inquisición en Granada), Aldea (Testamento y biblioteca), etc. Véase la selección bibliográfica de Martínez Medina, *infra*.
- 9 *Real Patronato de Granada. El arzobispo Talavera, la Iglesia y el Estado Moderno (1486-1516)*, Granada, Caja General de Ahorros, 1985.
- 10 Ed. de Félix G. Olmedo, Madrid, Ed. Razón y Fe, 1931. Ed. facsímil, Granada, Universidad, Col. *Archivum*, 1992, con estudio preliminar y álbum iconográfico de F. J. Martínez Medina. La *Vida* es un fragmento de la *Silva palentina*, de Alonso Fernández de Madrid. También, Luis Resines Llorente, *Hernando de Talavera, prior del monasterio del Prado*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1993.
- 11 Fray Hernando de Talavera, *Oficio de la Toma de Granada*. Textos de F. J. Martínez Medina, P. Ramos, E. Varela y H. de la Campa, Granada, Diputación, 2003; *Isabel la Católica y Granada. La Misa y el Oficio de fray Hernando de Talavera*. M.ª J. Vega García-Ferrer, ed., Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2004.
- 12 M.ª J. Vega García-Ferrer, *Fray Hernando de Talavera y Granada*, Granada, Universidad, 2007.
- 13 Se conserva un ejemplar de este libro raro en el Archivo Histórico Municipal de Granada, CF-40.
- 14 Reedición en Nueva Biblioteca de Autores Españoles. Ed. de Juan Catalina García, Madrid, 1909, 288-329.
- 15 Rastreado en las historias eclesiásticas de Antolínez de Burgos y Bermúdez de Pedraza, en algunas obras manuscritas inéditas como las historias de Talavera de la Reina... Y cómo no, en volúmenes específicos, últimas manifestaciones de la forma de historiar antigua: el centón hagiográfico de Pedro de Alcántara Suárez Muñano, *Vida del Venerable don Fray Hernando de Talavera*, Madrid, Imp. de E. Aguado, 1866, y el ejercicio divulgativo del médico erudito Fidel Fernández, *La España imperial. Fray Hernando de Talavera, confesor de los Reyes Católicos y primer arzobispo de Granada*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1942.
- 16 Para un acercamiento a su peripecia vital y académica, puede verse la entrevista que le hace J. A. González Alcantud en *Las palabras y las culturas. Catorce diálogos humanísticos en clave antropológica*, Granada, Universidades de Granada y Sevilla, 2007, “Entre líneas y entre fronteras”, 189-203; publicada anteriormente en *Chronica Nova*, 32 (2006), 331-337. Entre otras publicaciones, la revista *Anthropos* le dedicó un número monográfico: 137 (Barcelona, octubre 1992).
- 17 Madrid, Eds. Libertarias, 1991 (con prólogo de Juan Goytisolo).
- 18 Barcelona, Eds. Bellaterra, 2004.
- 19 Barcelona, Eds. Bellaterra, 2006 (con prólogo de Juan Goytisolo).



Stylianos Karagiannis

La lírica moderna y la tradición

Al hilo de las ideas de T. S. Eliot,
J. R. Jiménez y Y. Seferis

La tradición es uno de los mecanismos mnemónicos del discurso. El lexema tradición, derivado del latín *tradere*, tiene el sentido de lo entregado (y recibido) al amparo legal de un contrato o, simplemente, el acto de entender algo a alguien.

La pregunta por la tradición tiene un doble sentido. Lo que siempre nos interesa es saber:

- 1) qué se entrega y cómo
- 2) qué podemos hacer con lo recibido. No hay que olvidar aquí que la acción de transmitir era, desde la antigüedad, casi siempre oral, sin prueba escrita; la transmisión era lenta, secular, de boca a oreja, de generación a generación.

Lo transmitido era todo lo que hacía referencia a la vida material, social, cultural de una comunidad, tomados todos estos términos en un sentido amplio y sin restricciones. Los orígenes, etimológicamente hablando, tienen un irremediable sentido oral: *os, oris* significa “boca”. Según Quintiliano, la tradición tiene un sentido de enseñanza: lo que se sabe y practica por tradición —por ejemplo los Cantares de gesta— puede ser enseñado. Lo oralmente transmitido en todas las épocas, se recogía en escritos que no eran otra cosa que codificaciones de lo oralmente recibido de los antiguos, supuestamente existentes en una primitiva y utópica Edad de Oro.

Otra pregunta es cuál es nuestro comportamiento hacia lo recibido. Resuelta claro que el modo de la repetición está en estrechísima relación con el modo mismo de entender la tradición, que no es la copia servil del pasado, sino el acto de adivinar y realizar qué harían nuestros antepasados en las circunstancias actuales.

El concepto de la tradición no es extático, sino dinámico. Como señala el *Andaluz Universal* “Está el pasado

en el presente como en la espiga la simiente” (Jiménez, 1998:96). Su esencia misma es conseguir que pueda ser posible hacer que re-viva, re-actualizándose algo que ya existe, pero que no puede seguir existiendo sin una conservación puesta al día por medio de una adecuada integración operativa de lo nuevo.

En su ensayo “K. P. Kavafis, T. S. Eliot: paralelos”, Yorgos Seferis, para recordar a Rex Wagner, traductor de su poesía en inglés, intenta responder a la pregunta por la tradición, para mí, constituye una parte interesante del conocimiento del *hombre vivo*; nadie puede evitarla. Una cuestión distinta sería si existen quienes, cerrando los ojos, creen que la evitan.

Nadie evita nada si no lo mira directamente” (Seferis, 1989:139).

En otras palabras, para recordar a Rex Wagner: “Una parte del pasado muere cada instante, y su muerte nos contagia si estamos apegados a él; una parte del pasado queda siempre viva y corremos un serio peligro si desdénamos su vivencia” (*The cult of Power*). “En cada problema no es fácil —y pocos lo consiguen— identificar lo vivo y lo muerto; los caminos de la vida y de la muerte tienen obstáculos y están oscuros, por ello necesitamos toda nuestra atención. En este punto yace todo el problema de la tradición” (Seferis, 1989:139).

De este pasaje podríamos extraer dos conclusiones:

- 1) que para el poeta griego, la tradición es la base del conocimiento del hombre vivo
- 2) que sobrevive siempre de nuestro pasado su parte viva que no podemos identificarla con “lo muerto”.

Seferis, partiendo en su argumentación de las ideas que formuló T. S. Eliot en sus ensayos de crítica, repite su creencia de que “la verdad es que el arte existe y vive con infinitos giros, mudanzas y vueltas al principio”. Sin embargo, “esto... no significa que el arte progresa o retrocede (porque el concepto de progreso es inconcebible en cuestiones en las que, más allá de cierto punto, no existe mejor ni peor).

Significa que el arte se mantiene vivo y que, en donde no se escucha ese palpito, el arte perece: ese palpito de la sensibilidad de una época es necesariamente injusto, porque se da al azar y es exclusivo. Y, en vez de parecernos mal un hecho semejante, obraríamos mucho mejor si pensásemos que una época que dio las obras del gran siglo XVII francés, no podía hacer más que desconocer a Píndaro y a Esquilo. Porque nada en el mundo es independiente y “una virtud depende siempre de algo que los otros pueden considerar como un mal” (Seferis, 1989:72-73).

Seferis y Jiménez, como se nota, creen en los *corsi e ricorsi* de la tradición histórico-cultural del hombre y del arte que “vive con infinitos giros, mudanzas y vueltas al principio”. Para ambos los poetas, el arte y, sobre todo, la poesía, es una “hipótesis humana” que tiene su larga historia (Jiménez, 1998:3-9).

La vida es lo fugitivo, y la obra del espíritu humano lo eterno, lo que permanece: “Una vida humana —escribe— por más larga que sea, tiene un principio y un fin”, la muerte: “lleva en sí misma el efecto de la destrucción”. “Sin embargo —añade— el hombre ha sido hecho de tal forma que no puede vivir sin la fe en algo permanente en el tiempo, sin la seguridad de lo eterno (...), nunca sacrifica la eternidad” (Seferis, 1989:62-63).

Citando a San Juan de la Cruz, poeta místico por antonomasia, y uno de los grandes maestros del poeta de Moguer, Seferis intenta dibujar el perfil del poeta moderno diciendo que “nuestra comunicación con lo eterno” podría “construir un fin del arte”. Según su opinión, el poeta moderno, “aunque su función poética tenga analogías y parecidos con el éxtasis del místico, se diferencia de él, básicamente en esto: que no es poesía si no siente la necesidad y si no logra comunicar su condición poética a los demás. Y para obtener



T. S. Eliot

este fin, sólo puede utilizar medios humanos, que no podemos definir en virtud de las obras externas ni de los a priori, porque están en movimiento continuo y se transforman”.

Según el poeta griego, aunque “nuestra comunicación con lo externo y lo viejo pueda constituir un fin del arte, lo eterno no nos dicta cánones para saber la manera con la que podamos escribir buena o mala poesía”. Los cánones se nos ofrecen sólo en la tradición literaria. Sin embargo “poco hay que aprender de lo antiguo, expresión distante. Se debe gozar, como se goza un vino añejo, un recuerdo, y nada más. Y no debe llenar sino un pequeño espacio de nuestro día verdadero” (Jiménez, 1998:98).

Seferis y Jiménez entienden por *tradición literaria y poética* un conjunto de textos (literarios) transmitidos y recibidos desde la época de Homero hasta hoy, un panorama literario que constituye el depósito o tesoro de lo escrito y oral en una lengua determinada. Como resulta claro, este concepto de tradición es netamente pasivo y tiene un sentido pedagógico. Sin embargo, integra algunos fenómenos que hacen que esa pasividad sea más aparente que real, ya que el conjunto de textos, y cada uno, suponen una activa oralidad –diacrónica y sincrónica– que es el punto de referencia para la catalogación de los textos como textos literarios.

La tradición poética de la que hablamos es una recurrencia constante y perdurable, una reválida, una confirmación y garantía testificadas objetivamente por los textos. Su valor para la formación del “*Individual Talent*” en la poesía moderna es término *sine qua non* para T. S. Eliot, el poeta que ejerció gran influencia sobre Yorgos Seferis.

En el ensayo “*Tradition and the individual Talent*”, publicado en 1917, el autor del libro *La tierra baldía* señalaba: “Rara vez se habla de tradición en textos ingleses” (Eliot, 1917:24). Sin embargo, la discusión sobre la tradición “se ha reavivado considerablemente desde la primera guerra mundial” y aquella palabra que, según Eliot, rara vez aparecía “salvo en frases de censura”, aparece ahora casi siempre en frases de aprobación, frases que identifican al defensor de la tradición como un hombre de ideas avanzadas.

Langbaum observa que el término ha sido usado, con mayor frecuencia o insistencia que antes de 1917, para recordarnos que la tradición es esa cosa que no poseemos, para advertirnos de nuestra distancia respecto del pasado, o sea, de nuestra modernidad (Langbaum, 1996:123).

El valor de la tradición es múltiple. El término nos sirve para construir esa imagen de nosotros mismos que constituye la modernidad y la postmodernidad, el sentimiento moderno y posmoderno, es decir, “la imagen de nosotros mismos como seres emancipados hasta la desmemoria, hasta ese punto que cada uno es libre de aprender por sí mismo que la vida sin tradición carece de sentido”.

El contraste con la tradición “nos sirve no sólo para definir nuestra distancia respecto a la herencia poética del Occidente, sino también para indicar nuestra distancia respecto del pasado inmediato, para describir el carácter esencial de la poesía del siglo XX como poesía de una época muy distinta del siglo diecinueve”. La poesía del siglo XX y, especialmente la que se escribió después de la publicación de *La tierra baldía*, ha acusado a la poesía del siglo XIX de aferrarse, mediante un falso sentido, a valores en los que ya no creía y de romper con el pasado, de rechazar la tradición, la que el poeta T. S. Eliot llamaba “corriente principal” de la cultura cristiana y humanista.

Como señala Langbaum, “dicha contradicción aparente, puede superarse... si se admite la naturaleza especial del tradicionalismo moderno, apoyado sobre un rechazo inicial del pasado que conduce al intento de reconstruir sobre la ávida desolación creada, un nuevo principio de orden” (*Op.cit.*, p.148).

Si la poesía del siglo XIX tuvo que expulsar los residuos sentimentalmente acumulados del pasado, fue porque dichos residuos impidieron la contemplación de las formas realmente duraderas de la vida humana. Así, pues, *La tierra baldía* de Eliot y el *Mithistorima* de Seferis son, al mismo tiempo, obras más pesimistas y más deliberadamente tradicionales que cualquiera de las obras de Baudelaire, de Valery y de Mallarmé.

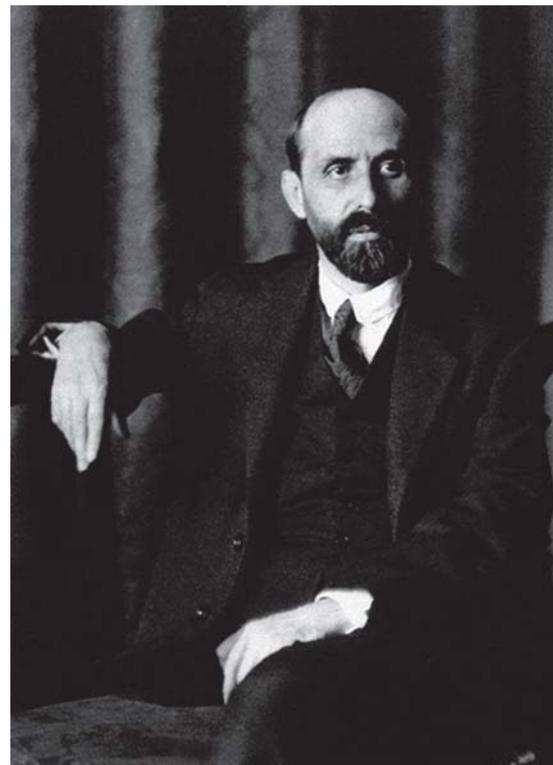
En estas obras poéticas, las descripciones del presente, del pasado y del futuro, nos muestran que el pasado de la tradición oficial está muerto y, en este sentido, el naturalismo decimonónico es anacrónico y no puede servirnos de nada; lo único que queda al poeta moderno es excavar bajo las ruinas de la tradición oficial “con el fin de descubrir en el mito una tradición subterránea, un modelo ineludible e íntimamente psicológico al que ajustar el presente caótico”. El “método mítico” para Eliot y Joyce era “la respuesta de la poesía moderna a la poesía del siglo XIX, la respuesta a la pregunta por la Tradición que se formuló en la época de la ilustración” (Karagiannis,1997:145-146).

Para ser “clásicos” en un contexto moderno, los poetas tenían que emplear, como Joyce, el “método mítico” para controlar, ordenar y dar forma y significado a ese inmenso panorama de futilidad y anarquía que era la historia contemporánea.

Seferis y Jiménez en sus ensayos hablan, como Eliot, de una tradición poética que el pasado no habría reconocido, de una tradición diseñada por mentes modernas para un propósito moderno. Lo interesante aquí es que la noción del pasado literario que tenían los modernistas y la del individuo superior que ilumina un mundo de otro modo opaco, provienen de ese romanticismo contra el que ellos mismos reaccionaron.

Pese a las diferencias en el estilo y los asuntos de la poesía entre los movimientos literarios de los dos últimos siglos, el hecho es que se conectan en la visión de un mundo en perpetua crisis, en un mundo sin sentido y en su respuesta a una idéntica desolación. Dicha desolación, según Ortega y Gasset, es el legado de la Ilustración que, en su deseo de distinguir los hechos de los valores en una tradición en ruinas, separó los unos de los otros –dejando por herencia un mundo sin sentido.

El romanticismo nació como reacción al cientifismo ilusorio del siglo XVIII, cuando la literatura y la poesía percibieron las peligrosas consecuencias de la visión racionalista y científica del mundo. Como corriente literaria conecta los movimientos literarios de los dos últimos siglos y, en su esencia, es una reacción de la literatura y de la poesía contra la visión científica y racionalista del mundo, propia del siglo XVIII (Langbaum,1996:45-46). Jiménez en *Ideología II* señala al respecto: “Toda forma de arte tiene dos presentes: uno relativo, la actualidad, y otro absoluto, la eternidad. El romanticismo es, en lo absoluto, eterno, y será siempre actual en lo relativo, a condición de que se le vaya dejando caer sucesivamente todo lo postizo de la época; de que se le deje entrar en nosotros (en nuestra desnudez) desnudo; de que se nos incorpore (de que nos lo incorporemos); de que se le deje incorporársenos desnudo” (Jiménez,1998.46-47).



Juan Ramón Jiménez



La poesía de Baudelaire, de Rimbaud, de Mallarmé, es al mismo tiempo poesía antitradicional y tradicional, igual que la del siglo XX. La poesía del siglo XIX aceptó las ideas iconoclastas de la poesía del siglo XVIII. Sus ideas acabaron en el reconocimiento de que el pasado oficial estaba muerto.

En las poesías más importantes del siglo XIX, se nota una búsqueda tras las ruinas de la tradición oficial de una verdad duradera, inherente a la naturaleza de la vida misma, que pueda tomar cuerpo en una tradición nueva (Amorós, 1980:24-25).

El carácter especial del célebre sentimiento romántico del pasado es el mismo al sentimiento moderno de la poesía del siglo XX y se deriva del modo en que los románticos y los modernistas usaron el pasado para dar coherencia a un mundo claramente sin sentido. Los poetas románticos no concibieron el presente como heredero del pasado y, por lo tanto, no lo convirtieron en modelo ético. El romanticismo veía el pasado como algo distinto del presente y lo usó para explotar el alcance total de la diferencia, el alcance total, en suma, de su propia modernidad. Al ofrecernos una visión del pasado histórico, extremadamente exótica, nos entrega un pasado ineficaz para el presente (Langbaum, 1996:64-65).

La poesía del siglo XVIII decretó la muerte del pasado y no ofreció modelo alguno para el futuro. Los románticos, enfrentados al mundo sin sentido que heredaron de la Ilustración, intentaron descubrir en su interior islas de sentido. La rebelión de los poetas modernos del siglo XX contra el siglo XIX pertenece a la tradición romántica, a esa tradición que forzaba a cada persona y generación a reaccionar y empezar de nuevo desde el principio.

La misión del poeta moderno es, según Seferis y Jiménez, salir del laberinto de las cosas que lo rodean y buscar aún valores en un mundo sin sentido, en el que ni la tradición ni la ciencia pueden auxiliarnos. El arte del pasado es un tesoro de estos valores. Aunque Juan Ramón Jiménez, en sus primeros poemas y ensayos, volvió bastante la vista al pasado (a veces con dulce nostalgia como Seferis), lo cierto es que, “poco a poco, fue conciliándose con el presente y tratanto de conquistar el futuro” (Jiménez, 1998:156).

“Estamos de acuerdo —escribe el poeta griego— en que todo arte constituye un canon, un canon mudo; ese canon... está legislado por una serie de obras valiosas de arte, que el paso del tiempo nos ilumina con una luz completamente nueva y completamente sólida. Porque

cada nueva obra que viene a ocupar un puesto en la serie (en lo que llamamos tradición literaria), reafirma y al mismo tiempo cambia el canon y el sentido de las obras anteriores (...). Se trata de una *tradición viva* y, de acuerdo con estas condiciones, las obras de arte viven sin ser así estereotipadas e inmutables” (Seferis, 1989:33-34).

El poeta griego y el moguereno, influidos por T. S. Eliot y W. B. Yeats, creen que el poeta moderno puede aún buscar valores en un mundo sin sentido, recurriendo a los tesoros del pasado literario, a la tradición viva de la poesía. Para él “no existe ninguna antinomia entre las obras antiguas y las nuevas”. Las grandes obras poéticas del pasado literario

“nos conmueven estéticamente con pureza y serenidad y tanto más cuanto las obras recientes vengan a fortalecerlas”(…). Las poesías vivas del pasado “constituyen una solidaridad infinita, y nadie puede jactarse de lo que siente si no tiene esa solidaridad” (Seferis, 1989:34).

A su juicio no hay vacío, división, ni aislamiento entre “las obras maestras” u “obras inmortales” del pasado y las clásicas. Sólo existe vacío entre las obras buenas y las malas. Hay que condenar los mediocres, “los pequeños, los ignorantes, los que no pueden mantenerse por sus propios pies, ya imiten a Píndaro, ya a Goethe, ya a Baudelaire, ya a Kostis Palamas, ya al surrealismo” porque “son hombres de la misma calidad” (Seferis, 1989:35).

Las llamadas “obras inmortales”, según su juicio, son obras sencillas y de larga vida. Merecen respeto, porque “todo lo que dura, sólo por el hecho de durar, merece respeto y la brillantez que toma al hendir el tiempo, lo transforma en algo noble”. “Una piedra —dice—, un libro, nos emocionan sólo porque nos traen un mensaje del pasado, es decir, porque alargan nuestra vida hacia el pasado en forma de melancolía, de nostalgia, etc.; eso es bonito y no hace daño. Pero el valor artístico de una obra es básicamente diferente —y especialmente opuesto— de todas las emociones valiosas que, a veces, no es muy difícil distinguir de la emoción artística” (Seferis, 1989:35).

Seferis pone el ejemplo de la contemplación del Partenón y afirma que hay dos actitudes que se ocultan la una y la otra, dos sensaciones que coexisten en el mismo objeto: una histórica, arqueológica, etc., que hace soñar en un viaje al pasado y en él surge por ejemplo la admiración por la vida de los griegos; otra, estética, súbita, fuerte, exclusiva, “un manto de mármol que me recubre por entero, una voz que no comprendo pero siento, no obstante, la necesidad de hablar como ella, para entenderla”, la voz de la tradición clásica.

Las “obras inmortales”, concluye, “lo son porque, al ser valiosas, se salvaron de la tempestad de las épocas». A su juicio, este punto de vista es muy importante porque constituye la base de la función de la crítica literaria que debe dar la respuesta adecuada “a las preguntas que nos plantean las obras que llegaron hasta nosotros, preguntas de nuestro tiempo, preguntas contemporáneas y presentes” (Seferis, 1989:35). De nuestras respuestas dependen nuestros fundamentos en el mundo misterioso de la poesía moderna. A juicio del Andaluz Universal “las ideas de siempre” y de la poesía tradicional “pueden expresarse en forma nueva” y “las ideas nuevas en la forma de siempre” (Jiménez, 1989:9). ■



Y. Seferis

Bibliografía

- Amorós, A. *Introducción a la literatura*. Madrid, Castalia, 1980.
- Jiménez, J.R.: *Ideología (1897-1957)*, *Metamorfosis IV*, Barcelona, Anthropos, 1997.
- : *Ideología II, Metamorfosis IV*, Moguer, Ed. de la Fundación Juan Ramón Jiménez, 1998.
- Seferis, Y.: *Poesía Completa*, trad., introd. y notas de P. Bádenas de la Peña, Madrid, Alianza, 1986.
- : «K. P. Kavafis, T. S. Eliot: paralelos», en *Diálogo sobre la poesía*, Gijón, Ed. Júcar, 1989.
- Karagiannis, S.: *O Siménon lógos: Vioma ke piitiki práxi ston Seferi*. Ed. Parusia, Atenas, 1997.
- Langbaum, R., *La poesía de la experiencia*, ed. de J. Jiménez Heffernan, Granada, Comares, 1996.

Bernabé Fernández-Canivell,

ardiente memoria

José Infante

Hace años oí decir en Madrid a Pepe Hierro recordando a Gerardo Diego que para ser sinceros, siempre que hablamos o escribimos de los demás debemos empezar hablando o escribiendo de nosotros mismos. Y eso es así, sobre todo, cuando evocamos a personas que han sido importantes en nuestras vidas. Es lo que pretendo hacer en este artículo dedicado a la memoria de Bernabé Fernández-Canivell. Imagino que para todos los que ahora, con ocasión de su Centenario lo evocamos, Bernabé fue de alguna manera una figura absolutamente insustituible.

Por lo tanto empezaré hablando de mí. O del que yo fui hace ya muchos años. En el verano de 1970 me ocurrieron varias cosas decisivas. La primera, perder la reputación. Cosa que es bastante cómoda y es muy útil que ocurra lo antes posible porque de esa manera puedes comportarte con mucha más libertad. Mi reputación se la llevó por delante aquel verano un inocente texto de presentación del catálogo de una Exposición de Pepe Borroy. Un meapilas, cronista del tridentino diario "Ideal" de Granada, en su redacción malagueña lo denunció a la fiscalía de Málaga. Se incoó un sumario en el que se me acusaba de perverso, de inmoralidad y no sé cuántas otras cosas a cuál más terrible. Al cabo de un tiempo el sumario fue sobreseído, pero a mí aquel asunto me convirtió ya para siempre en una persona sin nada que perder. O sea, absolutamente libre. Desde aquel momento me importó un pimiento la opinión de los demás y el "qué dirán".

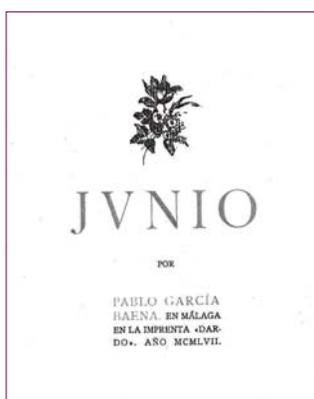
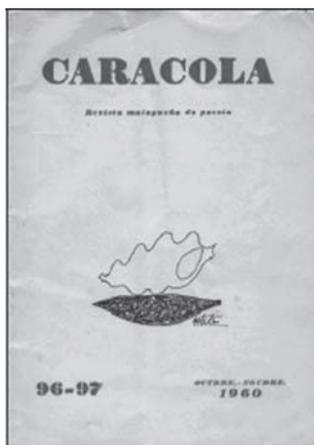
No es gratuito esto que recuerdo. Y no lo es por lo que voy a contar a continuación. Aquel verano en que me convertí en un escritor escandaloso y en un dinamitero de la moral pública, también me ocurrieron otras cosas importantes, como fue conocer a tres o cuatro personajes malagueños que habrían de influir de forma decisiva en mi vida y en mi formación. Y a ninguno le importó entonces aquel baldón que acababa de caer sobre mí. Uno de ellos fue Bernabé, don Bernabé, como siempre lo llamé, con el tratamiento de usted que todavía utilizábamos las personas de mi generación, a pesar de sus continuas protestas para que lo tutelara. Nunca (en todos los años en que duró nuestra amistad) me fue posible tutelarlo y no porque él no fuera cordial y próximo y afectuoso amigo, sino por el infinito respeto que siempre me inspiró.

Don Bernabé fue un ser excepcional y no por los motivos que seguramente resultan más obvios, su cultura, su exquisito gusto como editor, su calidad de amigo y puente entre generaciones de poetas y ese largo etcétera que todos conocemos. O no solamente por ellos. Don Bernabé Fernández-Canivell no fue sólo el vínculo de unión de varias generaciones de escritores, poetas y artistas malagueños y más, con sus antepasados literarios perdidos en el exilio o el olvido. No fue solamente el editor de algunos maravillosos libros y cuadernos, de colecciones antológicas y magistrales, el alma mágica que convirtió la revista "Caracola" en algo absolutamente insólito e irrepetible y a "Caballo griego para la poesía" en una joya difícil de superar. No fue tan sólo el alexandrino "Impresor del Paraíso", el artífice de la época más gloriosa de la impresión poética malagueña, el amigo fiel de poetas transterrados, de algunos españoles perdidos en los caminos del éxodo y el llanto. No, Don Bernabé no debería ser recordado sólo por todas esas razones importantísimas y determinantes para la historia de la poesía contemporánea española en general y malagueña en particular. Y si me apuran tampoco debe ser recordado cuando se cumplen los cien años de su nacimiento, por haber sido el ser irrepetible que fue por su bonhomía y por el amigo siempre entregado y siempre presente que también lo era.

Bernabé no sólo debe ser recordado por su valentía cívica, que demostró en circunstancias graves y difíciles (que es cuando hay que demostrarla), por su amor a la obra bien hecha en un país de chapuceros e improvisadores, por su excepcional don de percibir la belleza donde quiera que estuviera y de saber transmitirla de forma no menos excepcional. No. Bernabé debe ser recordado hoy y para siempre por algo mucho más importante que todo eso y que es por lo que para mí fue y sigue siendo un ejemplo. Don Bernabé Fernández-Canivell fue un adelantado a su época en una cosa que conviene no olvidar ni ahora ni nunca. Él no sólo tenía y ejercía las mejores virtudes cívicas de esa generación perdida que fue la de la pre-guerra, que creyó en una nueva España más libre, más justa y más solidaria, sino que siendo como fue un español del bando perdedor, de los humillados, de los vencidos, practicó siempre y sin apearse ni un centímetro de sus fuertes convicciones, la tolerancia, el perdón (que no es lo mismo que el olvido) y la reconciliación nacional. Algo increíble en la Má-



.../...



Talleres de la imprenta Dardo de Málaga



.../...

laga de los años cuarenta y cincuenta, pero todavía insólito en la Málaga de los años setenta. Bernabé a nadie preguntaba su ideología ni a nadie preguntaba de dónde venía. Su casa de Villa Angelita, junto a la inolvidable y dulcísima Quinín, la compañera que supo estar siempre a su altura, y a la altura de aquellas circunstancias, estuvo siempre abierta para todos. Fuera de derechas o de izquierdas. Bernabé practicó la reconciliación nacional muchos años antes que esta fuera preconizada por el Rey, por algunos partidos políticos y consagrada por la Constitución de 1978 –hoy desafortunadamente puesta en tela de juicio–, convirtiéndose en un curso acelerado y obligatorio y que a algunos les costó tanto asimilar durante la difícil y milagrosa transición política española de la dictadura a la Democracia, que parece que también algunos en estos años empiezan a poner en duda, ya sea por su mala voluntad o por su frágil memoria.

Esa fue la mejor lección que yo recibí (entre otras muchas) de don Bernabé.

Lástima que él, que dio a todos ese sublime ejemplo, fuera luego víctima, en años en que parecía que la intolerancia, el sectarismo y la división habían sido superados, de todas esas lacras que él había combatido con su ejemplo. Y me refiero, no quiero ocultarlo, a la vida cultural malagueña de los años ochenta y noventa en que, por increíble y desdichado que parezca, vimos con desesperanza que se volvían a instalar en muchas instituciones y en muchas personas comportamientos que Bernabé luchó por desterrar de nuestra vida social. Y que de alguna manera le alcanzaron a él mismo. Y no quiero extenderme en ese doloroso tema porque sería denunciar culpabilidades en otros amigos, que de forma inexplicable o interesada (lo que cual es más infamante) se volvieron contra la figura del gran editor o intentaron vergonzosamente minimizarla o reducirla, hurtándole algo de su grandeza.

No fue esta sola la lección que recibí de su magisterio y de su inapreciable amistad. Con su no menos ejemplar generosidad, don Bernabé dio oportunidad a aquel joven muchacho señalado por el dedo de la intolerancia y la falsa moral, aprendiz de poeta y de tantas cosas, de ser testigo en su casa de los Campos Elíseos y luego en Pintor Sorolla de momentos tan intensos y tan aleccionadores que sólo con el tiempo he sabido valorar y ponderar. Junto a Pablo, a Rafael, a Mary Carmen Gil, a María Victoria, a don Jorge e Irene, a tantos y tantos amigos, muchas tardes-noches en el viejo Ateneo de la Plaza del Obispo, en el Paseo Marítimo, en el Corral o el Pimpi, o cada domingo en Villa Angelita, fui testigo excepcional no sólo de su calidad humana y personal, sino de sus innumerables sabidurías. En los expresivos silencios de Bernabé aprendí no sólo las virtudes humanas de la templanza, de la tolerancia y de la justicia, sino también la infinita paciencia hasta lograr la obra bien hecha –“porque hacer las cosas bien importa más que el hacerlas”– y lo que fue más aleccionador, la serenidad ante la calamidad y la adversidad con que tan injustamente fue castigado por la vida.

Podría contar muchas anécdotas de todo aquel tiempo de amistad con don Bernabé, de su imponente presencia entre las máquinas y cajas de la imprenta Dardo, de cómo fui testigo de la delicadeza con la que él y Pablo García Baena fueron ordenando con infinita paciencia, con infinito amor y con infinita pulcritud la obra de Ricardo Molina, de cómo fueron los consejos de don Bernabé decisivos a la hora de enviar mi libro *Elegía y No* camino del “Adonáis”... De tantas y tantas vivencias juntos, pero yo he querido poner de manifiesto de forma muy especial ese aspecto de su actitud y su ejemplo cívicos, que tal vez corrían el peligro de pasar desapercibidos o preteridos por la magnitud de su personalidad y de su obra impresora.

Algunos habrán tenido la tentación de creer que la vida de don Bernabé Fernández-Canivell fue una “casa sin fin”, desde el hogar provisional –durante cuarenta años– en Villa Angelita– allá en los Campos Elíseos–, hasta la siempre inacabada “Villa Jaraba”, que evocó en un magnífico poema Alfonso Canales, o la nunca terminada de Pintor Sorolla, donde vivió sus últimos y tristísimos años, pero yo creo que estoy en condiciones de afirmar –y creo que la mayoría de sus amigos también– que la vida de Bernabé Fernández-Canivell fue el edificio más sólido y perdurable que un ser humano ha tenido oportunidad de construir en el transcurso de su vida. Tal vez sus colecciones innumerables de arte, sus cartas y manuscritos de amigos y poetas, sus libros, sus incunables, sus tallas, sus monedas, sus tapices, sus queridos y bellos objetos no llegaron nunca a estar dispuestos como él quería en esa casa ideal que guardaba en su mente, pero de lo que no tenemos ninguna duda es de que sus virtudes mejores fructificaron en muchos y nunca dejarán de presentárnoslo como un maestro y como un modelo. Por eso, y como no sé cómo acabar estas cuartillas, que tal vez han sido excesivas, me gustaría terminar repitiendo los versos de un poeta, muy querido, como tantos otros, para él: “Conmigo vais, mi corazón os lleva hasta el resplandor final de mi memoria”. Esta es hoy y siempre mi “rama fiel para Bernabé. Con nosotros estás Bernabé –ahora ya sí puedo tutearte–, nuestros corazones te llevarán hasta el resplandor final de nuestra vida. ■

Semblanza de D. Andrés Soria Ortega

(1922 - 2007)

Carmen Rodríguez Simón

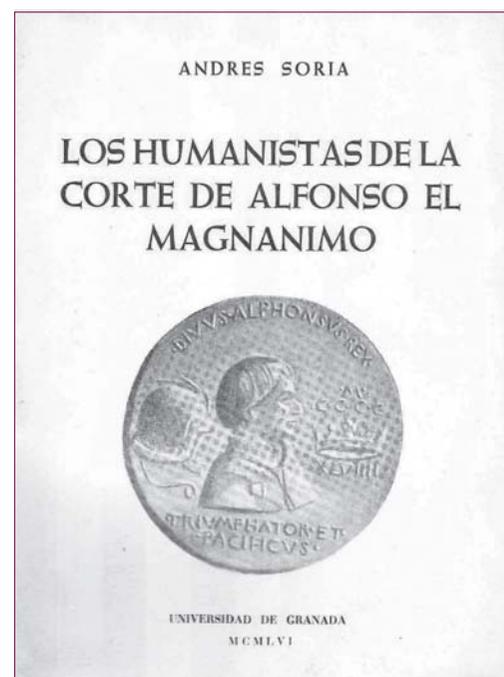
El pasado verano nos dejaban para siempre varios profesores de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada, docentes e investigadores de reconocido prestigio como D. José Andrés de Molina Redondo, D. Jesús Montoya Martínez y D. Andrés Soria Ortega. Tanto D. Jesús Montoya como D. Andrés Soria fueron profesores míos y con ellos mantuve una cordial relación de discípulo-maestro.

A lo largo de los estudios universitarios hay determinados profesores con los que se conecta con más facilidad y otros que marcan tu propia vida, en los que lees entre las líneas de sus enseñanzas y los valores que transmiten los adoptas casi sin darte cuenta como tuyos. Este, para mí, fue el caso de D. Andrés Soria, al que puedo definir como un “gentleman”, siempre impecablemente vestido, pero también un caballero noble, de trato exquisito, incapaz de herir con sus palabras o comportamiento a nadie.

Pertenezco a la promoción que estrenó la actual Facultad de Filosofía y Letras. Como todos los universitarios, pienso, llegué con el deseo y la emoción de conocer ese mundo en el que estaba iniciándome. Así oía hablar con devoción de los grandes catedráticos, que seguro habían dejado huella en los que hablaban, como D. Manuel Alvar, D. Gregorio Salvador, D. Antonio Llorente y D. Emilio García Gómez —que habían abandonado hacia poco la Universidad de Granada—, D. Emilio Orozco, D. Antonio Gallego Morell, que entonces ostentaba el cargo de Rector de nuestra Universidad, y D. Andrés Soria.

Desde un principio tuve claro que quería estudiar Filología Románica, porque me gustaban las lenguas que pertenecen a esa disciplina. Apenas bastó una semana de clase de Italiano impartido por la gran profesora-lectora Rosanna Redeghieri para que sintiera pasión por ese idioma. Tuve el privilegio de ser su única alumna en esa promoción, y de que ella tuviera una enorme disciplina —las clases empezaban dejándome sólo unos minutos de cortesía y terminaban a la hora en punto, dedicando quince minutos para conversación en italiano sobre temas que casi siempre tenía que elegir yo. Fue en este tiempo cuando empezamos a hablar de D. Andrés Soria, de quien le decía que era una persona distante y ella me hizo ver que era su extraordinario respeto hacia todas las personas y su timidez lo que hacía que diera esa imagen. Fue ella quien me dijo que D. Andrés había luchado mucho para que se crearan en nuestra Universidad los lectorados, de forma que las clases de los idiomas de la especialidad las impartieran profesores nativos de cada país. En ese tiempo era lector de Portugués Manuel Correia, y de Italiano Rosanna Redeghieri, otra inolvidable profesora que dejó una inmensa huella en mí, ella me aconsejó pasarme por la biblioteca del Departamento para leer libros en italiano y poder así profundizar en esa lengua. Y yo, ilusionada con esa idea, pasaba todos los ratos libres que tenía en la biblioteca. Allí me encontré con D^a Asunción, mujer y compañera inseparable de D. Andrés, por la que siento desde entonces un gran afecto, quien con una extraordinaria amabilidad y dulzura me introdujo en la ardua tarea de buscar mi objetivo en las fichas, descifrarlas y encontrarlo en las estanterías. Fueron muchas horas las que allí pasé y muchos los profesores que acudían, con los que mi timidez sólo me permitía cruzar un escueto saludo. Presencé muchas conversaciones entre ellos y D. Andrés, que siempre andaba cogiendo libros para consultarlos. Empecé a darme cuenta de que las palabras de Rosanna sobre D. Andrés eran ciertas, de que era una persona un poco tímida, profundamente respetuosa, noble y honesta, un erudito que trataba a todos, profesores y alumnos, por igual, con el mismo deseo de ayudar y ser útil en las cuestiones que se le planteaban. Porque D. Andrés dominaba todos los campos del saber, y sus ensayos, artículos y libros, siempre exhaustivos, así lo avalan. Lo mismo escribía sobre Lope o Calderón que sobre la literatura fantástica y la literatura medieval, sobre Soto de Rojas, Ganivet o Lorca que sobre la *Chanson de Roland*, sobre Jacinto Verdaguer o Fernán Caballero que sobre Diego Hurtado de Mendoza, sobre el biografismo que sobre la retórica como géneros. Su tesis, que fue publicada por la Universidad de Granada en 1950, lleva por título *El Maestro Fray Manuel de Guerra y Ribera y la oratoria sagrada de su tiempo* y publicó libros de temática tan variada como *El Gran Capitán en la Literatura*, *De Lope a Lorca y otros ensayos* o *Los Humanistas de la Corte de Alfonso el Magnánimo según los epistolarios*, fruto de la permanencia en Italia durante el curso 1951-1952 becado por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

D. Andrés Soria opositó a la Cátedra de Literaturas Románicas obteniéndola en 1960 y ocupándola desde su creación en la Universidad de Granada, siendo también Director del Departamento de Filología Románica durante 25 años. Fue, asimismo, miembro de la Academia de Bellas Artes de Granada. En marzo de 1985 tuvo lugar en nuestra Universidad un *Encuentro de Filólogos Romanistas*, que se clausuró con un Acto Académico de homenaje



.../...



a D. Andrés, en el que se presentaban dos volúmenes bajo el título de *Estudios Románicos dedicados al Prof. Andrés Soria Ortega*. En los mismos colaboraron no sólo profesores de nuestra Facultad de todos los campos y de otras universidades españolas, sino personalidades como Emilio Alarcos, Manuel Alvar, José Manuel Blecua, Fernando Lázaro Carreter, Ricardo Senabre, Francisco Rodríguez Adrados, y de fuera de nuestro país, como Giovanni Bertini, Margherita Morreale, Guiseppe di Stefano, Alan Deyermund, etc. En ese acto, después de recibir las merecidas alabanzas por parte de las autoridades académicas y de sus colegas participantes en el Encuentro, él dirigió unas palabras en las que acabó hablando de sí mismo *no como el Pastor, sino como el humilde labrador que echando a boleo su semilla la va cuidando con primor para que crezca y se vean los frutos en ella*.

He vuelto a leer los apuntes que tomé en sus clases, que todavía conservo, he revivido la luminosidad del mediodía en el aula y he evocado su recuerdo: después de saludar, sacaba de un sobre unas cuartillas amarillentas que casi nunca consultaba. D. Andrés era un romanista vocacional, profundamente enamorado de la disciplina que impartía, pero también era un humanista que conocía la historia. Recuerdo que el primer día de clase, nos dijo algo así: “no sé si ustedes tendrán una clara conciencia de por qué han elegido estudiar esta carrera, de dedicarse a la Filología Románica, pero debo decirles que, ahora que tanto se tiende a la especialización, ustedes van a poder entrar en contacto no sólo con la lengua y la literatura de los países de la Romanía, sino también con la historia, porque considero muy importante conocer la historia del tiempo en que sucedieron los hechos literarios que vamos a estudiar”. Estas palabras afianzaron mi convicción de dedicarme a esos estudios: han venido a mi memoria después de ver en mis apuntes la síntesis perfecta de las sagas germánicas y las leyendas artúricas, hasta llegar a los *Lais* de Maria de Francia, que en su complejidad nos las mostraba como si de un cuento se tratara. Definía *leyenda* remitiéndose a la palabra latina que quiere decir “todo lo que se puede leer sobre un hecho”, él citaba todas las fuentes, sintetizaba todo lo que se había escrito a través de los siglos para explicar el hecho, pero lo hacía con tal maestría que a nosotros nos parecía fácil. De los caballeros del Rey Arturo afirmaba que perseguían la “*iluminatio*” y definía la iluminación como la búsqueda de conocimiento, diciéndonos que eso era lo que hacían los investigadores cuando abordaban un tema. Para que nosotros entendiéramos mejor

sus explicaciones hacía una traslación a la actualidad de entonces, así recuerdo que decía que la labor de los juglares era algo parecido al fenómeno de la televisión (de aquellos años, con sólo dos cadenas públicas, claro).

He vuelto de nuevo al trabajo que hizo, en otro curso, sobre la literatura italiana, la gran cantidad de datos que ofrecía en tan corto espacio de tiempo. Se emocionaba al hablar de la “Leyenda franciscana”, de la obra de San Francesco d’Assisi y de las *laudas* de Jacopone da Todi. Recuerdo que con gran majestuosidad nos leyó un día la “*Pregghiera semplice*”, atribuida a San Francesco, en su versión original; al terminar se dirigió a mí —él sabía que yo era la única alumna de italiano—, y dijo: “yo sé que usted habrá apreciado todos los ricos matices de esta obra, pero la voy a leer en español para que los puedan captar sus compañeros”.

Como esos caballeros artúricos (Perceval o Lancelot) D. Andrés buscaba la iluminación, por eso siempre lo veía en el Departamento con un libro, esa misma búsqueda del conocimiento que hacía que fuera a menudo por la Biblioteca General de la Universidad hasta muy poco antes de su enfermedad, casi hasta el final de su vida, y lo encontrabas allí consultando absorto algún libro antiguo.

Un ejemplo de su polifacética personalidad lo encontramos en una entrevista que se le hizo en la revista universitaria “*Campus*”, en el año 1985, donde decía: “A la novela creo que no llegaré... Habré escrito algunos proyectos de novela, pero luego no he desarrollado la obra. Sin embargo en el ensayo sí he tenido un cierto éxito, lo que no quiere decir que no haya escrito una narración, un cuento”. Lo que nos hace pensar que su extrema humildad lo haya podido llevar a dejarnos sin conocer esa otra perspectiva suya.

Siempre he considerado a D. Andrés un maestro, hemos perdido uno de los pocos sabios que nos quedan, una persona con un gran dominio en todos los campos de la cultura y con una humildad que emocionaba. En su funeral, su hijo Andrés leyó la “*Pregghiera semplice*”, decía que era una lectura de cabecera para su padre. A mi memoria vino el emotivo día en que él la leyó en clase y fue como si hubiera vuelto a vivir ese momento. Quiero terminar esta semblanza reproduciendo esa composición, porque yo creo que D. Andrés, que era un hombre de bien, la había adoptado, desde siempre, como máxima de vida. Como él hizo aquel día en clase, yo, desde el cariño, la admiración y el respeto que siempre le he tenido, la traslado aquí en italiano y en español:

Signore, fa di me
 uno strumento della Tua Pace:
 Dove è odio, fa ch’io porti l’Amore,
 Dove è offesa, ch’io porti il Perdono,
 Dove è discordia, ch’io porti l’Unione,
 Dove è dubbio, ch’io porti la Fede,
 Dove è errore, ch’io porti la Verità,
 Dove è disperazione, ch’io porti la Speranza,
 Dove è tristezza, ch’io porti la Gioia,
 Dove sono le tenebre, ch’io porti la Luce.
 Maestro, fa che io non cerchi tanto
 Ad esser consolato, quanto a consolare;
 Ad essere compreso, quanto a comprendere;
 Ad essere amato, quanto ad amare.
 Poiché, così è:
 Dando, che si riceve;
 Perdonando, che si è perdonati;
 Morendo, che si risuscita a Vita Eterna.

Señor, haz de mí
 un instrumento de tu Paz:
 Donde está el odio, haz que yo lleve el Amor,
 Donde está la ofensa, que yo lleve el Perdón,
 Donde está la discordia, que yo lleve la Unión,
 Donde está la duda, que yo lleve la Fe,
 Donde está el error, que yo lleve la Verdad,
 Donde está la desesperación, que yo lleve la Esperanza,
 Donde está la tristeza, que yo lleve la Alegría,
 Donde están las tinieblas, que yo lleve la Luz.
 Maestro, haz que yo no busque tanto
 el ser consolado, como consolar;
 el ser comprendido, como comprender;
 el ser amado, como amar.
 Ya que así es:
 Dando, se recibe;
 Perdonando, se es perdonado;
 Muriendo, se resucita a la Vida Eterna.

Soledad Carrasco Urgoiti

(1922-2007)

José Antonio González Alcantud

La humanista Soledad Carrasco Urgoiti ha muerto en Nueva York el pasado 5 de octubre tras una corta enfermedad. Su muerte ha sobrevenido silenciosa. De hecho, estaba anunciada su presencia en el homenaje que la Universidad de Granada le había de tributar a la profesora doña Joaquina Albarracín diez días después. Preparaba una conferencia sobre el atiendo en la narrativa de Ginés Pérez de Hita en honor de doña Joaquina. No hubo tiempo de quitar su nombre de los programas y carteles distribuidos por la Universidad granadina, marca imborrable de la actividad febril y el compromiso con sus amigos hasta el último aliento. Soledad Carrasco ha muerto no sólo en silencio, sino en plenitud de sus facultades. La profesora Carrasco Urgoiti era un ser excepcional no sólo por su obra, en sí misma una filigrana de delicadeza y profundidad, sino sobre todo por su alto sentido de lo humano. Todo aquel que la trató sabe de ello. No se puede transferir la sensación de estar ante una verdadera humanista. El haber encontrado alguna en nuestra vida, como Soledad, nos llena de gozo, al saber que nos hallamos ante la posibilidad de que la belleza moral y el conocimiento sean compatibles a pesar de las durezas de nuestro mundo. En su diminuta figura física, tan frágil que uno nunca podía explicarse cómo podía sobrevivir en la dura vida neoyorquina, albergaba un corazón y una inteligencia fuera de lo normal.



Soledad Carrasco recibiendo la medalla del Centro de Investigación Etnológica Ángel Ganivet. Palacio de los Córdoba de Granada, mayo de 2002

María Soledad Carrasco Urgoiti nació en Madrid, en 1922, en una familia acomodada. Su padre fue médico, y su madre, mujer de sabidurías, era hija del magnate, de origen vasco, Nicolás María de Urgoiti. Vivió por avatares familiares a la sombra de su abuelo, quien en su infancia metido a filántropo quiso transformar el papel que producían las fábricas de Papelera Española, en proyectos tales como el diario *El Sol* y la editorial *Calpe*, con el fin de iluminar a un país aún adormecido por el analfabetismo. Con ellos dio juego y fin a una generación que sería conocida como “del 27”. Hasta hace poco la casa madrileña de Soledad, pues compartía su tiempo entre Madrid y Nueva York, la presidía la colección completa de *El Sol*. Criada en aquel ambiente liberal e intelectual librepensador, Soledad buscó nuevos horizontes en la posguerra española emigrando a Nueva York, donde ya estaba establecida la colonia de exiliados presidida por don Fernando de los Ríos, y en la que destacaban con luz propia los Lorca. Allí hizo la tesis doctoral, y allí se asentó con su madre a la que profesaba devoción filial.

Su tesis, luego convertida en libro, publicado por *Revista de Occidente* en 1956, se tituló *El moro de Granada en la literatura*. Luego vinieron otros títulos, no muy numerosos, pero en los que habitaba una particular y penetrante manera de mirar las cosas: *The Moorish Novel*, *Moro retador/Moro amigo*, *Estudios sobre la novela breve de tema morisco*, *Vidas fronterizas en las letras españolas* o *Los moriscos* y *Ginés Pérez de Hita*. Era la suya una mirada ponderada con el mundo morisco y la literatura que le era afecta. Su simpatía para con los moriscos estaba exenta de ideologías y excesos. Hace poco narré en la revista *El Fingidor* cómo a una pregunta mía sobre con qué personaje histórico de los estudiados por ella se identificaría, contestó sin titubear: con el de la cautiva. En efecto, Soledad estaba cautiva de la frontera, de los personajes que habitan entre varias realidades, y encuentran dificultades para ubicarse, y no son proclives a ver las cosas desde un solo prisma. Se identificaba por esto también con la actual Nueva York o el Reino de Granada de las postrimerías nazaríes, ya que ambos en su opinión están y estaban poblados por personajes fronterizos que influyen e influían en toda su cultura.

Conocí a Soledad hace varios lustros en un memorable coloquio en Purchena, y desde entonces nos unió una estrecha amistad. Nos vimos en París, en Madrid, en Nueva York, en las Alpujarras, y sobre todo en Granada en el Centro de Investigaciones Etnológicas *Ángel Ganivet*, institución desaparecida de la que ostentaba su medalla honorífica. Esta última le fue entregada en un emotivo acto en el Palacio de los Córdoba en el año 2001. También le había sido concedido poco antes el primer Premio María Zambrano de la Junta de Andalucía, por su aportación a la cultura andaluza, en especial en el ámbito de los estudios moriscos. Fue asimismo homenajeada en Túnez por la Fundación Temimi, y últimamente por la Sociedad Estatal de Conmemoraciones en Sevilla a propósito del año Cervantes. Ciertamente que no le faltaron reconocimientos en los últimos años de su vida, que buscaban restañar el olvido anterior.

La última vez que vi a Soledad Carrasco fue hace año y medio en Sevilla con motivo de un seminario titulado “Granada en Sevilla” que yo dirigía por encargo del ayuntamiento hispalense. Se sentía gozosa al ver el ambiente de amical intelectualidad creado en aquel seminario. No quisiera terminar sin invocar al recuerdo. Recuerdo, por ejemplo, su primera venida a la casa Ángel Ganivet, visita que agradeció en público por ser la primera vez que hablaba en esta ciudad, que en el fondo era la suya. Adjudicaba este olvido, con su natural ingenuidad, a un azar. Recuerdo igualmente su interés por mi estado de ánimo y el de mis colaboradores tras el cierre años después del mismo Centro Ganivet, y los paralelismos que establecía con los desengaños sufridos por su abuelo con el diario *El Sol* y con el porvenir de la República. También recuerdo la visita que en un invierno muy duro le hice en su casa de Riverside Drive, frente al río Hudson, y cómo entre nieves y vientos conseguimos llegar a la *Hispanic Society*, sociedad de la que era miembro electo. Junto a la Biblioteca Pública de Nueva York, donde pasaba largas horas investigando, era una de las instituciones de la ciudad que más estimaba, y en consecuencia le gustaba acercarse a sus amigos de paso por la metrópoli hasta ella.

Son tantos los recuerdos que esta gran humanista ha dejado en nuestra memoria, y en el de tanta otra gente que la estimaba, que sólo nos cabe llorarla, y acaso exclamar como me dijo un gran amigo suyo cuando le comuniqué su fallecimiento: “¡Qué mala patria tenemos! ¡Con la de gente que podía haber aprendido de ella, y sin embargo nadie le hizo caso aquí!”. Probablemente sea cierto que esta cruel “mater dolorosa” que es España no reconoce a sus hijos más que tardíamente. Pero en verdad a Soledad poco le importaba esto, ya que en su casa tenían lugar preferente las obras de los místicos españoles del Siglo de Oro. Con ello queda todo dicho. Descanse en paz nuestra amiga, la autora de *El moro de Granada en la literatura*, en cuya vida se cumplen con exactitud las matemáticas de Dios: “Quién más da, más tiene”. ■



José Abad

¿Sueñan los poetas con musas eléctricas?

A propósito de la narrativa de Philip K. Dick

narrativa

La primera novela suele ser el semillero en donde espera, latente, la bibliografía futura del novelista. Incluso hay quien piensa que en la primera novela ya está todo lo que un narrador dará de sí: “Tal vez, en el fondo, el primer libro es el único que cuenta, tal vez habría que escribir ése y nada más”, sentenció Italo Calvino, apenas unas líneas antes de afirmar que, en realidad, “el primer libro sería mejor no haberlo escrito nunca”. Todo ello, tanto el encarecimiento como su cuestionamiento, podría desempolvarse a propósito de la primera narración larga de Philip K. Dick, *Lotería solar* (1955), una novela con limitaciones, pero en absoluto despreciable. Los temas y anatemas de Dick, sus virtudes y defectos, así como ciertos planteamientos fundamentales para entender su narrativa, se citan en unas páginas que, si bien jamás descuidan el lado lúdico del ejercicio literario, en todo momento recurren a materiales de envidia y dignos de discusión para poner en pie la fábula.

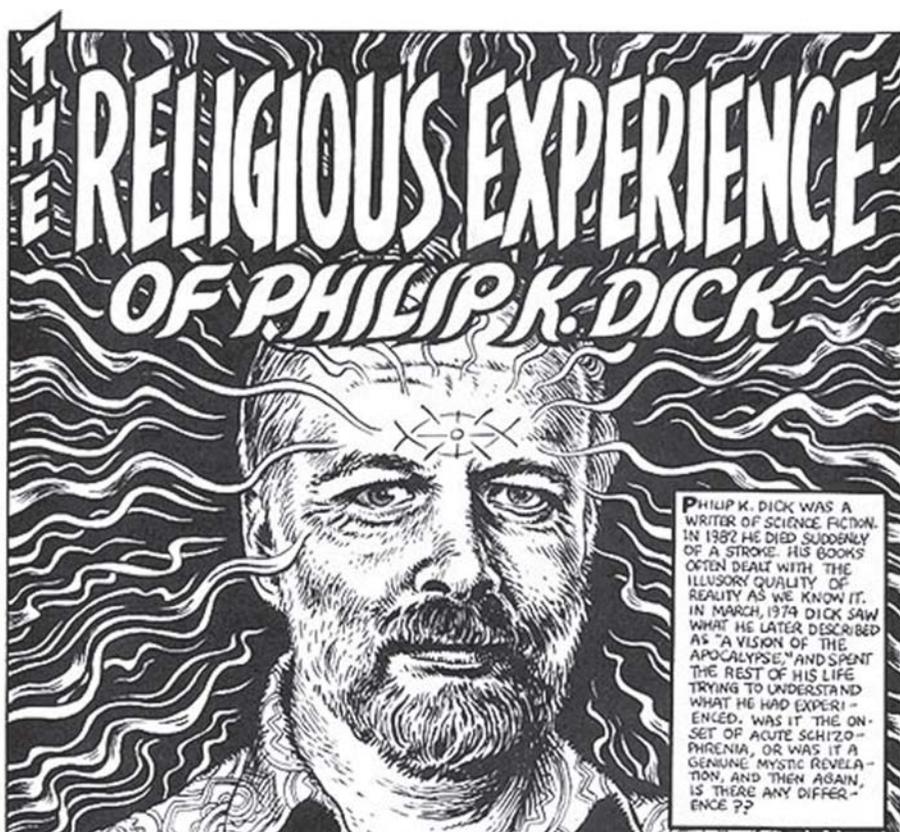
La historia de *Lotería solar* transcurre en el siglo XXIII, en una sociedad dominada por el azar; los amuletos, las supersticiones y las cábalas están a la orden del día. Para evitar cualquier forma de injerencia en los órganos electorales o un poder que acabe derivando hacia la dictadura, esta sociedad dispone de un sistema de elección que otorga arbitrariamente el gobierno a un ciudadano cualquiera, como si de una lotería se tratase; el sistema contempla asimismo la posibilidad de que el presidente electo, conocido como el Gran Presentador, pueda ser eliminado por otros aspirantes al cargo, sus rivales políticos. Se acepta el complot y el magnicidio con una

única condición: que el enemigo envíe un solo asesino cada vez. La lógica es aplastante: quien tenga la suerte de su parte, podrá superar todo obstáculo... Tenemos una situación que Dick retomaría a menudo: la del individuo enfrentado a una «inclusión-exclusión» en un sistema social de una coherencia incuestionable, pero que en realidad asfixia más que abraza a sus miembros. Ese «estar dentro» o «estar fuera» sostiene el andamiaje dramático de la narración, así como la visión del mundo del narrador. El protagonista de *Lotería solar*, Ted Benteley se encuentra, de repente, en el grupo del Gran Presentador cesante, Reese Verrick, y participando en el complot para asesinar al recién electo, Leon Cartwright. Aquí se introducen algunos suculentos apuntes del universo paranoico de Dick: el asesino enviado por Verrick contra Cartwright es un ente vacío, un cuerpo sintético, conectado a una red aleatoria de mentes individuales para así aumentar la accidentalidad del ataque. Es el azar llevado a sus últimas consecuencias: quienes deben proteger al presidente nunca sabrán por dónde llegará el ataque, pues ni siquiera el brazo ejecutor, ese ente vacío a merced de voluntades diferentes, conoce qué hará a continuación apenas unos segundos antes.

Mientras *Lotería solar* se mueve en los parámetros de la «política ficción», los resultados son altamente satisfactorios, en algunas páginas incluso absorbentes, pero ya aquí Dick siente la tentación de la trascendencia y de las fugas místicas (o del desmadre argumental) y esta trama se entrelaza con una intriga paralela sobre una expedición a las estrellas en busca de un porvenir fuera del Sistema Solar, pobremente ensamblada con la historia principal, aunque participe de ese «dentro-fuera» señalado. No es difícil —más aún, es inevitable— establecer equivalencias entre el mundo futuro de *Lotería solar* y la sociedad occidental presente, una sociedad sin una ideología definida que aspira al privilegio del poder, no a sus obligaciones inherentes; una «sociedad del bienestar» que gusta de sumarse a dinámicas en las que todo le viene dado. No es difícil —más aun, es necesario— entrever inquietantes puntos en común entre el mundo imaginado de Dick y el mundo visto por Dick, aquella Norteamérica de los años 50 y 60 que haría del magnicidio una cláusula más en su historia política inmediata, recuerden a John F. Kennedy, Martin Luther King, Robert Kennedy y todos los demás.

En *Lotería solar*, Dick propone un mundo dividido en dos grandes grupos: los clasificados, que acaparan las prerrogativas del sistema, y aquellos que el sistema se quita de encima como si fueran pulgas: los no clasificados. Este interés por quienes están «dentro» y quienes están «fuera» vuelve a darse en otra novela suya de planteamiento invitante: *Los clanes de luna Alfana* (1964). No se precisa la fecha de la acción, pero sucede más o menos a finales de un siglo XXI improbable: los EE. UU. están aislados en medio de un maremagno de países convertidos al comunismo, la privacidad no existe y en la tierra malviven, como emigrantes ilegales e ingratos, algunas especies alienígenas que dan color a la fauna urbana. La mirada de Dick es, una vez más, de una causticidad demoledora: la

La experiencia religiosa de Philip K. Dick. Fragmento de un cómic de Robert Crumb

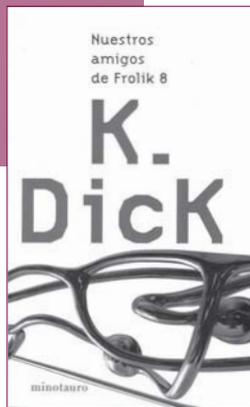
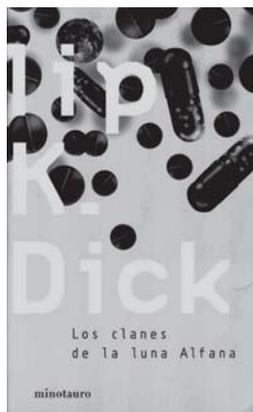


ciudadanía vive en permanente estado de alerta, esperando un golpe traicionero de cada uno de sus semejantes y preparándose para asestarlo al primer incauto. El protagonista es Check Ritterford, un tipo que redacta guiones para la CIA —el escritor la retrata como un hatajo de miserables—, decidido a asesinar a su mujer a través de un tipo interpuesto, un robot que la acompañará en una expedición a la luna Alfa III M2, una colonia terrestre convertida en centro psiquiátrico y de la que no se tenían noticias desde hacía veinticinco años.

La idea más feliz está aquí: en ese cuarto de siglo abandonados a su suerte, los enfermos mentales se han organizado en castas según sus patologías: los aquejados de hebefrenia forman la tribu “hebe”, los de esquizofrenia polimorfa son los “polis”, los que sufren trastornos obsesivos-compulsivos son “ob-com”, y “dep” los maníaco-depresivos; los “esquizos”, enfermos de esquizofrenia simple, son los poetas, artistas y líderes religiosos; los maníacos, autodenominados “mans”, conforman la clase guerrera, mientras los paranoicos esquizoides, los “pares”, nutrirían la clase dirigente... La lógica «dentro-fuera» se propone *ad infinitum*, pues si la Tierra está dividida entre los bloques comunista y estadounidense y, dentro de este último, entre quienes trabajan y quienes no, en la luna alfana, en esa alucinógena civilización habitada por tarados, los grupos funcionan autoexcluyéndose y jerarquizándose, y al «dentro-fuera» se añade inevitablemente el «arriba-abajo». El planteamiento es sugerente y cuenta con un fuerte componente corrosivo; lamentablemente, Dick no se muestra capaz de ir más allá del enunciado. Como ocurría en *Lotería solar*, el autor no consigue ajustar las varias tramas paralelas y, aquí, el recurso a giros argumentales arbitrarios acaba desquiciando la trama, lo cual, bien mirado, quizás no sea un inconveniente en vista de la naturaleza enloquecida de la novela.

Esta doble jerarquización, «dentro-fuera» y «arriba-abajo», recurrente en la obra de Dick, se halla en otro relato posterior: *Nuestros amigos de Frolik 8* (1970). La acción nos lleva ahora al siglo XXII, y la sociedad se divide entre Antiguos y Nuevos Hombres; los primeros son seres marginados en espera de la llegada de un mesías, mientras los segundos, que han desarrollado una capacidad mental superior, acaparan las principales esferas del gobierno, y montan y desmontan la sociedad a su gusto. Al principio, Dick recurre a un nudo argumental caro: el Presidente del Consejo, Willis Gram, importunado por un divorcio y por algunos conatos de sedición, sueña con eliminar problemas domésticos y políticos de un solo golpe, y organiza el asesinato de su esposa a manos de Eric Cordon, una especie de profeta del pueblo con un mensaje de igualdad y tolerancia tachado de “subversivo”. De esta manera se librará de un cónyuge molesto y de un enemigo político. Al final, este argumento se abandona, pero ahí está (Dick, con varios divorcios a sus espaldas, especulaba a menudo con la eliminación de la esposa).

Nuestros amigos de Frolik 8 es una obra declarada y decididamente política; todo gira en torno a cómo viven la sociedad los distintos personajes y cuáles son los modelos de organización que cada uno imagina, defiende, promueve, etc. Dick parte de una convicción: la ciudadanía está más preocupada por su día a día que por la



lógica que ha erigido ese modelo (y no otro) de cotidianidad. Esa convicción se muestra sin desbatar en no pocos detalles: tras renunciar al homicidio de su mujer, el perverso Willis Gram dispone la muerte de Nick Appleton —un ciudadano gris, el típico antihéroe de Dick—, porque éste goza de los favores de una linda jovencita, que ha puesto en ebullición la libido de Gram. *Nuestros amigos de Frolik 8* es una novela de concienciación política, podría decirse; el autor invita al lector a mirar «dentro» y a cuestionar lo que ve. Toda forma de poder tiende a acumularse y concentrarse en las menos manos posibles y Dick se rebela, con tantas buenas intenciones como escasez de recursos, a toda oligarquía.

En esta oposición «dentro-fuera», no duda en decantarse por los que están «fuera». En *Lotería solar*, sus simpatías van con los “inclasificados”, no con los “clasificados”; el protagonista de *Los clanes de luna Alfana*, a quien han convertido en un «fuera de la ley», se queda a vivir entre los locos de Alfa III M2. En *Nuestros amigos de Frolik 8* —a estas alturas de su vida, podríamos argumentar—, el escepticismo ha alcanzado cotas elevadísimas y, en esta ocasión, el remedio del «exterior», ese mesías de regreso a la Tierra con unos aliados alienígenas, se contempla con sospecha, pues nunca está completamente claro si serán el Séptimo de Caballería o las hordas de un Atila interestelar. *Nuestros amigos de Frolik 8* termina, entre avisos de Apocalipsis, en un paisaje precario en el cual los Antiguos han recuperado su libertad, mientras los Nuevos Hombres han sido reducidos a un estado mental casi infantil... La narrativa dickiana se presenta con un alto grado de autoconciencia y no deja de ser meritorio que el autor opte por colocarse a sí mismo y al género en la periferia del «sistema literario», con un pie «dentro» y otro «fuera».

La narrativa de Philip K. Dick no desentona en las grandes tendencias de la literatura norteamericana de su tiempo. Lo que estaba haciendo la Generación *Beat* en el terreno de la «literatura del yo», Dick lo hizo en el de la «ficción pura», sin tanto ringorrango y resultados infinitamente menos tediosos. En su obra (como en Jack Kerouac o William Burroughs) el descontento y la alucinación se convierten en materia prima; al igual que éstos, Dick utilizó las drogas con profusión, para escapar o rebelarse, vete tú a saber, pero también para zarandear o emborrachar a su musa. En resumidas cuentas, como no está claro que la ingeniería del futuro consiga funcionales «musas eléctricas» que iluminen al poeta, éste deberá seguir buscando en el presente (y en el *atrevoso* del presente) sea la inspiración, sea las piezas con que montará su propio mecano literario. Que esta búsqueda se haga de manera abierta (a través de la crónica y sus derivados) o esquinadamente (desde la ficción) es una opción de cada cual, y tan respetable la una como la otra.

El día en que la crítica de toda laya, las revistas culturales o los chamanes académicos logren superar la doble imposición del «dentro-fuera», avalado por el canon occidental, y el «arriba-abajo», requerido por la aristocracia literaria, seguramente se podrá hablar más y mejor, con la atención que se merece, de un género tan denostado como la ciencia ficción o de autores personalísimos (aun irregulares) como Philip K. Dick. Algo se ha hecho ya, es cierto, pero queda por hacer, aún queda. ■



José Rienda

p
oesía

El 28 de octubre de 1997, en la Cuadra Dorada del Museo Casa de los Tiros de Granada, se celebró un homenaje a Elena Martín Vivaldi en el que, amén de los reconocimientos institucionales y junto a los sonos de un violonchelo, leyeron poemas de Elena la actriz Elodia Campa y el poeta Javier Egea.

No era la primera vez que Egea y Martín Vivaldi compartían espacio y tiempo en su devenir literario; sin embargo, aquel octubre del noventa y siete también resultó ser, a la postre, el último encuentro de ambos poetas.

Javier Egea preparó la lectura de los poemas de Elena con rigor y respeto absoluto, según se lee en las anotaciones, marcas y tachaduras de su cuaderno de trabajo (miércoles 22 y viernes 24 de octubre son las referencias cronológicas que en este sentido nos orientan): la integración de las poesías seleccionadas en los libros correspondientes, el orden de lectura de las mismas más allá de dicha integración y el manejo de un total de diecisiete poemas como corpus plausible sobre cinco requeridos, nos otorgan, diez años más tarde, un soporte material que nos habilita para la realización, digámoslo así, de una metalectura poética. Se trata, por tanto, del reconocimiento de autonomía para una recomposición poética organizada con tino y secuencia a posteriori de la creación, pues ocurre que el desplazamiento del tiempo y lugar de los poemas antologados o la reconstrucción de un 'nuevo' discurso poético son, en definitiva, una consencuencia afortunada del poeta que lee.

Puede resultar oportuno, una vez más, traer a estas líneas a Wolfgang Iser, quien sostiene que el significado de una obra literaria no se puede considerar en esencia, sino en acto, en tanto que 'leer' es una actividad donadora de sentido en la que interviene el sujeto lector, guiado en su actividad imaginativa y hermenéutica por los estímulos textuales. Será, pues, en este vagón teórico en el que nos acomodaremos para aproximarnos al conocimiento de la poesía de Elena Martín Vivaldi leída por el último Javier Egea.

En principio, es de obligada coherencia para nosotros el intento de una relación tematológica entre la poesía de Egea y los poemas seleccionados, que expongo a continuación en el mismo orden que éste estableciera para su lectura y que serán así referenciados más abajo tras las iniciales de Elena:

1. **ES TARDE YA** ("Es tarde ya para decir palabras..."), dedicado a Andrés Soria, del libro *Cumplida soledad* e incluido en la sección primera titulada "Tiempo en soledad".

2. **PASIÓN DE LA LLUVIA** ("Lluvia / aunque la enredadera se derrame..."), integrado en *Arvo en desenlaxa*, incluido en la sección tercera titulada "La voz elemental".

3. **LAS VENTANAS ILUMINADAS** ("Se abren y se cierran las estrellas..."), del libro *Durante este tiempo* y ubicado en la sección tercera, denominada precisamente "Las ventanas iluminadas".

4. **NOCHE Y SILENCIO** ("Cuando las horas ciegas de la noche..."), perteneciente a *Cumplida soledad*, parte primera ("Tiempo en soledad"), apartado segundo.

5. **ABRE LA GRAN VENTANA** ("Si de un llanto final tienes deseo..."), de *Durante este tiempo* e incluido en la sección tercera ("Las ventanas iluminadas").

El poeta que lee

Una lectura egeniana de la poesía de Elena Martín Vivaldi

Se hace necesario recordar de nuevo que, en la construcción teórica de la literatura entendida como discurso cohesionado desde los planos autor, texto y lector, aceptamos que éste último, también guiado en su actividad hermenéutica por su historia lectora, otorga sentido no ya a un texto concreto, sino a la intertextualidad necesaria desde la que la literatura se sistematiza y estructura inevitablemente. En efecto, la relación temática entre autores y textos distintos y el análisis funcional de dicha relación desde la perspectiva del lector, suman nuevas páginas a la literatura antes escrita. Por ello, no pueden entenderse como banalidad adyacente o mero artificio la importancia de la temática y el vocabulario clave de los cinco poemas que nos ocupan respecto al conjunto de la poesía de Javier Egea, en tanto que, por ejemplo, no es inapropiado suponer, por puro convencimiento y autorizada solidaridad, que Egea hubiera defendido como los propios estos cinco poemas de Elena Martín Vivaldi.

El viaje sugerido a través del orden y lectura de los mencionados poemas de Elena, nos remite de inmediato a otro éxodo conocido del poeta granadino: el camino que va desde la desesperación hasta el existir necesario, el trayecto que une el reconocimiento de la derrota con la búsqueda de la salvación, el sendero inequívoco por el que, alma y lluvia transcurridas, se nos arrastra hacia un "mar infinito de preguntas" (EMV, 5), mar de golpe, mar de siglos que no sólo es apabullante en su ofrecimiento simbólico, sino siempre 'demasiado'. *Tropo mare*¹ (demasiado mar) también para la poesía de Elena Martín Vivaldi.

Javier Egea sabía que los alegres "no comprenden / que nunca hay estación cuando ya es tarde" (EMV, 1), sobre todo cuando "es tarde ya para decir palabras" (EMV, 1) o "para mudar los ríos" (EMV, 1) si vivimos en la certeza de que "todo está dormido [...] y la sed permanece" (JE)².

A través de la secuencia de lectura construida, Javier Egea hizo que Elena Martín Vivaldi pronunciara la lluvia "con agonía de esperanza" (EMV, 2), porque "llueve para saber, al fin, que hay tierras / desposadas, sin rumbo, con los mares. / Lluve para que yo lo diga a voces, y me deje mi nombre entre las páginas / de un libro de Verlaine casi olvidado" (EMV, 2). Del mismo modo, Egea, con la urgencia del amor y "tarde en las manos"³, exclamaba: "sobre un buzón oscuro pusimos nuestro nombre / a la espera del mar..."⁴. Y he aquí cómo, de nuevo, la clave vuelve a ser la soledad, las soledades que empujan, como a un Brecht sorprendido, hasta el borde de la carretera: "huéspedes convergentes de tantas soledades" (EMV, 3); justo "cuando las horas ciegas de la noche / se llenan de silencio" (EMV, 4), habremos de descubrir la evidencia de que "es urgente romper hacia otro norte / aun llevando en los pasos / la certeza diaria de la muerte" (JE)⁵.

No existe otra estación posible: "detrás de este callar vencido, / el hombre escucha atento" (EMV, 4) y es de nuevo preciso "un alto en la derrota" (JE)⁶. Después, "como si fuese tarde / habrá que madrugar sobre el escombros" (JE)⁷ para poder abrir de par en par las ventanas y dejar "que haga sol en la cima de lo oscuro" (EMV, 5). Tan sólo así alcanzaremos una verdad más tarde atropellada: "Hoy sólo sé que existo y amanece" (JE)⁸. ■



Notas

1 EGEA, J.: *Tropo mare*. La edición manejada es la de Dauro, Granada, 2000.

2 Op. cit., p. 34.

3 Op. cit., p. 84.

4 Id.

5 Op. cit., 89.

6 Id.

7 Op. cit., 50.

8 Op. cit. 90.

56ª Edición del Festival Internacional de Música y Danza

Los españoles en París y Magdalena en Granada

Ricardo Molina
Castellano



m
úsica

A la 56ª edición del festival granadino le dieron el título de «Españoles en París», como eslogan que facilitara su incursión en los medios de comunicación. Pero también para anunciar que esta edición se dedicaría a mostrar las distintas influencias entre música española y francesa, aunque afortunadamente la programación resultara en su conjunto más variada.

Debe reconocerse a la organización su agudeza para idear argumentos con los que adornar una edición del Festival, si bien esta constante necesidad de definirse cada año empieza a dar cierta sensación de hastío. El empeñamiento en tener un hilo conductor sin solución de continuidad, no facilita la formación de una imagen firme para el Festival, cuando es la definición de una personalidad propia e inconfundible lo que necesitan estos eventos para su reconocimiento. En cambio, el Festival puede encontrar señas de identidad más interesantes usando la música como medio y no como excusa. Una seña puede ser el estreno de grandes obras, como ocurrió el año pasado con el *Requiem* de García Román. Otra puede ser la recuperación de interesantes partituras, como ocurrió este año con la ópera *Il Califfo di Bagdad*, del compositor español Manuel García.

Fue estrenada en 1813 y al menos en España ha estado arrinconada casi dos siglos en el mismo olvido que su compositor. Una ópera con riqueza melódica, arias sólidamente desarrolladas, excelente orquestación, virtuosismo para los cantantes, con solidez argumental, que hacen inevitable preguntarse el porqué de este olvido. En el tardío reestreno de la ópera participó *Les Talens Lyriques*, una formación de instrumentos originales, que ya estuvo en Granada en la edición del año 2004, también para recuperar música española. Su director y fundador, Christophe Rousset, optó por una dirección incisiva en dinámicas y ritmos, pero velando por la claridad de timbres, haciendo brillar el colorido orquestal de la partitura. Entre los solistas, destacó por voz y técnica el tenor José Manuel Zapata como Califa, mientras que la actuación más discreta estuvo en la mezzosoprano Manuela Custer, como criada. El resto estuvo en aceptable nivel, para ofrecer una ópera bien afinada y bien realizada, con voces apropiadas en cada papel.

Se eligió una puesta en escena de corte minimalista, con una cuantía mínima de decorados, en un pequeño escenario que además acogía a la orquesta. Esta simplicidad ornamental se engalanó con la arquitectura del palacio de Carlos V, definiendo ambientes mediante efectivos juegos de luces. Son muchos los detractores de estas puestas en escena, que anhelan un mayor despliegue de medios. Pero la sencillez ornamental, qué duda cabe, otorga todo el protagonismo a la música, sin distraer al oyente aunque frustre al espectador.

Otros que volvieron a Granada fueron la Orquesta de París y su director titular Christoph Eschenbach, por lo que un buen eslogan para esta edición podría haber sido «Los retornos». Desde su anterior visita en el año 2004, el prestigio internacional de Eschenbach ha subido exponencialmente, básicamente por las elogiosas críticas que ha recibido su producción fonográfica. Y en Granada se vio a un director más seguro y riguroso que la batuta errática de 2004, a pesar de tener este año dos programas de batiburrillo.

Volvió a acercarse a la *Iberia* de Albéniz, esta vez con la orquestación de Fernández Arbós, más directa que las complejas propuestas del genial Guerrero que se interpretaron hace tres años en el Carlos V. Eschenbach impresionó con la dirección del *Bolero* de Ravel, totalmente estática de gestos, usando tan sólo la mirada para comunicarse con la orquesta, reservando brazos y manos para los acordes finales. Además de dar una imagen que puede quedarse en el campo de la anécdota, consiguió levantar una excelente versión del *Bolero*, una obra cuya dificultad ha llevado al fracaso a más de una orquesta.

En una segunda velada, Eschenbach mostró su visión de la música de Wagner, con un *Preludio y muerte de Isolda* más sensual que trágico y bien desarrollado. Con Debussy todo fue muy correcto, tanto que se pudo echar en falta mayores contrastes en los timbres, cayendo en una interpretación algo mecánica. La joven promesa del piano Iván Martín estuvo solvente en las difíciles *Noches en los jardines de España*, pues su entusiasmo y su técnica dieron emotividad a la obra de Falla.

Al igual que Eschenbach, la Orquesta de París mostró una gran progresión desde su visita en el año 2004, si bien el nivel mostrado entonces era claramente mejorable. Josep Pons recogió la batuta para dirigir a la formación francesa en una convincente versión de *Petruška*, donde la opulencia rítmica de Stravinsky apareció con la suficiente naturalidad como para enlazar el discurso expresivo que desarrolla la obra. Se atrapó al oyente con claridad de timbres y con una precisión adaptada a la personalidad de la música. A Pons se le puede considerar ya como a un grande, porque hay que ser un gran director para poder

.../...

Fotos: Carlos Choin



Eschenbach y la Orquesta de París

Il Califfo di Bagdad



.../...



Lang Lang y Barenboim

Magdalena Kozená



llevar a cabo una versión luminosa de la trama rítmica que encadena *Petrushka*. ¡Ay, Josep!, por qué te fuiste de Granada. En cambio, algo más rutinario se mostró en *El sombrero de tres picos*, donde la mezzo Itxaro Menxaka no pareció sentirse muy identificada con la obra de Falla.

La parcela que en cada edición merece la Orquesta Ciudad de Granada, la demarcaron este año Kantorow y el violinista Renaud Capuçon. La *sinfonía en do* de Bizet se llevó de forma punzante mediante tiempos muy vivos. La orquesta respondió con seguridad, pero misteriosamente apareció la sequedad en la música, pues ese buen sonido no era capaz de entrar por la puerta de las sensaciones. En cambio, la expresividad ganó muchos enteros con la aportación de Capuçon en la *Sinfonía española*, que sí logró crear momentos verdaderamente mágicos, tanto por su virtuosismo como por su fogosa expresividad. En aquella sesión se estrenó *Otra Noche. Recordando a Manuel de Falla*, una obra de Vicent Paulet para piano y orquesta, rica en ideas y plasmadas con nitidez a través de una estructura simétrica.

Como empieza a ser tradición, Barenboim fue el encargado de cerrar el Festival junto con la Staatskapelle Berlin, y como parece convertirse en costumbre, el maestro argentino estuvo lejos de la excelencia que le ha llevado a ser considerado un mito de la música. El concierto de una gran sinfonía, interpretada por una de las mejores batutas del orbe y junto con una de las grandes orquestas europeas, suscita irremediamente la ilusión del melómano por vivir un momento único. Cuando la interpretación de esa sinfonía no pasa de la corrección, de estar aceptablemente bien tocada, la decepción del melómano no se compensa con la fascinación que ya sólo puede ofrecer la vista, por la mera contemplación del mito.

Se volvió a programar una sinfonía de Mahler, esta vez la *Quinta*. Qué duda cabe que aquello sonó muy bien, con una orquesta segura en la práctica totalidad de los compases. Una interpretación limpia, incluso cuidadosa en algunos de los infinitos matices que encierra esta partitura. Pero cualquier amante de la música de Mahler sabe que esto no es bastante. Que la profesionalidad sólo es el cimiento para levantar la estructura mahleriana. «Una sinfonía tiene que contener el mundo», llegó a exclamar el propio Mahler. Y no exageró, porque fue capaz de diseñar para sus obras un laberinto de caminos independientes en su trazado y en su forma, que crean un universo coherente, con un principio y un fin.

Barenboim ama sinceramente la música de Mahler, pero no es capaz de transmitir qué visión tiene de cada una de sus obras. Ya van cuatro sinfonías dirigidas en Granada, y en el mejor de los casos sólo puede ofrecer una interpretación correcta y aséptica. Está vigilante a los detalles y a los matices, pero sólo consigue retales de música que no levantan ese mundo que reclamaba Mahler. Y el melómano vuelve a su casa pensando qué sería de su gran pasión sin el arte de la fonografía.

Por ventura, en la segunda velada se programó un compositor, Richard Strauss, al que Barenboim, además de amar comprende, con la suficiente profundidad como para poder transmitir sus propias reflexiones. De este modo, y con esa fabulosa base que es la Staatskapelle Berlin, sí se llegó a divisar la excelencia en la interpretación del poema sinfónico *Don Quijote*. También ayudó la naturaleza de la obra, pues la sucesión de variaciones y los efectos orquestales hacen que prevalezca más la forma que el fondo. El primer violonchelo de la orquesta, Claudius Popp, tomó la responsabilidad de la parte solista, y ayudó al maestro con un hermoso sonido a llegar a ese nivel que debe de exigirse en un concierto de tal categoría. Esa misma noche participó el joven y carismático pianista Lang Lang, con el *Primer concierto para piano* de Brahms. Optó por una interpretación vaporosa, con una sutilidad que quizá buscara una introspección, pero que no encontró la profundidad. La orquesta respondió con firmeza, acentuando arcadas en las cuerdas y con un sonido denso y compacto en el resto de las secciones. Una dicotomía de pareceres entre director y solista de la que no salió beneficiada la partitura.

Y mientras los españoles andaban por París, o al menos eso se suponía, Magdalena Kozená llegó a Granada. Una diva que demostró el porqué de su reputación en el pequeño escenario del Patio de los Mármoles. Que rehusó todas las bulas que puede otorgarle la fama, para entregarse al servicio de la música, reconciliando al melómano con la emoción de un concierto en vivo. Tuvo un programa difícil para el intérprete, pero también difícil para el oyente, pues se necesita un caudal de técnica y de capacidad expresiva para abordar un programa con canciones de Schumann, Ravel, Bartók y Rachmaninov. La mezzo salvó todas las dificultades utilizando la melancolía, la desesperación, la ironía, el optimismo y un sinfín de sentimientos. Todos ellos expresados con sinceridad y con hondura, apoyados por la técnica propia de una diva y por una voz de bellísimo timbre, capaz de articularse con espontaneidad, para llevar de la mano al oyente por cada paisaje emocional. Yefim Bronfman la acompañó con seguridad, dando a su piano el protagonismo justo (lo de Schumann fue realmente prodigioso), pero siguiendo fielmente las intenciones de Kozená. Una velada inolvidable, de las que marcan la categoría de un Festival.

En esta edición se contó con la visita de otros grandes nombres, como el contrateno Philippe Jaroussky y el ya octogenario pianista Aldo Ciccolini, que mantuvieron la estela internacional del Festival. Tampoco faltaron las actuaciones que son parte sustancial del evento granadino, como los cafés concierto, las mañanas dedicadas a la música antigua con una exquisita Orquesta Barroca de Sevilla, y el festival extensión *flex* que volvió a llenar de música las calles de Granada durante las dos semanas que dura este Festival.

Esta edición ha tenido un cartel con abundancia de grandes nombres, aunque no todos hayan cumplido con las expectativas que levanta el anuncio de su visita. Una vez más, con la insistencia y la fuerza que sólo una diosa puede tener, la música ha sido quien ha marcado la calidad del Festival, sin necesidad de disfrazarse. Se recordará el recital de Magdalena Kozená y se olvidará el lema del festival. La música sólo dura un pequeño instante, pero marca un recuerdo eterno cuando su interpretación es magistral. Eso es lo que queda. ■

¿Qué hacer con la sostenibilidad?

Hace unos años el actor Gabino Diego escuchaba al entrevistador de un programa televisado: “Con tu simpatía tendrás a todas las mujeres que desees”. La respuesta fue muy ilustrativa: “No. Yo soy el que abre el campo. Después llega el guapo y se lleva a la chica diciendo: – ¡Simpático el muchacho! ¿Verdad?”

Se suele pensar en la ciencia como un espacio de gente despistada, honrada y sabia que dedica su tiempo a buscar la verdad, a la que encuentra sin mediar intereses ajenos. La ciencia *goza* de prestigio social. Pero es como Gabino Diego. Sólo abre el campo. Después llegan la política o el marketing y cosechan a su antojo.

Hoy en día *tener razón* o *encontrar la verdad*, sean lo que sean ambos conceptos, sirven para bien poco. Las personas no consumimos objetos sino imágenes. Nos dedicamos más a procesar emociones que argumentos. No estamos en la época de los materiales sino de los símbolos. Es con ellos con lo que se forjan las noticias, los imaginarios colectivos, la conciencia, las decisiones... Lo que cambia la sociedad no es el contenido de lo que se dice sino lo que rodea al contenido: la forma, el canal, el momento, la fuente, los actores... Mientras la ciencia siga recluida en el laboratorio de la razón, el mundo continuará discurriendo desconectado y en paralelo.

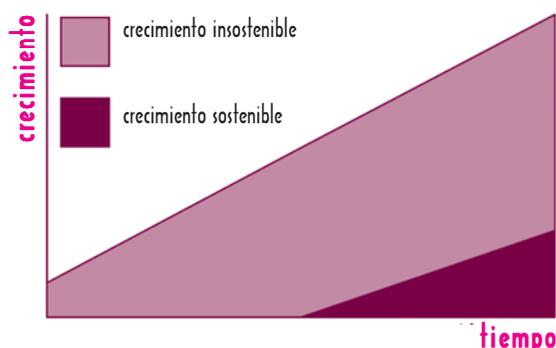
Los asuntos “crecimiento económico”, “sostenibilidad”, “huella ecológica”, “cambio climático”, etc. constituyen buenos ejemplos. Abrigamos la esperanza de controlar la esfera individual o familiar del mercado: si este producto no cumple mis expectativas, no lo adquiero de nuevo. Esta sensación también empapa la acción política reducida al sufragio: si este líder no me satisface, no volveré a votarlo. Ambas sentencias son muy discutibles. Pero viven al menos en el papel impreso de la teoría sobre el funcionamiento ideal de los mercados y de la democracia. No ocurre así en el terreno de la ciencia: no tenemos protección ante las afirmaciones de los científicos. ¿Cómo saber si es cierto lo del cambio climático? La única forma de otorgarle credibilidad en la práctica es mediante la frecuencia con que el asunto aparece en la televisión y los políticos lo incluyen en sus discursos.

He aquí, entonces, que una coincidencia de personas de ciencia analiza el crecimiento desaforado del consumo, observa sus implicaciones en el deterioro del medio ambiente y su insoportable dependencia energética. Recogen datos, reflexionan individualmente y en grupo, publican, cotejan... Buscan la verdad. Y tienen razón. La conclusión se muestra con una claridad impactante: hemos cerrado ya tantas puertas que sólo queda una abierta, la del decrecimiento sostenible. No importa cuán asentada se encuentre la conclusión, sin que la haga suya el guapo de turno, sin el auxilio de la política y el marketing, la ciencia no parece contar con las herramientas apropiadas para tener voz en el asunto. Se comporta como el violinista que espera competir en el Tour basándose en su virtuosismo con el instrumento.

Las primeras voces de alarma anunciaron que nuestro estilo de consumo resulta a todas luces insostenible en el tiempo. El planeta no es capaz de reponerse. Se trata de un choque frontal de ritmos. Así que inventamos el concepto de *crecimiento sostenible*. Crezcamos, sí, pero de tal forma que demos tiempo a nuestro gigantesco hábitat para seguir produciendo lo que necesitamos. El marketing al servicio del crecimiento desaforado ha conseguido domesticar el concepto. La siguiente gráfica muestra lo que está ocurriendo: por mucho que crezca el *sostenible*, el *otro* sigue caracterizando el proceso. Seamos conscientes del terreno en que nos estamos moviendo. Vivimos en un mundo limitado donde la expresión “crecimiento sostenible” tiene la misma coherencia interna que otras como “guerra humanitaria”, “asesinato justo” o “cementería ecológica”.

La realidad habla con más claridad de lo que estamos dispuestos a escuchar: “lo siento”, dice, “pero no pue-

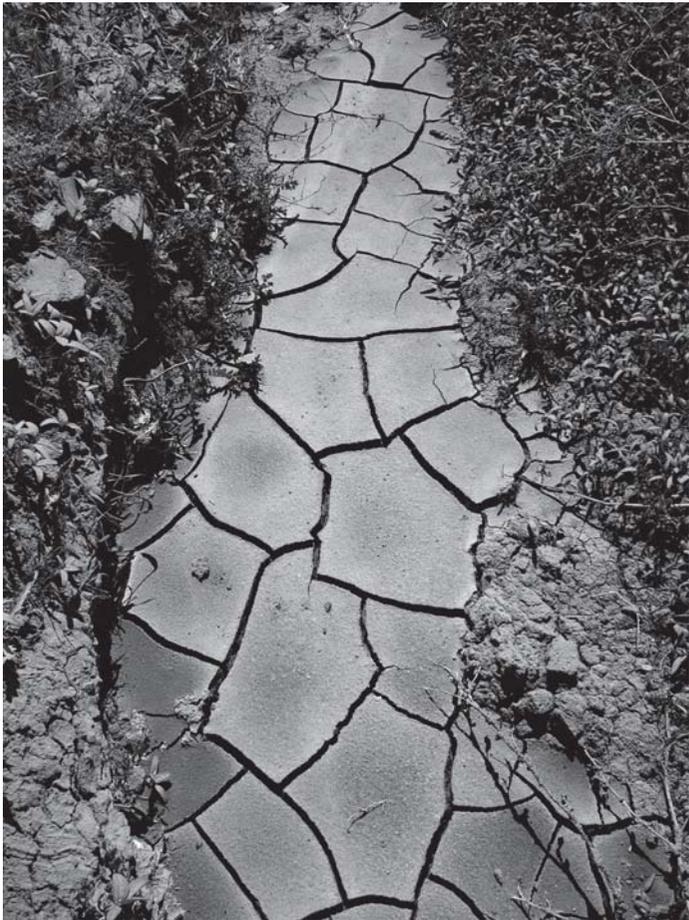
.../...



Dominique Roger (photobank.umero.org)



ciencia



Zhanat Kulenov (photobank.unesco.org)

do con más crecimiento”. La opción es invertir la tendencia: decrecer. Es lo único realmente sostenible. Para dar tiempo a que se cargue la pila hay que disminuir su uso. Ciertamente existen muchas formas, sobre el papel y la reflexión, para llevar a cabo un verdadero decrecimiento. Pero no todas ellas son “sostenibles”. Aun así, considerando que un movimiento tan contrario a la práctica mayoritaria está condenado a gozar de un éxito minúsculo, sea como sea que se lleve a efecto resultará a todas luces sostenible. Su práctica no parece amenazar la buena marcha de la economía planetaria.

Es importante resaltar aquí que no se trata exclusivamente de un movimiento altruista, un abnegado impulso para favorecer que la humanidad conozca un futuro a largo plazo, un esfuerzo de contención que afecta negativamente a la felicidad presente para procurar posibilidad futura. Muy al contrario, el decrecimiento sostenible es también una apuesta por la emancipación. A la manera con que el movimiento feminista quemaba sujetadores como símbolo de la liberación, los activistas del decrecimiento sostenible queman consumismo, se libran de sus garras. La propuesta completa incluye reducir incluso la jornada laboral y convivir con menos renta a la vez que más tiempo para disfrutarla. No es mayor utopía que aprender un nuevo idioma. El lenguaje del momento es muy claro al respecto: el consumo estimula el crecimiento económico, el crecimiento estimula el progreso, el progreso es bueno. Con ese catecismo no hay huecos para la emancipación.

Decrecer en un momento histórico de crecimiento no significa retroceder. El pasado es irreversible. Lo que tenemos entre manos no es volver atrás sino construir futuro. Mirando precisamente hacia el futuro es por lo que surge la necesidad de modificar radicalmente el estilo de estar en el planeta. Sea donde sea que aterricemos, lo haremos con él. Luego, hemos de procurarle un excelente estado de salud. Sabemos ya muchas cosas, que no sabíamos antes. Es cuestión de aplicarlas. El decrecimiento es la propuesta consecuente para reconceptualizar el progreso: aumentemos nuestra calidad de vida presente y garanticemos la futura transformando la forma con que consumimos y el lugar que el consumo ocupa en nuestros proyectos de vida.

Pero ¿cómo puede la ciencia conectar con una población tan adoctrinada en el consumismo que se concibe incapaz de superar su lógica? Para quien tiene un coche (o es tenido por éste) es más fácil soñar con dos que con ninguno. ¿Cómo crear sinergias hacia el decrecimiento cuando las iniciativas apuntan en sentido contrario? Las personas, más ahora que nunca antes, viven para sus deseos y no están dispuestas a sacrificarlos. Muy bien que luchemos por un mundo mejor, pero no me pidas que cambie mi estilo de consumo y mucho menos que lo reduzca. ¿Avisamos?: ¡Cuidado! ¡El mundo se acaba! ¡Estamos terminando con él! ¿Y bien? El miedo agotó ya su capacidad de coerción a través de esta época supurante de inseguridad frente a diablos diabolizados como el terrorismo. Vivimos ya con demasiado miedo como para que nos quepa algo más en el cuerpo. ¿El fin del mundo? Pase lo que pase, dentro de cien años todos calvos.

Hemos de insistir en la razón, pero no dejarla sola.

Hace ya tiempo que las empresas no venden objetos porque las personas no los compran. No son productos ni servicios lo que adquirimos, sino símbolos. Los mayores esfuerzos en el mercado se centran en construir *imagen de marca*. Luego, es una batalla de imágenes y símbolos lo que tenemos delante y no una lucha de tangibles, aunque las consecuencias se sientan y duelan profundamente. ¿Qué puede hacer la ciencia para manejarse sin excesiva torpeza con la dimensión del símbolo?

La metodología científica sirve para investigar las mejores vías de intervención en el seno de la sociedad que nos ha tocado vivir y a la que damos forma cada día. Impliquemos, pues, esfuerzo científico en ensayar medios de conectar y cambiar las lógicas utilizando nuestros tan admirados métodos de generación de conocimiento.

Establezcamos alianzas transdisciplinares donde la psicología, la comunicación, el marketing, la pedagogía, la sociología... unan sus modelos de acción y transformación con la información de la biología, la física, la geología, la medicina, las ingenierías... en torno a lo que está matando la existencia inteligente en el planeta. No se trata sólo de tener razón, sino de construir modelos de acción que implican la existencia de argumentos, de alternativas, de comportamientos coherentes, de la construcción de caminos donde quienes transitan se sientan acompañados y convencidos.

Trabajemos junto a las grandes guías como las religiones. No son las enemigas de la razón, sino las aliadas en un camino donde hace falta mucha fe. Sabemos que es ella lo que mueve montañas y no los datos. En un mundo cada vez más saturado de información, las guías para interpretar el entorno son cada vez más necesarias. Por eso las buscamos. ¿Las distribuye la ciencia? No. Aunemos esfuerzos con las iniciativas globales que dan sentido a la existencia mediante los más variados sistemas de creencias. Reconozcamos, además, que las religiones, por muy variadas que parezcan mostrarse y por mucha devoción que soliciten para sus respectivos dioses, han sido y siguen siendo los mayores canales para las guías comportamentales. El enemigo, insisto, es otro.

En definitiva, urge transformar la práctica científica extirpándola de la oscuridad. Transformemos la ciencia en un gigantesco movimiento social basado en el conocimiento. Si éste permanece recluso en los laboratorios o los libros y sólo ve la luz cuando el mejor postor llama a la puerta, no sirve para nada, o al menos para nada bueno. ■

José Abad

Ingmar Bergman, la década prodigiosa



Quizás se debiera a uno de esos alineamientos de planetas que se dan una vez cada quinientos años, quizás las musas volvieron a la tierra y habitaron entre nosotros susurrándole a los mejor predispuestos o quizás el diablo comprara el alma de éstos a cambio de talento, lo cierto es que si hiciéramos una panorámica sobre la cartelera de la década de los 50 nos daríamos de bruces con un número nada escaso de cineastas en auténtico estado de gracia. En este decenio, algunos maestros consumados (como John Ford, Fritz Lang o Alfred Hitchcock) estaban en el cenit de su carrera, mientras una caterva de cineastas hasta entonces “grandes promesas” (como Akira Kurosawa, Nicholas Ray o Ingmar Bergman) alcanzarían esa madurez que los hizo únicos en su especie. ¿Las causas? Quizás la televisión aún no había arruinado el buen gusto de las gentes y la industria era capaz de apoyar (y el espectador de acompañar) estas iniciativas singulares. ¿Las consecuencias? Una década prodigiosa en la que hallamos buen cine por doquier, en Hollywood, en Europa, en el Lejano Oriente. Pocos pueden presumir de haber ofrecido, en unos pocos años magníficos, el rosario de obras maestras que ensartó un autor como el recientemente fallecido Ingmar Bergman; de no haber flirtado con el ateísmo insistiríamos aún en lo de “estado de gracia”.

La década empezó para él con un par de importantes éxitos de público, siempre bienvenidos: *Juegos de verano* (*Sommarlek*, 1950) y *Un verano con Mónica* (*Sommarren med Monika*, 1952), que emplean la ecuación amor-verano para luego arrojar al espectador a los escollos de un

otoño oscuro y a una afilada desesperanza. Años después, Bergman sólo tendría buenas palabras para ambos: “*Juegos de verano* es uno de mis filmes más importantes, aunque ahora pueda parecer algo pasado de moda. A mí no me lo parece. Por primera vez tenía la impresión de trabajar de una manera personal, con un estilo personal”; por su parte, “*Un verano con Mónica* [...] es un film al que tengo mucho cariño y que forma parte de los que vuelvo a ver siempre con agrado” (*Conversaciones con Ingmar Bergman*, Anagrama, 1975). Estas propuestas conocieron una especie de apunte ulterior en la deliciosa y deletérea *Sonrisas de una noche de verano* (*Sommarnattens leende*, 1955), el primer título de Bergman en llamar la atención internacional. En el Festival de Cannes del año siguiente le concedieron el Premio al Humor Poético, el primero de una espectacular ristra de galardones de la que daremos noticia en las líneas siguientes.

Hoy diríamos que Bergman concibió *Sonrisas de una noche de verano* contra sí mismo: el film no incurre, al menos de manera patente, en la rabia o el abatimiento que le son característicos. Todo en él es gozoso. Su ritmo es ágil, su tono despreocupado, sus maneras chispeantes. La película hace gala de, en palabras de José María Latorre, “una frescura digna de una ópera de Mozart”. El enredo se basa en los tiras y aflojas conyugales y extraconyugales de un variopinto grupo de personajes entregados a los imperativos del corazón (“eso que decimos que nos duele cuando simplemente nos duele el pecho”, según el feliz comentario de uno de ellos). El tono es juguetón, se ha dicho, pero en la obra no dejan de estar presentes los



El séptimo sello (1956)



mismos ingredientes, y parecidas criaturas, con las que el sueco construyó algunos de sus dramas más lacerantes, ¿entonces? Si se observa con atención no es difícil percibir los vientos de la acritud torciendo la derrota de esta nave de la alegría. La película es francamente divertida; sin embargo, en numerosos apuntes se entrevé el vehemente deseo de humillar a los personajes y en el dibujo de éstos emerge una ironía sangrante, insuficientemente enmascarada tras la anchura de las sonrisas. En la película palpita un intenso atavismo, además, que tiene mucho de febril y poco de cómico; recuérdese el momento en que la señora Armfeldt (Naima Wifstrand) comenta las propiedades de un cierto vino extraído, como si fuera sangre, de una uva de piel blanca y aderezado con una gota de leche de doncella y otra de esperma de semental. Al personaje de la señora Armfeldt le corresponde otra de esas sentencias que dan qué pensar: “Jamás se puede proteger a un solo ser humano de un solo sufrimiento. Y esta verdad es lo que explica el cansancio increíble que sentimos”.

A pesar de tales sinuosidades, vista en retrospectiva, *Sonrisas de una noche de verano* es un oasis de luz. En la siguiente película de Bergman también hay sonrisas, pero éstas se hielan en los rostros a poco de esbozarse: *El séptimo sello* (*Det sjunde inseglet*, 1956) es, desde luego, una película de invierno. La visión panteística de otros filmes de aquel período está ensombrecida hasta extremos terroríficos: el expresionismo es acusadísimo. Y la película se nos antoja cubierta por un techo de nubes de tormenta en el que se filtran unos pocos desgarros de sol, muy débiles. *El séptimo sello*, que se inspira en una pieza corta del propio Bergman, «Pintura en madera», se construye a la manera de un retablo. Europa está amenazada tanto por la peste como por el miedo a la peste cuando el caballero Antonius Blok (Max Von Sidow) y su escudero Jons (Gunnar Björnstrand) vuelven a casa tras varios años de combatir en la cruzada contra el infiel; sin embargo, su viaje no es un regreso sino la continuación de una búsqueda. En el camino, Blok se ha encontrado con una Muerte con cara de luna (Bengt Ekerot), que se ha reve-

lado incapaz de responder ciertas preguntas cruciales: ¿Hay algo después de la vida? Sí: tras la vida está la muerte. Bien, ¿y después? Silencio. El cruzado desafía a la Muerte a una partida de ajedrez. Ella, que acepta, lo dejará vivo en tanto no consiga darle jaque mate.

Blok conoce a un grupo de comediantes (y el teatro, tan importante en Bergman, entra una vez más en la pantalla) compuesto por Jof (Nils Poppe), que suele tener visiones místicas, su esposa Mía (Bibi Andersson), cuya cabellera rubia tiene algo de aureola mágica, así como por un socio, Skat (Erik Strandmark), un mujeriego incorregible a quien sigue su última conquista y el marido cornudo. Por su parte, el escudero Jons ha ayudado a una joven muda que busca asimismo amparo en la comitiva. El cruzado pone a todos bajo su protección. También Bergman, en cierto sentido, se suma a la caravana, en espera de una revelación que no se dará; *El séptimo sello* es cine interrogativo, no afirmativo, aunque se atreva a agarrarse a alguna verdad minúscula: “La vida es bastante”, dice el herrero Plog (Ake Fridell), un dictamen al cual todos prestarán oídos o se resignarán, tarde o temprano. La película consiguió el Premio Especial del Jurado del Festival Internacional de Cannes, en 1957... ¡y el Lábano de Oro de la V Semana Internacional de Cine Religioso y de Valores Humanos de Valladolid, en 1960!

Que nadie se escandalice, la película tiene tanto de impía como de devota –los gritos contra un Dios sordo se extremarán en la década siguiente–. A Bergman no se le caen los anillos a la hora de repetir eso de «Bienaventurados los humildes» (ellos serán, de hecho, los únicos que escaparán a la Muerte), pero se atreve asimismo a asomarse al vacío de la existencia con una temeridad escalofriante: no puedo recordar sin inquietud aquella secuencia en que Blok, que se ha refugiado en las sombras de una iglesia, le cuenta a una figura, que ha confundido con un confesor, de qué jugada se está valiendo para frenar los avances de la Muerte en el tablero, ignorante de que es precisamente Ella quien escucha dentro del confesionario... En ese Medievo umbrío, uno de los pocos instantes resplandecientes es aquel en que Blok recibe y pondera las fresas y el tazón de leche con que lo obsequian los cómicos; *Fresas salvajes* (*Smultronstället*, 1957) sería el reverso perfecto de *El séptimo sello*: una superficie restallante en la que continuamente pretende hacer mella la obscuridad.

Fresas salvajes cuenta un día en la vida de Isak Borg (Victor Sjöström), un anciano egoísta y misántropo al que sorprendemos al final del camino, al extremo del día de hoy y sin un mañana cierto, recogiendo los últimos laureles de una carrera pródiga en reconocimientos. La Universidad de Lund le ha concedido el título de *Doctor emeritus* y, para asistir a la ceremonia, Borg debe hacer un pequeño trayecto en coche (de nuevo, el viaje), que hará en compañía de su nuera, Marianne (Ingrid Thulin), y de tres jóvenes autoestopistas. Durante el viaje, algunos fantasmas del pasado le salen al encuentro y le echan en cara tanto sus fracasos como aquellas cosas que dejó inconclusas; el recorrido será un recuento y servirá al anciano para descubrirse a sí mismo por el sencillo método de mirarse al espejo del recuerdo, con mirada crítica, y de escuchar a los demás, sin complacencia. Entre evocaciones del ayer y empujones del presente (esos tres jóvenes acompañantes, el matrimonio que recogen en la carretera) la misantropía que hemos llegado a conocer de Borg –poca, en definitiva– acaba por desaparecer y el final del trayecto y del film lo sorprenden bondadoso, exhausto pero renovado, dispuesto a recobrar la paz para sí y a dejar cuanta paz pueda entre sus seres queridos. Un *happy end* en toda regla, pero...

El gran protagonista de esta película es el tiempo, esa creación nuestra que nos sobrevive, el tiempo que pasa y nos sobrepasa. El tiempo es un elemento de pesadilla que hace acto de presencia dentro de una pesadilla: en la secuencia inicial del sueño, en la que el profesor presencia

Ingmar Bergman en una pausa del rodaje de *Fresas salvajes* (1957)



su propio entierro, el soñador hace el inquietante descubrimiento de un reloj sin agujas. Más adelante, camino de Lund, Borg visita a su madre, una fría anciana de noventa y seis años, y ésta le da un reloj de bolsillo, también sin manecillas. De este modo, mucho antes del fin del metraje sabremos cuál es el auténtico final del personaje una vez caiga el telón: a Borg se le ha acabado el tiempo, se está muriendo, y Bergman, con mucha inteligencia, no insistirá después en ello. La película es como un regreso al calor de la vida tras el frío existencial del *Séptimo sello*. A pesar de algún efluvio psicoanalítico, *Fresas salvajes* destaca por su capacidad para hender el misterio, por su poder de evocación y por los delicados asomos de ternura; sin embargo, como siempre en Bergman, al dirigir una mirada al ser humano, frontal y sin concesiones, el relato acaba incurriendo en la crueldad, ese atributo nuestro. Entre otros muchos galardones, el film recibió el Oso de Oro en el Festival de Berlín de 1958 y una candidatura al Oscar al mejor guión original.

Después de *En el umbral de la vida* (*Nära Livet*, 1957), que confieso no haber visto, Bergman volvió a los planteamientos teatrales y a la sensualidad irreprimible de *Sonrisas de una noche de verano* en una película que es oscura y luminosa a un tiempo, inquietante y gozosa: *El rostro* (*Ansiktet*, 1958). Estamos en algún momento del siglo XIX y la llegada a una pequeña localidad sueca de un prestigioso hipnotizador, Vogler (Max Von Sidow), acompañado de su *troupe*, lleva a las fuerzas vivas del lugar, encabezadas por el doctor Vergerus (Gunnar Björnstrand), a detenerlo y desafiarle. Mediante sus artes de sugestión, Vogler debe hacerles creer en lo que no existe, en lo que científicamente no es posible. *El rostro* se propone como representación en donde se convocan los temores del hombre, lo inexplicable, y lo coloca a él como víctima permanente de sus propias maquinaciones y mascaradas. En definitiva, tenemos el miedo metido dentro... Vogler y Vergerus representan dos formas antagonista de estar en el mundo y Bergman utilizará sus nombres para caracterizar a algunos personajes de otras películas: la protagonista de *Persona* (1966) se llama Elizabeth Vogler y también uno de los inquietantes pobladores de *La hora del lobo* (*Vargtimmen*, 1967); Vergerus es el apellido de varios personajes de *Pasión* (*En passion*, 1969) y de *La carcoma* (*Beroringen*, 1971).

No son pocos los críticos convencidos de que Bergman, en *El rostro*, en realidad reflexionaba con su habitual causticidad sobre su propio oficio de prestidigitador (de mago, de hipnotizador) y del imperativo de hacer creer al incrédulo y de mostrar lo inexistente como si existiera. Desde el instante mismo de entrar en escena, todos los presentes exigen a Vogler que los conduzca a un estado de irrealidad (de suspensión de la credulidad) genuinamente novelesco; de Bergman, los espectadores esperamos otro tanto, y el cineasta nos hace partícipes de una mentira continua, de una puesta en escena (el relato en sí) y de la puesta en escena de una puesta en escena (el ardid de Vogler para engañar a Vergerus). Al final, cuando expira la atmósfera de melancolía que se ha respirado en todo el film, y se corre el telón del drama para convertir la película en una opereta en sus minutos finales, nos damos cuenta de que también nosotros hemos sido burlados. *El rostro* es una película de una audacia notable que juega a confundir opuestos, la cara con la máscara, y la verdad con la mentira: “El engaño es tan común que a quien dice la verdad se le tiene por embustero”, dice el personaje de Ingrid Thulin, que se nos presenta en las vestes de hombre, aunque en realidad es una mujer. La película recibió el Premio Especial del Jurado en el Festival de Venecia de 1959.

En este sucinto recorrido por la década de los 50 no podemos olvidar *El manantial de la doncella* (*Jumfrukällan*, 1959), una película admirable de la que Bergman acabó despotricando con un furor con el que no podemos estar más en desacuerdo: “*El manantial de*

la doncella es un accidente de carretera. Es un film bello, pero de una belleza que gusta a los turistas”, dijo el cineasta, añadiendo además que se trataba de una “miserable imitación” del cine de Akira Kurosawa. Bueno, ojalá los imitadores de Kurosawa alcanzaran sólo la mitad de la excelencia de Bergman en este regreso al Medioevo, tenebroso y violento, de *El manantial de la doncella*. La historia, en esta ocasión, se basa en una balada anónima del siglo XIV y, a grandes rasgos, es ésta: Una joven debe hacer una ofrenda en una iglesia algo alejada; en el camino, tres vagabundos la asaltan, la violan y asesinan. Luego, los vagabundos piden cobijo en una granja, ignorantes de que su víctima vivía allí. Los padres de la chica descubren lo ocurrido cuando uno de los mendigos pretende vender a la madre el vestido que llevaba la hija al salir de casa. Entonces, el patriarca (algunas exégesis le atribuyen el rol de Dios ejecutor) se venga acabando con los tres hombres mientras duermen. En el lugar donde hallan el cadáver de la muchacha, al levantar el cuerpo, surge un manantial.

Con esta especie de fábula de Caperucita devorada por los lobos, Bergman hizo una de sus obras más religiosas (no diría “católica”, pues en el film se dan manifestaciones que Mamá Iglesia llamaría “paganas”); *El manantial de la doncella* es una obra sobre el hombre que se pregunta por qué Dios permite tanto mal, y tan gratuito, y divaga sobre la belleza y el horror, la piedad y la venganza, el amor y el odio; sobre todo, el odio. El entramado argumental vuelve a ser genuinamente bergmaniano: la criada Ingeri (Gunnel Lindblom) desprecia calladamente a la virginal Karin (Birgitta Petterson) por todo cuanto le ha concedido la suerte: una posición (es la hija del amo), un natural bondadoso y una belleza notable. La madre (Birgitta Valberg) odia al marido (Max Von Sidow) porque acapara toda la atención de la hija sin apenas ningún esfuerzo. La muerte de Karin llena de un odio incontrolable al padre, un ser generoso hasta entonces, y lleva a cabo una masacre tan espantosa como la que los asesinos perpetraron en su hija... *El manantial de la doncella* es el primer trabajo íntegro entre Bergman y el director de fotografía Sven Nykvist. Con anterioridad, éste se había encargado del rodaje en interiores de *Noche de circo* (*Gycklarnas afton*, 1953); a continuación, y excepción hecha de un par de filmes, se haría cargo de la fotografía de todos los títulos de su compatriota hasta *Después del ensayo* (*Efter repetitionen*, 1983).

La carrera internacional de Bergman recibiría un importantísimo empujón con el Óscar a la Mejor Película Extranjera recibido por *El manantial de la doncella*, que venía a culminar la larga lista de reconocimientos recibidos en Cannes, Berlín, Venecia y Valladolid. No se trata de rendir pleitesía a algo tan escurridizo como un premio, sino de subrayar el aval crítico con que contó Bergman en ese momento crucial. De haber carecido de éste, probablemente su obra no habría sido tan pródiga. No tocaremos aquí esa parte de la historia, pero digamos que el cineasta sueco, lejos de dormirse en los laureles, radicalizó aun más sus propuestas hilando una filmografía admirable que, si bien no perdió jamás su capacidad de riesgo y su voluntad de indagar en las interioridades humanas, sí perdió esa alegría y variedad que gastó a manos llenas en esta década prodigiosa. ■



Fresas salvajes (1957)

Miguel Ángel Cáliz

Pasión

de Ingmar Bergman



Pasión (1970)

Pasión (1970) es una película que no figura a priori entre el elenco de obras reconocidas del autor sueco, pese a haber recibido en su día el premio de los críticos

estadounidenses y tratarse de una película arriesgada desde el punto de vista formal. Para empezar convendría advertir que en algunas versiones la cinta aparece con el título de *La pasión de Ana*, y para continuar, decir que pese al título lo que parece preocupar a Bergman no es en realidad la pasión, sino los efectos de la misma cuando es demasiado intensa, y sobre todo el paisaje sentimental que deja cuando por algún motivo desaparece. Un paisaje que se parece mucho al que refleja la escena final de la cinta, una metáfora visual que se construye como colofón a la historia.

Argumentalmente la película narra la relación entre Andreas y Anna, por un lado, y el matrimonio Elis y Eva por otro, vecinos en una isla del norte de Europa. Pues aunque Andreas y Eva llegan a tener una aventura, ésta se entiende como consecuencia del desencuentro y crisis que afecta al matrimonio entre Eva y Elis, que viven en un prolongado periodo de distanciamiento del cual son plenamente conscientes. Él es un arquitecto de éxito que no puede dejar de fotografiar a la gente, en un intento tal vez por comprender a una humanidad que para el artista contemporáneo parece cada vez más esquiva; mientras que ella se encuentra en una crisis nerviosa como consecuencia de un aborto provocado en un confuso accidente médico, del cual se siente culpable, lo que le impide dormir durante la noche. Andreas, el que podríamos considerar personaje principal del cuarteto, ya que la historia se inicia con la descripción de su vida cotidiana y buena parte de la cinta está narrada desde su punto de vista, es un hombre solitario que todavía se resiente del abandono que sufrió tiempo atrás por parte de su mujer. Andreas parece vivir en la confianza de que regrese, pues por un lado no se ha decidido a buscarle una sustituta y por otro mantiene intacto el taller de cerámica donde ella trabajaba. Otro de los vértices del argumento es la existencia en la isla de un perturbado que ataca por placer a los animales domésticos, y terminará provocando el suicidio de un hombre inocente, injustamente acusado de ser el causante de esas muertes. Los planos de animales muertos y sangre derramada, añaden a la historia un cierto dramatismo, muy en sintonía con los propósitos habituales del autor sueco.

Desde el principio Bergman incluye una voz en off que aclara determinados aspectos de las escenas, si bien se limita únicamente a aspectos formales, como si fuesen las acotaciones que haría el autor de un texto teatral, y sin que en ningún momento dicha voz ayude al avance de la historia. Aunque lo verdaderamente sorprendente es que, apenas se han cumplido las primeras escenas, Bergman decide saltarse la fórmula narrativa inicialmente expuesta e intercala en la narración las explicaciones del actor Max Von Sydow sobre su personaje de Andreas. Se trata de conside-

raciones de Sydow que busca profundizar en el interior dramático del personaje, pero también de la forma en la que ha intentado construirlo, insertando un componente metanarrativo en una historia que en principio mostraba una estructura clásica. Posteriormente será Liv Ullmann la que hará determinados comentarios sobre el personaje de Anna, con el propósito de ayudar al espectador a visualizar la manera en que la actriz ha entendido a su personaje y lo ha tratado de plasmar delante de la cámara. Eva y Elis, el otro matrimonio, tendrán también su momento de confesión, como una especie de “pie de página” que Bergman incluye en su relato sobre la pasión.

Toda esta estructura concede a la película un gran dinamismo, pese a desarrollarse en un decorado sórdido y casi sin elementos visuales de relevancia, en el que las labores diarias del granjero Andreas, su malestar consigo mismo y con el mundo, dejan paso a las entrevistas o visitas de su vecinos, y finalmente desembocan en la relación sentimental entre Anna y el granjero, que terminará siendo la que culmine la historia.

Anna es —no en vano figura en algunas de las versiones del título de esta película— el otro polo de interés de la cinta. Ha sufrido la desaparición de su marido y su hija, pero sobre todo, ha sufrido por sentirse culpable con su muerte, no sólo porque ella condujese el vehículo en el cual sufrieron el accidente mortal, sino sobre todo porque intuye que su pasión, su amor incondicional hacia su marido, fue la causa última de la tragedia. Así, en una carta enviada por el fallecido, éste le recriminaba que en caso de volver con ella auguraba una serie de sufrimientos continuos, tanto físicos como síquicos, y Bergman, que sin duda pretendía dejar claro que la posibilidad del sufrimiento es uno de los aspectos básicos de toda pasión, se permite el lujo de mostrarnos las letras de esa carta en un primerísimo primer plano que va a repetir en un par de ocasiones a lo largo de la cinta, a modo de mensaje o moraleja. Una idea esta, la del sufrimiento, que Bergman, hijo de pastor puritano, reiterará en otras ocasiones a lo largo de su carrera.

Como suele ser habitual en el autor sueco, el mundo de los sueños aparece con todo su poder, pues Anna tiene continuas pesadillas ocasionadas por la muerte de su marido y su hija, de las cuales despierta sobresaltada. En uno de esos sueños se nos mostrará su complejo de culpa y la imposibilidad que arrastra para encontrar una salida a su situación.

Pasión es una película que va aumentando su nivel emocional hasta llegar al estallido violento que cierra la cinta. Primero con la muerte de un inocente, a continuación con la pelea entre Anna y Andreas y los cuerpos de unos caballos víctimas de un incendio. Para terminar con el enfrentamiento verbal entre Ana y Andreas, que recuerda los métodos de catarsis, pues tras la superación de los límites de respeto y las normas de consideración personal los dos amantes se deciden a decirse mutuamente todo lo que les ha estado atormentado durante el tiempo en que han estado viviendo juntos.

De ahí pues el final de la cinta: un paisaje yermo y gris, vacío de figuras o referencias, donde un solitario personaje duda sobre qué dirección tomar. Un mundo devastado por los efectos que la pasión suele tener en los seres humanos. ■

Chistes de Bergman, no, por favor

José Ruiz Barranco

Del cine de Bergman nos queda el conflicto tamizado por el filtro inteligente de quien renegó del infierno que trataba de imponerle el extremismo religioso familiar: su padre, un estricto pastor protestante, que llegaría a ser capellán real, solía aplicarle severos castigos que llegaban a incluir tanto golpes como humillaciones, y la madre, mujer valona de carácter dominante para quien la expresión de los sentimientos o el instinto más tiernamente humano no era más que una muestra de debilidad. Nos queda también la cordura sagaz de quien supo marcharse a tiempo en busca del horizonte en lugar de derrochar energía tratando inútilmente de derribar los muros inexpugnables que levantaba la intransigencia, antes de haber desarrollado la fuerza necesaria para intentarlo siquiera. Antes de los veinte años dejará la Upsala natal. En Estocolmo, lejos de la furia y el extremismo cerril de los progenitores, se licencia en historia del arte y literatura. Strindberg, una de sus pasiones en su carrera teatral, es el motivo de su tesis. De dirigir el teatro universitario pasa a ser ayudante de dirección del “Gran Teatro Dramático de Estocolmo”.

Nos queda la belleza de sus imágenes tantas veces terribles. Cada fotograma es una composición perfecta. Su cine es una lección de esencialidad en el más amplio sentido del término. Es un sabio que conoce el oficio y el medio con los que trabaja. Aunque en ocasiones declarara que no había sido plenamente consciente o no había sido su intención a la hora de rodar determinados planos, la composición y la lectura que en términos artísticos permiten nos hace poner en duda su afirmación. En arte, la perfección no suele concurrir por casualidad. Otra cosa sería que su modestia o su sagacidad lo llevaran a no hablar más de lo preciso de su *modus operandi*. Lo que importa es el resultado, y ahí está. La obra del sueco es de lectura abierta. Vemos lo que vemos, o lo que creemos ver, pero más allá hay más, casi siempre mucho más. Esto es bueno y es malo. Por qué es bueno no es difícil de imaginar, y es malo porque se presta al desconcierto y la manipulación en muchos sentidos y desde puntos de vista muy sesgados. Desde el intelectual críptico que pretende apropiarse de un lenguaje sólo a él destinado, hasta el extremista religioso de intereses espurios que intenta, desde su única lectura posible, alterar el mensaje para convertirlo en otro completamente ajeno a las intenciones del autor. Éste fue el caso de un personaje de gran predicamento en la España fascista e infausto recuerdo para la cultura: el jesuita Staehlin (resulta curiosa la homofonía) no titubeó a la hora de aprovechar los doblajes para falsear el guión de modo que en las cintas en castellano apareciera un mensaje cristianísimo, falso y ajeno por completo al original. No nos debe extrañar pues que en las sombrías semanas santas de la España franquista, cuando la programación televisiva era un velorio interminable, se pusieran películas de Bergman como paradigma de un cine poco menos que beatífico. Sí nos extraña que esos mismos doblajes se mantengan todavía en las copias en DVD que se encuentran hoy en el mercado.

Como en un espejo (1961), la primera película de esa trilogía involuntaria, a decir del propio Bergman, tiene

lugar durante unos pocos días de verano, en una isla. Un escritor maduro y fracasado (tenemos la impresión de que tanto profesional como personalmente) visita a su hija, casada con un médico y diagnosticada de esquizofrenia. El padre es incapaz de hacer frente tanto a la desesperación de la hija como al rechazo del hijo adolescente. Este fracaso de las relaciones filiales, el vampirismo intelectual del padre que se siente muy por encima de sus vástagos, el naufragio del matrimonio, producen un agravamiento de la enfermedad de la hija que busca refugio en un dios “arácnido” a quien espera ansiosa y al mismo tiempo teme: «...he visto su rostro, era horrible y lleno de frialdad», «...la realidad se ha agrietado...». La película termina sin esperanza cuando la hija-esposa-hermana va a internarse y tenemos la impresión de que será para siempre. Han vencido la soledad, el desconcierto, el resentimiento y la locura. Durante la película hemos ido viendo el horizonte a través de ventanas abiertas, partido por inquietantes verticales, desde espacios desnudos, deteriorados, como una metáfora. Maestro del tempo, de los silencios, de la esencialidad expresionista, Bergman nos muestra la fragilidad del hilo finísimo que separa la cordura de la locura y cómo una vez roto es imposible volver a componerlo. Quizá por ello esta película sea para algunos críticos, con razón, «la más inquietante y enigmática» de la trilogía.

En la película central no hay esperanza alguna. Comienza con una iglesia casi vacía y termina con una iglesia completamente vacía, salvo por la presencia fantasmal de la maestra y esa especie de sacristán apolillado ante la imagen terrorífica del “embajador divino”. Un pastor protestante hundido en una crisis de fe desde la muerte de su esposa, realiza sus funciones con el histrionismo terrorífico de quien utiliza el poder que le confiere su puesto para ocultar las propias debilidades. Enfermo, hastiado por la insistencia de la maestra que lo ama y hundido por un fracaso del que parece no ser del todo consciente, encerrado en la soledad de su ego. El retrato que hace del pastor en *Los comulgantes* (1962) tiene mucho de ajuste de cuentas con su padre (a la madre la ha “matado”). Los primeros planos del cura rodeado de frialdad y vacío o ese otro, después del oficio con el crucifijo románico-expresionista detrás, ligeramente fuera de foco o enmarcado por un angustioso retablo gótico son difíciles de olvidar. La soberbia (magnífica interpretación de Gunnar Björnstrand que odiaba el personaje y quizá precisamente por ello) sirve de andamiaje para apuntalar esa ruina en que se ha convertido alguien incapaz de amar, de prestar apoyo, de entregarse en

Como en un espejo (1961)



.../...



.../...

ningún sentido. Tampoco ahora hay esperanza. Pero Bergman nos ha dado un respiro al principio de la película. Durante el primer oficio, el director aporta algo de vida con el personaje del cantor organista que, más allá de la religión, se nos presenta como una especie de “bon vivant”, un hombre feliz que se busca la vida con su oficio y a quien no afectan los graves asuntos del desdichado entorno donde le ha tocado vivir. Pudiera ser un autorretrato, con matices por supuesto, del Bergman que huyó de su Uppsala natal todavía adolescente.

En *El silencio* (1963), Esther, Anna y Johan, hijo de ésta, regresan a casa (no sabemos de dónde vienen, sí que es verano, la presencia sofocante del calor —también como metáfora— es continua). La comunicación entre las dos hermanas es árida y angustiada. Han tenido que interrumpir el viaje a causa de la enfermedad de Esther. Se detienen en la pequeña ciudad de Timoka (la única palabra real cuyo significado es: “del verdugo”, el resto del idioma que se habla en ese país no mencionado es pura invención). Durante los días que pasan en el hotel prácticamente vacío (los únicos huéspedes, además de las hermanas y el niño, son los enanos) la relación entre Anna y Esther parece llegar a su fin; Anna se marchará con su hijo dejando a la hermana enferma y abandonada a su suerte. La figura del padre ha desaparecido y la madre (¿otra venganza?) no tiene nada que ver con la figura que imaginamos, con los pocos datos que poseemos, de aquella mujer de origen valón para quien la expresión de la ternura o la manifestación de los sentimientos no era más que un signo deplorable de debilidad. El hijo es icono de libertad y perspectiva. El resto de los personajes masculinos de la película componen una especie de caricatura caleidoscópica del padre inexistente. Los enanos son la fiesta, la vida, distantes e insuficientes, quizá también inadecuados por diferentes; el empleado del hotel, un pobre hombre, patético, incapaz de comunicarse, ajado, decrepito, entrega su memoria (las fotografías) al niño que lo desposeerá de ella escondiéndolas bajo la alfombra, lugar donde se trata de ocultar la suciedad cuando no se hace la limpieza adecuadamente. Nueva metáfora del padre, destinado a la decrepitud espiritual y la soledad por más que llegara a ser capellán regio. El único hombre real es el camarero con el que Anna logra una comunicación más allá de las palabras. «Qué bien que no nos entendamos», le dice durante uno de sus encuentros. El placer también es comunicación. La escena de las dos hermanas, cuando Esther llega a la habitación donde han hecho el amor, es todo un hito y un desencadenante. La esperanza, la puerta abierta son el niño y ese mensaje, no sabemos si póstumo, que le deja la tía, en el que el idioma desconocido de ese país en guerra empezará a revelarse. Ese papelito que guarda el niño y la madre no osa arrebatarse, aunque en algún momento tengamos la impresión de que pudiera estar a punto de hacerlo, es un salvoconducto a la felicidad.

El rasgo en común, el nexos que da coherencia y unidad a estas obras, es el aislamiento. De la isla en *Como un espejo* y el pueblo minúsculo, casi deshabitado de *Los comulgantes*, se pasa en *El silencio* a un país en guerra, de lengua desconocida. En medio de ese aislamiento físico Bergman nos muestra el aislamiento interior de los personajes, necesitados de contacto y al mismo tiempo incapaces de darlo o conse-

guirlo, no pueden comprender a los demás ni ayudarlos, con lo que al sufrimiento, la zozobra existencial, la falta de fe y la deserción de un dios que ni escucha ni responde se suma la ruina moral y espiritual con la que el director sueco pareciera querer ajustar cuentas con una religión cuyas secuelas él había superado o lo haría sin ningún problema. «Todas esas creencias, todas esas dudas, todos esos golpes, todos esos jadeos, han ido a parar en una nada absoluta. En cambio, sigo [siendo] consciente de que para muchos de mis semejantes el problema sigue existiendo, y de que existe con una evidencia y una realidad terribles. Espero que las generaciones actuales [sean] las últimas que [vivan] en una angustia religiosa».

Como muchos grandes artistas, supuestamente conocidos, Bergman es otro gran desconocido. Pocos de los que alguna vez han dicho: «chistes de Bergman no, por favor», saben que su dilatada carrera incluye películas que van de la comedia ligera al drama psicológico o filosófico más profundo, que era un hombre que supo sobreponerse a una infancia gris, de tintes siniestros, sin que le quedara un ápice de resentimiento. Fue un apasionado de la vida. Supo descubrirla en aquella “linterna mágica” que aunque no le fue regalada a él, sí llegó a iluminar un camino que intentaban cegarle. Luego, el encuentro con el teatro en su etapa universitaria en Estocolmo, lejos ya de la familia, sería el primer alimento de su genio, y su cine es hermano del teatro, de su teatro. Supo ser reflejo de su tiempo y su entorno. En este sentido pocos directores cinematográficos lo han superado. Bergman es, y se siente, escandinavo. Salvo el paréntesis de su exilio en Munich, que nada tuvo que ver con motivos artísticos o intelectuales, su mundo fue su tierra, que elevó desde lo cotidiano y cercano a universal.

Cuando la soledad se sublima se alcanza el estado supremo de la equidistancia, ya no hay dios ni hombres, el vacío se abre, la memoria se vacía, podemos ya sentir el desapego de los sabios; se halla por fin el único horizonte al que entregarse. Bergman encontró el suyo hace mucho tiempo en las islas Faroe (Dinamarca). Allí pasó cerca de 50 años, filmó algunas de sus obras y allí se retiró definitivamente en 2004. A los 89 años, se ha dormido, se ha ido en silencio, mientras dormía, pero la Parca, “la que nunca descansa”, sólo ha podido hacerle tablas. Su obra, trascendental y grave, que también supo ser divertida en ocasiones, densa en contenidos y escueta, esencial, casi desnuda en la forma, con parangón posible únicamente en la del danés Dreyer, ha vencido, ha dado jaque mate al olvido y la muerte. La influencia en directores como Kubrick, Woody Allen, Lars Von Trier o Krzysztof Kieślowski entre otros, lo demuestra; su influjo en la cinematografía del siglo XX es fácilmente rastreable y reconocido por otros muchos directores de muy diversa procedencia. Cuando se disponía a rodar *Fanny y Alexander* (1982), dijo: «Por fin quiero dar forma a la alegría que, a pesar de todo, llevo dentro de mí...». Ahora desde su retorno al silencio, se reirá serena e irónicamente cada vez que alguien diga: «chistes de Bergman no, por favor».

Imágenes de
Los comulgantes (1962)
y *El silencio* (1963)



guirlo, no pueden comprender a los demás ni ayudarlos, con lo que al sufrimiento, la zozobra existencial, la falta de fe y la deserción de un dios que ni escucha ni responde se suma la ruina moral y espiritual con la que el director sueco pareciera querer ajustar cuentas con una religión cuyas secuelas él había superado o lo haría sin ningún problema. «Todas esas creencias, todas esas dudas, todos esos golpes, todos esos jadeos, han ido a parar en una nada absoluta. En cambio, sigo [siendo] consciente de que para muchos de mis semejantes el problema sigue existiendo, y de que existe con una evidencia y una realidad terribles. Espero que las generaciones actuales [sean] las últimas que [vivan] en una angustia religiosa».



El baile en pareja

Rafael Martín-Calpena



Ingmar Bergman y Liv Ullmann durante el rodaje de *Saraband*

Sin entrar a desmontar el concepto de autor dentro del juego del mercado cinematográfico, quizá sea necesario consignar el daño que tal etiqueta suele hacer a cineastas con una visión particular del mundo que no siempre pueden plasmar. La educación recibida generó muy pronto en Bergman el planteamiento de cuestiones elevadas que sólo a través del arte podía verter. Según él, de adolescente ya leía a Nietzsche o a Kierkegaard y contrastaba las opiniones e imposiciones del mundo adulto con su intuición. Como le ocurre a toda persona intelectualmente curiosa, la vida interior de Bergman nace de una sed de conocimiento y si su curiosidad y su afán de indagación siempre permanecieron fue porque se dio cuenta de la incapacidad para llegar a saber, de que el conocimiento no es una meta. De ahí que a pesar del carácter moralista de su cine, no resuelva en sus películas muchos de los conflictos que en ellas presenta.

En relación a esto quisiera destacar dos rasgos, uno de su persona y otro de su cine, relacionados: la autocrítica y la ironía. A pesar de lo que pudiera parecer por sus cintas, Bergman era un tipo que reconocía sus errores, pero que no cesaba en intentar representar cinematográficamente las cuestiones que le preocupaban. En 1960 una revista de cine sueca dedicó un número a atacar el cine de Bergman. En ella, el director escribió bajo seudónimo duras críticas contra sí, insatisfecho con sus dos últimas películas: *El manantial de la doncella* (1958) y *El ojo del diablo* (1960). De hecho declararía que *Como en un espejo* (1961) era su primera película, que lo anterior habían sido sólo estudios. Ese mismo año de 1961, en *Film Ideal*, dijo: “Hoy el individuo se ha convertido en la forma más alta y en el veneno más grande de la creación artística”. Al contrario que otros cineastas actuales cuyos ombligos son el centro del mundo conocido, Bergman al menos se interrogaba acerca de sus propios mecanismos y habría que preguntarse si el cineasta sueco no se interesaba más por las preguntas y situaciones generales que afectaban, es verdad, a lo que mejor conocía: la burguesía.

Dada su capacidad autocrítica, creo que sus películas contienen más ironía de la que se ha visto hasta ahora, especialmente en lo que se refiere a los temas de la religión, del artista, de la burguesía y del matrimonio. El díptico que nos ocupa está conformado por *Secretos de un matrimonio* (1973) y *Saraband* (2003), sobre el matri-

monio y las relaciones paterno-filiales. Las complejas relaciones personales han sido una constante en el cine de Bergman y este par de cintas es una de las más destacadas indagaciones en el asunto que hizo el director. Desde *La carcoma* (1971) abandona el cine de tintes metafísicos para iniciar una serie de producciones más realistas centradas en las relaciones humanas en el seno del matrimonio, la familia y la sociedad. Con sus seis matrimonios a cuestas, parece Bergman la persona ideal para hablar de ello, pero viendo sus películas, especialmente *Secretos de un matrimonio*, a uno le da la sensación de que sabe tanto más o menos como cualquiera, de que si conociera bien el funcionamiento del matrimonio no se habría casado tantas veces. De ahí el lado irónico de un film que no deja en ningún caso de ser una acertada disección de las contradicciones que con el tiempo asolan toda unión.

Secretos de un matrimonio se rodó para televisión como miniserie de seis capítulos con una duración de 295 minutos. Luego, Bergman montó una versión de 140 minutos para las salas de cine. Esta versión es la que yo he manejado y contiene un nuevo doblaje en diversas escenas que en su momento se censuraron en España, sobre todo aquellas que hablan de divorcio o sexo. Aquí muchos vieron en esta película una traslación de la complicada vida sentimental de Bergman. De hecho una publicidad de la época se aprovechó de eso y en un falaz y vulgar montaje fotográfico, la cara de Bergman fue colocada junto a la de Liv Ullmann con la siguiente pregunta: “¿La vida íntima de Ingmar Bergman y Liv Ullmann en *Secretos de un matrimonio*?”. Si bien la versión para cine recibió bastante tijera, conserva aun así la misma estructura de seis estampas, una por cada capítulo televisivo. El título original es *Escenas de un matrimonio*, que parece informarnos de un tratamiento teatral, a veces también cercano al psicodrama (por lo catártico de algunas situaciones), o quizá costumbrista; parece decirnos que lo que vamos a ver está sacado de la realidad. Confirma esta idea el inicio de la película. Vemos al matrimonio, primero con sus dos hijas y luego solos, ante una reportera que le está entrevistando para una revista. La periodista habla a alguien fuera de cuadro, supuestamente el fotógrafo, que el espectador identifica con la cámara. Esto lo usa Bergman para ofrecer mayor verosimilitud a la historia, pero al identificar la cámara de ficción con una de documental

.../...



Saraband (2003)

pasa a insinuar que lo que vamos a ver es verdad, real. Lo que se cuenta después de esa escena inicial ya tiene un marchamo de realismo que perdura durante el resto del metraje. Este movimiento de lo verosímil a lo real es típico del moralismo bergmaniano.

Saraband quiere ser una continuación del film de 1973, y aunque los personajes principales se llaman también Marianne y Johan, están interpretados por los mismos actores y sus vidas coinciden en ciertas cosas, sin embargo hay otras (los nombres de las hijas en común o la edad de Henrik, el hijo de Johan) que indican que se trata de personajes distintos, No obstante, se podría hablar de un díptico, pues una versa sobre el matrimonio y la otra, principalmente, sobre las relaciones entre padres e hijos. Al igual que *Secretos de...*, *Saraband* está dividida en capítulos: un prólogo, diez escenas y un epílogo. Esta vez no hay reportero, pero tanto en el prólogo como en el epílogo, Marianne (Liv Ullmann), viendo unas viejas fotos, se dirige directamente a cámara para relatar su reencuentro con Johan después de 30 años sin verse. Otra vez el recurso de la verosimilitud, del documento, puesto en pie. La zarabanda, baile procaz del XVI español que fue prohibido por Felipe II, se baila por parejas, intercambiándose entre ellas y acercándose y alejándose el hombre y la mujer. Posteriormente, en el resto de Europa adquirió un lenguaje más moderado y grave. La película de Bergman es eso, una danza, una danza de la muerte, en la que cada uno de los cuatro personajes tiene al menos una escena con los otros tres. No es de extrañar que el director eligiera este título y esta estructura para su testamento. Ya había usado zarabandas, en otras películas suyas como *Gritos y susurros* (1971) y *Como en un espejo* (1961), en especial las de las suites nº 2 y nº 5 de Bach, esta última de una belleza sobrecogedora.

Secretos de un matrimonio (1973)



Al analizar el estilo de ambas películas, comprobamos la maestría de *Saraband* con respecto a *Secretos de...* En ésta hay una planificación realista, acorde con las intenciones últimas del film: muchos planos fijos dentro de los cuales se mueven los personajes, un mayor uso del plano/contraplano y no tantos primeros planos con criterio. Eso no quiere decir que no haya buenos momentos de dirección, como el momento decisivo de la pelea o la escena en el dormitorio después de que él le cuente su infidelidad, con una concepción de puesta en escena que recogerá Woody Allen en más de uno de sus trabajos. Por otra parte, *Saraband* muestra un estilo más depurado que recuerda en cadencia y saber hacer a ese otro maravilloso testamento que es *Dublinese* (John Huston, 1987). Aquí, Bergman sustituye a menudo el corte entre planos por lentos, a veces lentísimos, movimientos de cámara para acercarse a un objeto o buscar con intención un rostro. También usa más planos conjuntos porque al contrario que en *Secretos de...*, donde los personajes se mueven más, los de esta película permanecen casi siempre sentados.

En su filmografía la mirada de Bergman sobre el matrimonio no es nada complaciente. Sus personajes suelen compararlo con el infierno. El personaje de Peter en *Secretos de...* piensa, refiriéndose a la pareja protagonista, que no les viene mal “asomarse al abismo sin fondo del infierno”. En *La sed* (1949), el personaje de Bertil dice: “No quiero vivir en soledad, sería peor que el infierno que vivimos; después de todo, somos dos para atravesarlo”. Este comentario lo hace después de soñar que mata a su mujer, un sueño que también tienen los hombres de *El huevo de la serpiente* (1977) y *De la vida de las marionetas* (1980). A pesar de eso, como buenos burgueses, sus personajes no deben quitarse la máscara, deben mantener la farsa hasta que no quede más remedio no sólo porque es lo que la sociedad espera sino porque también la careta les sirve como refugio. Como se comprueba en *Saraband* tampoco la relación padre-hijo la contempla Bergman con piedad, palabra fundamental. Johan ha tratado siempre con tanta hostilidad a su hijo Henrik, que éste, débil y sensible, trata de no hacer lo mismo con su hija, sobreprotegiéndola, amándola en exceso y siendo al fin igual de implacable en su amor hacia ella como su padre lo fue con su desprecio hacia él. La situación conduce a un dramático final en el que la muerte y el miedo a la muerte, como en tantas películas del director sueco, planea sobre los actos de los personajes.

Cuando me disponía a escribir este artículo el pasado agosto, me enteré de la muerte de Ingmar Bergman. Esperé un tiempo para ver las reacciones que yo esperaba prolijas, sustanciosas y, sobre todo, llenas de pesar. Quizá la coincidencia con la muerte de Antonioni (cuya repercusión fue también escasa), tuvo que ver, pero pensé que el mundo del cine, del teatro y de la cultura en general no reconocían como debían la enorme influencia del director sueco; que en especial con Bergman, más que con ningún otro cineasta europeo, le han pesado más sus taras que los aciertos y hallazgos, de los cuales muchos cineastas posteriores (y no siempre los llamados “autores”) se han beneficiado. Estas quejas y el artículo no pretenden ser tanto un repudio a la dispar e imparcial relevancia que los medios de comunicación dan a unos personajes respecto de otros (que también), como un homenaje a un clásico del cine. ■



Marruecos desvelado

Victor Morales Lezcano

Historia de Marruecos. De los orígenes tribales
y las poblaciones nómadas a la independencia y
la monarquía actual.

La Esfera de los Libros. Madrid, 2006

José Antonio **González Alcantud**

En los últimos años el panorama historiográfico relacionado con Marruecos ha mejorado notablemente. Colecciones especializadas como las promovidas por Mafre o Bellaterra constituyen un hito para el análisis del país magrebí y las implicaciones de su historia con la española. De manera que ya no es preciso recurrir a los libros elaborados desde París o Londres, como aún hoy día continúan haciendo algunas editoriales, de gran apoyo mediático pero descompasadas con su tiempo, al adjudicar al hispanismo ciertos trabajos interpretativos. Permítasenos dudar de la solvencia y buena intención de este hispanismo, ocasionalmente con ramificaciones africanistas. Hace tiempo que hay suficiencia historiográfica por estos lugares.

Sin embargo, siempre habremos de recordar, cuando eran escasos los textos circulantes sobre el Marruecos contemporáneo, la aparición en el horizonte del libro tesis del profesor Víctor Morales Lezcano, *El colonialismo hispano francés en Marruecos* (Siglo XXI, 1976; 2ª ed. UGR-CIE Ángel Ganivet, 2002). Este libro fue un hito ineludible y sobre él su autor ha ido construyendo una amplia bibliografía en décadas posteriores, en la que destacaríamos dos de sus últimas publicaciones: *Diálogos ribereños*, volúmenes I y II (UNED, 2003, 2005), dedicados respectivamente a entrevistar a las élites tunecinas y a las marroquíes.

Pero toda esta sabiduría ha alcanzado su culminación en la *Historia de Marruecos* que ahora publica la editorial *La Esfera de los Libros*. Se trata de un texto sintético de los avances realizados en el campo historiográfico marroquí desde los tiempos remotos hasta hoy. Lo curioso del caso es que a pesar de todo el conocimiento acumulado no estaba disponible en lengua española ningún libro con este título desde que Cánovas del Castillo, ejerciendo de africanista, publicara el suyo a principios de siglo XIX, y Gustavino Gallent otro similar cincuenta años después. Era, pues, una sentida necesidad para el público cultivado.

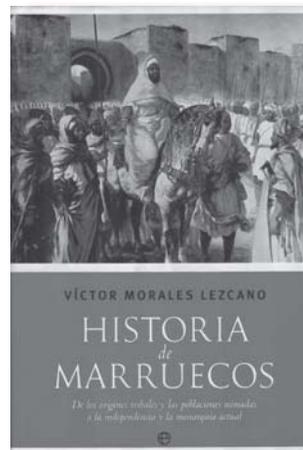
La primera parte del texto presenta la profunda convicción del historiador de que el factor geográfico es uno de los máximos determinantes o inductores de las fenomenologías históricas. Hace hincapié en este sentido en la plural geografía marroquí, marcada por lo atlántico, lo mediterráneo, las altas montañas del Atlas o el desierto; pero sobre todo por unas fronteras dúctiles, móviles en el tiempo, y que sin embargo no han cuestionado nunca la realidad del país magrebí. En este primer bloque, que se cierra con la llegada de la contemporaneidad, el autor destaca el debate entre quienes hoy interpretan la historia marroquí desde el punto de vista nacionalista, como la larga emergencia de la nación desde la más remota antigüedad, y quienes esgrimieron la “mirada colonialista”, la cual frecuentemente ha subrayado las diferencias y pluralidades internas de la historia premoderna de Marruecos, destacando, por ejemplo, la presencia del sustrato bérber como muro de contención frente a la ortodoxia nacional-islámica. A este propósito Morales Lezcano recuerda con Mohamed Arkun la necesidad de olvidar lo que han enseñado las ciencias marcadas por el nacionalismo o el colonialismo con el fin de construir una perspectiva diferente, más ponderada.

La contemporaneidad, abordada en la segunda parte del libro, se movería estereotípicamente entre “el siglo

de las potencias europeas” y “la imagen congelada de un imperio”, todo ello sobre el fondo de reformas modernizadoras que se quisieron llevar a cabo en Marruecos. La debilidad de Imperio jerifiano, dirigido a la sazón por monarcas timoratos, encandilados por los signos de la modernidad occidental que llegaban a su corte, hizo que los países europeos con mayores intereses estratégicos mediterráneos se plantearan el asalto al Magreb. Este se fue culminando progresivamente en las conferencias de Madrid de 1880, de Algeciras de 1906, que sacó del *statu quo* magrebí a Alemania, y sobre todo en el tratado protectoral de Fez de 1912, que dio forma legal al poder colonial de Francia. Previamente a todos estos movimientos España había ido tomando posiciones interesadas, a partir de la ridícula guerra que libró contra Marruecos en 1860. El autor analiza aquellos episodios con la marcada independencia de juicio histórico que lo caracteriza desde hace años.

El profesor Morales Lezcano establece continuos paralelismos entre el Marruecos y la España finiseculares, haciendo copartícipes a ambos países de proyectos muy similares: la “regeneración modernizadora” con “ribetes castizos” en el caso español y la “retradicionalización” del país profundo en el marroquí. No obstante, el juego de la política internacional finalmente llevó a que todos los diplomáticos, como el canario León y Castillo, tuviesen una ineludible concepción estratégica de los problemas marroquíes. En este contexto internacionalizado, la época propiamente colonial se vio coronada con la “adulteración del protectorado” establecido en 1912, que supuso la precitada hegemonía francesa, con un considerable aumento demográfico de sus naturales, que pasaron de ser ochenta mil en aquella fecha a quinientos mil europeos, con clara mayoría gala, al final en 1956. De manera que, analiza el profesor Lezcano, “no fue sólo el fenómeno expansionista de una Europa que se encontraba en el cenit de su imperialismo, sino el hecho de la complicidad civil y militar” lo que caracterizó al periodo. Además, el protectorado había devenido puro colonialismo a partir de 1930, en el que el decreto o *dabir* bérber, consagró ciertos derechos de la población tribal que hablaba amazig, frente a los araboparlantes, ratificando el dominio colonial francés bajo la divisa del “divide y vencerás”.

En opinión del profesor Lezcano, “el protectorado español, por el contrario (del francés), fue menos colonialista, menos social darwinista”. Se traen a colación las inversiones económicas en banca, trazados ferroviarios, explotación de minas, etc. que llegaron a implicar en la aventura marroquí a dieciséis de los cien capitales más importantes de España. Si bien “se resintió acusadamente de un intervencionismo militar rampante a partir de 1921”. El punto de inflexión sería la dictadura de Primo de Rivera. Además, la guerra rifeña acabaría por distraer el noventa por ciento del presupuesto destinado a Marruecos, impidiendo avanzar más en otros ámbitos “civiles”. También la organización



.../...

enseñas bibliográficas



colonial española, hasta que se acordó la fórmula de los “interventores” tras la pacificación del Rif, era pesada y lenta. Lyautey, por entonces Residente general de Francia en Marruecos, en su visita a Madrid de 1914, le hizo notar al rey Alfonso XIII algunas de esas deficiencias. Luego la historia es más conocida: las reformas militares republicanas del 1931-32 acabaron por facilitar el auge del núcleo faccioso contra la propia República, que terminó con el alzamiento de 1936, encontrando los alzados en los marroquíes, sus enemigos de antaño, unos fieles y entregados aliados. Subraya el autor, a pesar de todos estos avatares de la política española en Marruecos, la perdurable obra cultural llevada a cabo por España en el “África andaluza”, es decir en las ciudades yebalíes, con especial relevancia en Tetuán.

Añade el autor que si en el proceso de independencia de 1956 la batuta fue llevada por Francia, con la misma se iniciaba un período que califica de “embrollo”. La monarquía alauí, gracias al embrollo, se alzaría como arbitro, y Francia como potencia en la sombra. “En adelante –escribe Lezcano– sería el rey quien ostentaría –y ejercería– la máxima potestad. La *pax mohamedí* devolvería al país de los cherifes una estabilidad impuesta”.

Al final del texto el autor nos desvela algunas de sus fuentes y métodos, lo que nos parece de sumo interés: “Somos del criterio de que las fuentes escritas –y las gráficas– no son el abrevadero exclusivo del que depende el historiador. También lo nutren las fuentes orales, que aunque incompletas en su discurso y subjetivas en su textura, deben entrar con todas las de la ley en el arsenal de la documentación historiográfica”. Teniendo en cuenta, como dijimos al principio, que el profesor Lezcano ha sido uno de los poquísimos historiadores en recurrir a fuentes orales y gráficas en el ámbito marroquí, su recomendación debe ser tenida en la mayor estima.

Este libro, por demás, presenta un aparato de cuadros explicativos, textos destacados, apéndices, etc. que lo hacen especialmente agradable y útil para bandearse por la intrincada cartografía humana del régimen marroquí, aún ignoto en buena medida para el español medio a pesar de la mucha literatura que se ha vertido sobre él. Libros como éste vienen a ordenar y alumbrar numerosos problemas, en el camino de desvelar los enigmas del Marruecos profundo. ■

Las Casas en pro de la humanidad, racionalidad y libertad de los indios tropezaron en las Cortes y en el Consejo de Indias con todos los que tenían intereses en las colonias. Los Reyes Católicos y Carlos V, aunque no legislaron contra los indígenas, toleraron la tiranía y la opresión. Sus acusaciones se concretaron en una serie de informes (“memoriales”) que Luis Iglesias denomina “utopía lasquiiana”: “Y lo he llamado así porque en realidad lo fue, y entendido sea con todo el dinamismo y futurización y verdad prematura que el concepto implica, en contraposición a otro concepto en el que realmente no encuadra, que sería el de la ideología” (p. 167). Esta utopía lasquiiana de la comunidad mixta (1515-1522) constituye un proyecto viable mediante la imposición de la “revolución por arriba” como medio para instalar un modelo político-social basado en una concepción antropológica que igualara a indios y españoles, dos razas en un régimen de igualdad. Utopía no como un plan irrealizable, sino la posibilidad de un orden justo que lleve a un perfeccionamiento de la vida terrenal de los indios que “eran súbditos y cristianos libres de derecho, pero no lo eran de hecho” (p. 205). Quizás el plan más utópico por su inviabilidad fue el propuesto por el “defensor de los indios” en 1517 para la Tierra Firme con la creación de los “Caballeros de las espuelas de oro”, colonizadores españoles ataviados con una capa blanca y una cruz roja en el pecho que con su conducta diesen ejemplo a los indios. Los objetivos del “Procurador y Protector de indios” se ven obstaculizados por poderosos enemigos: Obispo Quevedo, Fonseca, Motolinía, Ginés de Sepúlveda, etcétera. Con este último, partidario del uso de la fuerza para someter a los indios, mantuvo una discusión en la famosa “Controversia de Valladolid” (1542). Las denuncias contra las injusticias en las Indias no sólo provenían de Las Casas. Luis Iglesias cita, al respecto, una famosa carta conservada en el Archivo de Indias (4.VI.1516) redactada por miembros de las comunidades religiosas y dirigida al ministro Xévres en la que se afirma que “del millón cien de almas que existían en las islas el poco tiempo del descubrimiento, quedaban en aquellos momentos sólo doce mil, viniendo a morir a razón de un tercio de la población india cada año” (p. 250). Tampoco hay que olvidar que ya Francisco de Vitoria (1483-1546) había defendido la humanidad del indio. El plan reivindicatorio sobre los derechos de los indígenas queda formulado en cuatro puntos fundamentales que posteriormente serían ampliados y matizados: a. competencia racional. b. naturaleza libre. c. capacidad de recepción del cristianismo. d. legitimidad de sus señores para gobernarse.

La utopía jurídica (tema de la segunda parte) se sintetiza en *De regis potestate* (1566) en defensa de los derechos (natural y divino) de los indios como seres humanos y no como “homúnculos”, según la denominación de Ginés de Sepúlveda. La plenitud de la labor justiciera de Las Casas culmina con las 39 Leyes Nuevas promulgadas en 1542 en las que se aboga por la igualdad y fraternidad entre las dos razas. El resto de la vida del “Defensor de los indios” estaría consagrado al cumplimiento de estas Leyes, cosa que no logró y que le hizo recurrir a otra medida: la ex-comunión de los esclavistas en Chiapa donde se marcaba a los indios, como al ganado, con hierro.

Para justificar el poder imperial de Carlos V y la jurisdicción espiritual del Papa sobre las Indias, Las Casas instituye la figura del “imperio soberano protector universal”. Hacia 1552 se van imprimiendo todas sus obras para salvar su utopía y completar su “revolución por arriba”. Por otro lado, esta difusión de sus escritos iba a favorecer la “leyenda negra”. Pese a todos sus esfuerzos contra los encomenderos, éstos llegan a conseguir la encomienda perpetua, y Las Casas, indignado, escribe al confesor del Emperador una carta protestando contra la violación de las Leyes Nuevas y el trato a los indios “como si fueran cabras o cabrones, desde que las Indias, en mala hora para España, se descubrieron” (p. 576). El documento en el



Apelación a la utopía

Luis Iglesias Ortega
Bartolomé de Las Casas: cuarenta y cuatro años infinitos
Fundación José Manuel Lara. Sevilla, 2007

José Ortega López

El objeto de esta biografía es dar una respuesta a los que en vida, y después de su muerte, atacaron la figura del Obispo de Chiapa. La originalidad de este texto radica en que se basa exclusivamente en los escritos de Las Ca-

sas, lo que justifica su extensión (679 pp.). El texto se divide en dos grandes apartados: la comunidad mixta de indios y españoles iniciada en 1516 (pp. 19-314) y la utopía jurídica que abarca desde 1523 hasta la muerte del dominico (pp. 315-634). En el primero, y en un estilo ameno, se narra cómo se despertó su vocación india. Como minero y encomendero entre 1503 y 1507 tuvo conciencia de su situación vital y de la falta de libertad del indio. La llegada de los dominicos a las Indias, la preocupación demostrada por Fray Pedro de Córdoba, y, especialmente, el famoso sermón de Montesinos (1511) contra la encomienda, van calando en la necesidad de denunciar este aberrante sistema. Los planes de

que los curacas del Perú se declaraban súbditos espirituales del Papa y de la Corona española y proponían un Estado fundado sobre dos repúblicas interdependientes fue, según Luis Iglesias, una ocasión desaprovechada que habría evitado la esclavitud y guerras consiguientes. En la “Junta Magna” (1568), reunida para la reforma espiritual y temporal de las Indias, no se recogen las Leyes Nuevas, lo que supone el fin de la utopía jurídica lasquiiana.

En el “Epílogo” de *Bartolomé de Las Casas: cuarenta y cuatro años infinitos* se documenta, muerto ya Las Casas, un feroz ataque contra éste así como una reivindicación de su labor humanitaria. El primero fue protagonizado por el virrey del Perú, Francisco de Toledo, quien niega que los curacas sean señores naturales. En otro alegato contra el “Defensor de los indios” se presenta a éste como un enemigo de los indígenas. La manía persecutoria culmina con la prohibición papal de los textos lascasianos. La reivindicación del dominico sevillano aparece en una carta insólita (“Nos ha dolido, como es razón”) del rey Felipe II, monarca que tantos obstáculos puso a la labor indígenista del dominico. En esta misiva, el Rey llega incluso a coincidir con el Obispo de Chiapa en su denuncia contra los males inflingidos a los indígenas.

El texto de Luis Iglesias Ortega constituye, basándose casi exclusivamente en los escritos de Las Casas y apoyándose en algunas cartas y documentos inéditos, una rigurosa y exhaustiva biografía. El “defensor de los indios” inventó la expresión “derecho humano” y “derechos humanos” adelantándose a los proclamados por la Constitución Americana (1787), los “Derechos del hombre y el ciudadano” (1789) y la “Declaración de los Derechos del hombre” de las Naciones Unidas (1948). El activismo del Obispo de Chispa lo convierte igualmente en un precursor del movimiento de la “Teología de la Liberación”, pues ambos convierten al pueblo oprimido en el sujeto de una nueva Iglesia. Esta opción preferencial por los desposeídos es, de hecho, una actitud política ya que supone entrar en el mundo de la clase social explotada para hacerse solidario en su lucha. ■

La política, una vez más

Jacques Maurice
El anarquismo andaluz,
una vez más
Universidad de Granada, 2007

José Abad

y la mueca de hartazgo; si este mundillo, en la actualidad, logra despertar el interés del ciudadano medio (o despertarlo a él, sencillamente) no se debe a las propuestas que se lanzan al ruedo social, sino gracias al exabrupto prontamente aireado y trascendido por los medios de comunicación. La política ha entrado como una disciplina más en el mundo del espectáculo. Ahora no se apoya a este o aquel candidato por su programa, sino por su fotogenia. La popularidad se antepone a la competencia, siempre. Y la culpa no está sólo en la ciudadanía, sino en una plantilla política que parece complacida de haber convertido en ring lo que debería ser un espacio para el debate, y se muestra mucho más audaz en la descalificación del contrincante que en la solución de problemas concretos; la culpa es de un personal más predisposto a dar de qué hablar que a dar de qué pensar, etc.

Al miedo a la política que el oscurantismo franquista consiguió inocular en generaciones enteras de españoles, debemos sumar la indiferencia propiciada hoy por la llamada «Sociedad del bienestar». Hemos pasado de la demonización del ejercicio político al bostezo

Un caso opuesto, el de la sensibilización a través de una reflexión seria, lo tenemos en intelectuales como Jacques Maurice, de quien la Universidad de Granada ha publicado un volumen que viene a completar y profundizar en lo que en su día expuso en *El anarquismo andaluz: campesinos y sindicalistas (1868-1936)*, que apareció en la editorial Crítica en 1990. Se trata de una recopilación de textos escritos y publicados a lo largo de un cuarto de siglo, entre 1979 y 2005 —alguno se traduce por primera vez a nuestro idioma—, centrados todos en el movimiento ácrata y casi todos en su recepción en Andalucía, en donde el anarquismo se encontró a finales del XIX con un “baluarte del latifundismo” —son palabras de Maurice— cuyos beneficiarios reaccionaron como era de prever, confundiendo “colectivismo” con “supresión de la propiedad” y “asociación de trabajadores” con “bandidaje”. Los campesinos debían continuar donde estaban, que es lo que se merecían, y si sus sueldos no alcanzaban siquiera para comprar un mendrugo al día, como así pasaba, “Que coman mierda”, según apostilló en 1882 aquel insigne vecino de la localidad de Arriate, de nombre Juan Marín, culpable tan sólo de decir en voz alta lo que seguramente pensaba y callaba más de uno.

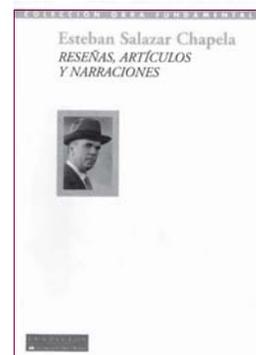
Maurice hace varios acercamientos precisos a la situación del campesinado en Jerez de la Frontera a principios del siglo XX, fácilmente extrapolables a otras comarcas de Andalucía (y del resto del país) y retrata prácticas de ayer que lamentablemente son también las de hoy. Las jornadas de trabajo eran de casi dieciséis horas y se hacían por un sueldo irrisorio del que el patrón descontaba antes el trozo de pan negro que daba al jornalero, de manera que parte del salario del trabajador volvía a su bolsillo en la forma de una provisión que debía aceptarse forzosamente. Maurice escribe: “Mal pagado, peor alimentado, alojado en locales insalubres frecuentemente distantes de su domicilio, el obrero agrícola no se hallaba protegido de la enfermedad: en su lugar de trabajo no podía ser atendido y nada había previsto para su traslado a la ciudad. Estas condiciones de vida aconsejaban a muchos jóvenes a permanecer solteros”. Hoy, esta situación serviría para describir, con los debidos retoques, la situación de buena parte de la emigración ilegal que se desloma en los invernaderos de Almería, en los olivares de Jaén, en la recogida de la fresa en Huelva o malvive vendiendo baratijas por las calles de nuestra ciudad.

El anarquismo andaluz, una vez más, es un compendio de trabajos juiciosos, bien razonados y expuestos, cuyo objetivo principal ha sido el de retratar una realidad problemática procurando no incurrir en esos juicios partidistas en los que, inevitablemente y de buena gana, ha acabado incurriendo éste que reseña. ■

Se edita una selección de *Reseñas, artículos y narraciones* de Salazar Chapela y en la introducción desaparecen una a una todas las razones por las que resulta necesario conocer el trabajo intelectual de este autor. O dicho de otra manera: en ese

vacío o vaciado de razones, en ese hueco se acumulan una vez más toda la serie de tópicos o lugares comunes vulgarizados que constituyen *el oficialismo republicano*, por el que hoy desconocemos la historia literaria e intelectual producida durante *la modernidad republicana*

.../...



El oficialismo republicano

Esteban Salazar Chapela
Reseñas, artículos y narraciones (Antología
1926-1964)
Fundación Santander Central Hispano. Madrid, 2007

J. A. Fortes



—abierta bajo la coyuntura dictatorial del 23 y cerrada con la victoria contrarrevolucionaria y fascista en la guerra de clases del 36/39— y en su lugar o desconocimiento abundan aseveraciones gratuitas del tipo “vanguardismo” o “generación del 27”, “Edad de Plata”, etc. Sólo que, en esta ocasión, el asunto se les escapa de las manos y acaba descubriéndose el montaje, esto es, la manipulación o el falseamiento de la historia; en esta ocasión, debido ello a la impericia sin duda de la responsable de la antología, pero también al orden secundario en la jerarquía del intelectualismo orgánico ocupado por Salazar Chapela.

Si atendemos a la versión oficial establecida de la historia, incluso se trata de algo gracioso, por cuanto en las letras españolas funcionaría Salazar Chapela como un “perfecto oxímoron” cuyo “inagotable humor” nos viene a resolver la imposible “unidad de los contrarios” sobre los que se materializa sin embargo nuestra historia republicana antes, durante y después de aquella guerra del 36/39. Pero esta cuadratura del círculo sólo vale para publicismo, para las ventas del producto, para su circulación e ideologización social (*El País Babelia*, 31 marzo 2007: 10); y por el contrario, “soportar” su aporía le cuesta al oficialismo republicano —que la erige como su bandera, la difunde, la publicita, vulgariza, socializa e impone por medio de los aparatos de clase y de estado—, esfuerzos continuos, muchos de ellos ímprobos y fallidos, como el que hoy señalo.

En consecuencia, por los fallos del libro y por el papel secundario en el que actúa Salazar Chapela, sabemos algunos hechos, algunas cuestiones que permanecen ocultas o borradas de la historia, que nunca se plantean, que ni se nombran siquiera. Téganse, entre otras, en una enumeración para nada exhaustiva de cuantas explicita la edición: el origen y permanencia de clase —que, en este caso, para nada personal sino colectivo, aun más se ha de especificar por su procedencia periférica, no sólo en cuanto a su periferia geográfica, sino por su periferia de clase; esto es, la burguesía de Málaga—; el meritaje, en un exacerbado proceso de adquisición de méritos que le lleva a los trabajos más subsidiarios, en esa escalada jerárquica de cargos o brega por las redacciones de *Revista de Occidente* —venía de *Post-Guerra* y no se incorpora a *Nueva España* ni a ninguno de los proyectos del radicalismo de la nueva pequenoburguesía intelectual—, o *El Sol* o *La Voz* o *La Gaceta Literaria*, en cuyos escalafones se mantiene —aunque Giménez Caballero la propague como una bandera fascista— ocupándose de los nuevos menesteres de propagandista o reseñista asalariado a destajo o sueldo de los inequívocos intereses empresariales de la Compañía Ibero Americana de Publicaciones (la CIAP), o encuadrándose al trabajo político en la militancia de Izquierda Republicana o a las órdenes del gobierno en la guerra en el Servicio Español de Información (Prensa y Propaganda), “porque debía escribir uno o varios artículos al día siguiendo las consignas gubernamentales”, hasta que en pago a los servicios prestados consigue un destino diplomático en el Consulado de la República en Escocia, pasa luego a Londres, donde igual trabaja a las órdenes y consignas de la “última iniciativa de Negrín” intitulada Hogar Español e Instituto Español, o cuando se mete en un aparato de propaganda de la CIA para la guerra anticomunista, en los *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura*, etc.

Sin embargo en su hoja de servicios ha de destacarse una contribución aun más directa al establecimiento del dominio ideológico de clase. Se trata de su reseña a *Perfil del aire*, 1927, que abre públicamente la persecución de Cernuda bajo el odio y los rencores de los “señoritos de la literatura” (según los considera Díaz Fernández), quienes no podían consentir que se les fuese fuera de control y obediencia debida la poesía de Cernuda, más adelantada y lúcida, más consciente de las servidumbres y desde esta toma de conciencia más subversiva, más contraria al servilismo o *función de poeta* impuesta por el dominio de

clase y sus “señoritos” literatos e intelectuales, cuyas filas se vulgarizan por el oficialismo republicano como “Edad de Plata” o “del 27”. ■

La excepcional edición de *La Biblia de Amiens* que Juan Calatrava nos presenta es, en sí misma, un fascinante ejercicio de metaliteratura, al margen del propio texto de John Ruskin. Esto es así porque asistimos desde sus páginas

La Biblia de piedra

John Ruskin
La Biblia de Amiens
Abada, Madrid, 2007

José Miguel Gómez Acosta

no sólo a las reflexiones siempre sugerentes del peculiar autor británico, sino a la contestación complementaria con la que Marcel Proust ejecutó su brillante prefacio. Todo ello acompañado de un inestimable estudio introductorio (*Dos peregrinos y una catedral: Ruskin, Proust, Amiens*) con el que Juan Calatrava acierta a colocar en su contexto histórico tanto a los dos pensadores como su relación.

Ruskin (1819-1900), autor entre otras obras de *Siete Lámparas de la Arquitectura* o *Las Piedras de Venecia*, fue durante muchas décadas una de las figuras destacadas del pensamiento europeo. Frente a los nuevos valores morales, sociales y artísticos que la Revolución Industrial estaba generando, Ruskin alzó una voz conservadora, contraria a la mayor parte de las manifestaciones de la cultura contemporánea de la época. Mantuvo desde sus escritos una postura claramente antimoderna, nostálgica de un pasado (en ocasiones idealizado al extremo) donde la fuerza moral y estética de la religión cristiana proponían una visión del mudo casi sagrada. Sin embargo, contrariamente a lo que pudiese parecer en un primer momento, la fijación religiosa de Ruskin (que disfrutó de una amplia educación humanística, científica y viajera) rara vez le condujo al fanatismo. En lugar de ello, su énfasis religioso se complementó fructíferamente con un hondo conocimiento de la cultura clásica.

El interés de Ruskin por la arquitectura es especialmente singular. Desligado de consideraciones técnicas o profesionales, Ruskin se vale de la arquitectura para articular un pensamiento moral, algo muy alejado de la mera defensa del eclecticismo o los *revivals*. En este contexto, lo importante no serán los aspectos puramente arquitectónicos de los grandes edificios del pasado, sino los preceptos morales que de ellos se desprenden y que pueden arrojar luz sobre una sociedad sumida en las tinieblas.

El joven Marcel Proust, que comenzó a traducir *La Biblia de Amiens* en 1899 profundamente fascinado al tiempo que progresivamente crítico con ella, fue durante años un gran seguidor de Ruskin. Tras el fallecimiento de éste en 1900, Proust viajará a Amiens en una peregrinación fundamental para la elaboración del prefacio y las extensas notas que acompañan su traducción. La aportación de Proust no sólo evidencia la originalidad de algunos planteamientos ruskinianos sino que, a partir de ellos, logra sumergirse en sus propias preocupaciones personales. El autor de *En busca del tiempo perdido* entablará un particular diálogo con Ruskin que enriquece de manera notable el texto original. Y es aquí donde la presente edición de *La Biblia de Amiens* alcanza sus mayores cotas



de interés, puesto que, detrás de la prolija descripción escultórica de las fachadas o de la historia idealizada de Francia, es posible encontrar otros temas aún hoy vigentes en el debate arquitectónico contemporáneo. Entre ellos, la apasionante discusión sobre el patrimonio, sobre la importancia del legado histórico en el mundo urbano e industrial.

Si alguien ha sabido leer con acierto las claves de este diálogo entre Ruskin y Proust es, sin duda, Juan Calatrava, que ofrece al lector, con su habitual estilo lúcido y claro, un pensamiento crítico acerca de las complejas ideas de ambos autores. La catedral de Amiens, por tanto, acaba convirtiéndose en algo más que un edificio o un mero pretexto. La catedral, auténtica Biblia en piedra, es el símbolo de un tiempo convulso en el que los cambios precipitados y profundos nos remiten, fielmente, a nuestra propia época. ■

Un juicio de valor

Paco Espínola
Flamenco de Ley

Editorial Universidad de Granada, 2007

Susana Gómez Lopera

en huérfanos. Ésta es una de las raras ocasiones en las que se ha datado cronológicamente, la mayoría de las veces con exactitud, el momento histórico de la exhalación de ese gemido que hoy llamamos Flamenco. A la vez, Espínola añade la posibilidad de elegir la forma musical en la que dicho cante puede ser interpretado, siempre, por supuesto, a criterio de su ejecutante, ya que el cante andaluz es un arte tan vivo que cualquier modificación silábica puede llevarlo a terrenos mágicos.

Este amplio trabajo se enmarca dentro de la celebración del X aniversario del traspaso de competencias de la Administración de Justicia a Andalucía. El dramático testimonio de varias generaciones de minorías perseguidas y silenciadas a lo largo de casi trescientos años se refleja en una poesía sencilla, directa y urgente que, como dice el autor, “cabe en un papel de fumar”. Cada una de estas prodigiosas letrillas posee el suficiente dolor como para describir el más trágico destino al que estos seres humanos pueden enfrentarse: la causa penal. Sin embargo, el orden en el que las ha situado el periodista les confiere un carácter narrativo que va de la expresión particular a la defensa colectiva de las señas de identidad.

Si el orden de las letras significa una narración exhaustiva del sufrimiento individual, la lectura de las notas del autor proporcionan una amena y exacta perspectiva del momento histórico en el que se producen los hechos. Sería arrogante, por tanto, definir esta pintura del mundo flamenco como un trabajo de ensayo. Es, más bien, una mirada colectiva a un fenómeno artístico creación de todo un pueblo. De este modo, Paco Espínola ha preferido contar con la experimentada inteligencia de personajes cuya sensibilidad está fuera de toda duda. Las razones esgrimidas parten de que la especialidad flamencológica podría ser la madre del sectarismo hermético y no de la divulgación. Por eso, los textos que abren cada uno de los capítulos lo que hacen es apostillar la premisa de la diversidad: Luis Eduardo Aute, el Gran Wyoming, José Luis Ortiz Nuevo, Justo Navarro, Juan Luis Cano, José Antonio Lorente, José Sacristán y Jesús

García Calderón, son los personajes que componen los diferentes puntos de vista.

Paco Espínola es también productor del disco que acompaña al texto. La poesía flamenca tendría la mitad de sentido si no fuese interpretada por una garganta genial que pusiese las lágrimas sobre las íes literarias. Utilizando la misma estructura dramática del libro, la voz de Paco Moyano y el toque de Paco Jarana culminan el auténtico énfasis de un trabajo de esta envergadura. La variedad de palos, la ortodoxia interpretativa y el conocimiento de la tradición flamenca de ambos artistas provocan durante su escucha una emoción única, sólo comparable al rescate de los tesoros más queridos del naufragio de la Historia. ■

En los dos primeros capítulos de este texto se analizan los orígenes de la canción “folk” en los Estados Unidos y Canadá. Los restantes tres capítulos contienen una excelente y documentada biografía musical de 35 cantau-

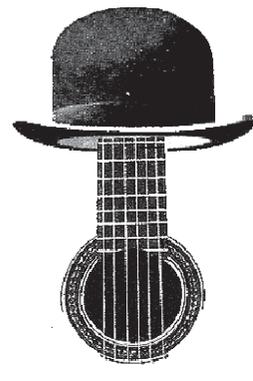
tores con una edición bilingüe de 70 canciones (dos por autor). Definir el vocablo “folk” conlleva una gran dificultad terminológica. Con este concepto musical se asocian ciertas características tales como el anonimato, la tradición y la transmisión oral. Lo popular, ligado también al “folk”, ha de ser entendido unido al pueblo creador y destinatario; popular también en el sentido de lo que afecta a la concreta raíz del ser humano. Juan de Mairena entendía por folclore: “El saber popular, lo que el pueblo sabe; lo que el pueblo piensa y siente, tal y como lo siente y piensa, y así como lo expresa y plasma en la lengua que él, más que nadie, ha contribuido a formar”. “Folk” asimismo se asocia con lo étnico y sus cultivadores, muchos de los cuales escriben sus propias composiciones, e integran canciones de otras culturas. En el contexto histórico de los Estados Unidos, la temática de la canción “folk” es muy amplia, pues cada generación aporta nuevas formas y estilos. Pero, en general, el motivo central es el de la defensa de los derechos civiles.

El folk tradicional se originó en Gran Bretaña por la transmisión oral de canciones que los inmigrantes trajeron al Nuevo Mundo, a la que se sumaría otro tipo de influencias, como los espirituales de los negros. Los dos grandes focos del “folk” estadounidense son, según Fernández Ferrer, “The Village” (el distrito de la ciudad de Nueva York) y Nashville (Tennessee), aunque parece que en los últimos años los cultivadores de este género se concentran en esta última ciudad. A raíz de la Depresión de 1929 la canción protesta adquiere gran importancia, y a finales de la década de los 30 sus máximos representantes son Woody Guthrie y Pete Seeger. El primero fue un cantautor y prolífico compositor que identificó la música “folk” con el pueblo. En 1940 compuso “This land is your land” (“Esta es tu tierra”) considerada como el himno alternativo de los Estados Unidos. Pete Seeger adaptó a su estilo la canción “We shall overcome” (“Nosotros venceremos”) que se ha convertido en el himno mundial por la igualdad de los derechos humanos. El compositor y vocalista Bob Dylan ha tenido una enorme influencia en toda la música popular de habla inglesa. A principios de los 60 fue uno de los máximos representantes del activismo político contra el complejo militar-industrial del gobierno norteamericano. Los profetas de

Una mirada al «folk»

Antonio Fernández Ferrer
La canción folk norteamericana
Editorial Universidad de Granada, 2007

José Ortega López





Dylan y su generación fueron, entre otros, Marcuse, Fanon y Eldridge Cleaver. También se relacionó este cantautor con algunas de las figuras de la “Generación beat” (Ginsberg, Kerouac, etc.) Entre las acepciones del término “beat” (p. 31) habría que añadir la de “ritmo”. La llegada de los Beatles a los Estados Unidos afectó notablemente el desarrollo del “folk” norteamericano y muchos cantautores, como el propio Dylan, incorporaron el rock a su repertorio provocando con ello el rechazo de los puristas. Sus poemas de contenido sociopolítico lo convirtieron en el ídolo de la juventud contestataria, y su música literaria ha llevado a otros cantautores, como Springsteen, a la poesía. El desencadenante de la gran popularidad alcanzada por la canción protesta fue la Guerra de Vietnam, especialmente entre la juventud universitaria que defendía unos ideales de paz contra la generación de sus padres.

A partir de la década de los 70, el movimiento pacifista se va apagando y muchos cantautores se centran en causas como la antiglobalización, el medioambiente, etcétera. La guerra de Irak no ha tenido una gran repercusión en la música “folk”, quizá por haber desaparecido el servicio militar obligatorio y el hecho de que las bajas sean mayoritariamente del “enemigo”. No abundan tampoco las letras sobre el problema de Oriente Próximo o el racismo.

La canción folk norteamericana constituye una notable aportación al conocimiento de la música “folk” y sus dos principales variantes: folk-rock y folk-country. Muy valiosa es también la biografía musical de los mejores cantautores norteamericanos dentro del contexto histórico-social en que se desarrollan sus carreras. ■

De animales y otras construcciones

Francisco Ferrer Lerín
El Bestiario de Ferrer Lerín

Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2007

Fidel Villar Ribot

que venía a reflejar un sistema de percepción del mundo tan complejo como, en cierto modo, enigmático. Porque en los bestiarios el conocimiento científico se imbrica en lo fantástico de un modo tan singular que hace quebrar la delgada frontera existente entre el logos y el mito. En cualquier caso, se trata de paradigmas de nueva arquitectura que funcionaron como un género propio desde la cultura griega hasta el Renacimiento, encontrando su máxima expresión en la cultura medieval europea. Así, por ejemplo, desde el *Physiologus* griego hasta el *Libellus de natura animalium* (1512), pasando por el formidable *Bestiaire d'amour* (1252) de Richard de Fournival hay toda una forma de cosmogonía que se sostiene en un particular proceso de simbolización que el racionalismo excluyente dio al traste por su lado más necio. Y es que en los bestiarios no caben los prejuicios ideológicos que encasillan al pensamiento con esas trabas tan habituales en la historia del pensamiento humano. Lo hacen con tal intensidad que moralismo junto al humor, ocultismo junto al empirismo constituyen los elementos fundamentales de un tipo de discurso literario que rompe claramente con el esquema mental imperante en una sociedad básicamente feudal en todas sus estructuras a lo largo del tiempo.

Mircea Eliade afirmó que los bestiarios, en tanto que psicologías de las profundidades, “han reconocido a la dimensión de lo imaginario el valor de una dimensión vital”. Y es que los bestiarios compusieron un ámbito de representación

Para disfrute de lectores apasionados más recientemente Joan Perucho nos ha dado una variada relectura de todo ese mundo de un modo magistral y entretenido.

Y ahora es Francisco Ferrer Lerín (Barcelona, 1942) quien nos lo recrea en *El Bestiario de Ferrer Lerín*.

Ferrer Lerín es un caso verdaderamente singular en la literatura española. Singular por lo insólito de su creación y singular también por lo olvidado que ha sido de la crítica literaria al uso de encasillamientos y membretes. Como poeta ha publicado tan sólo tres libros —*De las condiciones humanas* (1964), *La hora oval* (1971) y *Cónsul* (1987)—, más otro en el año 2006 bajo el título de *Ciudad propia*, poesía autorizada que recoge toda su lírica hasta ahora. Además es autor de una novela, *Níquel* (2006). Así mismo ha realizado magníficas traducciones de Eugenio Montale, Trsitán Tzara o Saint-John Perse entre otros escritores.

Pero con todo esto, Ferrer Lerín se ha dedicado también a la ornitología, siendo un experto en grandes rapaces, sobre todo del entorno del Pirineo ya que vive en Jaca (Huesca). Y es que la vida da de sí de una forma sorprendente y tal vez más al que la ha entendido como un tiempo de dedicación sin exclusiones. Cosas de aquí y de allí pueden conformar el equipaje del caminante que entiende la vida como un viaje apasionante y apasionado.

Su *Bestiario* es entonces fruto de una condición humanística que define esencialmente la actitud ante la vida. Por eso, se debe afirmar que sólo desde una desmedida pasión libresca se puede abordar con éxito la magnitud del plural trabajo emprendido, apoyado lógicamente en una larga dedicación tanto intelectual como biográfica. Lo que hay es un derroche de sabiduría en el más plural de sus planteamientos que incita además a rastrear todas y cada una de esas pesquisas minuciosas de una muy completa nómina de fuentes bibliográficas. Acaso porque al autor le impele una profunda inquietud de conocimiento y un gran amor por la literatura y la biología, una suerte de deleite que el lector puede fácilmente compartir. Y si el lector además tiene alguna referencia de los Bestiarios de Phillippe de Thaün o de Guillaume le Clerc o la maravillosa *De rerum natura* de Tomás de Cantimpré o incluso de los más recurrentemente clásicos *Emblemas* de Alciato, puede degustar aun más el gozo que provoca la lectura de esta obra.

Con ser un modelo de obra literaria muy específica y que tiene sus estructuras narrativas fijadas de muy antiguo, tradicionalmente cada autor elaboró su bestiario personal. Y de este mismo modo es el de Ferrer Lerín: una pieza particular.

Ferrer Lerín divide su bestiario en trece secciones según los tipos de animales que, más allá de la pura taxonomía, se agrupan por curiosísimas afinidades. Y es que tras el animal y su propio entorno está presente siempre la imagen de la Bestia, esa construcción simbólica del Monstruo que, en su esencia, remite indefectiblemente al ser humano en las distintas fases de su vida. De ahí el corolario que suele acompañar a cada animal. Porque el arquetipo animal retrotrae a una idea menos restrictiva del hombre en la que no cabe el dualismo represor de otras maneras de conocer. Es así como los animales de los bestiarios —y el de Ferrer Lerín no es menos— poseen “no pocas virtudes y mucho y diverso espanto”.

Un gozo para cualquier lector, pues, ofrecido en una cuidada edición que nos viene a mostrar el auténtico carácter abierto que ha de tener toda buena obra literaria. ■



La sonrisa de la desconocida

Julio Ramón Ribeyro
Prosas apátridas
Seix Barral, Barcelona, 2007

Ángel Rodríguez Abad

Una extraña aventura teñida por la suave pero firme bienquerencia del lector avezado parece ser el destino propicio de algunos pocos, escogidos libros. Títulos certeros que son redescubiertos con cada relectura en su intensidad y en su sutileza, y que dejan un perfume atrayente y arrebatador cuando nos internamos en sus ricos pasajes con una distinta edad y sorprendemos entonces nuevos tesoros que nos acompañarán de manera permanente... Así sucede con este libro ya de culto entre conocedores, pieza mayor en la obra del narrador Julio Ramón Ribeyro (Lima, 1929-1994), autor también de ensayos, de teatro y diarista confeso. Estas *Prosas apátridas*, que tanto deben de modo explícito en su formulación genérica ajena a cualquier ortodoxia a *Le spleen de Paris* de Baudelaire (y a moralistas heterodoxos como Chamfort o Joubert, siempre con Montaigne al fondo), formaron parte de la mítica colección de Marginales de Tusquets (en ediciones de 1975 y, ya completa, de 1986), y ve oportunamente la luz de nuevo, sabiéndose indispensable, pues en el fondo se trata de una mirada ávida sobre el mundo para vislumbrar lo esencial.

A su cierre Ribeyro nos confía: “Lo que he escrito ha sido una tentativa para ordenar la vida y explicármela, tentativa vana que culminó en la elaboración de un inventario de enigmas”. Pero más allá de la certeza adquirida de que no existen certezas, el lector acompaña de la mano (con sus temblores y con sus entusiasmos) al autor en la configuración de un orbe íntimo de signos, presagios y señales que son las pequeñas trazas significativas de una vida volcada en la escritura y que hace de la introspección, arriesgada y contradictoria, un ejercicio de desnuda lucidez que nos hiere y nos inspira sin edulcoramientos ni falsas cortesías políticamente correctas. “En cada una de las letras que escribo está enhebrado el tiempo, mi tiempo, la trama de mi vida, que otros descifrarán como el dibujo en la alfombra”. El ejercicio jamesiano del descifrador de relatos se corresponde en estas páginas con la rima interior del corazón de la ciudad y el corazón del poeta que vindicaba Baudelaire en sus poemas en prosa.

El libro entero representa una oscilación entre la *erosión* y la *iluminación*. El desamparo y la enfermedad, el dolor lacerante al comprobar “que no somos dueños de nada, ni siquiera de nuestro pasado”, la constatación de la *vanitas* y del tiempo irreparable que huye se contrapea —si ello es posible (y a veces el borgiano milagro secreto es posible)— con el soplo de misterio o de poesía que entreabre la irrupción de lo maravilloso. El relámpago de Eros que dormidos entablan en su ternura los amantes, la rara elegancia de los gatos, el atesoramiento deslumbrador del niño en ese espacio cerrado e indeleble de la infancia son algunas de las epifanías que tatúan el alma del observador y son asimismo su carga de salvación en el laberinto de las calles de la urbe y en el territorio de nuestra imaginación creadora: “La tarde de la que esperábamos tanto júbilo se cubre de pronto de una insoportable tristeza. Pero también cómo alumbra esa noche agudamente lúgubre la sonrisa de la desconocida”.

Escribir, para Ribeyro, “más que transmitir un conocimiento, es acceder a un conocimiento”. De algún modo supone prolongar los juegos de la infancia; y ello conlleva el propósito cuidadoso de educar la mirada, el trabajo interior de alimentar el arte de la composición con aquello que vibra indemne en nuestra memoria: “No hay nada más duradero que el instante perfecto”. Del

zumo de las cosas, a veces dulce, a veces agrio, se nutre este carnet personalísimo y al tiempo testimonio y faro de una identidad libérrima de escritor sin concesiones que desea su isla desierta, su lugar recóndito, su rincón ameno con fervor verdadero a través de estas prosas. Que nos acercan en su sabiduría al lector, al paseante, al indagador que si bien advierte que “aún no has terminado de celebrar la primavera y ya ha llegado el invierno” apuesta empero por el valor redentor de la escritura. ■

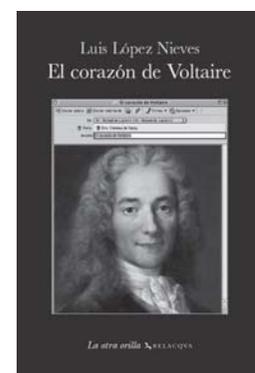
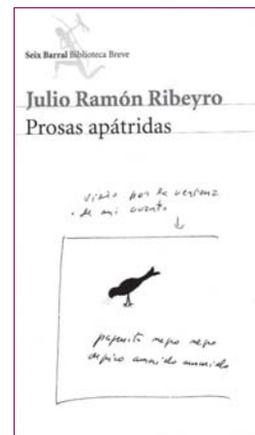
Voltaire, autor genial y prolífico, paradigma del librepensamiento, además de filósofo, fue gran escritor. Eso es algo sabido. No es tan conocida, en cambio, su arrebatadora personalidad, llena de contradicciones. Gran fustigador de

Latidos de la luz

Luis López Nieves
El corazón de Voltaire
Belacqua, Barcelona, 2007

Jesús Cano Henares

La Iglesia, se declaraba, al mimo tiempo, creyente convencido. Tanto que antes de su muerte, su principal preocupación era que se le enterrara en tierra consagrada, algo que le negaban las autoridades eclesiásticas. En el plano sociopolítico, repudiaba las guerras y el mal gobierno pero eso no le impidió obtener pingües beneficios vendiendo trigo a los grandes ejércitos de los que denostaba. Fiel al aserto de “haz lo que digo, no lo que hago”, escribía en su despacho ardientes proclamas por la libertad de todos los hombres y un instante después compraba acciones de empresas que comerciaban con esclavos negros. Tan complejo personaje se ha convertido, casi desde su muerte, en terreno abonado para otros escritores. Además de innumerables comentarios a sus obras y múltiples biografías, se han escrito tanto en Francia como en muchos otros países un buen puñado de novelas sobre su figura. Sin ir más lejos, en España Fernando Savater fue finalista en 1993 del premio Planeta con la novela epistolar “El jardín de las dudas”, estupenda recreación psicológica del autor del “Diccionario filosófico”. Y ahora, hace unos meses, acaban de salir no una sino dos novelas acerca de Voltaire. Con una de ellas, llamada *El retorno de Voltaire*, Martí Domínguez obtuvo el premio Josep Plá de literatura catalana. Narra Domínguez los últimos días del autor, cuando, a su regreso a París, tras treinta años de exilio, reflexiona sobre su vida y sobre la proximidad de la muerte, al tiempo que las gentes lo aclaman por las calles como a un héroe. La segunda es ésta que aquí se comenta. En *El corazón de Voltaire* el escritor puertorriqueño Luis López Nieves nos sumerge en una intriga que toma como eje conductor no a Voltaire, sino a una parte de su cuerpo: su corazón, conservado en una urna en la Biblioteca de París. La novela va deshilvanándose mediante la técnica, ya bastante conocida a estas alturas, del intercambio de correos electrónicos entre los personajes. A este epistolario electrónico se unen unas cartas de época de Voltaire, que completan los datos que faltan, oportuno ardid literario que encaja bastante bien con la propuesta general y, de paso, sirve para sumergir al lector en la época de las Luces. En suma, se trata de una narración bastante amena, a base de una prosa dinámica que consigue enganchar al lector, aunque sin demasiada brillantez literaria. Lo reseñable de esta novela es que nos acerca a un autor bastante popular en su país y otras naciones hispanohablantes, como Colombia o Venezuela, pero completamente desconocido aquí y nos recuerda que Puerto Rico también existe para la literatura. ■



Otra vida romana

Justo Navarro
Finalmusik
Anagrama, Barcelona, 2007

Alicia Toledo

parte de su propia experiencia en la Roma actual, y en la que con sentido del humor y una aguda visión crítica subraya algunas de las grandes paradojas de nuestro tiempo.

La última novela de Justo Navarro traza la memoria imaginaria de unos días de verano de 2004 en Roma, cuando un grupo terrorista islamista dio un ultimátum a Silvio Berlusconi para que retirara las tropas italianas de Irak. También durante estos días, una señora identificaba por la calle al «criminal más buscado de Italia», quien poco después sería abatido por la policía. Estos hechos que se cuentan en la novela sucedieron realmente, como ocurrió la trama de escuchas telefónicas en torno a un economista italiano que también incluye la novela. El caso es que esta memoria real de lo que sucedía en Roma en 2004 se entrecruza en el libro de Navarro con sus historias íntimas puramente imaginarias. *Finalmusik*, cuyo título responde al nombre que daba Mozart a las serenatas que le servían para terminar un ciclo, está protagonizada por J. N., un traductor de 33 años de *best sellers* que debe abandonar Roma para acudir a su Granada natal. El protagonista y narrador en primera persona de la historia desgrana la sucesión de hechos que conforman la trama e introduce al laberinto de personajes al estilo de las comedias de enredo: un boxeador olímpico que aspira a ser barbero del Parlamento italiano; la esposa de éste, Francesca, que a la vez es amante del protagonista; Stefania Rossi, una reputada semióloga a la que su marido engaña con una jovencita, o varios miembros de la curia con un oscuro pasado. Pero la relación que más frutos narrativos y morales genera esta historia es la del traductor con Carlo Trenti, el escritor que traduce. Su novela, la de Trenti, nos relata un crimen en la Italia de Mussolini.

El escritor granadino cuenta una experiencia romana que parte de la suya propia, al tiempo que reúne en estas páginas todas las señales de la literatura de masas —clichés tanto lingüísticos como temáticos— para demostrar que con los mismos elementos de evasión y divertimento que requiere el género puede elaborarse un discurso literario y moral distinto. Y es que como reconocía el propio Navarro en recientes declaraciones: “lo peor de los *best sellers* no son los clichés lingüísticos que a algunos les molestan, lo peor son sus clichés morales y sentimentales totalmente previsibles”. A nadie se le escapa a estas alturas que estas novelas populares son el embrión de una serie de fábulas que imponen tendencia en toda la industria del ocio y la cultura.

Por otra parte, Navarro arremete contra algunas de las grandes paradojas de nuestro tiempo. Y para ello, su prosa contenida, limpia y precisa se pone al servicio de una ironía subterránea y sin concesiones. La censura y la intromisión en la intimidad de las personas serán los principales puntos de mira de esta crítica y, sobretodo, el hecho de que este tipo de controles nos parezcan inadmisibles cuando los asociamos a figuras y contextos del pasado y que, paradójicamente, haya cada vez más personas a favor de la censura o del control de los contenidos de información que circula por los medios. Es en este punto cuando Navarro evoca la figura de Mussolini para criticar realidades actuales como el caso de las escuchas

telefónicas que recuerda los sistemas del espionaje fascistas que permeaban toda la vida italiana a través de los «informadores voluntarios».

Esta historia unida a una efeméride de reminiscencias augustas, la fiesta del «ferragosto», a la que acude el narrador hacia el final de la novela, dibuja una poderosa metáfora de decadencia felliniana (en la medida en que Fellini dibujaba inclementes metáforas de la Italia contemporánea) de mayúscula solvencia prosística. El narrador debe, al terminar su estancia en Roma, regresar a Granada, esta vez a la casa materna donde el padre espera. Como si hubiera vivido una novela de espías, de traidores o de culpables impunes, o de terroristas, una novela de corruptelas políticas y vaticanas, como si la hubiera vivido, protagonizado o leído, que nunca lo sabremos, el alma del traductor va en pos de su libertad final. ■

El cuento número trece, ópera

prima de la británica Diane Setterfield, está claramente destinada a convertirse en una de las obras más leídas de los últimos años, y sin gran peligro de marrar el pronóstico, objeto de culto

y también, me temo, de traslado al celuloide. Y todo esto porque tiene los elementos necesarios para ser un libro de esos que nos encadenan a sus páginas, obligándonos a beber su contenido hasta el fin sin respirar, pues recupera la magia de la intriga, la emoción y el placer del relato pero sin concesiones baratas a lo fácil o ramplón.

En evidente homenaje a la mejor narrativa del XIX de la que es heredera y continuadora, la autora construye sin embargo una novela absolutamente actual, en la que la metaescritura se sitúa en primer plano. Es una obra para lectores compulsivos y para ratones de biblioteca, pues lo libresco domina esta historia de una biógrafa habitante de una librería que se traslada a la misteriosa mansión de una famosa escritora que en la agonía le relata su vida, vinculada a su vez a otra casa decadente y fantasmagórica.

Esta urdimbre de mujeres nos conduce por el mundo de la novela gótica y de misterio que se transparenta bajo la actual, repleta de alusiones: el libro preferido y una de las claves es *Jane Eyre*, y se citan autores como las Brontë o Henry James y obras como *Otra vuelta de tuerca* o *Cumbres borrascosas*. Otros títulos y autores están sugeridos aunque no se mencionen, como Agatha Cristhie —el hombre del traje marrón— o Daphne de Maurier —en la inolvidable y doblemente famosa *Rebeca*—.

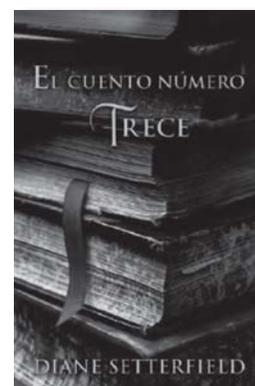
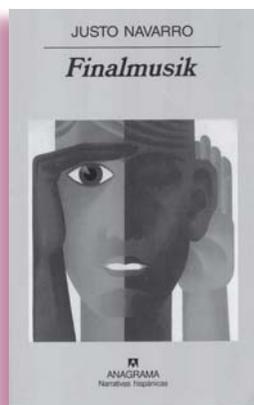
Lo que diferencia fundamentalmente a esta obra de sus modelos literarios es la estructura, que se enriquece con dos tramas paralelas y que nos obliga a saltar hacia atrás y hacia delante para seguir el hilo de una historia sólo en apariencia ordenada. En efecto, las partes del libro se titulan Inicios, Nudos y Desenlaces aludiendo a la organización clásica de la narración, pero un cuarto apartado llamado otra vez Inicios nos avisa de la falsedad de esta sumisión a las normas. Por otra parte, las reflexiones sobre el placer de la lectura más que sobre el proceso de creación son también bas-

Mansiones y

pasiones

Diane Setterfield
El cuento número trece
Lumen, Barcelona, 2007

Marina Moreno Lorenzo



tante inusuales. Acostumbrados a novelas en las que escritores bloqueados se hieren con las aristas de la página vacía, aquí los relatos fluyen con absoluta naturalidad: *Fue como sumergirse en el agua. (...) Las historias transcurren a una velocidad pasmosa en un clima desconocido.* Con dulzura de encantador de serpientes, el verbo narrativo hechiza por igual a la protagonista y al lector: *Durante horas la voz de la señorita Winter había evocado otro mundo, había hecho revivir a los muertos para mí, y mientras la escuchaba yo no había visto nada salvo la función de marionetas que sus palabras iban representando.*

La alternancia del punto de vista —la narración es en primera persona pero el yo narrativo corresponde a dos narradoras diferentes— dota también al texto de hondura y modernidad.

La acción se sitúa en nuestros días aunque mantiene una deliberada nebulosa temporal eludiendo cualquier acontecimiento externo que permita una ubicación temporal exacta y consignando detalles intencionadamente anticuados: no hay ordenadores ni teléfonos móviles, por ejemplo. El ambiente nos coloca desde la primera página en ese mundo polvoriento, libresco y erudito tan caro a la novela inglesa desde el siglo XVIII y que ha servido de marco a autores tan diversos como M. R. James o el propio Dickens.

Las mansiones laberínticas y solitarias por las que transitan los personajes, enzarzados en oscuras pasiones traspasadas de locura y envueltas en el misterio, constituyen un irresistible cebo en el que el lector queda placenteramente atrapado. Lectura imprescindible para todos aquellos amantes de cruzar la borrosa frontera de la manida realidad sin tener que recurrir a técnicas más modernas que las del viejo y aromático mundo del papel ■

Esos locos bajitos

Ian McEwan
En las nubes

Anagrama, Barcelona, 2007

M. Isabel Menoyo Bueno

publicada en Reino Unido en 1994, y en su anterior edición española en 1995 —con estupendas ilustraciones de Anthony Browne—, he aquí una interesante colección de historias cortas en torno a un niño tremendamente fantasioso e imaginativo, con una acusada tendencia al ensimismamiento que se anuncia ya en el mismo título.

Siempre desde el punto de vista del pequeño protagonista, la obra se plantea como una reflexión sobre el paso de la infancia a la madurez, esa especie de metamorfosis que se advierte en la cita inicial de Ovidio: “Deseo decir de formas ya mudadas en nuevos cuerpos”, y que, a modo de estribillo, puntea cada historia con abundantes alusiones a ambos mundos, el de los niños y el de los adultos.

El volumen se abre con un relato que funciona a modo de introducción, en el que McEwan nos presenta a Peter Fortune, un niño difícil porque su mente se pierde “en las nubes” y nunca se sabe en qué piensa. Nos emplaza, asimismo, en un espacio temporal de inicio, los diez años, y anticipa el devenir del protagonista que descubrió que “lo mejor que puede hacerse, si quieres que te comprendan, es decirlo”, y así, cuando se hizo mayor, “se convirtió en inventor, escritor de cuentos y llevó una vida feliz”, reflexión meta-literaria a la que sigue un pacto con el lector: “Encontrarás en este libro algunas de las aventuras que sucedieron en la cabeza de Peter, exactamente tal como sucedieron”. De este modo, la frontera entre ficción y no-ficción quedará entreabierto, al igual que cada uno de los relatos, que terminan de forma sorprendente

planteando un interrogante al estilo de lo que en su día hiciera Henry James en *Otra vuelta de tuerca*.

Siete historias más componen este libro y cada una de ellas recrea un episodio fantástico: muñecas que cobran vida deseosas de tener también ellas su propio espacio, Peter metamorfoseado en gato o en bebé, el descubrimiento de una crema que puede hacer desaparecer a las personas... y todas poseen el mismo esquema: en diferentes situaciones, todas propias de un niño, nuestro protagonista se abandona a su imaginación y desde ese momento se funde lo irreal y lo real hasta la resolución de la historia, siempre con un guiño a la posibilidad de que algo de cierto hubiera en lo sucedido. Pese a tratarse de episodios aislados, la cohesión se consigue con la utilización de recursos como la reiteración constante del título, alusiones a elementos de historias anteriores o el avance de la edad del protagonista.

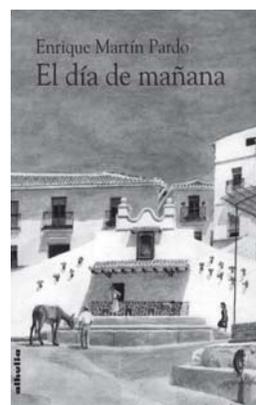
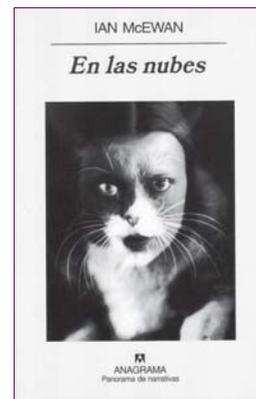
Resulta complicado clasificar esta obra que aúna, con gran maestría, lo mágico y lo prosaico, la fantasía y la realidad, el terror y la ternura, lo hermoso y lo grotesco, el humor y el dramatismo... Otro tanto sucede con su género, pues abundan los recursos poéticos, además de ciertas dosis de alto lirismo. Del mismo modo, si el relato “El matón” recuerda en su final a un cuento tradicional moralizante, en “El ladrón”, y al estilo de las fábulas, se ensalza el poder de la astucia frente a la superioridad del adversario. También el lenguaje cinematográfico tiene su influencia (McEwan ha trabajado igualmente como guionista), con planos con efecto de *zoom*, o con parodias de lugares comunes como la bravuconería de las peleas del antiguo Oeste. Una escritura, en fin, caleidoscópica, hermosa y cambiante, en el punto justo que caracteriza, en esencia, la obra bien hecha.

En la historia que cierra el libro, Peter ya tiene doce años y descubre en el amor las ventajas de hacerse mayor. Queda rota la brecha entre los dos mundos, pero el lector, una vez más, ha de responder: “¿Estaba en las nubes o volaba?” ■

El deseo parece llegar siempre de muy lejos; cuanto más largo es el viaje al que se le convoca más lozanas y fragantes son las promesas que porta en sus promesas, pero más profunda es la grieta que provoca en el ser al chocar contra la realidad, poblándola sutilmente de dorados o sombríos imposibles que delatan los límites del paraíso, único lugar en el que se daría esa libertad perfecta del “ser sin tener que hacerse” zambraniano. Sin embargo, en algún momento sucede otro viaje no menos apasionante, en el que a lomos de la memoria o de la literatura se retrocede para recorrer y reconocer los bordes de la grieta. En el nuevo trayecto, realidad y deseo empiezan a amigarse acortando la distancia de lo imposible, y el oxígeno navega por los alvéolos de la nostalgia. Cuando esto ocurre (y no ocurre siempre), la épica y la lírica se entraman formando una conciencia potente y lúcida que sin embargo no ha renunciado a la fragilidad ni a la sencillez (*conditio sine qua non* de la verdadera potencia del ser).

Asalta de forma inmediata este proceso al recorrer *El día de mañana*, último libro de relatos sobre la niñez del escritor, editor y académico Enrique Martín Pardo. Con una escritura sencilla y directa, quizá la forma más difícil de escritura, nos deja entrever el narrador en qué momento, bajo qué leyes se produce aquello que cristaliza en prohibición, a la vez que nos pone al descu-

.../...



Un libro verdadero

Enrique Martín Pardo
El día de mañana

Alhulia, Granada, 2004

Lola Cobaleda



bierto un tiempo de posguerra en el que la inhibida realidad necesita, quizá más que en cualquier otro momento, de una dorada allendidad. No obstante, en Martín Pardo parecen relacionarse sólidamente desde el principio de la vida los elementos dispares: lo ayudan el paisaje de su tierra, las costumbres, el humor, el cariño de los suyos, los largos veranos al amor de los juegos, del campo y de las travesuras.

El primer relato, *Un contrabandista de muy poca edad*, tal vez el más significativo, nos muestra las diferencias entre la vida de su pueblo, Periana, y la Málaga onírica, esperada y prometida, plagada de “huidizas sombras en la noche”, de barcos, sirenas, sabor a sal... por más que en la primera mirada no se cumplieran las expectativas infantiles. Pero el deseo no cede tan pronto: si la noche no da resultado, el día siguiente puede amanecer radiante y la ciudad bulliciosa, y los objetos diurnos son más cercanos a las apetencias de un niño pequeño: de día los aromas y objetos de ultramar se contraponen a los aromas y objetos conocidos, un balón colgado de las alturas de una tienda queda contrapuesto a los objetos que se esparcen al ras del suelo y además provoca en el niño una significativa rabieta por lo inalcanzable, quizá uno de los primeros llantos por la pérdida de la soberanía. No puede decirse mucho más de un temprano viaje iniciático ni tampoco del regreso, por suerte bastante reparador, a una Periana-Ítaca convertido en un pequeño héroe. Este viaje trascendental funciona como metáfora del encuentro con lo complejo, con lo relativo, con la identidad, y nos abre tras su culminación esa Ítaca rural plagada, entre otras cosas, de experiencias (*El alimento de la vida*), de sueños (*Los músicos*), de costumbres (*Los tratos*), de prohibiciones cuartelarias que llegan a abarcar las necesidades fisiológicas más primarias (*Sagacidad, soldado, sagacidad*), de naturaleza, juegos, y, sobre todo, huidas frustradas que profetizan una posibilidad necesaria y futura (*Especialista en fugas*), pues quizá la ley de los deseos importantes llega a ser “el día de mañana”, y contra toda prohibición, su ineludible cumplimento. Un libro entrañable y verdadero, unos relatos que llenan de oxígeno la memoria y dejan abiertas de par en par las puertas de la creación. ■

Ilusión autobiográfica

Gerardo Piña Rosales
Desde esta cámara oscura
Ediciones Nostrum. Madrid, 2006

Antonio Pàmies

presidente de la Academia Norteamericana de la Lengua Española y miembro corresponsal de la RAE. Autor de muchos artículos y ensayos de crítica e historiografía literarias, demuestra ahora su talento para la narrativa de creación con esa novela merecedera del VIII Premio Internacional de novela corta Casino-Ayuntamiento de Lorca.

El libro cuenta la vida de un adolescente al que la derrota de sus padres en 1939 arrastra al exilio en México, cómo se va adaptando con mayor o menor resignación a su entorno, a la vez que idealiza una España cada vez más borrosa y mítica. De allí pasa a Estados Unidos donde se convierte en un reconocido fotógrafo de prensa, y se abre camino en otro mundo, entre problemas

diferentes, también con sus victorias y fracasos, hasta que la vejez y la «verdadera» soledad lo obligan a recluirse en su exilio definitivo, para terminar «el libro que no escribirá nunca». Sobre esta sencilla trama biográfica, Gerardo Piña nos permite sinceramente meternos en la piel de uno de esos miles de protagonistas involuntarios de acontecimientos históricos que nunca controlaron, olvidados por unos, mitificados por otros, en ambos casos interesadamente.

En estos tiempos en que está tan de moda la llamada «memoria histórica», una novela sobre el exilio podría parecer una pieza más de este marketing intelectual con que los hijos del falangismo —hoy a cual más rojazo— mantienen vivas las ascuas del cainismo hispano, aunque sea desde la acera opuesta. Por suerte, esta novela es ajena a esa corriente oficialista, y por muchas razones. Una de ellas es que el autor siente lo que cuenta, tras llevar él mismo más de treinta años en el exilio, que, salvando las distancias, conlleva una melancolía y una idealización de España compartidas por su personaje, y que los desterrados del mundo saben reconocer. Otra razón es que habla de lo que conoce, y no me refiero ya al mundo de la fotografía, cuyos pormenores tampoco tienen secretos para él, sino a su bagaje científico: décadas de investigación sobre el exilio intelectual español en América avaladas por numerosos trabajos. Allí recogió e interiorizó datos, sensaciones, personajes, lugares, cuyos nombres sólo significan plenamente dentro del paisaje cultural de la diáspora, como en un lenguaje inaccesible al enemigo, los profanos y los usurpadores. Aparte de ese ingenuo e infundible amor a España que sólo conocen los que se han visto obligados a vivir fuera de ella, mientras los de aquí la siguen ignorando y se matan entre ellos por sus condados, marquesados, comarcas, villorrios y clubes de fútbol.

Un pequeño cuento sin mayores pretensiones logra crear la ilusión autobiográfica, pese a que no hay milagros en el difícil arte de darle a la ficción un equilibrio entre lo histórico y lo subjetivo, para lo que se necesita honradez intelectual y trabajo previo acumulado. Detalles aparentemente anodinos que distinguen a las merinas literarias en medio de tanta churra oportunista. ■

Sergi Pàmies, autor mimado por la editorial Anagrama y con razón, vino a decir en la presentación de este libro que sus relatos eran “cuentos bajitos de familia”. Lo primero por su corta extensión, por la sobriedad con que están escritos y porque sus

personajes no hacen nada extraordinario. Lo segundo porque la relación entre padres e hijos y/o entre amantes o, lo que es lo mismo, el amor y el desamor, están presentes en casi todos ellos. Es verdad que la mayoría de los cuentos nos muestran a seres a los que les escuece la vida después de un fracaso sentimental o de la pérdida de alguien querido. Es el caso del primero de ellos, *La otra vida*, quizá el mejor, cuya frase inicial (“Me tuve que morir para saber si me querían”) podría ser un relato en sí mismo, o del titulado “Escabeche”, en donde el protagonista se refugia en su trabajo para no hacer frente a la devastación interior que sufre tras su divorcio. Lo mismo se puede decir de “Sangre de nuestra sangre”, donde unos padres deciden renunciar a su perfecta relación para intentar a su hija adolescente, cuya principal preocupación

Existencialismo doméstico

Sergi Pàmies
Si te comes un limón sin hacer muecas
Anagrama. Barcelona, 2007

Jesús Cano Henares



es que se divorcien, para no sentirse diferente a sus amigas. Sí, es en el territorio de las relaciones familiares donde se desarrollan la mayoría de las situaciones. Pero además, hay otros paisajes en este libro que tienen en la fantasía y la metaliteratura su fermento literario. Fantástico es el relato “Como dos gotas de agua”, historia de una gota que se escapa feliz del grifo sin sospechar, ingenua, que va a desaparecer segundos después, convertida en “escuálido hilillo” que fenece en el desagüe; fantástico también es el titulado “El pozo”, que nos habla, entre líneas, de rebaños humanos guiados por falsos gurús. Por otro lado, la obsesión de escribir sin caer en los falsos estereotipos está presente en “Nuestra guerra” o “Ficción”, dos historias valientes en su planteamiento, pero de desigual resultado (mejor la segunda). Estos relatos “no familiares”, aunque aparentemente alejados de los demás, poseen idéntico sabor amargo, sabor a zumo de limón. Al leer todos y cada uno de estos cuentos, nos asalta una misma y subliminal intención, una suerte de existencialismo doméstico, que, por eso mismo, a cualquiera le puede resultar familiar. En esta serie de crónicas de existencia, con minúscula, las satisfacciones, escasas, se pierden frente a los inevitables fracasos y decepciones. Como la vida misma, que es como comerse un limón, pero, definitivamente, en ese trance no conviene hacer muecas. Es lo que nos viene a decir Pàmies con esta magnífica obra. Y si no, atención al último párrafo, tan genial como el primero: “He escuchado en la radio que si te comes un limón sin hacer muecas, todo lo que desees se cumplirá, pero me da miedo probarlo, hacer muecas y que ningún deseo se haga nunca realidad”.



El invisible fulgor de la derrota

Arcadio Ortega
El testamento

Almuzara, Córdoba, 2007

José Ignacio Fernández Dougnac

Desde las páginas iniciales de su última novela, Arcadio Ortega nos desvela conscientemente los ingredientes esenciales con los que podría haber construido el armazón general de una intriga al uso: reuniendo el jurado del Premio Círculo de Sevilla (edición de 2007), otorga el galardón a *El testamento*, primera y única narración de un reconocido psiquiatra granadino, Alfredo Cerrillo, que, afectado por un cáncer irreversible, se suicida mientras se dilucida la novela ganadora. Pero lo que aquí realmente interesa, más que urdir una sorpresa narrativa, es sondear en las causas últimas de un plan premeditado, en el fracaso vital de un individuo que aparece flamante y triunfador ante su entorno social y ante su propia familia.

En *El testamento* nuestro autor vuelve a dar muestra de algunas de sus constantes, al ofrecernos unas páginas cargadas de intimidad y susurros, una obra de cámara, el drama de unos cuantos personajes cuyas relaciones son escrutadas con exhaustividad. Sin embargo, lo mismo que sucediera con *El retorno de las rosas* (Alhulia, Salobreña [Granada], 2002), siempre queda una pieza del puzzle que se desliza, hay algo inaccesible, una parcela de sombras que se resiste a ser desvelada, pues «el hombre no tiene fin en sus posibilidades ni en sus entresijos» (p. 123). Los relatos de Arcadio Ortega son la constatación

de un infatigable asedio interior para intentar definir la inquietud. De ahí, el ritmo lento (pero adecuado y sin quebrantos) de muchas de sus historias, la escasez de elementos ambientales y espaciales (resueltos tan sólo con sobrias pinceladas); el gusto por la abstracción y el lirismo que desemboca en la frase larga, exacta, sinuosa, con la que desea recoger cualquier impresión o matiz. Y como sucede, al menos, en sus tres últimas novelas, no abunda el diálogo. Quizás ello sea debido a que los personajes son siempre seres perdidos, aislados por suspreciadas o infernales fantasmagorías, seres que deambulan, sin dramatismos, por la bruma y hacia la bruma, forzados a la incomunicación con los otros. Como confiesa Manuela a Magdalena: «Los recuerdos no son intercambiables, no existen para todos, ni son comprendidos para el que no los vivió. Usted y yo podemos comentar los que quiera, hablar de muchas cosas, pero jamás de lo que siente el corazón de cada una, [...] este es el privilegio» (p. 74).

Expresaba P. P. Passolini, en sus *Lettere luterane*, que «la vida es un montón de insignificantes e irónicas ruinas». Posiblemente uno de los objetivos de la literatura, y en concreto de la narrativa, sea la descripción de los infinitos mecanismos de la existencia que, regidos por el azar y las elecciones personales, nos empujan a esas «insignificantes e irónicas ruinas», o de sugerir los aspectos más ásperos, más indecibles de la mente. Y de ahí el sentido último y simulador de la escritura. A sabiendas de que las dos principales lectoras serán su esposa y su amante, el psiquiatra Alfredo Cerrillo decide escribir la novela de su vida, desvelar su íntima galería de logros y fracasos, y presentarla a un prestigioso concurso literario, para demostrar, una vez más, que dentro de una victoria profesional o personal se incubaba el invisible fulgor de la derrota. Éste, acaso, sea el auténtico «testamento» del protagonista. Una cierta dualidad parece regir toda la obra. No voy a entrar en detalles. Únicamente sugiero algunos: la función metaliteraria que desempeñan las dos novelas, el papel del padre y de la madre en el pasado de Alfredo, la ambivalencia de sus dos mujeres o lo que sucede dentro y fuera de Granada, además de algunas oposiciones conceptuales (vida / muerte, degradación / liberación, triunfo / fracaso, presente / pasado...).

Como ya nos tiene habituados, Arcadio Ortega organiza el material y el tono de cada una de sus obras según los específicos dictados que exige cada ficción. Pues bien, uno de los mejores logros de estas páginas reside en la sólida construcción y en la forma en que se resuelve el artificio de que coexistan dos novelas en el cuerpo de una sola. Y ello, por la astuta expectación que se nos va creando ante el texto escrito por el psiquiatra, es decir, ante el segundo núcleo argumental, así como por los efectos dramáticos y por la gama de perspectivas que este recurso desencadena o provoca.

El testamento es, por tanto, una novela sobre lecturas y lectores, una reflexión sobre la vieja idea de que cada obra literaria se multiplica en tantos contenidos como receptores. Sólo apunto algunas pautas muy obvias. No es equiparable la histórica forma de interpretar el texto por parte de la esposa, de Magdalena, con la sosegada fortaleza que es recibido por Manuela: ambas mujeres leen en las palabras del otro, de Alfredo, la oculta caligrafía de sus propias vidas. Frente a la lectura del receptor, del lector anónimo, que va comprobando lo que otros gozan y padecen ante el libro del protagonista, habría que situar la escurridiza omnisciencia del autor, que, pese a todo el juego de reflejos que urde, se proclama como único demiurgo que domina todo el artefacto narrativo, capaz incluso de otorgar, a través de un impecable gesto de fina ironía, un premio a su propia creación, aunque esté puesta en manos del psiquiatra Cerrillo. Un guiño que nos ofrece Arcadio Ortega (pero también un reto que establece a sí mismo) para desdramatizar el drama, para reforzar unas sutiles maniobras con las que atempera el impacto de la fría tragedia cotidiana. Sin lugar a dudas, este «testamento» es una de sus mejores novelas.





Notas para el cine y la escritura

Varios autores
**Rostros de ficción. Seis relatos
mutantes**
UNED Melilla-Ocho y Medio. Melilla, 2007

José Luis Fernández de la Torre

Se puede establecer un vínculo entre el cine y la escritura que lo sustancie en cuentos-relatos? ¿Lo efímero de lo cinematográfico puede prolongarse-continuarse en el azar de lo escrito? ¿Es imposible acceder a otro tipo de imagen tras la visual proporcionada por el cine? Estos interrogantes parecen estar en la base del libro *Rostros de ficción. Seis relatos mutantes* como reflexión que ‘vela’ una mirada en la escritura, en los mecanismos que mezclan sombras y límites de percepción y conocimiento, quizá de padecimientos que infligen daños o espolean lo ficticio en varios sentidos, éstos que permiten mirar con una cierta claridad alrededor y no se ve o distingue nada, excepto fragmentos de tinieblas, enigmas de invisibilidad, la fragilidad de lo evanescente en lo inmediato de una sala cinematográfica cuando, tras la proyección, enciende sus luces y vuelve lo trivial de lo cotidiano, se confirma la desaparición del mito o el espacio como distancia-barrera en el que la única ‘verdad’ es esa presencia de un mundo ‘cristalizado’ y repetitivo.

El libro se abre con un Prólogo, de Miguel Ángel Oeste (pseudónimo de Miguel Ángel Martín Ruiz) que también publica un cuento titulado *El camino de Luli* y contiene otros cinco relatos-cuentos: *¡Desátame!*, de Rodrigo Fresán; *El hígado: funciones, disfunciones y defunciones*, de Pablo Aranda; *Móvil*, de José Antonio Garriga Vela; *Estrella en el Sur*, de Ángel Castro Maestro y *El discípulo del padre Merrindacotxea*, de Fernando Iwasaki. Se trata, pues, de una colectánea tan varia como sorprendente. En el aludido prólogo se explicita: “[...] un libro de relatos narrado a partir de una o varias ficciones cinematográficas, tomando como protagonista a un actor o actriz del cine español, era una cosa si no rara, por lo menos extravagante [...]” (p. 10) y, efectivamente, esos seis relatos del título se ajustan a lo definido de manera precisa por los mecanismos de ficción y el primer relato continúa la peripecia de Ricky-Antonio Banderas en *Átame* (Pedro Almodóvar, 1990); Pablo Aranda se centra en Adriana Ozores y diversos personajes interpretados por la actriz (Mercedes en *Ataque verbal*, de Miguel Albaladejo en 2000; Ágata en *La vida de nadie*, de Eduard Cortés, 2003; Amparo en *La suerte dormida*, de Ángeles González Sinde, 2003; Carmen en *Heroína*, de Gerardo Herrero, 2005; o Ana en *El método Grönholm*, de Marcelo Piñeiro, 2005); Miguel Ángel Oeste-Martín Ruiz por el drama de María Ruiz en *El camino de los ingleses* (Antonio Banderas, 2006); José Antonio Garriga Vela con Eduard Fernández en la película *En la ciudad* (Cesc Gay, 2003); Ángel Castro Maestro con Icíar Bollaín en *El sur* (Víctor Erice, 1983) y Fernando Iwasaki con el jesuita Ángel Berriartúa en *El día de la bestia* (Álex de la Iglesia, 1995). El libro, además, se ilustra con dibujos de Joaquín López Cruces que potencian lo real-ficticio con una plástica-motivo-discurso diferente que contribuyen a la ‘irrealidad’ de un anuncio-ruptura en el que la fugitiva emoción de lo visto no llena ningún vacío, mas permite vislumbrar textos ‘visuales’ o al menos vinculados con imágenes cinematográficas.

Todos los relatos así se configuran como una escritura de ser-en-situación-fílmica que contextualizan o descontextualizan un sentido ya que desarrollan la simulación de lo ausente y se ligan a sistemas de anotación “sin [...] ninguna respuesta” (como se señala en *¡Desátame!*, p. 23); o bien con propuestas sorprendentes como ese inicio “Algunas personas deberían morir del todo”

en el que “España vive muriendo” (*El hígado: funciones, disfunciones y defunciones*, p. 29 y 30) o en esos personajes de Iwasaki: Arzallus-Berriartúa que transitan momentos diversos: desde la formación en Deusto, 1970, a la desilusión en Madrid, 1995, hasta llegar al homenaje fílmico de la Bestia y su derrota en Tokio, 2006 (*El discípulo del padre Merrindacotxea*, pp. 92-93; 93-95 y 95-99 respectivamente). A veces, los fragmentos se explicitan en la evidencia: “Un fragmento reducido a una espera y a una llegada que nunca se produjo. Un fragmento que contiene todas las preguntas formuladas durante esas horas de espera” o esas “Imágenes descoloridas. Figuras ausentes” (*El camino de Luli*, pp. 44 y 49). También, la brevedad de un relato como *Móvil* que juega con el equívoco de una llamada... equivocada a otro móvil en el que el film *En la ciudad* se enturbia con el teatro con una pieza titulada precisamente *Móvil* y la vida imposible de una relación en pareja.

Sin embargo, la complejidad que apuntábamos se manifiesta en *Estrella en el Sur*, de Ángel Castro Maestro, un homenaje explícito al cine y a la literatura, a Cervantes (en menor medida, a Antonio Machado) y, por su intermedio, a una ciudad: Sevilla. Icíar Bollaín convertida en personaje y desdoblada comparte la ‘virtud’ de la escritura y la ‘inocencia’ de la película de referencia. Pero el relato aparece como suma de instantes de ruptura con la ambigüedad triple de lo fílmico, la escritura y el sueño. Un relato donde la fascinación radica en la lengua, en lo irresistible de la metáfora que convierte lo evidente o lo obvio en inusitado: “Apagó la luz, estaba muy cansada. Pensando en asumir los ruidos que se apoderan de las habitaciones extrañas, cuando se hace la oscuridad, se durmió” (p. 71). Y justo cuando “todo permanece inalterable, aunque cambie la vida” (p. 73) aparece el juego del ‘mientras tanto’, la acción paralela al sueño o el sueño dentro del sueño, esto es, la ambigüedad de la ficción y su sistema de simultaneidad en la que Rincón-Rinconete puede ser guía nocturno más allá de la saturación de la palabra o la imagen: la palabra se busca en la precisión y se coloca en un lugar de puente entre la imagen y lo social, en un imposible y en una rebeldía que ya no tiene que ‘medir’ lo que se dice porque los personajes “ocupan sitio en el mundo de las rutinas de las horas y los asuntos, pero lo ocupan todo en una dimensión desconocida para los ojos incrédulos y apresurados de la gente que corre por la vida como las hormigas” (p. 75) y quizá como no “somos nadie” (p. 77 y un banderillero como El Flaco, por ejemplo, tiene “una barriga negativa”, p. 80), el cuento permite construir no ya un esquema estratificado socialmente, como Cervantes en su *novelle*, sino la coherencia en su “percusión”, en un mundo de ocupaciones obsesivas de dedicación y empeño, es decir, en el vacío de un mundo en perpetuo acecho precisamente porque no existe, porque el personaje olvida su propia biografía y la ironía, la distorsión, el efecto retórico posibilitan la gramática de la confusión entre realidad-ficción, cine-literatura o el texto producto de una escritura del estupor y la fuerza de una fábula que lo trasciende todo: ciudad, historia, cine... y se reconcilia con la literatura, en el mismo límite que la escritura de Ángel Castro ha querido situarnos. ■



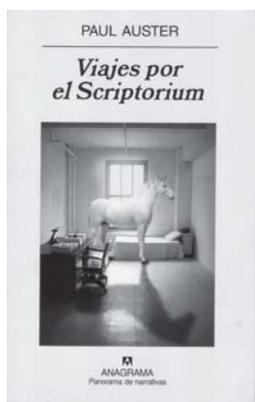
Juego de apariencias

Paul Auster
Viaje por el scriptorium
Anagrama, Barcelona, 2007

Jesús Cano Henares

Tengo que confesar mi debilidad por la literatura de Paul Auster. Y no soy el único que siente así. El escritor de New Jersey ha sabido ganarse a miles de lectores de todo el mundo y en España quienes lo seguimos somos una pequeña legión, que crece de día en día. En su particular universo literario confluyen, para confundirse y combinarse brillantemente, como en un caleidoscopio, azar, falsas apariencias, metaliteratura e intriga, gracias a una intención, siempre implícita, de retar al lector a descubrir dentro de sí mismo el sentido de lo que está leyendo. De esa mina literaria extrae el escritor, cómo no, los materiales de los que se compone *Viajes por el scriptorium*. Aunque esta vez, lejos de ir en busca de una nueva veta, Auster parece conformarse con recoger pedazos de mineral de aquí y de allá, para componer, por esa misma razón, una discreta novela, en comparación con obras anteriores. El argumento no deja de ser interesante: un hombre anciano, llamado mister Blank, se despierta en una habitación, que bien podría ser la celda de un sanatorio mental, sin recordar quién es ni qué hace en ese lugar. Pronto, toda una serie de personajes, extraídos de anteriores novelas, le hacen comprender que es responsable del oprobio de numerosas personas, cuyos detalles, sin embargo, no le son revelados ni mucho menos puede recordar. Sólo, al final, se descubre que todo es un juego de apariencias, cuyas verdaderas intenciones son puramente metaliterarias. El problema es que la novela parece escrita de forma precipitada, termina con un final abrupto cuando podría (o debería) haber continuado y, sobre todo, contiene un epílogo que desvela las intenciones del autor, algo que choca en Auster. Al mismo tiempo, la historia contenida en el misterioso manuscrito que lee mister Blank no parece guardar demasiada relación con el contexto general. ¿Se trata de una vieja novela aparcada por Auster hace tiempo, ahora rescatada y acoplada a machamartillo en esta a modo de relleno? Se puede decir, no obstante, en favor de *Viajes por el scriptorium* que contiene muchas de esas perlas literarias a las que su autor nos tiene acostumbrados, como las descripciones de las fotografías que mister Blank descubre en el escritorio, misteriosos personajes que luego se presentan ante él en carne y hueso, con unos cuantos años más y luciendo las cicatrices propias del paso del tiempo. La maestría para componer imágenes y proyectarlas en la mente, como si fueran fotogramas, está, como siempre, ahí. Pero, sin la coherencia interna de siempre, esos brillantes arranques no dejan de ser fugaces destellos. Como esperamos que fugaz sea este cierto

fallecimiento de un autor capaz como pocos no sólo de escribir a gran altura sino también de hacer cine, algo a lo que se atreven pocos literatos. Su última película, "La vida privada de Martín Frost", acaba de estrenarse y pudo verse recientemente en el festival de San Sebastián. ■



Granada, invención del aire es el sugerente título del libro en el que Rafael Guillén, poeta ilustre y bien conocido por todos, pone la letra y Ángel Sánchez, continuador de la saga de impresores y fotógrafos comenzada

Captura de lo imposible

Rafael Guillén y Ángel Sánchez
Granada, invención del aire
Ediciones Miguel Sánchez, Granada, 2007

Marina Moreno Lorenzo

por su padre, las imágenes. La palabra invención requiere recordar su sentido etimológico de descubrimiento, pues sin duda tiene mucho que ver con lo que se hace aquí. La fotografía, como caja fuerte de la memoria, se pone al servicio de esta lírica/ arqueología que reserva para el futuro el presente nivel, la capa actual entre las muchas Granadas que se superponen a lo largo de la Historia.

De una forma muy nuestra, se nos ofrece un menú a base de tapas poéticas presentadas para la degustación con el atractivo acompañamiento de las fotografías. Ambas intercambian sus papeles, pues las palabras son gráficas y las imágenes líricas. Las fotografías, en el mágico claroscuro del blanco y negro, nos muestran una Granada capturada en su esencia, multiplicada en una infinita repetición que la lanza a exponenciales sin cuento en un juego incansable: de la foto al agua, del agua al recuerdo, la ciudad deja su impronta a la vez en la retina y en la memoria. La variación estacional es uno de los aciertos. Ángel Sánchez ha fatigado las piedras y rincones más ignotos para captar una urbe alternativa, desierta y tormentosa a veces, y otras cotidiana y bullanguera de turistas.

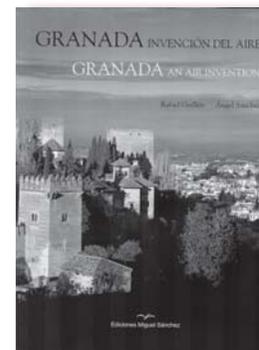
El texto conforma en seis partes la visión de nuestra villa y ofrece la ventaja de una edición bilingüe, con textos traducidos al inglés por Juan Antonio Rivas. Quedan así seis poemas paralelos en los que las imágenes se reflejan en las palabras y viceversa. El primero, «El Albaycín, blancura diminuta», no podía por menos que situarse como pórtico, pues sabido es el amor que Rafael profesa a este rincón gloriosamente olvidado por el tiempo, en el que tuvo su privilegiado nido.

Las calles retorcidas y estrechas —*la luz se pone de perfil para poder pasar por las callejas*— dibujan una extraña geometría glosada en un canto a la sencillez y a la arquitectura popular con su sabiduría ancestral. Tampoco los recoletos interiores se olvidan en esta revisión, ni las miniaturas que dan la réplica a la Alhambra, no menos hermosas por menos conocidas, como el palacio de Dar al Horra o la Casa de Zafra. De toda esta sección seduce particularmente el doble retrato del Darro, en invierno nevado y en otoño desnudo, subrayado por el poeta de este modo: *Un río de juguete se entretiene a los pies del histórico barrio, midiendo con su humildad el empaque de las casas palaciegas.*

«Pasos en la ciudad» baja nos trae en contraste a la Granada que empezó a ser a partir de la conquista, edificada en el llano y opuesta a las alturas musulmanas. Aquí se mezclan distintas épocas y arquitecturas, desde el Renacimiento hasta nuestros días. Destacaríamos el protagonismo de las plazas, tan importantes en un espacio en el que el urbanismo moderno parece haber olvidado el reposo y el frescor de las placetas de antaño en pro de la dureza y los ángulos hostiles del cemento. Así, el Campo del Príncipe aparece bajo un pesado cielo que presagia tormenta junto a una Bibarrambbla en la que se ha cumplido ya lo anunciado en la foto anterior: *Por las plazas se pasea también la leyenda y la pequeña historia cotidiana. A veces, la mojada solería hace posible caminar por torres y tejados.*

«La Alhambra, luz cambiante», constituye sin duda la parte más difícil del libro, un auténtico desafío para

.../...



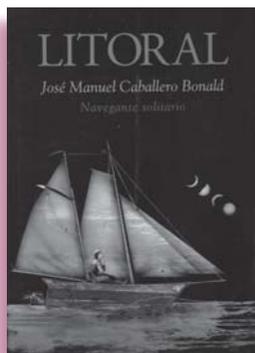


ambos colaboradores, pues a estas alturas parece imposible dejar una impronta personal en un monumento tan descrito, fotografiado y pintado. Ni que decir tiene que los dos salen sobradamente airosos de este reto voluntariamente asumido. Son notables los juegos de luz y sombra en relieves y fachadas: *En los atardeceres, el último sol se cuadricula en el duro almohadillado.*

«Generalife. Teoría de los cármenes», continúa la destrucción del tópico y ofrece vistas tan inquietantes e insólitas como la de la Escalera del Agua, que nos sumerge directamente en la nebulosa abstracción de la memoria: *En la escalera última, a la altura exacta del deseo, baja brincando el agua por los barandales.* Y luego, la familiar visión de entrañables rincones que evocan largas horas de libaciones y rosas: *Afuera, el jardín es un revuelo de enredaderas y de pájaros, para las tardes de amistad y vino.*

«Un hálito de espiritualidad en la Granada cristiana» nos pasea por templos y conventos en un recorrido simbólicamente aéreo y vertical. Los ojos se vuelven hacia las alturas, enfocan hacia bóvedas y techos en los interiores; hacia remates, tejados y cúpulas en el exterior: *Si el ocaso enrojece los palacios árabes, el amanecer anega con su claridad los tejados de la ciudad cristiana.*

«El agua más cantada» es por fin el epílogo que tal obra merece, pues construye un canto a la antigua sed que encadena a todos los pueblos del sur con el anhelo infinito del agua. *Rezoza el agua niña, regatea entre barrancos, en el río que baja de la sierra y en la imagen postrera: La taza de mármol de un surtidor sostiene en vilo, unos momentos, todos los reflejos del ocaso.* un hermoso homenaje a la ciudad que todos amamos. ■



Turno del náufrago

Antonio Jiménez Millán
José Manuel Caballero Bonald.
Navegante solitario.
Litoral nº 242. Málaga, 2006

Juan Carlos Abril

en el mes de noviembre de 1926 cuando nació el primer número de esta revista que, entre otras calificaciones, podríamos escribir la de histórica, fundada por los míticos Emilio Prados y Manuel Altolaguirre, y que precisamente por esas mismas fechas —el 11 de ese mismo mes— nacía José Manuel Caballero Bonald, a quien justamente la revista le rinde homenaje, por su ochenta cumpleaños, con este monográfico. Un homenaje y un aniversario dobles que, según confiesa el director de la revista, Lorenzo Saval (p. 5), llevaba tiempo gestándose pero que, por unas razones o por otras, todavía no se había producido y que, ahora, es tan placentero como oportuno.

Se encuentran en estas páginas artículos ya clásicos, de hondo calado crítico, que forman parte de la reciente historia de la crítica de la literatura española, junto con versos escritos a propósito, u otros que en su día se escribieron; algunas chanzas en torno a la vida del poeta, o a sus hábitos éticos, o a su singular humor; o artículos también elaborados justo para esta edición, y un sin fin de detalles más: correspondencia inédita, fotos desempolvadas y nunca vistas, una biobibliografía actualizada y verídica (porque en muchos lugares, incluso en las solapas de sus propios libros, suelen aparecer y reproducirse algunos datos erróneos sobre el jerezano); una pequeña antología en torno al tema del mar, de los bar-

cos y de esa vida náufraga o marinera que tanto gusta a nuestro autor; una entrevista realizada a propósito, aparte de un repertorio de escritos-homenajes, todos ellos amistosos, extractos de sus propios libros y artículos comentados, etc.; en suma, un documento fundamental para quien quiera conocer la vida y la obra del jerezano con detenimiento, desde dentro. Aparecen por tanto los nombres de los críticos y autores que han venido estudiando a Caballero Bonald durante mucho tiempo, algunos medio siglo, junto a otros de más reciente incorporación que han comenzado algo más tarde. Una suerte de *corpus caballeronensis* de más de trescientas páginas que da gusto manejar, y que ha realizado una selección crítica y útil, amistosa y rigurosa a la vez, de la obra del octogenario. En muchos casos, como en los artículos de los años cincuenta o sesenta, ha sido éste un lugar ideal para reeditarlos y facilitar así al investigador o lector avezado una referencia moderna y actualizada. Mención merece, además, como hemos dicho, el exquisito diseño gráfico y las ilustraciones, la elección de las fotos y la disposición de los textos.

Antonio Jiménez Millán firma al inicio una «Presentación con Gris» (pp. 8-23), y también la «Cronología» (pp. 296-303), pero como editor de este número lógicamente ha tenido que recopilar todos y cada uno de los detalles, que son muchísimos, y para ello es necesario saberse al dedillo la vida y la obra de Caballero Bonald. Un volumen de lujo, ciertamente, que forma parte ya de ese escaso número de libros que debe haber en todas las bibliotecas ilustradas que pretendan conocer las letras españolas de la segunda mitad del siglo XX. ■

«Las cosas importantes acaban por llegar a tiempo, aunque sea a última hora y aunque no estén destinadas a la eternidad». Estas palabras de Heidegger bien pudieran haber sido escritas para celebrar *La tempestad serena*, último libro del

poeta José Gutiérrez (Granada, 1955). Una poesía lírica, madura y profunda, en la línea de la mejor tradición española, marca el renacer de un poeta necesario, tras casi veinte años de silencio. Precisamente, el tiempo es el leitmotiv de esta obra, tal como puede verse en «Tiempo adversario», poema que abre la primera de las tres partes que componen el conjunto, flanqueado a su vez por un preludio y un postludio a modo de espejos concéntricos. José Gutiérrez escoge la fórmula especular de la palinodia para actualizar la fractura temporal que media entre la voz enunciativa y ese otro-yo que emerge desde el pasado (con resonancias rubendarianas): «Yo soy aquel que ayer se entretenía». De algún modo, siempre el poeta escribe para asemejarse a sí mismo. Hacia el fondo de ese espejo arroja sus escandallos. Y entonces dos seres se miran, perplejos; dos miradas y una misma se consuelan. La voz del poeta conjura el pasado en «El sueño del espejo» (preludio), y exhorta a vivir plenamente el presente en «La nieve en el espejo» (postludio), cuyos últimos versos son de una belleza elegíaca de extraordinario quilate: «Desnudará la nieve el hemisferio / del olvido para incendiar su imperio».

Holland los cálidos paisajes de estos poemas, uno tiene la certeza de encontrarse ante una poesía profundamente *vivencial*. Entiéndase, no autobiográfica o testimo-

Palabra en el tiempo

José Gutiérrez
La tempestad serena
Huerga & Fierro. Madrid, 2006

Pablo Acevedo

nial, pues no se confunde con el yo empírico del autor, sino vivencial en tanto expresa los contenidos de unos hechos transfigurados por el poeta en realidades patéticas (vivencias). Decía Bécquer, una de las referencias estéticas de esta obra: «cuando siento no escribo. Guardo, sí, en mi cerebro escritas, como en un libro misterioso, las impresiones que han dejado en él su huella al pasar; estas ligeras y ardientes hijas de la sensación duermen allí agrupadas en el fondo de mi memoria hasta el instante en que, puro, tranquilo, sereno [...], mi espíritu las evoca». En ello consiste la memoria poética de la vivencia (*Erlebnis*), esa *tempestad serena* del sentimiento –purificado, libre del arrebatado de la pasión– con que trabaja el genio lírico. Nace esta obra, por tanto, del momento en que la subjetividad se reconoce a sí misma y, movida por un secreto resorte del lenguaje, evoca en síntesis estética aquella ardiente hija de la sensación que el poeta ha vivenciado.

En todo el poemario se percibe la más fina depuración expresiva, y un gusto por las formas perfectas. Llama la atención, por ejemplo, la composición especular de este libro-espejo que recorre las tres edades del poeta, correspondientes a sendas partes simétricas del mismo, compuesta cada una por 11 poemas (1+1, principio de emanación del ser, centro cósmico y ontológico), y cerradas estructuralmente con el preludio y el postludio antes referidos. Las 3 partes suman 33, 3+3, número que hace referencia al orden, a la trinidad del tiempo (presente, pasado, futuro) y del espacio (tres dimensiones). Además, cada una de las tres partes, con las que el libro se cierra sobre sí, a su vez se pliegan internamente según la siguiente estructura: (1) 5 + 1 + 5 / 5 + 1 + 5 / 5 + 1 + 5 (1), siendo el 5 el número del centro, de la armonía y del equilibrio. Hay en esta obra un arte de relojero, pero no para medir el tiempo sino para atraparlo en la belleza de sus páginas.

En la primera parte, el poeta evoca su niñez (paraíso perdido), la edad de oro de los juegos, a la solaz del huerto familiar en «los veranos eternos de tu infancia» («El huerto»), el pueblo natal, el mundo mágico que se anhela con melancolía: «La nieve del pasado tornó en lluvia / tu añoranza de aquella edad sin tiempo: / era el paraíso y no lo supiste / hasta que de él los años te arrojaron ajeno» («Al encuentro de la infancia»). La segunda parte se corresponde con la fugaz primavera de la juventud, la ebriedad sensual del primer amor adolescente (hacia el que el poeta vierte una mirada contemplativa, sabia y tolerante, como en «Palabras en el tiempo»), la vitalidad y la hermosura del cuerpo que pronto se deshoja («Cuerpo adorado»). Si durante la edad arcádica de la infancia los juegos suspenden el tiempo del devenir de nuestra muerte, en la juventud son el Eros y la belleza los que anulan la triste duración: «La belleza detiene al tiempo y lo diluye / en vaga eternidad...» («Mística de Mayo»). Finalmente, la tercera parte de este camino, de esta acumulación de pérdida, alude al otoño de la madurez que el poeta asume desde el presente, la «edad vertiginosa» en que el horizonte de la muerte se aproxima de manera inexorable. Así, «el tiempo, que no indulta», motivo omnipresente en toda la obra, domina ya en los poemas que restan. La llama ciega del amor ha dado paso al calor de la

amistad, la temeridad a la sensatez, y el orgullo a la resignación melancólica: «quise medir mi fuerza en guerra fratricida / contra el impune tiempo: perdí. Ganó la muerte» («Puesta la vida al tablero»). Una muerte que para el poeta es doble: el fin de su existencia, y la negación de la inmortalidad, el olvido. De hecho, a menudo el poeta se cuestiona la razón de ser de la palabra escrita, o del gozo diletante entre libros

y música, en esas tardes en que inicia un «diálogo callado con los ausentes» («La música indeleble»). Acaso el hombre ni la palabra permanecen.

Pero aún es posible un mensaje de esperanza con que afrontar nuestro destino, un aviso nietzscheano para caminantes, y la elegía del tiempo se torna un cántico al instante vivido plenamente, con agradecimiento y júbilo: «no dejes que te asalte el desaliento / y goza sin temor libre existencia. / No te cobijará el desvalimiento / si ignoraste la herida de la ausencia».

Atendiendo a una estructura cerrada y compensada, el libro *Poemas para perros* distribuye su material poético en tres secciones, precedidas por dos prólogos y concluidas por un texto dedicado a J. A. Muñoz Rojas. En el primer

texto, en verso, y en este último, en prosa, titulado *La muerte y los almendros*, además de encontrar la alternancia de la expresión del hecho poético que se repite a lo largo del volumen, vienen a recogerse motivos similares que definen el planteamiento general del libro y la propuesta del autor: “que la belleza surte de lo triste” y que del sentimiento trágico no se escapa sino a través del conocimiento y de la práctica artísticas. Es por eso por lo que, junto a los contenidos literarios, la edición del libro, también al cuidado del autor, se ha preocupado de integrar una cubierta que reproduce el cuadro *Crista* de María Jesús Casermeiro y un collage desplegable, en el interior, realizado por Claudio Sánchez Muros, que vienen a completar, en los límites de la diferencia, la impresión estética del ejemplar. No otra cosa podía esperarse de quien, en su actividad literaria, es capaz de desarrollar labores múltiples y complementarias. Manuel García es profesor de literatura, librero, encuadernador, editor, poeta por contagio, en palabras de Antonio Carvajal, y por eso, impecable lector que ha sabido asumir y recrear los materiales literarios y artísticos recibidos, cuyos ecos pueden verse en las páginas del libro y, sin duda, en las citas que sitúan algunos de sus poemas y que aportan unidad tonal al conjunto.

Con la primera sección, *Belchite*, “un lugar que todos tenemos en el corazón: el sitio de la mano homicida...”, donde la imagen de la lasca, heredada del Vicente Aleixandre de *En un vasto dominio*, se convierte en reflejo inevitable de la maldad humana, Manuel García se incorpora a la larga tradición de la poesía española que se ha ocupado de plasmar en el verso el dolor de estar vivo y habitar una patria que niega el pan, la sal y el vino a sus propios hijos. Así, participa, en *Cementerio de Belchite*, de la indignidad de la discordia entre hermanos, expresada ya por Meléndez Valdés o Jovellanos: “Oye, España, la queja de uno sólo / de tus hijos: ¿De cuántos treintaisietes / volverás a llenar fosas y bardas?”, o en *Desierto de Monegros*, del César Vallejo que apura el cáliz amargo de la injusticia o de la rabia del Unamuno desterrado. El segundo prólogo, de hecho, es, después de la presentación que supone el dedicado a Santiago Castelo, también la declaración de un exilio interior que obliga al poeta a renunciar a sus expectativas. E igualmente lo son los tres personajes aludidos en la sección que actúa como bisagra entre los dos conjuntos mayores: Oscar Wilde, Pedro Garfias y Federico el Grande, cuyos desarraigos se convierten en incentivo para la escritura.

.../...



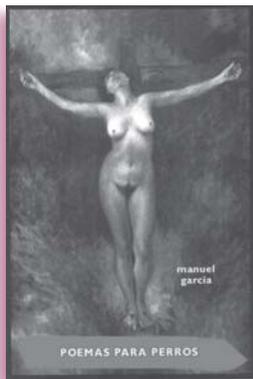
Retorno a Manuel García

Manuel García

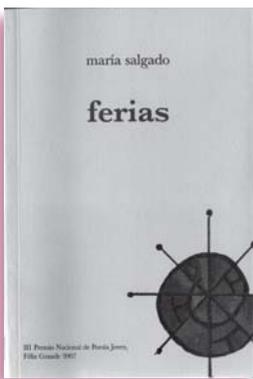
Poemas para perros

Point de Lunettes. Sevilla, 2007

Virgilio Cara Valero



En la sección que da título al libro, el paisaje se hace más urbano y el compromiso más social, en un desplazamiento que va desde lo general a lo particular hasta convertirse en un catálogo de tipos marginales: el niño tonto, la puta, el suicida, el viejo maestro, el mendigo..., a los que nada apremia “salvo el plazo callado de la muerte a la intemperie”, pero para los que, sin embargo, se levanta una voz que se entiende como necesaria, “Escribir es herir”, y que se enfrenta a la rutina burguesa, *Contra las tardes de domingo*, desde la apelación a la conciencia, con resonancias de la imprecación violenta —otra clase de amor— de León Felipe en *Maldición literaria* o del desdén y del desprecio de los poemas del destierro de Cernuda. Por último, los poemas finales, *Un prólogo y dos colofones*, parecen confirmar a la literatura como única vía de escape a la mediocridad aportando fingidos elementos de objetividad y haciendo que se cumpla una suerte de justicia poética. ■



Érase ferias

María Salgado
Ferias

Universidad Popular José Hierro.
San Sebastián de los Reyes, 2007

Marga Blanco Samos

Érase un libro, *ferias*, escrito por María Salgado (Madrid, 1984), que ganó el III Premio Nacional de Poesía Joven, Félix Grande, 2007. Érase un cuento que conmueve y atrapa, hecho de poemas llenos de nostalgia que comienza justo cuando la

feria termina: “érame yo informe dejada como un grillo en esta estepa”. Pero a pesar de que sólo queden restos de color, y polvo que bate las alas, el poemario indaga en lo que fueron días de fiesta, anhelando incansablemente un desenlace feliz: *este deseo angosto en la garganta de que se salven las chicas*.

Hay en los poemas de María Salgado una intención narrativa que combina la tercera y primera persona alejándose o acercándose a descampados, barracas o casetas, atenuando focos para ocultar con tono intimista un ramo de secretos en patios traseros. Mientras, se entremezclan el tiempo y el espacio en un ambiente de feria propicio al misterio, donde lo anecdótico es lo de menos.

Se aúnan en María Salgado la juventud y la frescura con la relectura de la mejor poesía del s. XX, sin que haya en sus versos ni impostura ni pose: *y lo que vi fue esto*, (poema VII). Se pasea por referentes de la infancia: el rico algodón o las tómbolas que pierden vida y que se han ido deshaciendo o desmontando tras la decepción amorosa.

Recuerda la niñez y adolescencia de *Donde habite el olvido* de Luis Cernuda en la manera de entender el fracaso de la realidad en lucha con el deseo. Aunque en *ferias*, tras la conciencia de pérdida hay una mirada puesta en la esperanza: por eso la autora concluye que *después de un millón/ de veces/ no hará, espero,/ tanto daño*. Tentativa que no le impide medir, de momento, el dolor y la tristeza: *Hago pie mientras lloro*.

En una atmósfera onírica, muchos de los poemas del libro dibujan estampas donde se evidencia un gran apego por personajes y detalles marginales (la jorobadita, bombillas rotas, copas que respiran, o borrachas); estableciéndose un diálogo entre personajes y objetos y un “yo” que camina solo e interroga a marionetas, y que como en *Poeta en Nueva York* (no en balde abre el poemario con una cita de este libro) ve *la feria de ceniza del que llora por la madrugada*. Otros elementos surrealistas se refieren a la ruptura sintáctica, que produce un extrañamiento lingüístico creador de percepciones emotivas y nuevas, mi-

radas distintas, extensible a los tiempos verbales como en la condicional saliniana: *Si estuvieras*; pasando de la posibilidad a la certeza al usar el imperfecto *acabáramos/ sobre un camión/ dando palmadas*. Deambula por espacios inhóspitos, *por regueros / de orina remonto*, y propone símbolos: *la rosa en vida* o el amor apasionado, el *capitán* o el amo.

María Salgado no tiene miedo a romper con convencionalismos sociales o estéticos. Con un erotismo pasional y salvaje, alude a los sentidos en imágenes inesperadas (*palmea la sangre con el lodo*) hasta el final del libro, donde lo último que se consigue olvidar es el placer compartido o el secreto de la faringe y el sonido vocálico que de noche asalta; se permite increpar a las señoras que no saben lo que es amar, se ríe con ironía de las ventajas de vivir en pareja o interpela sin pudor a la madre: *Y mira, mamá, mi cuerpo más sabio más lindo más sonoro*.

A veces intercala entre lacónicos versos poemas en prosa de un lirismo insólito. La ausencia de puntuación concede musicalidad al poema, a la vez que se rebela como trasgresión formal. El verso corto acorde con las pausas del que habla, consigue que se pierda el aliento; en ocasiones estos logros son de la elipsis o la sugerencia: *De aquellas debió de ser amor*, o de los abruptos encabalgamientos: *verás que de ti / aprendí ante todo / la alegría*.

En “Epílogo” y en la segunda parte del libro, “Cuatro poemas sin sorpresa”, asombra la lucidez adquirida por quien deja atrás el verano de feria: después del amor siempre quedarán otras ferias, nuevas atracciones; es necesario recoger los fardos y mudarse, pero siendo consciente de que dejar de amar también es una manera de vivir en *el tránsito a lo que no brilla*.

En “plan B”, tras el regreso, diseña los términos de una tregua. Y en el último poema, “Deseando amar”, se marca el propósito de contener la fantasía y dejar de lado el recuerdo ahondando en el descreimiento que gira en círculo perfecto hacia lo que significó el deseo en el primer poema, “dedicaría”: *esta noche / que sabe / a todo el dolor / de ser dios / un momento*.

Es una poesía valiente esta de María Salgado que desmonta la feria o desnuda el cuerpo de la persona amada. Que sabe que la forma auténtica de amar sólo pasa por *desobedecer a un muerto y morirse*.

Vayan a la feria de María Salgado, no tengan miedo. Hay más valor y arrojo en sus poemas que aflicción o queja. Súbanse en la noria que tiembla, como los buenos libros de poesía conserva la emoción de escucharlos mil veces, de releerlos y dejarse envolver por el silencio, meditando cada verso. Sientan un cosquilleo cuando se va acercando el último poema. El libro mantiene la tensión hasta el final, pero como en los buenos cuentos, saber el final no es lo que importa. ■

Dirigida por Pepo Paz y Manuel Rico, Bartleby Editores, radicada en Madrid, lleva algo más de ocho años funcionando y ha dado a la luz unos ochenta volúmenes de poesía aproximadamente, tanto de autores españoles como del panorama

internacional, con traductores reconocidos y traducciones contrastadas, de sobrada solvencia. En menos de una década, por tanto, se ha hecho un hueco en el difícil cua-

Una serie para el futuro

Lecturas 21
Colección de Poesía de
Bartleby editores.
Madrid

Juan Carlos Abril

dro de las publicaciones de poesía, un mercado en el que quedan libres pocos resquicios y donde hay que competir duramente con esas cinco o seis potentes editoriales que llegan a todos los rincones con una magnífica distribución, acaparan las subvenciones públicas y privadas, por mínimas que sean, o los premios más codiciados, recogiendo todo tipo de beneficios, reconocimientos, promociones... Casi podría afirmarse que es la pescadilla que se muerde la cola, puesto que el mercado de la poesía en España tiende hacia la endogamia y se alimenta de sí mismo, manejado por una elite de privilegiados que asimismo controla esos escasos –también es verdad– números favorables que arroja su haber. No es el caso de esta editorial que, pasito a pasito, está llegando a ese número de lectores de poesía que, según algunos, no supera el millar en España, y que ha alcanzado con algunos títulos, como *Todos nosotros*, o *Sin heroísmos, por favor* –dos volúmenes que recogen prácticamente la poesía completa de Raymond Carver– los primeros puestos de ventas, reeditándolos varias veces, lo cual dice mucho de una pequeña editorial: ante todo se pone de manifiesto el criterio abierto y la voluntad acogedora de diversas tendencias.

La serie “Lecturas 21” es un proyecto que nace con un propósito encomiable: confrontar a dos generaciones ante un mismo texto ya «clásico», un libro que lleve publicado más de dos décadas. Dejamos entre comillas ‘clásico’ porque aquí precisamente se encuentra uno de los puntos calientes –en términos positivos– de esta serie, es decir, la demarcación de lo que es o no clásico (reciente, se entiende), aquello que ha pasado a formar parte del canon y, en muchos casos, la reafirmación de éste a través de esta revisión. Curiosamente, se podrán encontrar aquí títulos indiscutibles y de consenso, pero en otros, para sorpresa del público y de la crítica, se podrán redescubrir otros algo más olvidados y que, con esta reedición, se ponen al descubierto incluso con más frescura que en su día, actualizados e insertados en las letras españolas de hoy con más fuerza, si cabe. Y es que en general el canon, como es bien sabido, nunca está «hecho» del todo, tiene márgenes movidos, y aunque en su centro se hallan obras bien asentadas o prácticamente inamovibles, también en sus alrededores se deslizan otras que pueden ocupar por diferentes razones –que no podemos desarrollar en estas líneas– esos lugares centrales, no sólo coyunturalmente o en un determinado momento histórico, desplazando a las otras obras que ya estaban establecidas. Recordemos los poemas mayores de Góngora, que anduvo despreciado durante siglos; o a la mayoría de los poetas del 50, hasta su recuperación en la década de los ochenta a partir de la hegemonía de las poéticas experienciales...

La inyección de esta mirada retrospectiva aporta no sólo la novedad de títulos que prácticamente se daban por perdidos o que se habían diluido en el conjunto de la obra de sus autores o «generaciones», sino también la configuración de una historia diversa, enriquecida a partir de la singularidad del propio libro y, en los casos que así sea, de la recuperación de esas nuevas obras. Y es que también es verdad que unas veces el autor solapa a la propia obra, con su prestigio literario, para bien o para mal, y en el proceso de selección de éstas pueden influir diferentes contingencias, por ejemplo que se haya reeditado ese volumen en los últimos años o que estén demasiado recientes las obras completas de ese autor o tenga suscrito algún contrato con la editorial para no publicar libros sueltos, que se haya publicado algún ensayo sobre él, etc.

Hasta ahora se han editado cinco títulos, a saber, en este orden, y vamos a comentar sólo detalles de algunos de ellos, sin matices: inauguró la serie *Puedo escribir los versos más tristes esta noche*, de Félix Grande, con Lectura de Manuel Vilas, en la que se describe cálida y amistosamente al poeta de *Blanco Spirituals* y el contexto autobiográfico de su obra –en torno a 1969–, para pasar

a un reflexivo análisis, destacando que *Puedo escribir los versos más tristes esta noche* nunca fue publicado como obra exenta; *Fiesta en la oscuridad*, de Diego Jesús Jiménez, con Lectura de Pedro Luis Casanova; *Tratado de urbanismo*, de Ángel González, a cargo de Carlos Pardo, donde envueltos en una amena lectura se nos da una hermenéutica de un texto que, aunque realista, exige una interpretación; *Blues castellano*, de Antonio Gamoneda, con Lectura de Elena Medel; y –hasta el momento el último de la serie– *Descrédito del héroe*, de José Manuel Caballero Bonald, con Lectura de Joaquín Pérez Azaústre, uno de los grandes libros de la poesía española de la segunda mitad del siglo XX, y una interpretación que busca en sus entrañas una luz que nos guíe.

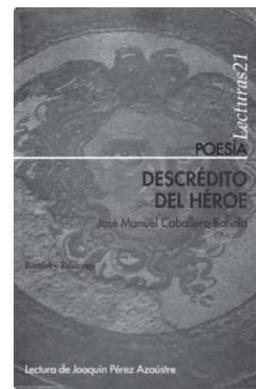
Otros títulos en cartera o de próxima aparición son *Como si hubiera muerto un niño*, de Carlos Sahagún, con Lectura de Antonio Lucas, un poeta magnífico y un libro que en su día tuvo bastante repercusión literaria; *Teatro de operaciones*, de Antonio Martínez Sarrión, con Lectura de Julieta Valero; y *Aún no*, de Francisco Brines, con Lectura de Juan Carlos Abril: en este sentido habría que subrayar que *Aún no* quizá sea uno de los mejores libros de Brines... Y hay más, pero esta pequeña nómina ya nos muestra cómo se filtra la historia de la literatura en la poesía contemporánea de las últimas décadas, y cómo los autores más jóvenes se acercan a títulos profundamente consolidados ahora, o no tanto, y que marcaron una pauta en su época.

Poseen estas reediciones –nunca encontradas al azar, sino sabiamente escogidas, ‘extraídas’, casi podría decirse– al menos dos objetivos: el homenaje que desde la editorial y los *lectores del siglo XXI* se quiere ofrecer a autores que han sobrevivido en el marasmo de la poesía española de las últimas décadas, y en concreto de fines del siglo XX, y la revisión que esto supone, resituando de algún modo la historia reciente de nuestras letras, dándole nueva lectura, aportando perspectivas y volviéndola a acotar. La oportunidad y la originalidad de esta serie sin duda son envidiables, y es que en cierta manera es necesario así que se vaya apresando –y delimitando– el siempre escurridizo pez de nuestra historia de la literatura reciente, sobre el que siempre nos faltará una última palabra, y sobre la que yo, si tuviera que pronunciarla, «preferiría no hacerla». ■

Más breve que los anteriores, *Crisis*, el último libro de Juan Carlos Abril, es el más difícil y herético, aunque su título es una primera y explícita indicación para una(s) lectura(s) cuyas claves están diseminadas como huellas en el texto

en forma de citas, títulos o referencias ínter e intratextuales. Frente al tono discursivo o narrativo de los anteriores, y fruto como ellos de un trabajo demorado, *Crisis* marca un momento crucial en la obra de Abril y confirma su relevancia.

Se trata de poemas breves y densos, contruidos en sobrios y pulcros versos blancos de once, nueve, siete o cinco sílabas a partir de la yuxtaposición de cláusulas de sólida plasticidad, en las que una subjetividad opaca se combina con un equívoco racionalismo. Anécdota o relato se enmascaran y despliegan, múltiples y virtuales, una pluralidad de imágenes cuya lógica es contrastiva y abier-



Salvación y condena

Juan Carlos Abril
Crisis
Pre-Textos, Valencia, 2007

Enrique Nogueras

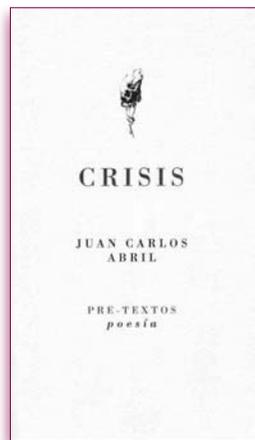


ta. El encuentro de palabras y sintagmas crea significaciones que (re)fuerzan una discreta retórica tan elusiva como alusiva (contraste, paronomasia, juego etimológico, anfibología, etc.) El sentido, o los sentidos, descartado todo efectismo, nace(n) y se difumina(n) en una carrera que exige (y recompensa) la persecución del lector. Lo que se halla en crisis es el mundo impenetrable y cambiante, la frágil subjetividad, la opacidad de lo real, la biografía concreta del autor (que ha vinculado el libro «al paso definitivo a la madurez»), el amor, y hasta el lenguaje...

El libro, cuidadosamente articulado, consta de tres partes y un epílogo. Dante, la mitología latina (Ovidio, y en consecuencia la metamorfosis) y el Eliot de *The Waste Land* son los puntales referenciales sobre los que descansa el conjunto. En la primera, «El deshollinador», abierta con la cita de una canción carnavalesca del siglo XIV, la figura que le da título, máscara o persona, aparece confiada: «Su piel de escamas y sus cejas / serpentinas, felices // bailan. Todo podrá cambiarse, / dice. Nada me toca.» Pero en este libro nada es (sólo) lo que parece y el deshollinador (o un ángel en «Industria») tampoco: su seguridad, al cabo precaria como «una burbuja», parece derrumbarse en el anfibológico «Clases de lucha».

«Deja aquí la esperanza» es el título de la segunda parte, colocada bajo la advocación de Dante y también un ovidiano recorrido del mundo natural: «Laurisilva», «Súper Andrógina» o «El rey hoja» son notables ejemplos. Este recorrido, que es también el del infierno, la continua transformación o el posmoderno e insaciable reciclaje, concluye con el del mundo de los muertos en la siguiente secuencia, «Una matriz de historia», —el título es casi un equívoco pleonasma y casi una etimológica hendiaís—, construida como una gradación que alcanza su clímax en «*Death by water*», uno de los poemas más conseguidos y hermosos del libro.

El epílogo, «Nada es eterno», y el único y espléndido poema que lo forma, «Omnia» (¿una alusión a *Bucólicas*, IX, 51?), concluyen: «Tú me preguntas por qué escribo / y a ti todas las cosas te protegen.» No hay solución pero sí consuelo: la poesía salva y condena en este libro poderoso, sugerente y, por así decirlo, tan abierto a la *Ananké*. ■



Visión recobrada

Joaquín Juan Penalva
La tristeza de los sabios

Academia Castellana y Leonesa de la Poesía.
Valladolid, 2007

Dionisia García

Penalva (Novelda, 1976), dado que sus versos, contenidos, vienen de atrás, del conocimiento y profundización en lo poético junto a la delicada tarea ensayística y de investigación. Doctor en Filología Española, ha publicado estudios sobre diferentes temas y autores. Ha colaborado en volúmenes colectivos sobre Gabriel Miró, Juan y Leopoldo Panero, Luis Felipe Vivanco, Dulce María Loynaz, entre otros. Ante la imposibilidad de una mayor enumeración, si queremos dejar constancia de la intensidad de su labor.

Las líneas precedentes nos llevan al libro de nuestro comentario, *La tristeza de los sabios*, que mereció el accésit al Premio de Poesía 2006 en Valladolid, destinado a jóvenes creadores. De cinco apartados consta el libro. Buena parte de los poemas despiertan en nosotros la fascinación lejana y

presente que ofrece la poesía de Joaquín Juan, al ser tratada en sus argumentos desde un entramado fiel y coherente a través del lenguaje. El mundo del cine tiene especial atractivo en estas páginas. El clima está muy bien creado y nos dejamos llevar por esa conjunción doblemente “figurada” que aportan los versos. En este y otros temas, el poeta nos invita a transitar por escenarios donde la ironía, el paso del tiempo, la alternancia entre el bien y el mal (con la cual tenemos que convivir dada nuestra condición humana) nos llevan a considerar los diferentes matices que enriquecen los poemas de Joaquín Juan Penalva. Hemos de añadir la presencia en esta poesía del sentimiento de pérdida, o fracaso ante lo imposible, como los libros no leídos, donde el poeta juega con la certidumbre de nuestra incapacidad para leer cuantos libros nos han acompañado (“dormirán inmaculados, / inleídos” —se pregunta), para declarar en el último verso, que sin duda es un hallazgo: “habían leído todos los libros”; de ahí la tristeza de los sabios, nos atrevemos a comentar tras el eco de las palabras del poeta. A las condiciones que anteceden, añadimos la creación de atmósferas y el equilibrio en el decir, donde la anécdota solamente se insinúa. Todo esto nos invita a apostar por unos poemas que adquieren, por su mismo ser, una singularidad que los unifica.

El poema que abre el libro, “Como los gatos”, actúa como faro conductor y nos dice, con atinados versos, sobre el desamparo y algo que nadie puede arrebatar: *el último recuerdo* (“aquel lugar, / refugio de la noche, / descanso del guerrero, / fin de la jornada”). En otro momento advertimos cómo la memoria de un viaje queda plasmada en un breve poema, elevado a lo más esencial con los mínimos elementos (“...las gaviotas dejan pasar el aire / a su alrededor / y saben / que la armonía del mundo / pende de su vuelo”).

Ante la variada nómina de poetas en este comienzo de siglo, podemos afirmar, sin temor, que Joaquín Juan Penalva ocupa uno de los lugares preferentes por su voz inconfundible y sabia, por la firmeza de sus versos. Es evidente la mirada al pasado para recrearlo enriquecido en el ahora, con la capacidad de profundización que caracteriza al poeta. Podemos, en ese volver la cabeza, evocar el París del novecientos a través de François Vidocq y su negra leyenda; Nueva York, en el poema “Moon River”, para encontramos con las imágenes de *Desayuno con diamantes*; o con nuestro admirado Gary Cooper en *Solo ante el peligro*, recogido el film en el magnífico poema “Alto mediodía”, donde las palabras van midiendo los tiempos de tal manera que la emoción nos convierte en cómplices, como entonces... Viajar en el expreso de media noche de la mano de Alfred Hitchcock en el poema “Union Station”, es todo un lujo que nuestro poeta hace posible.

Digamos, para finalizar, que *La tristeza de los sabios* es ese libro que deseáramos leer y alguien deja misteriosamente en nuestras manos. ■

Del título del último libro de Rosaura Álvarez (X Premio Internacional “Antonio Machado” de Baeza) no sólo se desprende la confrontación entre el «castigo cierto» y el «mito inaccesible», entre el dolor de la

existencia y el gozo de un paraíso intemporal, sino que también se deduce el desarrollo de una evolución liberadora y ascendente a través de la escritura, que va de la ponzoña al efímero sabor de la manzana, y que se afirma por las tres secciones que organizan estas páginas (*De las heridas*, *Del arte y la palabra* y *Del consuelo de las cosas mínimas*). Y todo

Del áspid a la manzana

Rosaura Álvarez
El áspid, la manzana
Hiperión. Madrid, 2007

José Ignacio Fernández Dougnac

es logrado mediante un fino culturalismo y un estilo severo, elegiaco y tendente a una estudiada condensación expresiva.

Desde el apartado inicial irrumpe, con toda su fuerza, el dolor y el hastío por el paso del tiempo, un tiempo en el que el «nacer y morir confluyen / en idéntico punto oscuro» (*Punto oscuro*) y en el que el espacio queda poblado de tenebrosas ausencias, «nupcias de vida y muerte». Las heridas se redoblan desde el momento en que es asumido el inalterable deterioro de la belleza (*Porcelana de Sèvres*) y el yo lírico se ve dominado, constreñido, por la teatralidad del mundo social, las máscaras, la obligada representación ante los otros: «No es deshonra no ser. / Deshonra es ser / el ser que no se es». Este fingimiento evidentemente implica rechazo, cuando no es asumido como esencia misma de lo humano y como reflejo de un ser que se descompone y se desdobra a través de sus propias introspecciones (*Envelado rostro, Distinto rostro y Sombra de Narciso*).

La lucha reflejada en el poema *Derrota* toma armas de la palabra y del permanente estímulo del gozo artístico (especialmente de la pintura y la música). Este enfoque metapoético da cuerpo a la segunda sección: *Del arte y la palabra*. La dimensión plástica en la poesía de Rosaura Álvarez es fundamental. No sólo porque hace concebir certeras imágenes («Un mirlo ciego canta en el magnolio») sino porque tanto la creación como la contemplación de la obra de arte sanan «heridas / de la diaria lid» y, lo que es más importante, divinizan lo humano. Por eso leemos: «Dios se llama Brahms» (*Cuarteto en do menor [Opus 60]*); o también: «Amo el arte como una diosa. / Y basta». Pues el poseer la luz del verbo («luz sagrada»), el dar «nombre a la vida», nos regala el «brillar dolorido de sentimos / dioses de un Dios sin nombres, / sin respuestas» (*Cegadora luz*). No en vano este segundo apartado se encabeza con la cita evangélica: «En el principio era la Palabra» (*Juan, I, 1*). Sin embargo, todo queda empañado por la idea de la muerte. De ahí que emerjan versos de solemne tono quevediano: «si soy diosa a las dos, / vivo cadáver a la dos y cinco»; o «[...] Lo divino nos habita / como habita pavor de su fantasma».

Para Rosaura Álvarez la plenitud creativa encierra siempre su propia contradicción, su inaprensible ambivalencia, pues, como ha expresado ella misma en otro momento, «toda palabra miente». El yo poético se mueve, pues, donde «reina la sombra» divina del misterio. Y en estas páginas, obviamente, resurge el tema: «Porque sé tu mentira la menos engañosa, / la más verdad –aunque también opaca–» (*Con la palabra*). En el fondo, no hemos salido del concepto de representación, en tanto que la palabra representa, encarna o refleja una realidad trascendida, y en consecuencia, inasible. Por un lado, la escritura es limitación, pero también es «palimpsesto sagrado de mi vida», mínimo eslabón de un «infinito Logos», de una tradición que la poeta reproduce y reelabora incansable, y a la que implora, igual que hiciera su admirada Elena Martín Vivaldi, con una plegaria a San Juan de la Cruz para pedir la palabra, «el nombre puro» que «me engendre / y a la luz me dé en cada instante» (*Oración*). Y por otro lado, este sentido de la representación se materializa desde el momento en que el amigable folio en blanco es reflejo, como espejo fue el agua para Narciso, del abismo interior: «Espejo tuyo, carne tuya, tú: / Oh musa, papel, lápiz» (*Con Virgilio*); o bien: «Sólo / un papel, compasivo, te contempla» y ante él «perfumas tu cabeza, vistas / con elegancia, hablas con esmero, / cortés saludas, te sonríes, ríes...» (*Distinto tiempo*).

Y, pese a todo, la palabra poética siempre será «albada / cinta de luz, cordón umbilical, / para enlazarme con el cosmos». Y desde esta luminosa unión con el mundo, desde ese instante intemporal del que destila el «vino de las horas», una de las más preciadas constantes de nuestra autora, se fragua la tercera sección del libro (*Del consuelo de las cosas mínimas*). El sujeto poético, dominado por un gozoso franciscanismo, alcanza la plenitud al contemplar el callado gesto de las cosas y «creer en esa vida / de efímeros sabores, / pero / sin preguntarme nada, sin memoria» (*Despertar*). Aunque nuca se pierde la certeza de que se está «creando el

espejismo / de un mundo que me mira». Sin embargo, el tono esperanzador y afirmativo que rezuma de las tres composiciones últimas (*Amigos, Pretéritos y Futuro*) implica el final de un agitado trayecto que desemboca en la calma redentora, remate de una lenta y solitaria transformación ensimismada que va de las heridas del áspid al sereno dulzor de una manzana. ■

Con *Launa* Juan Andrés García Román afianza una prometedora trayectoria poética iniciada con *Querido jinete azul, no volveré a escribir cartas tan tristes* (2002), y trazada coherentemente por tres obras aclamadas por la crítica: *Perdida latitud* (2004), *Soledad que da al mar* (2004), y *Las canciones de Lázaro* (2005).

A primera vista, parece como si en *Launa* Juan Andrés García Román volviera a plantearse la cuestión de la relación u oposición entre Clasicismo y Romanticismo en la tradición poética española. La celebración de la luz, la armonía de los elementos de tierra, agua, aire y fuego, las abundantes evocaciones de poetas próceres, la cultivada desnudez de lenguaje y forma, así como el pudor y la mesura de la voz poética nos sugieren una visión clásica. Al mismo tiempo, el vuelo del pájaro, el brote del manantial, la incesante búsqueda de raíces y de destinos, el sentido del misterio de la vida, y la situación de la obra dentro de la dramática Alpujarra granadina, apuntan hacia el espíritu romántico. Nos damos cuenta muy pronto de que si el poeta evoca temas del Clasicismo y del Romanticismo, no es a modo de debate, sino con objeto de entablar un fructífero diálogo entre ellos y con ellos.

García Román sitúa su quinto libro de poesía en la Alpujarra alta, donde la morada humana convive plena y precariamente con la naturaleza de la sierra. Al igual que Federico García Lorca, García Román elige un paisaje grandioso como trasfondo de la experiencia íntima, de la casa humilde, del nacimiento del agua, del arroyo, de los senderos de la sierra, los gorriones y el canto de la cigarra. La casa alpujarreña, morisca, elaborada con los mismos elementos de la tierra, cal, pizarra, y launa, evoca esta residencia en pendiente donde confluyen los caminos de la tierra, del agua y de la luz: «ahora habitas la casa de la luz, / vives en donde se entrecruzan / caminos delgados, nimios / pero que, de sumarse todos ellos, / serían la claridad, el alba completa». («La casa de la luz»).

García Román deja en evidencia las grietas y los huecos de su morada poética, que más que construcción sólida, se asemeja a un tejido hecho de hilo finísimo: «de hilo tan delicado y tan maravilloso que hay que dar un saltito de conciencia para verla...» («La casa de la luz»). Dicho tejido le sirve a García Román en múltiples ocasiones para aludir a un entramado de enlaces entre los seres y las cosas: «las piedras del río son sombras del agua anudada; / las aves son nudos que el cielo teje al gran / misterio de la luz». («Los parientes»).

La relación entre la palabra poética y el poeta es algo esencial en este libro, si bien García Román evita caer en una auto-contemplación estéril al situar al poeta y la palabra en el contexto más amplio de la vivencia humana, en el ámbito de la tierra.

Es notable el uso que hace García Román de epígrafes y de dedicatorias en esta colección, demostrando, de esta forma, su afán de diálogo como poeta. Visto desde esta perspectiva, el libro entero constituye la continuación de un

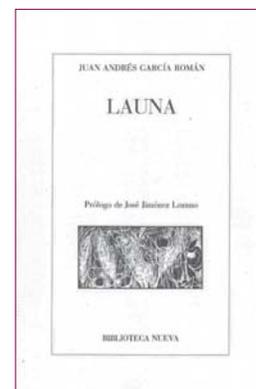


Celebración de la luz

Juan Andrés García Román
Launa

Biblioteca Nueva. Granada, 2006

Alice J. Poust





diálogo o, inclusive, de un coloquio entre poetas, artistas y filósofos. Juan Andrés García Román demuestra poseer la ética poética que lleva al que la practica a buscar el diálogo, a escuchar antes de hablar, y a dar una respuesta que busca la verdad pronunciada por el otro. Como es de imaginar, García Román entra en diálogo con la poesía española e hispanoamericana que va desde el simbolismo hasta nuestros días. El círculo de la tradición poética hispánica se abre al de la poesía europea y norteamericana; y su red se amplía con la inclusión de tradiciones aparentemente más lejanas en el tiempo o el espacio: las jarchas de origen árabe y judío, la poesía de la tradición china, y el haiku. Como bien indica el propio García Román, se trata de buscar las conexiones que crean puntos comunes de referencia. Sin duda alguna, quienes lean atentamente *Launa* disfrutarán del diálogo que García Román les ofrece como interlocutor igualmente atento. ■

Identidad y singularidad

Concha García
Ya nada es rito y otros poemas
Dilema. Madrid, 2007

Ángeles Mora



Reunir la poesía de Concha García se había hecho necesario y oportuno. No sólo porque siempre es muy difícil conseguir los primeros libros de un poeta sino porque de este modo se puede valorar en conjunto una trayectoria poé-

tica y ver su progresión, su sentido, sus rupturas y engarces.

En la obra de Concha García destaca sobre todo su coherencia. Desde el principio, desde sus primeras publicaciones, persiguió el *tono* que ya hoy plenamente la caracteriza, su voz extraña y *extrañada*, rota, de peculiar semántica que busca el distanciamiento, los saltos de expresión, un ritmo que nos disloque el sentido y la sensibilidad. Quien desde el principio se pregunta y pone en duda las certezas con que se nos quiere ordenar la vida, puede tener la lucidez de saberse roto o rota y de querer por tanto romper también el lenguaje, la sintaxis y mostrarnos las grietas y aristas de quien no sabe adónde asirse.

Concha García nos ha hablado de las que se consideran las dos etapas de su poesía. El paso, nos dice, “de ser *ella* a ser *una*”. Un paso, claro está, hacia su singularidad. Porque en la poesía de Concha García lo que cuenta no es la identidad previa que se nos tambalea continuamente, sino la singularidad rota que somos. De ahí su búsqueda constante y ese agarrarse también al rito de nuestra cotidianidad. Por eso llega a decir en un momento: “Ya nada es rito”. O sea, ya no tengo nada donde apoyarme, ahora estoy sola para pelear con la palabra y con la vida.

En las dos etapas de su poesía incide también Rosa María Belda, que ha escrito el prólogo de esta Poesía Reunida. La primera, que Concha denominó “*la trilogía previa*” abarcaría: *Otra ley* (1987), *Ya nada es rito* (1988) y *Desdén* (1990). Y se puede dar por terminada con un libro de 1993, un libro importante en su camino, que se ha reeditado hace poco. Me refiero a *Pormenor*. Ese libro actuaría como bisagra entre la primera y segunda etapa, que estaría compuesta por *Ayer y calles* (Premio Gil de Biedma, 1994), *Cuántas llaves* (1998) y *Arboles que ya florecerán* (2001).

Así se podría decir que en los primeros libros el principal interés fue la búsqueda de un lenguaje propio, para llegar —una vez dueña de ese mecanismo lingüístico— a una indagación más desatada en la realidad, ya desde esa *una*, desde esa protagonista, fragmentada siempre de todos modos, y enfrentada irónicamente a un choque, a un desacuerdo continuo entre el mundo y su yo. Su último libro, *Lo de ella* (2003), parece anunciar una nueva ruptura en su recorrido poético. Una ruptura que de alguna manera se puede considerar una vuelta a aquella *ella* de sus primeros libros,

desde una perspectiva más intensa, dándole otra vuelta de tuerca a aquella indagación primaria.

Pero para llegar aquí tuvo que recorrer un largo camino. Mezclar la soledad que llevamos dentro con la soledad que se nos impone desde fuera. Darle voz a esa cocción era el reto. Esa era la búsqueda de *Otra ley*, su primer libro que ya implicaba un proyecto poético definido, lejos de las tendencias dominantes en nuestro país. En *Pormenor*, el libro-bisagra, está ya plena la *voz dura* de Concha García (“Subiendo la persiana tiene un presentimiento/ y la baja. Un golpe rudo sobre el alfeizar./ Después la sube y mira distraída/ esa fea calle. Le golpea la sed...”). La voz se desdobra en instantes, o mejor, en gestos que son instantes. Ese es el tiempo en Concha García: el tiempo detenido en gestos, en presencia de instantes. No hay búsqueda del sentido o sinsentido de la vida. Sólo constataciones de lo que hay, que es el vacío, el olvido, la nada. Aunque de pronto un gesto, quitar el polvo o cambiar un disco vuelve a dar vida al personaje: “te caracteriza”, dice la voz poética, es decir, le da *identidad*. ¿Pero qué identidad es posible en nuestro mundo? Tal vez esa identidad poliédrica. El poema “Presencia” es muy significativo en este sentido. Y además de la identidad fragmentaria, hay otra oscura sensación que late en estos poemas de *Pormenor*: lo siniestro cotidiano no es tanto el vacío real sino la presencia táctil de lo ausente, el *lleno* de la ausencia que pervive en cada cosa. No se trata de llenar el vacío sino de borrar ese *lleno* ausente con otro *lleno* que lo eclipse todo.

Sin embargo, en los poemas de *Ayer y calles*, libro con el que obtuvo en 1994 el premio “Jaime Gil de Biedma”, todo parece vacío real y en ese vacío real que es cualquier sentido de la vida sólo cobra significación el rito. Y es curioso después de su *Ya nada es rito*. Ahora, por el contrario, sí que aparece el rito de la costumbre cotidiana para atrapar la vida sin sentido o el sinsentido de la vida: “...La vida/ son páginas acumuladas. El polvo sobre/ las páginas. Hombres solos. Mujeres solas./ La cortina. La calle. La luz resquebrajada”. Acaso sólo nos quede “Deambular”, otro de sus poemas emblemáticos. Deambular en el caos de las calles que se pierden en cruces, transversales, diagonales: “y las callejuelas oscuras”.

Y en medio de este caos urbano los poemas de *Cuántas llaves* aparecen prolongando esta sensación de desconcierto, de marchar “de espaldas al camino”, como dice la cita de Clarice Lispector que abre el libro. ¿Cuántas llaves para abrir qué? Las puertas que no existen. En el poema “Un brillo del no” aparecen unos versos reveladores: “...los botines morirían. Yo también, pero era una valentía,/ un brillo del no. Me educó en la quimera/ del sí a todo”. La quimera del sí. El sí a todo: al amanecer, al anochecer, al amor, al sexo. Y sin embargo, el sí del poema “Sí” sólo encierra imágenes de derrota: “Y mis piernas se van, se pasean/ por las afueras de mi tiempo”. Y esa pérdida de la identidad y la negatividad y el desasosiego es lo que brilla en poemas como “Esto está muerto” o “Insatisfacción precoz” (“Era una tarde de octubre, yo no deseaba/ ni siquiera deseaba que fuese octubre”).

De *Arboles que ya florecerán* se ha dicho que es un largo poema fragmentario. Continúa el hermetismo, aunque da la impresión de que el personaje se distancia menos de las emociones de lo que hemos visto en libros anteriores. El amor existe, importa la vida, el caminar, el no fijarse... *Lo de ella* es un libro hecho de fogonazos breves, de imágenes entrecortadas. Se puede considerar distinto, sobre todo formalmente, porque de hecho es una continuación de ese hurgar en un espacio del yo atravesado siempre por un tiempo no lineal, también fragmentado.

Pero aunque este análisis por etapas pudiera servirnos de orientación en un mapa sinuoso, realmente creo que Concha García encontró muy pronto el hilo de su lenguaje, de su manera de decir y no lo ha soltado nunca. Como no es un hilo, sino en realidad una madeja de hilos desde los que tira continuamente de la realidad descompuesta que somos y en la que vivimos, creo que su poesía nos seguirá mostrando continuamente el sinsentido y lo absurdo de nuestra cotidianidad, de nuestros gestos. ■

Las enseñanzas de la edad

Álvaro Salvador
Después de la poesía. Aforismos.
Gaviera ediciones. Almería, 2007

Isabel Giménez Caro

Álvaro Salvador además de Catedrático de Literatura Hispanoamericana, autor de diversos ensayos, autor teatral y novelista es poeta. Y señalo lo de poeta porque el libro que nos ocupa se titula *Después de la poesía. Aforismos*.

Nos encontramos aquí con otra vía de conocimiento, con otra exploración del lenguaje que va más allá de la poesía, que constituye un paso posterior en el lenguaje literario. Podríamos interpretar el título *Después de la poesía* como la búsqueda de lo innombrable, la poesía no puede nombrar. En definitiva, si la poesía es la esencia, podríamos decir que el aforismo, en este caso, es la esencia de la esencia. El autor nos advierte: “No creo que se puedan escribir aforismos sin tener cierta edad o cierta mala leche”.

El libro se divide en tres apartados. El segundo apartado es, a pesar de ser el más breve, a mi parecer, el más germinal, el que conforma el esqueleto del libro, ahí aparecen los tres conceptos de los cuales surge —yendo hacia atrás en el bloque I y hacia delante en el III— la red de aforismos que constituyen el libro: el paso del tiempo, el miedo y la muerte. Creo que a partir de los aforismos de la página 45 se expanden todos los demás (“El pasado fue ayer. Remoto e imperfecto”. “Lo peor del miedo es que es sabio”. “La muerte es fácil y frecuente”).

La búsqueda del conocimiento de uno mismo recorre todas las páginas, es lo primero que el lector encuentra —y que ya no le abandona a lo largo del libro, de hecho, el aforismo final lo confirma—. Para conocerse a sí mismo es imprescindible el paso del tiempo, con la paradoja de que precisamente en la constatación de ese devenir es donde apreciamos la imposibilidad de llevar a cabo ese conocimiento. Sin duda en ese conocimiento/desconocimiento está presente el tiempo: lo que alguna vez creímos y ya no creemos; y el miedo: con la cita inicial de Cioran se advierte ya al lector del miedo y en la p. 43 leemos: “El rechazo es el miedo”. Por último, y entrelazado con ambos, el concepto de la muerte.

Relacionado con el paso del tiempo y con el conocimiento de uno mismo está la *invención* del propio pasado. La dificultad para llegar a conocerse implica la mentira en la reconstrucción de nuestro pasado, la mentira social y la mentira individual. El paso del tiempo conlleva, obviamente, el tema de la diferencia entre la juventud y la madurez. Encontramos la vejez representada en la carne marchita, el deseo sustentado en la pornografía y el alejamiento del erotismo.

Otro elemento a tener en cuenta, dado el interés que el escritor muestra por él, es el concepto de belleza: la belleza, así mismo como conocimiento, como la moneda de dos caras, como el espejo que deforma..., es decir, las dos caras de todo conocimiento, lo bello, lo más sublime, lo máximo, sustentado por el vacío, por el horror.

Y esto nos lleva a la mujer: la que porta la belleza; la que sólo se interesa por sí misma; la mujer de los sueños del escritor, que a veces puede entrever —las transparencias— en los rostros de algunas de sus mujeres.

Diciendo todo esto podríamos pensar en un libro serio y sesudo, sin embargo, la ironía se desliza y cubre las palabras para que pesen menos, así, nos encontramos la ligereza a través de aforismos realmente humorísticos. En una entrevista contaba Álvaro Salvador cómo le gustaría que fuese su poesía en un hipotético futuro: “En ese hipotético futuro me gustaría escribir una poesía que recuperara ciertos rasgos de desenfado y sarcasmo que alguna vez, en sus comienzos, tuvo mi propia poesía”. Bien, esos “rasgos de desenfado y sarcasmo” los encontramos en muchos de los aforismos del

libro. Valga como ejemplo el siguiente: “El Vaticano nunca podrá reconocer la condición humana de la homosexualidad, porque el Vaticano cree que la homosexualidad es una condición divina” (p.57).

Al autor, pues, le gusta jugar: inicia y termina el libro desde la duda, desde la incertidumbre, como indica Lorenzo Oliván en el prólogo, es cierto; no obstante la verdadera protagonista es la vida en sus diferentes vertientes: en la sencillez de la felicidad en lo cotidiano; en el compromiso social: el papel de los EE.UU., el problema del pueblo palestino, el atentado del 11 de septiembre (partiendo de una afirmación de Tom Wolf sobre los Beatles y los Rollings), el mar de mierda en el que la gente se baña, la crítica a dios (que está ocupadísimo), a las religiones, al concepto de familia, son algunas de estas vertientes que se recogen en diversos aforismos y que muestran el interés del autor por el mundo que le rodea: “La primera institución que genera violencia es la familia. Difícilmente la sociedad podrá erradicar la *violencia* doméstica sin replantearse en profundidad el carácter de *lo doméstico*” (p.60).

Ese interés por “lo social”, por decirlo de algún modo, se ramifica en forma humorística a través de los aforismos dedicados a la cuestión feminista: la crítica al feminismo desde la ironía (el plumero del escritor feminista, los hijos machistas de las feministas...).

O en el tema de la lectura: “La lectura es sólo lectura”, a pesar de tanta preocupación pedagógica ante la lectura y contra lo que pudieran creer o fingir que creían Cervantes, Flaubert o Clarín. Claro que, al mismo tiempo, con la utilización del verbo *ser* se le confiere una soberana identidad: la lectura es sólo (y añadimos, “nada más y nada menos”) lectura.

Esto nos lleva a otro de los temas tratados por Álvaro Salvador: la literatura, la poesía, el poeta que es comparado, primero, con un psicoanalista y, después, con un rabino: sociedad y religión.

La decepción del individuo se inscribe en la decepción de la sociedad, quizá es la belleza “libre y superior” la que dota al individuo —también a lo social— de esperanza: “Hay que empezar de nuevo tantas veces como sea necesario” (p. 47).

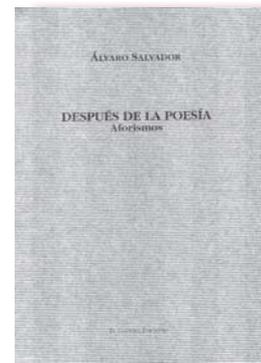
Lo cierto es que los aforismos de Álvaro Salvador suelen convertirse en semillas. Nos interesa dejarnos llevar por lo que *no se dice*, por lo que nos sugieren, al lugar que nos llevan con sus propias contradicciones: “Lo que se dice —lo que se discute— de un problema no es lo más interesante, lo más interesante es lo que no se dice” (p.58).

Cuando terminas de leerlo piensas que tienes que releerlo porque la ironía que destila, pese al pesimismo que la envuelve, tiene un toque de diversión, de humor, que aligera mucho el peso contundente de lo que pudieran ser meras sentencias. En uno de los aforismos habla de Borges como padre y de Cortázar como hermano: el libro de Salvador, glosando su aforismo sería como el libro de un hermano, mayor sí, pero hermano. ■

Los artículos de prensa tienen la virtud de la inmediatez, de la prontitud de llegada al destinatario lector y el inconveniente imperdonable de ser material perecedero, de ser flor de un día que se hunde cada noche en el denso silencio

de los olvidos. Esto es aceptable en el sentido de que la vida sigue, el tiempo pasa y cada día nace con la sorpresa indefinida de la noticia, a la que cada vez se arriman más las co-

.../...



Luz en el periódico

Mariluz Escibano Pueo
Jardines, pájaros
Comares. Granada, 2007

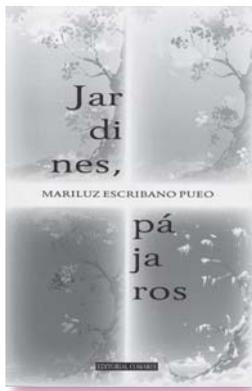
María Remedios Sánchez García



lumnas periodísticas. Sin embargo hay un género del periódico, dentro de la sección de Opinión, que cada vez se cultiva menos (su dificultad y su complejidad son la causa) y que no merece la pobre fortuna del abandono y el desamparo del contenedor. Me refiero a la literatura periodística, que es un género literario —cuando está bien hecho— en cuyo estudio habría que hacer hincapié. En los últimos tiempos, la literatura, la buena literatura que aúna a su conciencia estética la moral, se ha convertido en un bien escaso y demandado por el público lector. Hace ya algunos años que Umbral, maestro del columnismo español del siglo XX, lo decía claramente: «*el periódico de cada día es una hecatombe de información, un ordenado desorden de la actualidad, y, contra esas pluralidades mareantes, el lector se refugia en el sombrero de una columna, a resguardo de una firma conocida, para consumir literatura en dosis homeopáticas*». A pesar de esto, pocos autores, pocos columnistas, hay que superen con sus escritos la premiosidad del tiempo para quedar recogidos en la memoria o en los álbumes de aquellos que saben apreciar el esfuerzo que cuesta escribir bien, alzar la voz ante determinados aspectos de la vida que o nos pasan desapercibidos, o como el tráfigo de noticias es constante e insaciable quedan escondidos en los pliegues de la memoria.

Entre los que se salvan de la indolencia y la desidia está la profesora universitaria y escritora Mariluz Escribano Pueo, que lleva treinta años siendo el referente de una peculiar manera de escribir en *Ideal*. De ahí el interés que para el lector cuidadoso puede tener su último recopilatorio de artículos que, precedido de un enjundioso estudio del profesor José Ortega Torres, titula con acierto y precisión *Jardines, pájaros*. No es la primera vez que Mariluz Escribano recoge sus artículos de prensa en libro; ahí están *Ventanas al jardín* y *El ojo de cristal*. Sin embargo, hasta ahora, la autora granadina había hecho colecciones fundadas en la unidad de estilo que le es tan característica y no por una temática común. De ahí el interés de esta nueva compilación que aglutina cincuenta y ocho artículos de su larga y dilatada trayectoria y en la que los jardines o los pájaros son motivo esencial que le sirve como pretexto o como metáfora para profundizar en cuestiones de mayor calado.

Los artículos están ordenados pulcramente según las cuatro estaciones del año en las que se enmarcan y revelan el talante de Mariluz Escribano, tan preocupada siempre por la precisión en el lenguaje, por la palabra justa y esmerada, por el preciosismo formal y, a la par, por la concienciación ciudadana. Educar en la ética mediante la estética es una de sus premisas, que está omnipresente en todos estos textos (citaremos tan sólo tres como muestra: «Primavera conmovida», «La ciudad de los árboles muertos» o «Hace veinticinco años»), lo que confiere a la obra, como ya hemos indicado, una unidad que va más allá de lo puramente temático. Así lo entiende también el Dr. Ortega Torres en su concienzudo análisis preliminar: «*en M^a Luz Escribano el tema del «jardín» es prioritario, enfrentado éste a la «selva» del cemento ciudadano. De este contraste se deriva la confrontación entre la actitud meditativa de la «memoria íntima», referida al «jardín» personalmente interiorizado como «locus amoenus», frente a la «memoria cívica» en donde la denuncia se exterioriza hacia la protesta vehemente ante el «locus horribilis» de la devastación político ciudadana*» (p. 11).



Estamos, pues, ante un libro valioso de palabra, de ideario y de sentimiento; la palabra debe ser vestida como una diosa y elevarse como un pájaro, dice el proverbio tibetano. Mariluz Escribano, con *Jardines, pájaros*, vuelve a lograr que sus palabras, ataviadas como deidades, se eleven hasta lo más alto y lleguen claras y diáfanas, sin mácula, al público lector, a los entusiastas de la palabra exquisita y meditada de mentes tan preclaras como es la de quien nos ocupa. ■

Milena Rodríguez Gutiérrez saca a la luz su tercer libro de poesía en la editorial Renacimiento bajo el título *El otro lado*. Se trata de un poemario honesto, profundo y claro, más sosegado y contenido que los libros anteriores de la poeta cubana. En él, la primera persona del singular ha quedado casi enteramente relegada en favor de un plural que se expresa mediante fórmulas impersonales, mediante el nosotros o el vosotros. La voz de Milena ha madurado, atreviéndose a hacerse más abarcadora y también más ambiciosa. Esa renuncia a la expresión directa del yo no impide que en este libro siga latiendo esa sensación de experiencia sincera, vivida, que ha estado siempre vigente en su poesía. En *El otro lado*, Milena Rodríguez vuelve a temas de su íntimo imaginario, como son el exilio, la presencia del mar, la insularidad (como territorio geográfico y vital), la identidad femenina..., pero cada poema consigue trascender la vivencia particular y convertirse en un espacio ancho y hondo, donde quedan involucrados los lectores.

Uno de los aspectos que me ha llamado especialmente la atención de este nuevo libro es la reflexión que a lo largo de sus páginas se desgrana sobre el propio hecho de escribir. De forma directa esta cuestión se encuentra en «El otro lado», «Arte poética», «Autorretrato sin mí», «Ah, sí, el otro lado»; de forma indirecta en «Lucha de clases», «Ligeros de equipaje», «Página con hombre viviendo», «Ángulo recto», «Nadas del Otro Mundo» o «El jardín de Dulce María».

La visión de lo poético que se nos plantea en esas composiciones radica en la defensa de una ideología de lo pequeño, de lo humilde, de lo aparentemente insignificante. Poesía que no es divina ni etérea: poesía humana, terrenal, apegada a la circunstancia de cada día. Poesía en minúscula, silenciosa, que camina de puntillas, sin armar escándalo.

Esta afirmación de lo pequeño es la respuesta personal de la escritora ante su desconfianza en las palabras grandilocuentes y sagradas, capaces de dar al hombre que las pronuncia una falsa y limitadora sensación de seguridad. Rechazar esos grandes nombres supone aceptar la inestabilidad, el vértigo, y quedarse «desolado, perdido, / sin nombres y sin cosas, / sin bastón infalible, / sin patria ninguna en que apoyarse». La unión de esas dos fuerzas, una irónica, destructiva, que niega el valor de los nombres sagrados, y otra creadora, luminosa, que aprende a confiar en las palabras pequeñas, permite a la poeta mirar la realidad desde «el otro lado», desde una orilla en la que el lenguaje se mantiene sin contaminar, conservando su misterio y su ingenuidad. Desde allí, la poeta espera que se produzca el «milagro» del que nos habla en «Autorretrato sin mí» o en «El jardín de Dulce María»: que esas palabras diminutas sean recibidas por otro que las desdoble y las haga crecer. *El otro lado* lleva a la práctica esos postulados y así nos deja ver, página tras página, cuál es la utilidad última de su poesía, para qué le sirve a ella y para qué desea que le sirva a los lectores. Porque, sin mayúsculas, sin retórica, con un lenguaje cotidiano que a veces roza la expresión infantil, en versos cortitos (la mayoría heptasílabos) y en composiciones que no suelen superar los veinte versos, se abordan temas trascendentales como la muerte, la fugacidad del tiempo, la carencia de identidad, el amor...

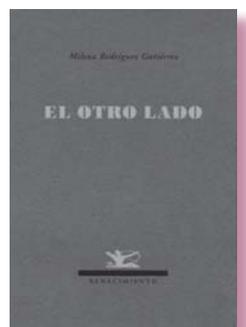
«Inocencia entre las olas», «Mar adentro», «...O Muerte», «Una fábula para adultos», «Tierra a la vista»...: mientras se lee estos poemas casi puede sentirse a la poeta hablándonos bajito al oído; pero dejan dentro una huella que permanece y se agranda, dejan dentro un deseo de visitarlos, como sí, de algún modo, hubiéramos estado esperando que alguien se acercara a decirnos lo que nos susurra la poesía de Milena Rodríguez. ■

Palabras pequeñas que crecen

Milena Rodríguez Gutiérrez
El otro lado

Renacimiento. Sevilla, 2007

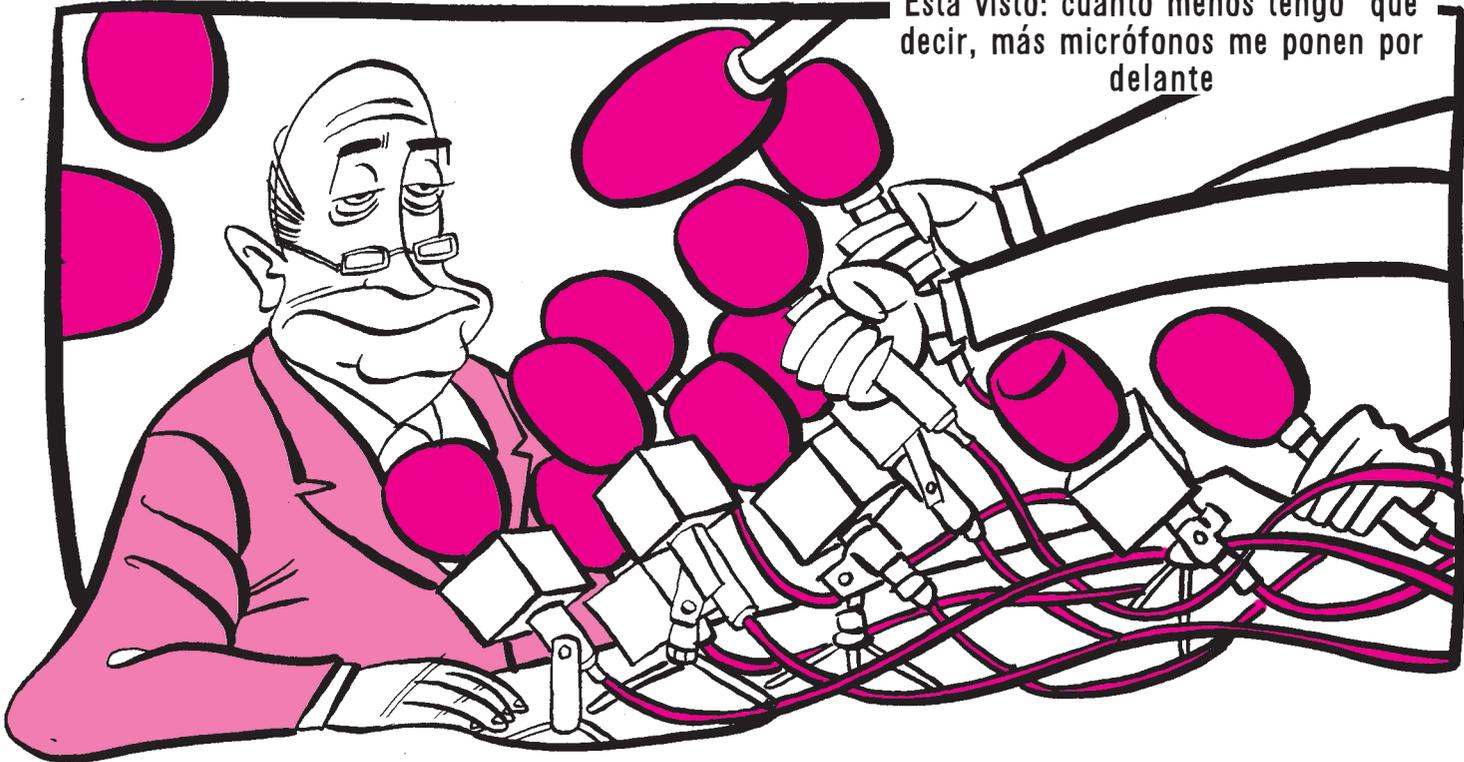
Gracia Morales





ontravisiones ■ Enrique Bonet

Está visto: cuanto menos tengo que decir, más micrófonos me ponen por delante



La nueva Ley de la Relatividad

El cargo político no se crea ni se destruye: ¡se transforma!



¿Ése? ¡Es un poeta tan malo, tan malo, que no tiene ni enemigos!



Es cierto, joven: su novela destila el aroma de los clásicos

¿A que sí?
¿Cree que venderá muchos ejemplares?



No, creo que no la leerá nadie...

